

Univerza v Ljubljani  
*Filozofska fakulteta*

Univerza v Ljubljani  
*Akademija za gledališče, radio, film in televizijo*



**PREKINITVE S TRADICIJO**  
**V SLOVENSКИH UPRIZORITVENIH UMETNOSTIH**  
**1966–2006**

**BARBARA OREL**

**Ljubljana 2023**

# PREKINITVE S TRADICIJO V SLOVENSКИH UPRIZORITVENIH UMETNOSTIH

## 1966–2006

Avtorica: Barbara Orel

Recenzenta: Mateja Pezdirc Bartol, Aleš Gabrič

Lektura: Anja Muhvič

Prevod angleškega povzetka: Katja Kosi

Lektura angleškega povzetka: Paul Steed

Tehnični urednik: Jure Preglau

Prelom: Aleš Cimprič

Fotografija na prvi in zadnji strani ovitka: *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki – rekonstrukcija*. Ponovitev predstave, na kateri je sodelovala tudi prvotna zasedba Pupilčkov. Rekonstrukcija in režija Janez Janša. Produkcija Maska, koprodukcija Festival Ex-Ponto, Bunker – Stara elektrarna, Ljubljana, 2006. Na sliki v ozadju stojijo Lado Jakša, Irena Tomažin, Alja Kapun, Ferdo Miklavc, Slobodan Valentinčič, Gregor Cvetko, Ivo Svetina, Tomaž Zorko, Gregor Zorc, Matjaž Pikalo, Dušan Rogelj, spredaj sedijo Dejan Srhoj, Dražen Dragojevič, Ajda Toman, Jožica Avbelj, Aleksandra Bal-mazovič, Meta Gorjup, spredaj z hrbtom proti občinstvu Boštjan Narat. Foto/osebni arhiv Nade Žgank.

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Izdali: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Za izdajateljici: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete, in Žanina Mirčevska, dekanja Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2023

Prva izdaja

Naklada: 300 izvodov

Cena: 26,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. Izjema so vse fotografije. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License. With the exception of all the photographs.

Knjiga je izšla s finančno podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Raziskovalni program Gledališče in medumetnostne raziskave (P6-0376) je sofinancirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>  
DOI: 10.4312/9789612971892

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili  
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=167065091

ISBN 978-961-297-188-5

E-knjiga

COBISS.SI-ID=167068931

ISBN 978-961-297-189-2 (PDF)



# Kazalo

Zahvala	7
Uvod: uprizarjanje onkraj dramskega gledališča	11
<b>I. DEL</b>	
<b>ESTETIKA PERFORMATIVNEGA NA SLOVENSKEM 1966–1986</b>	
Problematika zgodovinenja eksperimentalnih gledaliških praks	19
Gledališče in skupnost	26
Hepeningi	27
Dejstva in miti	27
Skupina OHO	30
Gledališke težnje k celostni umetnosti	37
Sinteza	42
Odrske raziskave literature	45
441/442/443 – Gledališče Pupilije Ferkeverk	45
Senzualno teatralno gledališče	53
ŠAG – Študentsko aktualno gledališče	55
Nomenklatura	57
LKB – Literarni klub Branik	64
Predstavljanje literature v Pekarni	69
Ritualne oblike gledališča	72
Skupinsko gledališče: Pekarna	72
Neprevedljivo gledališče Tomaža Kralja	75
Srečanja Vlada Šava	79
Med gledališčem in performansom: <i>performance theatre</i>	83
K performansu	83
Teater performance	84

<b>Obrat k neigranju</b>	86
Tipologija igranja in neigranja	86
Neigra na slovenskih odrih	87
<b>Multimedijsko gledališče</b>	93
Alternativna scena v Ljubljani	93
FV 112/15	98
Podjetje za proizvodnjo fikcije	102
Linije sile	105
Ema Kugler	107
<b>Multimedijski performans in uprizarjanje v družbi spektakla</b>	110
Mediatizacija uprizarjanja s tehnologijo videa in filma	110
Alternativa v Cankarjevem domu	116
Gledališče sester Scipion Nasice	119
Politično gledališče in gledališče podob	123

## II. DEL

### INTERDISCIPLINARNOST, HIBRIDNOST, HETEROGENOST UPRIZARJANJA 1986–2006

Zunajinstitucionalna gledališka produkcija: statistika	133
Razširjeno področje uprizarjanja: scenske umetnosti	134
Politike in estetike sodobnih scenskih umetnosti	136
Gledališče podob	141
Fizično gledališče, plesno gledališče in sodobni ples	143
Performans	149
Uprizarjanje besedilnih pokrajin	151
Hibridizacija uprizarjanja	156
Produkcija, refleksija, izobraževanje	159

<b>Estetika realnega</b>	165
v režiji Matjaža Bergerja	
Gledališče in realno	165
Dekonstrukcija prisotnosti	168
Trije problemi gledališča	170
Državna slovesnost kot uprizoritveni žanr	178
<b>Gledališče kot aparat za upravljanje gledalčeve pozornosti</b>	183
v režiji Emila Hrvatina / Janeza Janše	
Redefiniranje konvencij v gledališkem aparatu kamere obskure	184
Gledališče in spomin	188
Novi panoptikon kot represivni sistem nadzora	189
Novi panoptikon kot prostor kreativnih sodelovanj	193
Terminalni gledigralec ( <i>terminal spectActor</i> )	195
Raziskave občinstva na slovenskih odrih	196
<b>Raziskave teatralnosti</b>	199
v režiji Bojana Jablanovca	
Teatralnost	200
Absorpcija	207
<b>Uprizarjanje v dobi interneta</b>	211
v režiji Igorja Štromajerja	
Digitalna koda in humanizacija tehnologije	212
Gverilski spletni performansi	216
<b>Gledališče in skupnost v informacijski družbi</b>	221
v režiji Marka Peljhana	
Med umetnostjo in znanostjo	221
Prostor signalov	224
Skupnost	226
Heterotopija	227
Taktike majhnega odpora	229

<b>Pojmovanje izvirnosti na prehodu v 21. stoletje</b>	231
Pristnost kot bližina izvoru	231
Igra z realnim	232
Avtentično v mediatizirani kulturi	236
Potreba po enotnosti poiesis	241
<b>Rekonstrukcije: procesom zgodovinenja eksperimentalnih uprizoritvenih praks ob rob</b>	247
Summary: <i>Breaks with Tradition in the Slovenian Performing Arts 1966–2006</i>	253
Literatura	263
Bibliografska opomba	285
Imensko kazalo	287

## Zahvala

Ta knjiga je plod večletnih raziskav, s katerimi sem se ukvarjala v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (ARIS), domačih in mednarodnih raziskovalnih projektov, ki so se posvečali preučevanju eksperimentalnih uprizoritvenih praks, performansa in umetnosti v živo, ter v okviru delovne skupine The Theatrical Event, ki deluje pod okriljem mednarodne zveze za gledališke raziskave International Federation for Theatre Research (IFTR).

Precejšen del podatkov za raziskavo (zlasti za preučevanje neoavantgardnih in eksperimentalnih uprizoritvenih praks na slovenskih odrih v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja) izhaja iz osebnih arhivov umetnikov in umetnic, ki so mi zaupali svojo dokumentacijo, bili pripravljene deliti svoje spomine, izkušnje in gradiva ter mi jih prepustili v interpretacijo. Za to se posebej zahvaljujem Niku Goršiču, Nevenu Kordi, Marku A. Kovačiču, Emi Kugler, Tanji Lesničar - Pučko, Borisu A. Novaku, Mariji Mojci Pungerčar, Miroslavu Slani, Ivu Svetini in Boru Turelu. Za dragocena pričevanja in pogovore, ki so mi odstirali pogled v vrelece uprizoritvenih zamisli, se prav tako zahvaljujem Zemiri Alajbegović, Jožici Avbelj, Matjažu Bergerju, Nevi Faninger, Janezu Janši, Dušanu Jovanoviću, Igorju Likarju, Kristijanu Mucku, Žarku Petanu, Vladu Repniku, Iztoku Toryju, Igorju Štromajerju in Draganu Živadinovu. Med raziskavo sem se o posameznih dilemah posvetovala s Tomažem Brejcem, Alešem Gabričem, Andrejem Inkretom, Ladom Kraljem, Rastkom Močnikom, Goranom Schmidtom, Lilijano Stepančič in Barbaro Borčič. Zahvaljujem se jim za strokovno pomoč, vsa napotila k nadaljnjemu preučevanju gradiv ter osvetlitve povezav med posameznimi pojavi v teoretski in umetniški produkciji.

O gledaliških alternativah na slovenskih odrih sem se v preteklih letih pogovarjala z mnogimi kolegi in kolegicami, s katerimi so nas družila sorodna raziskovalna zanimanja. Hvala vsem za poglobljene debate, pripravljenost za takojšnjo izmenjavo informacij in vsa gradiva, ki sem jih potrebovala, še posebej Gregorju Butalu, Samu Gosariču/Oleamiju, Nikolaiu Jeffsu, Primožu Jesenku, Katji Kobolt, Amelii Kraigher, Ani Perne, Petri Pogorevc, Katji Praznik, Mojci Puncer, Aleksandri Schuller, Gašperju Trohi in Roku Vevarju. Hvala kolegom z Oddelka za dramaturgijo in scenske umetnosti na UL AGRFT Blažu Lukanu, Aldu Milohniću in Tomažu Toporišiču za sprotno izmenjavo strokovnih mnenj in gledalskih izkušenj. Profesorici Katarini Podbevšek se zahvaljujem za vse jezikovne posvete, zlasti tiste o terminoloških vprašanjih. Kolegicam in kolegom iz delovne skupine The Theatrical Event (IFTR), ki so jo zaporedoma vodili Willmar Sauter (Univerza v Stockholmu), Peter Eversmann (Univerza v Amsterdamu), Anneli Saro (Univerza v Tartuju), Vicki Ann Cremona

(Univerza na Malti) ter Rikard Hoogland (Univerza v Stockholmu) in Smadar Mor (Univerza v Tel Avivu), se želim zahvaliti za natančno branje razprav, ki sem jih predstavila v skupini, in vse konstruktivne odzive, ki so mi pomagali prepoznati in argumentirati specifičnost obravnavanih slovenskih primerov. Naposled se zahvaljujem študentom in študentkam UL AGRFT za inspirativne pogovore in vsa vprašanja, ki so me skozi leta neprenehoma motivirali pri raziskovalnem delu. V dragem spominu mi bo ostalo študijsko leto, v katerem so sprejeli mojo pobudo, da tudi sami raziščejo dela protagonistov slovenske gledališke alternative in v pogovoru z njimi opravijo raziskave. Izšle so v strokovni monografiji *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih* (v uredništvu Nine Šorak).

Hvala sodelavkam in sodelavcu s Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT Bojani Bajec, Silvi Bandelj, Mihi Grumu in Simoni Ješelnik, ki so vseskozi nudili zanesljivo podporo raziskavi in zavzeto sodelovali pri zbiranju podatkov in slikovnih gradiv. Sprotno pridobivanje gradiv v drugih arhivih so prijazno omogočili Mojca Jan Zoran, Štefan Vevar in Tea Rogelj (Slovenski gledališki inštitut), Mateja Dermelj (Slovensko mladinsko gledališče) ter Mojca Kranjc (SNG Drama Ljubljana). Za pomoč pri izboru fotografij in pridobivanju dovoljenj za njihovo objavo se zahvaljujem skrbnicam arhivskih zbirk v slovenskih gledališčih in galerijah: Tini Malič (Slovensko mladinsko gledališče), Ani Perne (Slovenski gledališki inštitut), Petri Pogorevc (Mestno gledališče ljubljansko), Sabini Povšič (Moderna galerija), Ingi Remeta (Gledališče Glej), Špeli Trošt (Via Negativa) in Karli Železnik (Mednarodni grafični likovni center); prav tako vsem zgoraj navedenim informatorjem, s katerimi sem sodelovala pri raziskavi in so slikovno gradivo priskrbeli iz svojih osebnih arhivov. Hvala tudi Ireni Vujanovič ter fotografom Mihi Frasu, Marcandrei in Nadi Žgank za dovoljenje za objavo fotografij.

Posamezne študije sem v preteklih letih objavila v različnih publikacijah. Urednikom revij in vodjem založb Emici Antončič (Založba Aristej), Damjanu Hubru (Center za slovenščino kot drugi in tuji jezik, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani), Gregorju Modru in Alešu Mendiževcu (Zavod Maska), Martynasu Petrikasu (Nordic Theatre Studies) in Gašperju Trohi (Slovenski gledališki inštitut) se zahvaljujem za prijazno dovoljenje, da že objavljena besedila uporabim in jih predelam za objavo v tej knjigi.

Raziskavo in objavo knjige je podprla Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376). Ekipi Znanstvene založbe Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani se zahvaljujem za vse skrbno opravljeno delo, ki so ga vložili v pripravo knjige: Anji Muhvič za temeljito lektorsko delo, Alešu Cimpriču za premišljeno oblikovanje knjige ter še posebej vodji založbe Juretu Preglauu za razumevanje in vso podporo v zaključni fazi njenega nastajanja.

# Uvod





## Uprizarjanje onkraj dramskega gledališča

Eksperimentalne gledališke prakse imajo na slovenskih odrih vznemirljivo in neprekinjeno zgodovino vsaj od druge polovice 20. stoletja, zaslediti pa jih je mogoče že v prvi polovici 20. stoletja.<sup>1</sup> Težnje po inovacijah so se najpogosteje vzpostavljale v razmerju do dramskega gledališča, to je v odvrčanju od tradicije in konvencij dramskega gledališča, ter skozi desetletja porodile različne uprizoritvene zvrsti, njihovi raznolikosti navkljub pa jih je družilo povezovanje estetskih izzivov s politično opozicijsko držo. Uprizoritvene prakse, ki zavračajo tradicionalna načela estetike in mimetičnega načina predstavljanja, je usmerjal dialog z različnimi umetnostmi, mediji in tehnologijami, obenem pa jih je odločilno zaznamovala svobodomiselna, liberalna, uporniška drža, ki se je nerazdružljivo povezovala z oblikovanjem novih življenjskih slogov ter ustvarjanjem novih okolij bivanja, izkustva in čutenja.

Eksperimentiranje je potekalo predvsem v okviru t. i. neodvisnega gledališča: do konca sedemdesetih je zanj prevladovala oznaka eksperimentalno gledališče, v osemdesetih alternativno gledališče, v devetdesetih zunajinstitucionalna gledališka produkcija, po letu 2000 pa mu najbolj ustreza oznaka produkcija nevladnega sektorja. Čeprav so se tovrstne oblike uprizarjanja opredeljevale kot opozicija in alternativa institucionalnim gledališčem, niso delovale povsem ločeno in neodvisno od njih, temveč v svojevrstni sinergiji z institucionalnimi gledališči (z njimi so si delile prostore malih odrov in ustvarjalce). Eksperiment je imel konstitutivno vlogo pri razvoju gledališke dejavnosti in je bil na Slovenskem – ne glede na nesoglasja med obema segmentoma produkcije – vseskozi razumljen kot integralni del stabilnega gledališkega sistema. V prvem desetletju 21. stoletja je eksperimentiranje z raznovrstnimi gledališkimi sredstvi postalo povsem običajen postopek ustvarjanja tudi v repertoarnih gledališčih. Eksperimentiranje je prešlo v »mainstream«, nekdanja jasna razvidna razlika med njima se je zabrisala in zastavilo se je vprašanje, kaj sploh je eksperiment.

Namen te knjige je proučiti prekinitve s tradicijo in konvencijami, ki so jih povzročile eksperimentalne oblike uprizarjanja v drugi polovici 20. in prvem desetletju 21. stoletja, pri tem pa ugotoviti pogloblitve smernice, uprizoritvene zvrsti in trende, ki so jih soustvarile, opredeliti njihove značilnosti in ovrednotiti njihovo vlogo v razvoju slovenskega gledališča. Študija se kronološko giblje od druge polovice 20. stoletja do prvega desetletja 21. stoletja, natančneje od leta 1966, ko je bil izveden prvi hepening skupine OHO,

1 Mednje se uvrščajo dela predstavnikov slovenske gledališke avantgarde: režiserja Ferda Delaka (na Novem odru leta 1925 v Ljubljani in njegove uprizoritve na Delavskem odru v letih 1932–1933, prav tako v Ljubljani), uprizoritve dram Ivana Mraka v prvi polovici 20. stoletja v t. i. Mrakovem gledališču v Ljubljani, gledališke inovacije Frana Žižka v Neodvisnem gledališču (ustanovljenem leta 1938 v Mariboru) in v Mestnem gledališču Ptuj (1938–1940).

do leta 2006, ko je rekonstrukcija predstave Gledališča Pupilije Ferkeverk *Pupilija, papa Pupilo pa Pupiliki* sprožila trend rekonstrukcij eksperimentalnih gledaliških praks in z njim ponovni premislek o njihovem pomenu v zgodovini slovenskega gledališča.

Ne glede na to, v katerih smereh so potekale raziskave uprizarjanja, jih je mogoče zajeti s krovno oznako postdramskega gledališča. Hans-Thies Lehmann s tem pojmom označuje gledališče 'po' drami oziroma 'onstran' drame; to je gledališče, ki se vzpostavlja onkraj tradicionalnega razumevanja drame in hierarhije znakovnih sistemov v gledališču. Spremembo uprizoritvene paradigme v gledališču zahodnega sveta je opazil v uprizoritvah in performansih v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja ter jih preučil v monografiji *Postdramsko gledališče* (v nemškem izvirniku je izšla leta 1999, v slovenskem prevodu pa leta 2003).<sup>2</sup> V to oznako uvršča »raznovrstne gledališke tokove po letu 1970, ki sledijo avantgardnim težnjam po reteatralizaciji gledališča ter poudarjeno izpostavljajo estetske kvalitete gledališča samega, zlasti čas, prostor in materialnost telesa« (Šorli, *Slovenska postdramska pomlad* 37). Postdramsko gledališče je sicer ohlapno definirana, vendar sprejeta in široko uporabljana oznaka, ki se je kljub svoji pomanjkljivi teoretski opredelitvi udomačila tudi v znanstvenih krogih.<sup>3</sup> V monografiji *Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories* (2014), v kateri so predstavljeni ključni termini in koncepti za proučevanje scenskih umetnosti, ga Patrice Pavis opredeli kot gledališče, ki je emancipirano od dramskega teksta in uveljavlja odsotnost hierarhije med odrskimi sistemi in kar je najpomembneje, uveljavlja odsotnost hierarhije med odrom in tekstom («Postdramatic Theatre» 260). Kot opozarja Lehmann, »postdramsko gledališče ni samo novi način uprizoritvenega teksta (kaj šele novi tip gledališkega teksta), marveč je tip uporabe znaka v gledališču, ki obe plasti gledališča temeljito prežame s strukturalno spremenjeno kvaliteto dogodkovnega teksta, ki postane bolj prezenca kot reprezentacija« (*Postdramsko gledališče* 105). Gre za gledališče, ki ga temeljno zaznamujeta dve načeli: 1. »odtegnitev označevanja« (kot se izrazi Lehmann, 101), to je brisanje intencionalnosti znaka in odvzemanje reprezentacijskega značaja gledališkemu dogodku, se pravi odmik od reprezentacije oziroma

2 Kot ugotavlja Patrice Pavis, Lehmann preučuje spremembo uprizoritvene paradigme ter jo utemeljuje na primerih gledaliških dogodkov in performansov, ki si jih je sam ogledal v sedemdesetih in osemdesetih letih v Nemčiji (zlasti v Theatru am Turm v Frankfurtu), na Nizozemskem in v Belgiji («Postdramatic Theatre» 262). Lehmann v knjigi *Postdramsko gledališče* analizira tudi uprizoritve iz drugih držav, med njimi tudi iz Slovenije, in sicer uprizoritve v režiji Tomaža Pandurja in Emila Hrvatina / Janeza Janše.

3 O razvoju termina postdramsko gledališče gl. Pavis («Postdramatic Theatre» 258–259), Toporišič (*Ranjivo telo teksta in odra* 89–94), Šorli (*Slovenska postdramska pomlad* 40–44), Milohnič («Performativni rez postdramskega gledališča» 331–332). Lehmannova opredelitev postdramskega gledališča je bila deležna številnih kritik in tudi konstruktivnih dopolnitev. Avtor sam je po izidu knjige korigiral vrsto svojih trditev v člankih in knjigi *Das politische Schreiben* (2012). Kljub temu da postdramsko gledališče izziva in kliče po natančnejši terminološki opredelitvi, je nadvse uspešen krovni pojem. Kot ugotavlja Pavis, se po petdesetih letih 20. stoletja, ko je bil iznajden termin »gledališče absurda«, do devetdesetih let, ko je Lehmann konceptualno osmislil »postdramsko gledališče«, ni pojavil noben tako prodoren termin, ki bi zajemal veliko večino eksperimentalne gledališke produkcije.

predstavljanja, ki ga nadomesti težnja po prezentaciji oziroma prisotnosti, ter 2. »razhiterarhiziranje gledaliških sredstev«, katerega temeljni postopek je priredno razporejanje gledaliških elementov (prav tam 105). Ti dve načeli sta bili podlaga demokratičnim procesom sodelovanj med vsemi udeleženi (nastopajočimi in gledalci) pri ustvarjanju postdramskih gledaliških dogodkov. Vodili sta tudi avtorje in avtorice postdramskega gledališča na Slovenskem. Ti so – povedano skupaj z Eriko Fischer-Lichte – oblikovali estetiko performativnega, za katero je značilno, da uprizoritveni dogodek poveže nastopajoče in gledalce v skupnost in jih preobrazi v člane skupnosti, ki doživijo estetsko dejanje kot del družbene stvarnosti. Estetika performativnega se je tudi na Slovenskem začela oblikovati v šestdesetih letih 20. stoletja in povzročila performativni obrat, ki se je zgodil s hepeningi (skupina OHO jih je začela izvajati leta 1966), odrskimi raziskavami literature (441/442/443 – Gledališče Pupilije Ferkeverk, Nomenklatura, LKB) in ritualnimi oblikami gledališča (Pekarna, skupine Tomaža Kralja in Vlada Šava). Pri tem velja poudariti, da je bil ne le začetek, temveč tudi nadaljnji razvoj estetike performativnega na slovenskih odrih sočasen z dogajanjem v tujini.

Zanimivo je, da so številni avtorji eksperimentalnih gledaliških praks na Slovenskem svoje odrske raziskave pogosto osmišljali prav v odnosu do dramskega gledališča (to velja tudi za mnoge, ki niso izhajali iz vrst gledališčnikov). V igri je bilo zavračanje tradicije gledališča, natančneje: dramskega gledališča, ki temelji na uprizarjanju dramskih besedil, in tradicionalne hierarhije znakovnih sistemov, ki so na odru v službi drame oziroma so podrejeni predstavljanju dramskega besedila, pa tudi konvenciji komunikacijskega modela v gledališču, ki ločuje predstavljanje od dogajanja od svojega občinstva. Načelo odvratanja od uveljavljenih gledaliških konvencij je usmerjalo rizomsko prepletanje med različnimi umetnostmi in mediji ter porajalo nova reprezentacijska in recepcijska razmerja v uprizoritvenih umetnostih skozi celotno 20. stoletje, poudarjeno v času zgodovinskih avantgard v dvajsetih letih, neoavantgard v šestdesetih in transavantgard oziroma postavantgard v devetdesetih. V zadnjem desetletju 20. stoletja pa sta eksperimentiranje z razlikovalnimi značilnostmi, strukturinimi načeli, metodologijami in zgodovinami različnih umetnosti ter prehajanje meja med umetnostjo in življenjem povsem preobrazila področje uprizoritvenih umetnosti. Gledališče kot medij je doživelo rekonceptualizacijo. V preiskovanju stičišč z drugimi področji umetnosti, poudarjeno z likovno umetnostjo, (sodobnim) plesom, teorijo, znanostjo in novimi mediji, se je vzpostavilo odprto polje interdisciplinarnih uprizoritvenih praks in se preoblikovalo v širše pojmovano področje scenskih umetnosti.

Toda ne gre le za to, da se je preoblikovalo področje uprizoritvenih umetnosti. V 20. stoletju se je razširil sam pojem umetnosti. Kot ugotavlja Bojana Kunst, so bili v umetnost »vključeni načini predstavljanja, delovanja in ustvarjanja, ki prej niso bili vidni in legitimni kot umetniški« (»Težave s sodobnostjo« 45). Preobrazila se je sama forma umetniškega medija: »To zdaj ni več napredovanje v inovaciji, marveč pravi

'trk biljardnih krogel', ki na novo uprizori tudi zgodovino umetnosti ter vzpostavi devetdeseta leta kot odprto polje artikulacij različnih umetniških praks, delovanj in produkcij« (prav tam). V slovenski teatrologiji se devetdeseta

pogosto opisujejo kot obdobje heterogenosti, raziskovanja in problematiziranja temeljnih gledaliških kategorij. To je obdobje avtorskih in konceptualnih projektov, postmodernističnega iskanja formalne in vsebinske palimpsestnosti, kjer se problematizirajo temeljne gledališke kategorije. Polje sodobnega plesa in gledališča se zbližuje v raznih oblikah gibalnega in fizikalnega gledališča, meje med gledališko in vizualno umetnostjo izginjajo v gledaliških instalacijah in performansih (ki stopijo na prizorišče predvsem v drugi polovici devetdesetih). Gledališče zaznamuje teoretske, urbane in popularne vsebine nove generacije, problematizacije igralca in odklon od dramskega teksta, ukvarjanje z gledališkim časom in izstop iz klasičnega gledališkega prostora. (Kunst, »Nomadsko desetletje« 79)

Področje sodobnih scenskih umetnosti lahko imenujemo kar transumetnost. To oznako je ponudila Polona Tratnik in z njo poimenovala umetniške prakse, ki izkazujejo težnjo po preseganju določil umetnosti, kot se je vzpostavila v modernosti, težnje po preseganju okvirov (umetnosti, pa tudi disciplinarnosti, medijskosti itd.), razločevanj in kategoriziranj, ter merijo na premike in prehajajo s področja umetnosti v polja drugih dejavnosti (*Transumetnost* 31). Sodobne scenske umetnosti so se razširile v dialogu z intermedijskimi in novomedijskimi umetnostmi (računalniško, internetno, kibernetično, zvočno umetnostjo), znanostjo in tehnologijo. Na radikalno preobrazenem in razširjenem področju hibridnih oblik uprizarjanja, ki vključuje ne le raznovrstne gledališke igre, temveč tudi raznotere oblike spektakla, manifestacije kulture, politike in javnega uprizarjanja, so se v devetdesetih uveljavili snovalno gledališče, performans, fizično gledališče, plesno gledališče, sodobni ples, body art, ambientalno gledališče, instalacijska umetnost itd. Za ustrezno poimenovanje samega področja uprizarjanja je stroka v devetdesetih iznašla več poimenovanj: izvajalske umetnosti, odrske umetnosti, uprizoritvene umetnosti, scenske umetnosti. Prvi dve sta šli iz rabe (izvajalske umetnosti kmalu za tem, ko se je na začetku devetdesetih začelo uporabljati). Po letu 2000 pa se je uveljavila oznaka scenske umetnosti, ki se je začela izmenjevati z oznako uprizoritvene umetnosti.

Osrednje načelo, ki je narekovalo izbor obravnavanih pojavov v široki paleti eksperimentalnih uprizoritvenih praks, so prekinitve s tradicijo (dramskega) gledališča. Lom s tradicijo (pri osmišljanju uprizoritvenih postopkov, njihovih metodologij, osnovnih elementov predstave in vzpostavljanja skupnosti med igralci in gledalci) je uporabljen kot orodje za opredelitev predmeta pričujoče študije. Napačno bi ga bilo razumeti kot merilo za opredeljevanje tega, kaj je in kaj ni gledališče. To vprašanje je irelevantno, sploh če se gibljemo na nerazmejenem področju eksperimentalnih oblik uprizarjanja, ki so osmišljene prav v načelu prehajanja meja med posameznimi področji umetnosti

in mediji, povezovanja z drugimi polji produkcije v družbi in vsakdanjim življenjem. Raziskava obsega štiri desetletja (1966–2006), v katerih sta se zamenjala dva družbenopolitična sistema: samoupravni sistem v socialistični Jugoslaviji in parlamentarna demokracija v Republiki Sloveniji, z njima pa tudi razmere za ustvarjanje, produciranje in zaznavanje umetnosti. Preučevanje estetskih novosti in politično opozicijskih drž, ki so jih artikulirali posamezniki in skupine, odstira tudi vpogled v spremembe položaja, vloge in pomena uprizoritvenih umetnosti v družbi.

Knjiga je razdeljena na dva dela. Prvi del obravnava obdobje med letoma 1966 in 1986, to je od leta 1966, ko je prve hepeninge pri nas začela izvajati skupina OHO, do leta 1986, ko je Gledališče sester Scipion Nasice na odru Cankarjevega doma v Ljubljani uprizorilo prelomno predstavo v novejši zgodovini slovenskega gledališča *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*. Evidentira raznovrstne dogodke, ki so ustvarjali estetiko performativnega, ter opisuje razvoj novih uprizoritvenih pristopov in zvrsti (hepeninge, odrske raziskave literature, ritualne oblike gledališča, *performance theatre* kot vmesno obliko med gledališčem in performansom, multimedijsko gledališče in performans, hibridne oblike uprizarjanja v družbi spektakla). Obravnava jih v kontekstu sočasnih kulturnih in družbenopolitičnih razmer. Ob tem se začrtuje linija eksperimentalnih gledaliških praks in scenskih umetnosti, za katero se je zdelo, da je bila v t. i. svinčenih sedemdesetih na slovenskih odrih prekinjena. V tem pogledu raziskava zapolnjuje teatrološko vrzel, ki se je doslej – v študijih gledališča, ne pa tudi dejansko – razpirala v tem obdobju.

Drugi del knjige obravnava raznovrstne interdisciplinarne oblike uprizarjanja v letih 1986–2006. To je obdobje po *Krstu*, v katerem so se heterogene prakse uprizarjanja silovito razraščale, se vztrajno uveljavljale in se pozicionirale kot nepogrešljiv, institucionalnim gledališčem enakovreden pol gledališke produkcije. Obravnavane so – z besedami Jill Dolan (432) – kot polje igre, v kateri je kultura na voljo za intervencijo. Statističnemu pregledu podatkov sledi poglavje o značilnostih zunajinstitucionalne gledališke produkcije v devetdesetih letih 20. stoletja in poglavitnih smernicah na področju sodobnih scenskih umetnosti, ki so sooblikovale gledališče podob, fizično gledališče, plesno gledališče, sodobni ples, uprizoritve (postdramskih) besedilnih pokrajin in prispevale k hibridizaciji uprizarjanja. Politike in estetike uprizarjanja osvetljuje vpogled v produkcijske pogoje in izobraževalne centre za usposabljanje posameznikov za delovanje na področju sodobnih scenskih umetnosti. Nadaljevanje je strukturirano v poglavja, ki izpostavljajo izzive, s katerimi so se spoprijemali osrednji protagonisti in reformatorji gledališke krajine v devetdesetih. Izbrane študije primerov Matjaža Bergerja, Emila Hrvatina / Janeza Janše,<sup>4</sup> Bojana Jablanovca, Igorja Štromajerja in Marka Peljhana analizirajo njihova dela ter predstavijo novosti, ki so jih vpeljali v

4 Emil Hrvatini si je leta 2006 nadel ime Janez Janša. V knjigi sta uporabljani obe imeni: v obdobju, v katerem se je imenoval Emil Hrvatini, je uporabljeno njegovo rojstno ime, v obdobju po preimenovanju pa režiserjevo novo ime.

slovenski in mednarodni prostor, obenem pa izpostavljajo problematiko uprizarjanja in teoretska izhodišča, ki so bili aktualni v tistem času. Vprašanje estetike realnega v devetdesetih je argumentirano na primeru režij Matjaža Bergerja, ki se je v svojih zgodnjih delih lotil dekonstrukcije prisotnosti kot temeljne gledališke kategorije in se spoprijel z redefiniranjem kategorij prostora, časa in dejanja. Uprizoritve Emila Hrvatina / Janeza Janše so obravnavane z vidika režiserjevega razumevanja gledališča kot aparata za upravljanje gledalčeve pozornosti in zaznave v dobi digitalnih tehnologij. Teatralnost kot temeljna razlikovalna značilnost uprizoritvenih umetnosti je raziskana v režijah Bojana Jablanovca in njegove skupine Via Negativa. Problematika mediatiziranega uprizarjanja je razprta na primerih zgodnjih režij Igorja Štromajerja, ki je v slovenski prostor vpeljal spletni performans. Vprašanje redefiniranja skupnosti v dobi interneta in sodobnih scenskih umetnosti pa je razprto skozi optiko režiserja Marka Peljhana in njegovih intermedijskih del. Raziskava mnoštva medumetnostnih pojavov na prelomu v 21. stoletje je sintetizirana v poglavju, v katerem so hibridne oblike uprizarjanja preučene z vidika vprašanja o izviranosti (oziroma pristnosti, avtentičnosti, novosti). Sklepno poglavje se osredinja na rekonstrukcije slovenskih neoavantgardnih in eksperimentalnih gledaliških praks. Trend, ki ga je leta 2006 sprožila rekonstrukcija predstave Gledališča Pupilije Ferkeverk *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, je obravnavan z vidika procesov vrednotenja, zgodovinenja in raziskovanja uprizoritvenih umetnosti.

To ni celovit pregled eksperimentalnih uprizoritvenih praks, ki so potekale na slovenskih odrih v obdobju 1966–2006. Takšen pregled se nam iz različnih razlogov izmika. Po eni strani slovenska teatrologija ne razpolaga z integralno zgodovino slovenskega gledališča, ki bi pozitivistično predstavila kronologijo dogajanj v institucionalnih gledališčih in zunaj njih; po drugi strani danes še vedno odkrivamo dogodke, avtorje in skupine, ki so se v preteklosti ukvarjali z eksperimentiranjem, vendar so bili v procesih zgodovinenja prezrti. Tem sem v knjigi namenila posebno pozornost. Prav tako sem v knjigo vključila vrsto zanimivih teoretskih premislekov, ki so sočasno osmišljali novosti in ostali pozabljeni, retrospektivno gledano pa je v njih mogoče prepoznati pronicljivo argumentirane vizije uprizoritvenih prihodnosti. Tako se študija razpira med evidentiranjem in ugotavljanjem značilnosti del spregledanih avtorjev in skupin na eni strani ter njihovim opredeljevanjem v razmerju do že znanih in uveljavljenih sodobnikov na drugi strani. Hkrati si prizadeva izpostaviti osrednje smernice, tokove in gibanja, ki so v desetletjih med letoma 1966 in 2006 sodelovali v preoblikovanju polja slovenskih uprizoritvenih umetnosti. Tako ustvarja podlage za nadaljnje raziskave gledaliških alternativ, njihovo primerjalno analizo v razmerju do sočasnih dogajanj v repertoarnih gledališčih, vnovični premislek o njihovi vlogi v kontekstu slovenskih uprizoritvenih umetnosti in priložnost za njihovo umestitev v mednarodne raziskave uprizarjanja.

**I. del**  
**Estetika performativnega**  
**na Slovenskem**  
**1966–1986**





## Problematika zgodovinjena eksperimentalnih gledaliških praks

To poglavje proučuje dinamiko sprememb, ki jo je v slovenskem prostoru sprožilo rizosko prepletanje med posameznimi umetnostmi in mediji v šestdesetih letih 20. stoletja, ko so raznovrstne discipline, vsaka s svojimi razlikovalnimi značilnostmi, strukturnimi načeli, metodologijami in zgodovinami, stopile v vzajemen dialog ter v polje gledališča in scenskih umetnosti vpeljale obilje postopkov in načinov uprizarjanja, ki so odprli pot estetiki performativnega. Predmet raziskave bodo tiste inovativne pobude v spektru eksperimentalnih praks, ki so se v strasti do realnega – kot bi dejal Badiou – odvrnile od tradicionalnega načina predstavljanja po zgledu koncepta mimezis, težnjo po celostni umetnini pa združevale z iskanjem novih načinov življenja.

Nova vrsta odrske kvalitete, značilne za estetiko performativnega, je bila zajeta v poimenovanjih, kot so totalno, eksperimentalno, neprofesionalno gledališče, hepening, akcija, dogodek. V polje gledališča in scenskih umetnosti so vpeljale nova reprezentacijska in percepcijska razmerja, ki so ustvarila nova družbena okolja bivanja, izkustva, čutenja. V skladu z avantgardističnimi načeli, po katerih so se zgledovale, so razkrojile ločnico med umetnostjo in življenjem. Ob tem pa so začele razveljavljati tudi razlike med etabrirano in popularno, elitistično in množično kulturo, meje med centrom in margino.

Razlogov za odsotnost ali bolje rečeno nevidnost mnogih eksperimentalnih skupin, ki so zaznamovale to obdobje, je več. Eden od njih izhaja iz dejstva, da so si nove uprizoritvene prakse v poznih šestdesetih in prvi polovici sedemdesetih let prizadevale zblížati umetnost z vsakdanjim življenjem, pri tem pa so zavestno izstopile iz polja estetike. Hopeningi skupin OHO in Nomenklatura, ritualne oblike gledališča v skupinah Tomaža Kralja, Beli krog in Vetrnica Vlada Šava, v Pekarni Lada Kralja, dogodki Gledališča Pupilije Ferkeverk, akcije Daliborja Borija Zupančiča, Miroslava Slane in drugih umetnikov so – izhajajoč iz načel svobodnega življenja in utripa hipijevske kulture – temeljili na idejah o avtentičnosti, spontanosti, pristnosti in neposrednosti. Reprezentacijski postopki in načini sodelovanja z gledalci so vodili stran od uveljavljenih estetskih načel (najznačilneje k neigri, vpeljevanju nepoklicnih igralcev, ki so na odrih izkazovali svoje identitete in raznovrstne veščine, ki so jih sicer obvladali). Gledališka stroka je bila do ustvarjalnosti nepoklicnih gledališčnikov zadržana zaradi domnevne instrumentalizacije amaterizma. Iz istih razlogov je bila prezrta tudi dejavnost skupin (med njimi ulični nastopi Pocestnega gledališča Predrazpadom, skupine

Pagadaj, Pagapusti in Gledališča Ane Monró, multimedijski projekti študentske alternative, med njimi Dušana Piriha Hupa, Gledališke skupine, FV 112/15, Podjetja za proizvodnjo fikcije, performansi Mareta Kovačiča in skupine Borghesia), ki so v poznih sedemdesetih in začetku osemdesetih let utirale pot performansu skozi multimedijsko gledališče, takrat že v zarisu družbe spektakla in množične medijske kulture. Tisti čas je prinesel povsem drugačna umetnostna izhodišča: kategorijo pristnosti je zamenjala igra z videzi, ki je bila pogosto tehnološko posredovana, ideja o avtentičnosti je bila razumljena kot naivna, revno gledališče pa so izpodrinile težnje po celostni umetnini kot totalnem spektaklu.

Da značilnosti eksperimentalnih gledaliških praks, ki so vodile v performans, niso bile prepoznane kot nova odrska kvaliteta, je bilo posledica ideološke konstelacije slovenskega (tedaj jugoslovanskega) gledališkega prostora, v katerem je bila dejavnost amaterskih gledaliških skupin ostro razmejena od profesionalnih gledališč. Kot ugotavlja Aleš Gabrič, je partijska ideologija razlikovala dve vrsti kulture: t. i. delavsko kulturo, ki naj bi se »razvijala na amaterskih osnovah, na napredni ideologiji KP [komunistične partije] in katere razvoj je partija podpirala s sklicevanjem na pravice delavskega razreda«, in t. i. vrhunsko kulturo, ki naj bi »bila ostanek polpretekle dobe, nosila idejne vplive politično poražene buržoazije in propadajočega kapitalističnega zahoda ter bila že v osnovi 'dekadentna'« (»Odmevi teorije« 99). Ob izdatni politični in finančni podpori oblasti je bil po zgledu Sovjetske zveze po drugi svetovni vojni v Slovenijo in Jugoslavijo vpeljan koncept socialističnega realizma, ki umetnikom ni zapovedoval le (na marksističnih načelih utemeljenih in s strani komunistične partije interpretiranih) idejnoestetskih načel ter umetniških smeri, temveč je določal tudi vlogo umetnika v družbi, odnos do ideologije, revolucije, stvarnosti.<sup>5</sup> Umetniki, t. i. inženirji človeških duš, naj bi nastopali v službi revolucije, s svojimi deli pa širili vrednote nove socialistične ureditve. Po informbirojevskem sporu med Sovjetsko zvezo in Jugoslavijo je vpliv teorije socialističnega realizma polagoma usihal, partijska ideologija pa je še vedno zastopala ista načela, le da jih je imenovala z drugimi izrazi, kot sta »visoka idejnost« in »teorija odraza«. Čeprav je Boris Zihlerl kot glavni zagovornik socialističnega realizma leta 1961 zapustil mesto predsednika Ideološke komisije CK ZKS (Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije), je delitev na »delavsko« in »vrhunsko« kulturo, ki je ločevala amatersko dejavnost od profesionalne, prevladovala tudi v naslednjih desetletjih.

---

5 Glavni zagovornik socialističnega realizma Boris Zihlerl je že leta 1941 v *Sodobnosti* objavil članek »O realizmu«, v katerem je predstavil ključna načela socialističnega realizma in tudi opozoril, kateri umetniški tokovi so v nesoglasju z marksizmom, in sicer: naturalizem, ekspresionizem, simbolizem, futurizem itd. Po njegovem mnenju je bila edina prava smer, ki je od kritičnega realizma vodila k socialističnemu realizmu, članek pa je sklenil z apelom, da je novi realist »inženir, ki oblikuje duše v imenu prihajajoče skupnosti vseh ljudi« (Zihlerl nav. po Gabrič, »Odmevi teorije« 97).

Ljubiteljska kultura je bila v Jugoslaviji posebnega pomena, saj je oblast v skladu z načeli socializma načrtno in sistemsko spodbujala kulturno dejavnost, ki naj bo dostopna širšim množicam in »bo krepila socialistično 'zavest' ter pripadnost novemu družbenemu in političnemu redu« (Vodopivec 422). Kot poudarja Peter Vodopivec, je v času socializma tudi kultura morala postati »ljudska lastnina«, saj je »ljudstvo s tem, ko je prevzelo oblast v svoje roke«, postalo »njen vsebinski lastnik« (prav tam). Do novih smernic v kulturi pa sta imeli jugoslovanska in slovenska politika ambivalenten odnos. Zavedali sta se, da je »svobodnejše in pluralnejše kulturno vzdušje pomemben odvod izobrazbenega in širšega ljudskega nezadovoljstva, na drugi strani pa sta razumela, da odpiranje kulturnega prostora ogroža monopol njunih nazorskih in ideoloških izhodišč« (Vodopivec 356). Oblast je poskušala ustvarjati vtis o Jugoslaviji kot državi svobodne ustvarjalnosti, pri tem pa je avtoritarno nasprotovala modernizmu in sodobnim avantgardnim gibanjem, saj se njihova načela niso ujemale z režimskimi tradicionalističnimi pogledi na umetnost.

V šestdesetih letih je bilo intelektualno življenje onemogočano, o čemer priča tudi ukinitvev več revij, med njimi *Revije 57* (izhajala je v letih 1957–1958) in *Perspektiv* (1960–1964).<sup>6</sup> Leta 1957 je bil sprejet zakon o gledališčih, ki je destruktivno posegel v gledališko dejavnost in močno zavrl razvoj slovenskega gledališča (Gabrič, *Socijalistična kulturna revolucija* 140–164). Določal je pogoje, ki jih morajo izpolnjevati gledališča, če naj ostanejo poklicna oziroma profesionalna. Polpoklicni odri pa so bili preoblikovani v sekcije kulturnih društev. Pod pretvezo reorganizacije dela v gledališčih je stekla operacija ukinjanja gledališč. Rezultat te politične odločitve so bili štirje poklicni odri (ljubljska in mariborska Drama, ljubljansko Mestno gledališče in Slovensko ljudsko gledališče v Celju) ter ukinitvev treh gledališč (v Kranju, Kopru in na Ptuj). Status amaterskih gledališč pa so prevzela Šentjakobsko gledališče v Ljubljani, jeseniško Mestno gledališče, Goriško gledališče in mala gledališča, kot sta bila Eksperimentalno gledališče in Oder 57. Partijska ideologija je zapiranje gledališč utemeljevala z istimi razlogi kot ukinjanje revij, češ da je »gledališče preveč zaverovano v 'visoko' umetnost, zato izgublja stik z vodilnim delom družbe, to je z delavskim razredom« (Gabrič, »Policentričen razvoj« 1031). Ta delitev je bila seveda umetno ustvarjena, saj je oblast na gledaliških odrih nameravala ustvariti »propagandni poligon« (prav tam).

Leta 1964 je bil z ukinitvijo gledališča Oder 57, ki ga je oblast razumela kot gledališko podružnico *Perspektiv*, nasilno prekinjen in zavrt tudi razvoj gledališke dejavnosti zunaj institucij.<sup>7</sup> Kontinuiteta z raziskovalnimi praksami uprizarjanja je bila

6 Zgoščen pregled o izhajanju revij v tem obdobju podaja Aleš Gabrič v poglavju »Intelektualci kot opozicija« v *Slovenski novejši zgodovini* (1024–1026).

7 Oder 57 je bil ukinjen ob premieri Rožančeve agitke o vprašanih kmetijstva *Topla greda*, ki so jo nasilno prekinili delavci Agrokombinata Grosuplje, predstavo in igro pa je prepovedalo tudi sodišče. Prepoved še danes ni preključena. (Glej razpravo Andreja Inkreta *Vročja pomlad 1964*.)

sistemska vzpostavljena šele z ustanovitvijo Eksperimentalnega gledališča Glej leta 1970 in Pekarne dve leti pozneje. Kljub temu eksperimentalna produkcija v Ljubljani v letih med 1964 in 1970 ni povsem zamrla. Alternativno institucionalnim gledališčem so predstavljali Študentsko aktualno gledališče (1965–1966), skupina Jurija Součka (1965–1970), ki se je najprej imenovala 312 860, nato Stranski vhod in pozneje Součkova skupina, ter Gledališče Pupilije Ferkeverk (1969–1971).<sup>8</sup> V krajšem obdobju liberalnejše partijske politike v drugi polovici šestdesetih let se je hkrati z dogajanjem v svetu razvilo študentsko gibanje, ki je kulminiralo v zasedbi Filozofske fakultete leta 1971. Kljub sprostivni zadržanosti ozračja se je v sedemdesetih obdobje ideološkega pritiska nadaljevalo. Izostriilo se je leta 1972 z objavo Pisma predsednika in izvršnega biroja Zveze komunistov Jugoslavije v Beogradu, ki je napovedalo »gospodarsko in družbeno reformo«, ob tem pa pozvalo k obnovi »idejne in politične enotnosti Zveze komunistov«, ki naj postane »hrbtenica« političnega sistema (Vodopivec 409). To je prineslo izključevanje vsega, kar bi lahko ogrozilo krepitev komunistične partije. V kulturni politiki so bili obujeni zastareli vzorci iz prve polovice petdesetih let, ki naj bi sledili načelu t. i. podružbljanja kulture in jo ponesli med delavski razred. Obdobje poostrelega nadzora je trajalo do začetka osemdesetih, ko se je s smrtjo državnega in partijskega voditelja Josipa Broza - Tita leta 1980 začela razkrajati tudi ideja jugoslovanstva, utemeljena na načelu o bratstvu in enotnosti v zvezni državi, sistem pa je začel opazno pokati po šivih; konec devetdesetih let je skupaj s socialistično utopijo tudi razpadel.

Varuhi režima niso bedeli le nad repertoarjem institucionalnih gledališč, temveč so bili še posebej pozorni na eksperimentalne gledališke prakse. Kot ugotavlja Tomaž Toporišič, je te prakse – ne glede na stopnjo njihove družbene angažiranosti – politika ves čas razumela kot izzivalno umetnost oziroma politično gledališče, ki mu je treba določiti zgornjo mejo tolerance (*Levitve drame in gledališča* 140–141). V t. i. svinčenih sedemdesetih je bilo delovanje zunaj institucij nezaželeno, saj se je izmikalo očem oblasti. Alternativna scena sicer ni bila nadzorovana z neposredno cenzuro, pač pa je bila režimsko uravnavana z različnimi omejitvami, skromnimi finančnimi dotacijami in prostorskim onemogočanjem. Zato se na področju gledališča sedemdeseta leta kažejo razdrobljena v množico manjših dogodkov. Njihovi akterji so z iznajdljivimi strategijami počasi, toda vztrajno vzpostavljali infrastrukturno mrežo alternativnih prizorišč.

Peter Božič v preglednem članku »Alternativno gledališče« (1987) opozarja na to, da dovršen del inovacij v slovenskem gledališču izhaja iz skupin, ki jih sestavljajo ljubitelji gledališča, in ne profesionalni gledališčniki, ter »da se novo gledališče, najsi ga imenujemo kakorkoli že, poraja na robu med institucionalnim, profesionalnim in

---

8 Glej razpravo Andreja Inkreta »Kratek spomin na ŠAG« ter monografiji *Rob v središču* Primoža Jesenka (274–276) in *Prisli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk* v uredništvu Alda Milohniča in Iva Svetine.

svobodnim, celo ljubiteljskim oziroma amaterskim gledališčem« (92). S tem odstrenov pogled na gledališko alternativo, ki v slovenski teatrologiji dotlej ni bil reflektiran. Med odri, ki so pomembno vplivali na razvoj slovenskega gledališča, sta bili – kot ugotavlja Božič (prav tam) – le dve gledališči sestavljeni iz profesionalnih gledališčnikov: Oder 57 in Eksperimentalno gledališče Glej. Opozoriti velja, da Božičeva razprava ne vključuje gledaliških eksperimentov, ki so v tistem času potekali v institucionalnih gledališčih, kar je glede na fokus njegove raziskave seveda razumljivo. V repertoarnih gledališčih je bil eksperimentiranju odmerjen prostor predvsem na malih odrih, zaslediti pa jih je bilo mogoče tudi na velikih.<sup>9</sup> To je bila logična posledica nadzora nad gledališko produkcijo v socialistični Jugoslaviji: v interesu oblasti je bilo, da ima pregled nad celotno gledališko produkcijo, vključno z eksperimentalnimi praksami uprizorjanja. V repertoarnih gledališčih so zanje začeli odpirati prizorišča na malih odrih, najbrž tudi zato, ker je bil eksperiment prepoznan kot integralni del stabilne gledališke strukture.<sup>10</sup>

Božič se torej osredinja na alternativo v izvedbi neprofesionalnih gledaliških skupin in izpostavlja, da so v zgodovini gledaliških avantgard, slovenskih in mednarodnih, ključno vlogo odigrale prav amaterske, neprofesionalne skupine, sestavljene iz samorastnikov, ki so rasli na obrobju ljudskega amaterizma in profesionalnih gledališč. V dokaz navede rusko gledališko avantgardo, Stanislavskega in Mejerholda ter njune predhodnike, Aleksandra Tairova, Nikolaja Jevreinova, Maleviča, Terentijeva, skupino OBERIU. Med slovenskimi avtorji spomni na Ferda Delaka, njegov Novi oder, revijo *Tank* in Delavski dom, »kjer seveda ni bilo nobenega gledališkega profesionalca, pa sta obe predstavi Ferda Delaka na Delavskem odru vendarle doživeli velik uspeh kot gledališče kot tako in kot gledališka avantgarda« (92). Nadalje omenja Mrakovo gledališče in začetke Pekarne, pri čemer poudarja, »da bi bilo s profesionalci povsem nemogoče izvesti prva dva Pekarnina uspešna gledališka projekta«, *Potohodca* Daneta Zajca v režiji Lada Kralja in obe različici *Gilgameša* v režiji Iva Svetine (prav tam). Sicer je bila Pekarna v svoji sestavi mešana – v njej so ustvarjali gledališki profesionalci in ljubitelji. Med mladimi avtorji, ki so stopili na prizorišče na prelomu v osemdeseta, izpostavi Dragana Živadinova, takrat študenta na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ki je še pred študijem gledališke režije vodil amatersko gledališko skupino na Vrhniki, to je SNG Vrhnika – Srečno novo gledališče Vrhnika, in skupine

---

9 To je natančneje preučil Primož Jesenko v monografiji *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967* (2015). Avtor je izdelal tudi seznam eksperimentalnih uprizoritev v gledaliških institucijah in zunaj njih (386–394).

10 Slovensko narodno gledališče v Mariboru je mali oder ustanovilo že leta 1959. Slovensko narodno gledališče Drama v Ljubljani je odprlo Komorni in eksperimentalni oder v Viteški dvorani v Križankah leta 1963, ob izgradnji prizidka v lastni stavbi pa Malo Dramo leta 1967. Mestno gledališče ljubljansko je odprlo malo sceno, imenovano Stara garderoba, leta 1979.

izraznega plesa, ki niso izšle iz profesionalnih baletnih skupin, vendar plešejo povsem profesionalno (Plesni teater Ljubljana, Koreodrama).

Božič ugotavlja, da je za gledališko alternativo sedemdesetih in na prelomu v osemdeseta leta<sup>11</sup> značilna povsem nova vsebina, ki jo določajo »socialna senzibilnost odprte in svobodne gledališke komune, iz nje oblikovana izvirna estetika in svojevrsten gledališki jezik«, novo izhodišče gledališke alternative pa primerja z nastajanjem avtopoetik v literaturi postmodernizma (prav tam). V sklepnih ugotovitvah poudarja dvoje: da prav te gledališke alternative »obvladujejo vso potrebno profesionalnost« in so »najvišji estetski izraz rock-pop kulture mladih« (95). Navedeni Božičevi primeri ne pričajo le o zagatah produkcije, vrednotenja in izobraževanja za »novo gledališče« (imenujmo ga kar s to krovno oznako), temveč izpostavljajo tudi dejstvo, da inovacije mladih avtorjev pogosto izhajajo iz vrst študentov, naj bodo to slušatelji gledaliških ali negledaliških ved, ki so pred tem že delovali na področju ljubiteljske kulture.

Delovanje amaterskih skupin je evidentirala Zveza kulturnih organizacij Slovenije (ZKOS), vendar je predvsem proti koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let najbolj kakovostne med njimi zavračala. Ni jih uvrščala v svoja sklepna srečanja, temveč jih je prepuščala anonimnosti zaradi njihove »napačne usmerjenosti«: očitala jim je »posnemanje modernizma, posnemanje profesionalnih in eksperimentalnih gledališč« (prav tam). Tako so se te skupine znašle v »dvojnem getu«, saj jih niso priznavali niti v krogu amaterskih niti profesionalnih gledališč. Približno od leta 1982 pa se je – kot opaza Božič – položaj opazno izboljšal: priznavati so jih začeli pri ZKOS, nekateri kritiki pa so v njih prepoznali tudi alternativo profesionalnemu gledališču. Vse to so pogloblitni razlogi za zagatno situacijo, v kateri so se znašli gledališki inovatorji, ki so delovali v krogu ljubiteljske kulture. Gledališčniki sami se niso obremenjevali s tem, ali ustvarjajo v okviru ljubiteljske ali profesionalne kulture, temveč so svobodno ustvarjali in uresničevali svoje gledališke zamisli.

Vzroki za prezrtost eksperimentalnih praks uprizorjanja in njihovo izključenost iz gledaliških raziskav pa so povezani tudi s pojmovanjem samega področja gledališča; nanašajo se na vprašanja, kaj je in kaj ni gledališče, posredno pa še na to, kaj je predmet proučevanja v študijih gledališča in kaj bi moralo biti iz njih izključeno. V slovenskem prostoru se je umetniška praksa v drugi polovici 20. stoletja ves čas razvijala sočasno z dogajanjem v zahodnem svetu, togi pa sta bili njena refleksija in teoretizacija. Slovensko gledališče in scenske umetnosti vse do srede osemdesetih let niso imeli svoje matične periodične publikacije, ki bi spremljala in hkrati reflektirala umetniško prakso, kar je

11 Gledališko alternativo razvrsti na tri skupine: 1. alternativo, utemeljeno v estetskem konceptualizmu (Eksperimentalno gledališče Glej, Gledališče sester Scipion Nasice in Rdeči pilot), 2. politično angažirano alternativo, npr. Pocestno gledališče Predrazpadom, z nadaljevanjem v Gledališču Ane Monró in gledališke skupine – komune (med njimi Gledališče čez cesto, KUD Študent Maribor, Abadon, Odprti krog, Steps, Pomurski gledališki studio) ter 3. srednješolske skupine, ki črpajo svojo estetiko iz rock-pop in disko kulture (93).



odločilno za razvoj področja. Revija *Maske* je začela izhajati šele leta 1985, v uredništvu Petra Božiča in Toneta Peršaka (pred tem je izhajala le v sezoni 1920/21, ko jo je ustanovil Rade Pregarc). Razširjeno področje scenskih umetnosti pa je bilo angažirano reflektirano v devetdesetih, ko je revija leta 1991 – tedaj pod novim imenom *Maska* – prešla v roke mlajše generacije (v uredništvu Maje Breznik in Irene Štaudohar). V visokošolskem izobraževalnem sistemu se je premik paradigme z gledališča na scenske umetnosti zgodil v študijskem letu 2009/10, ko se je na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani začel izvajati program Dramaturgija in scenske umetnosti.<sup>12</sup>

Tako se problematika zgodovinjenja avantgardnih gibanj in eksperimentalnih praks na Slovenskem razpira med dvema izhodiščnima problemoma: pičlo bero preglednih študij in iskanjem gradiv po zasebnih arhivih umetnikov po eni strani ter izpostavljenimi stvaritvami, ki so skorajda prerasle v mit. S temi izzivi se sooča tudi pričujoča razprava.

---

12 V ZDA so bili študiji scenskih umetnosti (*performance studies*) v univerzitetne programe sprejeti v devetdesetih letih 20. stoletja. Richard Schechner je na konferenci organizacije Association for Theatre in Higher Education (ATHE) v Atlanti leta 1992 predstavil svoj koncept z zahtevo, da oddelki za gledališče (*theatre departments*) postanejo oddelki za scenske umetnosti (*performance departments*), njihovi predmeti proučevanj pa naj segajo na štiri osrednja področja: zabavo (*entertainment*), pedagoško izobraževanje (*education*), ritual (*ritual*) in zdravljenje (*healing*). Kajti »*performance* je mnogo več kot uprizarjanje evropocentrične drame«, pravi Schechner (»A New Paradigm« 9); opazovati ga je mogoče tudi v politiki, medicini, športu, religiji in vsakdanjem življenju. Schechnerjev koncept *performance studies* je usmerjen v kritiko ameriškega univerzitetnega sistema, v katerem so študiji gledališča (*theatre studies*) temeljili na preiskovanju dramskih uprizoritev. Ob tem ne gre prezreti, da je bila zgodovina dramatik do 20. stoletja pravzaprav zgodovina evropske drame.

## Gledališče in skupnost

Za estetiko performativnega je značilno, da ima uprizoritev to »moč, da akterje in gledalce iz posameznikov spremeni v člane skupnosti« (Fischer-Lichte 81). Ta je vzpostavljena s t. i. *feedback* zanko, ki zaplete vse prisotne v dinamična medsebojna razmerja, tako da v demokratičnih procesih sodelovanja soustvarijo uprizoritev in proizvedejo njene pomene, ti pa so z vsako ponovitvijo znova izpostavljeni spremembam in pogajanjem. Pri tem se estetsko neposredno navezuje na družbeno in politično; ne le da med seboj ni mogoče jasno razmejiti posameznih področij umetnosti, temveč tudi ni mogoče ločiti sveta umetnosti od družbene in politične stvarnosti. Člani skupnosti namreč izkusijo estetsko dejanje kot del družbene realnosti (prav tam 61–97). Estetika performativnega se odpoveduje konvencijam tradicionalnega gledališča s pripadajočimi zapovedmi predstavljanja in zaznavanja. Za prizorišča si izbira kraje zunaj gledaliških zgradb in ustvarja skupnosti v raznovrstnih prostorih vsakdanjega življenja, kjer trčijo okviri raznoterih modusov predstav in zaznav. V igri ni le vzpostavljanje utopij v okvirih začasnih skupnosti, temveč tudi njihovo uresničevanje po zgledu Foucaultove heterotopije. To so prostori, ki v območju vsakdanje stvarnosti vzpostavijo nekakšne avtonomne, toda prehodne cone, ki živijo same iz sebe in se hkrati odpirajo navzven s težnjo, da bi reartikulirale prostore družbenosti. V heterotopičnih prostorih so najrazličnejše realne entitete, obstoječe v neki kulturi, hkrati predstavljene, spodbijane in preobrnjene (Foucault, »Of Other Spaces«).

Konec šestdesetih in v prvi polovici sedemdesetih let so takšne heterotopije našle svoje ustrezne v hepeningih, odrskih raziskavah literature oziroma performansih besede, intervencijah v javni prostor, ritualnih oblikah gledališča in njim sorodnih oblikah skupnosti. Ustvarila jih je generacija, ki je izšla iz hipijevske kulture in se je oblikovala v času študentskega gibanja. Sledila je imperativu kreativnega življenja, svojo radikalno držo pa je vzdrževala v svobodomiselnem levičarskem duhu, ki se upira vsakršnim oblikam političnega, družbenega, gospodarskega in kulturnega despotizma. Konec sedemdesetih se ji je pridružila generacija, ki se je uveljavljala pod vse večjim vplivom množičnih medijev in je utirala pot multimedijskemu gledališču. Nova okolja izkustva, mišljenja in čutenja, ki so jih vzpostavili umetniki, segajo vse od t. i. revnega gledališča do multimedijskega gledališča in performansa v družbi spektakla.



# Hepeningi

## Dejstva in miti

Ob raziskovanju hepeningov se odpira vrsta neznank. Izhodiščna težava je ta, da je na voljo le malo podatkov. Hepeninge si je ogledalo majhno število ljudi, saj so bile izvedbe enkratne oziroma omejene le na nekaj ponovitev. Michael Kirby ocenjuje, da je občinstvo posameznega hepeninga redko presegló sto udeležencev; običajno se je njihovo število gibalo okrog štirideset ali petdeset (»Happenings« 1). Podobno lahko ugotovimo tudi za hepeninge na Slovenskem. *Triglav*, denimo, znameniti hepening skupine OHO, je bil v Sloveniji izveden le enkrat, in sicer 30. decembra 1968, ogledali pa so si ga naključni mimoidóci v ljubljanskem parku Zvezda. Ponovili so ga v Novem Sadu, na razstavi *Prapradedje* v Galeriji Tribine mladih novembra naslednje leto. Redki so zapisi iz prvih virov, se pravi tisti, ki lahko pričajo o udeležbi hepeningov iz lastne izkušnje. Pravzaprav je zanimivo, da so najave oziroma programi načrtovanih hepeningov številčnejši od njihovih sočasnih kritiških refleksij. Kjer je malo dejstev, pa vsak podatek dobi veliko težo, pripisuje se mu večji pomen, kot bi ga imel sicer, in ustvarjene so plodne okoliščine, da ugibanja o kontekstih in morebitnih povezavah med njimi prerastejo v mit. Kot opozarja Kirby, je osrednji mit o hepeningih gotovo ta, da naj bi bili to improvizirani dogodki, ki se nenačrtovano in nepričakovano »kar zgodijo«: brez vnaprej pripravljene zamisli, koncepta ali besedilne predloge, brez predhodnih vaj, kakršnega koli nadzora med izvedbo, predvsem pa brez usmeritve v določen cilj oziroma namen (»Happenings« 1). Takšne predstave o hepeningih so povsem zmotne.

Drugi problem, s katerim se srečamo ob raziskovanju hepeningov, je vprašanje njihove opredelitve. O tem, kaj sploh je hepening, si niti teoretiki niti avtorji sami niso enotni. Skupaj z Allanom Kaprowom (avtorjem dogodka *18 Happenings in 6 Parts*, 1959, po katerem je ta žanr dobil svoje ime) bi lahko dejali, da gre za »panumetnični fenomen, v katerem energije, ki se izvorno razvijajo v okviru ločenih področij slikarstva, plesa, glasbe, poezije itd., začnejo križati poti druga drugi na različnih in nepričakovanih mestih.« (»In Response« 219) Zato se žanr hepeninga svoji definiciji izmika, prav tako kot drugi žanri in zvrsti koncem petdesetih in v šestdesetih letih 20. stoletja, ko so posamezne discipline, vsaka s svojo zgodovino in metodologijo, stopile v rizomski preplet s težnjo, da bi na novo ovrednotile estetsko, kulturno in družbeno-zgodovinsko vlogo same umetnosti. Če k opredelitvi hepeningov pristopimo z vidika teorije scenskih umetnosti, je to posebna oblika dogodka, ki se zgodi v okviru vnaprej določene, morda tudi v programu zapisane situacije, v kateri so »različne nelogične



Skupina OHO, Milenko Matanovič: *Triglav*. Park Zvezda, Ljubljana, 30. december 1968.

Na sliki Drago Dellabernardina, Milenko Matanovič, David Nez.

Foto Miloš Švabič. Zbirka Moderne galerije, Ljubljana.

prvine, vključno z nematričnim načinom igre, urejene v razčlenjeno strukturo«, ne da bi hotele pripovedovati zgodbo ali predstavljati oziroma posnemati neko zunanje dogajanje (Kirby, »Happenings« 11). Čeprav hepening poteka v točno določenem okviru, vključuje nepredvidljiva naključja, ki najpogosteje izhajajo iz sodelovanja med umetniki in gledalci, ko skupaj izvedejo dogodek. Prav težnja po novih oblikah družjenja in oblikovanja skupnosti med udeleženci, ustvarjanja novih okolij čutenja in bivanja je vodila tudi avtorje hepeningov na Slovenskem. Obravnavati jih je mogoče v kontekstu vzhodnoevropskega prostora, v katerem je bil hepening po mnenju Miška Šuvakovića »del borbe za umetniško svobodo v okviru realsocialističnega totalitarizma« (*Paragrami tela* 37).

Tretji problem, ki ga velja uvodoma razpreti, pa je vprašanje terminologije. Hepingi so – skupaj z drugimi eksperimentalnimi in avantgardnimi umetniškimi praksami, v odnosu do katerih se je med drugim formiral tudi žanr hepeningov na Slovenskem – razvijali nov jezik umetnosti, ki se je nadaljeval v performans. Kot opozarja Patrice Pavis, so hepeningi tiste vrste stvaritev, ki so jih »zaporedoma imenovali *dogodek* (George BRECHT), *akcija* (BEUYS), proces, gibanje, *performans*« (Gledališki slovar 326). V šestdesetih letih 20. stoletja se je izraz *performas* sicer začel uporabljati, vendar se kot oznaka za posebno zvrst umetnosti takrat še ni uveljavil; tudi Michael Kirby, avtor in urednik prve antologije hepeningov (*Happenings*, 1965), je kot zvrstne oznake še ni uporabljal. Tako se med poimenovanji žanra hepeninga pojavlja vrsta oznak, ki pričajo o njegovih raznorodnih predhodnikih z različnih področij (med njimi so zgodovinske avantgarde, futurizem, dadaizem, ruski konstruktivizem, gledališče v Bauhausu, kolaž, ambient, akcijsko slikarstvo, abstraktni ekspresionizem, ples na prehodu iz modernizma v postmodernizem, vizualna literatura, konkretna poezija, naključna glasba Johna Cagea idr.).

Terminološkim zagatam se pridružujejo tudi razprave o tem, ali hepeningi pripadajo oziroma izhajajo iz vizualnih ali scenskih umetnosti. Razširjeno mnenje, da hepeningi izvirajo iz slikarstva in kolaža (kot ga je leta 1961, kmalu po predstavitvi prvega hepeninga v New Yorku, zagovarjal William Seitz), je leta 1965 ovrgel Michael Kirby. V uvodu k prvi antologiji hepeningov je razgrnil spekter raznorodnih virov, ki so se zgostili v ta žanr z raznoterih področij. Za Kirbyja so hepeningi nova oblika gledališča, prav tako kot so kolaži nova oblika vizualne umetnosti.<sup>13</sup> V nasprotju z Allanom Kaprowom, ki je hepeninge skušal osvoboditi primerjav z gledališkimi oblikami, saj naj bi se hepeningi po njegovem mnenju ogibali uprizoritvenim konvencijam, Darko Suvin zagovarja stališče, da jih je treba preučevati v okviru teorije gledališča, ki temelji na sociologiji spektakelskih oblik (Sandford XX). Vprašanje o matičnem področju hepeningov spada bolj v register razmerij moči, politik imenovanj in uvrščanja predmetov preučevanj v okvire posameznih področij, kot pa prispeva k ugotavljanju disperznega polja umetnosti in družbenozgodovinskega trenutka, v katerem so se porodili hepeningi. Gotovo pa poznavanje virov posameznih hepeningov prispeva k preučevanju njihovih kontekstov. Na Slovenskem so pobude za izvajanje hepeningov izšle iz dveh vrst: neoavantgardne skupine OHO in iz kroga gledališčnikov, pričajo pa o dveh povsem različnih razumevanjih tega žanra. Zato je lahko oznaka hepening le kažipot, ki podaja smernice tej raziskavi.

13 Njegova uvodna študija v prvem antologijskem pregledu hepeningov *Happenings*, ki je izšla leta 1965, je bila pod naslovom »Happenings: An Introduction« ponatisnjena v zborniku *Happenings and Other Acts*. Za primerjave s slikarstvom gl. tudi strani 11–12, 15–17, 45–46, 217–220 v tem zborniku. Na Slovenskem so bili hepeningi skupine OHO šele sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja, z raziskavo Maje Breznik, umeščeni v zgodovinske in teoretske raziskave gledališča.

## Skupina OHO

Hepeninge je kot novost v slovenski prostor uvedla neoavantgardna skupina OHO leta 1966, to je sedem let po izvedbi Kaprowovega hepeninga v New Yorku.<sup>14</sup> Marko Pogačnik, eden od pobudnikov in – ob Iztoku Geistru – tudi osrednja osebnost gibanja, je ohojevske hepeninge označil za vmesno obliko med »klasičnim kipom, filmom in slučajnim dogodkom« (Zmajeve črte 98). Hepeningi so bili le ena oblika umetniških del, ki jih je skupina umetnikov in teoretikov z različnih področij (likovne umetnosti, filma, literature, filozofije, umetnostne zgodovine) razvijala v dialogu med različnimi disciplinami, njihovimi konstitutivnimi prvinami in organizacijskimi načeli. Umetnost so doživljali celostno; v težnji po preseganju ločnice med umetnostjo in življenjem na eni strani ter meja med posameznimi umetnostmi na drugi strani jih je zanimalo križišče medijev, da bi v njihovem presečnem polju ustvarili razmere zaznavanja za pozorni reistični pogled. Njihovo delo in življenje – to dvoje so neločljivo povezovali – je bilo namreč zavezano izvorni filozofiji reizma.

Ta se zarisuje na horizontu neantropocentričnega in neantropomorfnega pogleda na svet, ki podeljuje stvarim imena in pravico do lastnega življenja ter jih postavlja v enakovreden položaj z bitji narave. Oznaka izhaja iz latinske besede *res* (stvar) in nakazuje posebno pozornost do sveta stvari. Izraz je skoval Taras Kermauner, ki je v slovenski literaturi šestdesetih let 20. stoletja opazil značilno usmerjenost oziroma fascinacijo s svetom stvari (najprej na primeru pesniškega cikla *Stvari* Tomaža Šalamuna). Reizem je povezoval z modelom francoskega novega romana, kot so ga takrat razumeli na Slovenskem: kot objektivacijo literarnega diskurza, ki ima učinek objektivnega, znanstvenega, racionalnega zapisa, utegne pa privedi tudi do brisanja človeka. Od leta 1966 je preučeval reistično zavest na primerih pesniških opusov različnih slovenskih avtorjev in opredeljeval specifično vlogo sveta stvari v vsakem od njih (v člankih in knjigi *Na poti k niču in reči: porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*, 1968). Ohojevci so reizem razvijali v smeri doživljanja »sveta kot kozmosa enakovrednih, a raznolikih razmerij«, v katerem človek nima več privilegirane položaja v odnosu do drugih bitij in stvari, tako kot ga ima v humanizmu; hierarhija razlik med njimi je razveljavljena (Zmajeve črte 89).<sup>15</sup> Marko Pogačnik v reizmu ne vidi le posebnega umetnostnega izraza ali njegove idejne usmeritve, temveč tudi priložnost za izstop iz antropocentričnega sveta in tradicije zahodnega mišljenja. Ohojevci so si namreč

14 Dogodek *18 Happenings in 6 Parts* Allana Kaprowa (1959) je najpogosteje navajan kot prvi hepening. Nekateri avtorji pa to vlogo pripisujejo dogodku *Theatre Piece No. 1* Johna Cagea, ki je bil izveden leta 1952 na Black Mountain Collegeu (Hobbs 109).

15 To vizijo je mogoče opredeliti s pomočjo Merleau-Pontyjeve zaznavne dialektike med vidnim in nevidnim, ki izstopa iz dualistične tradicije zahodnega mišljenja ter presega delitve med subjektom in objektom, bitjo in svetom (Orel, »Redefinicija ohojevskega reizma« 54–58).





Skupina OHO, Milenko Matanović: *Hepening s sesalcem in plastično cevjo v parku Zvezda*, 1968. Zbirka Moderne galerije, Ljubljana.

prizadevali, da bi »umetniško delo našlo učinkovitejšo vlogo v oblikovanju prostora novodobnega človeka«, da bi »obstoječe okolje vključevalo umetniško delo kot eno od smeri svoje eksistence«<sup>16</sup> («Sintgalerija» 8). Želeli so, da bi njihovo celostno videnje sveta doseglo enakovredno socializacijo, kakršno je uživala humanistična kultura. Njihove hepeninge gre razumeti prav v tem smislu: kot širitev nove senzibilnosti v prostorih igre, ki je postala določilo njihove identitete in osvoboditve od sivila realnega socializma, kot bi dejal Miško Šuvaković (*Anatomija angelov* 58).

Prav tako kot v drugih umetniških zvrsteh so ohojevci tudi v hepeningih razvijali izvirno različico reizma. To je bilo tisto prvo vodilo, vibriralo pa je v kontekstu sočasnih dogajanj v svetu umetnosti šestdesetih let. Pomenljive reference v njihove hepeninge vnašajo neoavantgarda, popart in konkretna oziroma vizualna poezija. Razumeti jih gre kot generacijsko zanimanje skupine OHO za dela svojih kolegov

16 To je zapis iz povabila k sodelovanju pri soustvarjanju t. i. sintgalerije ali galerije-na-poti-k-sintezi-vizualnega-ambianta. Pobudo zanjo je dal Marko Pogačnik («Predlog» 4). Gre za nov tip razstavnega prostora v obliki preproste premične konstrukcije, ki jo je mogoče postaviti v javnih prostorih in tako organizirati omrežje razstavišč v tovarnah, veleblagovnicah, šolah, na železniških postajah in drugod ter tako vpeljati umetnost v vsakdanje življenje.

drugod – kot dialoško srečanje z njimi, ne kot določujoči zgled. Cenili so predvsem Allana Kaprowa, Yvesa Kleina, Claesa Oldenburga, Andyja Warhola. Eden njihovih prvih hepeningov, če ne celo prvi hepening na Slovenskem, je bil »kakofonični koncert« (tako ga imenuje Maja Breznik, sicer pa ni imel posebnega naslova). Izvedli so ga v sobi uredništva *Tribune* v Kazini 29. decembra 1966 skupaj z obiskovalci, ki so se odzvali njihovemu povabilu (objavljenemu tudi na straneh te revije<sup>17</sup>) in so s seboj prinesli predmete, s katerimi je mogoče proizvajati zvoke. Hepeninge so izvajali v letih med 1966 in 1969, med njimi pa so, kot ugotavlja Lilijana Stepančič, opazne razlike: »Happeningi iz leta 1966 imajo izraziteje prepoznavno noto zgodovinskih avantgard, medtem ko happeningi iz leta 1968, ki je najbolj plodno happeninško leto, postanejo igrivejši in so bolj sorodni fluxusu« (Stepančič 30).<sup>18</sup> Tega leta so odprli razstavo v Galeriji Studentskog centra v Zagrebu s serijo hepeningov *Jabolka, Ritual, Klobčič, Knjiga, Filmi* in *Baloni*.<sup>19</sup> Ti se neposredno navezujejo na filmsko trilogijo Andyja Warhola *Drink, Eat, Sleep*, ki kaže prav to: pitje, hranjenje in spanje. Ohojevci so prikazali vsakdanja dejanja na reističen način, ki ga vodi načelo pozornega gledanja, motrenja oziroma objektiviranja stvari, v procesu katerega je mogoče uzreti njihovo lastno bit in identiteto. V zarisu reistične igre so izvajali tudi hepeninge v ljubljanskem parku Zvezda, ki so po Brejčevi presoji kulminirali v *Triglavu*. Tam so 30. decembra 1968 postavili triglavo živo skulpturo in prednjo postavili napis »TRIGLAV«, s čimer so igrivo dregnili v nacionalni simbol slovenstva. Ta hepening že nagovarja s kompleksnejšo semantično strukturo, v kateri se razpre tudi hepening *Pasijon*. Izvedli so ga istega leta na festivalu Bitef v Beogradu ter v izbranih akcijah prikazali biblijske zgodbe iz stare in nove zaveze: Kristus zdravi bolne, Mojzesov prehod čez Rdeče morje, Jožef pase ovce, Legenda o Jonu in druge, s pridruženimi Šalamunovimi pesmimi. Po mnenju Tomaža Brejca je bil to eden prvih kompetentno izvedenih hepeningov v Jugoslaviji (*OHO* 17). »Umetniška akcija je vključila idejni podtekst v ekspresivno perceptiven, avditiven, plastično psihološki, emotiven in ludističen spektakel, ki je izzval spontano in svobodno sodelovanje umetnika – gledalca, za katerega je ves dogodek prerasel v skupno, dinamično, odprto in permanentno igro« (Tomić 91–92).

Pristopimo k razumevanju druženja in vzajemnega sodelovanja med udeleženci hepeningov skupaj s Slavojem Žižkom, ki je krajši čas sodeloval s skupino OHO in se

17 »Happening«, *Tribuna*, letn. 17, št. 10, 1966, str. 7. Nepodpisani avtor je Marko Pogačnik.

18 Pregleden popis njihovih hepeningov podaja Maja Breznik v članku »Urbani teater (hepeningi skupine OHO 1966–1969)« (70–74) kot strnjeni različici raziskave *Gledališki projekti skupine OHO* (diplomsko delo, AGRFT, Ljubljana, 1994).

19 Program s kratkimi opisi akcij je bil objavljen pod naslovom »OHO show v Zagrebu« (*Tribuna*, letn. 16, št. 19, 1968, str. 24). Ponatisnjeni so v knjigi *Generator* (Lukan 87–88). Tomaž Brejc je o predstavitvi ohojevcev v Zagrebu pisal v članku »Selitev družbe OHO« (*Tribuna*, letn. 16, št. 19, 1968, str. 11), pozneje, v knjigi *OHO 1966–1971*, pa je te manifestacije označil za fluxus nastope.

je v teoretskem tekstu »Smrdokavra« (1967) posvetil prav komunikacijskemu modelu hepeningov.<sup>20</sup> Umetil ga je med »popart razstave« in »popart ulice« ter ga opredelil v odnosu do opazovalčevega položaja na razstavi in na ulici.

## TEORIJA HAPPENINGA

(po A. Kaprowu)

3. Pri-stop (»popart razstave«). JAZ pristopa artiklu. Dogajanje se usmeri v razstavljen artikel, ki tam ni kar tako, marveč zato da je tam kar tako. Artikel je poljuben in določen (t. j. izločen iz okolja) po tej poljubnosti. Izbor JAZa ni poljuben; JAZ je omejen ravno po tej poljubnosti.

2. V-stop (»popart ulice«). JAZ vstopa v artikel. Dogajanje se usmeri v poljuben artikel, ki je tam kar tako. Ni pa poljuben JAZ sam, ker vstopa v poljubnost.

1. stopamo na istem (»happening«). JAZ (izvor) je poljuben. Dogaja se dogajanje: delirij. Zunaj je sneg, znotraj pa voda.

Happening je tudi vstop in pristop, ker je to stopajoče obeh.

(Žižek 50–51)

Sklicevanje na Kaprowa ohojevskim hepeningom podaja ustrezen referenčni okvir, toda bolj kot ta je pomemben kontekst izvirnega teoretskega mišljenja v zarisu reizma. Navedeni del Žižkovega teksta uvaja kratek zapis s podnaslovom »Uvod (teorija odraza)«. Teorija odražanja stvarnosti, to je načelo reprezentacije oziroma predstavljanja kot osrednje načelo tradicionalnih umetnosti, je postavljena v nasprotje s teorijo hepeninga, ki uveljavlja načelo prezentacije oziroma kazanja stvari in situacij takšnih, kakršne so.

V Žižkovem tekstu je mogoče prepoznati tudi osrednjo misel razprave Iztoka Geistra Plamna »Teorija pomena«, ki je ključna za razumevanje ohojevskega reizma. Ohojevci so gojili reistični pogled, s katerim lahko človek uzre stvar v njej lastni bitnosti – tako, kakršna je. Po Geistrovem prepričanju človek ne vidi stvari v njeni izvirni resničnosti zato, ker jo zakriva s številnimi plastmi pomenov: tako stvar ni več »po-sebi«, temveč je »po-meni« – po meri opazovalca. Ohojevci so si prizadevali delo strukturirati tako, da bi spregovorilo s sebi lastno notranjo logiko in da bi jo kot stvar »po-sebi« prepoznal tudi gledalec. Da bi stvar zaznali v njej lastni bitnosti, jo je treba preložiti v nov položaj: »Prelaganje stvari je v tem, da se spremeni položaj stvari, ne da bi se spremenila vsebina ali oblika, t. j. bit stvari« (Plamen, »Teorija pomena« 9). Disciplino nevsiljevanja pomena so neločljivo povezovali z intuicijo o izvirni resničnosti,

20 Objavljen je bil v reviji *Tribuna* (letn. 16, št. 6, 1967, str. 11). Ponatisnjen je v knjigi *Generator* (ur. Blaž Lukan).





Skupina OHO: *Risanje mimoidočih s kredo po asfaltu*. Park Zvezda, Ljubljana, 1968.  
Foto Miloš Švabić. Zbirka Moderne galerije, Ljubljana.

prisotni vsepovsod okrog nas. Do nje pa ne vodi le pozorni pogled, temveč dialog med opazovalcem in opazovanim, ki v temelju opredeljuje ohojevski reizem.<sup>21</sup> Žižkova »Smrdokavra« izklicuje sporočilo, da so hepeningi prvovrsten komunikacijski model reistične igre, obenem pa sredstvo širjenja nove senzibilnosti v prostore vsakdanjega življenja. V tej možnosti širjenja intenzivne kontemplativnosti in reistične pozornosti pa je bilo tudi, kot ugotavlja Igor Zabel, »neke vrste misionarstvo, poskus, prepričati ljudi, naj na svet pogledajo drugače, bolj neposredno in živo« (»OHO« 21).

Za ohojevce umetnost ni bila polje, v katerem bi reizem uresničevali kot utopični projekt; prej jim je bil to način življenja. Ta misel je vpisana tudi v tekst Matjaža Hanžka »Happening (Teorija po sebi)«. Gre za reprezentativen primer t. i. parateoretskega teksta, v katerem se teoretska interpretacija družī z umetniško, v tem primeru pesniško manifestacijo hepeninga:

21 Na to opozarja Metka Zupančič v razpravi »Reizem, OHO in poskus celostne umetnosti« (33–37) ter z njo revidira uveljavljeno razlago reizma, ki ima svoje korenine v marksističnem kontekstu in reifikacijo povezuje s pojmom alienacije. Pregled virov za razumevanje ohojevskega reizma podaja tudi Igor Zabel v spremnih besedilih v zborniku *OHO* (18–23, 107–108, 116–117).



- n-10      slika nomana je happening  
              slika večernamangartu je happening
- n-11      glas nomana je happening  
              glas večernamangartu je happening
- n-12      happening je happening<sup>22</sup>

Hanžek govori o razširjenem pojmovanju hepeninga, pravzaprav o hepeningu kot načinu življenja, kot se ga zaužije v reistični igri. Ob tem pa na manifestativno-poetičen način izpisuje še eno značilnost ohojevskih hepeningov: potrebo po razkrivanju individualnosti in opozarjanju na razlike (kot se kažejo v pojavnostih stvari, njihovih oblikah, barvah, vonjih, otipih).<sup>23</sup> Vztrajanje v dojemljivosti za razlike je svojevrsten protest proti načinom proizvodnje in porabe v nastajajoči potrošniški družbi. Igor Zabel ga razlaga kot eksistencialni element nezadovoljstva s svetom, v katerem si je človek prisvojil in podvrigel stvari.<sup>24</sup> Poudariti velja, da ga ni vodilo načelo zavračanja in nasprotovanja, saj ohojevska drža ni bila drža *proti*, temveč drža *za*: za celostno, reistično videnje življenja in doživljanje medsebojnosti. V nasprotju s kapitalističnimi družbami zahodnih demokracij je blaga oblika porabništva, ki se je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja razvila v slovenskem, takrat jugoslovanskem socialističnem sistemu, spodbudila ambivalenten odnos do predmetov množične uporabe. To ni bila niti neposredna družbenopolitična kritika potrošniške miselnosti, ki je bila sicer značilna za evropske hepeninge, niti široko odprto sprejemanje potrošnih dobrin, ki je bilo značilno za ameriške hepeninge (Berghaus, »Happenings« 311). Stališče skupine OHO je bilo sicer bližje afirmativnemu pristopu njihovih ameriških kolegov, pa vendar je bilo v nečem bistveno drugačno: predmetom množične potrošnje so posvečali posebne vrste pozornost – reistično pozornost, ki stvari obhaja z občudovanjem. Tako je vsaka stvar, naj ta prevzame podobo cigaretne škatle, vžigalice ali avta (ki jih Hanžek prav tako omenja v navedenem besedilu), vredna pozornosti in občudovanja. Hanžkov tekst razkriva, kako se svet porabništva prežema s svetom umetnosti, obenem pa nakazuje tudi razširjeno pojmovanje hepeningov kot dogodkov v porah vsakdanjega življenja. Ohojevski hepening je bil v svojem bistvu vidik življenja.

22 Hanžek 48. Besedilo »Happening (Teorija po sebi)« je bilo podpisano z začetnicama M. H. in objavljeno v reviji *Tribuna* (letn. 16, št. 9, str. 12). Hanžek se neposredno navezuje na Geistra (v podnaslovu), kakor tudi na Žižka (v besedilu, ko pravi: »smrdokavra je ptica / smrdokavra predstavlja ptico / to predstavljanje je happening« (47).

23 To je najbolje razvidno v tem delu besedila: »bukov prag je napisan s črkami / je tisoče različnih bukovih pragov / in tisoč različnih črk // vsak prag je prag zase // vsaka črka je črka zase // predstavljanje bukovega praga z različnimi črkami / je happening« (Hanžek 47–48).

24 Igor Zabel, »OHO – od reizma do konceptualizma« 20. O povezavi »pop« umetnosti z ljudsko kulturo Zabel piše v: »Kratka zgodovina gibanja OHO« (109–111).

Ohojevskemu zgledu je mogoče poiskati vzporednice v raznovrstnih praksah v polju scenskih umetnosti.<sup>25</sup> Izhajajoč iz načel konceptualne umetnosti, je v prvi polovici sedemdesetih let poulične akcije izvajal tudi Dalibor Bori Zupančič – osrednja osebnost celjske alternativne scene. Ukvarjal se je s slikarstvom, stripom, knjižno ilustracijo in z glasbo, zanimalo pa ga je prehajanje med posameznimi področji.<sup>26</sup> Za to razpravo so zanimive predvsem njegove politično motivirane performativne intervencije v javni prostor. Svoja dela je predstavljal zunaj umetnostnih institucij, v sistem – sam ga je imenoval »sisistem« – pa je posegal predvsem s političnimi karikaturami, ki so mu pomenile »obliko revolucionarnosti na simbolnem nivoju« (Zupančič 68); objavljali jih je v *Delu*, *Dnevniku*, *Večeru*, *Pavlihi* in *Borbi*. Leta 1970 je med študentskimi protesti v Mariboru izvedel polurno akcijo mahanja z zastavo *Naj vibrajo, plapolajo*. Z akcijo *Mestece Celje* je leta 1973 razstavil mesto Celje: v družbi svojih somišljenikov je v mestnem parku ustrelil s pištolo v zrak in s tem dejanjem za deset dni postavil mesto na ogled v vsej njegovi realnosti, s prebivalci vred. Razstavo so oglaševali plakati, razobešeni po mestu. V akciji *Tedaj veste, kje ste!* (1975) je Zupančič problematiziral ideologijo dela, ki je poganjala tedanji komunistični sistem. Sorodna je bila performansu hoje, ki ga je leta 1967 na ljubljanskih ulicah izvedel ohojavec Vojin Kovač – Chubby.<sup>27</sup> Bori Zupančič se je sredi dneva kot prerok sprehodil po celjskih ulicah, v rokah pa je nosil fotografijo kristomorfnega videza. Svoje dejanje je pojasnil takole:

Delo je bila tedaj naša osnovna družbena usmeritev in seveda vedno in povsod tudi naša osrednja parola. Jaz sem se na to odzval preko te akcije, ko sem se sredi tedna, v popoldanskem času, tedaj, ko se je proletariat utrujeno vračal s »šihta«, sprehodil po mestu v spalni halji, kot da bi se ravnokar dvignil s postelje in se pojavil med njimi naravnost iz spanja in iz sanj. (Zupančič nav. po Puncer 118)

25 Vprašanje prehajanja ohojevskih praks na področje gledališča je še neraziskano. Naj bosta tu omenjeni dve iztočnici. V gledališču je kot scenograf sodeloval eden vodilnih članov skupine OHO Milenko Matanović, in sicer pri uprizoritvi Strindbergove *Gospodične Julije* v režiji Dušana Jovanoviča, ki ga je tudi povabil k sodelovanju v SLG Celje leta 1970. V tistem času je ohojcem sorodni modus mišljenja med drugimi gojil Tomaž Kralj, ki je s skupino OHO sodeloval pri filmu Naška Kriznarja *Beli ljudje*, pojmovanem tudi kot ekvivalent filmskega hepeninga. Tomaž Kralj je bil tudi član Gledališča Pupilije Ferkeverk. Po predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ko se je prvotno jedro skupine razšlo, je Kralj revitaliziral dejavnost Pupilije in jo zapeljal v smeri, ki je bila blizu ohojevskemu razumevanju umetnosti kot načina življenja (natančneje v sklepni fazi njihovega delovanja, ki jo je Tomaž Brejc imenoval transcendentni konceptualizem).

26 Njegovo delo v kontekstu konceptualne umetnosti na alternativni sceni v sedemdesetih letih v Celju obravnava Mojca Puncer (113–119). Avtor je svoja dela podpisoval z imenom Župančič – »Da ne bi bilo zmede, ali sem Zupančič ali Župančič, najbolj pa zato, da bi bil uvrščen na povsem zadnje mesto v imenikih!« (Puncer 116)

27 Chubbyjev sprehod v pižami po ljubljanskih ulicah je dokumentiran v *Tribuni* (letn. 17, št. 18, 5. april 1967). Ohojevske akcije in intervencije v javni prostor je leta 2009 rekonstruiral Samo Gosarič v projektu *Hodi performans*, ki vključuje raziskavo performansov hoje iz Vzhodne Evrope v šestdesetih in sedemdesetih letih.

V njegovih umetniških dejanjih (samo)uprizorjanja, v katerih se prepletajo socialni, družbeni in kulturnozgodovinski kontekst, Mojca Puncer prepoznava avtorja, ki je prispeval k dekonstrukciji tradicionalne predstave o boemskem umetniku v slovenskem prostoru in učinkuje kot »nekakšna figura sestopa od (modernističnega) genija k (postmodernističnemu) performativnemu/samouprizarjajočemu se subjektu« (117).

## Gledališke težnje k celostni umetnosti

Pobude za izvajanje hepeningov so konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let 20. stoletja prihajale tudi iz gledaliških krogov. V sezoni 1968/69 sta bila napovedana hepeninga v programih obeh tedanjih repertoarnih gledališč v Ljubljani, v Drami Slovenskega narodnega gledališča in Mestnem gledališču ljubljanskem. Z velikim navdušenjem je »prvi poskus uprizoritve zadnjega krika svetovnega gledališkega iskanja in prostor pod družbenim soncem: Happening« napovedal umetniški vodja MGL Lojze Filipič.<sup>28</sup> V tistem času je načrtoval razširitev rednega repertoarja z eksperimentalnim programom, v katerega je vključil tudi hepening. V sicer natančno izdelanem »Delovnem načrtu MGL« zasledimo le napoved žanra hepeninga, brez napotil o njegovi izvedbi. Ta načrt je ostal neuresničen, toda misel nanj je dramaturga in novostim odprtega umetniškega vodjo očitno spremljala še v naslednjih letih. Tako je za sezono 1970/71 napovedal »satirični happening« *Spomenik*, kakor je Filipič označil igro Bojana Štiha v napovedi sezone. V kolikšni meri bi se dogodek dejansko ujemal z značilnostmi hepeninga, je drugo vprašanje. Režiral naj bi ga Igor Pretnar, vendar do realizacije tudi to pot ni prišlo.<sup>29</sup>

Leta 1970 sta glasbena skupina Pro musica viva in gledališče Stranski vhod Jurija Součka na malem odru ljubljanske Drame uprizorila t. i. glasbeni hepening Darijana Božiča *Jago*. Predstava se v izvedbenem pogledu sicer ni ujemala z značilnostmi hepeninga, prinaša pa dragocena pričevanja o pričakovanjih, ki so jih umetniki prepoznali v tem žanru. Skladatelj jo je zasnoval po motivih Shakespearove drame *Othello* in Heinrichovega romana *Druga božja garnitura* ter jo označil kot »glasbeni happening za 3 izvajalce in magnetofonski trak« (v njem so nastopili Kristijan Muck, Metoda Zorčič in Jurij Souček). Predstava je izhajala iz premisleka o rasizmu in ideje, da ga v

28 Lojze Filipič, »Delovni načrt MGL« 7. Filipičev eksperimentalni program je obsegal tudi: literarno-gledališki večer Ivana Cankarja z naslovom *Lepa naša domovina*, baladno pripoved Žarka Petana *Vojak z zlato glavo*, moderno poetično dramo Josefa Topola *Mačka na tračnicah*, *Zmerjanje občinstva* Petra Handkeja, *Služkinji* Jeana Geneta, *Umor sestre George* Franka Marcusa in *Orkester* Jeana Anouilha.

29 Pozneje, leta 1972, je režiser Dušan Jovanović na osnovi Štihevega besedila na odru Eksperimentalnega gledališča Glej uprizoril *Spomenik G*: samo z eno igralko, Jožico Avbelj, in domala brez besed. V zgodovino slovenskega gledališča se je vpisal kot radikalna izpeljava odnosa med tekstom in uprizoritvijo, pri kateri je režiser »tekst zanikal kot literaturo [in] ga spet ustvaril kot gledališče« (Taufner nav. po Toporišič, *Med zapeljevanjem* 82).

sebi nosi vsakdo od nas. Zato se *Jago* (tako kot Smoletova *Antigona*) na odru ne pojavi: ker je v ljudeh samih. Skladatelj je raziskoval sinteze zvoka, besede in misli ter v hepeningu prepoznal most do totalnega gledališča:

S kombinacijo besede-igre, zvoka in likovnega elementa lahko dosežemo, čemur pravim totalno gledališče. [...] Svoj happening sem gradil sorodno z jazz improvizacijami. Pravi happening nima zgodbe, jaz pa sem na njej vztrajal in zato je improvizacija lahko le tolikšna, da ideje ne prekrije, dejal bi temu organizirana improvizacija; happening pa vidim bolj v prepletanju posameznih plasti: mizanscenske, zvočne, likovne, svetlobne.<sup>30</sup>

Skladatelj je bil prepričan, da se z zvokom gledališču odpirajo možnosti novega izraza in njegove zaznave. Ob pripravah na *Jago* je tudi Jurij Souček razmišljal, da bi glasbenemu hepeningu pridružil t. i. dramski hepening, kar pa je ostalo le pri zamisli.

V ljubljanski Drami je bil za sezono 1968/69 na malem odru napovedan hepening *Hlapci*. Iz okvirnega repertoarnega načrta, objavljenega v *Tribuni*, je razvidna tudi zasedba: po zamisli Dušana Jovanovića, ki je napisal scenarij (sam ga je naslovil »Sinopsis za HAPPENING HLA PCI«), naj bi ga režiral Žarko Petan, dramaturgijo pa opravil Andrej Inkret.<sup>31</sup> Čeprav ta hepening ni bil izveden, mu velja nameniti posebno pozornost. Ne le zato, ker gre za odkritje zavržene zgodbe, ki je ostala pozabljena in je bila doslej neznana, temveč zato, ker je to načrt za pravi hepening, ki bi v slovenskem prostoru lahko izšel iz vrst gledališča. Gre za provokativni politični hepening, ki z ludistično igro prikazuje apokalipso družbenega aktivizma. Napisan je bil prav za prostor Male drame, tako da pot do *Hlapcev* vodi skozi »dvigalo groze«, v katerem gledalci za kratek čas obtičijo ujeti v kakofonijo raznovrstnih zvokov, krikov in vesele glasbe. Potem pa skozi foaje in kadilnico, kjer se prodajajo čevljarске in frizerske usluge, vijolice, hrenovke in *pommes-frites*, na ogled pa je razstava uporabnih predmetov, velikanov človeškega rodu in tudi knjižne izdaje Edicije OHO, naposled vstopijo v gostilniški prizor iz četrtega dejanja Cankarjevih *Hlapcev*. Vzpostavljen je kot javna seja, na kateri vsi prisotni, Cankarjeve osebe in gledalci,

30 Snežna Šlamberger, »Zvok enakovreden besedi«. *Jago* pomeni nadaljevanje Božičevih preiskovanj zvoka in besede v koncertni drami *Polineikes*. Tako je skladatelj imenoval zvrstnega križanca med radijsko igro in koncertom, ki je nastal po motivih drame Dominika Smoleta *Antigona* in je bil izveden v Slovenski filharmoniji leta 1967.

31 Sezono pred načrtovanim hepeningom *Hlapci* je slovensko gledališče obhajalo pomembno obletnico ustanovitve Dramatičnega društva (26. oktober 1867) kot začetka slovenskega poklicnega gledališča. Priprave na ta dogodek so potekale več let (o zapletih piše Polde Bibič v knjigi *Izgon*, str. 384–425), vendar o repertoarni izbiri ni moglo biti nobenega dvoma: na spored so uvrstili kanonska dela Ivana Cankarja. Hpening *Hlapci* se na prvi pogled zdi spodbujen s temi svečanostmi, vendar z njimi ni bil povezan. Sicer pa so v ljubljanski Drami sezono odprli z uprizoritvijo Cankarjevih *Hlapcev* (7. oktobra 1967 v režiji Slavka Jana), v SLG Celje pa jih je 20. oktobra 1967 zrežiral Mile Korun.

## Sinopsis za HAPPENING Hlapci

I. DVIGALO GROZE

V dvigalu, ki vozi gledavce do dvorane, odmeva vesela, ~~glas~~ vesela glasba. To je dobrodošlica obiskovavcem. Čez nekaj hipov, morda v prvem nadstropju, glasba zamre, s hreščanjem iz v zvočnikov začne pejemati tudi luč. Iz teme se zaslišijo razni kriki, elektronski zvoki, molk, pospešeno dihanje in konkretna glasba. Dvigalo za nekaj časa obtiči, medtem zvočniki opozarjajo potnike, naj zadržijo mirno kri in ohranijo živce, ker jih bodo še potrebovali. Dvigalo se nazadnje spet premakne, znova zaslišimo krike, ki se prelijejo v akorde vesele, vesele glasbe. Prižge se ~~xx~~ tudi luč.

II. Foaje in kadalnica

V foajeju so razstave: a/ knjižnih izdaj mlajše generacije, edicija OHO

b/ slik in kipov

c/ uporabnih predmetov vseh vrst

d/ velikanov človeškega rodu, npr. Platona, Mao Ce Tunga, Tesle, Nietzscheja, Marxa, Darwina, Goetheja, Disneya itn.

Artikli so tudi naprodaj. Toči se pijača vseh vrst, prodajajo se pečenice, hrenovke, pommes-frites, nekdo ponuja čevljarske in frizerske usluge. Ta je tudi prodajalka vijolic, ki po možnosti poje.

Tisti hip, ko se vrata dvigala groze odpro, se vključije v foajeju zvočniki. Slišimo: a/ zvonove

b/ Hitlerjev glas

c/ športnega reporterja

d/ bobne tam-tam

e/ zaviranje avtomobilskih gum

f/ misli Mao Ce Tunga v različnih jezikih

g/ poljsko himno



debatirajo o družbenih in političnih vprašanjih, se udeležujejo družabnih iger, kot so »Kraja družbenega denarja«, »Sestanek samoupravljalcev«, pa iger z žogo, in priredijo ples. Polemika med uporniškimi Jermani (tu jih nastopi kar šest!) in realnimi osebami, Ruplom, Kocijančičem in Krivicem (tako je bilo vsaj zamišljeno), se izteče v veseli barski program, hepening pa se zaključi v dvigalu groze (Jovanović, »Sinopsis« 76–81). V *Hlapcih* si podajajo roke popularna kultura in etabrirana umetnost, trivialni artikli in kanonizirani Cankar, uporniki in diktatorji, pop ikone in veliki misleci človeštva. Kolaž gledaliških, slikarskih, kiparskih in filmskih elementov, cirkuških atrakcij, propagande, športnih iger ter barskega programa, ki ga ureja načelo spontanosti in naključja, provokativno razkriva poroznost ideološkega diskurza. To je najbrž tudi glavni razlog, da v etabrirani instituciji ni bil izveden; avtor pa ga pozneje tudi ni poskušal uresničiti drugje. Če bi do tega vendarle prišlo, bi bilo slovensko gledališče gotovo bogatejše za še en škandal; že zaradi drzne dekonstrukcije Cankarja na osrednjem nacionalnem odru.

V *Hlapcih* je jasno razviden vpliv Jeana-Jacquesa Lebela, francoskega vizualnega umetnika, tudi avtorja hepeningov in publicista, ki je v hepeningih prepoznal nov jezik umetnosti, zaposlen v boju zoper vsakršne oblike – političnega, družbenega, ekonomskega, kulturnega, seksualnega – despotizma. Kot ugotavlja Günter Berghaus, so hepeningi predvsem prek Lebelovega aktivizma postali povezani s hipijevsko in beatniško kulturo ter levičarskimi prepričanji (»Happenings in Europe« 351). Lebelovi hepeningi so postali znak kakovosti tega žanra, k njegovi popularizaciji pa je odločilno prispeval kot pobudnik in vodja »festivala svobodnega izraza«, Festival de la Libre Expression, ter s svojo publicistično dejavnostjo vidno vplival na mlajše generacije evropskih umetnikov. Lebel je hepeninge poznal iz prve roke, iz New Yorka, kjer je med novembrom 1961 in februarjem 1962 priredil razstavo v March Gallery na 10. ulici, imel pesniške nastope v Living Theatreu in se udeležil hepeninga Claesa Oldenburga *Store Days* v Ray Gun Theatre. Festival de la Libre Expression je Lebel prvič organiziral v Parizu maja 1964, na katerem je bilo med drugim prvič izvedeno tudi znamenito delo Carolee Schneemann *Meat Joy*. O festivalu so senzacionalistično poročali mediji, saj so jih pritegnili radikalni politični slogani, anarhični akcionizem in za tisti čas šokantna golota teles. Lebel je napisal knjigo *Le happening*, ki je leta 1966 izšla v Parizu, že naslednje leto pa je bilo obsežno poglavje objavljeno tudi v reviji *Problemi* (v angleškem prevodu je bilo objavljeno leto dni pozneje, to je leta 1968, in sicer v priznani znanstveni reviji *The Drama Review*, ki jo je urejal Richard Schechner).<sup>32</sup> Razpravo sta v slovenščino prevedla Andrej Inkret in Dušan Jovanović. Ta razprava prinaša kontekst za razumevanje

32 To poglavje Lebelove knjige je v *The Drama Review* izšlo pod naslovom »On the Necessity of Violation« (1968, letn. 13, št. 1, str. 89–105). O pomenu te razprave priča tudi ponatis v antologiji o hepeningih *Happenings and Other Acts* (v uredništvu Mariellen R. Sandford, str. 391–412), ki še danes predstavlja temeljno gradivo o hepeningih.

(sicer neizvedenega) hepeninga *Hlapci*, pa tudi zgodnjih Jovanovičevih dram in režij (med katerimi izstopa *Pupiliija, papa Pupilo pa Pupilčki*, 1969).

Za Lebela je hepening nov jezik umetnosti, ki se – z njegovimi besedami povedano – odkrito spopada s krizo človeškega, se predaja raziskovanju prepovedanega, podira tabuje in postavlja na preskušnjo kulturno in zgodovinsko situacijo umetnosti (134). Heping poziva udeležence, da se osvobodijo slehernega ekonomskega ali političnega pritiska, ob tem pa si prizadeva znova najti neposredno, intuitivno komunikacijo s svetom. Zanj vsak hepening eruptivno, bojevito in na novo razrešuje enačbo »človek = svet«. Medtem ko skuša razrahljati zamotani vozle resničnosti, mu gre za kolektivni sen vseh udeležencev, v katerem naj se ponovno pokaže magičnost ali – kot pravi Lebel – halucinatorna izkušnja umetnosti. Ustvarjati hepening tudi za Jovanoviča in Inkreta, ki sta v prevodu sama poudarila naslednje besede, pomeni, »da SE ZAVEMO, DA JE SVET IGRA, ZNOTRAJ KATERE SMO MI SAMI IGRA« (Lebel 149). Misel, ki je še v surovem stanju, svobodna in neprečiščena, naj se v intersubjektivni komunikaciji pokaže kot »kozmična vez«. Težnje po požitvi zaznavanja in vzpostavljanju novih razmerij med avtorji in gledalci pa so vodile tudi iskanja slovenskih eksperimentalnih skupin tistega časa. Kako se te uresničujejo v avantgardnih gledaliških praksah in hepeningih drugod po Evropi, so umetniki lahko videli na mednarodnem festivalu študentskih gledališč IFSK (Internacionalni festival študentskih kazališta) v Zagrebu, ki je bil ena najpomembnejših tovrstnih prireditev v Evropi. Tja so redno zahajali in o dogodkih razpravljali v periodičnem tisku, med njimi tudi Jovanovič in Inkret.<sup>33</sup>

Konec šestdesetih se je izraz hepening pri nas uporabljal za označevanje eksperimentalnih umetniških praks – in ne le za poimenovanje pravih hepeningov. Denimo, ko je Marko Pogačnik v galeriji Prešernove hiše v Kranju razstavil samega sebe in svoje telo (v znak protesta, ker mu na razstavi umetnikov Gorenjske niso dovolili postaviti polplastike iz mavca in zavrženih očal, 1966), je Franci Zagoričnik v kritičnem zapisu najavil »novo izrazno smer, o kateri bo treba marsikomu še razmišljati«, hepening. (»Človek v galeriji«) Pogačnik je vsak dan prišel v galerijo in na mestu, kjer bi morala biti razstavljen njegova dela, razstavil samega sebe. Oblečen v partizansko uniformo, si je (kot talci med drugo svetovno vojno) okrog vratu obesil napis: »Marko Pogačnik, ker ne pustijo razstavljanja mojih del, razstavljam samega sebe.« Za hepening so kritiki označili odrsko manifestacijo poezije avantgardne skupine pesnikov 442 *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* v režiji Dušana Jovanoviča (v Mali drami SNG v Ljubljani, 1969); pesniki sami so jo sicer imenovali za prvo

33 Andrej Inkret: »Gledališče, avtentičnost, zgodovina« (*Naši razgledi*, letn. 14, št. 18 (329), str. 372). Dušan Jovanovič: »V. mednarodni festival študentskih gledališč« (*Tribuna*, letn. 16, št. 1, 1965, str. 8), »Radoživi študentski teater – in oni drugi« (*Mladina*, št. 37, 1965, str. 10).

predstavo gledališča poezije. V razširjeni sestavi sodelujočih in pod imenom Gledališče Pupilije Ferkeverk so pripravili predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969), v katero se je s svojim režijskim delom še bolj dejavno kot pri prvi vključil Dušan Jovanović. Kritiki so jo prav tako pospremili z oznako hepening. Iz člankov vseh omenjenih dogodkov pa je razvidno, da presojevalci ob opredeljevanju niso imeli v mislih pravega hepeninga.<sup>34</sup> Ta izraz so uporabili, da bi zajeli novo senzibilnost in kakovost obravnavanih dogodkov, ki so se v določenih značilnostih ujemali s hepeningi, predvsem v težnji po približevanju realnemu.

Žanr hepeninga z mejne strani zarisuje prav *Pupilija*. Uvrstili bi jo lahko v t. i. gledališče akcij (*action theatre*), v katerem je dramaturško urejena struktura izvedenih akcij oziroma dejavnosti premeščena v prostorsko, časovno in narativno opredeljeno matrico predstave. Prav zaradi tega Darko Suvin, ki na osnovi analize estetskih značilnosti hepeningov ponuja njihovo tipološko klasifikacijo, gledališče akcij izključuje iz hepeningov: ker so tehnike oziroma značilnosti hepeninga umeščene v uprizoritveno matrico.<sup>35</sup>

## Sinteza

Na Slovenskem so se v žanrsko oznako hepening stekale različne inovativne pobude v spektru eksperimentalnih umetniških praks, ki jih je vodila težnja po celostni umetnosti, preseganju meja med posameznimi področji in dialoškem srečanju med njihovimi prvini. Razširjeno razumevanje hepeningov v tistem času kronološko zamejujeta dva dogodka, ki ju prav tako ni mogoče uvrstiti med prave hepeninge. Besedilo Aleša Kermavnerja »O vlogi poezije danes«, s pripisom »Happening, kjer sodeluje okoli dvajset pesnikov in njihovih prijateljev«, se kaže kot polemična razprava pesnikov, ki diskutirajo o smislu poezije in jo sklenejo z izjavo: »Nehajmo s čekanjem,« potem pa »[z]agrabijo svinčnike in odkorakajo« (4). Razgrne se v filozofovem in pesnikovem značilnem introspektivnem eksistencialnem glasu (z žargonskim prvoosebni govornim in nagovarjanjem).<sup>36</sup> Uvršča se med ohojev-ska iskanja intertekstualnih in medžanrskih interpretacij, ki so bila spodbujena z

34 Natančnejše ponazoritve so navedene v naslednjem poglavju »441/442/443 – Gledališče Pupilije Ferkeverk«.

35 Darko Suvin razlikuje: dogodka (*Events*), naključne prizore (*Aleatoric scenes*), prave hepeninge (*Happenings proper*) in gledališče akcij (*Action Theatre*). S to klasifikacijo zarisuje rastočo kompleksnost žanra, ki se z dogodki (kot preprostimi, pogosto neverbalnimi prizori v bližini otroške igre ali gega za odrasle, v katerih udeleženci izvršujejo eno dejavnost) in naključnimi prizori (v katerih je besedilo obravnavano kot zvok, strukturo pa ureja načelo naključja) razširi v prave hepeninge. Suvin gledališče akcij izključuje iz hepeningov, saj razen z vidika vpliva in koeksistence skupnih estetskih značilnosti ni razloga, da bi ga uvrstili v hepeninge (»Reflections on Happenings« 285–309).

36 Prim. analizo Kermavnerjevega teksta iz zbirke *Pericarežeracirep* (1969), ki jo je opravil Miško Šuvaković (*Anatomija angelov* 65).



vprašanjem, kako na novo misliti in živeti umetnost. Zato ni bilo mišljeno, da se Kermavnerjev tekst uresniči kot pravi hepening. Prav tako med hepeninge ni mogoče uvrstiti »Happeninga Iva Svetine« *Tiskovna konferenca*.<sup>37</sup> Izveden je bil v Pekarni 28. marca 1973. To je bil dogodek ob izidu njegove knjige *Heliks in Tibija*, na katerem sta izbrane odlomke predstavila gimnazijec in gimnazijka. Zasedba dveh neprofesionalnih igralcev je bila izraz težnje po neigri in prizadevanj po zblževanju umetnosti z vsakdanjim življenjem. V prvi vrsti je šlo za predstavitev knjige (od tod naslov *Tiskovna konferenca*) in jo je mogoče obravnavati v kontekstu tedanjih zanimanj za vprašanja medijske reprezentacije, pa tudi položaja umetniških del kot produktov porabe v potrošniški družbi.

Po doslej znanih podatkih sta prave hepeninge izvajali le skupini OHO in Nomenklatura (o tem natančneje v poglavju »Nomenklatura«). Pobude za hepeninge, ki so izšle iz gledaliških krogov, pa so ostale neuresničene. Produkcija, predvsem pa način življenja, ki spremlja avtorstvo hepeningov, sta bila preprosto nezdržljiva s pogoji dela v repertoarnih gledališčih – tudi zato, ker so bili to nadzorovani prostori umetnosti v družbi samoupravnega socializma. Varuhi režima niso bedeli le nad repertoarjem institucionalnih gledališč, temveč so bili še posebej pozorni na eksperimentalne gledališke prakse. O tem, ali bi se v drugačnih razmerah živahneje razvijal tudi žanr hepeninga, lahko le ugibamo.

Zanimanje za hepeninge je v slovenskem prostoru izhajalo iz kroga sodelavcev skupine OHO in umetnikov, ki so ustvarjali na področju uprizoritvenih umetnosti, ter porodilo raznovrstne oblike umetniških dogodkov. Razloge za to gre iskati v dveh popolnoma različnih modusih mišljenja, v katerih so ustvarjali umetniki iz obeh krogov. Način reprezentacije v prostorih institucionalnih gledališč, na katere so bile produkcijsko vezane tudi eksperimentalne gledališke prakse, se je uresničeval v okviru mimitičnega koncepta predstavljanja. Obenem je to tudi razlog, zakaj ohojevcev gledališče kot medij ni zanimalo: ker je to v nespravljivem nasprotju s filozofijo reizma, ki je ideologijo mimezis v izhodišču zavračala. Ohojevci so avantgardistične težnje po ukinitvi meje med umetnostjo in življenjem udejanjali radikalno: umetnost so doživljali kot vidik življenja in umeščali hepeninge v polje vsakdanje stvarnosti. Povsem drugače so bile težnje po približevanju realnemu v tistem času razumljene v eksperimentalnih gledaliških skupinah. Strast do realnega se je izkazovala v smislu nižanja stopnje reprezentacije, ki pa se je kljub temu vpisovala v okvir koncepta mimezis (ta operira z metaforo tudi, če je iluzija ukinjena). Zanimanje za hepeninge se je v slovenskem prostoru pojavilo v drugi polovici šestdesetih let, ko je bil žanr že trendovsko razširjen v Evropi in Severni Ameriki. Skupina OHO je prenehala izvajati hepeninge leta 1969,

37 Pod to oznako je zabeležen v opisu gledališke produkcije (*Repertoar slovenskih gledališč 1072–1977*, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 1978, str. 24).

ko je ta trend začel usihati tudi drugod.<sup>38</sup> Gledališke predstave oziroma dogodki, ki so se ponašali z oznako happening in nekaterimi njegovimi značilnostmi, so bili v tistem obdobju po doslej znanih podatkih izvajani vse do leta 1973. Oznako happening v slovenskem prostoru v redkih primerih zasledimo tudi desetletja pozneje,<sup>39</sup> navezuje pa se na prakse uprizarjanja, ki se umeščajo v bližino performansa.

---

38 Lee Baxandall upadanje tega trenda locira v leto 1967 (nav. po Sandford, »Preface« XX–XXI).

39 Kristijan Muck je v sezoni 1987/88 v galeriji Equrna izvedel »happening« *Energieia*. Dogodek Ane Vujanović in Saše Asentić *Communitas na izpitu: epizoda Ljubljana* v Slovenskem mladinskem gledališču leta 2015 je bil navedan in označen kot »hibridni javni dogodek na presečišču med gledališko predstavo, koreografijo, družabno igro in happeningom«.

## Odrske raziskave literature

Konec šestdesetih in v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja se je literatura izkazala za plodno izhodišče v estetiko performativnega predvsem v primeru pesniških skupin, ki jih je oder privlačil kot medij za neposrednejši stik s svojim občinstvom. Skupine 441/442/443 (ki se je preobrazila v Gledališče Pupilije Ferkeverk), Nomenklatura in LKB – Literarni klub Branik so bile heterogene skupine posameznikov, ki so jih družila skupna zanimanja (in ne filozofski nazori, umetnostne ali ideološke usmeritve), v okviru kolektiva pa so po demokratičnih načelih in v svobodnem duhu uresničevali lastne zamisli. Izkušnja simbioze v različnosti je bila tudi sicer značilna za umetniške kolektive v šestdesetih in sedemdesetih letih. V socialističnih družbah, urejenih po imperativih enakosti in nepriznavanja razlik, je izražanje individualnosti nosilo tudi politično konotacijo.

Po ugotovitvah Tomaža Toporišiča so sedemdeseta izjemno razprla polje raznolikih možnosti odnosa med tekstom in uprizoritvijo ter dokončno ukinila vzročno in hierarhično razmerje med njima (*Med zapeljevanjem* 106). Raznolikost uprizoritvenih pristopov je segala vse od zanikanja teksta kot literature, dialoga med modernim pisarjem in režiserjem, do montaže izbranih besedilnih fragmentov in manipulacije s pisljivimi teksti, ki so razmerje med tekstocentrizmom in scenocentrizmom na slovenskih odrih preobrnilo v prid slednjega (prav tam 79–106). V primerih vseh treh pesniških skupin so bila besedila za uprizarjanje sestavljena iz gradiv, ki z vidika tradicionalnega gledališča veljajo za nedramatična. Pesmi so bile v procesu nastajanja uprizoritev pogosto dopolnjene z raznolikimi drugimi (umetniškimi in neumetnostnimi) besedili, zato lahko v njih prepoznamo prva kolektivna avtorstva besedil za uprizarjanje v slovenskem prostoru. Njihove uprizoritve so segale onkraj iluzionističnega načina predstavljanja, koncepta mimezis in tradicionalnih načel estetike.

### 441/442/443 – Gledališče Pupilije Ferkeverk

Skupina pesnikov, ki je leta 1967 izdala knjigo z naslovom *Knjiga 441*,<sup>40</sup> je z vsako odrsko uprizoritvijo svoje poezije spreminjala tudi ime oziroma zaporedno številko svojega poimenovanja. Kot 441 je v Mali Drami izvedla literarni nastop *V počastitev tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči* (1968), kot 442 je prav tam nastopila s

40 V *Knjigi 441* so pesmi objavili Ferdinand Miklavc, Denis Poniž in Ivo Svetina, ilustriral pa jo je Bard Iucundus. Sestava skupine se je v nadaljevanju njihovega dela spreminjala.

pesniško uprizoritvijo *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* (1969), kot 443 pa je v Viteški dvorani Križank uprizorila predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) in se preimenovala v Gledališče Pupilije Ferkeverk.

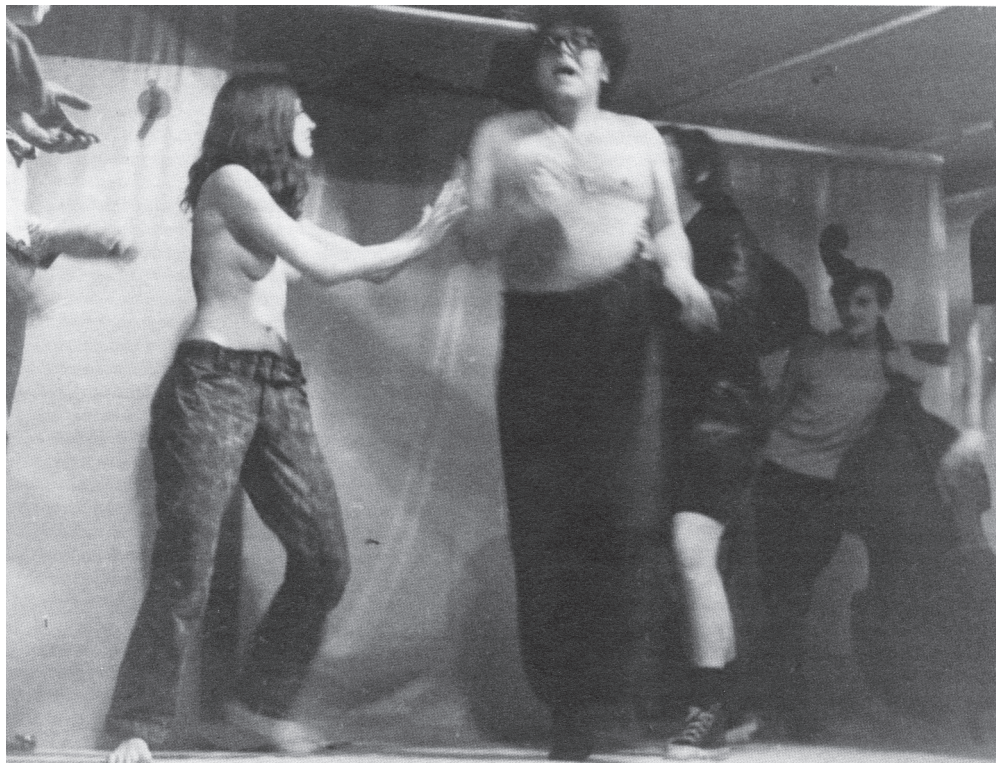
Uprizoritvi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* pripada prelomno mesto v zgodovini slovenskega gledališča, saj je

ustvarila s svojo totalno, gledališko novo predstavo zarezo; s potem kmalu ustanovljenima svobodnima gledališkima skupinama *Glej* in *Pekarna* pa se od te zareze naprej ne začenja le novo desetletje drugačnega, ampak tudi drugače zamišljenega – iz novih gledaliških vizij, novih, različnih zamisli igranja, režijskih konceptov, pristopa k besedilu, da, radikalno drugačnega pojmovanja vloge igralca in teatra sploh – skratka, prejšnjemu celo v marsičem nasprotnega pojmovanja avantgardnosti in eksperimentiranja v gledališču. (Taufe, »Avantgardna« 12–13)

Kolaž prizorov, s pričetkom uvodnega urbanega obreda – ogleda televizijskega dnevnika in z njim sveta, kot se kaže v trenutku izvedbe gledališkega dogodka, se sklene z ritualnim zakolom kokoši na odru. »Smrt industrijsko bele kure« je bila obenem »tudi smrt literarnega, samo estetično funkcionalnega gledališča na Slovenskem,« kot je prelom s tradicijo že ob premieri prepoznal in opredelil Venó Taufer (*Odrom ob rob* 42). Obredna smrt na odru je med občinstvom povzročila pravi šok, kar je po eni strani botrovalo trivializaciji razpravljanj, po drugi strani pa prispevalo k reflektiranju estetike realnega, ki je poganjala odrsko dogajanje.

Zavzeto preiskovanje realnega je zaznamovalo že predhodne uprizoritve v izvedbi skupine 441/442. Že v *Tisočletju nosečnosti*, ki jo je odrsko pomagal realizirati Jurij Souček, in v *Žlahtni plesni*, pri kateri je kot režiser sodeloval Dušan Jovanović, je šlo za »ugledališčenje poezije«: vsaka pesem »je služila kot dramaturški model, v katerem je moral 'dramski junak', recimo mu Mladi pesnik, ustvariti določeno akcijo, kateri je sledila re-akcija«. <sup>41</sup> Glavna vloga je pripadala pesmi oziroma njenemu oznanjevalcu, pesniku. Približevanje realnemu je bilo v *Žlahtni plesni* mišljeno tudi na način rušenja odrske iluzije. To lahko razberemo iz skice z delovnim naslovom *Poezija kot predstava*. Ta med drugim navaja pirandellovsko deziluzijo odra, s pomikom odra v dvorano: »[S]cena mora dajati videz nenavadnega prostora, čim bolj je treba razbiti pojem odra, [...] tudi luč mora razbijati iluzijo odra, [...] vsa dvorana mora biti aranžirana, sedeži morajo izgubiti svoj stalni prostor. [...] V predstavi naj bi 'sodelovale' tudi živali (mačke, ptice, zlate ribice in pes).« (Svetina, »Prispevek za zgodovino« 38–39) Po Svetinovem pričevanju se je končna podoba uprizoritve močno razlikovala od prvotnih

41 Svetina, »Gledališče Pupilije Ferkeverk« 91. Glej tudi: Svetina, »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja« 32. V *Tisočletju nosečnosti* so svoje pesmi interpretirali Bard Iucundus, Ferdinand Miklavc, Denis Poniž, Matjaž Kocbek in Ivo Svetina. V *Žlahtni plesni* so se pesnikom (z izjemo Ferdinanda Miklavca) pridružili Milan Jesih, Tomaž Kralj in Andrej Brvar ter Katja Boh – Pupa, Manca Čermelj, Žarko Kozina, Monika Žagar, Bojana Klemenčič.



Skupina 442: *Žlahtna plesn Pupilije Ferkeverk*, 1969. Režija Dušan Jovanović. Na sliki Katja Boh - Pupa, Manca Čermelj, Milan Jesih, zadaj Matjaž Kocbek, Tomaž Zorko, Monika Žagar. Foto/arhiv SLOGI.

zamisli. Razvila pa je nov tip igralcev: nastopajoči pesniki, njihovi sopotniki in sopotnice »se niso več utemeljevali na 'vživljanju' v posamezne dramske like, ampak so z individualno energijo in navzočnostjo, z gibom in besedo dajali novo podobo tako pesnim kot tudi njihovim avtorjem« (prav tam 41).

Ob snovanju uprizoritve *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* so razpisali »veliko avdicijo za fenomenalni, enkratni, shocking gala SHOW« na uredništvu *Tribune*, na katerega so »vpoklicali« kandidate vseh spolov, starosti in stanov, ki znajo kaj nenavadnega, četudi je to v vsakdanjem življenju nekoristno in nezanimivo. Med drugimi so bili Pupiliji Ferkeverk – kot pravi besedilo – »všeč« požiralci amonijaka, topilci jeklenih balanc, transvestiti, proizvajalci žvižgov, lastniki neartikuliranih glasov, požiralci ognja, rokohitreci, striptizete, frizerji, akrobati, judoisti, karateisti, parterni telovadci (prav tam 49). Tolikšna velikopoteznost v naboru izvajalcev raznovrstnih dejavnosti sicer ni bila uresničena, zato pa je jasno izrazila težnjo k neigri, ki premesti kategorijo igre na raven izvedbe določene dejavnosti oziroma akcije. Temeljna usmeritev skupine pod režijskim vodstvom Dušana Jovanovića je



bila: »Razbiti želimo osnovno značilnost tradicionalnih in nekaterih avantgardnih gledališč, to je, iluzijo o življenju, ki ji je gledališče od nekdaj služilo. Predstava ni več igra, posnemanje ali igranje življenja, temveč postaja totalna in vseobsegajoča stvarnost, ki smo ji vsi zavezani.«<sup>42</sup>

Zanimivo je, da so kritiki približevanje realnemu povezovali s happeningom, ki je bil najbolj atraktiven umetniški fenomen tistega časa, to je z žanrom, ki izvedena dejanja umešča v življenjsko stvarnost in ukinja mejo med fikcijo in realnostjo. Jože Snój je uprizoritev poezije *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* (1969) označil za »prvi happening pesniške skupine 442« in pojasnil, da je s tem želel »nakazati edino mogočo in plodno pot za razpoznavanje in dojetanje pojava, kakršnemu smo bili v splošnem ugodno priče« (5). Sašo Šrot je *Žlahtno plesen* primerjal s happeningi skupine OHO: »Tako se dejansko spontana predstava, ki se odvija pred nami na odru (vsak, še tako drzen in spontan happening na odru nujno nosi na sebi pečat ambienta) enači z i g r a n i m i in nespontanimi happeningi skupine OHO in Katalog na ulici« (7). Te misli avtor v nadaljevanju ne razvije oziroma je določeneje ne pojasni. Čeprav *Žlahtna plesen* po njegovem mnenju »ni šla preko okvirov tradicionalne gledališke predstave«, ji ne odreka svežine in privlačnosti: »Nedvomna odlika predstave je dinamičnost in na trenutke celo ekstatičnost odrske akcije, ki jo napolnjuje vrsta izvernih in duhovitih režiserjevih domislic« (prav tam).

Ob *Pupiliji* je F. Forstnerič za žanr happeningov skoval tudi slovenski izraz: »'presenetljivka' (happening)«, s katerim je imel v mislih izbris meje med igro in resničnostjo, predvsem v primeru zakola kokoši, se pravi prizora presenečenja, ki je povsem osupnil gledalce (»Zakaj so Pupilčki«). Forstnerič med drugim razpre vprašanje o upravičenosti kazenskega pregona umetnikov zaradi zakola kokoši.<sup>43</sup> Primerja ga z zgražanjem »nad nekaterimi happeningi, kot, denimo, nad tistim v Braunschweigu, pri katerem so happeningovci na odru obesili zaklano svinjo, rezali iz nje drobovino in z njo oblagali igralko in počeli še nekatere happeningovske reči. Proti temu happeningu je v Spieglu protestiralo baje 17.000 pisem.« (prav tam) Avtorjeva perspektiva je na strani umetnikov, saj nam ti »uprizorijo kot igro tisto, kar mi pravzaprav vsak dan brez posebnega pomisleka delamo« (prav tam). V kontekstu sočasnih umetniških praks je *Pupilijo* najbolj natančno opredelil Venó Taufer: »Jovanovičev moderni gledališki jezik je dal dogodkom predstave njihov realni volumen in hkrati simbolni pomen, kar je gledavcu omogočalo izkustvo gledališko ustvarjene iluzije, metafore, vendar z neizbežnim priokusom happeninga, se

42 Tako se je Gledališče Pupilije Ferkeverk predstavilo organizatorjem festivala študentskih gledališč Jugoslavije v Zagrebu, kjer je s *Pupilijo* gostovalo leta 1970. Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Ivo Svetina. Krajši odlomek je bil objavljen v: *Študentski list*, 1970, št. 8, letn. XXV.

43 O tem natančneje piše Aldo Milohnić (»Tisti, ki (ni)so klali kokoši« 248–249).

pravi resničnega dogodka» (*Odrom ob rob* 42). Taufer s tem meri na znižano stopnjo reprezentacije, pri čemer je dogajanje ostalo v okviru mimetičnega predstavljanja (z izjemo sklepnega zakola kokoši, ki je zarezal v realno).

Uprizoritelji v nobenem od navedenih primerov niso izvedli hepeninga; to ni bil njihov namen. Pesniki so v gledališkem odru prepoznali privilegiran prostor za javni obred, v katerem je mogoče občutiti presežno vrednost poezije. Poeziji so – kot pojasnjuje Ivo Svetina štirideset let pozneje – iskali »ustrezen prostor za svoj javni 'performance', bi dejali danes, tedaj pa se nam je šele svital pojem 'happeninga' kot prav posebnega dogodka, ki je sicer prepuščen bolj ali manj naključju in/ali improvizaciji, pa vendar je to dogodek posebne vrste, še najbolj podoben ritualu, v katerem se zberejo tisti, ki žele doseči neko novo izkušnjo ali se predati 'sveti besedi' molitve« (»Gledališče Pupilije Ferkeverk« 86). Poezijo so razumeli »v njeni 'uporabnosti' za javno uprizarjanje«, v prepričanju, da je »gledališki oder prostor, na/v katerem lahko pesniška beseda dobi popolnoma novo razsežnost« (prav tam 92). Po pričevanju Iva Svetine so bili pri tem inspirirani tudi z javnimi branji poezije Allena Ginsberga in znamenitimi moskovskimi večeri Jevgenija Jevtušenka.

Z raznovrstnimi eksperimentalnimi praksami so bili slovenski umetniki razmehoma dobro seznanjeni. V šestdesetih letih so redno hodili na mednarodni festival študentskih gledališč (IFSK – Internacionalni festival študentskih kazališta) v Zagreb, kjer so se srečevali z najnovejšimi težnjami eksperimentalnega in avantgardnega gledališča. Po besedah Andreja Inkreta je bil zagrebški festival v vsakem pogledu inspirativen: »o njegovih igrach smo razpravljali v *Tribuni*, vzbujal je spontano željo po 'eksperimentiranju' in nezadovoljstvo s položajem pri nas, za katerega smo bili prepričani, da je v estetskem in miselnem dometu (kot tudi v organizacijski domiselnosti) rigiden, predvsem pa nevdržno nezaupljiv do drugačnih, še nepreizkušenih odrskih pobud« (»Kratek spomin« 118). Da so lahko razpolagali s širokim horizontom informacij o aktualnih dogajanjih v svetu umetnosti, je dobro razvidno tudi iz revije *Problemi*. V letniku 1970, denimo, je bil (tudi s fotografijami) dokumentiran eden najradikalnejših primerov body arta, *Poskus samorazrezanja* Günterja Brusa. V letniku 1969 zasledimo dokumentacijo o skupinah Bread and Puppet Theatre in Living Theatre, ki je dvakrat gostovala tudi v Jugoslaviji, na festivalu Bitef v Beogradu. Tam jih je videl tudi režiser Dušan Jovanović. Ivo Svetina navaja, da je imela izkušnja Gledališča Pupilije Ferkeverk »svoj najzgodnejši in najdoslednejši model v Living Theatre« (»Prispevek za zgodovino« 43). Vendar tega ne gre razumeti kot določujoči zgled, temveč kot generacijsko zanimanje Pupilčkov za delo sorodnih skupin.

Referenčni okvir za razumevanje *Pupilije* vzpostavlja tudi Lebelova razprava »Happening«, ki sta jo v slovenščino prevedla Dušan Jovanović in Andrej Inkret, objavljena pa je bila v reviji *Problemi*. Ključni besedi, ki določata Lebelovo razpravo, sta igra in svoboda. Oba pojma pa v temelju opredeljujeta tudi Jovanovičev zgodnji





*Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki.* Gledališče Pupilije Ferkeverk, 1969. Režija Dušan Jovanović.  
Foto Tone Stojko. Arhiv SLOGI.

dramski in režijski opus.<sup>44</sup> Udeležba v hepeningih vključuje intuitivno komunikacijo s svetom in halucinatorno izkušnjo umetnosti, »krog katere nastajajo (prehodni) obredi in se izpoveduje naša mitična misel« (Lebel 141). Po Lebelovem prepričanju je magija edino področje, kjer lahko biva umetnost, in v hepeningih se osvobajanje iz verig družbenih zapovedi spreminja v samo poezijo. Prav takšno razumevanje umetnosti je vpisano v *Pupilijo*: izkustvo umetnosti kot urbanega obreda, profanega rituala, ki odkriva prepovedana mesta v sekularizirani družbi (slovenskega in jugoslovanskega samoupravnega socializma ob koncu šestdesetih let). Kolaž akcij so sestavljali vsakdanji obredi, kot so družinski ogled televizijskega dnevnika, otroške igre, ples v kolu, prebiranje horoskopa, fotoromana, intimnih pogovorov v časopisni rubriki »Zaupni pomenki«, ritualni zakol kokoši. Eno ključnih »prepovedanih mest«, ki jih je odkril novi jezik umetnosti, pa je bilo telo. V *Pupiliji* ni šlo za spektakelso manifestacijo golote, temveč predvsem za ustoličenje spolne svobode, mišljene kot razprtje posameznikove osebnosti v vsej svoji erotičnosti. V igri je bilo prepoznanje

44 O razumevanju Jovanovičeve dramatikke skozi pojem igre piše Andrej Inkret v razpravi »Drama in teater med igro in usodo« (v: Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1981, str. 391–412). Sledi Lebelovega razmišljanja se vpisujejo tudi v Jovanovičev scenarij za (sicer neizveden) hepening *Hlapci*.

moralne prisile, na kateri temelji kultura in se kaže v seksualnih prepovedih. To je bilo najboljše razvidno v prizorih, kot so dojenje odraslega moškega, homoerotično razmerje med ženskama, kopanje heteroseksualnega para v kadi. Razlagati jih je mogoče tudi kot manifestacijo Lebelove misli, osnovane v prepletu Freudovih tez (v delih *Totem in tabu* in *Študij o histeriji*) ter Marcusejeve teze o nerazdružljivi povezavi med seksualno represijo in političnim zatiranjem (*Eros in civilizacija*), na katere se Lebel v svoji razpravi tudi eksplicitno sklicuje.

Zavezujoči temelj, na katerem se je v *Pupiliji* vzpostavilo telo, osvobojeno dominantnih družbenih diskurzov in kulturnih zapovedi, je bila pesem Iva Svetine *Življenje kože* (ki opisuje kratko zgodovino človeške kože). Kot opozarja pesnik, je bila gola koža tudi znamenje osvoboditve človeka, za katero se je skupina 442 manifestativno izrekla že v »Pismu« z dne 12. decembra 1968. Tistega dne so se pesniki udeležili literarnega večera v Kazinski dvorani v Mariboru in tam napisali »Pismo« kot odgovor na znamenito izjavo tradicionalno usmerjenih kulturnikov »Demokracija da – razkroj ne!«, ki je bila objavljena v *Delu* (8. novembra 1968). Skupina literarnih ustvarjalcev srednje in starejše generacije s pesnikom Matejem Borom in kritikom Josipom Vidmarjem na čelu je v tej izjavi najodločneje protestirala proti »pojavitom in celo legalizaciji kulturnega in družbenega izrojevanja« ter »poskusom totalnega nihilizma«, ki so ga ob izidu *Kataloga* prepoznali v prispevkih vseh sodelujočih avtorjev in skupine OHO (»Demokracija da« 5). Pozornost do sveta stvari, ki jo izkazuje reizem, sicer značilen pojav v slovenski literaturi šestdesetih let, so podpisniki izjave razlagali kot antihumanistični produkt družbenih odnosov v visokoindustrializiranih družbah, ki ruši samoupravni sistem in pod vprašaj postavlja sam obstoj slovenske demokratične družbe. Prst so uperili tudi v avtorja *Slovenske apokalipse* Iva Svetino. Ob tem so podpisniki izjave enakovredno obravnavali in med seboj pomešali prizadevanja dveh avantgardnih skupin, OHO in 442, ki sta se v idejnih in estetskih pogledih med seboj bistveno razlikovali. Skupinama OHO in 442 je bila skupna težnja po celostni umetnosti, ki poskuša preseči meje med sicer ločenimi umetnostnimi področji (literaturo, filmom, vizualnimi umetnostmi). Medtem ko so ohojevci k raziskavi umetnosti pristopali z vidika konceptualizma, je skupina 442 izhajala iz ontoloških temeljev o izvoru umetnosti v biti in resnici. Tudi to je bil razlog, da se je skupina 442 čutila izzvano in je napisala »Pismo«. <sup>45</sup> Sklenila ga je z »ugotovitvami, ki vse izvirajo iz prepričanja o možnostih idealnega človeka, utopičnega humanizma, ki ga ne opredeljujejo ne razred ne proizvodjalna sredstva ne kapital« (Svetina, »Prispevek za zgodovino« 35). Za našo razpravo pa sta pomembni predvsem

45 Ivo Svetina opozarja, da je prav neupoštevanje razlik med skupinama OHO in 442 skupino 442 spodbudilo, »da se je tudi na deklarativni ravni nenehno izjavljala in izkazovala ter dokazovala svojo drugačnost, različnost od OHO-ja« (Ivo Svetina, »Spomini, tekst, podobe«, 16). O razhajanjih med tema avantgardnima skupinama prim. tudi razpravi Iva Svetine: »Iluzija knjige, ki se kaže v njeni režiji« (*Tribuna*, 25. dec. 1967, št. 10, str. 4) in »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem« (str. 33–37).

dve njihovi manifestativni izjavi. Prva pravi: »Človeka je treba osvoboditi socialnih predsodkov in oznak,« v skladu z drugo pa je »umetnost, ki mora biti avtonomna in svobodna, [...] najodločnejši človekov korak k osvoboditvi duha in biti« (prav tam).<sup>46</sup>

Gledališče Pupilije Ferkeverk je zanimala gledališka uprizoritev kot družbeno dejanje, in to na dveh ravneh: na ravni odnosov v skupini nastopajočih (že v samem procesu dela, v katerem so poskušali ohraniti nepragmatičen odnos do izhodiščne zamisli in pustiti možnosti za uresničevanje posameznikovih individualnih pobud vseskozi odprte) ter na ravni odnosov med nastopajočimi in gledalci, ki ustvarijo skupnost. Nastopajoči niso več igralci v službi fantazije gledalcev; igralci so enaki gledalcem, drug drugemu se predajajo odprto, neposredno in živo.<sup>47</sup> Preiskovanje novih razmerij med vsemi udeleženi ni bilo zastavljeno z vidika poseganja gledalcev v sam potek odrskega dogajanja, temveč je bilo mišljeno kot nove vrste zaveza med vsemi prisotnimi – še zmerom v okviru klasičnega komunikacijskega modela, ki ohranja delitev na oder in avditorij, toda zaveza, ki meri na obuditev in poživitev zaznavanja, doživetje dogodka v intenzivni moči in izrazitosti vseh čutov.

\* \* \*

Gledališče Pupilije Ferkeverk se je oklicalo za eksperimentalno gledališče, ki poskuša v slovenski prostor vpeljati in afirmirati nove forme, drugačne tako v odnosu do tradicionalnega gledališča kakor tudi do eksperimentalnih umetniških praks.<sup>48</sup> Čeprav je v značilnem avantgardističnem slogu zavrnilo umetnostne tradicije na Slovenskem, je bilo vpeto vanje. Preiskovanje načinov za bolj zavezujoče razmerje med predstavljanim in občinstvom je imelo svojega predhodnika v gledališču v krogu (v Eksperimentalnem gledališču Balbine Battelino Baranovič), kot poskusi izgrajevanja novih oblik skupnosti med igralci in gledalci pa so se uresničevali predvsem v

46 Čeprav so »Pismo« napisali le nekateri člani skupine, je bil to – kot opozarja Svetina – njihov edini skupni javni »proglas« in ga je mogoče imeti za manifest. Na manifestativen učinek je meril tudi »Esej o golem človeku« Denisa Poniža, ki je bil prav takrat, decembra 1968, objavljen v posebni izdaji revije *Problemi* z naslovom *Problemi 442* (po zgledu ohojevskega *Kataloga*, ki je izšel v tematski številki *Problemov* julija in avgusta istega leta). Poniž v »Eseju« opredeljuje vlogo umetnika v družbi v razmerju do t. i. pozitivnega človeka (kot »namenskega človeka«, ki mora »zagovarjati resničnost, upravičenost svojega obstoja in progresivnost človeške družbe na vseh njenih razvojnih stopnjah«) in zanikovalca (ki si ustvari miselni sistem »na zanikovanju obstoječega sveta, njegove množične pozitivistične miselnosti« ter začne razlagati svoj obstoj iz nič in transcendence). Umetnik pa nosi »v sebi svoj lastni, primarni svet«: »Rodil se je kot svoboden in srečen subjekt. Je v ljudstvu in z ljudstvom.« Tako je Poniž sklenil svoj »Esej« v zadnjem razdelku, ki nosi podnaslov »Manifest«. Razumeti ga je mogoče kot programsko izjavo skupine 442 (*Problemi*, december 1968, št. 72, str. 549–553).

47 Iz predstavitve Gledališča Pupilije Ferkeverk organizatorjem zagrebškega festivala študentskih gledališč (1970). Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Ivo Svetina.

48 V predstavitvi organizatorjem zagrebškega festivala študentskih gledališč, na katerem so s *Pupilijo* gostovali leta 1970. Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Ivo Svetina.

ritualnih oblikah gledališča (v Pekarni ter v skupinah Tomaža Kralja in Vlada Šava). Že Mile Korun je v *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski* leta 1965 na odru ljubljanske Drame »dokončno iztrgal dramsko besedilo literaturi in ga izročil gledališču v čisto njegovo, gledališko uporabo« (Taufer, *Odrom ob rob* 13). To je bil po presoji Vena Tauferja »revolucionaren preobrat in odločilni trenutek važnega novega gledališkega gledanja in kreacijskega principa« v slovenskem gledališkem prostoru. Čeprav je bilo *Pohujšanje* uprizorjeno na odru osrednje gledališke institucije Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, je bila »[z]a proces eksperimentalnega in avantgardnega odrskega ustvarjanja na Slovenskem [...] ta predstava posredno prelomen dogodek« (prav tam). Taufer poudarja, da je uprizoritev nagovorila občinstvo »z jezikom samega gledališča«, kar je bilo še toliko bolj opazno spričo tradicionalnosti besedila, saj ga ni »literarno formalno kakorkoli spreminjala« (prav tam 14).<sup>49</sup> Če je beseda v *Pohujšanju* »odkrila svojo večpomenskost, večplastnost, možnost manipulativnosti, možnost različnih situacij ali drugače povedano: svoje teatralizacije in s tem tudi poetizacije«, pa je logos »dokončno, radikalno in odločno [...] izgubil svojo logičnost sloga z zakolom kure na predstavi gledališča Pupilije Ferkeverk v režiji Dušana Jovanovića« (prav tam). *Pupilija* je z radikalnimi artikulacijami realnega korenito posegla v uveljavljeni režim reprezentacije in percepcije na gledaliških odrih. Ne le, da je na novo konfigurirala sam modus predstavljanja in zaznavanja, temveč je z ritualno smrtjo na odru prekršila tudi temeljno prepoved v gledališču, to je načelo izločanja nepovratnega. Razveljavila je samo konvencijo, v kateri je utemeljen medij gledališča.

## Senzualno teatralno gledališče

Veno Taufer je znova potrdil smrt literarnega gledališča ob uprizoritvi *Spomenika G* v režiji Dušana Jovanovića v Eksperimentalnem gledališču Glej (1972).<sup>50</sup> Režiser je radikalno upošteval priporočilo Bojana Štiha in njegovo dramo *Spomenik* uporabil le kot partituro za predstavo: od osemdesetih strani besedila je ostalo le devet stavkov in ena pesem. Jožica Avbelj, takrat še študentka na AGRFT, je »skozi dialektiko dvanajstih poz odigrala vsebino celotnega Štihovega komada«, kot pravi Jovanović (»Vsi ti eksperimenti«), in za to vlogo na Borštnikovem srečanju prejela diplomu za dramsko igro. *Spomenik G* se je v zgodovino slovenskega gledališča vpisal kot radikalna redukcija besedila, s katero se »nehuje polje interakcije z literaturo in dramo ter

49 O pomenu Korunovega *Pohujšanja* več v: Andrej Inkret, »Korun & Cankar« (20–28), Barbara Orel, »Korunovo gledališče v gledališču« (231–234).

50 »Ko so na predstavi gledališča Pupilije Ferkeverk [...] klali kuro, sem, nikakor ne samo zaradi kure, rekel, da je s tem konec literarnega gledališča na Slovenskem,« je uvodoma zapisal Taufer in poudaril, da *Spomenik G*, tudi ta v Jovanovićevi režiji, »samo potrjuje in precizira omenjeno misel« (*Odrom ob rob* 49).





*Spomenik G.* Režija Dušan Jovanović. Eksperimentalno gledališče Glej, 1972.  
Na sliki Jožica Avbelj. Foto/arhiv CTF UL AGRFT.

začenja svet 'čistega gledališča' (Inkret, *Milo za drago* 333). Taufer ga je posrečeno zajel v oznako »senzualno teatralno gledališče«.

Taufer uporabi izraz teatralnost kot značilnost, ki je lastna gledališču in po kateri se razlikuje od drugih umetnosti, hkrati pa kot tisto lastnost, ki nagovori senzibilnost občinstva. Tako reflektira inovacije v gledališču tistega časa, obenem pa lucidno predvidi razvoj uprizoritvenih praks in teatrologije, ki je začela teoretsko utemeljevati pojem teatralnosti kot termin, ki označuje razlikovalno značilnost uprizoritvenih umetnosti ter jo opredeljuje onkraj drame in literarnosti. Taufer je oznako senzualno teatralno gledališče iznašel ob uprizoritvi Handkejevega besedila *Varovanec hoče biti varuh* v režiji Iztoka Toryja (Glej, 1972), ko se mu je že jasno pokazala razvojna linija novih gledaliških teženj. *Varovancu* je poiskal predhodnike v *Spomeniku G*, Pekarninem *Potohodcu* in *Pupiliji* ter v njih prepoznal vizijo novega, »nekakšnega senzualno teatralnega gledališča«, ki je stilno zelo bogato in izrazno nadvse raznovrstno, skupna pa jim je »neliterarnost gledališkosti, da namreč igrokaz skuša zaživeti zgolj s telesom, igro, gibi, zvoki, skratka, le s tistim, kar ima na odru v hipu našega gledanja in poslušanja takšno lastno teatralično moč, da vznemiri in razpre našo senzibiliteto ter nas tako potegne v

svoj čar« (Taufers, *Odrom ob rob* 178–179). V kontekst senzualno teatralnega gledališča je pozneje uvrstil tudi Jesihove *Limite* v režiji Zvoneta Šedlbauerja (Eksperimentalno gledališče Glej, 1973).<sup>51</sup> Ob tem je opozoril še na eno značilnost uprizoritev, ki so na novo odkrile igralčevo telo in so potom »senzualno teatralnega gledališča« (imenovanega tudi »čisto gledališče«, »totalni teater« oziroma »celovito gledališče«) vodile k performansu, to je prenovljeno vlogo režiserja: »[R]ežiserja v običajni pojavnosti v modernem gledališču, kot mogočnega, diktatorja, cirkuškega direktorja, ki tleska z bičem po tekstu kot po scenarijski predlogi – ni več. Nenadoma ga ni opaziti in je tu pred občinstvom v vsej svoji izrazni moči in bogastvu spet igralec.« (prav tam 50) V ustvarjalnem kolektivu režiser sestopi z demiurškega avtorskega položaja in postane – z besedami Petra Božiča – le »sinhronizator, nekakšen dirigent odrske podobe«.<sup>52</sup>

Na teh izhodiščih je svoje temelje začrtalo Eksperimentalno gledališče Glej, ki je v sedemdesetih letih razvijalo inovacije predvsem na osnovi sodobnih dramskih besedil.<sup>53</sup> Nov gledališki jezik je iskalo v dialogu s sodobnimi deli tujih dramatikov (Handke, Vitrac, Bond) in domačih avtorjev (Jesih, Šeligo, Jovanović, Kermauner, Lužan, Rudolf, Obrški, Kmecl). Z dramsko pisavo so se v Gleju ukvarjali enako resno kot prej na Odru 57 (Toporišič, *Med zapeljevanjem* 91). V drugih gledališčih pa se je literarni eksperiment na primerih slovenskih besedil še posebej izkazal v uprizoritvah Jovanovičevih *Norcev* (1971) v SLG Celje in *Življenja podeželskih plejbojev po II. svetovni vojni* (1973) v MGL – obe v Šedlbauerjevi režiji; v Pekarni na primerih Zajčevega *Potohodca* (1972) in Šeligove *Ali naj te z listjem posujem?* (1974) – obe v režiji Lada Kralja; v Pekarninih uprizoritvah igre Matjaža Kocbeka *Dan Zaklan* (1974) in Lužanovega *Triangla* (1976) v režiji Matija Logarja; v SMG v Jovanovičevih *Žrtvah mode bum bum* (1975), v Celju pa v Rističevi režiji *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* (1976).

## ŠAG – Študentsko aktualno gledališče

Še pred izkušnjo s Pupilčki je Jovanović skupaj s kolegi z akademije ustanovil Študentsko aktualno gledališče, na kratko imenovano ŠAG. V ustanovitvenem zanosu so v *Tribuni* naznanili, da bo to gledališče »avantgarda časa«, ki bo »z vsebinsko aktualnimi predstavami zainteresiral širok krog ne le študentske publike« in omogočil »sprostitve

51 Taufers v oceni *Limit* ugotavlja, da se z vrsto svojih elementov vežejo na dve predstavi: *Pupilijo* in *Spomenik G*. »Na prvo jo vežejo nekateri elementi, ki so bili tam ritualizacija različne mehanike opravi vsakdana, a so v *Limitah* dobili zelo profesionalno izbrušenost, odrsko, mizanscensko funkcijo s simbolnimi poantami; na *Spomenik G* pa spominja izraba nekaterih specifično teaterskih, profesionalnih glasovnih in telesnih vaj v razširjene ekspresivne namene, pomene« (*Odrom ob rob* 164).

52 Božič je to zapisal ob ogledu *Varovanca* (»Nove poti na odru«).

53 Prim. razpravo Primoža Jesenka »Glej, sedemdeseta«.

teatralnosti v žlahtnem pomenu besede« (Inkret, »Kratek spomin« 119).<sup>54</sup> ŠAG je udarno nastopil že s prvo uprizoritvijo O'Caseyjeve drame *Plug in zvezde* (1965). Ta prikazuje dogodke ob irski vstaji leta 1916 in so jo že irski domoljubi obdolžili diskreditiranja njihovega boja za svobodo. Slovenski varuhi političnega režima pa so v njeni uprizoritvi prepoznali problematizacijo revolucije in posmeh partizanskemu boju, zato so ji takoj po premieri na odru Mestnega gledališča ljubljanskega odpovedali gostoljubje, po tem pa je ni bilo mogoče igrati nikjer drugje. Po Inkretovem pričevanju so uprizoritelji v značilni modernistični maniri »posegli v O'Caseyjevo besedilo in ga 'slovenizirali': irske songe smo zamenjali s slovenskimi, se pravi narodnimi in partizanskimi verzi, Boris Cavazza je na balkonu, z rdečim šalom krog vratu, hripav od prehlada zanosno recitiral Kajuha ('Samo milijon nas je ...'), med odmorom smo predvajali koračnice, vmes zafkrantske reklame (npr. za kovača, ki vam najceneje podkuje konja) itd.« (prav tam 120) Filip Kalan, sicer njihov profesor na Akademiji, je v tistem času na ljubljanski televiziji komentiral gledališko dogajanje (v oddaji *Kulturna panorama*) in o predstavi sodil kot o »huligansko prenapeti uprizoritvi prenarejenega in ponarejenega O'Caseyja« (*Odmevi z ekrana* 114). »Znanemu absurdniku Andreju Inkretu in njegovemu idejnemu dvojčku Dušanu Jovanoviću,« kot ju je imenoval, je očital popolno razvrednotenje partizanskega boja – »v očitno opombo nam vsem, ki smo bili nekoč tako nespametni, da smo se predajali goljufovemu mitu revolucije«<sup>55</sup> (prav tam). V sorodni retoriki kot podpisniki izjave »Demokracija ja – razkroj ne!«, na osnovi prav takšnih generacijskih razhajanj in nerazumevanja novih umetniških prizadevanj, je Kalan predstavo odločno zavrnil. Z navdušenjem pa jo je pozdravil Taras Kermauner in v njej prepoznal tudi »napoved rističevskega teatra« (Kermauner, *Drama* 54–55).

Ognjevitost upornega duha, ki se zoperstavlja mišljenjskim paradigmam in kulturnim zapovedim ter poziva k osnovanju novih družbenih temeljev, je vela tudi iz Jovanovičevih zgodnjih dramskih del (predvsem *Norcev*, ki jim je bil leta 1964, dva dni po prekinitvi premiere *Tople grede*, odklonjen krst na odru ljubljanske Drame, ter *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, ki tematizira konfliktna razmerja med tradicionalnimi usmeritvami in novimi gledališkimi iskanji v ljubljanski Drami konec šestdesetih let).<sup>56</sup> Med njegovimi režijami pa lahko izpostavimo uprizoritve iger

54 V kratki sezoni svojega delovanja (od novembra 1965 do maja 1966) je ŠAG ustvaril štiri uprizoritve: *Plug in zvezde* Seána O'Caseyja, *Veseloigro v temnem* Dominika Smoleta in *Tigra* Murrayja Schisgala, ki jih je režiral Dušan Jovanaović, ter *Obisk stare mame* Petra Božiča v režiji Inga Paša.

55 Filip Kumbatovič Kalan je bil kot nekdanji partizan in tudi ravnatelj Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju nad uprizoritvijo svojih študentov ogorčen, vendar to ni imelo vpliva na njihovo delo na akademiji in pri izpiti (Inkret, »Kratek spomin« 122).

56 Dva dni po prekinitvi premiere in prepovedi uprizorjanja *Tople grede* so se sestali predstavniki Odra 57 (Marjan Rožanc, Taras Kermauner, Dominik Smole, Dušan Jovanovič) in Drame (Bojan Štih, Janez Negro). Ko je tedanja



*Viktor ali otroci na oblasti* Rogerja Vitraca (1971), *Kdor skak, tisti hlap* Rudija Šeliga (1973), *Pogovor v maternici koroške Slovenke* Janka Messnerja, Tomaža Šalamuna in Dušana Jovanovića (1974) – vse tri igrane v Gleju; ter *Žrtve mode bum bum* v Slovenskem mladinskem gledališču (1975). Navedena dela so vsa po vrsti izkazovala težnje po osvobajanju iz primeža vladajoče ideologije in utirala pot performansu. Kot ugotavlja Tomaž Toporišič, sta eksperimentalni gledališči Glej in Pekarna skupaj s predhodnico *Pupilijo* označili »začetke uveljavljanja primata vizualnega, ki se je ujemalo z osvobojenimi ozemlji 'gledališkega gledališča' (Štih) ali celo nastavkov oziroma že kar izpeljav prehoda gledališča v performans« (Med zapeljevanjem 93).

## Nomenklatura

Skupina Nomenklatura je svoje delo začela kot literarno gibanje. Postopoma se je razvila v »laboratorij za alkimijo umetnosti« ter prerasla v gledališko skupino, ki je uprizarjala intermedialne gledališke dogodke in predstave. Vodila jih je težnja po raziskovanju literature in glasbe, pri čemer beseda in zvok stopata v vzajemni dialog kot dva enakovredna partnerja. Za konceptualna izhodišča v pokrajinah besede je skrbel Boris A. Novak, v krajinah zvoka pa Bor Turel.

Literarna skupina Nomenklatura (v sestavi Boris A. Novak, Igor Likar, Milan Kleč in Jure Perovšek) je bila ustanovljena leta 1972, ko je šlo krajše obdobje liberalnejše politike na prelomu desetletja h koncu in so se s Titovim *Pismom* začela svinčena sedemdeseta, kulturni prostor pa se je začel politično zapirati. Oblasti so v skladu z novo zakonsko omejitvijo svobode tiska (iz leta 1973) zaostriale nadzor nad periodiko in založništvom. To je občutila tudi literarna skupina Nomenklatura, ki je prevzela urejanje *Mladih potov*, literarne priloge tednika *Mladina* (član uredništva je bil že od leta 1971 Boris A. Novak). Pod novim imenom *Nomenklatura* jim je uspelo objaviti le tri številke, prvo septembra 1973. Mladim avantgardistom se je naslov *Mlada pota* zdel preveč tradicionalističen, zato so revijo poimenovali po imenu papirja, na katerem je bila tiskana. Zvezo socialistične mladine Slovenije, izdajateljico *Mladine*, pa je to ime motilo, zato so zahtevali uporabo starega imena *Mlada pota*. Konceptualna razhajanja z ZSMS (Zvezo socialistične mladine Slovenije) so se zaostriala po dveh gostovanjih pesnikov v mladinskih delovnih brigadah na Kozjanskem, ko so jih obtožili »antihumanistične« in »antisocialistične naravnosti« ter zahtevali celo policijsko

---

ravnatelj Štih Jovanovićevo igro *Norci* odklonil zaradi »literarnih slabosti«, mu je Smole očital, da je »takšna obrazložitev 'udbaška'«. Tako zapis iz Štihove Delovne knjige dokumentira Polde Bibič (*Izgon* 379). Igra je bila potem krstno uprizorjena leta 1971 v Celju v režiji Zvoneta Šedlbauerja. O vlogi Bojana Štiha v slovenskem gledališču glej: Primož Jesenko, *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču* (str. 201–268), še posebej poglavji »Štihova gledališka misel – obrat v razumevanju odrskega eksperimenta« in »Kratek stik z varuhi tradicije«, ki osvetljuje zgodovinsko ozadje drame *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*.

preiskavo in sodno obravnavo. Za politični pritisk v njihovi takrat lirični poeziji z avantgardnimi elementi sicer ni bilo nobenega utemeljenega razloga. Druga številka je po raznovrstnih težavah izšla septembra 1974, v tretji številki iz februarja 1975 pa je ZSMS končno našla priročen izgovor za ukinitve revije – objavo proze Emila Filipčiča, ki je vsebovala nekaj kletvic. Grožnja o sodnem pregonu se ni uresničila, izpeljali pa so medijski linč; o odstavitvi »protisocialističnega« uredništva so poročali tudi na televizijskem dnevniku. Sredi sedemdesetih let so za Nomenklaturu nastopila »gluha leta«, ki pa so bila, paradoksalno, »polna čarobnega umetniškega navdiha« (kot se je izrazil Boris A. Novak v intervjuju dne 20. januarja 2010). Takrat je skupina svoja iskanja usmerila v dialog z gledališčem.<sup>57</sup>

Gledališki eksperimenti skupine Nomenklatura temeljijo na preiskovanju odnosa med literaturo in glasbo oziroma besedo in zvokom, pri čemer črpajo iz prelomnih Saussurjevih spoznanj v jezikoslovju. Po pričevanju Borisa A. Novaka in Bora Turela (v pogovoru dne 20. januarja 2010) je njihove raziskave navdihovalo študijsko delo o avantgardnih gibanjih, zaumni poeziji, delu Grotowskega in Johna Cagea. Pomemben vir so jim bila dela Tarasa Kermaunerja in predavanja Dušana Pirjevca. Z ameriško avantgardo jih je v seminarju na Filozofski fakulteti seznanjal Lado Kralj, ki se je takrat vrnil iz New Yorka, kjer je sodeloval v Schechnerjevi The Performance Group. Odnos Nomenklaturinih sodelavcev do besede je mogoče natančneje opredeliti s pesniškim credom Borisa A. Novaka, po katerem naj »zven besede pomeni in pomen besede zveni!«<sup>58</sup> (Novak, *Zven in pomen* 193) Pesnik je svoj ustvarjalni postopek pojasnil takole: »Biologi raziskujejo osmozo kot temeljni proces življenja; jaz raziskujem osmoticno prenikanje pomena v zven in zvena v pomen kot temeljni proces življenja jezika, kot temeljni proces poezije« (prav tam 193). Vprašanje o razmerju med zvenom in pomenom besede je v bistvu Saussurjevo vprašanje o razmerju med označevalcem (to je zvočno oziroma likovno podobo besede) in označencem (pomenom besede).

V vsakodnevem življenju, kjer jezik služi le medsebojni komunikaciji, smo ponavadi pozorni zgolj na označence, na pomen besed, pri tem pa povsem ignoriramo nosilca pomena, samo zvočno oz. likovno telo besede. Jezik uporabljamo zgolj kot sredstvo. Le pri pesniški rabi jezika se zavemo glasbene in likovne vrednosti besede. (Novak, *Po-etika forme* 317)

57 V letih med 1972 in 1978 se je v skupini zvrstila vrsta sodelavcev, med njimi: slikarka Marija (Ejti) Štih, kitarist Jerko Novak, igralki Bara Levstik in Maja Boh, igralca Aleš Valič in Metod Pevec, plesalki Jasna Knez in Jana Borštnar, filozofinja Maja Milčinski, literarna zgodovinarica Irena Novak Popov, sociologa Vito Flaker in Andrej Škerlep, arhitekt Miloš Florjančič, fotograf Dušan Arzenšek, novinar Dušan Rogelj idr. (Novak, »Dvojci, trojke« 455).

58 Citat je vzet iz zapisa »Poezija jezika«, ki ga je Boris A. Novak objavil ob izidu svojega pesniškega prvenca *Stihožitje v Ljubljanskem dnevniku* 31. decembra 1977.

To je Boris A. Novak zapisal v premisleku o reistični poeziji Iztoka Geistra Plamna, ki je odločilno zaznamovala neoavantgardistične projekte skupine OHO. Skupino Nomenklatura z ohojevci povezuje preiskovanje označevalne ravni jezika, ključna razlika med njimi pa je ta, da je bila Nomenklatura usmerjena v preiskovanje zvočnega temelja besede, OHO pa v raziskovanje njenega likovnega temelja.

Binarna opozicija med zvokom in pomenom je obenem tudi različica nasprotja med obliko in vsebino. V tradicionalni estetiki je oblika le posoda vsebine, avantgardistična poezija pa je v obliki odkrila konstitutivni element vsebine ter razgrnila sporočilno vrednost glasovnega in likovnega označevalca besede. Tudi za Novaka in skupino Nomenklatura zven besede »ni zgolj zunanja embalaža ali okras besede, temveč tista moč, ki poglobi in razširi pomen do ne(za)slišanih območij, do območij, kakršnih beseda v vsakdanji govorici nikoli ne doseže« (Novak, *Dlaneno platno* 194).

Razmerje med pomenom in zvenom besed so začeli igrivo preiskovati na glasbeno-literarnih dogodkih, na katerih so – tedaj še kot literarna skupina – uprizarjali svojo poezijo.<sup>59</sup> Naj bo posebej izpostavljena inscenacija poezije na 3. kulturnem maratonu na Filozofski fakulteti leta 1973. Boris A. Novak, Igor Likar, Milan Kleč in Jure Perovšek so okrog prizorišča razpeli vrvi in po vzoru boksarskega ringa ustvarili svojevrsten pesniški ring, v katerem so sočasno »brali« vsak svoje pesmi. Natančneje, pesniki so si izmenično podajali verze svojih pesmi, se z njimi teatralno »bojevali« in si jih – kot udarce pri boksu – vračali po načelu »verz za verz«. Tako je do polnega izraza prišla zvočna podoba pesmi. Čeprav je bilo v igri iskanje jezika, v katerem sta zven in pomen kar najtesneje prepletena, je bil pomen pesmi dekonstruiran. Teatralna forma javnega predstavljanja poezije je bila nadvse privlačna za občinstvo in se je obdržala tudi na naslednjih kulturnih maratonih. Tovrstna teatralizacija poezije je bila le eden od načinov uprizarjanja zvočnega telesa besede, sporočanja njene glasovne vrednosti oziroma izpostavljanja označevalne ravni jezika v razmerju do označene vsebine.

Povsem drugačno in temu nasprotno strategijo pa prinaša notranji prelom med vsebino (označencem) in obliko (označevalcem), ko se pomen besede poruši in se preoblikuje v zven tišine. Ta strategija je natančneje razvidna iz besedila *Manifest tišine*, ki je bilo uporabljeno kot besedno ogrodje za intermedialno gledališko predstavo s tem naslovom; leta 1976 je bila uprizorjena v eksperimentalnem gledališču Pekarna. Boris A. Novak je takrat zapisal:

59 Nomenklatura je tudi pozneje, kot gledališka skupina, občasno prirejala glasbeno-pesniške večere (tako so jih imenovali sami), med njimi *Ogledalo tišine* oktobra 1974, poskus totalne improvizacije *Ubo trenutka* decembra 1974, *Zven, ki vene* februarja 1976 itd.

Tišina ni nasprotje zvoka, tišina ni odsoten zvok.

Tišina je resnica, je bit zvoka.

In vendar tišina ni nič slišnega. Tišine ni. So le zvoki.

Tišina je izvor, temeljna določitev in notranja meja zvoka.

Skozi tišino in po tišini zvok je. Če in samo če zvok je skozi tišino in po njej, zvok zares zvoči, kajti le takrat zvoči iz samega sebe, zvoči svojo resnico.<sup>60</sup> (Novak, *Zven in pomen* 285)

Ta misel se neposredno navezuje na Heideggerjevo filozofijo, ki je zavezana »pustiti biti«, razprtju tega, kar zgolj »je«, pri čemer se resnica razgrne onkraj razumske opredeljenega mišljenja in pokaže »kot to, kar je«. Tu ne gre za tradicionalno razumevanje resnice v »naravnem« smislu, se pravi resnice »kot ob bivajočem izpričano soglašanje spoznavanja z bivajočim«, kot »gotovost vedenja o biti«, kot poudarja Martin Heidegger v *Koncu filozofije in nalogi mišljenja*, temveč za *alétheio*, mišljeno kot neskritost, kot element jasnine, ki šele dopušča možnost resnice. »Kajti resnica sama je, tako kot sta bit in mišljenje, lahko le v elementu jasnine to, kar je« (Heidegger 48). Skupini Nomenklatura je šlo prav za uzrtje resnice, ki naj se udeležencem gledališkega dogodka razpre v jasnini tišine. Iz tišine namreč »vzklijeta zvok in beseda kot iz svojega nič«, kot se je izrazil Boris A. Novak: »Tu se zgodi luč, ki zvok in besedo obrne navznoter, da ničesar več ne izražata in odražata, da ničesar več ne označujeta razen samih sebe« (Novak, *Zven in pomen* 286). Nomenklaturi ni šlo za prepoznanje resnice kot skladnosti misli s predmetom, na katerega bi se nanašala, temveč za to, da gledalci uzrejo resnico *v vsej jasnini* – da se jim pokaže kot nekaj primarnega, in sicer še pred tem, ko jo utegnejo povezati s pomenom, na katerega naj bi potovala.

Izkušnja tišine, ki jo je z gledalci želela podeliti Nomenklatura, je nemara najbolje razvidna iz hepeninga *Publika*. To je bil dogodek, ki ga je skupina izvedla v krogu (približno tridesetih povabljenih) prijateljev in kolegov okrog novega leta 1974. Za ta hepening je ohranjeno tudi »navodilo za dogodek«, ki nosi naslov *Pogovor s tišino* in pravi takole:

Navodilo natančno preberi in si ga zapomni. Nehaj komunicirati. Pojdi v dvorano in si poišči mesto v prostoru, ki ti najbolj odgovarja. Obrni se proti najbližji steni. Nato bodi v tišini 10 minut. Kuverto odpri šele potem. (Nomenklatura, »Pogovor«)

60 Besedilo predstave je bilo prvič objavljeno leta 2005 v monografiji Borisa A. Novaka *Zven in pomen. Študije o slovenskem pesniškem jeziku*, in sicer kot dodatek, priložen v zadnjem poglavju (»Appendix«).

Pogovor s tišino

navodilo za dogodek

Navodilo natančno preberi in si ga zapomni.  
 Nehaj komunicirati. Pojdi v dvorano in si poišči mesto v  
 prostoru, ki ti najbolj odgovarja. Obrni se proti najbližji  
 steni. Nato bodi v tišini 10 minut.  
 Kuverto odpri šele po tem.

Navodilo za udeležence dogodka – hepeninga *Publika* v izvedbi skupine Nomenklatura.  
 Ljubljana, 1974. Osebni arhiv Borisa A. Novaka.

V tišini naj bi gledalci izkusili dar jasnine in doživeli razkritje biti – resnico, ki se kaže zgolj kot to, kar je. Nomenklaturina tišina ne sporoča izpraznjenosti pomena: to ni praznina, temveč tiste vrste tišina, ki prinaša »udejanjenje neizrekljive celovitosti, kakršno je nagovarjal tok lirike od Novalisa, francoskih simbolistov do modernistov 20. stoletja« (Jovanovski, »Lepota ruševin« 248).

Skupina Nomenklatura je uprizorila več intermedialnih gledaliških uprizoritev (s to oznako so jih poimenovali sami): *Spati v barvi* junija 1975 v Mali Drami, *Manifest tišine* marca 1976 v Pekarni, *Skrivnost Venere* leta 1979 v ŠKUC-u, vse tri pa je režiral Igor Likar.<sup>61</sup> Z uprizoritvenega vidika je zanimiv predvsem *Manifest tišine*, saj je – tudi po presoji Jerneje Lenard (pozneje imenovane Kos) – ponudil nov pristop k plesnemu izrazu, ki sta ga oblikovali članici ljubljanskega Studia za svobodni ples Jana Borštnar in Jasna Knez: »Nastop ni bil prikaz vnaprej pripravljene, do potankosti izvežbane kompozicije, marveč je temeljil na improvizaciji, podobni tisti, ki jo uporablja tudi sodobna jazz glasba« (Lenard »Govorica gibov«). Gib, zvok (oblikoval ga je Bor Turel) in na magnetofonski trak posneti človeški glas (*Manifest tišine* Borisa A. Novaka) so v »skupnem intermedialnem dogajanju nastopali kot enakovredni fenomeni in ne le kot pojavi, ki so podrejeni ali literaturi [...] ali režiserjevemu konceptu ali igralcu« (Peršak, »Manifest tišine«).

Nomenklatura je raziskovala zvočno telo jezika in glasbo besed ob permanentni odprtosti v prostor gledališča, pri tem pa je izkazovala težnjo po enakopravnosti različnih področij umetnosti, ki jih je vodila v interaktivni dialog v mediju gledališča. Za našo razpravo je še posebej zanimiv hepening *Zvok, ne jezi se* (1974), saj je iz dokumentarnega gradiva dobro razviden laboratorijski način preiskovanja odnosa med besedo in zvokom. To je bil eden redkih pravih hepeningov, ki so bili izvedeni v slovenskem prostoru. Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let je bilo pri nas izvedenih več dogodkov,

61 Rekonstrukcije intermedialnih uprizoritev prinaša razprava Anje Rošker »Laboratorij za alkimijo umetnosti« (9–22).



*Manifest tišine*. Pekarna, 1976. Na sliki Jasna Knez in Jana Borštnar.  
Foto Milan Pajk. Osebni arhiv Igorja Likarja.

ki so bili označeni za hepeninge, vendar je po doslej znanih podatkih le hepeninge skupin OHO in Nomenklatura mogoče uvrstiti med prave primere tega žanra.

*Zvok, ne jezi se* je bil izveden le enkrat (18. junija 1974 v Festivalni dvorani v Ljubljani) in ni dobil medijskih odzivov. Kot pove že naslov, je bil hepening organiziran po pravilih igre Človek, ne jezi se. Izvajalci so bili razdeljeni v dve skupini (eno so sestavljali člani Nomenklature in drugo publika), ki sta se pomikali po poljih, označenih z barvnim samolepilnim trakom. Njihovo gibanje je določal naključni met kocke (metal jo je izbrani član Nomenklature), na vsakem polju pa so izvedli nalogo, kot jo je narekovalo tam čakajoče jih navodilo.<sup>62</sup> »Dogajanje poteka od spočnenjanja osnovnih zvočnih akcij preko vključitve pomensko še neformiranih glasov do glasbenega posredovanja pesmi, najvišje zvočne oblike pomensko razčlenjene govornice« (Nomenklatura, »Koncept« 189). Tako je skupina zapisala v »Konceptu in pravilih igre happeninga *Zvok, ne jezi se*«. Na kakšen način so se lotili preučevanja razmerja med besedo in zvokom, je dobro razvidno iz naslednjega odlomka:

Osnovna vokalna akcija je zvočna obdelava teksta. Produciran zvok je podobno kot pri instrumentalu rezultat izbire posameznega vokala, konsonanta, vokalno-konsonantne skupine, besede, manjše ali večje tekstovne enote in določene zvočne akcije. Možne so naslednje glasovno-zvočne obdelave teksta: glasovno-zvočna obdelava iz teksta izbranih vokalov in konsonantov, vokalno-konsonantnih skupin, zlogov, besed, stavkov, tekstovnih enot, obdelava celega teksta. Branje teksta (karikirano branje, branje v različni hitrosti, jakosti, višini); petje teksta. (Nomenklatura, »Koncept« 195)

62 O nastanku tega hepeninga glej tudi pričevanje Borisa A. Novaka v knjigi *Generator* (Lukan 359–360).





Laboratorijske vaje skupine Nomenklatura v dvorani Krajevne skupnosti Gradišče na Rimski ulici 24 v Ljubljani, 1978. Na sliki Irena Uratarič, Metod Pevec, Marko Pavček, Saša Pavček, Irena Novak Popov. Foto/osebni arhiv Igorja Likarja.

Vsak izvajalec je bil hkrati instrumentalist in vokalist. V tem dokumentu so natančno razdelani »elementi zvočnega dogodka in osnovne zvočne akcije« (glede na trajanje, višino tona in jakost zvočil, med njimi tudi glasu, pri čemer so navodila za instrumental in vokal posebej opredeljena). Pridružujejo se jim t. i. zvočne akcije s telesom (kot je denimo plosk z rokami: plosk z ravnimi dlanmi, zaokroženimi dlanmi, plosk po vrhni strani zapestja; udarec dlani ob druge dele telesa, ob tla itd.). »Tako se zvočno dogajanje rojeva iz 'tišine', ki je onstran igre, prihaja pod oblast kocke, ki določa zvoke in njihove kombinacije ter odhaja v notranji krog igre, prostor svobodne improvizacije« (prav tam 191).

V slovenskem prostoru se je zanimanje za hepeninge pojavilo v času, ko je bil žanr razširjen tudi v Evropi in Severni Ameriki, segalo pa je še globoko v sedemdeseta leta, ko je trend hepeningov drugod že usihal. Svoj izzven je imel v življenjskih skupnostih, ki so radikalno uresničevale avantgardistične težnje po zlitju umetnosti z življenjem, novo senzibilnost v zarisu igre in svobodnega duha pa udejanjale kot življenjski slog. V to smer so raziskave besede in zvoka vodile tudi skupino Nomenklatura. O tem priča dogodek, ki so ga priredili v soboto, 15. maja 1974. Na Radiu Študent (kjer je takrat delal Bor Turel) je Nomenklatura objavila povabilo k udeležbi na umetniškem dogodku, z začetkom ob deveti uri na ljubljanski železniški postaji. Sešli so se na znanim zbirnem mestu – pod uro in sedli na prvi vlak, ki je prispel na postajo. Takšno je

bilo (že v vabilu napovedano) organizacijsko načelo te igre in naključje jih je odpeljalo na Mirno na Dolenjskem. To je bil umetniški dogodek kot vidik življenja, kakršnega so v duhu hipijevske kulture uresničevale in živele tudi druge slovenske skupine tistega časa – še posebej izrazito tiste, ki so se povezovale v komune (na primer skupina OHO v Šempasu, udeleženci Šavovih srečanj oziroma delavnic, ki so ustanovili komuno v Petkovcu pri Logatcu, nasledniki Gledališča Pupilije Ferkeverk, ki so pod vodstvom Tomaža Kralja uresničevali koncept t. i. neprevedljivega gledališča<sup>63</sup>). Z ritualnimi oblikami gledališča ter njim sorodnimi umetniškimi in družbenimi praksami so vsaka s svojo značilno poetiko zarisovale estetiko performativnega.

Skupina Nomenklatura je v gledališki in literarni neoavantgardizem prispevala raziskave besede in zvoka, ki so v sedemdesetih letih minulega stoletja oblikovale temelje estetiki performativnega na Slovenskem. Obenem je v slovenske uprizoritvene umetnosti prinesla novo rabo besedila, ki nastane zunaj načel tradicionalne dramaturgije in opredeljuje vlogo besede onkraj sporazumevalne funkcije jezika.

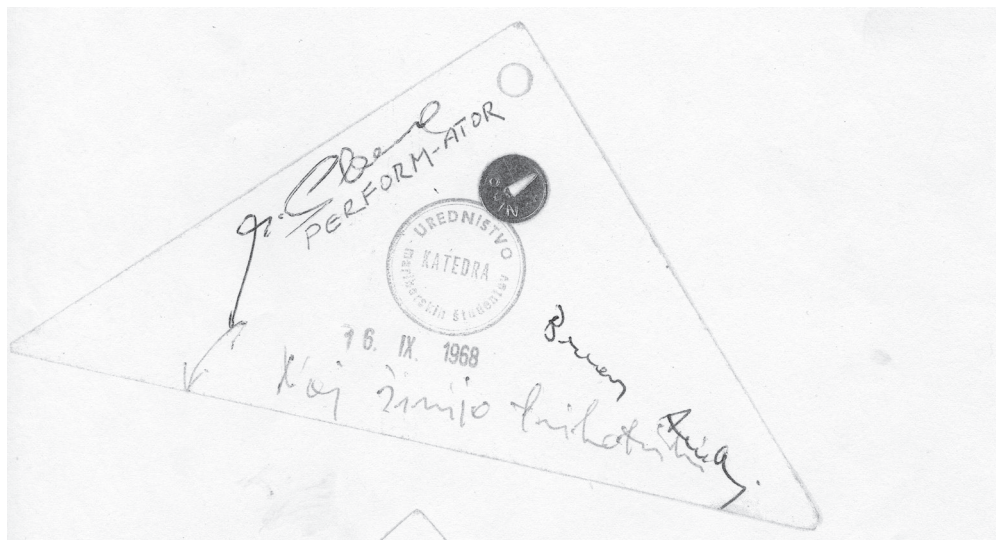
## LKB – Literarni klub Branik

Politično provokativna je bila skupina LKB – Literarni klub Branik, po imenu parodično navezujoča se na priljubljeni mariborski Športni klub Branik. Leta 1965 jo je v Mariboru ustanovil Miroslav Slana, zato da bi mladim ustvarjalcem zagotovil možnosti javnega nastopanja.<sup>64</sup> V tretjem letu dejavnosti so Miroslav Slana, Andrej Brvar, Tone Partljič, Drago Jančar in Franček Hedl svoje literarne proizvode (tako so jih imenovali sami) odmevno predstavili na malem odru SNG Maribor dne 16. septembra 1968. Žgoče javne polemike ni izzvala sama vsebina ali način, kako so bili literarni proizvodi predstavljeni (kot reklama v Brvarjevem primeru ali Slanova zlogovna členitev besednih zvez, vzeti iz telefonskega imenika), temveč sporna »estetika vabljenja«, ki je razburila ugledne predstavnike mariborske javnosti. Dogodek je vključeval predajo unikatnih vstopnic znanim Mariborčanom – trikotnih vstopnic, na katere so nastopajoči zapisali grafične znake (v obliki risb, črk, stavkov, svojih avtogramov) in na katere so bili pritrjeni razni predmeti, tako da je vstopnica dobila tridimenzionalno obliko. Zamišljene so bile kot komercialni, prodajni izdelki, ki so omogočali vstop na sicer brezplačno prireditev.

Bruno Hartman, tedanji urednik revije *Dialogi*, je prejel vstopnico, v katero je bilo zataknjeno golobje pero, na zadnji strani pa so bili zapisani literarni odlomki s kletvico v srbskem jeziku. Hartman se je polemično odzval z javnim vprašanjem o estetiki

63 Predstavo *Pupilija Ferkeverk in Zaspancek Razkodranček* so Pupilčki pod vodstvom Tomaža Kralja leta 1971 pripravljali v skupnosti – komuni na dalmatinskem otoku Srakane. Ta otok je bil prizorišče ustvarjalnih srečanj in druženja že skupini OHO, pozneje pa tudi skupini Nomenklatura.

64 V tretjem letu obstoja je skupino pod svoje pokroviteljstvo vzel odbor Zveze študentov Maribor, tako da so dobili tudi možnost za skromno finančno podporo (prej so nastopali na svoje stroške).



Vstopnica za uprizoritev literarnih proizvodov skupine LKB (Literarni klub Branik) na malem odru SNG Maribor (16. septembra 1968), na kateri zasledimo eno najzgodnejših rab oznake performer na slovenskih odrih: perform-ator. Osebni arhiv Miroslava Slane.

takšnega vabila in samem smislu »straniščne literature« ter na straneh *Večera* sprožil žgočo javno razpravo z literarno peterko.<sup>65</sup> To je bil tudi njihov namen: »razbiti in razvrednotiti sklerotični, konvencionalni način vabljenja, ki zaudarja po salonski kulturi, polni leporečja, sijajnih, bleščečih vabil,« kot so zapisali pesniki in dodali, da so vstopnice tako dobile »novo funkcionalnost«. <sup>66</sup> Polemika ob sporni vstopnici ne odstira

65 Hartmana je hrbtna stran vabila presenetila, da se je vprašal: »Ali mi je mogoče peterica, ki sem ji kot glavni urednik *Dialogov* objavljal prispevke, želela s takšno folklorno poanto zagotoviti posebno spoštovanje, izraženo na nekoliko bizaren, cohnbenditovski, hundertwasserjevski način?« Na avtorje je naslovil tale vprašanja: »1. Ali se s takšno opremo vabil strinja vsa peterica? 2. Ali so ta besedila v kakšni zvezi z literarnim, estetskim in filozofskim nazorom peterice? 3. Ali so ta besedila zašla na vabila brez vednosti in soglasja peterice? Kako opravičuje Katedra uporabo svojega imena v takšne namene?« Vabilo je oddal v zbirko mariborske študijske knjižnice »kot svojevrsten dokument o slovenski (ne)literaturi, (ne)okusu in (ne)umetnosti iz leta 1968« (*Estetika vabljenja* 10). Vstopnica je bila pozneje, v nadaljevanju polemike, objavljena tudi v *Večeru* (dne 4. oktobra 1968).

66 Slana, Brvar, Jančar in Hedl so si bili na začetku enotni v tem, da vstopnice nimajo nobene zveze s kakršnim koli nazorom, pri čemer so posebej izpostavili, da so heterogena skupina ter da ima vsak od njih svoj avtonomni modus mišljenja in ustvarjanja (*Večer*, 3. okt. 1968). Pozneje sta Drago Jančar in Andrej Brvar pojasnila, da so bile vstopnice takrat, ko je Slana uporabil žig študentskega glasila, še prazne; kot dolgoletni prijatelji pa so se kljub temu solidarizirali z njim (*Večer*, 10. okt. 1968). Slana je (v *Katedri*, 28. okt. 1968, saj je uredništvo *Večera* polemiko javno zaključilo) odgovoril: »Pisci so se pred nastopom seznanili z obliko vstopnic in tudi z vsebino lepakov! Vprašanje je torej, če so si pred javnostjo (in sami pred seboj) resnično oprali roke?!« Za tem se je v *Tedenski Tribuni* (4. dec. 1968) oglasil še Vladimir Gajšek, ki je v imenu mladih izrekel nezaupnico uredniku *Dialogov* Brunu Hartmanu. Polemika okrog inkriminiranih vstopnic je odstrla pogled v nesoglasja med avtorji in uredniško politiko revije *Dialogi*, kakor tudi neenotnost skupine LKB in mnogoterost njihovih interesov.

le vpogleda v prebijanje avantgardnega gibanja v polje dominantne kulture, temveč v zgodovino slovenskih scenskih umetnosti prinaša tudi eno najzgodnejših rab besede performer (kot zvrstna oznaka se je pri nas začela uveljavljati na prehodu v osemdeseta leta). Na eni od njih je namreč zapisana tudi beseda »perform-ator«. <sup>67</sup>

Miroslav Slana je poeziji iskal prostor v območju vsakdanjega življenja, denimo v ljubljanskem parku Tivoli (tam sta z igralcem Nikom Goršičem priredila Festival supermotorične poezije, 1970), na malem stadionu v Mariboru (kjer je insceniral *Tabor za odtajanje slovenske zavesti*, 1971), v izložbi galerije Ars 2 MK Maribor (ta je bila leta 1975 prizorišče multimedijskega nastopa z magnetofonoma, mavcem in poezijo *Do kod raste moja polževa senca, ki leze naprej, ki hoče, ki mora naprej*, na katerem je pesnik v izložbi namesto knjige razstavil samega sebe <sup>68</sup>). Na Festivalu supermotorične poezije je novinarju *Tedenske Tribune* pojasnil, da njegova poezija sestoji iz

indirektnega posredovanja zvočnih zvez, pantomime, joge, odkrivanja novih estetskih vrednot, določenih dramaturških zakonitosti, neposrednega stika z naravo, dnevne (dopoldanske) svetlobe, aktualnih izdelkov široke potrošnje, iz spoznanja, da besede razbijajo smisel poezije, iz stremljenja osrečiti vse bivajoče v prostoru in času. (»Supermotorična poezija«)

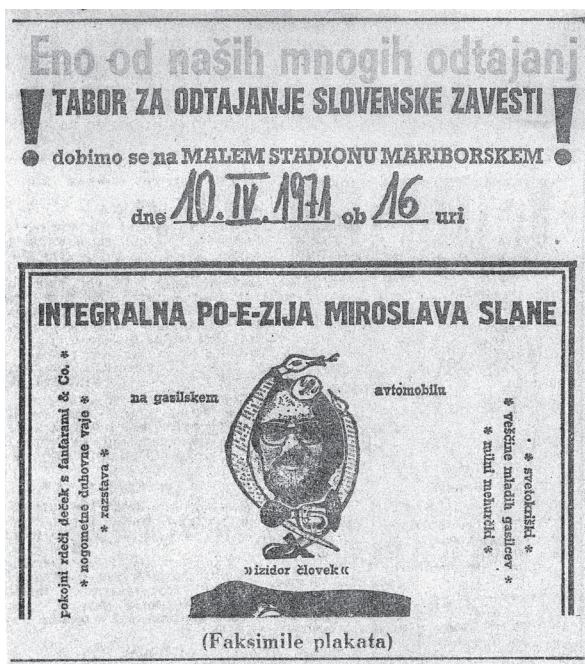
Poezijo je odkrival tudi v potrošnih izdelkih za vsakdanjo rabo. »Umivali si bomo zobe s priznano zobno pasto. Linčali bomo slike nekaterih oseb (za notranjo sprostitvev). Jedli bomo čokolado in piškote priznanih tovarn. Kadili bomo pipo miru.« (»Supermotorična poezija«) Takšne načrte je imel Slana za Festival, ki sta ga načrtovala skupaj z Goršičem. Zadnje nedeljo leta 1970 (24. decembra), ko je termometer kazal minus sedem, se je v Tivoliju, 101 meter stran od Moderne galerije, kot je bilo napovedano, res zbralo okrog osemdeset ljudi. *Tedenska Tribuna* je poročala, da so z muzanjem opazovali Miroslava Slano in Nika Goršiča, ki sta se najprej povzpela na drevo. Tam je Slana proizvajal »konkretno poezijo«, Goršič pa je v vlogi festivalskega direktorja spremljal njegova dejanja s pozivi k iskanju sreče v drobnih vsakdanjih opravilih. Nazadnje je Slana splezal z drevesa in v sposojeno baretko nabral prispevke, ki jih je razdelil med gledalce, festival pa sklenil s peskanjem fotografij, pritrjenih na drevesna debela (»Pesniški festival na drevesu«).

Slanovo problematiziranje ideologije je bilo eksplicitno politično artikulirano. Predstavitve svoje »integralne poezije« na *Taboru za odtajanje slovenske zavesti* je zasnoval kot uporniško gesto zoper usihanje vrednot slovenskega taborskega gibanja. Zato je nameraval odtaliti narodno zavest, in to tudi s pomočjo gasilcev, ki naj bi

67 Vstopnice v svojem arhivu hrani Miroslav Slana.

68 Koncept je soroden dogodku, ki ga je leta 1966 izvedel Marko Pogačnik. V galeriji Prešernove hiše v Kranju je razstavil svoje telo (v znak protesta, ker mu na razstavi umetnikov Gorenjske niso dovolili razstaviti polplastike iz mavca in zavrženih očal).





Vabilo na uprizoritev integralne poezije Miroslava Slane *Tabor za odtajanje slovenske zavesti* na malem stadionu v Mariboru, 1971. Objava v časopisu *Večer* (8. aprila 1971).

škropili občinstvo. Akcijo je zasnoval kot vstajenje pesnika, ki na velikonočno soboto – kot Kristus – vstane iz zemlje na mariborskem nogometnem stadionu in s simboli dela v rokah, s srpom in kladivom, stopi v akcijo. *Tabor* je bil izveden teden dni pozneje, kot je bilo napovedano, in sicer v petek, 16. aprila 1971, popoldne.<sup>69</sup> Na malem stadionu v Ljudskem vrtu v Mariboru se je zbralo veliko radovednežev. O dogodku so duhovito poročali v *Večeru* in *Tedenski Tribuni*, Tomaž Kšela pa je v *Reviji M* zapisal:

Fanfara Rdečih dečkov so zadonele. On je prihajal kakor čebelica matica obkrožena s svojimi varovankami. Vse je bilo nared. Veselice brez gasilcev pa si ni moč zamisliti, zato je On [Miroslav Slana, op. B. O.] pod pazduho nosil naslikan gasilski avto. Položil ga je na mizo, se vsedel na njega in prebral nekaj zadev v stari slovenščini [...]. Potem je v imenu slovenske kulture in v dobrobit slovenske zavesti kadil, sedel na kornerski črti rokometnega igrišča Branika, se dal zakopati v rdečo vrečo, se rodil iz nje s srpom in kladivom itd. [...] Vsi zavestni Slovenci so bili povabljeni na sodelovanje, toda ker se nobenemu ni odtajala duša, so se pač razšli.

69 Akcija naj bi se zgodila v soboto, 10. aprila 1971, kot je bilo tudi javno napovedano, vendar tisti dan ni bila izvedena. (Časnik *Večer* je o neizvedbi poročal v članku »Slana šala ali tabor brez Slane«.) Po avtorjevem pričevanju (v intervjuju dne 22. dec. 2009) sta ga na poti na stadion prestregla dva gospoda z rdečima kravatama – uslužbenca Udbe in ga odpeljala na zaslišanje. Pomenek o pesnikovih dejavnostih je stekel ob kozarčku viskija.

Polovica jih je ostala ter skupaj z Miroslavom Slano razpravljala o elektronski glasbi in prebirala njegovo knjigo *Dedova piščal*, ki je prav takrat izšla. Menda je bil šele to pravi *Tabor*.

Slanova prizadevanja so dosegla svoj namen: širila so svobodomiselna prepričanja in bila med ljudmi veselo sprejeta. Strokovna javnost pa je naklonjeno ocenila njegovo krajše odrsko eksperimentalno delo *S.O.S. ali rešite naše duše!*, ki je bilo uprizorjeno v sklopu prireditve Srečanje Slovenske filharmonije 1971. Besedilo je pričevalo o nemoci sodobnega človeka in njegovi ujetosti v drob sveta, kot pribitega na križ (tako tudi v uprizoritvi), in pozivalo k (od)rešitvi.<sup>70</sup> Medtem ko je bil poročevalec *Dela* do uprizoritve zadržan, je Daria Juravić njeno brezkompromisno ostrino ocenila za vrhunec dogajanja v Filharmoniji. Nastopila sta Miroslav Slana in Barbara Levstik (znana že iz Pupilije Ferkeverk), uprizoritev pa je režiral Jurij Souček (ki je v letih 1965–1970 vodil svojo eksperimentalno skupino, znano pod imenom Součkova skupina,<sup>71</sup> leta 1970 zrežiral »glasbeni happening za tri izvajalce in magnetofonski trak« *Jago*, leta 1968 pa je pomagal tudi pesnikom skupine 441 pri odrski realizaciji dogodka v Mali Drami *V počastitev tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči*).

Srečanje Slovenske filharmonije je bilo mednarodno srečanje avantgardnih umetnikov s področij glasbe, likovnih umetnosti in gledališča, ki so ga oktobra 1971 v Ljubljani priredili na pobudo direktorja Filharmonije Darijana Božiča, Jurija Součka, Aleksandra Bassina in takrat že mednarodno priznanega skladatelja Vinka Globokarja. Večer je bil zasnovan tako, da so vsi dogodki potekali hkrati, vendar na različnih prizoriščih v Filharmoniji, občinstvo pa je našlo pot do njih s pomočjo napisanih in narisanih navodil. Prireditve je bila posebnost ne le v slovenskem, temveč tudi jugoslovanskem prostoru, saj je bila ena redkih priložnosti za srečanje avantgardnih umetnikov z različnih področij: glasbe, likovne umetnosti in gledališča. Kot ugotavlja Bogdan Pogačnik, to srečanje v svetovnem merilu sicer ni pomenilo novosti, v naš prostor pa je prineslo sveže informacije o znanilcih sprememb v svetu umetnosti in pokazalo možnost za odpiranje častitljivih hramov umetnosti novim tokovom. Šlo je za enkratno prevetritev slovenskega prostora in pravi kuriozum, sploh če pomislimo, da so se slovenski gledališčniki v tistem času srečevali le na Borštnikovem srečanju (od leta 1966, sprva imenovanem Teden slovenskih gledališč).<sup>72</sup> Priložnosti za stike

---

70 Besedilo je izgubljeno.

71 Gledališka skupina Jurija Součka se je sprva imenovala 312 860 – po telefonski številki Šentjakobskega gledališča, kjer so uprizorili slovensko praižvedbo Ajshilovega *Vklenjenega Prometeja*, nato se je imenovala Stranski vhod, pozneje pa kar Součkova skupina. Kot poseben primer prepletenosti institucionalnega in zunajinstitucionalnega gledališkega ustvarjanja jo predstavi Primož Jesenko (*Rob v središču* 274–276).

72 Od leta 1971 se gledališčniki redno srečujejo tudi na Tednu slovenske drame (TSD) v Kranju. Festival je izšel iz Tedna slovenske dramatike, ki ga je v letih 1963 in 1964 priredil SLG Celje na pobudo dramaturga Lojzeta Filipiča. Po njegovi zamisli je bil leta 1955 v Celju organiziran tudi prvi festival slovenske in jugoslovanske drame. Iz teh



z avantgardnim gledališčem so iskali v Zagrebu, na IFSK – Internacionalnem festivalu studentskih kazališta, kamor so redno »študijsko« hodili (Inkret, »Kratek spomin« 118), in na festivalu Bitef (Beogradski internacionalni teatarski festival), kjer so gostovale uprizoritve največjih gledaliških ustanov z Zahoda, Vzhoda in neuvršenih držav ter najradikalnejše avantgardne skupine in novosti ameriške avantgarde, med njimi Open Theatre in The Performance Group z znamenito predstavo *Dyonisus 69*. Bitef je bil »sublimat tistega najboljšega in idealnega, kar je Titova Jugoslavija želela predstaviti svetovni in domači javnosti kot podobo sodobne Jugoslavije«. <sup>73</sup>

## Predstavljanje literature v Pekarni

Lado Kralj je gledališče Pekarna v izhodišču zasnoval kot prostor za ritualne oblike uprizarjanja in kot »poskus vmesnega medija med gledališčem in drugimi umetniškimi izrazi«, ki izkazuje težnje k »totalnemu gledališču« (Svetina, *Gledališče Pekarna* 415). Na Tržaški 15, kjer je imela svoj prostor, je bil poseben programski sklop namenjen t. i. literarnim večerom sodobnih slovenskih pisateljev. <sup>74</sup> Kot pojasni Lado Kralj, »ne gre za tradicionalne literarne večere, ampak za neke vrste hepeninge«, le da tega imena niso uporabljali (Svetina, *Gledališče Pekarna* 416). To so bili gledališki dogodki, v katerih so ustvarjalci želeli na drugačen način predstaviti ustvarjalnost živih pisateljev, kot uprizoritve pa so bili prezrti in niso bili deležni gledaliških kritik. Natančneje jih predstavi Ivo Svetina v knjigi *Gledališče Pekarna*, v posebnem poglavju z naslovom »Gledališče in literatura« (415–420).

*Večer Marka Švabiča ali »Predavanje o slovenski paranoji«* (1973), denimo, je prevzel formo predavanja (danes bi ga označili za predavanje-performans, *lecture performance*). Pisatelj se je gledalcem predstavil kot predavatelj, »ki 'v asketski pozi' stoji za pultom z mikrofonom in kozarcem vode ter predava o 'slovenski paranoji'«, za katero se izkaže, da ni nič drugega kot proces njegovega ustvarjanja (prav tam 416). Med predavanjem je avtor priredil svoje razkritje pred gledalci, saj je v njem spregovoril »o svojih kar najbolj intimnih doživetjih, sanjah, morah, obsesijah«, v nadaljevanju pa

---

dveh predhodnikov TSD sta se razvila eden najbolj znanih jugoslovanskih gledaliških festivalov – Sterijevo pozorje v Novem Sadu, pa tudi mariborsko Borštnikovo srečanje (Predan 117).

73 Pejović 177. Katarina Pejović v razpravi »Prepleteni tokovi: slovensko gledališče in festival Bitef (1967–2016)« predstavi in natančneje analizira gostovanja slovenskih gledališčinikov na Bitefu.

74 Izvedeni so bili: *Večer Lojzeta Kovačiča* (1972), *Večer Daneta Zajca* (1972 v režiji Iva Svetine), *Večer Marka Švabiča ali »Predavanje o slovenski paranoji«* (1973 v režiji Lada Kralja), literarni večer Matjaža Kocbeka z naslovom *Smrt po smrti po bogu. (Literarno doživetje s toplim bifejem, žonglerjem, pesmicami, drobovino in zelnatimi glavami)*, prav tako leta 1973, *Happening Iva Svetine ali »Tiskovna konferenca«* (1973 v avtorjevi režiji, ob izidu njegove knjige *Heliks in Tibija*), *Večer Ferdinanda Miklavca* (1973), *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja ...* (1976 v režiji Iva Svetine, ob izidu njegove knjige s tem naslovom). V *Repertoarju slovenskih gledališč 1972–1977* v dveh primerih režiserja nista navedena.

odgovoril še na nekaj novinarjevih vprašanj (416). Po Svetinovem pričevanju »Švabič meni, da gre za obliko totalnega gledališča, 'ker je vse zares'« (417). »Pravi hepening« je bil menda nastop Matjaža Kocbeka *Smrt, po smrti, po bogu*, o čemer zgovorno priča njegov podnaslov *Literarno doživetje s toplim bifejem, žonglerjem, pesmicami, drobovino in zelnatimi glavami* (1973). Sredi bogato aranžiranega dogajanja in veliko drobovine je Kocbek interpretiral svoje pesmi, nastop pa je navezal na »nesramne ekshibicije« *Pupilije*, v kateri je sam tudi nastopil (prav tam 417).

Predstavitvi dveh Svetinovih knjig sta prevzeli formo gledališke uprizoritve. Ob izidu pesnitve v prozi *Heliks in Tibija* (1973) je bil dogodek zamišljen »kot mala predstava z vsemi elementi diletantskega gledališča«, kot pravi avtor (prav tam 418). Nastopila sta dva dijaka bežigradske gimnazije oziroma tamkajšnje gledališke skupine, v svetlo modrih kostumih, sredi oleandrov, palm, fikusov in drugih zimzelenih rastlin. Amaterska igralca sta bila izbrana namerno, saj je avtor želel ustvariti učinek distance do literarnega dela. V »performansu« (kot se izrazi Svetina) so sodelovali tudi Dušan Rogelj, Marko Slodnjak, tedanji urednik založniškega programa ŠKUC-a, pri



*Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja ...* Režija Ivo Svetina. Pekarna, 1976.  
Na sliki Ivo Svetina, Aleš Valič, Jerica Mrzel. Foto Jendo Štoviček. Arhiv SLOGI.

katerem je knjiga izšla, in avtor. Naslovljen je bil *Happening Iva Svetine ali »Tiskovna konferenca«* (1973). Toda naslov, kot že ponazorjeno, ni ustrežal nobeni od omenjenih oblik predstavljanja. Ob izidu zbirke *Vaša partijska ljubezen, očetje! Herojska smrt življenja ...* pa je Svetina leta 1976 zrežiral prizore, v katerih so nastopili Jerca Mrzel (kot Nadežda Krupska), Aleš Valič (kot Lenin) in tudi on sam. Po zgledu predstave, ki si jo je nekaj let prej ogledal v Rimu v Teatru Laboratorio, je s patosom in ironijo recitiral pesmi ob glasbeni spremljavi. Oder je bil preobložen s socrealistično ikonografijo, z veliko sliko Lenina v naslanjaču in rdečimi zastavami s srpom in kladivom ter kot priča Svetina: »Da bi bil ves dogodek še bolj 'dramatičen', je bil v ozadju nameščen tudi velikanski ventilator, ki je občasno naredil (revolucionaren) veter, razgibal rdeče zastave in napovedal prihod novega časa« (prav tam 419).

\* \* \*

Priljubljena oblika kulturnih manifestacij in druženja v tistem času so bile tudi »koncertne« izvedbe poezije. Iz utečenega modusa uživanja pesniške besede so izstopale denimo »predstave« ameriške beat poezije.<sup>75</sup> Širše družbenopolitične razsežnosti pa je imel literarni maraton na Filozofski fakulteti, ki je bil zamišljen kot manifestacija študentske (sub)kulture in drugih študentskih dejavnosti, predvsem političnih; prvič je bil organiziran v okviru Študentskega kulturnega festivala 7. novembra 1970 v času študentskega gibanja.<sup>76</sup>

Sicer literarni večeri pomenijo stalnico v repertoarnih gledališčih (pogosto kot spremljevalne prireditve na malih odrih). V drugi polovici 20. stoletja so se jim pridružile inscenacije literature, ki so izkazovale težnje po gledališkem eksperimentu.<sup>77</sup> To so bili dogodki, ki so naseljevali vmesni prostor med literaturo in gledališčem, pri tem pa prevzemali značilnosti različnih gledaliških form in ustvarili hibridne uprizoritvene dogodke. Izšli so iz avtorske želje po vzpostavljanju neposrednega stika z občinstvom, potrebe po promoviranju stvaritev in naraščajoče zavesti, pa tudi zahteve po uporabni vrednosti umetniških del, po novem imenovanih literarni proizvodi (LKB) in artikli (OHO), v razvijajoči se potrošniški družbi.

75 Eden prvih tovrstnih večerov pri nas je bil imenovan *Balada o Bobu Dylanu*. Dela Allena Ginsberga, Jacka Kerouaca, Gregoryja Corsa, Lawrencea Ferlinghettija in Boba Dylana so – po izboru Saša Šrota, ki je prireditev tudi zrežiral – izvajali Niko Goršič, Maca Grey, Anica Sivec, Beno Sevšek in Roman Mazej. Premierno je bila izvedena v študentskem naselju decembra 1966, po tem pa je doživela več ponovitev tudi na drugih ljubljanskih prizoriščih.

76 Program literarnega maratona je objavljen v monografiji *Študentsko gibanje 1968/71* (97–100); pripravila ga je skupina avtorjev (Ciril Baškovič, Pavle Gantar, Marjan Pungartnik in Pavle Zgaga).

77 Predstavitve pesniških del v obliki eksperimentalnih uprizoritev »recitacijsko-glasbeno-plesnega značaja« zasledimo že v Eksperimentalnem gledališču Balbine Batelino Baranović (Orel, »Zametki postdramskega gledališča na Slovenskem« 216).

## Ritualne oblike gledališča

Ritualni zakol kokoši v Gledališču Pupilije Ferkeverk lahko označimo za manifestativni začetek ritualnih oblik gledališča na Slovenskem, ki so se razvile v edinstvene različice skupnosti, predvsem v delih Tomaža Kralja, Vlada Šava in gledališču Pekarna Lada Kralja. Te skupine so zavračale pojmovanje gledališča kot polja avtonomije; razumele so ga prej kot metodo, ki – povedano s poetičnimi besedami Tomaža Kralja – odpira cimetova vrata v speče, vendar še neuresničene potenciale človeške zavesti in v območju vsakdanjega življenja ustvarja heterotopične prostore za razširjanje človekove zavesti. Skupinsko gledališče oziroma »grupni teater« v Pekarni, neprevedljivo gledališče Tomaža Kralja in srečanja Vlada Šava predstavljajo edinstvene ritualne oblike skupnosti ne le v slovenskem, temveč tudi evropskem merilu.

### Skupinsko gledališče: Pekarna

Lado Kralj je Pekarno ustanovil po tem, ko se je leta 1971 vrnil z enoletnega študijskega bivanja v ZDA. V sezoni 1969/70 je bil asistent Richarda Schechnerja, profesorja na New York University, Tisch School of the Arts, in enega vodilnih teoretikov, zaslužnih za ustanovitev novega področja raziskav uprizarjanja *performance studies* – študiji scenskih umetnosti – ter vodje znamenite skupine The Performance Group. Lado Kralj je s skupino sodeloval pri performansu *Commune* (1970). V Ljubljano se je vrnil poln novih zamisli in informacij o najaktualnejših dogajanjih na newyorški *off off* sceni. Pekarno je ustanovil z željo po ustvarjanju skupinskega gledališča, pa tudi zaradi nezadovoljstva z identiteto Gledališča Glej, ki ga je soustanovil (skupaj z Dušanom Jovanovićem, Zvonetom Šedlbauerjem, Iztokom Toryjem, Igorjem Lampretom idr.).<sup>78</sup> Kolegom je očital, »da kljub eksperimentalni mimikriji posnemajo strukturo institucije, ker da se ženejo za rezultati, se pravi produktom, namesto da bi se ukvarjali s 'projektom v nastajanju', ki naj ima absolutno prednost«, da podobno kot institucije poskušajo ugajati občinstvu, se uveljavljati na festivalih in tako v gledališče uvajajo tržno miselnost, predvsem pa, »da nimajo nobene vodilne ideologije« (Kralj, »Hipijevsko« 7). Za eksperimentalno gledališče je zahteval bolj načelno in samostojno držo z vizijo.<sup>79</sup> V takšnih razmerah ni več videl produktivnih okoliščin za uresničevanje

78 O ustanovitvi Gledališča Glej več v: Jesenko, »Glej, sedemdeseta« 29–33, in Kolaric, *Alternativno pozorište u Jugoslaviji* 47–61, XIV–XV.

79 V pismu, ki ga je Lado Kralj 8. februarja 1972 naslovil na Zvoneta Šedlbauerja in poslal tudi drugim članom upravnega odbora Gleja, je zapisal, da ne more nositi soodgovornosti za predloženi program gledališča. Glavni

svojih gledaliških zamisli. Ko so z vodilnimi v Gleju prišli do spoznanja, da nadaljnje sodelovanje ne bi bilo več tvorno, so se kolegialno razšli. Glej je nadaljeval v začrtani smeri, Lado Kralj pa je ustanovil Pekarno (1972). K temu so prispevali tudi Glejevci, saj so del sredstev, ki jih je Kulturna skupnost dodelila Gleju, odstopili Pekarni.

Spodbujen z idejami takratnega »guruja« newyorške *off off scene* Jerzyja Grotowskega, je Lado Kralj osnoval Pekarno v zamisli o skupinskem gledališču oziroma »grupnem teatru«, kot ga je imenoval, usmeril pa ga je v ritualno obliko gledališča. Pod vtisom Schechnerjevega ambientalnega gledališča (*environmental theatre*) in izkušnje sodelovanja z The Performance Group je tudi Kralj stavil na skupino in skupinski način ustvarjanja gledaliških dogodkov, pri katerem so primarnega pomena: izmenjave med nastopajočimi, izmenjave med gledalci, ki sestavljajo občinstvo, ter izmenjave med nastopajočimi in občinstvom.<sup>80</sup> V intervjuju za *Mladino* je pojasnil: »Gre za kar največje razvijanje grupne dinamike, v kateri črpa izvajalec maksimum svojih kreativnih moči iz igralskih razmerij z ostalimi člani grupe. Z drugo besedo, grupa naj bo popoln organizem, v katerem in prav zaradi katerega pa se do maksimuma razvijejo individualne izvajalske sposobnosti.« (Zajec 21) Ritual je razumel kot »dogajanje, v katerem ni bistvenih razlik med izvajalci in udeleženci, ni časovno do konca določljiv, racionalno se ga ne da do kraja dešifrirati, zato pa tem bolj emocionalno, in skuša najti simboličen korelat bistvenim življenjskim preokupacijam sloja, ki mu je ta ritual namenjen« (prav tam). V skupini so se ukvarjali z raziskovanjem igre in rituala z namenom, da dejansko sodelujejo v družbenem dogajanju. Kralja je zanimalo »razredno gledališče«, ki uresničuje »estetsko akcijo« nekega razrednega sloja, ta sloj pa je subkultura (prav tam 20). Tedanja socialistična družba je temeljila na ideološki predpostavki o enorazredni družbi, to je družbi socialističnega razreda, ki pa dejansko ni obstajal. Zato je bilo načrtovanje »razrednega gledališča«, ki svobodno izraža stališča mlade generacije, tudi drzno in politično provokativno dejanje.

Ideja ritualnega gledališča je bila izhodiščna zamisel, iz katere je izšla Pekarna, uresničila pa se je v treh reprezentativnih uprizoritvah: *Potohodec* Daneta Zajca v režiji Lada Kralja (1972), *Gilgameš* v režiji Iva Svetine (1972) ter *Ali naj te z listjem posujem?* Rudija Šeliga in v režiji Lada Kralja (1974). Kot pravi Lado Kralj (v delovnem intervjuju dne 16. julija 2009), z Ivom Svetino nista vztrajala pri načrtnem oblikovanju tovrstne identitete Pekarne, temveč sta sledila ustvarjalnemu utripu in interesom, kot

---

očitek v tem pismu pa je bil ta, da v programu, ki ga je Upravni odbor EG Glej predložil ljubljanski Kulturni skupnosti (ta je Gleju dodeljevala finančna sredstva), ni naveden »projekt Pekarna«, ki ga je prijavil sam (Svetina, *Gledališče Pekarna* 21–22). Več o načrtovanem »projektu Pekarna« ni navedeno.

80 Te tri primarne interakcije, ki sestavljajo gledališki dogodek, Schechner izpostavlja v utemeljitvenem tekstu ambientalnega gledališča »6 Axioms for Environmental Theatre« (44–45). Med t. i. sekundarnimi interakcijami pa navaja: izmenjave med uprizoritvenimi elementi, med uprizoritvenimi elementi in nastopajočimi (performerji), med uprizoritvenimi elementi in občinstvom ter izmenjave med celoto gledališkega dogodka in prostorom, v katerem ta poteka.





Dane Zajc: *Potohodec*. Režija Lado Kralj. Prva predstava v gledališču Pekarna, 1972. Na sliki Meta Gorjup, Barbara Jakopič, Zdenko Kodrič - Koči, Samo Gabrijelčič, Janez Vrečko, Barbara Levstik. Foto Tone Stojko. Arhiv SLOGI.

jih je izkazoval odprt krog sodelavcev. Med vsemi ritualnimi praksami pri nas so bile Pekarnine najbolj določno opredeljene z načelom (mimetične) reprezentacije. Zavezane so bile prikazovanju zgodbe oziroma dogajanja, ki so ga igralci delili z gledalci na način skupnega obreda. Med njimi naj bi se spletlo »prav posebno bratstvo«, pri katerem so gledalci soudeleženi kot priče (tako kot pri Grotowskem). Na kakšen način je bila vzpostavljena povezava med njimi, je razvidno iz programskih načel skupinskega gledališča, ki jih je Lado Kralj v dvajsetih točkah zapisal spomladi 1972, ko je Pekarna s svojo »inicijacijsko predstavo«, *Potohodcem* Daneta Zajca, gostovala na mednarodnem festivalu študentskih gledališč (IFSK) v Zagrebu. Dejansko so »izvajalci samo 'pol koraka' pred asociativnimi gibi in foničnimi (glasovnimi) sposobnostmi udeležencev. To pomeni, da se med izvajalci in udeleženci (rituala, predstave) spleta prav posebno bratstvo, zaveza, ki nikakor ni poljubne narave, ampak je podvržena svojim zakonitostim.« Tako je Kraljeva programska načela povzel Ivo Svetina (»Gledališče Pekarna« 131). Predstava naj bi bila pot, po kateri krene izvajalec proti »duhovni svobodi« in »za njim – če mu le uspe – se napoti tudi gledalec« (prav tam). Zadnja, dvajseta točka programskih načel pa poziva gledalce: »Sprostite se! Združite se!« (prav tam)

Prav tako kot za druge ritualne prakse je bila tudi za Pekarno značilna terapevtska skušnja. Kot pravi Lado Kralj, to pomeni, »da vsaj načelno končni produkt sploh ni



važen. Važno je izvajalčevo izdelovanje odnosa do projekta, do fluidnosti vloge; važen je eksperiment o bistvu igrilstva in človeškega imitatorstva, o odnosu med fizičnim in psihičnim. Na ta način naj se estetika tako načelno kot tudi v praksi umakne s prizorišča in prepusti prostor avtentičnosti in socialni terapiji.« (»Hipijevsko« 7–8) Zabris označevalne ločnice med umetniškim delom in avtoterapevtsko skušnjo je bil tudi eden od razlogov za konec Pekarne, kot navaja Lado Kralj in opozori, da je ob tej kleči razpadla tudi marsikatera ameriška *off off* skupina. Podobno se je (po pričevanju Borisa A. Novaka in Bora Turela) zgodilo tudi skupini Nomenklatura. V tej točki se je ritualizirano gledališče stikalo in tudi stapljalo z vsakdanjimi življenjskimi in družbenimi praksami. Nekatere skupine so razpadle (npr. Nomenklatura, skupina Tomaža Kralja, Pekarne), druge so svoje delo nadaljevale (denimo v obliki delavnic, ki so temeljile na doživljanju novih ravni zavedanja, kot skupina Vlada Šava).

## Neprevedljivo gledališče Tomaža Kralja

Tomaž Kralj je bil član Gledališča Pupilije Ferkeverk, ki je (po performansu *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* in filmu *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, ko je skupina prenehala delovati) nadaljeval delo Pupilije Ferkeverk, vendar na podlagi povsem drugačnih konceptualnih izhodišč, kakor tudi mišljenjskih in izkusvenih horizontov. V dogovoru z nekdanjimi Pupilčki je prevzel njihovo ime in osnoval novo jedro skupine.<sup>81</sup> Jezik prenovljene Pupilije je opredelil v konceptu t. i. neprevedljivega gledališča. Utemeljil ga je v nasprotju z načeli celovitega (totalnega) gledališča in ga – izhajajoč iz Grotowskega<sup>82</sup> – mislil v območju, kot ga je pozneje artikuliral Eugenio Barba. Zapuščina Tomaža Kralja prinaša enega redkih dokumentov, ki pregledno opisuje način dela in izkušnjo gledališča kot ritualne prakse na Slovenskem. Še posebne pozornosti je vredno tudi zato, ker pristopa k ritualu s premislekom o medsebojnem razmerju med izkustvom biti in mišljenjem. Kaj tedaj pomeni neprevedljivo gledališče?

V ožjem smislu to pomeni avtonomnost gledališča. Tako gledališče uporablja samo tista sredstva, ki so mu lastna in ne izgublja energije v poskusih, da bi v gledališki organizem sintetiziralo različne in raznorodne umetniške discipline. [...] Neprevedljivost gledališča pa ni skrita samo v njegovi genezi, ampak tudi v načinu, kako publika tako gledališče percipira. [...] Tako] se predstava neprevedljivega gledališča pojavi v taki pomenski in perceptivni sferi, kjer lahko rečemo, da gre za predstavo, ki je ni videti. [...] Kar je bilo na odru dano na

81 Nekdanjim Pupilčkom in novi skupini Tomaža Kralja je pravzaprav skupno le ime. Prenovljeni Pupiliji so se pridružili Zdenko Kodrič, Marjetica Gregorčič, Tomaž Marolt, Vilja Šumenjak, Uroš Gabrijelčič. Med njimi ni bilo več jedra skupine 441/442/443 (Iva Svetine, Matjaža Kocbeka, Milana Jesiha, Ferdinanda Miklavca).

82 Tomaž Kralj je tudi prevedel *Revno gledališče* Jerzyja Grotowskega, ki je leta 1973 izšlo v knjižni zbirki Knjižnica MGL.

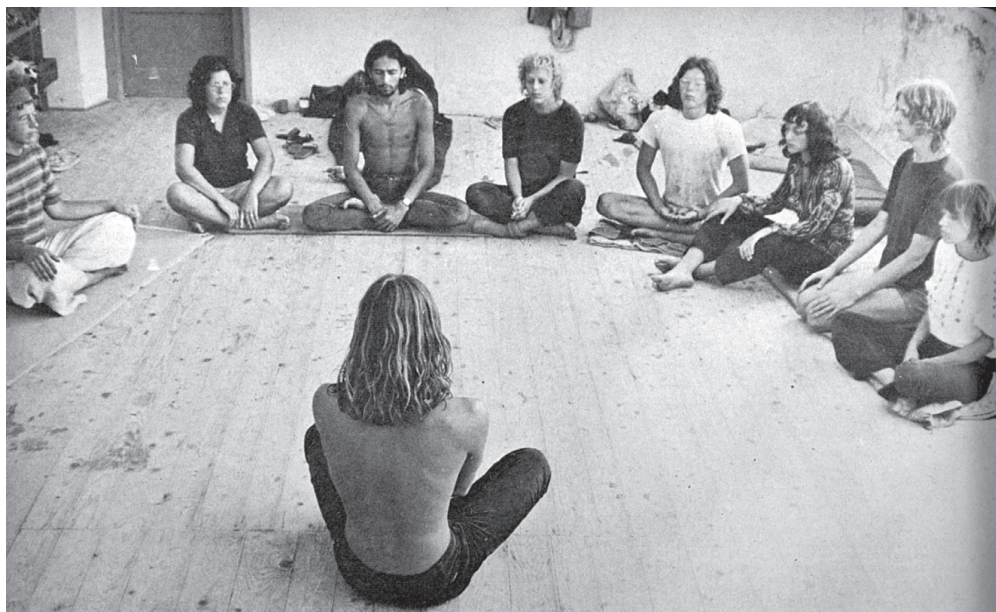
vpogled, še ni ustvarilo organizma predstave. Predstava je zaživela šele v skupni zavesti tako izvajalcev kakor tudi opazovalcev. [...] Zato je videno in doživeto ostalo nepredelano (neprevedeno). [...] Za neprevedljivo gledališče je značilno, da njegova predstava p r e d s t a v l j a i n j e s i m u l t a n a i d e n t i t e t a p r e d s t a v l j a n e g a.<sup>83</sup>

Predstava je razpeta med dva različna pola (predstavljano in identiteto predstavljanega, med vidno in nevidno), ki se med seboj vzajemno prepletata in dopolnjujeta. Ob tem je predstava »realizacija štirih strukturalnih odnosov«, kot je to opredelil Tomaž Kralj:

- kontemplativni svet gledališča;
- dinamična rekonstrukcija resničnosti sveta gledališča;
- integracija dinamične rekonstrukcije resničnosti sveta gledališča s kontemplativnim svetom gledališča;
- integracija kontemplativnega sveta gledališča z dinamično rekonstrukcijo resničnosti sveta gledališča. (prav tam)

V neprevedljivem gledališču mora biti »izničen individualističen koncept značaja oziroma osebe«, njegovo funkcijo pa nadomešča »kolektivna, integrirana, neindividualistična scenska akcija«. Novi Pupiliji Ferkeverk je šlo za »akumuliranje energije in transcendiranje te energije«, pri čemer je stik z občinstvom »spontan in intenziven« ter poteka tako, kot je značilno za ritual. Kralj posebej poudarja, da so »iz triumvirata RITUAL – KONVENCIJA – JAVNA ZABAVA, ki vlada današnjemu gledališču, izbrali le ritual«, saj so se tako »najlažje izognili največji oviri, ki se pojavi pri realizaciji spontanega in intenzivnega kontakta s publiko, namreč koketiranju s publiko« (prav tam). Gledalci take predstave ne morejo biti niti opazovalci niti udeleženci, temveč so »priče predstave, kar pomeni, da jih predstava že infiltrira v svoj organizem in jih ne pušča ob strani« (prav tam). To stališče Tomaža Kralja potrjuje tudi izkušnja kritika Dušana Bjelića, ki se je udeležil *Zanimivega popoldneva Pupilije Ferkeverk* in zapisal: »Bili smo priče predstave, ki je pravzaprav nismo videli. [...] Bili smo gledalci, ki niso obstajali. Videli smo igralce, ki to niso bili.« To »nikakor ni gledališče, kajti če igralci v gledališču igrajo del nekogaršnjega ali včasih tudi del svojega življenja v nekem zamišljenem prostoru, potem 'Pupilija' živi svoje življenje na konkretnem kraju. To, kar se dogaja na prizorišču, je njihovo vsakdanje življenje, mi pa jih le spremljamo v nekem trenutku nekega dne« (»'Pupilija' u Beogradu«). S. Jovanović pa je Pupilijino predstavo označil za »najmočnejše doživetje Srečanja« (»Dani studentskog pozorišta«). Energija

83 Iz zapisa Tomaža Kralja ob predstavi *Zanimivo popoldne Pupilije Ferkeverk in Plinske maske*, uprizorjene 19. aprila 1971 v beograjskem Študentskem kulturnem centru v okviru Drugega srečanja študentskih kulturno-umetniških društev Jugoslavije. Gradivo hrani Slovenski gledališki muzej.



Gledališče Pupilije Ferkeverk pod vodstvom Tomaža Kralja. *Pupilija Ferkeverk in Zaspanček Razkodranček*, vaje na otoku Vele Srakane, 1971. Fotografija objavljena v reviji *Mladina*.

se akumulira »s koncentracijo izvajalcev, z maksimalno mentalno osredotočenostjo«, kar nekaj mesecev pozneje, ob predstavi *Pupilija Ferkeverk in Zaspanček Razkodranček*, dobi ustrezno ime: meditacija.

Skupina Tomaža Kralja je v meditaciji prepoznala metodo, s katero je mogoče povezati nastopajoče v enovito skupnost:

Gledališka predstava je oziroma bi morala biti a k t i v n a m e d i t a c i j a. Meditacija pred predstavo ali meditacija kot začetni (in integralni) del predstave aktivira vse nastopajoče v določeno stanje, ki se potem vleče skozi vso predstavo in mu lahko rečemo tudi »v-igranost ansambla«. (Tomaž Kralj, »Pupilija Ferkeverk« 80)

Meditacija ni bila le metoda za poenotenje energij vseh nastopajočih v ubrano celoto, temveč je pomenila način druženja v ritualni skupnosti. Predstavo *Zaspanček Razkodranček* je skupina pripravljala poleti 1971 na otoku Vele Srakane, ko je že živela v komuni. Ta izkušnja je vpisana tudi v Kraljevo najavo predstave v katalogu festivala Bitef, v katerem opredeljuje skupino kot »akumulacijo psihične energije, ki zavezuje«, ustvarja predstave kot »manifestacije kolektivne psihologije«, ob tem pa »morje miru in sreče vsak dan bolj preplavlja žile Pupilije Ferkeverk«<sup>84</sup> (»Novi pašnjaci« 29).

84 Še posebej zanimiva je tudi oznaka zasedbe, ki pomenljivo odstopa od standardiziranega vzorca zapisovanja sodelujočih. Pod oznako »režija, ljubezen in razne druge duhovne vrednote« so navedeni: Tomaž Kralj in Pupilija

O *Razkodrančku* se je razširilo mnenje, da je to najbolj avantgarden gledališki dogodek v Jugoslaviji, Andrej Inkret pa ga je uvrstil med tiste gledališke interese, ki jih je na festivalu zastopal predvsem newyorški Open Theatre. »Občinstvo se je zbralo okrog majhnega igralnega prostora, kot da bi se hotelo udeleževati nekakšnega rituala ter si hotelo ogledati mračne plese skrivnostnih zarotnikov. Res je bila kasneje tudi predstava postavljena na isti, obredni način.« (Inkret, »Ljubezniva predstava«) Tematizirala je model represivne pedagogike, podane v knjigi didaktičnih pesmi za otroke *Zaspanček Razkodranček* doktorja Hofmana, in jo presvetljevala z ritualno, meditativno izkušnjo gledališča. »Iz te paradoksalne zveze povsem različnih in nasprotujočih si elementov je potemtakem nastala zanimiva, napol ritualna, napol naporna predstava, ki [...] je že zaradi svoje zanimive gledališke zamisli in tudi njene delne realizacije [...] vsekakor vredna temeljitega in resnega upoštevanja,« je zapisal Inkret in opozoril, da se je Pupiliji Ferkeverk »posrečilo odkriti nekaj pomembnih, temeljnih ali izhodiščnih teatarskih elementov, tistih, s katerimi se sleherno gledališče šele začenja« (prav tam). Vprašanja nasilja nad posameznikom in njegove vloge v svetu se je Kralj lotil tudi v predstavi *Je m'appelle Astronette* (1977), v kateri sta igrala Jožica Avbelj in Marko Simčič. Besedilo je bilo objavljeno v dramski številki *Problemov* pod naslovom *Hrup Osončja za vas* (1976), koncept uprizoritve pa je Kralj opisal v *Tribuni* (»Dve predstavi«, 1975).

Posebne omembe je vredna tudi uprizoritev *Cimetova vrata ladje norcev in druge spremembe*. Tako se je imenoval dogodek, s katerim je njegova skupina gostovala v Gleju leta 1975. Naslov se navezuje na spremembe, kot jih je narekovalo konceptualno izhodišče dogodka, kitajska *Knjiga sprememb*, sprožiti pa jih je pomagalo tudi omamno vzdušje ob potresanju cimeta. To je bil eden prvih gledaliških dogodkov v zgodovini slovenskega gledališča, ki je nagovarjal čutilo voaha. Spontanost in enigmatičnost dogodka, ki prikazuje »nekatero elementarne harmonizirajoče lastnosti veselja«, kot se je izrazil Tomaž Kralj, je bila utemeljena v natančno izdelanem konceptu (objavljen in tudi v shemah prikazan je bil v reviji *Tribuna*). Osnovno mrežo predstave oblikuje antično kitajsko besedilo *Yi Jing (I Ching)* in se

kot e n t r o p i j a napolnjuje z materialom, ki je funkcionalno objektiviziran (Meyerhold, Brecht) in variabilen. Tako je predstava medialen zasuk od večine k ready-made akcijam, ki jih plasira upočasnjeno in analitično ter jih v takem kontekstu prekinja (stop motion). Od ekspresivnosti se obrača k objektivnemu. Material vključuje ljudi, rekvizite, 2D kinematične informacije, s pre-tapea reproducirane zvočne informacije in glasbeno skupino, ki producira zvoke v realnem času in korespondira s časovnim zaostankom reprodukcije svojega lastnega zvoka (play-back v realnem času). Noben kanal informacije nima večje konceptualne vrednosti in obsežnejšega pomena kot katerikoli drugi kanal informacije. (Kralj, »Dve predstavi«)

---

Ferkeverk (Irena Bohorič, Rajc Dolinšek in Uroš Gabrijelčič), poleg njih pa »avtorji« (Dr. Hofman, Sonja Sever in Pupilija Ferkeverk).

Rapa Šuklje je bila do dogodka zadržana, saj gre za »dogajanje, ki se izmika merilom in besednjaku gledališke kritike. Nemara je to svojevrsten obred, bogoslužje boštvu, s katerim gledalec srednjih let ne občuti želje vzpostaviti dialog (vsaj ne na tej ravni), potoglava spiritualistična seansa, ki [...] utegne potegniti v svoj ris privrženca; nima pa moči, spreobrniti neposvečenega,« kot je odkrito zapisala.

Poleg zazibalne glasbe in svetlobnih efektov ter bolj ali manj improviziranih gibov je bogatila prireditev še uporaba nekaterih preprostih predmetov – skodel in skodelic, očal, orjaškega kajfeža, polivinilskih in papirnatih vrečic, sveč – [...] prižgane sveče so celo ustvarile trenutek prepotrebne magije. K omamljenosti naj bi dodale tri vrečice cimeta in obilica po odru razsutega belega prahu, ki [...] ga je ena od izvajalk zajemala v plavuti na nogah in ga sipala sebi in drugim po glavah in ramenih. (»Izredno puščobne norčije«)

Cimet so na nabito polni »ladji norcev« začeli sipati ob četrto na deset, spremembe pa so se končale ob pol enajstih.

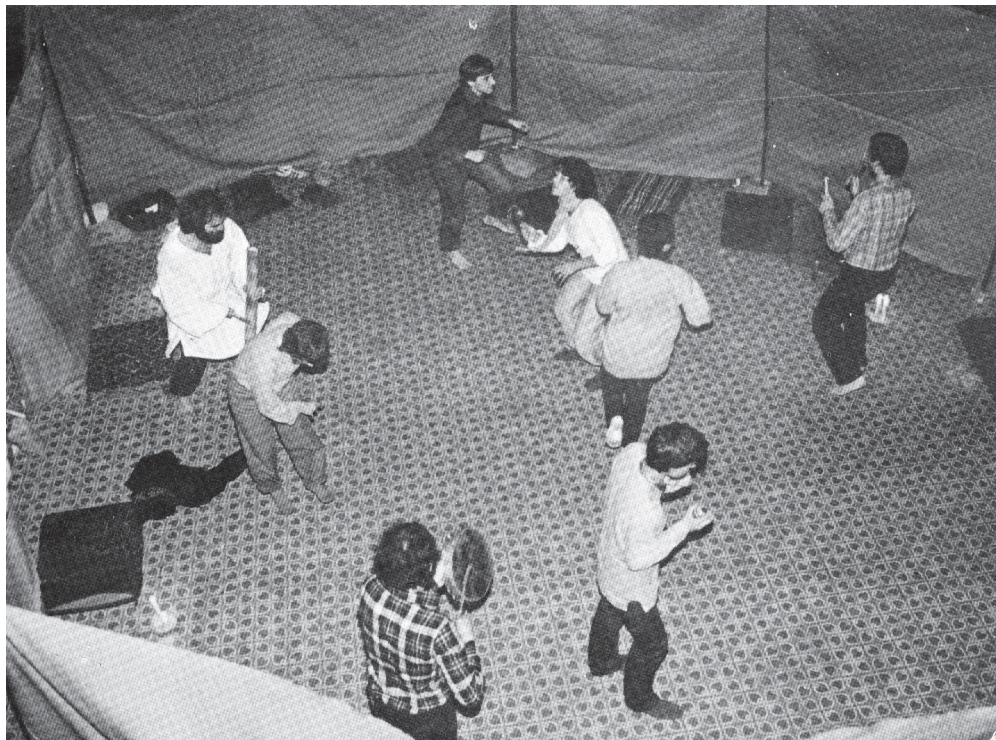
Gledališka prizadevanja Tomaža Kralja so bila usmerjena v oblikovanje življenjske skupnosti, ki je živela po imperativu kreativnega življenja, tako kot tudi komuni skupine OHO v Šempasu in Vlada Šava v Petkovcu pri Logatcu. Kraljevo življenje in delo vzpostavljata most med dvema značilnima, toda med seboj povsem različnima avantgardnima skupinama tistega časa, ohojevci in Pupilčki,<sup>85</sup> ki prek Šavove koncepcije gledališča kot srečanja vodi do ritualizirane oblike gledališča v Pekarni.

## Srečanja Vlada Šava

Vlado Šav je v svojih zgodnjih delih skušal razviti dogodek kot neko vmesno obliko med gledališkim in ritualnim dejanjem: gledališkim dejanjem, ki ga vodi načelo predstavljanja, in ritualnim dejanjem, ki sledi »človekovemu duhovnemu gonu k lastni ekstatični sredici, ki mu lahko edina omogoči vpogled v transcendenčno resničnost in vsevključujočo enotnost sveta« (Šav, »Obred in gledališče« 231). Bil je edini slovenski neposredni učenec Jerzyja Grotowskega, pri katerem se je študijsko izpopolnjeval leta 1973. To je bilo v času, ko je veliki reformator gledališča že opustil tradicionalno gledališče in poetiko revnega gledališča ter se posvetil zamisli aktivne kulture, ki vključuje delo na sebi, iskanje poti do samoosvoboditve in pomeni tudi življenje v skupnosti

85 Tomaž Kralj je sodeloval tako z ohojevci (denimo pri filmu *Beli ljudje* Naška Križnarja – filmskem ekvivalentu hepeninga) kot s Pupilčki (pri performansu *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*). Svojo lastno poetiko pa je začel razvijati leta 1971, ko je v kavarni študentskega naselja v Ljubljani ustvaril predstavo na podlagi pesniške zbirke Milana Dekleve *Musbi musbi* (ta je v slovensko poezijo prinesla novost: obliko japonskega haikuja, ki se je pozneje prijela tudi pri nas). O tem obdobju Tomaža Kralja piše Ivo Svetina (»Prispevek za zgodovino« 67–77, *Gledališče Pekarna* 227–236). Milan Dekleva in Tomaž Kralj sta *Musbi musbi* izvedla tudi na literarnem maratonu na Filozofski fakulteti leta 1970.





Srečanje skupine Vetrnica, okrog leta 1981.  
Z razglednice Galerije študentskega centra v Zagrebu. Osebni arhiv Irene Vujanovič.

(Peršak, »Ujeto drevo« 14). Že pred obiskom njegovega Laboratorija v Wrocławu je Šav v Kopru ustanovil studio Beli krog, v katerem je začel uresničevati idejo gledališkega dogodka kot srečanja. Skupina je našla svoj zgled tako pri Living Theatre kot pri Grotowskem in na podlagi njegove metode »via negativa« oziroma izkoreninjanja ovir poskušala razviti izvirno različico »srečanja« – srečanja med obiskovalcem in skupino, ki temelji na »možnosti prisostvovanja«, kot se je pronicljivo izrazila Tanja Premk (5), in omogoča »srečevanje človeka s samim seboj«. <sup>86</sup> Tej zamisli so sledili tudi v skupini Vetrnica, ki je bila ustanovljena leta 1973 v Ljubljani, vadila pa je v kleti IV. bloka v študentskem naselju. Okrog leta 1976 se je preoblikovala v komuno in si našla prostor v Petkovcu pri Logatcu, okrog leta 1983, ko so se preselili v Boršt pri Dragonji, pa je skupina dobila novo ime, Ljudje z reke.

Ključnega pomena je bil proces vzpostavljanja stika s samim seboj, s svojim notranjim bistvom, to pa se je družilo z občutenjem povezanosti vseh bitij kot enosti s

<sup>86</sup> Šavova zgodnja dela (v studiu Beli krog in pozneje v skupini Vetrnica) so pogosto imenovali tudi z izrazoma »soočevanje« in »večer«. V skupini so jih uporabljali, da bi se ognili besedi predstava. Najbolj ustrezen izraz se zdi »srečanje«.



svetom. Usmerjala ga je težnja po spremenjenih, razširjenih stanjih zavesti, pri čemer je bilo gledališče le sredstvo, ki vodi do izkustva resničnega. Srečanja so prevzemala obliko improvizacij kot enkratnih in neponovljivih dogodkov, zato jih je bilo po eni strani težko opisovati, po drugi strani pa kritiški zapisi niso žanr, v katerem bi bila tovrstna izkušnja lahko ustrezno izražena. Za ponazoritev naj omenimo srečanje *Ko-panje*, ki se je zgodilo v kleti IV. bloka v ljubljanskem Študentskem naselju leta 1976:

Najprej smo v krogu sedli na tla, povabljeni na skodelico čaja, nato pa se umaknili do zidov in omogočili gostiteljema – igralcema, da sta postavila »sceno«, obesila pod obokani strop nekaj vej, jih prekrila s klasjem, ličjem ... Potem pa se je začelo – s svojima glasovoma in telesoma sta upodabljala pojme, pretočene v dogajanje, kot so ljubezen, sovraštvo, boj, sprava, napetost, sprostitve, tu in tam zapela nekaj drobcev kakšne narodne ali pa povedala iver mita (recimo o kralju Matjažu). Tista mirujoča nizka stranska luč je zanimivo razgibala valoviti leseni pod, igralca pa spremenila v svojevrstno neoprijemljiva sugestivna pojava, katerih osnovno učinkovitost so sestavljali: gibanjska eksplozivnost in udarnost, zvočna prodornost (intenzivni šum sena ali prasketajoči odziv verjetno koruznega ličja v vreči ali pokanje palic ob palico ...), izredna »teža« predmetov, njihova opaznost in učinkovitost, dosežena s prekvalifikacijo rekvizitov v akterje. (Smasek, »Revno gledališče« 4)

Leta 1999 je Vlado Šav v članku »Obred in gledališče« retrospektivno artikuliral svoje delo. Opredelil ga je kot delo »na manjkajočem veznem členu, na spoju performansa, obreda in delavnice v neko docela novo kulturno obliko« (238). Prav tam Šav opozarja, da je njegova skupina ta proces začela že desetletje pred Grotowskim. Njegovo ustvarjanje z vidika aktivne kulture natančneje obravnava Aleksandra Schuller v razpravi »Vlado Šav in aktivna kultura« v reviji *Annales*. Konec devetdesetih let, ko je bila oznaka performans že uveljavljena, je svoje delo v odnosu do te umetniške zvrsti opredelil tudi Šav. Leta 1996 je svojo skupino tudi preimenoval v Performans Studio. Lahko bi rekli, da je v tistem času našel jezik, s katerim je lahko natančneje opisal svoje aktivnosti. Kljub temu da je Šavova skupina sčasoma spreminjala svoja imena, je izhajala iz istega konceptualnega izhodišča kot ob svojih začetkih v sedemdesetih letih. Zato je mogoče sklepati, da je koncepcija Šavovih srečanj iz sedemdesetih prav to: vmesna oblika med performansom, obredom in delavnico.

Grotowski primerja gledališče z dvigalom, s katerim se igralci in gledalci vozijo skozi različna nadstropja kot skozi različna stanja zavesti; gledalci so potniki, igralci pa operaterji. Ta primera ne ustreza le Šavovim srečanjem, temveč se prilega tudi ritualizirani obliki gledališča, kakršno je v svoji začetni fazi gojilo gledališče Pekarna. V prvi polovici sedemdesetih let je imela Ljubljana – kot pravi Neven Korda (43) – gledališči obeh faz Grotowskega: »duhovne« (v Vetrnici) in »laboratorijske« (v Pekarni).

Zgledovanje po ritualu in iskanje skupnih korenin z gledališčem v tistem času ni bilo značilno le za eksperimentalne skupine; zaslediti ga je mogoče tudi v institucionalnih gledališčih. Težnja k ritualiziranemu gledališču se je najmarkantneje vpisala v Ajshilovo *Orestejo* v režiji Mileta Koruna (v Drami SNG v Ljubljani, leta 1968). Pozneje, v osemdesetih in devetdesetih letih, so zavest o ritualni identiteti gledališča obudili Gledališče sester Scipion Nasice, Vlado Repnik, Damir Zlatar Frey, Tomi Janežič in Sebastijan Horvat (na to opozarja Primož Jesenko v razpravi »Potodohec«, 48), v prvem desetletju novega stoletja pa jim je mogoče pridružiti tudi Ivico Buljana, Jerneja Lorencija in Romano Ercegovič. V dramatiki je ritual dobil svoj pandan v magijskem gledališču Rudija Šeliga.

## Med gledališčem in performansom: *performance theatre*

### K performansu

Performerska kvaliteta se je v slovenskem prostoru porajala postopoma – prek posameznih značilnosti, navzočih v predstavah. To je pomenilo vpeljevanje elementov realnega, ki so očrtovali izstop iz polja estetike in območja iluzije (najbolj opazna je bila prisotnost naturščikov oziroma izvajalcev nekaterih veščin, ki so nastopali namesto igralcev). Po pričevanju Lada Kralja (dne 16. julija 2009) je performersko kvaliteto tistega časa mogoče prepoznati tudi v umestitvi gledalcev v sredico dogajanja, v bližino igralcev, pri čemer avditorij ni bil več ločen od gledalcev (npr. v Pekarninem *Potohodcu*). Režijska gesta, značilna za performans, je denimo tudi ta, da igralcem ni treba zapustiti odra, ko ti končajo svoj nastop (kot je to počel Jovanović že v Študentskem aktualnem gledališču, ki je delovalo v letih 1965–1966). Ko so začeli ustvarjati v Pekarni, je bil Lado Kralj sicer seznanjen s performansom, vendar je bilo to – kot pravi sam – zunaj gledališke izkušnje, v kateri se je gibal: »Izraz je bil seveda tu, navsezadnje sem delal v grupi, ki se je imenovala The Performance Group, toda za nas je bil performans kolektivni akt, razumevanje tega pojma pa fluidno, ne tako zelo opredeljeno kot danes. [...] Poleg tega so bili performansi in hepeningi takrat vezani na galerije ali pa so se dogajali na prostem, po cestah, to smo ostro ločili.« (Jesenko, »Teater« 127) Pekarna je bila prostor eksperimenta, ki je že dišal po performansu. V tem pogledu je mogoče posebej izpostaviti predstavo *Tako, tako* v režiji Ljubiše Ristića (1974). Veno Taufer njen uprizoritveni kod zajame v oznako »supernaturalizem« in pravi: ritualnost dogajanja se kaže »v nekakšnem supernaturalističnem stilu prikazovanja« (*Odrom ob rob* 139). To je v bistvu drug izraz za približevanje realnemu v performansu in ni bil uporabljen naključno. Performans namreč prinese paradoksalni preobrat naturalistične formule, ki je med gledališče in življenje postavila enačaj. Če si je naturalizem prizadeval doseči učinek resničnega, je performans poganjala težnja k realnemu.

Vmesno stopnjo med gledališčem in performansom je mogoče opredeliti s pojmom *performance theatre*. Po Elinor Fuchs je to

zvrst, ki je zaradi pozicioniranja gledališkega dogodka v imaginarni svet, ki ga evocirajo vizualni, svetlobni in zvočni učinki ter igralski ansambel, delno podobna konvencionalnemu dramskemu gledališču. Obenem pa je v dveh pogledih takšna kot *performance art*: v vztrajnem zavedanju sebe kot predstave in v svoji nedosegljivosti za logiko predstavljanja. (79)

*Performance theatre* v marsičem sovпада s pojmom gledališče podob (*theatre of images*). Na to opozarja Tomaž Toporišič (*Med zapeljevanjem* 101), za izrazite primere, ki so slovensko gledališče zapeljali v smeri *performance teatra*, pa izpostavlja predstave v režiji Ljubiše Ristića: *Tako, tako* srbskega avtorja Mirka Kovaća (Pekarna, 1974), *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* Dušana Jovanovića (SLG Celje, 1976), *Moška zadeva* Franza Xaverja Kroetza (SLG Celje, 1976), *Cement* Heinerja Müllerja (Drama SNG v Ljubljani, 1976), *Missa in a minor* (SMG, 1980). Eksperimentalni duh se je prenesel tudi na odre repertoarnih gledališč (v sedemdesetih letih predvsem v Slovensko ljudsko gledališče Celje pod umetniškim vodstvom Bojana Štiha in Igorja Lampreta),<sup>87</sup> širil pa se je bolj v zarisu dramskega gledališča. Najbolj izrazite so bile režijske pisave Ljubiše Ristića, Dušana Jovanovića, Mileta Koruna, Zvoneta Šedlbauerja.

## Teater performance

Prehod v paradigmo *performance theatre* je lucidno zaznamovala Gledališka skupina – to je bilo njihovo ime –, sestavljali pa so jo Zemira Alajbegović, Marina Gržinić, Neven Korda, Samo Ljubešić in Dušan Mandić.<sup>88</sup> Junija 1980 so v ŠKUC-u izvedli predstavo z naslovom *Teater performance*. Že v samem naslovu so označili odklon od gledališča kot dramske umetnosti, prehod k totalnemu gledališču kot spektaklu, ki odkrije telo in označuje pomik k performansu. Marina Gržinić je v poročilu o njihovem delu zapisala: »Predstavo smo začeli graditi z zavestjo o potrebi po radikalnem spreminjanju institucionaliziranih mehanizmov dramske umetnosti, to je preseganju teatra, ki temelji na 'zgodbi', postavljeni v fiktivni čas in prostor« (»Poročilo«). V poročilu o delu skupine zasledimo pomemben poudarek, in sicer odpoved gledališču, ki proizvajajo iluzijo in stavi na gledališče podob: »Predstava je bila sestavljena iz več samostojnih slik, ki pa so se prepletale in se povezovala v celoto. V osnovi vsake slike je bil koncipiran delovni postopek/proces, ki odklanja iluzijo, tako da je bilo tisto, kar smo delali, prav tisto, kar je in nič drugega.« (prav tam) Bistvenega pomena je bila raba »različnih materialov, kot so: papir, les, plastika, ki smo jih uporabljali ne kot scenografske pripomočke, pač pa kot objekte, ki označujejo naš pristop k delu« (prav tam). Ponazorimo to s prizorom, naslovljenim *Perpetuum mobile*. V podolgovatem hodniku je bila na prizorišču velika »rola« papirja,

87 Bojan Štih je bil umetniški vodja od leta 1969 do 1974, Igor Lampret pa od leta 1974 do 1979. V času njune izmenjave (v sezonah 1973/74 in 1974/75 sta ekipo umetniškega vodstva sestavljala tudi Janez Žmavc in Franci Križaj).

88 Neven Korda v razpravi »Alter zore« pravi, da je bilo to formalno ime skupine: Gledališka skupina (30). V poročilu o njihovem delu (z dne 1. decembra 1980), ki ga je v imenu skupine napisala Marina Gržinić, pa v naslovu tega dokumenta zasledimo: »Poročilo o delu gledališke skupine 'Teater performance'«. Najbrž je bil naslov njihovega projekta uporabljen kot ime skupine le za potrebe tega poročila. To je bil tudi edini projekt, ki so ga pripravili skupaj. Skupina je vadila v kleti IV. bloka v študentskem naselju (v prostorih Vetrnice, ki so dobili svoje ime po skupini Vlada Šava).



Gledališka skupina: *Teater performance* (scena: Perpetuum mobile). ŠKUC, 1980.  
 Na sliki Dušan Mandić, Marina Gržinić, Zemira Alajbegović, Samo Ljubešić, Neven Korda.  
 Foto Davorin Majkus. Osebni arhiv Nevena Korde.

dolga približno sto metrov in široka en meter. Dva performerja »sta jo 'odrolala' in zrezala papir na približno en kvadratni meter velike kose. Naslednji performer je te iste kose pospravljaj na kup. Istočasno sta četrti in peti performer kose papirja sproti lepila nazaj skupaj, jih 'zrolala' v 'rolo' in jo dala prvima dvema performerjema, da sta rezala dalje.« (Gregorič, »Gledališče in disko« 77) Performerji tega dejanja niso odigrali, temveč so ga »samo« izvedli. Kot navaja Tereza Gregorič, je ta prizor izrekal kritiko zoper ideologijo industrijske družbe, v skladu s katero je »treba delati, ne pa govoriti« (prav tam). To sporočilo je bilo podano in gledalcem razumljivo z golo izvedbo dejanja, ne da bi ga v procesu uprizarjanja obeležili s kakšnim posebnim igralskim slogom ali drugimi elementi igre (npr. z govorom, emocijami). Na ta način so bili izvedeni tudi drugi prizori v tej predstavi (sodelujoči so jih imenovali »projekti« ali »komadi«, da bi poudarili avtonomnost posameznega prizora).<sup>89</sup>

*Teater performance* je bil projekt Gledališke skupine, ki je delovala pri ŠKUC-u in se je na prehodu v leto 1981 preoblikovala v Gledališče FV 112/15, dve leti pozneje pa v skupino Borghesia.

89 Predstavo rekonstruirati in natančneje analizirati Tereza Gregorič v *Gledališče in disko: FV 112/15* (21–23).

## Obrat k neigranju

### Tipologija igranja in neigranja

V eksperimentalnih gledaliških praksah, ki so krojile smernice estetiki performativnega na slovenskih odrih, je bilo v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja mogoče zaslediti težnjo k neigranju. Tako so se o načinu svojega nastopanja pogosto izražali ustvarjalci sami, potrjevali pa so jo tudi avtorji kritičkih in teoretskih refleksij. Na izrazito zastopanost teženj k neigranju je že leta 1972 opozoril Michael Kirby, ko je raziskoval načine predstavljanja onkraj reprezentacije in na primerih z ameriških odrov razvil tipologijo različnih vrst predstavljanja, ki se razpirajo med igranjem in neigranjem.<sup>90</sup> Podobno lahko ugotovimo tudi za eksperimentalne gledališke prakse na Slovenskem: umetniška prizadevanja k neigranju so vpeljala nove pristope k predstavljanju nastopajočih likov in zarezala v ustaljene predstave o tem, kaj igra na odru sploh je. Glede na pogostost njihovega pojavljanja lahko tudi v primeru slovenskih scenskih umetnosti v tem obdobju prepoznamo obrat k neigranju.

Z izrazom neigranje je Michael Kirby poimenoval tiste vrste nastopanje performerjev na odru, ki je bilo značilno za izvajanje dejanj v raznovrstnih oblikah uprizorjanja v šestdesetih letih 20. stoletja oziroma obnovljivega vedenja v performansih, kot bi se izrazil Richard Schechner (28)<sup>91</sup>. Kirby je v članku »On Acting and Not-Acting« (objavljen je bil leta 1972 v reviji *The Drama Review*) razvil različne kategorije igranja v razponu med igranjem v polnem pomenu te besede in neigranjem. Ali drugače povedano: ponudil je paleto različnih prehodov, ki se razpirajo med kompleksnim igranjem (*complex acting*) na eni strani in nematričnim igranjem (*non-matrixed performing*) na drugi strani. S pojmom matrica Kirby označuje matrico oziroma strukturo predstavljanega lika, situacije, prostora in časa. Ko govori o igranju, v mislih nima posebnega stila igranja, saj želi v svojo teorijo igre – in njegova razprava je prav to, prispevek k teoriji igre – zajeti vse sloge igranja (Kirby, »On Acting« 3). Lestvica razmerij, ki se razpirajo med igranjem in neigranjem, ne pomeni sistema vrednotenja o prepričljivosti igranja (prav tam 6). Prav tako razmerja med posameznimi kategorijami (ne)igranja ne opredeljujejo stopnje

90 To je bilo desetletje, v katerem je gledališče v Združenih državah Amerike po njegovem mnenju doživelo tako celovito in radikalno spremembo, ki je neprimerljiva s katerim koli drugim prelomnim obdobjem v zgodovini ameriškega gledališča (Kirby, »On Acting« 11).

91 Ob definiranju performansa kot nove uprizoritvene zvrsti Schechner uporablja izraz »obnovljivo vedenje«, v izvirniku: *restored behaviors, twice-behaved behaviors* (*Performance Studies* 28).



»realnosti« predstavljane, temveč mero oziroma stopnjo igranja, ki je navzoča v nastopih igralcev in performerjev<sup>92</sup> (prav tam 3).

Kirby je lestvico razmerij med igranjem in neigranjem vzpostavil zato, da bi natančneje opredelil različne oblike oziroma načine nastopanja, ki jih je bilo mogoče opaziti na ameriških odrih v šestdesetih letih 20. stoletja. Prav tako kot na ameriških odrih je bila v poznih šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja tudi v eksperimentalnih oblikah uprizarjanja na Slovenskem močno izražena težnja k neigranju.

Neigranje (*not-acting*) je za Kirbyja tisto stanje oziroma vrsta prisotnosti na odru, pri kateri performer ne naredi ničesar, da bi posnemal, se pretvarjal ali koga utelešal in s tem okrepil informacijo o liku ali identifikacijo z likom, ki ga predstavlja (prav tam 3–4). Na lestvici, ki vodi h kompleksnemu igranju (*complex acting*), to je igranju v običajnem, polnem pomenu klasične igre (kot v dramskem gledališču), se zvrstijo naslednje kategorije: nematrično igranje (*non-matrixed performing*), nematrična reprezentacija (*non-matrixed representation*), sprejeto igranje (*received acting*) in enostavno igranje (*simple acting*). Pri tem vsaka od navedenih kategorij igranja vsebuje več znakov, ki polnomočijo matrico nastopajoče osebe v predstavljanem prostoru in času.

Lestvica razmerij med neigranjem in kompleksnim igranjem je zelo natančno razdelana. Razlike med posameznimi stopnjami, lahko bi rekli kar odmerki igranja, so bile v obravnavanem obdobju majhne. Zlahka so jih najverjetneje prepoznali le poznavalci odrskih dogajanj. Že Kirby pri opredeljevanju posameznih kategorij ni uporabil le primerov iz scenskih umetnosti, temveč tudi iz filma in vsakdanjega življenja. Pogosto se je zatekel tudi k ponazoritvam s primeri, ki si jih je izmislil sam. Dogodke, danes znamenite primere hepeningov, performansov in ritualnih gledaliških praks, je obdelal v sklepnem delu svoje razprave, ne da bi se določneje opredelil do kategorije igranja v izpostavljenih gledaliških dogodkih. Če se ozremo v to obdobje s časovne distance, težko z gotovostjo določimo stopnjo igranja v posameznem dogodku, saj razpolagamo le z dokumenti, v katerih so tako minuciozne razlike med posameznimi kategorijami le redko zabeležene.

## Neigra na slovenskih odrih

Tudi na slovenskih prizoriščih scenskih umetnosti je bilo mogoče zaslediti različne vrste igranja in neigranja, ki so jih izvajali bodisi profesionalni bodisi netrenirani

92 Kirby v tej razpravi uporablja oba izraza, igralec (ang. *actor*) in performer (ang. *performer*). Izraz igralec uporablja za nastope »pravega«, kompleksnega igranja v uprizoritvah, ki razpolagajo z matrico predstavljanega lika, situacije, prostora in časa. Izraz performer pa uporablja pri vseh drugih kategorijah igranja, ki se zvrstijo nižje od kompleksnega igranja. Razlike med rabo teh dveh izrazov sicer posebej ne pojasnjuje, je pa ta jasno razvidna iz konteksta. Z drugimi besedami povedano: oznaka igralec je rezervirana za nastopajočega v (dramskem) gledališču, oznaka performer pa se nanaša na nastopajočega v vseh drugih oblikah (postdramskega) uprizarjanja.

igralci, pogosto skupaj z gledalci. Obrat k neigranju se je začel v drugi polovici šestdesetih let 20. stoletja s pojavom hepeningov in ritualnih oblik gledališča, razcvet pa je doživel v raznovrstnih eksperimentalnih oblikah uprizarjanja v sedemdesetih, ki so jih vodila avantgardistična načela o ponovni vključitvi umetnosti v življenje in njunem vzajemnem revolucioniranju.

Ohojevski hepeningi, prvi je bil izveden leta 1966, in hepeningi skupine Nomenklatura (če omenimo le prave hepeninge, ki so bili izvedeni pri nas) so stavili na nematrični način igranja in prav z njim poskušali v igro vplesti tudi gledalce. V nematričnem igranju so bila utemeljena tudi t. i. srečanja v skupinah Beli krog in Vetrnica Vlada Šava: »To je torej predstava, ker ljudje iz skupine ničesar ne predstavljajo, ampak so, kar so« (Schuller 403). K nematričnemu igranju so tudi tu v ključni meri pripomogli netrenirani igralci skupaj z gledalci, uporaba pravih imen nastopajočih in na novo odkriti oziroma najdeni prostori v naravi, kjer so srečanja potekala. V prostorih vsakdanjega življenja (večinoma po parkih, v ljubljanskem Tivoliju, na Rožniku in v gozdu) je potekalo t. i. gledališče navdiha oziroma gledališče skupinskega navdiha v skupini Pagadaj, Pagapusti, ki ga je s pomočjo Vlada Šava razvil Jani Osojnik. To je bilo »gledališče, ki se je lahko pojavilo kjerkoli in ga ni bilo zares mogoče zaznati kot gledališče. Igralci se niso razlikovali od mimoidočih, razlikovala so se samo njihova dejanja, dogajanje.« (Obreza 45)

Za nematrično reprezentacijo je značilno, da se referenčni elementi nanašajo na performerja, tako da je težko reči, da performer ne igra, čeprav ne dela nič, kar bi lahko opredelili kot igranje, kot bi dejal Kirby (»On Acting« 5). Pomik k nematrični reprezentaciji je leta 1979 v Galeriji Škuc izvedla Gledališka skupina (v sestavi: Zemira Alajbegović, Marina Gržinić, Neven Korda, Samo Ljubešić in Dušan Mandić) v dogodku *Teater performance*, ki je predstavljen v prejšnjem poglavju. Sicer je razlika med nematričnim igranjem in nematrično reprezentacijo težko prepoznati, še posebej iz zgodovinskih virov; zato pa so razlike med drugimi kategorijami igranja tudi pogledu s časovne distance lažje dostopne in razberljive.

Pri sprejetem igranju (*received acting*), pri katerem je matrica uprizarjanega dogajanja jasno in trdno vzpostavljena, je kot del fikcijske zgodbe prepoznana denimo tudi situacija, ki ni zaigrana, temveč je realno izvedena. Dober primer je denimo uprizoritev *Tako, tako!*, nastala na osnovi več dramskih besedil Mirka Kovača v režiji Ljubiše Ristića (leta 1974 v Pekarni). Režiser je v igralsko zasedbo poleg profesionalnih igralcev vključil tudi naturščike, ki so na odru igrali karte. Čeprav to dejanje ni bilo zaigrano, je učinkovalo in bilo pri občinstvu sprejeto kot del igranega dogajanja. Ristiću je prav z mešano zasedbo nastopajočih, profesionalnih igralcev in naturščikov, uspelo doseči učinek realnega: dogajanje je bilo podano »v nekakšnem supernaturalističnem stilu prikazovanja«, kot se je v kritiki uprizoritve pohvalno izrazil Venó Taufer (*Odrom ob rob* 139). Vključevanje naturščikov oziroma oseb, ki so izurjene v



Štiridelna scenografija Tuga Šušnika za uprizoritev *Tako, tako!* v režiji Ljubiše Ristića. Pekarna, 1974. Foto Jendo Štoviček. Arhiv SLOGI.



Kvartopirci naturščiki v uprizoritvi *Tako, tako!* v režiji Ljubiše Ristića. Pekarna, 1974. Foto Jendo Štoviček. Arhiv SLOGI.

določenih spretnostih, v uprizoritvene zasedbe je bilo izraz težnje po bližini z realnim in avtentičnim. Povezano je bilo z oblikovanjem odrske senzibilnosti, ki je v odvrčanju od strategije mimetične reprezentacije stavila na strategijo prezentacije, to je kazanje dejanj takšnih, kakršna so, ne da bi jih pri tem obdajala tančica odrske iluzije.

Takšna je bila tudi namera Gledališča Pupilije Ferkeverk. Čeprav so Pupilčki v izhodišču zavračali posnemanje in na odru nameravali poustvariti življenjsko stvarnost, je bil njihov nastop na odru obeležen z namero, da predstavijo same sebe, to je lik samega sebe. Zato so nastopili v vlogah njih samih – Deklet in Fantov, kot je zapisano tudi v zasedbi predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*.<sup>93</sup> Kirby bi njihov nastop označil za enostavno igranje (*simple acting*) ali osnovno, rudimentarno igranje, pri katerem performerji izražajo svoje emocije in prepričanja, ob tem pa se zavedajo prisotnosti občinstva. Takšen je bil tudi pristop k izvedbi ugledališčene poezije *Žlahтна plesen Pupilije Ferkeverk* (1969) in *V počastitev tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči* (1968) v Mali Drami.

Ko so Pupilčki načrtovali gostovanje na festivalu študentskih gledališč Jugoslavije IFSK (Internacionalni festival študentskih kazališta) v Zagrebu, so organizatorjem festivala poslali predstavitev skupine, v kateri so se oklicali za »eksperimentalno, neliterarno, neprofesionalno, odprto in živo gledališče«, ki ga »profesionalni gledališki izraz (dramaturgija, režija, igra) zanima le kot izhodiščna točka dela, ki pa mora biti prevladana« (»Gledališče Pupilije Ferkeverk«, poudarila B. O.). Očitno so Pupilčki neprofesionalnost razumeli kot pozitivno kategorijo in z njo poudarili prav svojo posebnost v razliki do profesionalnih, to je institucionalnih gledališč. Tako je njihovo delovanje razumel tudi Taras Kermauner. V razpravi »Novejše tendence v slovenskem gledališču« (objavljena je bila v reviji *Problemi* leta 1974) je zapisal, da so Pupilčki »spreminjali naravo gledališča iz kulturniško profesionalne v ljubiteljsko in na neki nov način sakralno, pomagali realizirati deprofesionalizacijo umetnosti, njen prehod na cesto, [...] ki se je odlično vključil v transformiranje slovenske tradicionalne kulture« (8). Prav za to je tudi šlo: za preobrazbo področja gledališča v širše pojmovanje scenskih umetnosti.

K temu je odločilno prispevala tudi Pekarna, ki je bila sprva zamišljena kot gledališče, namenjeno uprizorjanju ritualnih oblik gledališča, potem pa se je razvila v »totalno gledališče« oziroma »vmesni medij med gledališčem in drugimi umetniškimi izrazi«, kot je njeno identiteto označil ustanovitelj Lado Kralj (nav. po Svetina, *Gledališče Pekarna* 415). Skupinsko gledališče oziroma »grupni teater«, zasnovan kot razredno gledališče in gledališče subkulture, ki ima ambicije, da sodeluje v širši družbi na način estetske akcije, je zahteval tudi poseben tip igralca in nov pristop k igranju. Michael Kirby bi dejal, da način igre v Pekarni v temelju določa težnja k neigranju. Pri tem

93 V seznamu nastopajočih so navedena le imena igralcev, ne pa tudi vloge, kot je to običajno.



igralčeva »naloga ni, da posnema in je čimbolj podoben dramskemu junaku«, tako kot denimo v psihološko utemeljeni igri Stanislavskega (Kralj nav. po Svetina, *Gledališče Pekarna* 416). Od tod izhaja Kraljeva odločitev, da se Pekarna opre na »amaterske igralce, ki nimajo ustreznega (akademskega) 'treninga' vživljanja v določen dramski lik« (prav tam). Tako sta bila izvedena *Potobodec* Daneta Zajca v režiji Lada Kralja (1972) in *Gilgames* v režiji Iva Svetine (1972). Seveda so v Pekarni igrali tudi trenirani, na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo šolani igralci. Novo gledališče je oblikovalo svoje temelje na mešanih zasedbah, ki so jih sestavljali poklicni in nepoklicni gledališčniki.<sup>94</sup> Težnja k neigranju je bila izrazito zastopana tudi v posebnem programskem sklopu, t. i. literarnih večerih sodobnih slovenskih pisateljev. Kot pojasnjuje Lado Kralj, »ne gre za tradicionalne večere, ampak za neke vrste hepeninge« (nav. po Svetina, *Gledališče Pekarna* 416). Šlo je za uprizarjanje in predstavljanje literature, kar bi danes lahko imenovali performansi besede.

Različnih stopenj igranja (nematrično igranje, nematrična reprezentacija, sprejeto igranje in enostavno igranje), ki od neigranja vodijo h kompleksnemu igranju kot igranju v običajnem in polnem pomenu te besede, seveda ne gre razumeti kot vrednostnih opredelitev, temveč kot različne odmerke igranja, prisotne v posameznih stvaritvah. V eksperimentalnih praksah uprizarjanja so bili uporabljeni z namenom, da (skupaj z drugimi elementi) ustvarijo novo kvaliteto dogodkov na odrih. Dejansko je šlo za vzpostavljanje nove uprizoritvene paradigme, ki prekinja s tradicijo gledališča in vodi v razširjeno razumevanje uprizarjanja na področju scenskih umetnosti in performansa.

Obrat k neigranju je odločilno prispeval k oblikovanju estetike performativnega na Slovenskem. Izpeljan je bil v drugi polovici šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja, in sicer v hepeningih, ritualnih oblikah gledališča, vmesnih formah med gledališčem in literaturo, v zgodnjih oblikah performansov, ki so nastali v dialogu z literaturo, modo, pouličnim gledališčem, lutkovnim gledališčem in različnimi umetniškimi disciplinami, vse po vrsti pa so se gibale na obrobju polja estetike in vsakdanjega življenja. Težnja k neigranju je bila v slovenskem prostoru na prizoriščih gledališke alternative sicer zastopana tudi pozneje, v osemdesetih in naslednjih desetletjih. Toda obrat k neigranju se je odvil v sedemdesetih, natančneje, v letih od 1966 (ko so bili

94 Ivo Svetina opozarja, da je bilo tako tudi v Gledališču Pupilije Ferkeverk, in ugotavlja, da so tako v predstavah Gledališča Pupilije Ferkeverk kot v Pekarni »sodelovali tudi študenti/studentke AGRFT-ja (npr. Barbara Levstik, Barbara Jakopič, Jožica Avbelj, ki je bila v času GPF še dijakinja bežigrajske gimnazije in članica šolskega dramskega krožka, kjer jo je tudi – po naključju? – opazila Barbara Levstik)« (*Gledališče Pekarna* 79). Podobno je bilo v Pekarni tudi stališče do režiserjev. Po pričevanju Iva Svetine je bil Lado Kralj »prepričan, da v novem gledališču, ki iznajdeva nov jezik, predvsem pa išče novo družbeno vlogo in dialog z gledalci, ni pomembno, da je režiser opravil vsa ustrezna poklicna usposabljanja, ampak je 'prednost' nepoklicnih režiserjev morda prav v tem, da iščejo (in najdejo) tisto, česar se poklicni režiserji naučijo v času svojega akademijskega študija, vendar tega ne znajo nujno spremeniti v prakso« (prav tam 75).

izvedeni prvi hepeningi) do začetka osemdesetih, ko so prizadevanja inovatorjev gledališča, ki so izhajali s področja ljubiteljske kulture, začela dobivati na veljavi, ki je prej niso bila deležna. Pri izvedbah neigranja so imeli ključno vlogo netrenirani igralci. Številni med njimi so izhajali iz ljubiteljske kulture, še več pa je bilo nemara ljubiteljev gledališča, ki na področju ljubiteljske kulture sicer niso delovali. Razlike med tema dvema skupinama je težko, obenem pa tudi nesmiselno vzpostavljati. Še posebej zato, ker so vsi po vrsti sodelovali pri uresničevanju skupnega cilja, to je ustvarjanja uprizoritev, ki utirajo poti novim načinom in strategijam uprizarjanja.



# Multimedijsko gledališče

## Alternativna scena v Ljubljani

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so prostori v kleti IV. bloka v študentskem naselju v Ljubljani povezali umetnike z različnih področij umetnosti (vizualnih umetnosti, glasbe, literature, gledališča in filma). V polje umetnosti so vpeljali nove estetske in produkcijske oblike, s katerimi so provokativno in politično drzno konfigurirali polje drugačnosti, alternativno režimsko nadzorovanim prostorom umetnosti v družbi samoupravnega socializma. Umetniki so izhajali iz dveh generacij. Ena je izšla iz hipijevske kulture in je ustvarjala po imperativu kreativnega življenja, svojo radikalno držo pa je vzdrževala v svobodnem duhu, ki se upira vsakršnim oblikam političnega, družbenega, ekonomskega in kulturnega despotizma. Konec sedemdesetih se ji je pridružila generacija, ki je utirala pot množični medijski kulturi. V rizomskem prepletanju med različnimi področji umetnosti in razumevanju umetnosti kot načina življenja so se v kleti IV. bloka porajali edinstveni koncepti gledališča, vse od »revnega« do multimedijskega gledališča, obenem pa tudi nekonvencionalni življenjski slogi, ki so odločilno vplivali na afirmiranje drugačnosti v širši družbi.

Gledališki eksperimenti v kleti IV. bloka v študentskem naselju se umeščajo v obdobje ponovnega zagona eksperimentalnih gledaliških praks (ko sta s svojim delovanjem začeli Gledališče Glej leta 1970 in dve leti pozneje Pekarna) in predstavljajo kontinuiteto s slovensko neoavantgardo šestdesetih let. V sedemdesetih se avantgarda na Slovenskem ni izgubila, temveč je – kot se je slikovito izrazil Neven Korda (39) – odšla v klet. Prostori v kleti IV. bloka so bili namenjeni obštudijskim dejavnostim in so obsegali prostore za kulturno-umetniške in družabne prireditve, ateljeje, prostore za gledališke vaje, čitalnico, Radio Študent, Disko Študent. Vse prostore je upravljala študentska organizacija Forum, ki je na začetku sedemdesetih začela načrtno vzpostavljati prostor, alternativni dominantni kulturi. Forum je bil »baza kulturne avantgarde, tistih, ki so zavračali institucionalno politično delovanje«<sup>95</sup> (Korda 38). Eksperimentalna naravnost umetniških dejavnosti je bila programsko začrtana v dokumentu z naslovom *Kulturni projekt, 1970*, ki med drugim pravi, da »bomo verjetno šli na eksperimentiranje, ki bo imelo dvojni pomen: 1. Raziskati potrošnikove potrebe. 2. Biti avantgarda v kulturi.« (prav tam 37) Prizadevali so si biti »pred drugimi v okusu«.

95 Forum je bil »organizacija za študijsko in obštudijsko dejavnost študentov študentskega naselja«, ki je skrbela za izvedbo športnih in kulturnih dejavnosti. V sedemdesetih se je postopoma preoblikovala v Študentsko kulturno društvo Forum (1979). V tem desetletju se je namreč začel politični sistem upravljanja nekako od znotraj spreminjati v strokovni sistem. O tem natančneje piše Neven Korda (32–36).

Okrog leta 1973 so se prostori v kleti študentskega naselja začeli diferencirati ter dobivati značaj specifičnih umetniških dejavnosti in konceptualnih usmeritev, ki so jih zaznamovali; formirali so se t. i. avtorski prostori. Prostor, v katerem je Vlado Šav razvijal izvirno različico »srečanja«, denimo, je dobil ime prav po skupini, ki jo je vodil: Vetrnica. V prostoru, imenovanem Poslušalnica (ker se je tam med drugim tudi poslušalo glasbo), je skupina Tomaža Kralja uresničevala koncept neprevedljivega gledališča. V kleti IV. bloka je Šavovo delo nadaljevala skupina Dobra volja (ustanovljena konec sedemdesetih, najbrž leta 1979). Njegov vpliv je mogoče prepoznati tudi v ustvarjanju Janija Osojnika, ki je vseskozi sodeloval v Vetrnici, sočasno pa je prirejal tudi samostojne gledališke dogodke s svojo skupino *Pagadaj, Pagapusti*. To je bilo t. i. gledališče navdiha oziroma gledališče skupinskega navdiha. Razvil ga je s pomočjo Vlada Šava, na usmeritev skupine pa so ključno vplivala tudi predavanja Lada Kralja in Osojnikovo sodelovanje z Eugeniem Barbo v gledališču Odin Teatret (Obreza 40–41). Po tem, ko je skupina nehala delovati, je leta 1979 ustanovil Pocestno gledališče Predrazpadom – PGPR, ki je bilo prvo ulično gledališče pri nas.<sup>96</sup> To je bila generacija študentov, ki je izhajala iz vrednot hipijevske kulture in je v gledališču prepoznala izborni prostor za izkušnjo resničnega, avtentičnega bistva, pa tudi priložnost za poglobljanje posameznikove zavesti v neposrednem stiku s skupnostjo in samim seboj.

V drugi polovici sedemdesetih je študentska alternativa izkazovala precej drugačno podobo kot v prvi polovici desetletja, saj se je pozicionirala pod vse večjim vplivom množičnih medijev in pop kulture v razvijajoči se potrošniški družbi in družbi spektakla. Tej generaciji so se ideje o resničnosti, pristnosti in avtentičnosti, ki so pripadale »revnemu« gledališču, zdele preživete in celo naivne. Izkazovali so težnje po celostni umetnini kot (totalnem) spektaklu in utirali pot multimedijem gledališču. Umetnikov ni več zadovoljevalo delovanje v okviru enega medija, želeli so izstopiti iz domen svojih primarnih področij delovanja. Po pričevanju Dušana Piriha Hupa so bili prostori v kleti IV. bloka »odličen povezovalac« med umetniki v grafičnem studiu, sitotiskarski delavnici, bendi in gledališkimi skupinami, med njimi Vetrnica, PGPR, Dobra volja, FV 112/15 (13). Vse po vrsti je zanimala razširitev umetniškega in intelektualnega prostora delovanja v rizomskem prepletu med različnimi mediji. Tako se je na primer eksplicitno opredelil Papa Kinjal bend: kot transpodročna skupina, ki v svoja multimedialna dejanja zajema »tabuizirana področja znotraj posameznih praks (glasba, gledališče ...)« in se pri svojem »interdisciplinarnem početju zaveda globoke socialne in historične (histerične) pogojenosti v danem trenutku« (nav. po Korda 55–56). Prirejali so neke vrste literarnoteoretične *trash* dogodke, zaznamovane

96 Delo obeh skupin je natančneje raziskala Ana Obreza (gl. razpravo »V iskanju esencialnega: gledališki momenti Janija Osojnika«). Kronologijo predstav in akcij Pocestnega gledališča Predrazpadom in njegovega naslednika, Gledališča Ane Monró, navaja Mojca Dimec (4–6).



*Smrt smrti*, 1979. Predstava Pocestnega gledališča Predrazpadam, prvega uličnega gledališča na Slovenskem. Foto Dušan Pirih Hup. Fotografija je vzeta iz teksta Dušana Piriha Hupa »Naši projekti 1975–1994« (Ljubljana, 1995).  
Tekst objavljen na CD ROM-u, hrani ga arhiv SCCA.

z dadaističnim nastopaštvom in ironijo. Umetniki, zbrani okrog fotografa in slikarja Dušana Piriha Hupa (skupina ni imela posebnega imena), so pripravljali ambientalne razstave kot »prostor druženja in ozaveščenega življenja v sožitju z razstavnimi eksponati« (Pirih Hup 7). Prirejali so jih v mali dvorani in tudi na ljubljanskih ulicah, kot teatralne dogodke, ki vključujejo elemente uličnega gledališča. To je bila tudi novost na področju kuratorskih praks. Gledališče PGPR Janija Osojnika je z vso resnostjo izvajalo ulične predstave in akcije (predstava *Smrt smrti*, skupinski projekt *Hidrogizma*). Njihov referenčni okvir so krojili Grotowski, Living Theatre, italijanska skupina Domus de Janas in domača folklor.<sup>97</sup> Če je PGPR še ohranjal resnobni ton, povezan z ideološko strogostjo sedemdesetih, je Gledališče Ane Monró ni več upoštevalo (Dimec 4). Ob proizvodnji songov, deklamacij z asociativno gimnastiko, srednjeveških legend in podrealističnih komedij je čutilo »svoje temelje v izročilih commedie

<sup>97</sup> Jani Osojnik jih je v poročilu za leto 1979 in načrtu za 1980 navedel kot »vire« PGPR (nav. po Korda 57).

dell'arte, sovjetske avantgarde, ameriške burleske in kitajske opere« in ostajalo »svojemu času primerno neotesano z zavestjo o sebi kot gledališču revnih« (Rozman 18). Tako se je leta 1983 od revnega gledališča Jerzyja Grotowskega humorno distanciral Andrej Rozman v Manifestu Gledališča Ane Monró, ki je nadaljevalo delo PGPR-ja.

V času, ko je prostore v študentskem naselju upravljal Forum, je v Ljubljani delovala sorodna organizacija, Študentski kulturno-umetniški center (ŠKUC). Ustanovljen je bil leta 1972, vendar je šele šest let pozneje dobil svoje prostore, in sicer v centru mesta, na Starem trgu 21. Področji njunega delovanja sta bili sorodni (obsegali sta literarno, likovno, glasbeno, gledališko, filmsko in video dejavnost) in sta sledili istemu cilju: inovativnim pobudam v spektru eksperimentalnih umetniških praks. Delili sta si skupne cilje in umetnike, zato je med njima prihajalo tudi do navzkrižja interesov. Okrog leta 1983/84 pa sta združili moči v skupni instituciji, imenovani ŠKUC - Forum, in središče alternativne scene se je formiralo na novi lokaciji, na Kersnikovi ulici 4, kjer se je odprlo tudi novo atraktivno gledališko prizorišče: Kapelica (ki se je pozneje v devetdesetih razvila v eno najradikalnejših prizorišč performansa in umetnosti novih medijev v mednarodnem merilu). Ob ustanovitvi sta si tam prostore za vaje našla tudi Gledališče Ane Monró in Podjetje za proizvodnjo fikcije.

Na prehodu v osemdeseta se je povezava med študentskim naseljem in Forumom (kot zastopnikom interesov tamkajšnjih prebivalcev) razrahljala. To je bila tudi posledica organizacijskega preoblikovanja alternativne kulture. Prostore v kleti IV. bloka, kjer so vadile gledališke in glasbene skupine, so v tem času zaprli. Ti »zaradi vlage, popolne dotrajanosti in pomanjkanja izpolnjevanja osnovnih higienskih standardov sploh niso bili več vredni svoje funkcije«, kot pravi Dušan Pirih Hup (20). Umetniki so se razkropili in svoje delovanje premestili na druge lokacije; edino Studio za oblikovanje in grafiko je tam vztrajal približno do leta 1990. V tem prehodnem obdobju se je scena pravzaprav iz kleti selila v prostore vsakdanjega življenja, na ljubljanske ulice. Njena osrednja manifestacija je bil Spomladanski festival, ki ga je leta 1980 začel organizirati PGPR (v okviru gledališke sekcije ŠKUC - Forum). To je bil prvi festival pouličnega gledališča na Slovenskem in pomemben dosežek eksperimentalnih gledaliških praks. Kljub velikim težavam s pridobivanjem dovoljenj za nastope na javnih površinah je v nekaj letih prerasel celo v mednarodni festival, na katerem so gostili sorodne gledališke skupine iz Jugoslavije in tujine.<sup>98</sup>

Ob smrti državnega in partijskega voditelja Josipa Broza - Tita leta 1980 se je vidno začel kazati razpad ideje jugoslovanstva, saj je ni podpirala demokratičnost odločanja, osnovana na načelu o bratstvu in enotnosti narodov v zvezni državi. Sistem je začel pokati po šivih in konec desetletja, skupaj s socialistično utopijo, tudi razpadel.

---

98 Oblast je v uličnih nastopih prepoznala politična dejanja, in to ne glede na vsebino dogodkov. O prikritih cenzurnih postopkih, vztrajnem premagovanju ovir in uveljavljanju festivala natančneje piše Dušan Pirih Hup (6–13).

Dvom in kritika samoupravnega sistema, ki sta virusno preplavila vso družbo, sta se začela subverzivno izražati prav v alternativnih prostorih umetnosti. Alternativna scena je naznanjala, »da mladi ne mislijo graditi na svetlih in svetih tradicijah sveta starejših, temveč so na politično izzivalen način dopovedovali, da si želijo drugačno politiko« (Gabrič, »Alternativna« 1223–1224). To so poleg rockovskih skupin udarno izražale predvsem pankovske skupine, ne le z glasbo, temveč tudi s praksami oblačenja in vedenja. Z izzivalno uporniško držo se je »punk prebil tudi na druga umetniška področja in tako pravzaprav iz temeljne glasbene scene odpiral pot novim umetniškim pristopom« (prav tam 1222), med njimi grafitarstvu, plakatom, video umetnosti, multimedijskim projektom, performansu, sodobnemu plesu. Nove smernice v umetnosti so bile nerazdružljivo povezane z uveljavljanjem drugačnih življenjskih stilov, med njimi tudi z začetki novega vala feminističnega gibanja, razvojem gejevske in lezbične kulture. V Ljubljani sta bili ustanovljeni tudi prva gejevska organizacija v socialističnih državah Vzhodne Evrope, skupina Magnus (1984), in sekcija za ženska vprašanja z lezbiško podskupino, Lilit (1984–1985), ki je pomembno prispevala k širjenju feminizma v slovenski družbi. Specifični *coming out* pa se je – kot ugotavljata Rok Vevar in Jasmina Založnik (»Pankovske metamorfoze« 75) – zgodil že dve leti prej, in sicer v dveh videih skupine Meje kontrole št. 4 (1982, 1983), grafitnem slikarstvu Dušana Mandića (1983) in na odru Gledališča Glej ob uprizoritvi *Rožnatega trikotnika* v režiji Vinka Möderndorferja, ki je bila na Boršnikovem srečanju razglašena tudi za najboljšo predstavo leta 1983. Premiera je bila v novi dvorani na Gregorčičevi 3, kjer je Glej po več kot desetletju selitev z ene lokacije na drugo končno dobil svoj stalni prostor.<sup>99</sup>

Najbolj vidna prizorišča novih umetniških in družbenih praks so bila Klub FV (v kleti IV. bloka v študentskem naselju), Študentski kulturno-umetniški center – ŠKUC (na Starem trgu 21), Center interesnih dejavnosti mladih na Kersnikovi ulici, pozneje imenovan K4, Mladinski center Zgornja Šiška (na Vodnikovi ulici v Šiški) in Kulturno umetniško društvo France Prešeren (v Trnovem) v Ljubljani.<sup>100</sup> Rok Vevar in Jasmina Založnik opozarjata tudi na odprto prizorišče Poletnega gledališča Križank, kjer je na otvoritvi prvega glasbenega festivala Druga godba s koreografskim dvojčkom *Krst* debitiral novoustanovljeni Plesni teater Ljubljana (Ksenija Hribar: *Grenke solze za L. M.* in Damir Zlatar Frey: *Pisma iz črne marmorja*). Izpostavljata tudi improvizirana kulturna prizorišča v centru Ljubljane, kjer sta bila uprizorjena *Retrogardistični dogodek Hinkemann* (1983, v stanovanju na današnji Slovenski cesti 40) in *Retrogardistični*

99 Glej se je selil iz Viteške dvorane Križank na Poljansko cesto 22a, nato v kopališče Tivoli, klet Moderne galerije, Gospodarsko razstavišče, Malo Dramo SNG.

100 O razvijanju organizacijskih oblik in širjenju prostorov alternativne kulture natančneje piše Neven Korda v razpravi »Alter zore«. Zgodovino ŠKUC-a in prostora na Starem trgu prinaša katalog *Galerija ŠKUC Ljubljana 1978–1987*; članek Marine Gržinič je ponatisnjen v monografiji *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985* (164–183).



*dogodek Marija Nablocka* (1984, v Studiu Vipotnik na Mestnem trgu 17), ter galerijski prostor NSK-ja (v stanovanju na Vegovi 2).

Ljubljanska alternativna scena je v umetniškem in produkcijskem pogledu namer- no vztrajala v položaju zunaj vzpostavljenih institucij (gledališč, galerij, glasbenih za- ložb, televizije). Čeprav je bila vseskozi podvržena nadzoru oblasti, ni bila le potlačeni subjekt represivnega aparata samoupravnega socializma. Poskušala je ustvariti sebi lasten prostor, paralelno institucijo pravzaprav, ki ponuja »utopični model sobivanja v dominantni kulturi«. Kot opozarja Neven Korda, je treba jemati splošno sprejete raz- lage o takratni zaprtosti medijskega in družbenega prostora s pridržkom. Diskurz teh trditev namreč ne upošteva dejstva, da so eksperimentalne umetniške prakse načrtno vztrajale v marginalnem položaju in si tako zagotavljale avtonomen medijski prostor, ki je bil alternativen medijskemu prostoru dominantne kulture (Korda 70–71). V igri je bilo vzpostavljanje novih družbenih skupnosti, ki so v sfero vsakdanjega življenja vpeljevale nove življenjske sloge.

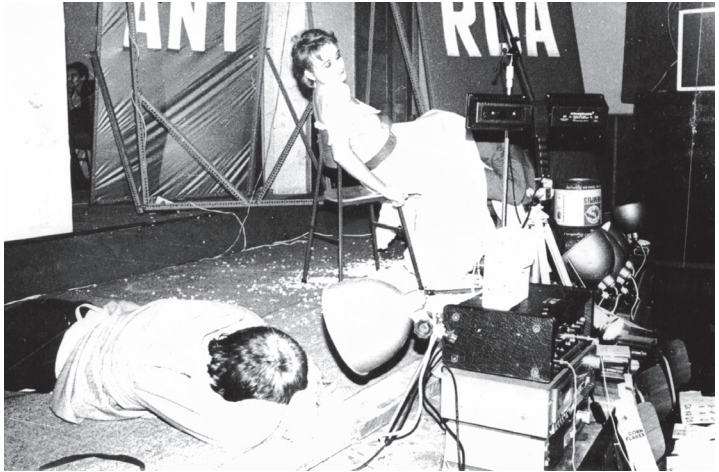
## FV 112/15

Kot idejni naslednik Gledališke skupine, ki je izvedla *Teater performance*, se je oblikovala skupina FV 112/15.<sup>101</sup> To je bil teater (imenujmo ga kar s to oznako – da ga ločimo od gledališča po eni in performansu po drugi strani), ki je stremel k celostnemu (totalnemu) gledališču in na katerega je odločilno vplivala zavest o množičnih medijih in pop kul- turi. Zanj je bila značilna »nekakšna resnobna osredotočenost na medije/posredovalce, izogibanje domačnosti ali priljudnosti humorja, navdihovanje s temami iz zgodovine umetnosti in družbe« (Korda 64). Prek izkušnje filma, performansu in stripa so eklek- tično izbrane motive urejali z dramaturško–režijskimi postopki montaže in kolažiranja oziroma s tehniko »raznomedijskega *cut-upa*«, kot so jo imenovali sami. Tekst jim je bil le eden od objektov predstave, igralec pa demonstrator, ki uporablja raznovrstne načine igre in je odprt do načel vzhodnega gledališča, Mejerholda in Stanislavskega, perfor- merske izkušnje pa črpa tudi iz filmskega in radijskega odnosa do igre ter hepeninga (»Alternativni spektakli« 96). Zemira Alajbegović in Neven Korda sta v intervjuju za revijo *Problemi* leta 1982 povedala: »Predstav ne delamo kot celoto, temveč kot posame- zne projekte/scene, ki jih potem združujemo ali pa z ostrimi rezi povdarjamo njihovo avtonomno strukturo. Začetna ideja je lahko tekst, bolj pogosto kakšen gledališki, film- ski, literarni postopek, ki ga hočemo analizirati, in na to osnovno idejo se navezujejo dodatne asociacije, reference, pomeni.« (»Alternativni spektakli« 94)

101 Skupino FV 112/15 (1980–1983) so sestavljali Rodoljub Čolaković - Šilja, Sergej Hrvatini, Nerina Kocjančič, Anita Lopojska, Siniša Lopojska, Mirela Miklavčič, Bojana Vajt, prav tako tudi Zemira Alajbegović, Goran Devi- de, Aldo Ivančič, Neven Korda in Dario Seraval. Ti so od leta 1984 delovali skupaj kot skupina Borghesia.



FV 112/15:  
*Dišalo je po pomladi*, 1982.  
 Predstava v Križankah.  
 Foto Božidar Dolenc.  
 Arhiv MGLC.



FV 112/15:  
*Dišalo je po pomladi*, 1982.  
 Predstava v Križankah.  
 Foto Siniša Lopojda.  
 Arhiv MGLC.



FV 112/15:  
*Dišalo je po pomladi*, 1982.  
 Predstava v Križankah.  
 Foto Siniša Lopojda.  
 Arhiv MGLC.





FV 112/15: *Živoljenjski nastopi*, 1982. Predstava v Disku FV.  
Foto Siniša Lopojsa. Arhiv MGLC.



Disko FV Študent, v kleti IV. bloka v študentskem naselju v Ljubljani, 1982.  
Foto Mirzo Džumhur. Arhiv MGLC.

Skupina FV 112/15 se je imela za pank gledališče, saj je v panku videla »energijo, ki podira staro, ne da bi zaničevala preteklost«. <sup>102</sup> Vadila je v kleti IV. bloka v študentskem naselju, nastopala pa v Disku Študent (ki se je v času njihovih nastopov preimenoval v Disko FV). Možnosti za izstop iz standardnega komunikacijskega modela v gledališču so prepoznali v disku. Pri tem sta jih vodila dva razloga: želja, da se izognejo vtisu »umetniškega rituala«, v katerem je predstava doživeta kot posebni kulturni dogodek, in hotenje, da pritegnejo gledalce iz svojega generacijskega kroga, pri čemer se je glasba izkazala za prvovrsten magnet («Alternativni spektakli» 92). Ambient diska je soustvarjal estetik o njihovih uprizoritev. Zgledovali so se po kabaretu. V njem so prepoznali formo, v kateri se gledališče na atraktiven način družijo z množično glasbo, in jo premestili v diskoteko, kjer so ustvarili neke vrste alter kabaret. Redno so preverjali, kako njihove uprizoritve učinkujejo na gledalce in glede na njihove odzive v naslednjih ponovitvah spreminjali posamezne prizore. Stavili so na procesualnost, ob tem pa razvijali teatraliziran odnos z občinstvom in obiskovalci diska.

Tereza Gregorič v njihovih uprizoritvenih dogodkih prepoznava posebno različico postdramskega gledališča, ki jo Hans-Thies Lehmann imenuje *cool fun*, in opozarja, da se je ta pri nas pojavila sočasno ali celo prej kot drugod v Evropi (Gregorič, *Gledališče in disko* 47–48). Zanj so značilni reflektirano zgledovanje po množičnih medijih, igriva, pogosto parodična imitacija prizorov iz filmov, televizijskih nanizank in romanov, fragmentarna dramaturgija, medijsko posredovane izkušnje, poudarek na procesualnosti in serialnosti ter neposrednem stiku s publiko, izza navidezne razposajenosti pa je zaznati melanholijo – kot da bi stali na ruševinah starega sveta, z željo po izgradnji novega (Lehmann, *Postdramsko* 143–144). Lehmann povezuje *cool fun* z razcvetom klubske kulture, mladinsko urbano estetiko v prostorih zabave pa v evropskem prostoru beleži v osemdesetih in devetdesetih (pri avtorjih, kot sta René Pollesch, Stefan Pucher, in skupinah Gob Squad, Bak-Truppen, Showcase Beat Le Mot itd.). Skupina FV 112/15 je uprizarjala v disku že v začetku osemdesetih. V letih med 1980 in 1983 je ustvarila več predstav in gledaliških akcij, <sup>103</sup> v disku FV pa je začela organizirati tudi stalne večere pankovske in novovalovske glasbe, saj takrat Ljubljana še ni imela prostora za pank in novi val. Za to so se odločili tudi iz materialnih razlogov: »[P]ogoji, v katerih delujejo gledališke skupine v Forumu (isto je z bendi), so

102 Neven Korda se spominja, kakšno razočaranje in nelagodje so doživeli, ko so v ljubljanski Drami uprizorili predstavo *Pankrt*. Ta je bila »v gledališkem smislu 'navadno meščansko gledališče', a je zaradi teme med takratnimi popularizatorji panka dobila status pank predstave. Tako da ni čudno, da je Miha Zadnikar detektiral, da bo pank na koncu obveljal kot upor meščanstva proti komunistični prevladi.« (Korda 63–64)

103 V letih med 1980 in 1983 so ustvarili več predstav: *Prva*, *Velika majska* in *Kako lepo je v naši domovini biti mlad* (gre za tri različice ene same uprizoritve, z odstranjenimi ali dodanimi prizori ter manjšimi scenskimi spremembami in prostorskimi postavitvami), poulično predstavo *NNNP – Nič nas ne sme presenetiti*, *Dišalo je po pomladi*, *Kdo je ugasnil luč* in več manjših gledaliških akcij, med njimi *Življenjski nastopi*, ki so bili izvedeni kot del dogajanja v disku.



katastrofalni po prostorski plati in bedni po finančni, omogočajo kvečjemu delovanje revnega gledališča ali recitatorskega krožka. Vključevanje v cel niz organizacijskih zadev je bil edini način, da sebi in tudi drugim (kolikor je pač možno, če deluješ v tako marginalnem okolju) ustvarimo materialne in tehnične pogoje za način dela, ki nas zanima, to je množično medijsko kulturo.« (»Alternativni spektakli« 92) Kot ugotavlja Nikolai Jeffs, v FV umetnost »ni bila preizpraševana znotraj kanonov umetnosti, temveč s stališča njene uporabne vrednosti v družbenem življenju. Kvaliteta družbenega življenja pa je bila merjena z izkušnjo umetnosti« (144). FV je združeval težnje po umetniški inovaciji z aktivističnimi prizadevanji po emancipaciji »drugačnosti« ter njenem priznanju v dominantnih družbenih in kulturnopolitičnih diskurzih, ob tem pa je zagotavljal alternativo obstoječim partijskim strukturam po eni, meščanski politiki pa po drugi strani.

V tem času so se v Sloveniji pojavile gledališke skupine, ki so jih sestavljale izključno ženske avtorice, in so bile prve tovrstne skupine v Jugoslaviji, med njimi prva jugoslovanska ženska gledališka skupina Podjetje za proizvodnjo fikcije in Linije sile (obe sta se javnosti predstavili leta 1983).

## Podjetje za proizvodnjo fikcije

Podjetje za proizvodnjo fikcije – PPF so leta 1983 osnovala Tanja Lesničar - Pučko, Mojca Dreu in Neva Faninger, pozneje pa so se jim za krajše obdobje pridružile Seta Knop, Monika Skaberne in Snežana Levstik. Nobena se z gledališčem ni ukvarjala poklicno, bile so študentke humanističnih ved (kar je bilo tudi sicer značilno za skupine, ki so razvijale interdisciplinarne pristope k ustvarjanju gledaliških dogodkov). Zanje je bilo gledališče prostor zabave in *odštekanega* prikazovanja slik iz življenja, ki je vključevalo medijske podobe iz filmov, televizije, radia, časopisov. Razvijale so koncept multimedijskega gledališča, v katerem se prepletajo elementi kabareta, varieteja, cirkusa, pantomime, gledališča senc, videa in filmskih žanrov, in je v ironičnem dialogu z dramskim gledališčem (podobno kot v Gledališču FV 112/15 in Gledališču Ane Monró).

V vseh predstavah so z ostrino in humorjem problematizirale moško-ženska razmerja. S kontroverznimi podobami moških fantazem, ki so poganjale potrošniško družbo, in izkoriščanja žensk pri opravljanju poklicnih del so se duhovito izrekale zoper hipokrizijo družbe in zlaganost socializma – vedno ironično, nekoliko karikirano, v maniri absurda. Kot so povedale v pogovoru z Merimo Hamulić (za *Oslobođenje*, leta 1989, ko so s predstavo *Top Hit Game* gostovale v Beogradu), je njihovo gledališče »žensko gledališče, saj predstave izžarevajo žensko senzibiliteto. [...] Na nek način ves čas problematiziramo žensko vprašanje in se zato provokativno igramo z erotičnim.« (»Teatar«) V kriminalki *Ana v bazenu* so se na primeru detektiva, ki v



Podjetje za proizvodnjo fikcije: *Podjetje za proizvodnjo fikcije se predstavlja*. Ljubljana, Kapelica na Kersnikovi 4, 1983. Osebni arhiv Tanje Lesničar - Pučko.

iskanju pogrešanega kovčka zahaja v bar, plesalke pa ga vseskozi zavajajo z napačnimi informacijami, subverzivno ponorčevale iz oblasti. V kabaretu-varieteuju *Top Hit Game* so se poigravale z ženskimi in moškimi stereotipi, pripetimi na zgodbo o Amazonkah v tipični barski situaciji, ter izpostavile humorne problematizaciji osnovne sestavine varieteja, predvsem pa »spotakljivost plešočih deklet kot objekta gledalskega voayerizma, simboliziranega s silhueto in maketo velike ključavnice« (Bibič, »'Mejni' kulturni programi«). Dve članici PPF sta že pripadali generaciji emancipiranih mater: če je prejšnja generacija patriarhalna razmerja med spoloma še doživljala boleče, so se njihove hčere že znale duhovito ponorčevati tako iz prevlade moških, njihovih seksualnih fantazij, kakor tudi iz ženske – matere v vlogi gospodinje, ki podpira tri vogale v hiši in zna nastopiti kot seksualni objekt. Posebne pozornosti je vreden performans *V izložbi*, ki so ga izvedle julija 1985 v Ljubljani. V izložbe trgovin z oblačili v centru mesta, na Nazorjevi, Čopovi ulici in v Metalki, so se postavile v vlogah Izložbene lutke, Zveri, Artistke in Ribe, ena od njih pa je pred izložbo poskušala izzvati odzive naključnih mimoidočih. Mladi so takoj prepoznali performativno situacijo in so se ji smejali, starejši pa niso mogli verjeti, da se to dogaja v njihovih priljubljenih trgovinah, in so dogodek pospremili z muzajoloč nejevero. PPF je v letih med 1983 in 1994



uprizoril več predstav in pouličnih akcij.<sup>104</sup> Medtem ko slovenski mediji o njih skoraj niso pisali, pa so ob gostovanju v Theater Brett na Dunaju (kjer so aprila 1986 dvakrat igrale *Ano drugič v bazenu*, tudi sicer njihovo najuspešnejšo predstavo) avstrijski kritiki v njej prepoznali sorodnosti z newyorško avantgardo.<sup>105</sup>

Avtorice so soustvarile emancipatorni potencial, ki je pomenljivo sooblikoval žensko perspektivo. Izbrani primeri ne osvetljujejo le novih uprizoritvenih pristopov, temveč prinašajo tudi vpogled v emancipacijske like, ki jih je alternativna scena vzpostavljala v odnosu do ideologije želje, ki je formirala novo nastajajočo potrošniško družbo v patriarhalni kulturi v Jugoslaviji. Orišimo položaj ženske v času jugoslovanškega socializma.

Socialistični sistem je v svoji osnovi vzdrževal patriarhalno ureditev, ki je bila značilna za kulture vseh narodov in narodnosti v Jugoslaviji, in je branil moško dominacijo. Pospešena industrializacija je tudi ženskam prinesla boljše možnosti za zaposlovanje, vendar je to še povečalo obseg njihovih delovnih obveznosti. Preobremenjenost žensk je poskušala blažiti bolj liberalna družinska zakonodaja (denimo z brezplačnim varstvom za otroke). Kot ugotavlja Mirjana Ule, je na ideološki ravni

prevladovalo stališče, da bo razreševanje razrednih nasprotij avtomatsko razrešilo tudi vprašanje odnosov med spoloma in ukinjalo patriarhalna razmerja. Zato je bilo postavljanje »ženskega vprašanja« in odnosov med spoloma na javno agendo politično in ideološko stigmatizirano in označeno kot spogledovanje z meščanskimi tradicijami in zahodnimi vplivi. Logika ženske emancipacije je namreč v očeh ideologov sistema ogrožala tradicionalne kolektivne institucije, na katerih je temeljil sistem. (72)

Emancipacija žensk se je po drugi svetovni vojni vzpostavljala v odnosu do ideje graditeljstva in izgradnje nove družbe. V prvih povojnih letih je bila izstopajoč emancipacijski lik herojska ženska – borka narodnoosvobodilnega boja, v petdesetih letih pa ženska – graditeljica: delavka v tovarnah, delovnih akcijah in športnih dejavnostih. To so bile ženske, asimilirane v moške dejavnosti; emancipacija je potekala v znamenju izkazovanja sposobnosti na področjih dela, ki so bila v preteklosti sicer »rezervirana« za moške. V času vidnega izboljšanja gospodarskih razmer v šestdesetih letih, ko je v ospredje ponovno stopilo zgledovanje po vrednotah meščanske družine, je te podobe zamenjal lik matere in gospodinje. V sedemdesetih in osemdesetih letih pa so se emancipatorne prakse začele razvijati v odnosu do ideologije želje, ki je vodila

104 Njihovi prvi predstavi *Podjetje za proizvodnjo fikcije se predstavlja* (1983) so sledile *Ana v bazenu* (1985), *Ana drugič v bazenu* (1986), *Nekaj drugega* (1986), *Top Hit Game* (1989), *Modna revija od praskupnosti do danes* (1993), *Ženska v rdečem – Diamonds are Girl's Best Friend* (1994) in poulične akcije, med njimi *V izložbi* (1985). PPF je prve predstave igral na Kersnikovi 4, kjer je imel tudi svoje prostore. Tam je ohranil prostor za vaje tudi pozneje, ko je predstave igral v KUD-u France Prešeren v Trnovem.

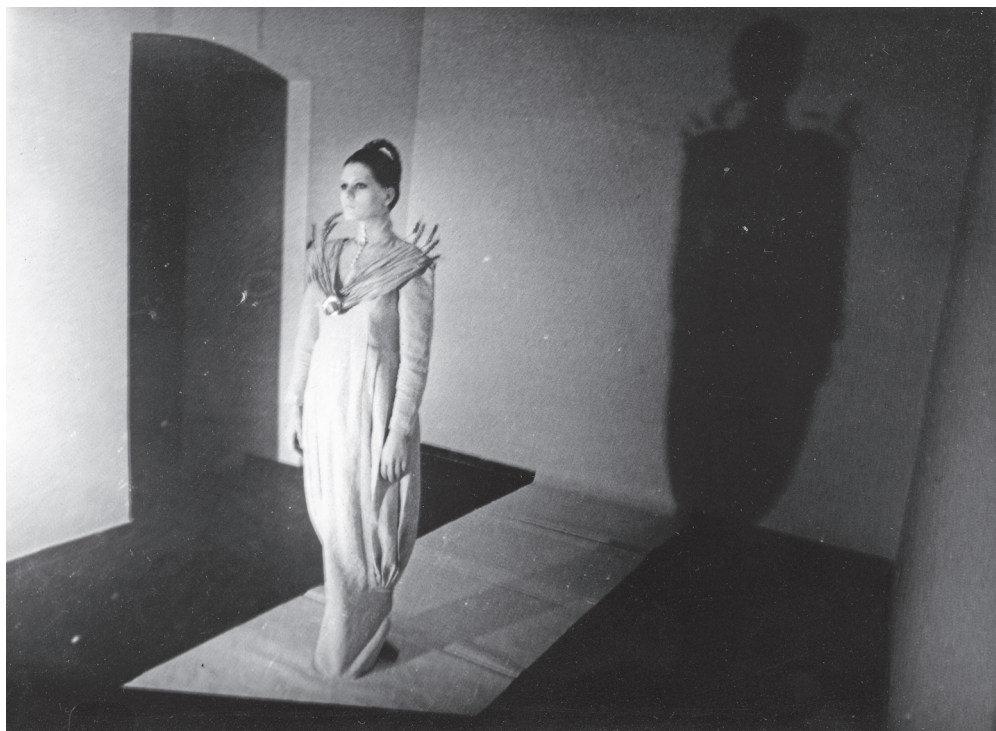
105 Gernot W. Zimmermann je za *Die Presse* zapisal, da igralko upravljajo sredstva, kot da bi poznale newyorško avantgardo, in dokazujejo, da v Jugoslaviji ne zaostajajo za duhom časa (»Fast ohne Worte«).

novonastajajočo potrošniško družbo. Po Mirjani Ule je bila poglobitna značilnost ženskega gibanja v tem obdobju ta, da je ponudilo lastni emancipatorni potencial in zavrnilo možnost, da bi ostalo samo del neke druge emancipacije. Ženska gibanja so zavračala »podrejanje 'ženskega vprašanja' razrednemu boju in tezo o domnevni spontani rešitvi ženskega vprašanja v socializmu«, vendar ob tem niso načenjale vprašanja o moški dominaciji (Ule 73). T. i. asimilacijski ženski liki socialistične kulture, ki so upodabljali žensko delo v javnem prostoru (žensko kot borko, graditeljico in delavko) ter žensko delo v družini (žensko kot dobro gospodinjico in mater), so se umaknili podobam v službi ideologije želje; s področja dela so se premestili v sfero prostega časa. Pozornost je bila preusmerjena v žensko telo: v podobe žensk, ki uživajo v skrbi za svoje telo, njegove idealne mere in privlačen videz. Moški pogled si je podobo takšne ženske prisvajal kot seksualni objekt. To so bile teme, ki so jih problematizirale tudi ženske skupine s področja gledališča in scenskih umetnosti.

## Linije sile

S skupino Linije sile se že pomikamo k performansu. Skupina je izvajala dogodke na stičišču modne revije in performansa – v prostorih galerij, ki so to novost z veseljem gostile. Ob tem so ponudile obilje redefiniranih ženskih podob socrealistične kulture skozi kritični premislek o zapovedi želje v potrošniški družbi in pomenu ustvarjanja vizualne identitete v družbi spektakla. »Spontan in doma narejen ulični image, ki se je začel pojavljati v prostorih diska FV kot del kulturnega žura, se je s projekti Linije sile predstavil kot zares pristen spektakel v galerijskih prostorih« (Erjavec, Gržinić 147). Skupino so leta 1983 osnovali Lidija Bernik, Tanja Lakovnik, Lela B. Njatin in Aina Šmid (kmalu za tem pa se jim je pridružila še Mojca Pungerčar). Že v prvem performansu *Linije sile* (1983, v Galeriji Škuc), po katerem so si tudi nadele ime, jih je zanimalo razmerje med modo in antimodo. »Linije sile izvajajo jezik imagea v situacijo prostora, showa in slike. Dejstvo mode/antimode se transformira v komunikacijo predstave. Masovni izraz se pretira v pravila obnašanja in oblike. Sporočila sile imajo možnost linije odpora.«<sup>106</sup> Tako je zapisala Aina Šmid v kratkem besedilu manifestativnega značaja, ki je pospremil prvi performans. *Linije sile* je bil konglomerat heterogenih kreacij, ki so izšle iz različnih izhodišč posameznih avtoric. Lela B. Njatin je na primer predstavila oblačila t. i. črne erotike, ki jih uporabljajo fetišisti, sadomazohisti in pripadniki seksualnih manjšin. Kot je povedala v pogovoru s Spasom Čankovićem (za zagrebški *Vjesnik* leta 1984), oblikovanje vizualne identitete ni le estetska kategorija, saj vključuje svojevrstni komentar družbenih norm. Aina Šmid je militantni imidž povezala z erotično potlačenostjo in jo pojasnila kot posledico totalitarnih režimov (prav tam).

106 Zapis v svojem zasebnem arhivu hrani Marija Mojca Pungerčar.



Skupina Linije sile: *Linije sile*, 1983. Dogodek na stičišču modne revije in performans v Galeriji Škuc. Na sliki Mojca Dimec. Foto Jane Štravs. Osebni arhiv Marije Mojce Pungerčar.

Razmerje med modo in antimodo so konceptualno osmišljale skozi premislek o funkciji oblačil v družbi. Napravile so premik v mediju: pomik k performansu skozi žanr modne revije, pri čemer so problematizirale samo modo. Na modni pisti so predstavile nepotrošne artikle – obleke, ki niso bile namenjene rabi v vsakdanjem življenju (*Hollywood*, 1984, v galeriji Kapelica na Kersnikovi). Iz njih so naredile samostojne objekte: obleke niso bile več le element v službi drugih medijev (mode, glasbe, filma), temveč avtonomne kreacije. Kritični premislek o ustvarjanju identitete skozi oblačenje pa so izrazile v *Konstruktivistih* (1985, v ŠKUC-u), kjer so izpostavile funkcionalizem ruske avantgarde kot konstruktivno izhodišče za oblikovanje modelov; soočile so ga z nebarvitim in neindividualiziranim imidžem kot paradoksalno možnostjo izražanja sebi lastne identitete. Linije sile so sodelovale tudi z revijo za modo in oblikovanje *Ars vivendi*, za katero so med drugim pripravile prvo naslovnico.<sup>107</sup> Njihovo delo je mogoče razumeti kot zoperstavljanje ideologiji želje, ki jo je zapovedovala potrošniška

107 Naslovnica za prvo številko, ki je izšla marca 1987, je bila delo Lidije Bernik. Skupaj z Mojco Pungerčar sta sodelovali z *Ars Vivendi* še v naslednjih številkah. Zasnovali sta tudi kostume za *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom* (1986) v izvedbi Gledališča sester Scipion Nasice.

družba, in iskanju (sebi lastnih) ženskih identitet v izobilju medijskih podob, ki jih je naplavila množična kultura. Povedano z besedami Mojce Pungerčar, je Linije sile zanimala »obleka kot kultura spola«. <sup>108</sup>

V iskanju novega dialoga med modo in umetnostjo so sledile zamisli, da je sodobni spektakel oblika organiziranega rituala. A če je bil v prvih treh projektih (*Linije sile*, *Hollywood* in *Konstruktivisti*) to urbani ritual, sta ga Mojca Pungerčar in Lidija Bernik v nadaljevanju premestili v območje mističnega. Oblikovanje modnih revij in predstavitev oblek sta preusmerili v »monumentalno sakralni obred« (Erjavec in Gržinič 147). Manekenke – zanje je bilo značilno, da se niso nikoli smejale – so učinkovale kot premikajoče se relikvije, njihova sakralnost pa je bila poudarjena z uporabo modnih dodatkov organskih oblik, denimo kovinskega okrasja v obliki žita na prsih in kite na glavi. V *Gotiki* (1985, v galeriji Equrna) so revidirale slovensko narodno nošo in monumentalno-sakralni izraz modelov (spominjali so na socialistične podobe delovnih žena in mater ter upodobitve žensk na gotskih slikah) postavile v dialog s sodobnimi, v medijih konstruiranimi ženskimi liki. Iskanje ženskosti jih je vodilo v odkrivanje skrivnosti, poosebljene v podobah svečenic, posvečenih v misterij narave. Tako tudi v ritualnem performansu v kraškem podzemlju *Črna jama* (1988), pri katerem so sodelovale skupaj z Emo Kugler.

## Emo Kugler

V prvih performansih Eme Kugler je bila v ospredju manifestacija oblačil: oblek kot avtonomnih kreacij, ki si same iščejo telesa, da bi jih oživile, in prostor, ki bi ga naseljevale. »Njene kreacije niso zgolj obleke, temveč kostumi, ki ustvarjajo bitja iz domišljije, [...] skorajda skulpture, ki pa njuno potrebujejo človeško telo: ne telo-lutko, s katerim bi dobile volumen, temveč telo v gibanju, telo kot živ organizem, ki mu obleka izoblikuje formo in tudi podeli gib, ki ga potisne v življenje« (Koloini 14). Tako je Diana Koloini opredelila srž ustvarjanja Eme Kugler ob performansu *Mankurt 1*, izvedenem leta 1991 v ljubljanski Stari elektrarni. Umetnico tudi (strokovna) javnost bolj pozna po njenih performansih iz devetdesetih let 20. stoletja, manj znana pa so njena zgodnja dela iz osemdesetih, v katerih je postopoma razvila svojo značilno avtorsko poetiko. Prelomnico v njenem opusu, to je vstop v performans kot interakcijo »oblačilnega oblikovanja in izbranega prostora z docela nujno dimenzijo gibanja (na meji med plesom in igro)« (Koloini 15), je mogoče prepoznati v ritualnem performansu v Črni jami.

Emo Kugler je samosvojo pot – paradoksalno – začela v osrednjem kulturnem in kongresnem centru, v Cankarjevem domu v Ljubljani. Njen prvi performans,

---

108 Mojca Pungerčar o tem govori v intervjuju z Uršo Jurman »Obleka je kultura spola« (126–144) in to izhodišče natančneje pojasnjuje v kontekstu svojega nadaljnjega samostojnega dela.





Emma Kugler: performans v Črni jami, 1988. Prvi performans v kraškem podzemlju.  
Foto Jane Štravs. Osebni arhiv Eme Kugler.

*Nostalgični izrez* iz leta 1985 (soustvarila ga je skupaj z Nado Vodušek in Janetom Štravsom), je bil zamišljen kot »žur za šankom«. To je bil dogodek brez zgodbe, v estetiki in glasbeni opremi iz šestdesetih, utemeljen v konceptu zabave, ki ga je naprej razvijala tudi v svojem naslednjem performansu *Party* (1987, v Festivalni dvorani). Če so njene obleke – objekti tu še izkazovali svojo namembnost, recimo atraktiven videz na zabavi, je v sodelovanju z revijo *Ars Vivendi* pokazala svojo radikalno držo in se jasno izrazila »proti modi« in »proti potrošni kulturi«. Čeprav njene kreacije niso bile namenjene potrošni rabi in jih ni bilo mogoče nositi v vsakdanjem življenju, so jo z uredništva revije za modo in oblikovanje povabili, da skreira plašče. V načrtu je bila tudi razstava v prostorih Zavoda za napredek gospodinjstva. Ko je direktorica Zavoda prišla pogledat priprave na razstavo in zagledala plašče, razstavljene na modelih-lutkah (nabavili so jih v veleblagovnici Maxi), ki so viseli s stropa, na vrveh – kot obešenci in s črnimi prevezami čez oči, je osupla odpovedala sodelovanje. Menda je v postavitvi prepoznala subverzivno politično gesto in razstavo še pred odprtjem odpovedala. To je bilo leta 1987, nekaj let pred razpadom Jugoslavije. Fotografijo »obešencev« je na naslovnici objavila študentska revija *Tribuna* (fotografiral jih je Jane Štravs).

Čeprav zanimanje Eme Kugler prvenstveno ni bilo usmerjeno v artikuliranje ženske perspektive, s sabo prinaša edinstvene podobe žensk: to so arhetipske figure v



bližini mitičnega občutenja sveta, podobe, ki se ponašajo z značilnimi ženskimi atributi, a so onkraj seksualnega. Njihovo »rojstvo« lahko postavimo prav v ritualni performans v Črni jami. Ema Kugler kreira »nenavaden svet odtujene čutnosti, tesnobnih situacij, preganjanih individuov, podvrženih nedoumljivim manipulacijam neke neimlenljive sile, ki je lahko usoda, zgodovina, država, religija, in ki se lahko vsak trenutek iz žrtve prelevijo v rablja in obratno« (Pavlič, »Transformatorji« 172).

\* \* \*

Umetniške akcije s področja performansa, videa in novih medijev, ki so povezovale seksualne prakse gejevske, lezbične in transvestitske kulture ter družbeno stvarnost, so pomenile jasen politični poseg subkulturnih gibanj v polje dominantne kulture. Na področju video umetnosti velja izpostaviti tudi dela skupine Meje kontrole št. 4, kjer sta svoje delo začeli Marina Gržinić in Aina Šmid. Njuna dela se uvrščajo v konceptualno umetnost, zaznamovano s krizo identitete »Vzhoda« v času travmatične dezintegracije komunističnih režimov, in – kot ocenjujeta Maria Klonaris in Katerina Thomadaki (73) – pomenijo enega najmočnejših momentov teh premikov.

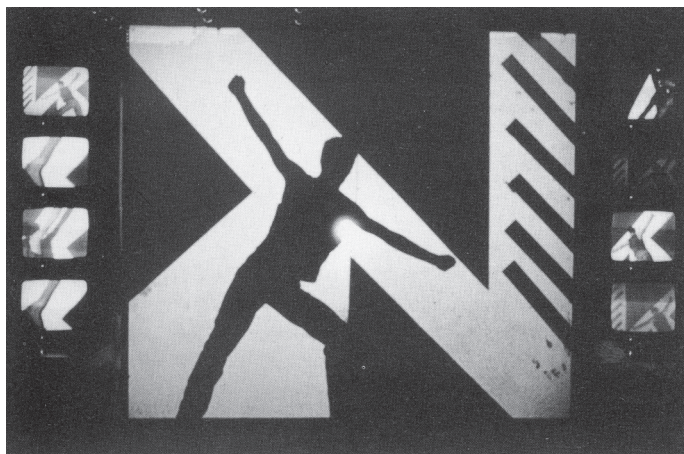
V vseh predstavljenih projektih ženskih avtoric iz osemdesetih let je mogoče zaslediti feministične podtone. Skupaj z Marino Gržinić pa je treba opomniti, »da so bili to predvsem projekti ženskih skupin, ki so bile povezane s punkovskim gibanjem in niso izpostavljale svojih feminističnih stališč, temveč so uporabljale ženskost v okviru hard core punkovskega in rockovskega diskurza, ki je bolj izpostavljal kritiko socialističnega sveta in njegove nastrojenosti proti vsemu in vsakomur, ki naj bi ga ogrožal« (»Performans« 91). Čeprav novih podob ženskosti niso reflektirale v feminističnem diskurzu, so pomembno prispevale k afirmiranju marginalnih umetniških praks v širšem polju družbenosti ter oblikovanju novega polja za doživljanje ženskosti, ki se je izraziteje razvilo v devetdesetih letih in v novem tisočletju (med njimi v delih Barbare Novakovič, Nede R. Bric, Dragice Potočnjak, Barbare Kapelj, skupine ME3X ME4X, Teje Reba in Leje Jurišić, dua Eclipse).

# Multimedijski performans in uprizarjanje v družbi spektakla

## Mediatizacija uprizarjanja s tehnologijo videa in filma

Razvoj informacijskih in komunikacijskih tehnologij, ki so v drugi polovici 20. stoletja začele preplavljati svet s podobami, je botroval pojavu, ki ga W. J. T. Mitchell imenuje slikovni obrat. Vizualne reprezentacije so začele transformirati svet in posameznikovo identiteto ter jo v čedalje večji meri tudi vzpostavljati. Do slikovnega obrata ne privede »nekaj močnih pričevanj vizualne reprezentacije, ki narekujejo pogoje kulturne teorije, temveč to, da slike predstavljajo točko posebnih trenj in nelagodja po širokem spektru intelektualnih raziskav« (Mitchell 32). Slikovni obrat tedaj označuje »postlingvistično, postsemiotično ponovno odkritje slike kot zapletenega prepletanja vizualnosti, aparata, institucij, diskurza, teles in figuralike« (prav tam 35). Mitchell ga povezuje z obdobjem postmodernizma. Če so dotlej prevladujoči delež označevanja v družbi imele verbalne reprezentacije, so v času slikovnega obrata to vlogo začele prevzemati vizualne reprezentacije. Tako tudi na gledaliških odrih in drugih prizoriščih scenskih umetnosti.

Ob koncu sedemdesetih let so se ideje o resničnosti, pristnosti in avtentičnosti, ki so pripadale »revnemu« gledališču, zdele preživete in celo naivne. Pod vse večjim vplivom množičnih medijev in pop kulture v novonastajajoči potrošniški družbi in družbi spektakla se je začela uveljavljati medijska generacija. Umetniki so izkazovali težnje po celostni umetnini kot (totalnem) spektaklu in ustvarjali multimedijske projekte. Performans se je razvijal pod vidikom vseobsegajočega spektakla, ki ga je napovedal Guy Debord. Vse to je prineslo tudi novo izhodišče v performans: pristop do realnega kot zmerom že reproduciranega, ki nima več trdne podlage v stvarnosti; resničnost je konstruirana iz raznovrstnih označevalcev, ki namesto realnega proizvedejo medijsko posredovano realnost. Na delu je bilo veselje do teatralnosti, posnemanja, pretvarjanja, ki je pristopalo k podobi z zavestjo o konstruirani resničnosti, v načine reprezentacije pa je vneslo pomemben preobrat: težnjo po neposredni prisotnosti, zasidrano v ontoloških temeljih in vrednoteno z vidika avtentičnosti, je zamenjala težnja po medijskem posredovanju podobe; kategorijo globine je nadomestila gladka površina videza. Vse to je zapeljalo scenske umetnosti stran od »revnega gledališča«, k performansu, ki je temeljil na načelih medijskega posredovanja in fascinaciji s tehnologijo. Prehod od produkcijske k potrošniški družbi je prinesel tudi nove načine uživanja umetnosti, ki tedaj niso bili več zavezani izkušnji izbornosti in posvečenosti, temveč konzumaciji umetniškega izdelka z vidika zabave in užitka v potrošnji.



Marko Kovačič: *Casus Belli*.  
Galerija Škuc,  
Ljubljana, 1983.  
Foto/vir *Likovne besede*,  
št. 21–22, januar 1992, str. 7.

Prav na teh izhodiščih je svoje performanse začel ustvarjati Marko Kovačič (sicer eden od ustanoviteljev Gledališča Ane Monró, ki se je uveljavil tudi kot interdisciplinarni umetnik; ukvarja se s performansom, kiparstvom, instalacijami, videom, glasbo, filmom in gledališčem). V svojem prvem samostojnem projektu *Casus Belli* (ŠKUC - Forum, 1983), ki je vključeval film, video, performans in video performans, je na novo interpretiral prakse Bauhausa, Oktobra, socrealizma in poparta, video in novo tehnologijo pa je uporabil za vzpostavitev *spektakla*: »Pod tem razumem odtujenost, lažnivost, distanco, učinek paralelnega dogajanja na odru, demistifikacijo 'umetniškega'. Gre skratka za polarizacijo: živa scena – medij.« (Kovačič, *Performance* 57)

V družbi spektakla, nastali pod vplivom množičnih medijev, se znaki ne nanašajo več na referenta, to je na realno stvarnost. Obenem se tudi označevalci ne nanašajo več na označence, temveč le sami nase. V takšnem svetu Kovačič prepoznava medijsko posredovano podobo kot novo ugodno izhodišče v performans (ki je bil ob svojih začetkih zavezan izvajanju v živo). Takšen performans imenuje *postperformance*.<sup>109</sup> Pri tem opozarja na to, kako oblast poskuša zavzeti navidezno nevtralna področja v polju prostega časa, kot so kultura, šport in zabava, saj se ideologija ravno na teh področjih lahko najbolj učinkovito udejanji. Na teh področjih namreč manipulacija ne poteka na način prisile, temveč na način svobodnega pristanka (Kovačič, »Postperformance« 34). Zato je, kot je sklenil, treba ta navidezno nevtralna področja v čim večji meri zaseči. Kovačič je v performansu *Casus Belli* »zarezal v zavest o nereflektiranem sprejemanju medijske resničnosti kot prave resničnosti in o šoku, ko iz navideznosti prestopi v živo, fizično, trpeče telo. Umetnik je, kot v gledališču senc, stopal v konstruktivistično zasnovana prizorišča, potem izstopil iz dvodimenzionalne slike in začel pred gledalci na lastnem telesu izvajati prizore krutosti.« (Zgonik 146) Zamišljeni so bili kot samouničenje oziroma kot izraz umetnikove nemoči pred umetniškim sistemom. Kot ugotavlja Igor Španjol, je razcvet medijske tehnologije v delih Marka Kovačiča performans na začetku osemdesetih »osvobodil dolgoletne prakse, ki je potekala po dogmatičnem načelu 'tukaj in zdaj'« (Španjol, »Monitor pozna skrivnost«).

V sedemdesetih letih se je medij videa uporabljal za dokumentiranje umetniških del ali pa je bil v funkciji prikazovanja akcije v realnem času. Dober primer iz gledališča je na primer uprizoritev *Šarada ali Darja*, ki jo je na podlagi Šeligovih pripovednih del, novele *Šarada* in fragmentov iz romana *Rabel stik*, v Eksperimentalnem gledališču Glej zrežiral Žarko Petan (1975). To je bila prva uprizoritev pri nas, pri kateri je bilo dogajanje v živo tudi snemano z video kamero in hkrati predvajano na televizijskih zaslonih. Kot ugotavlja Ida Hiršfenfelder, je bila to tudi prva sinteza gledališča in videa

109 Kovačič ga je teoretsko utemeljil v delu *Performance – postperformance*, s katerim je leta 1984 diplomiral na Akademiji za likovno umetnost. V obliki strnjene razprave z naslovom »Postperformance« je bil objavljen leto pozneje v reviji *Ekran*.





Rudi Šeligo: *Šarada ali Darja*. Režija Žarko Petan. Eksperimentalno gledališče Glej, 1975.  
Na sliki Polona Vetrlih. Foto/arhiv CTF UL AGRFT.

v Srednji Evropi («Video» 47). Monodrama o najstnici Darji, ki se s strahom in tesnobo sooča z odtujenim svetom, je bila režijsko zastavljena v prepletu gledališkega in video medija. Petan je k sodelovanju povabil pionirja slovenskega videa Nušo in Sreča Dragana, ki sta video uporabljala kot element umetniške akcije, predvsem kot možnost za neposredno interaktivno komunikacijo z občinstvom (Borčič, »Recepcija« 11). Tako tudi v Glejevi uprizoritvi. Zgodbo sta strukturirala v treh delih: »prenos snemanja publike v zaprtem krogu (close-circuit), prenos snemanja detajlov igralkinega telesa v zaprtem krogu in vnaprej pripravljene posnetki na polinčnem odprtem kolutu (open-real)« (prav tam). Scenografka Meta Hočevar je v dvorani ob stranskih stenah razpostavila štirinajst televizijskih sprejemnikov, na katerih so bili predvajani odlomki sicer fragmentarnega dramskega dogajanja in posnetki navzočih gledalcev. Na minimalistično opremljen oder pa je poleg stola in mize postavila še en, petnajsti televizor, na katerem so bili predvajani detajli igralkinega obraza. Srečo Dragan je pred odrom snemal igralko Polono Vetrlih, Nuša Dragan pa je sočasno montirala dogajanje (iz že pripravljenih posnetkov in posnetkov v živo). Video kamera je v igralki



Poloni Vetrih odstirala »srhljivejše, skrivnostnejše, bolj metafizične globine vzgibov« in ji dodajala »tisto značilnost Šeligovega pisateljskega postopka, ko ta skozi psihično čutno percepcijo detajlov stvari ali dogajanja odkriva svet svojih oseb« (Taufner, *Odrom ob rob* 134). V izkustvo gledalcev je prinašala tisto nevidno razsežnost igralkinega izraza, ki bi sicer ostala neopažena, neodkrita. Polona Vetrih je za odlično oblikovano vlogo Darje (in za vlogo Voditeljice zbora v Jovanovičevih *Žrtvah mode bum bum*) prejela nagrado zlata ptica. Nušo in Sreča Dragana, ki sta prevzela odgovornost za »tv konsultacije in snemanje« (kot je navedeno v zasedbi), je v tistem času zanimalo, »kako medijski prostor vzpostavlja komunikacijski proces in mentalne procese«. <sup>110</sup> Njuna praksa je izhajala iz konceptualizma in je v sedemdesetih letih postavljala v ospredje zakonitosti t. i. revnega videa. Sicer je sistem zaprtega kroga, pri katerem vključena kamera sočasno predvaja sliko na monitor, v umetniški kontekst prvi postavil ameriški umetnik Les Levine leta 1968 v instalaciji *Iris* (Hiršenfelder, »Video« 48).

Drugi umetnik v pionirskem obdobju videa Miha Vipotnik pa je ob raziskovanju video jezika sredi sedemdesetih v videu odkrival značilnosti, ki so sicer pripadale slikarski in performativni procesualnosti, in napovedal narativni potencial tega medija (Borčič in Hiršenfelder 143). V enem njegovih zgodnjih del *Videogram 4* (ki je nastal kot diplomsko delo na Akademiji za likovno umetnost in ga je razvijal od leta 1976 do 1979 v studiih Televizije Ljubljana) ga je zanimala interakcija med nastopajočimi v studiu, slikarjem Andrejem Trobentarjem, igralko Majo Boh in radijskim napovedovalcem Dušanom Rogljem, ter hkratna raziskava njihovega performansa v video jeziku, ki so ga režirali in montirali v realnem času. Kot opozarjata Barbara Borčič in Ida Hiršenfelder (ki natančneje rekonstruirata njegov multimedijski projekt), se Vipotnik kljub sodelovanju z igralko Majo Boh na sočasne improvizacije v gledališču ni navezoval (156).

Po desetletju množične video produkcije se je konec osemdesetih in v devetdesetih letih začel uveljavljati koncept individualnega avtorstva, ki je pospešil razvoj video umetnosti v smeri video instalacij, ambientov in skulptur (Zgonik 147). Pogosto so bili na osnovi performansov, instalacij, večmedijskih projektov in predstav sodobnega plesa posneti tudi video filmi (Mare Kovačič, Zemira Alajbegović in Neven Korda, Ema Kugler, Marina Gržinić in Aina Šmid, Tanja Zgonc, Iztok Kovač, Sinja Ožbolt, Jasna Hribernik, Matjaž Farič). Maja Breznik poudarja, da so ta video dela dragocena tudi zaradi svoje dokumentarne vrednosti (»Gledališče« 182). V svetu (v Evropi in Severni Ameriki) se je kot posebna umetniška zvrst razvil video ples, to je produkcija videov in filmov, v katerih imajo vodilno vlogo ples, gibanje in koreografija. Koen

110 V tem se je njuna praksa razlikovala od skupine OHO, s katero sta Dragana sodelovala na začetku svoje poti: OHO je medije uporabljal kot sredstvo za dokumentiranje umetniških akcij (Šuvaković nav. po Borčič in Hiršenfelder 151).

Van Daele ugotavlja, da ta v Sloveniji ni pognal posebno močnih korenin (168). To po njegovem mnenju potrjuje tudi mednarodni Video/Film/Dance Festival, ki ga je Plesni teater Ljubljana prvič organiziral leta 1991; slovenska video plesna produkcija je bila na njem predstavljena šele v tretji izdaji. Pri ustvarjanju svojih video del pa sta s slovenskimi plesalci in koreografi pogosto sodelovali takrat že mednarodno priznani video umetnici Marina Gržinić in Aina Šmid.

Do devetdesetih let, ko je uporaba medijskih tehnologij (filma, televizije, videa) v slovenskem gledališču začela počasti naraščati, je bilo odrsko dogajanje mediatizirano le v redkih uprizoritvah. Televizija in film sta na gledaliških odrih nastopila že v šestdesetih. Spomnimo se *Pupilije* (leta 1969 v Viteški dvorani v Križankah), ki se je začela z ogledom televizijskega dnevnika: gledalci so spremljali poročila, ki so bila takrat v »realnem« času predvajana na televiziji. Filmski posnetki so bili uporabljeni denimo v uprizoritvi Messnerjevega, Šalamunovega in Jovanovičevega *Pogovora v maternici koroške Slovenke* leta 1974 v Eksperimentalnem gledališču Glej (zrežiral jih je Matija Milčinski), še pred tem pa na znanem prizorišču eksperimentalnih gledaliških praks, v Viteški dvorani Križank. Tam je bila 7. oktobra 1968 izvedena najverjetneje prva multimedijška predstava – lahko bi rekli kar performans –, in sicer v okviru Prireditve v počastitev tedna otroka, ki ga je organiziralo Društvo prijateljev mladine. Dogodek (v skupnem avtorstvu Iztoka Toryja, Lada Kralja in Sama Simčiča) je zrežiral Iztok Tory in ni imel posebnega naslova. Razumljivo, saj je bil izveden v sklopu kulturnih prireditev ob tednu otroka. Avtorji so to priložnost uporabili za stvaritev odrskega dela. Ognili so se slavljenu otroštva in v zameno ponudili precej radikalen prikaz sveta, v katerega otroci prihajajo. Natančneje sveta, v katerem »otroke pripravljajo za vojno«, kot je uvodoma povedal Konferansje.<sup>111</sup> V mislih so imeli vojno v Vietnamu, protest proti njej pa se je na način ludistične igre družil s subverzivnim norčevanjem iz socialistične ideologije in tedanjih oblasti. Dogajanje v živo se je prepletalo z medijsko posredovanim; to je bilo predvajano hkrati na štirih ekranih (razmeščeni so bili vsak na »svoji« steni Viteške dvorane; na eno steno so bili predvajani 16-milimetrski filmski posnetki, na drugo 8-milimetrski, na preostali dve steni pa so bili hkrati projicirani diapozitivi). Predstava, zasnovana na dekonstrukciji Brechtove drame *Kavkaški krog s kredo*, je bila »prekinjana« oziroma členjena s propagandnimi bloki, v katerih so parodično oglaševali vse mogoče izdelke, od kontracepcijskih tablet do žvečilnega gumija Koly's. Ob zaključku je bilo občinstvo vabljen, da svoje vtise izrazi v podobah, ki naj bi jih z barvnimi kredami narisali na kartone, razprostrte po tleh dvorane. Najbolj zagnani gledalci so svojo ustvarjalnost širili tudi po stenah hodnika v Križankah. Za

111 *Prireditve v počastitev tedna otroka* 3. Tipkopis besedila v svojih zasebnih arhivih hranita Iztok Tory in Niko Goršič. Po njenem pričevanju (dne 31. jan. 2011) so v dogodku med drugim nastopili: Ljerka Belak, Niko Goršič, Majda Grbac, Ivan Jezernik, Barbara Levstik, Anica Sivec, Božo Šprajc, Janez Vrečko.

organizatorje in starše, ki so sestavljali večinsko občinstvo in na prireditvi seveda niso pričakovali ostre kritike družbenopolitičnega sistema, je bil dogodek seveda naravnost škandalozen.<sup>112</sup>

## Alternativa v Cankarjevem domu

Po dolgoletnem gverilskem aktivističnem delovanju na klubski sceni se je alternativni v osemdesetih letih ponudila priložnost, da nastopi na osrednjem prizorišču slovenske kulture, v novozgrajenem Cankarjevem domu. Za njihov prodor v elitni prostor slovenske kulture je poskrbel tedanji vodja gledališko-filmskega oddelka v Cankarjevem domu Goran Schmidt.<sup>113</sup> Svojo programsko politiko je oblikoval z drzno potezo: asimilacijo subkulturnih gibanj z dominantno kulturo. Dopolnjeval jo je program z izbranimi gostujočimi uprizoritvami iz drugih republik Jugoslavije in tujine, kakor tudi s slovensko ljubiteljsko gledališko ustvarjalnostjo.

Domislil se je Gledališke karavane Cankarjevega doma – obisk najzanimivejših ljubiteljskih gledaliških predstav po izboru Marjana Beline, takrat glavnega tajnika Zveze kulturnih organizacij Slovenije. Vstopnice, pravzaprav vozovnice za poseben avtobus, so bile vedno v enem dnevu razprodane. Zaradi tega plodnega sodelovanja je Schmidt predlagal Belini uprizoritev *Škofjeloškega pasijona* kot gledališkega dogodka, v katerem naj bi vsako sliko uprizorilo posamezno gorenjsko ljubiteljsko gledališko društvo oziroma skupina. Belina je predlog sprejel in Schmidt je poskrbel za znanstveno podlago projekta s sredstvi Cankarjevega doma: za prečrkovanje slovenskega besedila in fonetično transkripcijo (Jože Faganel), prevode do takrat še neprevedenih nemških in latinskih delov (Primož Simoniti), gledališko-zgodovinsko utemeljitev (Marko Marin) in rekonstrukcijo glasbene podobe (Janez Höfler). Po Schmidtovem odhodu iz Cankarjevega doma je to gradivo v zbirki Kondor objavil njen urednik v Mladinski knjigi Aleš Berger (v kolofonu prve izdaje 1987 je še bilo zapisano: »Izšlo v sodelovanju s CD v Ljubljani«).<sup>114</sup>

Nosilci njegovega programa iz kroga t. i. zunajinstitucionalnih gledaliških skupin so med drugim bili: Borghesia, Gledališče sester Scipion Nasice (gledališki oddelek NSK), Damir Zlatar Frey, Ema Kugler, Kristijan Muck. Opozoriti velja, da je bil v

112 Iztok Tory je dogodek predstavil tudi v referatu na simpoziju Gledališki eksperiment na Slovenskem (1966–1986) in njegovi odmevi, ki je potekal 6. in 7. oktobra 2022 v Slovenskem gledališkem inštitutu v organizaciji SLOGI-ja, UL AGRFT in revije *Amfiteater*. Zaradi interaktivne povezave z občinstvom v sklepnem delu tega multimedijskega dogajanja je dogodek označil za hepening.

113 Gledališka in filmska dejavnost sta bili v tistem času združeni v skupnem oddelku. V letih 1983–1986 ga je vodil Goran Schmidt, ki je programsko prevzel področje gledališča, za področje filma pa je skrbel Matija Milčinski. (Direktor kulturno-umetniškega programa je bil Sergej Dolenc, generalni direktor Cankarjevega doma pa Mitja Rotovnik.)

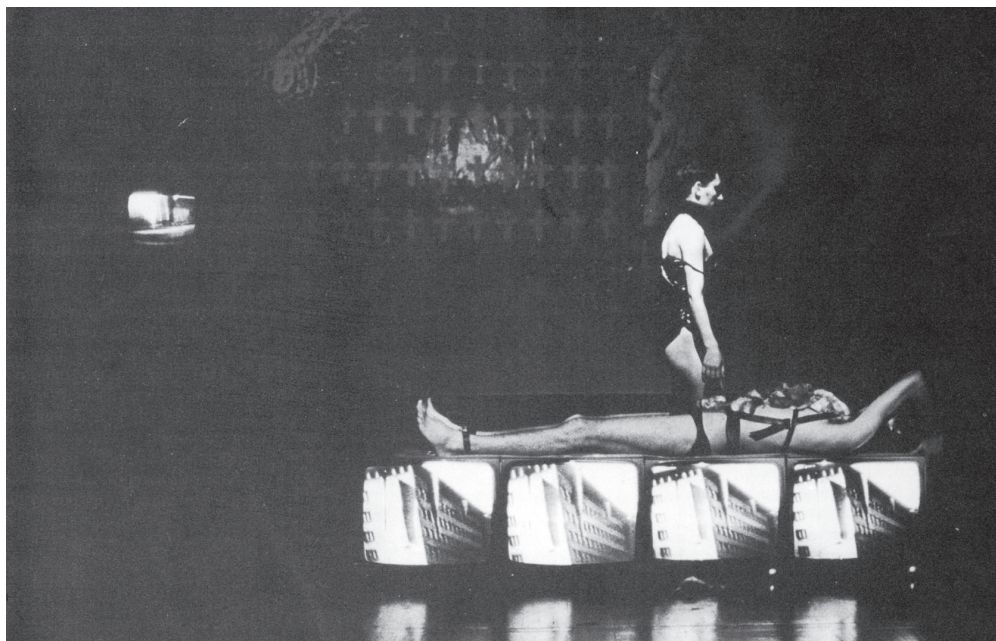
114 Ta priprava je omogočila mnogo poznejšo uprizoritev. (Po pričevanju Gorana Schmidta dne 1. feb. 2011.)

Cankarjevemu domu izveden prvi performans Eme Kugler (*Nostalgični izrez* je nastal v sodelovanju z Nado Vodušek in Janetom Štravsom, 1985) in prva gledališka uprizoritev, ki jo je pri nas režiral Damir Zlatar Frey (v *Pogovoru v hiši Karlstein* po predlogi Berte Bojetu sta igrali avtorica in Alja Tkačev, nastal pa je v koprodukciji z Lutkovnim gledališčem Ljubljana leta 1984).<sup>115</sup> Kristijan Muck, ki je svojo gledališko pot začel kot igralec (na Delakovem Delavskem odru in je bil dejaven v eksperimentalnih skupinah, vse od gledališča Ad hoc Drage Ahačič, Součkove skupine Stranski vhod, na Odru 57, v Gleju in Pekarni), je v Cankarjevemu domu ustvaril svojo prvo samostojno intermedialno predstavo *Svetloba maternice* (v sezoni 1985/86). Pritegnitev alternativne scene v Cankarjev dom je organizacijsko potekala na treh ravneh: v obliki gostovanj, koprodukcijskih povezav in kot samostojna gledališka produkcija Cankarjevega doma.

V koprodukciji med FVVideom in ŠKUC - Forumom kot osrednjim produkcijskim centrom ljubljanske alternativne kulture ter Cankarjevim domom kot osrednjo institucijo dominantne kulture so nastali multimedijijski performansi skupine Borghesia: *Mladi zaporniki* (1984), *Ogolelo mesto* (1985) in *Bodočniki* (1986). Iz serije njihovih performansov je dobro razvidno, kako se je nastopanje v živo umikalo medijskim reprezentacijam in kako so vse večji delež prevzele tehnično reproducirane podobe (na diapozitivih, filmskih posnetkih, videu).<sup>116</sup> V *Ogolelem mestu* so se ljudje pojavili le še v vlogah upravljavcev s tehnologijo, v *Bodočnikih* pa so oder popolnoma prepustili medijsko proizvedenim podobam in zvokom. »Smrt gledališča,« je zapisala Zemira Alajbegović (20). Ob asociaciji na znamenito Tauferjevo izjavo o smrti literarnega gledališča v primeru Pupilije Ferkeverk naj bo omenjena tale zanimivost. Ko je Borghesia leta 1984 s performansom *Lustmörder* gostovala v Galeriji studentskog centra v Zagrebu, je Slavenka Drakulić v *Startu* zapisala, da jo je sklepni prizor spomnil na predstavo Pupilije Ferkeverk, v kateri so Pupilčki zaklali kokoš. *Lustmörder* se zaključil z dvoumnim prizorom, v katerem performer v erotični opravi drži nož nad okrvavljenim oprsjem moškega, ki leži na privzdignjenem prizorišču kot na oltarju. Pred tem ga je po golem oprsju mazilil s kepo krvavih jeter. Slavenka Drakulić je opomnila, da so v zadnjih letih iz Ljubljane v Zagreb prihajale »predstave z mnogo krvi«, ta pa jih je lahko spomnila na ritualni umor ali seksualni obred (»Fašizam na

115 Sicer je Frey v slovenskih gledališčih že pred tem sodeloval kot koreograf, plesne predstave pa je koreografiral v Studiu za svobodni ples v Ljubljani in Plesnem gledališču Celje, ki ga je leta 1976 tudi ustanovil.

116 To je dobro razvidno že iz njihovih žanrskih oznak: *Lustmörder* – performans za tri video rekorderje, devet televizorjev in štiri demonstratorje (1984); *Mladi zaporniki* – performans za štiri demonstratorje, tri video rekorderje, dvanajst televizorjev, dva dia projektorja in 16-milimetrski kino projektor (1984); *Ogolelo mesto* – multimedijijska instalacija za množico predvajalnikov za zvok in sliko in za množico ekranov in zvočnikov (1985); *Bodočniki* – večmedijijska predstavitev filmskega scenarija (1986). Delovanje Borghesie je izčrpno dokumentirano na spletni strani <http://www.korda-art.si/zanka/borghesia.html>.



Borghesia: *Mladi zaporniki* – performans za štiri demonstratorje, tri video rekorderje, dvanajst televizorjev, dva dia projektorja in 16-mm kino projektor.  
 Produkcija: Cankarjev dom, FV Video, ŠKD Forum. Cankarjev dom, Ljubljana, 1984.  
 Na sliki Zemira Alajbegović in Aldo Ivančić. Foto Jane Štravs. Arhiv MGLC.

alternativnoj sceni«). Na platno v ozadju odra je bil projiciran plakat Dušana Mandića, na katerem je pisalo: »L. 1968 je minilo. L. 1983 je minilo. Prihodnost je med vašimi nogami.« Borghesia je operirala z ikonografijo tabuiziranih tem, kot so nasilje, homoseksualnost, sadomazohizem, in jih problematizirala v provokativni povezavi z represivnimi mehanizmi oblasti, imidž življenjskih stilov v marginaliziranih skupinah pa je prikazovala v soočenju z mitologijo, ki je pripadala socialističnemu sistemu. Kot multimedijaska skupina je bila dejavna v letih med 1983 in 1989.

Odločitev, da Cankarjev dom nastopi kot producent alternativnih scenskih projektov, je po pričevanju Gorana Schmidta tvegala dva nasprotujoča si očitka: »Očitek, da je alternativa izdala samo sebe in svoje socialno zaledje z vstopom v elitno državno kulturno institucijo, in očitek institucije alternativni, da vstopa v etabrirano kulturo z neprimerno vsebino.«<sup>117</sup> To protislovje je kulminiralo prav pri Borghesii, in sicer leta 1985, ko so izvedli performans *Ogolelo mesto*. Vodstvo Cankarjevega doma je po premieri v kolažu fikcijskih prizorov in dokumentarnih gradiv, vzetih iz sveta pop kulture

117 Citat je vzet iz filma *Staro in novo* (avtorjev Nevena Korde in Zemira Alajbegović), ki je dostopen na spletni strani <http://www.e-arhiv.org/diva/index.php?opt=work&cid=261>.



in politike, prepoznalo aluzije, ki bi utegnile biti žaljive do tedanjih oblasti in skupini predlagalo vsebinske spremembe.<sup>118</sup> Ker ne skupina ne vodja gledališko-filmskega oddelka nista videla potrebe po spremembah, je vodstvo Cankarjevega doma performans umaknilo s programa. O tem, kaj bi se zgodilo, če bi Borghesia javno problematizirala administrativno prepoved *Ogolelega mesta*, lahko le ugibamo. Dejstvo, da se nikoli ni ravnala po željah koproducentov, pa ji je »ohranilo pokončno moralno držo ljubljanske alternative.«<sup>119</sup>

## Gledališče sester Scipion Nasice

Leta 1986 je za veliko razburjenje v širši slovenski javnosti – in ne le v ožjih gledaliških krogih – poskrbelo Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN) z *Retrogardističnim dogodkom Krst pod Triglavom* na odru Cankarjevega doma. GSSN je že v ustanovitvenem manifestu leta 1983 napovedal pohod skozi institucije: »Gledališče Sester Scipion Nasice nima Odra. Gledališče Sester Scipion Nasice je ustanovljeno s ciljem, da obnovi gledališko umetnost. Obnova je poziv k združitvi, zato Gledališče Sester Scipion Nasice zaseda prostor vseh gledaliških institucij.« (*Neue Slowenische Kunst* 163) Načrt štiriletnega delovanja je obsegal štiri faze: ilegalno fazo s premiero prvega retrogardističnega dogodka, eksorcistično fazo s premiero drugega retrogardističnega dogodka, retroklasiko s premiero tretjega retrogardističnega dogodka in proces samoukinitve (prav tam). Postopek za realizacijo *Krsta* se je začel že januarja 1984, po premieri prvega *Retrogardističnega dogodka Hinkemann* (v stanovanju na Titovi cesti 56 v Ljubljani), ki si jo je ogledal tudi vodja gledališkega oddelka v Cankarjevem domu Goran Schmidt. Takoj po ogledu *Hinkemanna* se je z GSSN začel dogovarjati za nov projekt, ki naj bi bil prva samostojna gledališka produkcija Cankarjevega doma.<sup>120</sup> V mislih je imel velikopotezni načrt: uprizoritev nacionalnega mita, Prešernovega *Krsta pri Savici* na največjem in tehnično najbolj opremljenem slovenskem odru – v Gallusovi dvorani.<sup>121</sup> GSSN je sprejel izziv, prav tako vodstvo Cankarjevega doma. Zamisel je bila tvegana vsaj v treh pogledih: interpretacija kanonskega besedila slovenske literature je bila zaupana retroavantgardnemu kolektivu; sodelovanje s skupino Laibach, ki je prispevala glasbo, je bilo v tistem času politično kočljiva odločitev;<sup>122</sup> poleg tega

118 Dokumentacijo v svojem zasebnem arhivu hrani Neven Korda.

119 To je Goran Schmidt zapisal v napovedi njihove video kasete *Triumf želje* leta 1990 za Radio Ljubljana.

120 Vpogled v genezo *Krsta* s produkcijskega vidika prinaša članek Gledališča sester Scipion Nasice (objavljen je bil dan po premieri, 7. februarja 1986 v reviji *Mladina*).

121 *Krst pod Triglavom* je bil prvi spektakelski dogodek, pripravljen prav za to prizorišče. Pred tem je v Gallusovi dvorani gledališko predstavo izvedla gostujoča skupina Serapions Theater.

122 V tistem času je bilo ime skupine Laibach prepovedano, vendar je Cankarjev dom prevzel odgovornost za objavljanje njihovih imena (kot je razvidno iz članka Jelke Šutej »Mističnost četrtkove premiere«).

pa Cankarjev dom za samostojno gledališko produkcijo sploh ni imel vzpostavljene potrebne infrastrukture.

Po premieri *Krsta pod Triglavom* (kakor se je zaradi uprizoritvenega koncepta moral preimenovati prvotni naslov<sup>123</sup>) je bilo – če povzamemo Aleša Erjavca – vsem jasno, da se je zgodilo nekaj nezaslišanega; gledalci in kritiki so težko natančno opredelili, kaj je to bilo, razen da se je predstava oddaljila od besede in duha pesnitve («Neue Slowenische Kunst» 165). GSSN je v manifestu »Tretje sestrsko pismo« svoji publikli oznanil, da mitski temelj tega »gledališkega spektakla« določata Prešernov *Krst pri Savici* in istoimenska drama Dominika Smoleta, vendar uprizoritev »ne temelji na dramskem tekstu / – temveč se izraža z govoricno likovnih atrakcij / – zaobseženih v dvainšestdesetih slikah / v katerih se vsebina manifestira skozi prevladujočo aktivnost forme«, zgodba o prekrščevanju naroda pa je »prikazana skozi optiko Umetnosti«. <sup>124</sup> V značilnem avantgardističnem slogu je zavrnil koncepta Jerzija Grotowskega in Petra Brooka, ki sta temeljno zaznamovala uprizoritvene umetnosti: »Gledališče med Gledalcem in Igralcem ne obstaja. Gledališče ni prazen prostor.« (*Neue Slowenische Kunst* 163) GSSN je proglasil gledališče za državo in se izrekel za estetsko vizijo države. »Zato oblikovanje Stila v Gledališču Sester Scipion Nasice ne more izhajati iz Igralca, Prostora ali Režije, temveč samo iz Kulture in Civilizacije, ki ju Gledališče Sester Scipion Nasice v svoji retroprodukciji obnavlja in vedno znova travmatizira« (prav tam). GSSN je artikuliral slovenski nacionalni mit s postmodernističnim, eklektičnim izborom znanih podob iz sveta umetnosti, vse od romantike do zgodovinskih in neo-avantgard. Občinstvo je nagovoril v jeziku, ki je bil mnogim nerazumljiv. Odpovedal se je logocentričnemu nagovoru občinstva in spregovoril v jeziku gledališča podob. V nasprotju s slovenskim disidentskim modernizmom, ki je slavil narod in domovino, je GSSN problematiziral slovensko nacionalno zgodovino trezno, intrigantno, toda zato nič manj zavezujoče. Po pričevanju Ede Čufer je bilo že v času pripravljanja uprizoritve »mogoče jasno slutiti družbeno in politično dinamiko, ki bo vodila v nov tektonski premik, ki nas je v devetdesetih letih pripeljal do tako imenovane samostojne države« («Atletika» 298). Čeprav so se uprizoritelji odločili, da se ne bodo ukvarjali z ideološkimi, političnimi in nacionalnimi referencami izbrane teme, je bil »zgodovinski pomen tega dogodka vsekakor povezan z družbenim in političnim vzdušjem v tedanji družbi« (prav tam). Odpovedali so se problematizaciji travmatičnih dogodkov v zgodovini slovenstva, to je odpovedi poganstvu in sprejema krščanske vere, ki mu

123 »Večina predstavnikov programskega sveta je imela pomisleke glede načrtovanega datuma premiere [8. februarja, op. B. O.] in naslova KRST PRI SAVICI z obrazložitvijo, da uprizoritveni koncept vsebinsko preveč odstopa od istoimenske Prešernove pesnitve.« Vsi člani pa so soglasno podprli projekt. Tako je Gledališče sester Scipion Nasice povzelo sklepe programskega sveta («Nova slovenska umetnost» 34).

124 *Neue Slowenische Kunst* 176. O pripravah na uprizoritev natančneje piše dramaturginja uprizoritve Eda Čufer v razpravi »Atletika očesa«.



Gledališče sester Scipion Nasice: *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*. Cankarjev dom, 1986. Foto Marko Modic. Zbirka Moderne galerije, Ljubljana.

je sledila germanizacija slovenske kulture.<sup>125</sup> Namesto tega so se osredotočili na vprašanja, ki so jih v tistem času zanimala: o modernizmu v umetnosti in gledališču ter pomenu zgodovinskih avantgard v slovenski kulturi. Kljub temu so aktualne družbene razmere odzvanjale v *Krstu* in čas kot »eden glavnih, nevidnih avtorjev« je »oblikoval njegovo končno podobo« (Čufer, »Atletika« 298).

*Krst* je doživel izjemen odziv in razdelil slovensko javnost. O njem niso pisali le strokovnjaki s področja gledališča, temveč tudi intelektualci z drugih področij. Uprizoritev je bila deležna očitkov o indiferentnosti do aktualne družbenopolitične situacije in hkrati žela priznanja za radikalno razumevanje revolucije in samih temeljev, na katerih je utemeljena družba. Po presoji takrat vodilnega gledališkega kritika Andreja Inkreta je bil *Krst* kljub svoji fascinantnosti neprovokativen: »reprezentančen kulturniški spektakel, 'retrogardni dogodek' v znamenju vsesplošne estetizacije vsega, s tem pa kot teater in kot govor umetnosti sploh v znamenju indiferentnosti in eskapizma. V tako počiščenem svetu nobeni politiki ne bo težko vladati.« (*Za Hekubo* 404) *Krst* je bil uprizorjen v času, ko so težnje po osamosvojitvi Slovenije izpod okrilja jugoslovanske države postajale vse glasnejše in je bilo že občutiti

125 O različnih interpretacijah teh dogodkov v slovenski literaturi gl. monografijo Marka Juvana *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*.

menjavo družbenopolitičnega sistema. Prav v tem je Taras Kermauner prepoznal pomen NSK, saj ta umetniški kolektiv: »Ve, da smo Slovenci morda prvič v zgodovinski situaciji, ko lahko začnemo živeti iz sebe, iz svoje preteklosti, iz tradicije, saj je je dovolj že za suvereno emancipacijo in avtonomijo« (»O NSK« 771). Po njegovem mnenju je bila uprizoritev *Krsta* poskus obnove svetega, zavezujočega, ki je v središču zanimanja slovenske kulturne javnosti pripeljala vprašanje: »Je sploh mogoče družbo utemeljiti, če ne priznamo transcendence, to je tudi človekovega življenja po smrti, [...] vključevanja njegove posmrtnosti v temelj sleherne prihodnosti in družbe, odprte v porajanju?« (prav tam 768) Dolžnost gledalcev naj bi bila, da si odgovorijo na to vprašanje – vsak v skladu s svojo izkušnjo in vrednostnim sistemom. Tine Hribar je v uprizoritvi prepoznal radikalno razumevanje revolucije, ki se lahko zgodi le v sferi imaginarnega (296).

V istem letu, kot je bil uprizorjen *Krst pod Triglavom*, je Goran Schmidt v Cankarjevem domu načrtoval še en velik dogodek: *Nostalgija '86*, ki je bil zamišljen kot obuditev spomina na leto '68. V Cankarjevem domu naj bi (po zgledu kulturnega maratona na ljubljanski Filozofski fakulteti leta 1971) potekal 55-urni maraton, ki bi neprekinjeno trajal od petka popoldne do nedelje opolnoči, v vseh dvoranah in na drugih razpoložljivih prizoriščih. Dogodki (gledališke predstave, filmi, razstave, koncerti, predavanja, razprave) bi zarisali horizont svobodnega mišljenja in delovanja, ki se je v slovenskem prostoru razcvetelo v času študentskega gibanja, ter tako ustvarili široko umetniško, kulturnozgodovinsko in filozofsko refleksijo tistega časa. Predlog je junija 1984 sprejel programski svet Cankarjevega doma, do februarja 1985 je bil pripravljen natančen program, vendar iz političnih razlogov ni bil realiziran.<sup>126</sup> Svobodomiselnega duha '68 se preprosto ni smelo obuditi.

Čeprav ta edinstvena rekapitulacija ustvarjalnega vrenja v času študentskega gibanja ni bila uresničena, pa ni mogoče prezreti dejstva, da je marginalnim umetnostnim in subkulturnim družbenim praksam, ki so se oblikovale v tistem času, sredi osemdesetih let uspelo prodreti v prostor dominantne kulture. Tudi zato je Miško Šuvaković lahko dejal, da v devetdesetih »alternativa ni bila mogoča, saj si je svoje pozicije že izborila«.<sup>127</sup> Z drugimi besedami, potem ko se je alternativa umestila v polju dominantne kulture, se je znašla pred novim izzivom: kako ohraniti in vzdrževati

126 Načrtovani program je obsegal okrog 130 vabljenih sodelujočih, pripravljen je bil izbor filmov in gledaliških predstav, dogovorjena sta bila koncerta skupin Salamander in Mladi levi, določena sta bila tudi fotograf in oblikovalec celostne podobe prireditve. Osrednji dogodki naj bi bili okrogle mize z uvodnimi predavanji, ki bi jih pripravili strokovnjaki s posameznih področij (Tomaž Brejc, Lado Jakša, Igor Koršič, Lado Kralj, Rastko Močnik, Denis Poniž in Taras Kermauner). Namen prireditve je bil tudi v izidu zbornika, ki naj bi poleg referatov in povzetkov najbolj zanimivih razprav prinesel tudi bibliografijo vsakega posameznega področja, skupaj s popisom dokumentov in eksponatov, ki bi jih zbrali na t. i. prijavnem uradu za še neznana gradiva. Program *Nostalgije '86* v svojem zasebnem arhivu hrani Goran Schmidt.

127 Ta izjava izhaja iz konteksta, ki se nanaša na produkcijo skupine Borghesia (Šuvaković, »Anatomija angelov« 223).

identiteto alternativnega, če ne nagovarja več s strukturnega mesta marginalnega, saj je razlika med centrom in margino načeloma razveljavljena? Odslej je bilo pri uveljavljanju razlike v odnosu do dominantnih umetniških in družbenih diskurzov treba ubirati nove strategije, zasnovane na drugačnih konceptualnih izhodiščih in prilagojene kulturnopolitičnim usmeritvam v novi konstelaciji slovenskega prostora v samostojni državi.

## Politično gledališče in gledališče podob

V osemdesetih letih 20. stoletja, ko se je po smrti Josipa Broza - Tita samoupravni socialistični sistem v Jugoslaviji začel vidno razkrajati, v zgodovini slovenskega gledališča beležimo razcvet političnega gledališča. V primerjavi s svinčenimi sedemdesetimi, ko so oblasti izvajale poostren nadzor nad gledališko ustvarjalnostjo v institucijah in zunaj njih, se je ta v osemdesetih nekoliko sprostil. Vzpostavilo se je zavezništvo med slovenskimi oblastmi in umetniki; vendar pri tem ni šlo za ujemanje ciljev, temveč za vzajemno podporo nasprotujočih si prizadevanj (Troha 146).

Po ugotovitvah Gašperja Trohe se je vzorec zavezništva med slovensko oblastjo in kulturniško opozicijo začel oblikovati v primeru Jovanovićeve drame *Karamazovi* (prav tam 143–147). Premiera v Jugoslovanskem narodnem gledališču (načrtovana v marcu 1980) je bila zaradi razpiranja v tistem času še vedno sporne teme o informbiroju in pešajočega zdravstvenega stanja Josipa Broza odpovedana. Decembra istega leta je bila odmevno krstno uprizorjena na odru Slovenskega ljudskega gledališča Celje, vendar pod naslovom *Prevzgoja srca*. Uprizoritev je sprožila polemiko med slovenskimi umetniki in kulturnimi delavci ter beograjskim kritikom Milutinom Mišićem. Ta je uprizoritvi očital, da ob večši dramski formi in odrski interpretaciji potvarja zgodovinsko vlogo Komunistične partije Jugoslavije v razvoju jugoslovanske skupnosti. Sobotna priloga *Dela* se je odzvala z objavo okrogle mize, ki sta jo vodila Jože Volfand in Marijan Zlobec, kot gostje pa so nastopili Ivan Potrč, Miloš Mikeln, Sergej Vošnjak (takrat vidni predstavniki slovenske oblasti na področju kulture), Marjan Dolgan in France Forstnerič. Zagovarjali so Jovanovićevo dramo in celjsko uprizoritev, saj družbeni sistem omogoča »tako visoko obliko svobode, da je možno svobodno ustvarjati in da je naše ljudstvo dovolj zrelo, da samo kritično presoja ustvarjena dela« (Zlobec nav. po Troha 145). V ozadju te žgoče razprave je bil konflikt med centralizmom (podpirala ga je Srbija) in federalizmom (zagovarjali sta ga Slovenija in Hrvaška) ter ustvarjanje vtisa, da je Slovenija najbolj demokratična od vseh jugoslovanskih republik (prav tam 146).

V očeh slovenske javnosti se je okrepilo zaupanje v slovensko dramatiko in gledališče, ki sta se ponovno vzpostavila kot »relevantni prostor družbene kritike in sredstvo boja za svobodo govora in mišljenja« (prav tam). Polemika, ki se je razvnela ob



Jovanovičevi igri, pa je botrovala povečanemu obisku uprizoritev sodobnih slovenskih dram v gledališčih.<sup>128</sup> Kakšno je bilo stanje v družbi, je nazorno razvidno iz pričevanja Dušana Jovanovića (leta 2007):

Sistem je na vseh koncih pokal po šivih, številni ljudje na odgovornih položajih so živeli dvolično; v žepu so imeli partijsko izkaznico, duša pa se jim je skrivaj vdajala liberalnim sanjarijam. Zato se je tako imenovano politično gledališče lahko dogajalo bodisi kot razpoka v jezu bodisi kot nekakšen idejni lapsus samega sistema. Publika je bila, to si lahko mislimo, ob tovrstnih škandaloznih dogodkih razgreta do skrajnih meja in je drla na predstave. Teater je bil edino mesto v našem zaspanem svetu, kjer si lahko slišal ali videl kaj razburljivega. Nekaj, česar nisi mogel prebrati v časopisu ali gledati na televiziji. (v intervjuju s Toporiščem, »Ali je čas« 124)

Ob tem je treba dodati, da gledališče v primerjavi z množičnimi mediji nagovarja precej manjši krog občinstva. Uprizoritve na eksperimentalnih odrih pa običajno obiskuje ozek krog gledalcev in zainteresirana strokovna javnost. Najbrž je bil tudi to razlog, da so bile oblasti do izražanja družbene kritike na odrskih deskah v osemdesetih popustljive.

Tomaž Toporišič ugotavlja, da je politično gledališče na slovenskih odrih v osemdesetih nastajalo »na stičišču literature in spektakla«, značilno zanj pa je bilo povezovanje politične angažiranosti z gledališkim eksperimentom (*Med zapeljevanjem* 114). Bolj kot na evropsko dramatiko se je opiralo na slovensko dramo, ki je bila v prvi polovici desetletja v izrazitem porastu in je začela oblikovati podobo dramskega postmodernizma.<sup>129</sup> Gledališke dvorane so polnile uprizoritve družbenokritične drame (Dušan Jovanović, Rudi Šeligo) in eksistencialistične drame (Drago Jančar), poetične drame (Dane Zajc, Venio Taufer, Ivo Svetina, Rudi Šeligo) in drame absurda (Emil Filipčič, Dušan Jovanović, Rudi Šeligo, Milan Jesih, Dominik Smole, Drago Jančar), ki so s politikami subverzivne kritike, izhajajočimi iz postmoderne binarne logike označevanja in dvojnega kodiranja, izražale upor proti represivnim družbenim mehanizmom.

Razcvet političnega gledališča so na začetku desetletja udarno napovedale uprizoritve Cankarjevih *Hlapcev* v režiji Dušana Jovanovića (MGL) in Mileta Koruna (Drama

128 Jovanovičevi *Prevzgoji srca* so sledile prave uspešnice na odru ljubljanske Drame (Zajčeva *Mlada Breda*, nastala v koprodukciji z Lutkovnim gledališčem Jože Pengov, ter Jančarjev *Disident Arnož in njegovi* v sezoni 1980/81; Partljičev *Moj ata, socialistični kulak* v sezoni 1983/84; Smoletova *Antigona* v sezoni 1987/88; Šeligov *Voltji čas ljubezni* v sezoni 1988/89), v MGL (Jesihovi *Ptiči* in Jančarjev *Klementov padec* v sezoni 1987/88; Petanovi *Dachauski procesi* v sezoni 1988/89), v SLG Celje (Partljičeva *Ščuka, da te kap* v sezoni 1986/87). Velik uspeh pa sta pri občinstvu dosegli tudi Svetinova *Šeherezada* in *Zenit* gledališča Rdeči pilot v SMG v sezoni 1988/89. (Podatke o obisku navaja: Troha, *Ujetniki svobode* 147.)

129 Gl. Toporišič (*Med zapeljevanjem* 114–116), Kralj (»Sodobna slovenska dramatika«) in Troha (*Ujetniki svobode* 90–95).



Danilo Kiš – Ljubiša Ristić: *Missa in a minor*. Režija Ljubiša Ristić. SMG, 1980.  
 Na sliki Marinka Štern, Irena Varga, Olga Grad, Milena Grm, Niko Goršič,  
 Sandi Pavlin, Marko Mlačnik, Pavle Ravnohrib, Pavel Rakovec (spredaj drži križ),  
 Vojko Zidar (zadaj delno zakrit), Mina Jeraj, Vladimir Jurc. Foto Igor Antič. Arhiv SMG.

SNG Ljubljana) ter Ajshilovih *Peržanov* in *Misse in a minor* v režiji Ljubiše Ristića (SMG); vse štiri so premiero doživele leta 1980. V slovenskem kulturnem prostoru sta medijsko sicer najbolj odmevali uprizoritvi Cankarjevih *Hlapcev*.<sup>130</sup> Za kulturno uprizoritev pa je obveljala Ristićeva *Missa*. Aleš Erjavec jo umešča na začetek političnega gledališča v Jugoslaviji. Uprizoritev po njegovem mnenju »razkriva značilnosti obdobja prehoda iz socializma v postsocializem ter vzpostavlja kritični odnos do represivnega revolucionarnega aparata in sistema, ki pa hkrati ohranja vero v socializem« (nav. po Lukan, »Ristić« 402–403). Tomaž Toporišič ugotavlja, da *Missa* v slovenskem prostoru predstavlja prvo obliko postmodernističnega gledališča, kakršna je značilna za drugi svet Srednje in Vzhodne Evrope (»Po sledih« 90). Ob tem opozarja, da se je subverzivnost Ristićevega »totalnega« gledališča lahko zgodila v polju gledališča kot – v tistem

130 Na to opozarja Blaž Lukan in izpostavlja, da je bila uprizoritev Jovanovičevih *Hlapcev* tudi zmagovalka Sterijevega pozorja leta 1981 (»Ristić« 402). Ristićeva *Missa* je bila tisto leto na festivalu Bitef nagrajena z grand prixom.

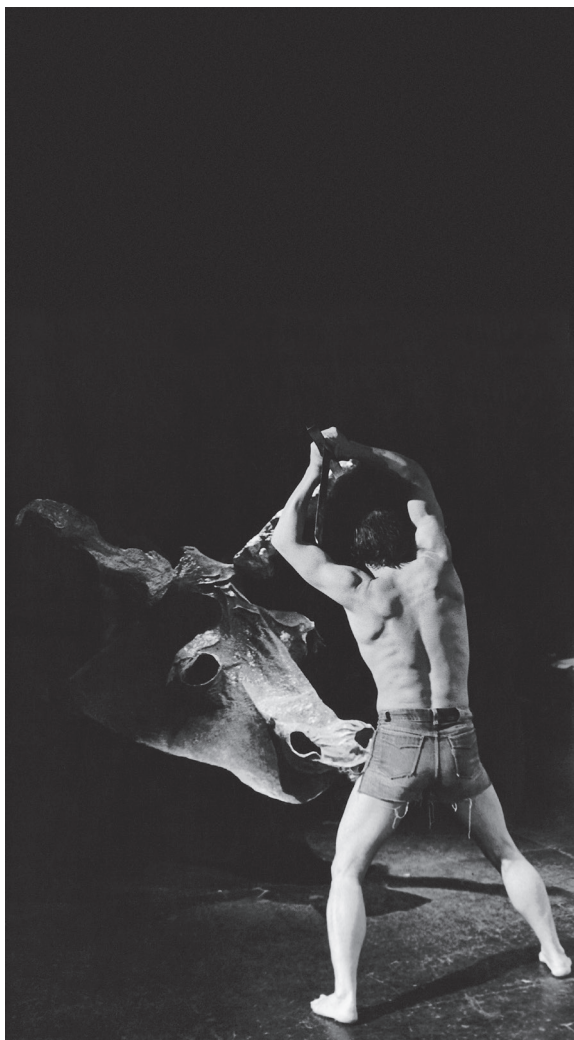


Emil Filipčič: *Ujetniki svobode*. Režija Janez Pipan. SMG, 1982.  
Na sliki Niko Goršič, Sandi Pavlin, Željko Hrs, Draga Potočnjak,  
Pavle Ravnohrib, Jadranka Tomažič, Marko Mlačnik. Foto Igor Antič. Arhiv SMG.

času – elitne umetnosti tudi zato, ker je Slovensko mladinsko gledališče takrat spregovarjalo z obrobne socialne pozicije: zaradi programa, namenjenega otroškemu in odrasčajočemu občinstvu, je bil SMG »nekakšen geto, ki se je zdel kulturnopolitičnemu in ideološkemu aparatu države nepomemben, predvsem pa neeliten« (prav tam).

Ko je Dušan Jovanović leta 1978 nastopil kot umetniški vodja gledališča, je začel vzpostavljati SMG kot »osvobojeno ozemlje«, pri čemer je šlo za »zavestno osvobojanje gledališkega teritorija, za združevanje moči ustvarjalcev Gleja in Pekarne na novem, trdnejšem, večjem teritoriju SMG« (Toporišič, »Ali je čas« 123). Jovanović pojasnjuje, da je bil (po izkušnji z Gledališčem Pupilije Ferkeverk in Gledališčem Glej, ki ga je soustanovil) pripravljen delati le na t. i. osvobojenem ozemlju: »Šlo je v bistvu za isto stvar, ki jo je NSK genialno definiral kot državo in ki jo danes metelkovi označujejo s pojmom 'osvobojenega ozemlja' in 'avtonomne cone'« (prav tam). Pod njegovim umetniškim vodstvom je SMG razvil nov produkcijski in umetniški model gledališča ter se vzpostavil kot eno najpomembnejših gledališč v Jugoslaviji prav z vizijo političnega gledališča, nastalega na stičišču literature in spektakla.





Vito Taufer: *Jaz nisem jaz. I.*  
 Režija Vito Taufer. SMG, 1983.  
 Na sliki Miloš Battelino.  
 Foto Tone Stojko. Arhiv SMG.

Slovensko mladinsko gledališče so kot politični forum vzpostavljale samonikle avtorske poetike: ob Jovanovičevi in Rističevi, ki sta zaznamovali prvo polovico osemdesetih let, zlasti Pipanova in Tauferjeva. Po Jovanovičevih *Žrtvah mode bum bum*, ki so že leta 1975 nakazale prihodnji razvoj SMG, in »puču«, ki se je leta 1980 zgodil z Rističevimi *Peržani* in *Misso*, je Janez Pipan zrežiral *Ujetnike svobode* (1982) Emila Filipčiča: »prav divjo predstavo, tesno navezano na ideologijo in slog alternativne kulture« (Inkret, *Za Hekubo* 326). Dve leti pozneje je na osnovi dramatizacije Kocbekovega romana *Strah in pogum* ustvaril odrski esej o »človekovi totalni izročnosti zgodovini, njegovem subjektivističnem premagovanju determinizmov in zmerom znova spet o tragični ujetosti vanje« (prav tam 328). Vito Taufer je pretresel občinstvo

z Williamsovimi *Razrednim sovražnikom* (1982), v katerem je Marko Juvan prepoznal »investicijo, enakovredno *Missi in a minor*« (*Ali je prihodnost* 95). V *Jaz nisem jaz I*, podnaslovljeni kot »prapredstava«, je Taufer vzpostavil »gledališko metaforo političnega« in z njo »totalno gledališče« na način postdramskega prepletanja »podobe-giba-glasbe-teksta-tehnologije« (Marranca), kot je to značilno za gledališče podob (Toporišič, »Na sledi« 97). Tako je Taufer leta 1983 ustvaril eno prvih, če ne prvo uprizoritev gledališča podob na slovenskih odrih. Z *Alico v čudežni deželi* (1986) pa je napovedal »konec procesa razvijanja političnega gledališča in prelevitev Slovenskega mladinskega gledališča v prostor uveljavljanja gledališča podob in postdramskega gledališča na presečišču kultur in umetniških medijev« (prav tam 98).

Gledališče podob je Bonnie Marranca poimenovala uprizoritveno zvrst, ki izključuje dramski dialog oziroma reducira uporabo besed na kar najmanjšo možno mero, sporočanje smisla pa prikazuje predvsem z zvočnimi in vizualnimi podobami, uveljavlja *tableau* kot osrednjo enoto kompozicije, se odpoveduje psihološkemu načinu oblikovanja vlog ter uporablja igralce bolj kot ikone in medij, skozi katerega so izražene uprizoritvene zamisli (IX–XV). Kot je Marranca poudarila v knjigi *The Theatre of Images*, je to posebna vrsta imaginacije in pristop k ustvarjanju gledališča, ki sta bila v sedemdesetih in osemdesetih letih značilna predvsem v uprizoritvah Richarda Foremana, Roberta Wilsona in Leeja Breuerja (160). Režiserje so vodili interdisciplinarni pristopi k uprizarjanju, ki potekajo v vzajemnem dialogu med gledališčem, glasbo, plesom, slikarstvom, fotografijo, videom, kiparstvom in arhitekturo (163–164). Začetke gledališča podob je na slovenskih odrih mogoče prepoznati v prvi polovici osemdesetih v uprizoritvah Vita Tauferja. Če je bilo gledališče podob najbolj odmevno predstavljeno v *Retrogardističnem dogodku Krst pod Triglavom* v izvedbi Gledališča sester Scipion Nasice in je svoje nadaljevanje doživel v režijah Dragana Živadinova, je konec osemdesetih in v devetdesetih letih odločilno zaznamovalo avtorski estetiki Tomaža Pandurja in Damirja Zlatarja Freya, pojavljalo pa se je tudi v delih Barbare Novakovič, Eme Kugler, Vlada Repnika.

Moč političnega gledališča je konec osemdesetih začela usihati. Po eni strani zato, ker je bilo v zadnjih letih pred razpadom Jugoslavije in s padcem berlinskega zidu leta 1989 dovoljeno vse več in vse bolj neposredno izražanje družbenokritičnih stališč. Po drugi strani pa je pod vplivom slikovnega obrata, v katerem je moč vizualnih reprezentacij začela prevladovati in izpodrivati pomen verbalnih reprezentacij, literarni diskurz začel izgubljal svojo dominantno vlogo (Erjavec, *Ljubezzen* 94). Na to opozarja Aleš Erjavec, ko razpravlja o umetnosti in kulturi v socialističnih družbah: v majhnih nacionalnih kulturah v tem delu Evrope sta imeli privilegirani položaj že pred nastopom socializma. Spoštljiv odnos do umetnosti, intelektualcev in književnosti se je brez posebne prekinitve nadaljeval, med drugim tudi zato, ker je bil v družbah sovjetskega tipa »politični diskurz rezerviran za uradno ideologijo«, kritična stališča



pa so bila »predstavljena v zakriti umetniški obliki«; zato so »umetnost, književnost in kultura imele tak ugled, in to navkljub temu, da so bila nekatera dela in ustvarjalci občasno označeni za problematične« (prav tam 93). V času vse bolj nazornega učinkovanja slikovnega obrata se je po Erjavčevem mnenju književnost v Jugoslaviji stežka prilagodila tem okoliščinam: »Vloga in učinek kritičnih političnih stališč, ki so bila izražena skozi literaturo ali v političnih izjavah pisateljev in intelektualcev, sta kmalu pričeli pomembno dopolnjevati popularna kultura in subkultura kot tudi 'tretja' ali postmoderna umetniška avantgarda«<sup>131</sup> (prav tam 94). Družbeni in politični vpliv te nove kulture je po njegovem mnenju krepilo tudi to, da je v Jugoslaviji obstajala »le šibka skupna kultura (ki je bila še najbolj opazna v pop glasbi)« (prav tam). Gledališče, ki je bilo razumljeno kot prostor za uprizarjanje (dramske) literature in je bilo kot tako deležno posebne pozornosti javnosti, pa je ob koncu osemdesetih začelo izgubljati svojo družbeno moč. Eksperimentalne gledališke prakse tega desetletja so zlasti na prizoriščih alternativne kulture, v Eksperimentalnem gledališču Glej in Slovenskem mladinskem gledališču širile teritorij svobodnega izražanja, na prehodu v devetdeseta pa je moč njihovega političnega naboja začela usihati.

\* \* \*

Eksperimentalne gledališke prakse so v obdobju od leta 1966 do 1986 ustvarile heterotopične prostore umetnosti, ki so se navzven odpirali s težnjo, da bi redefinirali estetske zapovedi ter ideološke vzorce mišljenja in delovanja, vcepljene jugoslovanski socialistični družbi. Od druge polovice šestdesetih let so se porajale v raznovrstnih skupnostih, vzpostavljenih v hepeningih, odrskih raziskavah literature in ritualnih oblikah gledališča. V sedemdesetih letih so se skozi paradigmo *performance theatre* stekle v multimedijško gledališče, ki se je v osemdesetih preoblikovalo v medijsko posredovani performans, izrazito kritičen in družbeno angažiran, zlasti v političnem gledališču, in zavezan esencialnim gledališkim iskanjem v gledališču podob. Razvoj uprizoritvenih umetnosti se je nadaljeval v interaktivnem dialogu z novimi mediji, na presečišču umetnosti, znanosti in (bio)tehnologije. Ves čas pa ga je vodila težnja po iskanju novih načinov življenja, alternativnih prevladujočim modusom bivanja. Raznovrstne prakse uprizarjanja, ki so oblikovale estetiko performativnega na Slovenskem, so v obravnavanih dveh desetletjih ustvarile prav to: polje drugačnosti, alternativno ideološko reguliranim prostorom umetnosti, in nove oblike skupnosti, ki so odločilno prispevale k uveljavljanju njihovih življenjskih slogov v širšem polju družbenosti.

131 Ta se je pojavila tudi v nekaterih drugih socialističnih deželah sovjetskega tipa (na Madžarskem, Kubi in Kitajskem). O tem Erjavec razpravlja v *Postmodernism and the Postsocialist Condition in Heteronomiji umetnosti in avantgard*.



**II. del**  
**Interdisciplinarnost, hibridnost,**  
**heterogenost uprizarjanja**  
**1986–2006**



## Zunajinstitucionalna gledališka produkcija: statistika

Za eksperimentalne, alternativne prakse uprizarjanja, imenovane tudi neodvisno gledališče, se je v devetdesetih letih 20. stoletja uveljavilo poimenovanje zunajinstitucionalna gledališka produkcija. Ta je svojo neodvisnost opredeljevala v razmerju in opoziciji do vzpostavljenega sistema institucionalnih oziroma repertoarnih gledališč. Število zunajinstitucionalnih gledaliških projektov je naraslo in prispevalo k njihovi vidnosti. To potrjuje njihovo evidentiranje v *Repertoarju slovenskih gledališč* oziroma v *Slovenskem gledališkem letopisu*, ki že od leta 1967, ko je bilo ustanovljeno Dramatično društvo v Ljubljani, beleži gledališko ustvarjalnost na slovenskih odrih. Zunajinstitucionalna gledališka produkcija je bila v *Repertoar* prvič uvrščena v sezoni 1991/92. Že v naslednji sezoni, 1992/93, je število enot v tem poglavju narastlo za več kot sto odstotkov in se je potem iz leta v leto višalo. Skokovit porast iz sezone 1991/92 v sezono 1992/93 gre najverjetneje pripisati predvsem novi metodologiji beleženja podatkov, ki je zunajinstitucionalne projekte v novo vpeljani rubriki iz leta v leto vse bolj natančno popisovala.

Sicer se je v devetdesetih zunajinstitucionalna produkcija dejansko okrepila. Sklepanje, da se je kvantitativni skok zgodil prav na pragu devetdesetih, pa meji na ugibanje, saj podatki za neodvisno gledališče v obdobju pred sezono 1991/92 niso zbrani.<sup>132</sup> Več od navajanja števila projektov (povprečje znaša okrog dvajset v sezoni) pove njihov delež v okviru celotnega gledališkega dogajanja. Na prehodu iz sezone 1992/93 v sezono 1993/94 se je odstotek dvignil s 16 kar na 25, v sezoni 1995/96, ki se je v devetdesetih izkazala za najbolj produktivno, pa na 27 odstotkov. Zunaj institucij je v devetdesetih torej nastala približno četrtnina produkcije na slovenskih odrih, v naslednjih dveh desetletjih pa je število zunajinstitucionalnih projektov še naraščalo.<sup>133</sup>

132 Kot je mogoče razbrati iz dokumentacije, ki jo hrani Slovenski gledališki inštitut, je v obdobju med sezonama 1986/87 in 1991/92 kontinuirano ustvarjalo več gledaliških skupin. V Kopru je bila aktivna Trajnostna delovna skupnost Loža – La Loggia, v Kranju eksperimentalno društvo Gledališče čez cesto, v Mariboru Tespisov voz, v Ljubljani Podjetje za proizvodnjo fikcije, Gledališče sester Scipion Nasice, pozneje Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot in Kozmokinetični kabinet Noordung. Ustanovljena so bila tudi gledališča, v katerih so se za projekt ali dva zbrali predvsem študentje, profesionalni igralci, režiserji in dramatik: Rimska cesta, Abadon, Proces, Bis teater, Teater v senci, Guliver (v Murski Soboti). Toliko jih je zabeleženih samo v dnevnem časopisju, verjetno pa je bilo skupin še več, saj dnevna periodika v tistem času ni redno spremljala gledališke produkcije zunaj repertoarnih gledališč. V tem obdobju (1986–1992) sta v Mariboru delovali Mladinsko gledališče Rusli (Sebastijan Horvat, Matjaž Latin, Aljoša Ternovšek) in Mrtvo gledališče oz. KUD Begunci (Jernej Lorenci, Aleš Horvat), katerih akterji so izšli iz Dramskega studia Vilija Ravnjaka (gl. Ravnjak 38–43). Po ugotovitvah Helene Šukljan, ki je raziskala gledališko dejavnost v Kopru, so bile na Obali poleg Lože v tem obdobju eksperimentalno naravnane tudi: OSA, VAL.A in skupina Vlada Šava Ljudje z reke (82–113).

133 V letu 2021 se je število zasebnih zavodov, ki ustvarjajo gledališko produkcijo, gibalo okrog 40. Financirajo se iz državnega proračuna (z razpisi Ministrstva za kulturo RS in razpisi mestnih občin), vendar po ugotovitvah Maje Šorli in Zale Dobovšek prejmejo manj kot 10 odstotkov sredstev, namenjenih uprizoritvenim umetnostim («Cultural Struggles» 167).



## Razširjeno področje uprizarjanja: scenske umetnosti

V devetdesetih letih 20. stoletja se je področje gledališča korenito prestrukturiralo. V dialogu z drugimi umetnostmi, področji znanosti, mediji in tehnologijami ter prehajanjem meja med umetnostjo in življenjem se je temeljno preobrazilo. Preoblikovalo se je v polje heterogenih, interdisciplinarnih, hibridnih oblik uprizarjanja, ki jim oznaka gledališče preprosto ni več ustrezala. V preiskovanju temeljnih gledaliških kategorij in premestitev uprizarjanja na druga (neumetnostna) področja je gledališče kot medij doživelo rekonceptualizacijo. Pokazala se je akutna potreba po novem poimenovanju področja uprizarjanja, ki iz polja estetike prehaja na področje transumetnosti. V stroki je v tistem času krožilo več oznak: odrske umetnosti, uprizoritvene umetnosti, scenske umetnosti, na začetku devetdesetih tudi izvajalske umetnosti. Po letu 2000 se je uveljavila oznaka scenske umetnosti.

Širjenje področja gledališča oziroma njegovega razumevanja nazorno izkazujejo podnaslovi revije *Maska*, ki je angažirano reflektirala nove estetske prakse in je odločilno prispevala k njihovi afirmaciji v slovenskem in tudi mednarodnem prostoru.<sup>134</sup> V osemdesetih – takrat se je imenovala *Maske* – sta jo kot »revijo za gledališče« urejala Peter Božič in Tone Peršak (1985–1990). V devetdesetih je revija v uredništvu Maje Breznik in Irene Štaudohar (1991–1993), v obdobju 1993–1998 pod vodstvom Irene Štaudohar, prešla v roke mlajši generaciji in postala »revija za gledališče, ples in opero«. Ko je uredništvo prevzel Emil Hrvatin / Janez Janša (1998–2006), pa se je preimenovala v »časopis za scenske umetnosti« (natančneje: oznako »časopis za scenske umetnosti« je revija dobila leta 1999) in to oznako obdržala tudi v času urednikovanja Katje Praznik (2007–2009), Maje Murnik (2011), Amelie Kraigher (2012–2017), Andreje Kopač (2018), Alje Lobnik in Pie Brezavšček (2019–2020), Pie Brezavšček (2021–).

Razprimo vprašanje o terminološki ustreznosti imena za razširjeno področje uprizarjanja, ki vključuje raznovrstne igre in oblike spektakla, gledališke predstave ter manifestacije javnega uprizarjanja.<sup>135</sup> Preučimo prednosti in slabosti najpogosteje uporabljanih slovenskih poimenovanj.

V začetku devetdesetih je v stroki zakročila oznaka *izvajalske umetnosti*. Ta izhaja iz glagola izvesti, angleško *to perform*, iz katerega je izšel tudi pojem *performance*. Izvajalske umetnosti izražajo osredotočenost na izvedbo, na sam akt izvajanja, in se v tem pogledu skladajo z izvirnikom. Pravzaprav gre za najbolj nevtralen izraz oziroma prevod *performing arts*, ki je obenem odprt do vsakršnih dejanj izvajanja, vendar ne

134 Revija *Maska* se uvršča med najstarejše gledališke revije v Evropi. Ustanovljena je bila leta 1920 in je v uredništvu Rada Pregarca izhajala eno sezono. Redno je začela izhajati leta 1985 (pod imenom *Maske*, v uredništvu Petra Božiča in Toneta Peršaka). Leta 1991 je novo uredništvo (pod vodstvom Maje Breznik in Irene Štaudohar) prevzelo prvotno ime revije.

135 V angleščini so zajete v oznaki *performing arts*.

napotuje na področje uprizarjanja, ki ga želi poimenovati; pravzaprav se takšnemu napotilu izmika.

Bolj povedna je oznaka *odrske umetnosti*, ki natančno opredeljuje prostor, v katerem potekajo, to je oder. Ob tem pa kar preveč določno zožuje področje, ga nemara celo usmerja v gledališče. Vsakovrstne igre in predstave, ki so zajete v oznaki *performing arts*, prestopajo meje gledališča in si iščejo prizorišča v območju različnih umetnosti, medijev in v vsakdanjem življenju, tudi v virtualnih okoljih interneta. Na tovrstnih prizoriščih pa prostor dogajanja pogosto ni več oder; kot oder velikokrat celo ne želi biti več prepoznan. Oznaka odrske umetnosti se po eni strani kaže kot izraz za uprizoritvene umetnosti, po drugi strani pa kot izraz za scenske umetnosti.

Poimenovanje *uprizoritvene umetnosti* izhaja iz termina uprizoritev, ki se prvenstveno nanaša na uprizoritev določene besedilne predloge. Področju, ki vključuje obilje raznovrstnih iger in v katerem so uprizoritve besedil le njegov sestavni del, to poimenovanje terminološko ne ustreza. Termin uprizoritev izrecno napotuje na uprizarjanje, to je pred-stavljanje oziroma re-prezentacijo. Pri izvedbah performansov, participativnih dogodkov in raznovrstnih drugih iger pa je ključnega pomena, da se nivo reprezentacije kar najbolj zniža, in to v vseh kategorijah predstavljanja: dejanja, prostora, časa in osebe. V slovenščini izraz uprizoritvene umetnosti sicer dobro zveni, vendar z vidika terminološke ustreznosti ne razširja področja, temveč ga le kozmetično popravi.

Mnogo širša je oznaka *scenske umetnosti*. Ta etimološko izhaja iz besede scena, ki je prek nemške *Szene* in francoske *scène* prevzeta iz latinske besede *scēna*, *scaena*, ta pa je izposojena iz grške *skēnē*: to pomeni 'gledališki oder, gledališče', prvotno 'šotor, tabor, koč' (Marko Snoj 642). Beseda scena vključuje pester nabor prostorov dogajanja, obenem pa s svojim grškim poreklom izžareva tisto tradicijo uprizarjanja, ki je skupni izvor tako gledališkimi uprizoritvam kakor tudi drugim oblikam igranja, predstavljanja in povezovanja v skupnosti, in to ne glede na to, kakšno stopnjo reprezentacije izkazujejo (oziroma ali želijo biti kot re-prezentacija, to je pred-stava, ki se kaže kot nekaj drugega od vsakdanjega življenja, sploh prepoznane). Za poimenovanje *performing arts* je oznaka »scenske umetnosti« terminološko ustrežnejša od drugih poimenovanj: od nevtralnost izražajočih »izvajalskih umetnosti«, prav tako od preveč določnih »odrskih umetnosti« in »uprizoritvenih umetnosti« (ki se od termina »gledališče« v svoji osnovi ne oddaljujeta). Medtem ko je raba prvih dveh oznak (»izvajalske umetnosti« in »odrske umetnosti«) zamrla kmalu po tem, ko sta šli v obtok, se je oznaka »uprizoritvene umetnosti« precej razširila. Gotovo je k temu pripomoglo slovensko poreklo nosilnega izraza »uprizoritev«, vendar njegov pomen ostaja v domeni teorije gledališča. Zato »uprizoritvene umetnosti« ne morejo odtehtati argumentov, ki podpirajo oznako »scenske umetnosti« – ta je za poimenovanje povsem preoblikovanega področja uprizarjanja gotovo terminološko ustrežnejša. Kljub temu se obe oznaki, »uprizoritvene umetnosti« in »scenske umetnosti«, izmenično uporabljata.

## Politike in estetike sodobnih scenskih umetnosti

Z ustanovitvijo samostojne države Slovenije leta 1991 se je prostor slovenskega gledališča korenito prestrukturiral. V času tektonskih ideoloških premikov ob razpadu komunizma, zloma enopartijskega sistema in razvoja pluralne družbe po zgledu zahodnih demokracij je bilo gledališče izjemno previdno. Gledališko produkcijo sta – skladno s kulturno politiko v novi državi – poganjali dve prevladujoči težnji: težnja po odmiku od socialistične dediščine in proevropska, to je prozahodna usmerjenost, ki je spodbujala vključevanje slovenske gledališke produkcije v mednarodne zahodne mreže. Barbara Sušec Michieli ugotavlja, da je odmik od jugoslovanskega kulturnega prostora potekal predvsem z izključevanjem vplivov in povezav z nekdanjimi jugoslovanskimi republikami, in ne z izpostavljanjem političnih odnosov v Jugoslaviji na vsebinski ravni; pravzaprav so bile te teme v gledaliških tabu (»Out of Control« 41). Vezi z jugoslovanskim kulturnim prostorom so bile začasno pretrgane v institucionalnem gledališkem sistemu, ne pa tudi v neodvisnem gledališču, alternativni in popularni kulturi (prav tam).<sup>136</sup> Po letu 1991 je bilo opaziti izrazit upad reflektiranja aktualnih političnih razmer tako v repertoarnih gledaliških kakor tudi zunaj njih. Alternativno gledališče, odslej imenovano zunajinstitucionalna produkcija, je politike reprezentacije usmerilo v vzpostavljanje povezav z mednarodno mrežo zahodnega gledališča, ob tem pa se je ukvarjalo predvsem z raziskovanjem samega gledališkega medija. V primerjavi z osemdesetimi leti, v katerih je pravi razcvet doživelo politično gledališče, so se protagonisti zunajinstitucionalne gledališke produkcije – z besedami Aleša Erjavca povedano – umaknili v artistsko izolacijo od politike (nav. po Lukan, »Ristić« 403). Kot ugotavlja Michel Uytterhoeven, koordinator za uprizoritvene umetnosti na kulturni prestolnici Evrope Antwerpen 1993 in ustanovitelj festivala za sodobni ples Klapstuk, je bila po padcu berlinskega zidu slovenska kultura promovirana kot ena najbolj zanimivih v Evropi; po njegovem mnenju pa je od vseh nekdanjih evropskih komunističnih držav Slovenijo »najbolj vleklo v Zahodno Evropo« (38).<sup>137</sup> Ko se je oktobra 1994 v Ljubljani udeležil »gledališko-plesnega vikenda«, ki je potekal v Cankarjevem domu, je podelil priznanje o »absolutni lepoti« slovenskih scenskih umetnosti, obenem pa se je spraševal, zakaj so uprizoritveni dogodki tako izolirani od burnih političnih dogajanj v Evropi po letu 1989 in vojnega razdejanja v nekdanji Jugoslaviji ter nagovoril nagovoril vse

136 O povezavah med gledališčniki iz Slovenije in nekdanjih jugoslovanskih republik gl. raziskave Nenada Jelesijevića »Sodobne scenske umetnosti onkraj statusa razlike« (441–445), Zale Dobovšek *Gledališče in vojna* (127–141), Barbare Orel »The theatre exchange between Slovenia and the republics of former Yugoslavia in the 1990s«.

137 Michel Uytterhoeven je sorodno težnjo izrazito mednarodno usmerjene kulturne politike prepoznal tudi v Kataloniji in Flandriji, ki imata – tako kot Slovenija – »precej neodvisen jezik, kulturo in zgodovino« in sta bili v preteklosti »obkoljeni s precej večjimi kulturami, kot so francoska, španska, madžarsko-nemška, italijanska, nizozemska« (38). Njegovo uvodno predavanje na »gledališko-plesnem vikendu« je v celoti objavljeno v reviji *Maska* pod naslovom »Nekaj vprašanj slovenskim umetnikom«.

prisotne, ali mu lahko to razložijo (prav tam 39). Obširen odgovor na to vprašanje podaja Aldo Milohnič v razpravi »'Politično' in gledališče, ki ni njegov dvojnik«, v kateri zagovarja političnost neodvisnega gledališča v devetdesetih letih. Strnjeno povzeto, po njegovem mnenju političnost generacije gledališčnikov, ki je v devetdesetih transformirala področje gledališča, »ni bila političnost, ki bi vzniknila skozi fabulativni odsev aktualnopolitične stvarnosti, marveč političnost, ki se je vzpostavila skozi rezistenten *odmik* od dnevnapolitične 'proze' zgodnjih devetdesetih in hkrati skozi konceptualni *odmev* politične kulture osemdesetih let« (136). V reflektiranju jugoslovanskih vojn je bila slovenska gledališka produkcija – ne le zunajinstitucionalna – »manj aktivna kot preostali evropski kulturni prostor«, saj naj bi bila Slovenija »preveč (politično in geografsko) vpletena v dogajanje, da bi ga lahko trezno analizirala in kritično ovrednotila« (Dobovšek 127). Gledališki ustvarjalci in ustvarjalke »so, če že, namesto po politično neposrednih uprizoritvah raje posegali po besedilih, ki so zgolj tematizirala (katerokoli) vojno (metaforični komentar)« (prav tam).<sup>138</sup>

Po letu 2000 je med slovenskimi gledališčniki mogoče zaslediti povečano zanimanje za preučevanje identitetnih vprašanj o razmerjih med (nacionalno) identiteto, narodom in državo. To je bilo v obdobju pridruževanja Slovenije Evropski uniji (polnopravna članica je postala leta 2004) in predsedovanja Evropski uniji (2008).<sup>139</sup> Barbara Sušec Michieli opozarja na presenetljivo ugotovitev, da se je zanimanje za tovrstna identitetna vprašanja najprej pojavilo med ustvarjalci zunajinstitucionalne gledališke produkcije, in ne v polju nacionalnih gledališč, kot bi bilo pričakovati (»Nacionalno gledališče« 109).<sup>140</sup>

138 Povečalo se je število antičnih tragedij, ki so bile sicer redko uprizarjane na slovenskih odrih. V devetdesetih letih je bilo uprizorjenih šest antičnih dram in dve sodobni reinterpretaciji grških tragedij (*Antigona* Dušana Jovanovića je na odru ljubljanske Drame leta 1993 režirala Meta Hočevnar, premierno je bila uprizorjena na Dunaju v okviru festivala Wiener Festwochen; *Kasandro* Borisa A. Novaka pa je leta 2001 režiral Dušan Jovanović), kar predstavlja tretjino vseh antičnih tragedij na slovenskih odrih po drugi svetovni vojni. Jovanović je napisal tudi *Balkansko trilogijo* (cikel treh iger je izšel leta 1997). Draga Potočnjak je v letih med 1992 in 1997 z mladimi pregnanci iz Bosne in Hercegovine sodelovala kot mentorica in vodja skupine Nepopravljivi optimisti.

139 To je v letu 2008 odražal tudi spremljevalni program Borštnikovega srečanja, ki ga je povezovala tema »Narod, gledališče, skupnost«. Problematiziral je vprašanja nacionalnih identitet v globaliziranem svetu in jih povezoval z vprašanji o oblikovanju skupnosti v gledališču. Sestavljale so ga uprizoritve: *Slovenec Slovenca gori postavi* (r. Mare Bulc, Maska in SNG Drama Ljubljana v sodelovanju s PTL), *Najemmina ali We Are The Nation On The Best Location* Andreja Rozmana - Roze (r. Andrej Rozman - Roza, Rozin teater in KUD France Prešeren Trnovo), *Borza slovenskih karakterjev* (r. Željko Vukmirica, SLG Celje), *Zbor pritožb* (KUD Obrat, Zavod Bunker, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E.), *Kdo vam je pa to delu* Marka Pokorna (r. Jaša Jamnik, Café teater).

140 Kot zgledne primere navaja uprizoritev dobesednega gledališča *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše (2007), ilegalne gverilske spletne performanse Igorja Štromajerja in Braneta Zormana *Ballettikka Internettikka* (2001–2011), zlasti performansa *BEO Guerrillika* (2005) in *VolksNetBalet* (2006), ki sta potekala v reprezentativnih stavbah Narodnega pozorišta v Beogradu in gledališča Volksbühne v Berlinu, predstavo Andreja Rozmana *Najemmina ali We Are The Nation On The Best Location* (Rozin teater, 2008), pa tudi projekt Neue Slowenische Kunst *Država v času* (1992–).

Markanten vstop v novo pojmovanje uprizarjanja in razširjeno področje scenskih umetnosti se je zgodil že leta 1986, ko je Gledališče sester Scipion Nasice na odru Cankarjevega doma in v režiji Dragana Živadinova uprizorilo *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*. Ta je v diskurzu gledališča podob in z eklektičnim privzemanjem vizualnih naracij iz zgodovine umetnosti, zlasti avantgardnih gibanj, provokativno de- oziroma rekonstruiral slovenski nacionalni mit. *Krst* pomeni mejnik, ki ga je mogoče primerjati z zarezo, kakršno je leta 1969 vzpostavila uprizoritev *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v izvedbi Gledališča Pupilije Ferkeverk. Ob vrednotenju *Krsta* in njegovega pomena v zgodovini slovenskega gledališča je utemeljeno parafrazirati premislek Vena Tauferja, ki je leta 1969 ocenil delo Pupilčkov. Tako kot s *Pupilijo* se namreč tudi s *Krstom* začenja novo obdobje drugačnega in v samih temeljih drugače zamišljenega uprizarjanja, zasnovanega na gledaliških vizijah, ki izhajajo iz novih pristopov k besedilu, režiji, igri in eksperimentiranju v gledališču. *Krst pod Triglavom* je v povezovanju estetskih in političnih izzivov sicer naslednik prizadevanj avtorjev, ki so reformirali gledališče osemdesetih<sup>141</sup> – ne njihov sledilec, gotovo pa posredni dedič, ki je skladno z duhom časa udeležil izzivalno estetsko in družbenopolitično gesto ter z njo naznanil rekonceptualizacijo samega medija gledališča.

*Krst* je napovedal obdobje interdisciplinarnih pristopov k uprizarjanju, njihovih selitev na področja drugih medijev, znanosti in življenja, ki ga je nadalje razvijala prihajajoča generacija režiserjev in transformirala področje uprizarjanja, med njimi Matjaž Berger, Emil Hrvatin / Janez Janša, Bojan Jablanovec, Ema Kugler, Barbara Novakovič Kolenc, Marko Peljhan, Matjaž Pograjc, Vlado Repnik, Igor Štromajer idr.<sup>142</sup> Ni jim šlo za to, da bi posnemali estetiko *Krsta*, pač pa jih je prevzela totaliteta stvaritve, ki po zgledu celostnega umetniškega dela, t. i. *Gesamtkunstwerk*, sintetizira in emancipira izrazna sredstva. V odnosu do te so razvijali interdisciplinarne pristope k uprizarjanju in uresničevali svoje lastne vizije. Če so morali Pupilčki počakati štiri desetletja, da je mlajša generacija gledaliških ustvarjalcev v njih prepoznala svoje predhodnike, je bil *Krst* deležen javnih priznanj mladih režiserjev že kmalu po premieri. Nekateri med njimi so pri nastajanju uprizoritve tudi sodelovali: Vlado Repnik kot asistent režije, Bojan Jablanovec in Tomaž Štrucl sta nastopila kot igralca, Emil Hrvatin pa je svojo prvo predstavo *Kanon* (1990) posvetil ustvarjalcem

141 Gotovo vsaj Ljubiše Ristića. Dragan Živadinov je bil njegov asistent pri uprizoritvi *Romeo in Julija – Komentarji* (1983). Gl. Toporišič, »Po sledeh« 90; Lukan, »Ristić« 403.

142 Jana Pavlič jih imenuje transformatorji devetdesetih. Pregled njihovih del je v knjigi Borisa Pintarja in Jane Pavlič *Kastracijski stroji: gledališče in umetnost v devetdesetih* že leta 2001 izšel pri založbi Maska (135–226). Eda Čufer to generacijo režiserjev imenuje »tretja generacija« – kot generacijo, ki je nasledila t. i. drugo generacijo (na Odru 57, v Gleju, Pekarni in Slovenskem mladinskem gledališču) in prvo generacijo (dejavno po letu 1920 do Odra 57) (»Tretja generacija« 45).



*Krsta pod Triglavom*.<sup>143</sup> Leta 1991 je v intervjuju za revijo *Maska* to potezo tudi natančneje pojasnil:

KRST POD TRIGLAVOM je imel učinek bing banga – pospravil je določene gledališke oblike v datoteke zgodovine, odkoder te nikoli več ne bi smele nazorno zaživeti. Instaliral je gledališko metafiziko, izhajajočo iz utopičnih projektov zgodovine gledališča dvajsetega stoletja. Nemogoče je ujeti formo *Krsta*, ker gre za formo form, vendar je mogoče prepoznati metafizično razsežnost te forme form. Ta razsežnost je bila v refleksiji predstave spregledana – ostala sta, na eni strani nacionalna mitologija, na drugi pa fascinacija s tehnologijo in vizualnostjo. KANON nima nič skupnega ne z enim ne z drugim in hoče izvleči KRST iz razvodenosti v populizmu omenjenih dveh bližnjic. (»Na koncu previzionističnega obdobja« 3)

Ob tem je Hrvatini poudaril, da se *Kanon* s posvetitvijo ustvarjalcem *Krsta* od te predstave tudi distancira (prav tam).<sup>144</sup> Intervju s Hrvatinom je bil objavljen v prvi številki revije *Maska*, ki jo je pod uredniškim vodstvom Maje Breznik in Irene Štaudohar začela pripravljati mlajša generacija. Novo uredništvo je tematski blok svoje prve številke v celoti posvetilo *Krstu pod Triglavom*. Tej odločitvi ni botrovala le peta obletnica njegove premierne uprizoritve, temveč predvsem »zmagoslavje želje po novem gledališču« in »težnja k obnovi gledališča«, ki jo je izkliceval *Krst*.<sup>145</sup> Novo uredništvo je bilo zavezano prav argumentiranju prenove gledališča, ki je potekalo v preiskovanju stičišč z drugimi področji umetnosti, poudarjeno z likovno umetnostjo (Ema Kugler, Barbara Novakovič Kolenc, Vlado Repnik), plesom (Matjaž Pograjc, Tomaž Štrucl, Damir Zlatar Frey), teorijo (Matjaž Berger, Emil Hrvatini / Janez Janša, Bojan Jablanovec) in novimi mediji (Marko Košnik, Marko Peljhan, Igor Štromajer). Ti so vzpostavili devetdeseta kot odprto polje interdisciplinarnih oblik uprizarjanja in hibridnih uprizoritvenih zvrsti.

Levji delež zunajinstitucionalne produkcije v obdobju 1986–1999 zastopajo t. i. avtorski projekti.<sup>146</sup> V devetdesetih letih se je ta sintagma uporabljala za poimenovanje pahljače raznorodnih postdramskih uprizoritvenih praks, ki jih temeljno

143 Na to opozarja Aldo Milohnič in navaja, da je Matjaž Berger svojo diplomsko predstavo *Recht* (Gledališče Glej, 1991) posvetil Dragani Živadino, NSK in tudi svojim kolegom režiserjem: Hrvatini, Peljhanu, Pograjcu, Repniku, Štruclu. Berger je v reviji *Takt* objavil manifest materialističnega gledališča, v katerem »glasuje« za »*Krst pod Triglavom* = estetskega slovenskega = svetovnega prvaka prejšnjega desetletja« (nav. po Milohnič, »Politično« 131).

144 V gledališkem listu predstave *Kanon* se posvetilo glasi: »Ustvarjalcem predstave *KRST POD TRIGLAVOM* Gledališča sester Scipion Nasice.«

145 Gl. uvodnik uredništva »Pet let po Krstu« (23).

146 Drugi sklop zunajinstitucionalne produkcije v devetdesetih sestavljajo uprizoritve dram. Presenetljivo je, da je bila polovica vseh uprizorjenih dram slovenskih. Skrb za uprizarjanje domačih dramatikov, kar je bila sicer stalnica v repertoarnih gledališčih, je bila izrazita tudi v zunajinstitucionalni produkciji. Če bi med število uprizorjenih dram v okviru zunajinstitucionalne produkcije prišteli še besedila, ki so nastala v okviru t. i. avtorskih projektov in snovalnega gledališča, bi dobili osupljivo visoko število slovenskih tekstov in ne več dramskih gledaliških besedil.

zaznamujejo prepoznavne avtorske poetike, običajno ustvarjene v skupinah s stalnimi sodelavci, zbranimi okrog režiserjev, koreografov, likovnikov oziroma avtorjev in avtoric konceptualnih zasnov stvaritev. V drugi besedi sintagme, v besedi projekt (ta izhaja iz latinske besede *pro-iacere*, kar pomeni vreči), pa je zajeto bistvo njihovega dela: to je idejna zasnova oziroma koncept, ki ga avtor oziroma avtorica preda sodelujočim, da ga ti v procesu dela oplajajo z lastnimi zamislimi in ga v sodelovanju s skupino soustvarijo. Besedila zanje so pogosto nastajala na vajah, v kolektivnem soavtorstvu vseh sodelujočih. Pri tem velja poudariti, da za snovalce avtorskih projektov besedilo ni več izvorno bivališče smisla, je drugim izraznim sredstvom enakovreden element, ki upoveduje konceptualno zasnovo in ga najpogosteje v sodelovanju z režiserjem in dramaturgom\_injo soustvarijo nastopajoči. Z oznako »projekt« se je bilo mogoče izogniti terminološko pomanjkljivi oznaki uprizoritev. Avtorski projekti so svoje občinstvo nagovarjali v jezikih odra, pri čemer je govorno dejanje, ki je v ospredju v dramskem gledališču, nadomestil dialog med raznorodnimi elementi odra: med gestami, mimiko, gibanjem telesa, kostumi, rekviziti, scenografijo, svetlobo, tehnologijami drugih medijev. V ospredje je stopil diskurz med posameznimi gradivi gledališča, s poudarkom na interdisciplinarnosti in intermedialnosti. Kategorijo dramatičnosti je zamenjala kategorija teatralnosti in z njo dinamika med posameznimi izraznimi sredstvi odra.

Premik poudarka od logocentrizma k scenocentrizmu se je manifestiral v porastu t. i. neverbalnega in gibalnega gledališča. V devetdesetih letih sta bili ti dve poimenovanji uporabljani za označevanje raznovrstnih uprizoritvenih praks, ki so se odvrčale od dramskega besedila in se pogosto odpovedovale tudi sami besedi na odru, stavile na likovno govorico odra, kot poglavitno izrazno sredstvo pa so uporabljale telo. Kot terminološki oznaki se v stroki nista obdržali, zajemali pa sta različne oblike uprizarjanja, kot so gledališče podob, fizično gledališče, plesno gledališče, sodobni ples. Med uprizoritvenimi zvrstmi je (tako v zunajinstitucionalni produkciji kot v repertoarnih gledališčih) izstopalo gledališče podob. Za avtorske projekte, ki so stavili na skupinsko ustvarjanje in postdramsko uprizarjanje, ki temelji na načelih odtegnitve označevanju in razhierarhizacije gledaliških sredstev ter izkazuje težnje k demokratizaciji ustvarjalnih postopkov, procesualnosti, opolnomočenju gledalcev in sodelovanju z občinstvom, pa je bila pozneje iznajdena oznaka snovalno gledališče (*devised theatre*).<sup>147</sup>

147 Slovenski termin sta izoblikovali Maja Šorli in Zala Dobovšek v članku »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji«, ki je izšel v reviji *Amfiteater* leta 2016 (letn. 4, št. 2, str. 14–35).

## Gledališče podob

Gledališče podob, ki je zaznamovalo osemdeseta leta 20. stoletja s povsem novim jezikom odra, se je v devetdesetih manifestiralo denimo v uprizoritvah Vita Tauferja, Vlada Repnika in njegovega Gledališča VR, Barbare Novakovič Kolenc in njenega gledališča Muzeum, v samoniklih avtorskih poetikah Tomaža Pandurja in Damirja Zlatarja Freya. Pandur je že v času, ko je obiskoval mariborsko Prvo gimnazijo, ustanovil skupino Tespisov voz in v njej začel oblikovati nastavke svojega »gledališča sanj«, ki ga je spektakularno inavguriral s prvo režijo v profesionalnem gledališču, in sicer z režijo Svetinove vzhodno-zahodne opere *Šeherezada* v Slovenskem mladinskem gledališču (1989). »Iskalec sublimnega, grandioznega odrskega spektakla« je s palimpsestnostjo, apokrifnostjo, citatnostjo tekstualnega in vizualnega materiala ter melodramatičnostjo emocije ustvaril gledališče, ki »stremi k popolni iluziji, celostni umetnini telesa-slike-glasu-glasbe-giba skozi razkošno vizualizacijo« (Pavlič, »Transformatorji« 184), in izoblikoval avtorsko poetiko, značilno tudi za njegove poznejše uprizoritve v Drami Slovenskega narodnega gledališča Maribor.<sup>148</sup> Ustvaril jo je z ekipo stalnih sodelavcev, ki so jo sestavljali dramatik Nenad Prokić, dramaturga Livia Pandur in Staš Ravter, scenograf Marko Japelj, kostumografa Svetlana Visintin in Leo Kulaš, skladatelj Ljupče Konstantinov ter igralski ansambel mariborske Drame (z nosilci glavnih vlog Janezom Škofom, Brankom Šturbejem, Liviem Badurino, Ksenijo Mišič, Matjažem Tribušonom, Radkom Poličem idr.). Pandur je svoje gledališče pojmoval kot »gledališče sinteze nove slike, bistva in mita«, »*teatrum mundi*«, v katerem se poskuša približati »univerzalnemu bistvu (ki ga pogosto najde v magičnem in (o)kultnem), zanimajo pa ga konstitutivni miti (ali visoki teksti) evropske civilizacije« (Lukan, *Gledališka* 79).

Ob preiskovanju političnih in občečloveških razmerij med Vzhodom in Zahodom ter uporabi gledaliških tradicij Vzhoda je v *Šeherezadi* in *Babylonu* ustvaril uprizoritvi, ki ju je – kot ugotavlja Anja Rošker v razpravi »(Preseženi) orientalizem v režiji Tomaža Pandurja« – mogoče obravnavati kot slovenski vzporednici znamenite Brookove medkulturne uprizoritve *Mahabharata* (1985). Ta je – skupaj z drugimi slovitimi medkulturnimi uprizoritvami (denimo v režiji Ariane Mnouchkine, Tadashija Suzukija, Roberta Wilsona idr.), ki so si na odrih zahodnega sveta v tistem času pogosto nereflektirano sposojale in prisvajale elemente drugih kultur – med raziskovalci uprizoritvenih umetnosti spodbudila žgoče medkulturne diskusije in usmerila pozornost strokovne javnosti v medkulturno gledališče po vsem svetu. Čeprav v slovenski teatrologiji medkulturno gledališče – razen redkih izjem – ni bilo deležno raziskovalne

148 V obdobju sedmih let, ko je mariborsko Dramo (od leta 1989) tudi umetniško vodil, je Pandur režiral osem uprizoritev: *Faust* (1990), *Hamlet* (1990), *Carmen: popoldan na robu evropske zgodovine* (1992), trilogija *La Divina Commedia*, ki so jo sestavljale *Inferno* (*Tajni memoari genija*), *Purgatorio* (*Intelektualna avtobiografija*) in *Paradiso* (*Anatomija melanholije*) (1993), *Ruska misija* (1994) ter *Babylon* (1995).



Ivo Svetina: *Šeherezada*. Režija Tomaž Pandur. SMG, 1989. Na sliki skrajno levo Janez Škof, v ospredju stoji Marko Mlačnik. Foto Tone Stojko. Arhiv SMG.

pozornosti, je praksa na slovenskih odrih v devetdesetih letih 20. stoletja ponujala vrsto priložnosti za preučevanje medkulturnega uprizarjanja. Po letu 1989, ki ga zaznamuje Pandurjeva režija *Šeherezade*, so bile številčneje zastopane uprizoritve, ki so nastale v dialogu z vzhodnimi gledališkimi tradicijami in zasedajo pomembno mesto v opusih režiserjev, med njimi Dušana Jovanovića, Mete Hočevar, Mateje Koležnik, Matjaža Bergerja in Tomija Janežiča, v primerih Tomaža Pandurja, Jerneja Lorencija in koreografinje Tanje Zgonc pa so odločilno sooblikovale njihove avtorske poetike.<sup>149</sup> Pandurjeve medkulturne uprizoritve so občinstvo Drame Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru nagovarjale s postdramskimi besedili v več jezikih (slovenskem, nemškem, angleškem, ruskem, francoskem, romskem itd.) in spektakularno estetikó gledališča podob, tako da Maja Šorli utemeljeno razpravlja celo o nacionalnem postdramskem gledališču (*Slovenska postdramska 188–191*). V času umetniškega vodenja mariborske Drame Pandur ni reformiral le identitete in tradicionalne repertoarne podobe narodnega gledališča, temveč ga je z organizacijskega vidika približal projektnemu načinu dela, za svoje finančno izjemno zahtevne uprizoritve je začel pridobivati sredstva sponzorjev iz gospodarstva in jih tudi uspešno tržil, iz Maribora (ki je bil

149 To je natančneje raziskala Anja Rošker v študiji *Medkulturne uprizoritve v slovenskem gledališču: dialog z vzhodom* (2017).

gledališko vedno v senci Ljubljane) pa je naredil ne le slovensko, temveč tudi evropsko gledališko prestolnico (Lukan, *Gledališka* 85).<sup>150</sup>

## Fizično gledališče, plesno gledališče in sodobni ples

Ob odkrivanju novih jezikov odra je v devetdesetih v ospredje stopilo raziskovanje govornice telesa. Pravi razcvet sta doživela plesno gledališče in sodobni ples, ki se je z ustanovitvijo Plesnega teatra Ljubljana (PTL) na pobudo Ksenije Hribar leta 1985 uveljavil kot avtonomen, profesionalen umetniški žanr (osrednji protagonisti plesne scene so bili Mateja Bučar, Maja Delak, Matjaž Farič, Iztok Kovač, Mare Mlačnik, Sinja Ožbolt, Brane Potočan, Mateja Rebolj, Brane Završan idr.).<sup>151</sup> Rok Vevar v razpravi »Predlogi za konceptualizacijo zgodovine sodobnega plesa v Sloveniji« v silovitem razmahu sodobnega plesa v devetdesetih prepoznava dve prevladujoči težnji: 1. nadaljevanje tradicije avtonomnega plesnega telesa v krogu Plesnega teatra Ljubljana in razvoj plesnega gledališča ter 2. konceptualizacijo igre v sodobnoplesnih predstavah mlajše generacije koreografov (104–106).

Generacija soustanoviteljev PTL je sledila estetskim smernicam, ki so jih skupaj s Ksenijo Hribar oblikovali v prvem desetletju delovanja, to je estetski praksi »avtonomnega plesnega telesa, ki je zavezano utopistiki čiste prezence in ki s svojim muzikalnim in virtuoznim gibanjem zavzema prostor pred vznikom dogodka« (Vever, »Predlogi« 104). Značilna je bila za koreografije Sinje Ožbolt, Matjaža Fariča, Maje Milenović Workman (ki se je v začetku devetdesetih preselila v New York in tam nadaljevala svoje koreografsko delo v smeri glasbeno-plesne improvizacije) ter Tanje Zgonc, ki je radikalizirala telesno prezenco s pomočjo japonskega plesa teme – buta. Konec osemdesetih, to je slabo desetletje po tem, ko so japonske buto skupine prvič

150 Kljub nespornemu umetniškemu uspehu se je mariborska Drama znašla v finančni krizi, ansambel so začeli zapuščati igralci, odstopil je upravnik gledališča, Pandurja pa je mesec dni za tem, ko je leta 1996 odstopil z mesta ravnatelja, doletela kazenska ovadba zaradi »suma zlorabe položaja in pravic odgovorne osebe« (Leiler nav. po Lukan, *Gledališka* 86). Čeprav so okoliščine finančnega zloma mariborske Drame ostajale nepojasnjene, je Pandurjev odhod iz Slovenije zanj pomenil začetek uspešne mednarodne kariere (v Nemčiji, kjer je režiral v Hamburškem Thalia Theatreu ter gledališčih Theater Bonn in Staatsballet Berlin, Španiji, kjer je za izjemne umetniške dosežke ter prispevek k umetniškemu zblizevanju Španije in Slovenije leta 2011 prejel visoko državno priznanje red Izabele Katoliške, in na Hrvaškem).

151 Ples ima na Slovenskem kontinuirano zgodovino vse od tridesetih let 20. stoletja, ko so moderni ples začeli razvijati Pia in Pino Mlakar (po zgledu svojega učitelja Rudolfa Labana) ter Meta Vidmar (po zgledu svoje učiteljice Mary Wigman). V sedemdesetih sta bila ustanovljena Studio za svobodni ples v Ljubljani (1973) in Plesni teater Celje (1975); oba izhajata iz srednjeevropske tradicije modernega plesa (*Ausdruckstanz*). Ksenija Hribar (bila je tudi soustanoviteljica London Contemporary Dance Theatra) pa je v slovenski prostor vpeljala ameriško tradicijo sodobnega plesa (Graham). O zgodovini sodobnega plesa v Sloveniji gl. razpravi Bojane Kunst »Plesni in koreografski koncepti v sodobnem slovenskem gledališču« in Roka Vevarja »Predlogi za konceptualizacijo zgodovine sodobnega plesa v Sloveniji« ter monografijo Uršule Teržan *Sodobni ples v Sloveniji*.



nastopile zunaj Japonske, se je udeležila delavnice mojstra buta Koja Murobushija in leta 1989 postala članica Murobushijeve skupine International Butoh Dance Company.<sup>152</sup> Izvorni buto je v slovenski prostor vpeljala v uprizoritvi Dušana Jovanovića *Don Juan na psu* (1991 na odru ljubljanske Drame), pri kateri je sodelovala kot koreografinja in v kateri je Radko Polič upodobil podzavest svojega lika v tehniki izvornega buta (ti prizori so bili predstavljeni na video posnetku, projiciranem na platno v ozadju odra). V svojih predstavah pa je Tanja Zgonc razvila različico buta, ki jo kombinira s kontaktno improvizacijo. Buto je vpeljala že v svojo prvo avtorsko predstavo *V pot vpet* (1989, PTL). Gledalci so (v nasprotju s kritiki) japonsko plesno tehniko z naklonjenostjo pozdravili.<sup>153</sup> V času druge avtorske predstave *Pot* (leta 1991 vključene v »štiripartitno« predstavo *4 × 4* oziroma skupni projekt štirih koreografov: Vesne Lavrač, Iztoka Kovača, Tanje Zgonc in Matjaža Fariča, v produkciji PTL in Cankarjevega doma) si je buto že ustvaril krog občinstva. S predstavami, ki so sledile (med njimi *Iiza*, 1995; *Hiša*, 1997; *Kagami odsev*, 2000; *Koora*, 2002; *Koan Kenšo*, 2005; *Between*, 2008), pa je v slovenskem prostoru postal nadvse cenjen tako v strokovni kot širši javnosti. Tanja Zgonc širi buto kot mentorica študentom in študentkam na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, vseskozi pa redno vodi delavnice buta tudi v tujini.

Vzporedno s praksami avtonomnega plesnega telesa so – kot izpostavlja Rok Vevar – različne prakse plesnega gledališča v devetdesetih razvijali Ksenija Hribar, Matjaž Farič in Damir Zlatar Frey. Ksenija Hribar se je v tem desetletju posvečala predvsem pedagoškemu delu na AGRFT in je manj koreografirala, nazadnje v PTL *Sentimentalne reminiscence* leta 1998. Matjaž Farič se je »poleg svojih koreografskih



Tanja Zgonc: *Kagami odsev*.  
Koreografija Tanja Zgonc.  
PTL, 2000. Na sliki Tanja Zgonc.  
Zajem zaslona  
s posnetka predstave.

152 Pozneje se je izpopolnjevala tudi pri drugih vodilnih mojstrih izvornega buta, kot so Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Carlotta Ikeda in Tadashi Endo. V tujini je sodelovala tudi s skupinama In-Out (Nemčija) in Su-En Butoh (Švedska), redno pa sodeluje z nemškim butoistom in koreografom Stefanom Mario Marbom. Gl. monografijo Uršule Teržan *Sodobni ples v Sloveniji* (80–84) in članek Anje Möderndorfer »Buto v plesnih predstavah Tanje Zgonc«.

153 O sprejemu buta v slovenskem prostoru Tanja Zgonc pripoveduje v intervjuju s Kajo Vidanovskij »O butu kot produktivnem medkulturnem nesporezumu«.



Eugène Ionesco – Damir Zlatar Frey. *Prihajajo*. Koreodrama, SMG, 1992.

Režija Damir Zlatar Frey. Na sliki Janez Eržen, Vera Per, Olga Grad, Niko Goršič, Pavle Ravnohrib. Foto Jane Štravs. Arhiv SMG.

raziskav redno zatekal h klasičnim formam scenskih umetnosti« in pri tem »dosegel nekaj svojih največjih uspehov«, zlasti s predstavo *Veter, pesek, zvezde* (1991 v SMG) in *Trilogijo*, ki pomeni njegov obračun s klasičnim baletom (*Labodje jezero*, 1994; *Romeo in Julija*, 1995; *Posvetitev pomladi*, 1997) («Predlogi» 104). S svojo koreodramsko avtorsko estetiko je devetdeseta zaznamoval Damir Zlatar Frey. Leta 1976 je v Celju ustanovil Plesno gledališče Celje in v začetku osemdesetih začel ustvarjati v Ljubljani, kjer je koreografiral v Plesnem teatru Ljubljana. S Ksenijo Hribar si je delil koreografijo prve predstave PTL, ki je premiero doživela leta 1985 na otvoritvi novoustanovljenega glasbenega festivala Druga godba: pod skupnim naslovom *Krst* je Hribar koreografirala *Grenke solze za L. M.*, Frey pa *Pisma iz črne marmorja*. Še v istem letu je Frey (v Kapelici v Centru interesnih dejavnosti mladih na Kersnikovi 4) koreografiral predstavo *Metastaza – Laibach*, s katero je PTL gostoval in zaslovel po vsej Jugoslaviji.<sup>154</sup>

Leta 1986 je ustanovil Koreodramo in ustvaril posebno obliko plesnega gledališča, v katerem imata (post)dramski diskurz in sodobni ples enakovreden delež pri

154 Gl. analizo obeh predstav v knjigi Uršule Teržan *Sodobni ples v Sloveniji* (59–61).

vzpostavljanju odrskega dogajanja.<sup>155</sup> V dialogu z nemškim ekspresionizmom je izoblikoval značilno »freyevsko« koreodramsko estetiko in obenem svojsko različico gledališča podob. Teatralna ekspresija, patos, silovita čutnost in erotizem so ključne besede, s katerimi so jo opredeljevali gledališki kritiki. V Koreodrami jo je razvijal v *Agati Schwarzkobler* (1986), *Salomi* (1987), *De profundis* (na osnovi dramskih in proznih del ter korespondence Slavka Gruma, 1988), Genetovih *Služkinjah* (1989), *Filozofiji v budoarju* Markiza De Sada (1989) in drugih predstavah vsaj do konca devetdesetih, najbolj prodorno pa gotovo na odru mariborske Drame v Grumovem *Dogodku v mestu Gogi* (1991), s katerim je priredil »odrsko senzacijo brez primere« (Inkret, *Za Hekubo* 465), in leto pozneje, ko je v Koreodrami v predstavi *Prihajajo* »do polnega perfekcionizma« prignal uprizoritev svoje nove igre – kot variacije na Ionescove *Stole* (prav tam 467). Frey je znal povezati igralce v »orkester odličnih solistov«, kot se je v kritiki *Dogodka v mestu Gogi* izrazil Andrej Inkret: vsi skupaj so »povsem 'naravno' integrirani v tako imenovano 'skupinsko igro', vendar hkrati tudi vsak s svojo nezgrešljivo individualno partijo« (*Za Hekubo* 465). Osnovne značilnosti Freyevih igralcev so – kot je zapisal Lado Kralj v gledališkem listu Strniševih *Žab* (1993) – »intenzivnost, patos, ekstaza, tudi histerija, vendar vse te skrajne emocije ostajajo ves čas pod interpretovo kontrolo, celo na način nekakšne hladne distance do lastnega početja« (nav. po Inkret, *Za Hekubo* 470). V natančno skoreografiranih predstavah, v katerih je dramaturško vezivo predstavljala izrazito poudarjena glasba, je igralski ansambel s skrajno osredotočenostjo ustvaril intenzivno atmosfero, da je v avtopoetsko povratno zanko zaobjel tudi občinstvo.

Na začetku devetdesetih se je v sodobnem plesu zgodil obrat v paradigmo igre, to je strukturiranje koreografskih postopkov v skladu z načeli igre kot generatorjem medosebnih, kulturnih in družbenih odnosov. Po Vevarjevem mnenju se je v tranzicijskem obdobju prehoda iz jugoslovanskega socialističnega sistema v parlamentarno demokracijo v slovenski državi prav skozi igro zgodila »apolitizacija prakse: 'igra' je nastopila hkrati kot umolk neke političnosti in odmik od spolitiziranega konteksta osemdesetih let« (»Predlogi« 105). Kot reprezentativni zgled te paradigme izpostavlja Matjaža Pograjca in njegovo skupino Betontanc. Leta 1990 so uprizorili *Pesnike brez žepov* v kleti poljanske gimnazije, kjer jih je odkrila Nevenka Koprivšek, ki je v tistem času nastopila kot umetniška vodja Gledališča Glej, jih povabila na Gregorčičevo in odprla pot do neslutenega mednarodnega uspeha. Navdušenemu sprejemu domačega občinstva in gostovanjem v tujini (s *Pesniki* ter *Romeom in Julijo*, 1991) je sledila predstava *Za vsako besedo cekin*, ki je leta 1992 na mednarodnem natečaju koreografov Bagnolet '92 prejela prvo nagrado, Grand Prix de Bagnolet '92. V prvih sedmih letih je skupina s stalnim jedrom plesalcev (Alma Blagdanič, Igor Dragar, Janja Majzelj, Blažka Müller, Matej

155 Andrej Inkret v kritiki Freyevе predstave *Saloma* (1987) opozarja, da sta pri nas to zvrst gledališča inavgurirala Ljubiša Ristić in Nada Kokotović, in spomni na njuno *Tosco* v celjskem gledališču leta 1978 (*Za Hekubo* 458).



Betontanc: *Pesniki brez žepov*, 1990.  
 Na sliki Alma Blagdanič,  
 Igor Dragar (spredaj),  
 Janja Majzelj, Matej Recer,  
 Blažka Müller (v ozadju).  
 Foto Diego Andrés Gómez.

Recer, Ivan Peternelj in Branko Potočan) ter skladateljem Mitjem Vrhovnikom Smrekarjem ustvarjala pod okriljem Gleja (*Tatovi mokrih robčkov*, 1993; *Know Your Enemy!*, 1995; *Na treh straneh neba*, 1997). Skupaj s Tomažem Štruclom in Iztokom Lovričem ter njegovo skupino Grapefruit so izrisovali novo identiteto Gleja, iskali navdih »v sodobnem urbanem kontekstu, v kletih in na ulicah tranzicijske Ljubljane«, ustvarjali predstave, »v katerih se manifestira želja po sodobni pop kulturi«, uprizarjali simptome in identitete »mesta, ki se iz socialistične republiške prestolnice postopoma spreminja v eno od bodočih glavnih mest Evropske unije«, in izumljali iskrive scenske forme, ki jih (deklarativno) niso želeli reflektirati, ter pripovedovali »o življenju, kakršnega okoli sebe opažajo ali kot si ga želijo« (Vevar, »Betontanc« 129). Konec devetdesetih je Betontanc uspešno nadaljeval v produkciji zavoda Bunker, pogosto v mednarodnih koprodukcijah, in vse do leta 2014 ustvarjal »podobe gibanja občutljivega telesa, ki je sposobno pripovedovati izkušnjo sveta« (Štaudohar, »Zgodba«).



Prav tako kot Betontanc je tudi skupina Iztoka Kovača En-Knap gostovala na doma- la vseh pomembnih evropskih plesnih festivalih, pa tudi drugod (v Združenih državah Amerike, Avstraliji in Kanadi). Iztok Kovač je prodril na evropsko prizorišče sodobnega plesa s solom *Kako sem ujel sokola* (1991). Zanj je leta 1993 prejel prestižno britansko nagrado London Dance and Performance Award za najboljše gostujoče umetnike, ki je bila tistega leta podeljena tudi Merceu Cunninghamu in Ronu Vawterju iz skupine The Wooster Group. Pod okriljem festivala Klapstuk je leta 1993 v Leuvnu v Belgiji ustanovil mednarodno plesno skupino En-Knap, v imenu navezujoč se na svoje rodno mesto, Trbovlje, ki so s svojo rudarsko (»knapovsko«) tradicijo in s socialističnim obdobjem zaznamovano zgodovino vtisnile globok pečat njihovi uprizoritveni estetiki. Kot ugotavlja Bojana Kunst, jo v temelju opredeljujejo podobe teles, ki vztrajajo neposredno na robu. Kot paradigmatičen primer te pozicije roba izpostavlja enega od najmočnejših eksistencialnih prizorov v zgodovini slovenskega filma, prizor iz En-Knapovega filma *Vrtoglavi ptič* (v režiji Saša Podgorška, 1997), v katerem Iztok Kovač niha na robu 306 metrov visokega dimnika nekdanje Termoelektrarne Trbovlje. Tu je z vrtoglavo tenzijo razgrnjeno temeljno eksistencialno stanje »en-knapovskega« telesa: »[N]a eni strani skrajna vzdržljivost in moč, disciplina in obvladovanje, na drugi strani pa izjemna krhkost, svoboda in imaginacija telesa« (Kunst, »En-Knap« 10). Kovač je v natančno strukturirane koreografije vključeval t. i. odprta mesta, jih podvrget logiki naključja in improvizaciji (kot denimo v *Zakinitostih kobre*, 1997; *Hu Die*, 2001; *S.K.I.N.*, 2002), »obenem pa je koreografijo – s predhodno postavljenimi pravili, ki obsegajo tudi dinamično in spremenljivo hierarhijo skupine – vzpostavil kot živo strukturo in govorico« (Vear, »Predlogi« 107). V okviru zavoda En-Knap je Kovač ustvaril pogoje za nove modele produkcijskega delovanja. Leta 2007 je ustanovil mednarodno plesno skupino En-Knap Group, ki je prvi stalni ansambel za sodobni ples v Sloveniji, ter k sodelovanju pritegnil slovenske in mednarodno priznane koreografe in gledališke režiserje. Skupina deluje v Centru kulture Španski borci v Ljubljani od leta 2009, ko je upravljanje centra prevzel zavod En-Knap.

Načela igre niso strukturirala le predstav skupin Betontanc in En-Knap, temveč so prevladovala tudi v koreografijah skupine Fourklor pod vodstvom Branka Potočana (med letoma 1990 in 1993 je plesal v skupini Wima Vandekeybusa *Ultima Vez*), Dušana Teropšiča, Sebastijana Stariča, Jane Menger, Gorana Bogdanovskega in njegove skupine Fičo balet ter Jurija Konjarja (Vear, »Predlogi« 106). V devetdesetih letih je začelo naraščati število režiserjev, ki so sodelovali s koreografi sodobnega plesa in plesalci; svetovalci za gib so postali stalni sodelavci pri ustvarjanju predstav.<sup>156</sup> Obenem se je tudi pri mlajši generaciji igralcev poznal vpliv preнове programa na Katedri za

156 S koreografi (Henrikom Neubauerjem, Kristino Piccoli, Vladimirjem Laznikom idr.) in plesalci je sodelovala že Balbina Battelino Baranović v svojem Eksperimentalnem gledališču, pa tudi pri snovanju uprizoritev, ki jih je režirala v repertoarnih gledališčih. Gl. Jesenko, *Rob v središču* (194–199).



plesno in gibno izraznost na AGRFT, ki jo je izpeljala Ksenija Hribar.<sup>157</sup> Kot ugotavlja Uršula Teržan, je Ksenija Hribar »poglobila splošno plesno izobrazbo bodočih igralcev ter jim s tem odprla možnosti izražanja in sodelovanja v novo nastalih gledaliških praksah« (54). Reformatorji devetdesetih (Emil Hrvatini, Matjaž Berger, Bojan Jablanovec itd.) so vključevali ples v svoja dela, saj jim je – povedano skupaj z Rokom Vevarjem – »ples pomenil možnost rekonceptualizacije lastnega polja« (»Predlogi« 108). Ples ni bil uporabljen »zgolj kot gostujoča praksa, marveč je bil izpostavljen vrsti konceptualnih rešitev (rekonceptualizacije telesa, prepletanje plesa z novimi mediji, konceptualizacija telesa v polju ideoloških mehanizmov ...)« (prav tam). Kot izstopajoče primere navaja *Gravitacija nič – Biomehaniko Noordung* (1999) Dragana Živadinova, predstave Barbare Novakovič Kolenc in njenega Gledališča Muzeum, projekte Vlada Repnika in njegovega Gledališča VR, projekte Marka Košnika in njegovega Instituta Egon March, videoperformanse Eme Kugler in Nevena Korde, serijo spletnih performansov *Ballettika Internettikka* Igorja Štromajerja in Braneta Zormanana.

## Performans

Performans, ki se je v slovenskem prostoru pojavil v okviru konceptualizma konec šestdesetih let 20. stoletja, v posameznih značilnostih pa se je na gledaliških odrih nadalje razvijal v sedemdesetih in osemdesetih, se je v devetdesetih uveljavil kot avtonomna uprizoritvena zvrst. Miško Šuvaković označuje performans kot »ekscenčne in radikalne evolucije ali prekinitve v tradiciji gledališča, ki izstopijo iz gledališča in gradijo medsebojne odnose z reproduktivnimi praksami drugih umetnosti«, z odvrčanjem od proizvodnje »zaključenega« ali »statičnega« umetniškega dela pa prinašajo eksistencialistične, fenomenološke, analitične ali narativne tematizacije človeškega dejanja, delovanja, obnašanja in življenja na sceni ali zunaj nje (*Anatomija angelov* 224). Avtorji in avtorice performansov v devetdesetih so izpostavljali »problematične hierarhične družbene odnose (nadrejeni/podrejeni, moč/kapital) in zastopali marginalne bivanjske situacije (brezdomci, prostitutke, begunci)«, s kritiko normativnega pa problematizirali »proizvodnjo družbene funkcionalnosti, tj. utilitarne in ustaljene normalnosti«, da bi dekonstruirali vzpostavljene centre dominacije v družbi, umetnostnem sistemu in vsakdanjem življenju (Vear, Založnik 49). Rok Vevar in Jasmina Založnik v tovrstnih performansih prepoznavata boj za razliko in jih razvrščata v dva večja sklopa (prav tam 49–55): 1. performans kot obliko institucionalne kritike in 2. umetniški performans kot model novovzpostavljene vzporedne institucije. V prvem sklopu, performansu kot obliki institucionalne kritike, razlikujeta tri vrste performansov. V prvi vrsti izpostavljata v devetdesetih redko videni feministični performans kot obliko kritike

157 Na AGRFT je začela poučevati leta 1991, kjer je bila tudi predstojnica katedre za evkinetiko.

patriarhalnega sistema in delitev ustaljenih spolnih vlog v družbi, ki se je prepletal z institucionalno kritiko patriarhalnih razmerij v umetnostnem sistemu. Pot mu je leta 1995 odprl novoustanovljeni festival Mesto žensk, na katerem so bili predstavljeni performansi Maje Licul, Janje Žvegelj in Aprilije Lužar. V drugo vrsto performansov uvrščata kritiko protokolov, praks in gest, ki jih proizvajata družbena inercija (performansi Franca Purga), v tretjo vrsto pa artivizem oziroma »mehkoteroristični« performansi Marka Breclja. Vevar in Založnik v drugi večji sklop zajemata umetniške performanse, ki so vzpostavljali vzporedne modele institucij ali vzporedne klasifikacijske oblike (t. i. parazitizem), na primer P.A.R.A.S.I.T.E. muzej sodobne umetnosti Tadeja Pogačarja; *SK8 Muzej, Inštitut za domače raziskave* Alenke Pirman, ki je skupaj z Vukom Čosićem in Ireno Woelle ustanovila tudi *Raziskovalni inštitut za geometriško statistiko Republike Slovenije*. Poleg tega opozarjata na radikalni performans, ki je bil v slovenskem prostoru novost, prizorišče pa mu je leta 1994 vzpostavila Galerija Kapelica pod vodstvom Jurija Krpana (prav tam 55–59). Gostila je bodyartistične performanse, ki so – kot pravi Krpan – vzpostavljali telo kot umetniški material in topos, izpostavljen razvoju kirurške in korektivne medicine, neozdravljivim boleznim sodobnega sveta, kibernetiki in biotehnologiji, življenju s tehničnimi vsadki, nadomeščanju in zamenjevanju tkiv, genov in človeške sposobnosti za reprodukcijo (218). Med slovenskimi umetniki in umetnicami so radikalne performanse v Kapelici izvedli duo Eclipse, Ive Tabar, Goran Bertok, Peter Mlakar, v performativnih dogodkih pa so razvoj novih tehnologij problematizirali Igor Štromajer, Marko Peljhan in Davide Grassi.

Konec devetdesetih let so nove estetike začele prehajati v osrednji tok, obenem pa se je prostor, ki je bil v okviru infrastrukturne mreže repertoarnih gledališč namenjen eksperimentu, krčil. Mali odri, ki so bili v repertoarnih gledališčih ustanovljeni z namenom, da odprejo prostor eksperimentu, so se v devetdesetih preobrazali v prizorišča za komorne uprizoritve. Gledališče Glej v devetdesetih ni več vzpostavljalo svoje identitete v eksperimentalnem in alternativnem gledališču (iz svojega imena je izpustilo tudi oznako »eksperimentalno«), temveč se je profiliralo kot mainstreamovsko gledališče, ki meri na prodor v mednarodno špico (s stalnimi avtorji: Matjaž Pograjc s skupino Betontanc, Iztok Lovrič s skupino Grapefruit ter režiser in scenograf Tomaž Štrucl). Prav tako kot Glej je tudi Slovensko mladinsko gledališče sooblikovalo »estetski boom devetdesetih« in z močnimi režijskimi pisavami (Martina Kušaja, Matjaža Pograjca, Emila Hrvatina, Eduarda Milerja, Damirja Zlatarja Freya, Branka Brezovca, Tomija Janežiča, Matjaža Bergerja, Mete Hočevar, Barbare Novakovič Kolenc, Vlada G. Repnika, Matjaža Fariča, Sebastijana Horvata, Vita Tauferja in Dragana Živadinova) dinamiziralo gledališki in družbeno-kulturni prostor (Toporišič, »Po sledih« 101). Poseben fenomen devetdesetih je bilo lutkovno gledališče za odrasle (v Gledališču Konj likovnika Silvana Omerzuja in režiserja Jana Zakonjška, skupini Regeneracija, predstavah v režiji Uroša Trefalta, Saša Jovanovića in Barbare Bulatović),

z uprizoritvami v režiji Silvana Omerzuja pa je prodrlo tudi v repertoarno dramsko gledališče. V drugi polovici devetdesetih se je pojavila komercialna gledališka produkcija (Špas teater, 1997; BTC Komedija, 2002), ki v zgodovini slovenskega gledališča dotlej ni bila zastopana, vendar ta ni vplivala na repertoarno politiko institucionalnih gledališč; obe sta nadaljevali svojo pot in oblikovali vsaka svoj krog občinstva.

## Uprizarjanje besedilnih pokrajin

Po desetletju odvracanja od dramskega gledališča, ko je zunajinstitucionalna produkcija dodobra razvila vizualne jezike odra, je bilo opaziti poudarjeno zanimanje za raziskovanje besede in besedilnih pokrajin. Znova je postalo aktualno preiskovanje zvočne in likovne ravni jezika ter razmerij med vsebino in formo pri ustvarjanju ne več dramskih gledaliških besedil. S tem namenom je Simona Semenič leta 2005 skupaj z dramaturgi in dramatikami mlajše generacije ter v tesnem sodelovanju s teoretikom Rokom Vevarjem ustanovila skupino PreGlej, ki je v nekaj letih vzpostavila platformo za ustvarjanje, razvoj in mednarodno izmenjavo dramskih pisav. Organizirali so tudi prvi festival dramske pisave v Sloveniji PreGlej na glas! in lansirali trend bralnih uprizoritev. Forme bralne uprizoritve niso uporabljali le za javno predstavitev drame, temveč predvsem kot metodo za razvijanje drame – kot proces, v katerem imajo dramatikam priložnost izkusiti, kako njihova drama učinkuje na gledališkem odru in kako jo doživlja občinstvo, po končani uprizoritvi pa jo v pogovoru z režiserjem, igralci in gledalci prediskutirati in na osnovi povratnih informacij dramsko besedilo izboljšati. Bralne uprizoritve v PreGlejevem Laboratoriju so vzpostavile možnosti za procesualno dramsko ustvarjalnost.<sup>158</sup> Raziskave besede, razumljene kot izhodišče v nove jezike odra, so v tistem času markantno zaznamovale tudi režijske pisave Sebastijana Horvata, Tomija Janežiča, Jerneja Lorencija, Diega De Brea, Matjaža Latina. Režiserji »so se usmerjali nazaj k tekstu«, pri tem pa »praviloma niso več vstopali v ustvarjalni dialog s sodobno slovensko literarno generacijo ali starejših generacij ter se s poudarkom na ukvarjanju s fenomenom igralca in igre začeli vračati k revitalizaciji raziskav osnovnih elementov gledališke predstave« (Toporišič, *Med zapeljevanjem* 157). Mednje bi lahko uvrstili vsaj še Matejo Koležnik in Ivico Buljana. Ta generacija je »občutno načela ali celo prekinila vez z linijo, ki jo v sodobno gledališče vpisuje Živadinov, in je bila v določeni fazi močno opazna, denimo pri celi 'tretji' generaciji režiserjev (Hrvatini, Berger, Pograjc, Repnik idr.)«, pravi Blaž Lukan in jo zato imenuje postživadinovovska, označuje pa jo tudi za postpandurjevsko in posttaufferjevsko generacijo (»Drža« 6–7).

158 Predhodnike takšnega načina dramskega pisanja oziroma uprizoritvenega pisanja (*performance writing*) je na slovenskih odrih mogoče prepoznati v eksperimentalnih gledaliških praksah šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja (v izvedbi neoavangardnih skupin pesnikov 441/442/443, Nomenklatura in LKB – Literarni klub Branik ter v nastopih pisateljev, ki so predstavljali svoja literarna dela v Pekarni).

Sebastijan Horvat je novo pojmovanje (post)dramskega gledališča raziskoval v odnosu do govora, ki »postane glavno gibalo, nosilec 'dramatičnosti' in center smisla« v predstavah, ki jih je ustvaril v okviru zavoda E.P.I. center<sup>159</sup> (zlasti *Elizabeth*, 1997; *Ion*, 1998; *Juliette – Justine*, 2000; *Get Famous or Die Trying – Elizabeth 2*, 2004). Koncept, iz katerega izhaja uprizoritveni postopek, je Horvat nazorno predstavil v »Manifestu 3«:

Disciplino govora izoliram in izvzamem: najprej od napisanega teksta in predvidene psihologije, potem pa še od telesa, igralčeve mimike in geste. [...] Igralci so prepuščeni breznu »brezsmiselnega« govora in logika govora ni organizirana po neki psihološki motivaciji, ampak govorijo preprosto njihova usta in nič več. Zgodi se to, da besede govorijo njih in šele one delajo iz njih telesa. (18)

Besedilo samo služi govoru, iz katerega zrastejo liki. Gesta nastopi v funkciji osredotočenja na pomen besedila, ki pa »zaradi tega ni nič bolj abstrakten, ravno narobe – v svoji vsakdanjosti je realističen in banalen« (prav tam).<sup>160</sup> Pri tem je verbalna govorica enakovredna likovni govorici uprizoritev, ki jo je konceptualno osmišljala scenografka Petra Veber. Besedila so nastajala v avtorstvu Sebastijana Horvata, dramaturgov (Klavdije Zupan, jezikoslovca Primoža Viteza) in Nataše Matjašec (v primeru obeh *Elizabeth*). V navedenih Horvatovih uprizoritvah je bilo besedi prepovedano, da se uresničuje drugje kot v glavah igralcev – »interiornih *screenib*« (prav tam), obenem pa je k sodelovanju vpoklicevala tudi gledalce – da izkusijo njeno mesenost na prizorišču svojih lastnih »interiornih *screenov*«. Horvat je izhajal iz vprašanja, kako »telesu in govoru odvzeti razčustvovanost« (prav tam 16). Režijski postopek, ki sledi načelu minimalizma in redukcije, je pogosto privedel do uprizoritev, ki oblikujejo kompozicijo po zgledu živih slik (*tableau vivant*).

V tistem času, to je na prelomu iz 20. v 21. stoletje, je bilo na slovenskih odrih opaziti več, pogojno rečeno, »statičnih« uprizoritev, ki so bile povsem osredotočene na besedilo, obenem pa so z redukcijo mizanscene ustvarjale močne vizualne podobe, na primer *Dvoboje* (Gledališče Glej, 2002) in *Arabska noč* (SNG Nova Gorica, 2003) v režiji Diega De Brea, *Tihožitje* (Gledališče Glej, 2004) in *Ep o Gilgamešu* (Slovensko mladinsko gledališče, 2005) v režiji Jerneja Lorencija. Režiserji so do sorodnih vizualnih rešitev prihajali iz različnih raziskovalnih interesov, vsem pa je bila skupna težnja k antiiluzionizmu in nepsihološki igri. V tem pogledu so Horvat, De Brea in Lorenci dediči reformatorjev devetdesetih (Živadinov, Hrvatina, Berger, Repnik idr.), ki so za

159 Sebastijan Horvat je leta 1997 ustanovil E.P.I. center (Elizabeth projektno idejni center) skupaj s scenografko Petro Veber in igralko Natašo Matjašec. Poimenovan po prvi predstavi zavoda, *Elizabeth*, je E.P.I. center odprl vrata tudi produkciji predstav avtorjev, ki so (prav tako kot *Elizabeth* in druge Horvatove predstave v tistem času) izhajale iz minimalizma, načela redukcije in omejevanja gledališkega izraza. Režirali so jih Jernej Lorenci, Mare Bulc, Jure Novak, Ivana Djilas, Dejan Sarič. Glej monografijo *1. dejanje* v uredništvu Sebastijana Horvata in Tamare Bračić (168–173).

160 Gl. tudi druge Horvatove manifeste v knjigi *1. dejanje* (ur. Horvat, Bračić 14–30).



*Ep o Gilgamešu.* Adaptacija Nebojša Pop-Tasić. Režija Jernej Lorenci. SMG, 2005.  
Na sliki Dario Varga, Primož Bežjak. Foto Žiga Koritnik. Arhiv SMG.

uresničevanje svojih režijskih zamisli prav tako terjali način igre, ki je razbremenjen čustvenega naboja. *Dvboj* Diega De Brea, denimo, ki uprizarja življenjsko zgodbo filozofa in meniha Abelarda ter njegove učenke Heloize (igrata ju Uroš Smolej in Helena Peršuh), režiser postavi kot sliko, domala statično podobo, in prikazuje zape-ljevanje med njima kot »depsihologiziran odnos, ki gradi na telesu, njegovih stanjih, napetostih in kontrastih«, kot pravi režiser v pogovoru s Petro Pogorevc (»Eros« 60), to je v tenziji med približevanjem in oddaljevanjem obeh likov, vendar v govornem dejanju, saj je njuno gibanje reducirano na obrazno mimiko in minimalne geste v sedečem položaju, frontalno na občinstvo, tako da se igralca s pogledi le redkokdaj srečata. Sorodno stvaritev prinaša *Tihožitje* (2004) po motivih romana Carlosa Fuen-tesa, gledališke raziskave o Cioranu, ki preiskuje čas, večnost in sliko, ter v kateri Lo-renci v okvir slike umešča tri igralce: Vladimirja Vlaškalića, Borisa Mihalja in Branka Jordana. Prav tako kot De Brea je tudi Lorenci igralcem omejil gibanje. Skupaj s scenografom Brankom Hojnikom izhaja iz premisleka, da se prostor vzpostavlja v glavi igralcev in gledalcev: »Ne gre nama za prostor iluzije, temveč za prostor aluzije; celostnega namiga, dražljaja. Prostor se mora vzpostaviti na več ravneh: v glavi igralca, dramske osebe in gledalca.« (Pogorevc, »Zbiram pogum« 22) Ustvarjata ga s preisko-vanjem odnosov med različnimi materiali, barvami, med vertikalami in horizontalami



v kompoziciji, pa tudi s postavljanjem fizičnih ovir igralcu: »[Z]elo rada igralcu nekoliko zamajeva fizično percepcijo ali postavi v nenaravno pozicijo, ki zahteva od njega neko aktivacijo. Podobno kot v kiparstvu. Kiparji za spoznanje pretiravajo, da bi dobili napetost, ki poživlja.« (prav tam) Lorenci igralcu postavlja določene zapreke, »da bi ga aktiviral, spodbudil, pritegnil ali pa včasih celo prisilil v bolj neposreden dialog s seboj« (prav tam). To v uprizoritvi *Tibožitja* privede do preusmeritve poudarka na besedilno pokrajino in ustvari t. i. pripovedno gledališče, ki ga je Lorenci razvijal v nadaljevanju svojih gledaliških raziskav (izrazito v *Epu o Gilgamešu*, 2005) in radikaliziral dve desetletji pozneje, denimo v uprizoritvi *Biblija, prvi poskus*, 2017, in *Visoški kroniki* po romanu Ivana Tavčarja, 2018, obe na odru ljubljanske Drame.

Svojevrstno igro z besedilom je priredil Ivica Buljan, ko je zrežiral roman Hervéja Guiberta *Mlado meso* v Slovenskem mladinskem gledališču leta 2007. Uprizoritev slo ni na romaneskni pripovedi o življenju v na videz idiličnem mestecu na severu Francije, polnem prijetnih in zabavnih pripetljajev, pa tudi obrekovanja, zavisti, bizarnih ekscesov in problematičnih užtkov. Buljan je uprizoril domala celotno besedilo romana, z replikami in didaskaličnimi opisi dogajanja vred. Z besedami dramaturga uprizoritve Zlatka Wurzberga povedano: »Ivica Buljan gradi predstavo iz celotnega narativnega tkiva romana. V besedilo ne vnaša hierarhičnih odnosov med dialogi in didaskalijami, ne dramatizira ga v like in fabulativne situacije.« (Wurzberg 9) Jezik predhaja dejanju. Beseda je tista, ki poraja dogajanje in dramske osebe. Fabulativne situacije in osebe so (podobno kot pri Horvatu) »izključno jezikovna stvaritev«: »Preden se lik ali situacija pojavita, se morajo pokazati besede, iz katerih sta narejena. [...] Igralec je hkrati tudi razlagalec osebe in narator zgodbe iz njenega vidika, brez prelomov med tema dvema položajema.« (prav tam 9–10). Vsak igralec torej sočasno nastopa v vlogi dramske osebe, ki agira *in statu nascendi* in kot pripovedovalec, pri čemer izmenjuje ta dva načina izjavljanja, ne da bi med njima napravil kakršno koli razliko.<sup>161</sup> Med številnimi uprizoritvami romanesknih gradiv, ki so na slovenskih odrih v tistem času odkrivala razsežnosti postdramskega gledališča v razmerju do performativnosti besede in telesa, je prav zaradi takšnega postopka upovedovanja in uprizarjanja besedila *Mlado meso* gotovo izjema. Kljub razgibani mizansceni oziroma prav z njo iz uprizoritve izstopa pripoved, ki kroji postdramsko besedilno pokrajino ter ob glasbi skladatelja Mitja Vrhovnika Smrekarja in izvedbi celotnega ansambla Slovenskega mladinskega gledališča gledalcem »ponuja estetsko izkustvo *par excellence*« (Drnovšek 320). Zgoraj predstavljene raziskave besede so se – ne glede na raznolikost raziskovalnih pristopov in različnost režijskih estetik – vsaka na svoj način izročale gledalcem in jih nagovarjale,

161 Kot opaza Jaša Drnovšek, se pojavljajo trije različni položaji izrekanja, ki se v uprizoritvi izmenjujejo brez reza:

1. lik govori o sebi in tretji osebi (ta je najpogostejši); 2. lik govori o sebi tako, da uporablja tako prvo kot tudi tretjo osebo (ta način je redkejši); in 3. lik govori o drugih likih in tretji osebi (ta način izrekanja je pridržan predvsem za Očeta Sandra) (317–318).

da s svojo predstavo dejavnostjo, na prizoriščih svoje lastne imaginacije sodelujejo pri soustvarjanju uprizorjenih svetov.

Drugače od svojih generacijskih kolegov k snovanju uprizoritev pristopa Tomi Janežič. Že od svojih začetkov v drugi polovici devetdesetih let 20. stoletja je zavezan raziskavi igre. Njegove režije ne izhajajo iz vnaprejšnjega koncepta, temveč iz tega, kaj se – kot pravi sam – v uprizoritvenem procesu »zgodí in dogaja z igralcem«. <sup>162</sup> Leta 1996 je ustanovil Studio za raziskavo umetnosti igre, v katerem kontinuirano že dve desetletji razvija metodo igre. Že zgodnja produkcija Studia *Praznina, stara zgodba iz moje vasi* (leta 1997 v Gledališču Ptuj) je odprla novo obravnavanje igre in igralca v slovenskem prostoru (Štaudohar, »Doživeti« 19). To je v dveh uprizoritvah Čehova, *Utvi* (1999) in *Treh sestrah* (2001) v Slovenskem mladinskem gledališču, povsem presenetilo gledališko stroko. To je bil pravi Čehov, ki na oder prinaša »iz drobnih rezinic življenja ustvarjeno atmosfero oziroma življenje, primerljivo z vsakdanjim oz. realističnim, predvsem pa prepričljivo v svoji avtentičnosti, resničnosti« (Lukan, *Po vsem sodeč* 156). »Odrsko življenje v *Utvi* je namreč polno drobnih detajlov, kretenj, grimas, ritmov in premikov, ki jih običajna odrska postavitev reducira oziroma se jim a priori odpoveduje« (prav tam). Prav tako v *Treh sestrah*, stkanih iz odnosov, ki »so prava vsebina Janežičeve režije« (prav tam 158). Navdihujoč se pri metodologijah igre Stanislavskega, Strasberga in Grotowskega ter z uporabo tehnik psihodrame je Janežič (v sodelovanju z igralci iz Studia in vsakokratno igralsko ekipo, s katero je sodeloval v institucionalnih gledališčih) začel razvijati svojo lastno metodo igre in si prizadeval na odru doseči avtentičnost. To je avtentičnost, ki izvira iz igralčeve lastne biti in je sočasno preoblikovana v procesu premestitve v telo, prostor in čas določenega lika, v procesu vaj natančno naštudirana in pred občinstvom vselej odigrana (čeprav ni videti, da je lik podvržen skrbno nadzorovanemu igralčevemu delu). To je nazorno razvidno iz zapisa Blaža Lukana po ogledu predstave *Je, kot bi šel čez polje maka in ne pomislil, da bi utrgal cvet* (2001):

Igralci (Iva Babić, Irena Blažinić, Neda R. Bric, Primož Ekart, Barbara Krajnc, Denis Patafta, Matej Recer) v produkciji Studia za raziskavo umetnosti igre nalivajo čaj, ki ga ni, se umivajo z vodo, ki je ni, božajo telesa in predmete, ki jih ni. To počno tako, da vonjamo vročo pijačo, slišimo teči vodo, zaznamo njeno mokroto na obrazu, občutimo rahle dotike. [...] Brez odvečnih pomagal (v svetlobi sveč in ob nevsiljivi glasbeni spremljavi v izvedbi režiserja in Andraža Poliča) uprizarjajo življenje, ali točneje, tuje življenje, ki se jim je zalezlo v kožo, mišice in kosti, kot svoje lastno, in to z nenavadno intenzivno transformacijo, tako da jih skorajda ne prepoznamo več. (*Po vsem sodeč* 159)

162 Gl. intervju s Tomijem Janežičem »Doživeti igro«, ki ga je pripravila Irena Štaudohar (za revijo *Maska*, v sezoni 1997/98).



A. P. Čehov: *Tri sestre*. Režija Tomi Janežič. SMG, 2001.  
Na sliki Maruša Geymayer - Oblak, Matej Recer, Sebastijan Cavazza, Janja Majzelj, Primož Ekart, Romana Šalehar, Sandi Pavlin. Foto Dejan Habicht. Arhiv SMG.

Različne faze pri razvijanju Janežičeve metode igre si je bilo v tistem času na slovenskih odrih mogoče ogledati predvsem v produkcijah Studia za raziskavo igre (poleg že omenjenih tudi v predstavah *Stalker*, 1999, in *Nič igranja, prosim!*, 2003). V drugih uprizoritvah, ki jih je Janežič režiral v repertoarnih gledališčih (odmevno tudi v gledališčih nekdanje Jugoslavije), pa je bil bolj kot sam proces dela z igralci razviden rezultat – sama uprizoritev kot zaključeno delo.

## Hibridizacija uprizarjanja

Po letu 2000 so se na slovenskih odrih nadaljevale raziskave modelov komunikacije in oblikovanja skupnosti med nastopajočimi in gledalci (v živo in posredovano s pomočjo digitalnih tehnologij). V povečanem številu participativnih praks se je fokus s politik reprezentacije začel premeščati na politike gledalčeve odgovornosti pri soustvarjanju (uprizorjenega) sveta. Trend hibridiziranja umetniških disciplin in medijev se je pospešeno nadaljeval ter razvejal v heterogeno polje uprizarjanja, v katerem je načelo interdisciplinarnosti postalo norma in je že prešlo v območje transdisciplinarnosti. Gledališče Glej se je ponovno vzpostavilo kot prostor

eksperimenta.<sup>163</sup> Od leta 2007 je programska vizija utemeljena v zgodnjih delih mlade generacije gledališčnikov (Mare Bulc, Jaka Andrej Vojevec, Jure Novak, Simona Semenič, Luka Martin Škof, Žiga Divjak, Tin Grabnar, Juš Zidar, Marko Čeh, Nina Eva Lampič, Jaša Jenull, Vida Cerkvenik Bren, Ajda Valcl, Tijana Zinajić idr.) in programskem sklopu umetniških raziskav, t. i. *Miniaturk*, ki so bile zasnovane kot delo v nastajanju, vsak mesec pa je bil na javnih predstavitvah občinstvu omogočen vpogled v razvoj raziskovalnega procesa. Sodobni odprti formati v sferi neodvisnega gledališča temeljijo na procesualnosti in participativnosti (nespregledljiv zgled imajo v neoavantgardi šestdesetih let), ob tem pa izpostavljajo vprašanja o metodologijah dela, o samih razmerah za ustvarjanje, predstavljanje in distribuiranje umetnosti v neoliberalnem kapitalizmu. Rekonstrukcije eksperimentalnih predstav, ki so bile v zgodovini slovenskega gledališča dotlej prezrte, so prerasle v trend (leta 2007 ga je sprožila rekonstrukcija predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v režiji Janeza Janše) in pomembno prispevale k ovrednotenju pomena avantgardnih gibanj za razvoj slovenskega gledališča.

Avtorji in avtorice postdramskih in interdisciplinarnih umetniških praks so v devetdesetih letih 20. in prvem desetletju 21. stoletja preiskovali sam medij gledališča, ob tem pa širili teritorij in samo razumevanje uprizarjanja. Prizorišča gledaliških dogodkov so pogosto iskali zunaj institucionalnih gledališč, ki so že v arhitekturni zasnovi določala razmerja med odrom in avditorijem, s tem pa tudi kodificirala način recepcije uprizorjenih svetov. Reformatorji devetdesetih so – tako kot že pred njimi neoavantgardni umetniki v šestdesetih in sedemdesetih – pri snovanju dogodkov stavili na performativnost prostora. Preiskovanje prostorskih možnosti na izbranih prizoriščih so povezovali z raziskovanjem odnosov med nastopajočimi in gledalci, da bi vzpostavili specifične, določenemu uprizoritvenemu cilju ustrezne razmere zaznavanja ter ustvarili priložnosti in okolja za nove, drugačne načine razmišljanja, čutenja in delovanja.<sup>164</sup> Tako so slovenske uprizoritvene umetnosti osvojile raznovrstne ambiente, vse od podzemnih prizorišč do prostorov več tisoč kilometrov nad zemljo, pri

163 Gledališče Glej je v letih 2003–2007 delovalo brez umetniškega vodje. Leta 2007 je umetniško vodstvo prevzel Jure Novak. Razvejano delovanje Gleja po letu 2000 je predstavljeno v monografiji *Glej, 40 let* (155–173).

164 Raziskovanje performativnosti prostora je potekalo na tri prevladujoče načine: 1. izgradnja novih dogodkovnih prizorišč v institucionalnih gledališčih, ki preoblikujejo prostorska razmerja med nastopajočimi in gledalci v arhitekturi t. i. italijanske škatle, 2. raba že obstoječih ambientov, ki sicer niso namenjeni uprizarjanju, a gledališke dogodke dodatno osmišljajo z lastnimi atmosferami in svojimi specifičnimi zgodovinami (pa naj bodo to: a) prostori institucij, kot so Moderna galerija, prostori Viba filma, čitalnica Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, Minoritske cerkve v Mariboru; b) prizorišča na prostem, v urbanih okoljih in naravi; ali c) »najdeni« prostori, kot so zaklonišče na Gerbičevi ulici v Ljubljani, prostori Metalke Commerce v Vižmarjah ali opuščena hala Stare elektrarne v Ljubljani), ter 3. vzpostavljanje paralelnih fiktivnih institucij (kot je *Paleoantropološki muzej* Marka A. Kovačiča, *Inštitut za domače raziskave* Alenke Pirman, *Borza problemov* Davideja Grassija in Igorja Štromajerja itd.). Prim. tematski blok »Prostor« v reviji *Maska* (letn. 5, št. 1–3, 1955, str. 50–88) ter članek Roka Vevarja in Jasmine Založnik »Performans in politike vmesnosti« (61–65).





*Gravitacija nič – Biomehanika Noordung*, obred poslavljanja, 1999.  
Na sliki Iva Zupančič, Marko Mlačnik. Foto Miha Fras.

čemer se niso ozirale na geografske meje Slovenije. Prodrle so v kraško podzemlje (v ritualnem performansu *Črna jama*, izvedenem leta 1988 v sodelovanju med skupino Linije sile in Emo Kugler; v Postojnsko jamo, kjer je bila leta 2000 premierno uprizorjena Freudova *Interpretacija sanj* v režiji Matjaža Bergerja), se razprostirle po nevidnem teritoriju signalov oziroma prostoru podatkov, razširjenem po nevidnih informacijskih mrežah vsepovsod okrog nas (npr. v projektu *Makrolab* Marka Peljhana v obdobju 1997–2007 in seriji spletnih performansov *Ballettika Internettikka*, ki sta jih v letih 2001–2011 izvedla Igor Štromajer in Brane Zorman), ter segle v stratosfero nad Moskvo (kjer se je v posebnem paraboličnem letalu za urjenje astronautov leta 1999 s problemi telesa in gledališča v breztežnostnem stanju spoprijela ekipa Dragana Živadinova v projektu in eni prvih gledaliških predstav v breztežnosti *Gravitacija nič – Biomehanika Noordung*).

Živadinov je progresivne smernice v vmesnem polju med umetnostjo in znanostjo z vizijo postgravitacijskega gledališča začrtal že v začetku devetdesetih. Inspiriran z



delom pionirja vesoljskih poletov Hermanna Potočnika Noordunga, je leta 1991 (na peturni tiskovni konferenci) napovedal petdesetletni telekozmični gledališki projekt *Noordung::1995–2045* in predstavil vizijo o postgravitacijski umetnosti. Živadinov in njegova najtesnejša sodelavca, Dunja Zupančič in Miha Turšič, gravitacijo povezujejo z uokvirjenostjo v terestrične načine mišljenja, delovanja in zaznavanja, s tradicionalnostjo in mimetičnimi oblikami umetnosti.<sup>165</sup> V nasprotju z njimi je postgravitacijska umetnost »vsa umetnost, ki se bo izoblikovala v pogojih breztežnosti ter bo v novih pogojih bivanja oblikovala sisteme, ki jih še ne poznamo« (Živadinov, »50 koordinat«). V okviru projekta *Noordung*, ki vključuje predstave, performanse, obredja poslavljanja od mimetičnih umetnosti in »informanse«, tj. predavanja–performanse o možnostih gledališča v breztežnostnem stanju, Živadinov v novem tisočletju razvija zamisel o kulturalizaciji vesolja.

## Produkcija, refleksija, izobraževanje

Raznovrstne oblike postdramskega uprizarjanja so v devetdesetih letih 20. in prvih letih 21. stoletja (v obdobju 1986–2006) nastajale večinoma v okviru zunajinstitucionalne produkcije, pa tudi v Slovenskem mladinskem gledališču, Gledališču Glej, Cankarjevem domu, ki se je vzpostavil kot novo produkcijsko prizorišče neodvisnega gledališča, Plesnem teatru Ljubljana, leta 1999 ustanovljenem Mini teatru (v katerem je poseben programski sklop namenjen prav postdramskemu gledališču) in Prešernovem gledališču Kranj. Postdramski gledališki dogodki so občasno nastajali in gostovali tudi na malih odrih repertoarnih gledališč. Novo prizorišče sodobne umetnosti je postala Galerija Kapelica (leta 1995 jo je ustanovila Študentska organizacija Univerze v Ljubljani), ki se je že po nekaj letih uveljavila v mednarodnem prostoru kot eno najradikalnejših prizorišč performansa in novomedijskih umetnosti. Interdisciplinarne prakse so si zagotovile prostor za delovanje tudi na osrednjih prizoriščih alternativne kulture v Sloveniji: v okviru avtonomnega kulturnega centra Metelkova mesto v Ljubljani (od leta 1993) in multimedijskega centra Kibla v Mariboru (ustanovljena

165 Povzeto po Murnik 94–97. Premiera petdesetletnega projektila *Noordung::1995–2045* je bila 20. aprila 1995 ob 22. uri v Festivalni dvorani v Ljubljani v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča. Uprizoritev se v isti igralski zasedbi ponovi vsakih deset let (morebitne preminule nadomesti simbol, t. i. umbot, pri čemer replike žensk nadomesti melodija, replike moških pa ritem). Kot projekt strnjeno predstavi Maja Murnik, je bila druga predstava uprizorjena »natančno deset let kasneje v modelu Mednarodne vesoljske postaje v hidrolaboratoriju v Zvezdnem mestu blizu Moskve, tretja pa leta 2015 v Kulturnem središču evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT) v Vitanju. [...] Med peto in zadnjo reprizo, načrtovano 20. aprila 2045, bodo vsi igralci preminuli, oder pa bo poln simbolov, ritmov in zvokov in edini živ bo Živadinov.« (97) Režiser načrtuje, da bo takrat odpeljal štirinajst simbolov preminule igralske zasedbe z vesoljskim plovilom v geostatično orbito, kjer bodo zaživeli lastno življenje, sam pa se bo izstrelil v orbito. O projektu *Noordung* obširneje piše tudi Bojan Anđelković v monografiji *Umetniški ustroj Noordung. Filozofija in njen dvojniki* (191–274).

leta 1996). Akutna potreba in vztrajna prizadevanja nevladnega sektorja po vzpostavitvi skupnega centra za scenske umetnosti so se uresničila leta 2004, ko je zavod Bunker dobil v upravljanje prostore Stare elektrarne v Ljubljani. Leta 2008 je bil ustanovljen javni zavod Center urbane kulture Kino Šiška. Izstopajoč primer je tudi kulturni center Španski borci v Ljubljani, ki je bil leta 2009 zaupan v upravljanje skupini En-Knap.

Interdisciplinarne uprizoritvene prakse so dobile ustrezno refleksijo v strokovnih publikacijah in – kar je za spremembo odnosa tako laične kot strokovne javnosti do tovrstne produkcije nemara še pomembnejše – si pridobile stalen prostor v dnevni periodiki (pred tem so le redko dobivale kritike v dnevnem časopisu oziroma so bile prezrte) (gl. Šorli, *Slovenska postdramska* 31–33). Zagotovile so si stalen krog občinstva ter se uspešno vključile v mednarodno izmenjavo informacij, sodelavcev in uprizoritev. Festivalski »boom«, ki se je zgodil v devetdesetih, je omogočil mreženje in kulturne izmenjave v okviru novoustanovljenih mednarodnih festivalov za sodobne scenske umetnosti: Ex-Ponto (1993, z jugoslovanskim prostorom in vzhodnoevropskimi državami), Exodos (1995, predvsem z zahodnoevropskimi državami), Mesto žensk (od 1994 predstavlja ustvarjalnost žensk ne glede na kraj njihovega izvora, vključno s produkcijo držav t. i. tretjega sveta, ki jo je bilo le redko mogoče videti v Evropi, in je z leti v programu močno razširil segment sodobnih scenskih umetnosti) ter Mladi levi (ki od 1997 vzpostavlja povezave med mladimi ustvarjalci iz evropskega prostora). V Ljubljani sta v devetdesetih potekala tudi festival mladih neodvisnih ustvarjalcev Vdor 21 / Break 21 (prvič leta 1997, leta 2002 pa se je konceptualno preobrazil v festival urbanih, tehnološko podprtih umetniških praks in se preimenoval v Break 2.2)<sup>166</sup> ter Lepota ekstrema, na katerem si je bilo mogoče ogledati najbolj radikalne zglede body arta (v letih 1997 in 1999). V Kranju je v letih 1996–2000 sodobne scenske umetnosti gledalcem Gorenjske predstavljal festival Gledos. V Cankarjevem domu v Ljubljani je potekal video-dance festival (1991–1996), v Mariboru pa mednarodni festival računalniških umetnosti. Ti festivali so vzpostavljali ustrezen kontekst za ustvarjanje, (post)produkcijo in promocijo interdisciplinarnih uprizoritvenih praks ter sodobnih scenskih umetnosti. »Slovenski ustvarjalci so se lokalnemu in vabljenemu občinstvu predstavljali s premierami, ponovitvami ali deli v nastajanju. Tuja produkcija pa je pomenila prepotrebno referenčno mrežo, izobraževanje, navdih ali konkretne možnosti za delo,« kot ugotavlja Maja Šorli (*Slovenska postdramska pomlad* 30). Po letu 2000 se je festivalizacija na področju uprizoritvenih umetnosti stopnjevano nadaljevala. Ustanovljeni so bili novi mednarodni festivali, med njimi festival performansa, sodobnega

166 Z vsako naslednjo izdajo se je v imenu tega multimedijskega festivala spremenila zadnja številka (Break 2.3, Break 2.4). V *Slovenskem gledališkem letopisu* je zadnjič naveden kot Break 2.2 v sezoni 2001/2002, bržkone zaradi svoje konceptualne preobrazbe, s katero je prestopil na področje vizualne umetnosti.

plesa in gledališča Performa (2000) v Mariboru, gledališki festival Trdnjava Kluže (2001), festival sodobnega plesa Fronta (2006) v Murski Soboti, festival radikalnih teles Pajek (po prvi izvedbi leta 2010 v Atenah je bil v Ljubljani organiziran leta 2011), CoFestival (2012) v Ljubljani, ki je nastal z združitvijo treh festivalov sodobnega plesa, Pleskavice, European project Modul dance in festivala plesnih perspektiv Ukrep. Poleg tega so tudi institucionalna gledališča začela organizirati festivale z namenom, da strnjeno predstavijo lastno produkcijo oziroma reprezentativne uprizoritve v svojih hišah, k ogledu pa pritegnejo zainteresirano domačo javnost in (vabljeni) goste iz tujine. Programi so oblikovani s težnjo, da festivalsko dogajanje integrirajo v matično okolje ter kar najbolj neposredno nagovorijo lokalno in mednarodno občinstvo, pri tem pa vzpostavijo platforme za nove načine produkcije, reprezentacije, recepcije in tudi refleksije stvaritev.

Če je imela zunajinstitucionalna produkcija v osemdesetih status obrobne, minorne in celo subverzivne dejavnosti, se je v devetdesetih uveljavila kot stalnica in nepogrešljiv sestavni del gledališkega sistema. Estetike postdramskega uprizarjanja so sčasoma začele žeti priznanja tudi na osrednjem slovenskem gledališkem festivalu Borštnikovo srečanje v Mariboru.<sup>167</sup> Leta 1991 so diplome Borštnikovega srečanja prejeli: Gledališče Glej za uprizoritvi *Eros Ars Sistem* Bojane Kunst in Igorja Štromajerja ter *Romeo in Julija* v avtorstvu Matjaža Pograjca, Tomaža Štrucla in Mitja Vrhovnika Smrekarja ter izvedbi skupine Betontanc, prav tako Matjaž Farič za avtorski projekt *Veter, pesek, zvezde* v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča. Naslednje leto je Borštnikovo diplomu in denarno nagrado za posebne dosežke prejel Matjaž Pograjc za predstavo *Za vsako besedo cekin* (v produkciji Gledališča Glej in skupine Betontanc), za najboljšo predstavo v celoti pa je bil prepoznan *Dogodek v mestu Gogi* po motivih drame Slavka Gruma ter v avtorski obdelavi in režiji Damirja Zlatarja Freya (v produkciji Drame SNG Maribor). Leta 1993 je nagrado za najboljšo predstavo v celoti prejela Koreodrama, in sicer za *Žabe* v režiji Damirja Zlatarja Freya. Njegov avtorski projekt *Lepa Vida* (v izvedbi Koreodrame in Slovenskega mladinskega gledališča) je leta 1995 prejel Borštnikovo nagrado za predstavo.<sup>168</sup> V naslednjem letu je bila za najboljšo uprizoritev prepoznana *Silence Silence Silence* v režiji Vita Tauferja (in produkciji Slovenskega mladinskega gledališča), posebno nagrado po presoji žirije pa je prejela predstava *Know Your Enemy!* v režiji Matjaža Pograjca (ter produkciji Betontanca, Gledališča Glej in Cankarjevega doma). Leta 1998 je bila ena od

---

167 V nadaljevanju so navedene le nagrade za najboljšo predstavo, režijo in posebne dosežke, ne pa tudi druge nagrade (za dramaturgijo, scenografijo, kostumografijo, igro, nagrada občinstva itd.), ki so jih bile uprizoritve zunajinstitucionalne produkcije prav tako deležne. Pri tem so upoštewane predstave zunajinstitucionalne produkcije ter Gledališča Glej in Slovenskega mladinskega gledališča, ki sta se vzpostavljali kot prostor alternative.

168 V letu 1995 je bila poleg velike nagrade Borštnikovega srečanja (uprizoritvi *Grmače* Daneta Zajca v izvedbi SNG Drame Ljubljana) podeljena tudi Borštnikova nagrada predstavi *Lepa Vida*.

petih enakovrednih Borštnikovih nagrad podeljena Draganu Živadinovu za avtorstvo *Obreda poslavljanja*, posebno nagrado po presoji žirije pa je prejel Tomi Janežič za režijo Sofoklejevega *Kralja Ojdipa*, oboje v izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča. Ob naštetih priznanjih pa je treba omeniti, da so Borštnikovo srečanje v začetku devetdesetih praviloma spremljale ugotovitve kritiških spremljevalcev in protagonistov zunajinstitucionalne produkcije, ki so vsako leto znova ugotavljali, da je ta segment produkcije na festivalu zapostavljen. V dnevnem časopisju so se v nemale žgoče debate ter razkrivale konfliktna razmerja med zunajinstitucionalno produkcijo in produkcijo repertoarnih gledališč. Z leti pa so se začela stališča akterjev zunajinstitucionalne produkcije razhajati v tem, ali je sploh smiselno nastopiti na Borštnikovem srečanju kot tradicionalnem festivalu dramskega gledališča. Ti pomisleki so se porajali v času, ko so sodobne scenske umetnosti na novoustanovljenih mednarodnih festivalih (kot so Exodos, Mesto žensk, Mladi levi, Break 21 idr.) tudi v domačem prostoru vzpostavile platforme za ustrezno pozicioniranje, vrednotenje in mreženje »neodvisnega« gledališča v domačem in mednarodnem prostoru.

Nastanek in razvoj novih iniciativ na področju sodobnega gledališča, plesa in interdisciplinarnih umetniških praks je v Sloveniji omogočil Sorosev Zavod za odprto družbo. Na začetku devetdesetih so zakonske spremembe spodbudile nastanek novih organizacijskih oblik nevladnega sektorja. Leta 1994 so umetniki začeli ustanavljati zasebne nepridobitne zavode, kar jim je omogočilo prijave projektov na javnih razpisih Ministrstva za kulturo in mestnih občin (med njimi Maska, Projekt Atol, En-Knap, Muzeum, Bunker, Intima, Aksioma, Informacijski center NSK, E.P.I. Center, Via Negativa idr.). Poudariti je treba, da ti »niso nastali iz kontinuitete 'neodvisnih' oziroma 'alternativnih' inštitucij prejšnje generacije (ŠKUC, PTL, ŠOU, GLEJ itd.) in v katerih se nove oblike produkcije, razmišljanja in estetike niso mogle ali niso hotele prepoznati. Zaradi stanja na začetku devetdesetih so morali začeti generirati svojo pot.« (Peljhan, »Monadologija« 66) Zakonodaja je po eni strani omogočila obstoj in razrast produkcije nevladnega sektorja, po drugi strani pa je privedla do paradoksalne situacije: umetniki so se morali »avtoinstitucionalizirati« in postati producenti samim sebi. Obenem je kulturna politika s tem spodbujala razdrobljenost produkcije nevladnega sektorja, saj se »ni znala oziroma se ni bila zmožna opredeliti do teh novih akterjev« na sistemski ravni (prav tam 64). Nekoliko stabilnejše razmere je zagotovila možnost programskega triletnega financiranja in projektne enoletnega financiranja, ki jo je omogočalo Ministrstvo za kulturo. Toda na sistemski ravni to ni rešilo težav, s katerimi so se spoprijemali akterji nevladnega sektorja,<sup>169</sup> zato so se povezali v Asociacijo, ki je neformalno začela delovati leta 1992 in z leti prerasla v mrežo, ki si prizadeva

169 Ta problematika je natančneje predstavljena v tematskem bloku revije *Maska*: »Maskin forum« in »Dosje o ... uničenju funkcionalnih sistemov« (letn. 4, št. 3–5, 1994, str. 51–84).

zagotavljati trajnostne možnosti za profesionalno delovanje nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev v umetnosti in kulturi ter izboljšati njihov sistemski položaj (to vključuje ponujanje pomoči pri reševanju davčnih, administrativnih, pravnih in upravnih težav, kontinuirano in sistematično spremljanje sprememb zakonodaje, zastopanje skupnih interesov članov mreže napram različnim deležnikom, oblikovanje politik na lokalni, nacionalni in evropski ravni itd.). Ustvarjalci novih estetik so v devetdesetih vzporedno delovali v svojih zavodih in institucionalnih gledališčih. Kljub kontinuiranim pobudam in prizadevanjem nevladnih organizacij za možnosti osnovanja modelov institucionalizacije t. i. neodvisne produkcije pa je problematika nevladnega sektorja v umetnosti in kulturi ostala nerešena. Kot je leta 2006 ugotovila Eda Čufer, je neodvisna kulturna produkcija »v lokalnem okviru odrinjena« in obravnavana kot skupnost, ki nima resnejšega vpliva na dogajanje v družbi, »za resnejše uveljavljanje v evropskem in svetovnem okviru pa ni primerno institucionalno, profesionalno opremljena« (»Naša stvar« 32). Ne gre za to, kaj Ministrstvo za kulturo financira in česa ne, temveč za to, da »kulturna politika slovenske države ni reformirala lastnega vertikalnega sistema, to je splošnih ideoloških parametrov in pravil igre *od zgoraj*, ki bi določali kriterije vrednotenja partikularnosti in s tem omogočali uveljavljanje novih kulturnih dinamik v horizontalnih sistemih *od spodaj*« (prav tam 33–34). Eda Čufer poudarja tudi, da so interdisciplinarne prakse uprizarjanja zahtevale novo mišljenje v vseh segmentih gledališkega sistema: v načinih produkcije, distribucije in izobraževanja (prav tam 31).

V letih med 1991 in 1999 je Zveza kulturnih organizacij Slovenije (danes JSKD – Javni sklad za ljubiteljske dejavnosti) organizirala Gledališko in lutkovno šolo – Kozmopolitsko delavnico umetnosti (GILŠ – KODUM), na kateri so pod vodstvom Metke Zobec večinoma poučevali protagonisti z alternativne scene oziroma iz zunajinstitucionalne produkcije.<sup>170</sup> Zavod Maska je od leta 2001 v okviru svojega izobraževalnega programa Seminar sodobnih scenskih umetnosti gostil domače in mednarodno priznane strokovnjake. Maja Šorli med možnostmi gledališkega izobraževanja v devetdesetih navaja tudi Dramsko šolo Barice Blenkuš v Ljubljani (1990–) in Dramski studio v Mariboru, ki je pod vodstvom Vilija Ravnjaka kot izobraževalna in umetniška ustanova mariborskih dijakov in študentov deloval v letih 1985–1993 (ponujal je dve smeri: gledališko režijo in dramsko igro), znova pa je odprl svoja vrata v obdobju 1998–2002,<sup>171</sup> ter Oddelek za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917, v okviru katerega je slušatelje za postdramsko uprizarjanje usposabljal Matjaž Berger (*Slovenska postdramska* 29). V šolskem letu 1999/2000 se je na Srednji vzgojiteljski šoli in gimnaziji Ljubljana začel izvajati maturitetni program za sodobni ples. V okviru

170 Gl. članek Roka Vevarja »GILŠ – KODUM (1991–1999): med Bauhausom in Black Mountain Collegom«.

171 Gl. članek Vilija Ravnjaka »Dramski studio in alternativna gibanja v osemdesetih letih 20. stoletja v Mariboru«.



visokošolskega izobraževanja pa so nove estetske prakse dobile podporo v prenovljenih učnih programih Univerze v Ljubljani, kjer so jih na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo začeli izvajati v študijskem letu 2009/2010.

Potem ko so si eksperimentalne gledališke prakse skozi desetletja uspele izboriti in razširiti prostor svojega delovanja, se je zunajinstitucionalna produkcija v devetdesetih vzpostavila kot repertoarnim gledališčem enakovreden pol ter postala stalen in nepogrešljiv segment gledališke ponudbe. Razširila je mrežo in razplastila področje svojega delovanja. Čeprav do leta 2004, ko je bila v Ljubljani ustanovljena Stara elektrarna, ni imela skupnega zbirnega centra, ji je uspelo vzpostaviti infrastrukturno mrežo za uspešno delovanje. Sprejeto je bilo razširjeno pojmovanje uprizarjanja, ki z interdisciplinarnimi pristopi in hibridizacijo umetniških postopkov vstopa na druga področja umetnosti, medijev, komunikacijskih tehnologij in vsakdanjega življenja, pri tem pa vzpostavlja tudi nove komunikacijske modele med nastopajočimi in občinstvom. Heterogenim oblikam interdisciplinarnih uprizoritvenih praks in množtvu partikularnih interesov, ki so jih zastopali protagonisti neodvisnega gledališča, je bilo nemara skupno prav to: vzpostavljanje novih modelov komunikacije med vsemi udeleženi v (gledaliških) dogodkih.

# Estetika realnega

## v režiji Matjaža Bergerja

Interdisciplinarne uprizoritvene prakse, ki so v devetdesetih letih 20. stoletja oziroma v obdobju 1986–2006 začrtale polje postdramskega gledališča, je temeljno za-znamovala estetika realnega. Ta je nemara najbolj nazorno razvidna v delih režiserja Matjaža Bergerja. Novomeški režiser oziroma inscenator, kot se je pogosto imenoval sam, razume gledališče kot obliko spektakelske funkcije, in to prav v smislu, kot ga je v teoretskem delu s tem naslovom, *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije* (1980), zastavila Zoja Skušek: kot zbir specifičnih lastnosti raznovrstnih dejavnosti (vse od kulturnih in športnih prireditev, političnih manifestacij, medijskih realizacij na filmu in televiziji, do različnih gledaliških zvrsti in dramskega gledališča), ki povezujejo posameznike v skupnost in izpolnjujejo družbeno funkcijo.<sup>172</sup> Kot je povedal v intervjuju z Jano Pavlič, ga scenske umetnosti zanimajo kot tridelna struktura: »absolutni teater, artistska akcija in veliki obredi, posvetitve« (»Deset etap« 10). Z »absolutnim teatrom« ima v mislih postdramske gledališke uprizoritve, vzpostavljene v okviru fikcije in odrske iluzije, z »artistskimi akcijami« gledališke dogodke, izvedene v polju realnega, z »velikimi obredi in posvetitvami« pa režije državnih in drugih slovesnosti (kot sta bila na primer poklona Leonu Štuklju leta 1993 z naslovom *Pariz – Amsterdam – Berlin – Novo mesto* za olimpijcev petindevetdeseti rojstni dan in *Ave, triumphator!* leta 1998 za izpolnjenih sto let). Prelom s tradicionalnim razumevanjem (dramskega) gledališča je razviden v vseh treh segmentih njegovega ustvarjanja. Naše zanimanje bo usmerjeno v Bergerjeve režije artistskih akcij in državnih slovesnosti v počastitev dneva slovenske državnosti.

### Gledališče in realno

Berger v artistskih akcijah in državnih slovesnostih problematizira konstitutivno lastnost tradicionalno pojmovane umetnosti, načelo analogije med umetniškim delom in njegovim modelom, posnetkom in izvornikom. Jurij M. Lotman v »Predavanjih o strukturalni poetiki« poudarja: umetnost je vedno razmerje, »bistveno v medsebojnem

172 Berger je navdih za svoje režije v veliki meri črpal iz teoretskih del: »Ne morem zanikati, da sem v Gledališče stopil skozi 'teoretsko revolucijo', ki so jo v osemdesetih izvedli Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Mladen Dolar, Zoja Skušek, Braco Rotar, Eva Bahovec in drugi; reviji Problemi, Ekran, sploh kontekst osemdesetih, 'teorijo pogleda', kakor jo je razvijala 'jesenska filmska šola', Zojino knjigo Gledališče kot oblika spektakelske funkcije [...], teorijo avantgard Krefta in Vrečka« (Pavlič, »Deset etap« 8).

razmerju umetnosti in življenja [pa je] razmerje analogije, podobnosti, vendar nikdar istovetnosti« (129). Na zgodovino umetnosti se ozira z vidika abstrahiranja podobnosti med umetniškim delom in življenjem ter opozarja, da radikalni premiki v umetnosti izhajajo prav iz težnje po abstrahiranju načela analogije. »Širjenje umetnostnih področij, vedno večje zблиževanje umetnosti in življenja – to je večna težnja estetskega gibanja,« pravi Lotman (122) in poudarja: »Zbliževanje umetnosti in življenja torej ne izbriše zavesti o različnosti med njima. Še več, čim bolj sta si različna pojava podobna, tem bolj je očitna razlika med njima; že samo približevanje umetnosti življenju podčrtuje njuno različnost. Različnost je dialektično povezana s podobnostjo in brez nje ni mogoča. Čim bolj so si neenaki členi med seboj podobni, tem bolj brezpogojno se razkriva njihova različnost.« (prav tam 123) V procesu abstrahiranja podobnosti med umetnostjo in življenjem dobi (minimalna) razlika diferencialni pomen in postane strukturni element. Tovrstna dialektika ne ogroža načela analogije. Tisto, kar jo lahko v temelju izpodje, je identičnost gradiva, iz katerega je oblikovana umetnost, in gradiva, ki sestavlja življenje. Lotman za primer navaja fotografijo in ples. Umetnost, ki lahko izstopi iz razmerja analogije (kot iz Lotmana izpeljuje Mirjana Miočinović), pa je tudi gledališče: prostor gledališča je realen prostor, uprizoritveni čas je realen čas in igralec, ki se giblje v tem prostoru in času, je živ, otipljiv človek, tako kot je otipljivo in realno vse, kar ga obkroža (Miočinović 21–22).

V razveljavljanju načela analogije med umetniškim delom in življenjem, vzpodbujenim z zavračanjem konvencij na eni strani in premagovanjem omejitev umetnostnega gradiva na drugi strani, Jurij M. Lotman prepoznava razvojni zakon umetnosti. Premagovanje »umetniškosti umetnosti«, kot se je izrazil, »[p]ostavljanje 'naravnosti' proti estetskim konvencijam je zakonitost vsake nove umetniške stopnje« (122). Režijsko delo Matjaža Bergerja je smiselno obravnavati prav z vidika težnje po prestopu iz okvira fikcije (kot tradicionalne domene umetnosti) v polje realnega na eni strani in težnje po prestopu na novo umetniško stopnjo v odnosu do avantgardistične linije (slovenske zgodovinske avantgarde, neoavantgarde in retrogarde) na drugi strani, obenem pa kot prestop iz avtonomije umetnosti v polje politike.

Bergerja gledališče zanima predvsem kot (politična) moč in performativnost realnega. V režijah artistskih akcij in raznovrstnih slovesnosti se odpoveduje gledališču kot umetnosti posnemanja. Iz življenja vzetega gradiva ne želi reprezentirati kot znak za »nekaj drugega«, temveč ga umešča v prostor gledalčevega pogleda kot dokument realnega. Toposi njegovih artistskih akcij in državnih slovesnosti so lokacije na avtentičnih prizoriščih oziroma ambientih, ki prvenstveno niso namenjeni uprizorjanju. To so obstoječi, že ustvarjeni oziroma ponovno najdeni prostori, ki že sami zase izžarevajo posebno atmosfero, ta pa bistveno obeležuje značaj dogodka: ploščad pred Dolenjskim muzejem (*Padalski desant Atwood*, 1992), okolica mostov v Novem mestu (*Priglasje na gori Eiger*, 1993), športna dvorana Marof v Novem mestu (*Pariz*

– *Amsterdam – Berlin – Novo mesto*, 1993), kamnolom Cerov log pri Novem mestu (*Trije zadnji problemi telesa*, 1994), Novi trg v Novem mestu (*Trije zadnji problemi duba*, 1994), športna dvorana Planina v Kranju (*Nomadi lepote*, 1994), Trg republike v Ljubljani (*Kons 5*, 1996; *Triumf*, 1995; *Sejalec*, 2001), Mestne elektrarne ljubljanske (*Rotacija kozmosa 100*, 1997), športna dvorana Leona Štuklja v Novem mestu (*Ave, triumphator!*, 1998), most v Solkanu (*Edvardu Rusjanu v slovo*, 1999), porodnišnica v Novem mestu (*Oddaljeni pogled*, 2000), velodrom Češča vas pri Novem mestu (*20. stoletje*, 2007).<sup>173</sup> Privilegirani subjekti njegovih artističnih akcij so posamezniki, izurjeni v izbranih veščinah, ki nastopijo kot agenti realnega: športniki (padalci, alpinisti, gimnasti, kolesarji, judoisti, metalci kopja, sabljači, olimpijonek Leon Štukelj), policisti, enote Slovenske vojske, politiki, operni pevci, pevci popularne glasbe, pa tudi živali (orlica, želva, kamela, levinja, konji, ribe). Že sam izbor prizorišč in nastopajočih ustvarja estetiko realnega.

Njegova strast do realnega, kot bi dejal Alain Badiou, je nemara najbolje razvidna iz artističnih akcij ob počastitvi petindevetdesetletnice in stoletnice Leona Štuklja (*Pariz – Amsterdam – Berlin – Novo mesto* in *Ave, triumphator!*). Na veličastnih obredih, ki sta bila zasnovana na starogrški maksimi o enovitosti lepote, telesa in duha, to pot osvobojeni tekmovalnega vidika, in kjer je bil športni artizem vpet v sfero umetnosti (besede, glasbe, fotografije, filma, plesa, gledališča), so se slovenskemu olimpijniku, takrat najstarejšemu olimpijskemu zmagovalcu na svetu Leonu Štuklju, poklonili najodličnejši gimnasti sveta in slovenski umetniki, med njimi petkratni svetovni in olimpijski prvak na krogih Italijan Jury Chechi, nosilec ekipne zlate medalje na olimpijskih igrah in dvakratni svetovni prvak Nemeč Valerij Belenkij ter najboljši slovenski telovadci v tistem času: Aljaž Pegan, Mitja Petkovšek, Dejan Ločnikar in Mojca Mavrič ter slovenski umetniki: režiser Dragan Živadinov, plesalci Mateja Rebolj, Gregor Luštek in Rosana Hribar, naratorica Alenka Avbar.<sup>174</sup>

Bergerjevo fascinacijo z realnim in novost Bergerjevega aktivizma v odnosu do sodobnih uprizoritvenih praks je mogoče natančneje opredeliti v kontekstu Derridajeve

173 Tudi gledališke uprizoritve, običajno postmodernistične priredbe dramskih in pripovednih besedil, prepletene s poststrukturalističnimi teoretskimi teksti, pogosto niso bile uprizorjene v dvoranah gledališč, temveč zunaj njih: v Domu Božidarja Jakca v Novem mestu (*The Amazing Adventures of William Shakespeare*, 1992), čitalnici v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani (Brechtov *Galileo Galilei*, 1996), jahalnici Srednje kmetijske šole v Novem mestu (gledališki traktat *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim*, 1997), v Postojnski jami (*Die Traumdeutung*, Bergerjeva priredba Freudove *Interpretacije sanj*, 2000), tovarni Krka v Novem mestu (*Fiziki* Friedricha Dürrenmatta, 2003).

174 Matjaž Berger je dobil tudi povabilo za režijo otvoritvene slovesnosti olimpijskih iger v Atenah leta 2004 (vendar to ni bilo realizirano). Za režije slovesnosti na področju športa (med njimi poslovlilne tekme Jureta Zdovca, otvoritve Gira d'Italia *Nomadi lepote*, *Stopinj v puščavi Nejca Zaplotnika*, poslovlilnega nastopa plesnega para Katarine Venturini in Andreja Škufce) ga je Mednarodni olimpijski komite leta 2005 nagradil z odličjem šport in mediji, leta 2014 pa s prestižno nagrado Art and Sport za umetniške dosežke na temo olimpijizma.

dekonstrukcije. Ta je ustrezna teoretska platforma za interpretacijo njegovih del tudi zato, ker inscenatorju pomeni vir inspiracije že od zgodnjih del naprej.

## Dekonstrukcija prisotnosti

Berger v svojih zgodnjih delih premišlja temeljne kategorije gledališča (čas, prostor, dejanje, osebo) z namenom, da bi vzpostavil nove koordinate gledališča, ali bolje, koordinate novega gledališča. S tem namenom je po zaključku študija dramaturgije in gledališke režije na AGRFT leta 1991 v Novem mestu ustanovil Šolo za kritiko gledališča, ki jo je naslednje leto preimenoval v Oddelek za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917. Letnico 1917, ko se je začela oktobrska revolucija, je Berger povezal z mestom novomeške pomladi, ki je obenem tudi njegovo rojstno mesto. Navezujoč se na prerediteljsko kulturnozgodovinsko izročilo novomeške pomladi, je Berger zasnoval svoje gledališče prav s premislekom o vlogi zgodovinske avantgarde v slovenski umetnosti in v dialogu s postavantgardami s področja uprizoritvenih umetnosti. Oddelek za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917 je bil neinstitucionalno gledališče, v katerem je sodeloval z mladimi nepoklicnimi igralci vse do samoukinitve tega gledališča leta 1994.<sup>175</sup> V manifestu svojega Gledališča »strogo zares«, kot ga je imenoval, je zapisal: »To gledališče ne iztirja, ampak postavlja pod vprašaj sam tir. [...] Taktika tega gledališča je taktika Neila Armstronga, ko je zavzel Luno. Ne zanima ga Luna, ampak Neil Armstrong na Luni.« (Berger 8) Matjaž Berger jezik novega gledališča misli kot dekonstrukcijo tradicionalne estetske paradigme uprizarjanja, in sicer tako, kot poanto dekonstrukcije v »Pismu japonskemu prijatelju« pojasnjuje Derrida: »Toda razdreti, razstaviti, razkrojiti strukture [...], vse to postaviti pod vprašaj, ni bilo negativno dejanje. Bolj kot uničiti je bilo prav tako treba razumeti, kako se je neka 'celota' gradila, in jo zato na novo zgraditi.« (115)

Berger z Derridajem deli mnenje, da je tradicijo mogoče premisliti in dekonstruirati v odnosu do pisave, saj ta razlomi sam pojem prisotnosti (kot prebivališče resnice, biti, izvirnika). Pisava je stalni sestavni element Bergerjevih inscenacij, pa naj bodo to artistske akcije, državne slovesnosti ali gledališke uprizoritve. V spomin si priključimo le nekaj markantnih podob. V *Priglasju na gori Eiger* alpinisti v steni pod novomeškima mostovoma tipkajo vsak na svoj pisalni stroj. V *Nikoli me ne vidiš tam, kjer te jaz vidim* so stene in tla jahalnice v Novem mestu popisane z ideografsko pisavo. V *Imenu rože* so črkovni znaki projicirani na stene gledališke dvorane Slovenskega mladinskega gledališča. Izgovarjajoč Kosovelovo pesem (v *Kons* 5), nastopajoči sredi Trga republike

175 Za tem je Berger režiral v različnih institucionalnih in neinstitucionalnih gledališčih. Leta 1998 se je zaposlil v Slovenskem mladinskem gledališču, ki ga je v letih 2003–2006 vodil kot programski direktor. Od leta 2006 je ravnatelj Anton Podbevšek Teatra v Novem mestu, ki ga je tudi soustanovil.



v Ljubljani to besedilo sočasno kretajo tudi v jeziku za gluhoneme. To so prizori podvojene oziroma razdvojene govorice, vpete in hkrati razcepljene med glasom in pisavo. Ob preiskovanju razmerja med njima (to je tudi eksplicitna tema uprizoritve *Glas*) Bergerja vodi motiv dekonstruiranja prisotnosti kot temeljne kategorije gledališča.

Pisava je bila glede na govor vse od Platona razumljena kot sekundaren, iz govora izpeljan in zato degradiran pojem: kot označevalec glasu, ki označuje misel, ta pa predstavlja prisotnost smisla. To pomeni, da je pisava kar za tri stopnje oddaljena od samega označenca, pojmovanega kot polna substancialnost, izvorna bit, polna prisotnost resnice. V tradicionalnem pogledu je pisava torej znak znaka (govora), označevalec označevalca (glasu, ki označuje s-misel), natančneje: pisava je grafični označevalec foničnega označevalca. Derrida pa je (v *O gramatologiji*) pokazal, da pojem prisotnosti ni izviren, temveč je proizveden v procesu produkcije razlik. Smisel biti ni transcendentni označenec, »temveč je že, in to prav v *nezaslišanem* smislu, določena označevalna sled« (Derrida, *O gramatologiji* 36).<sup>176</sup> To, kar je nezaslišano, je spoznanje, da je označenec že po svojem izvoru sled, se pravi, da je »vedno že v položaju označevalca« (prav tam 94).

Prav tu vstopa v problematiziranje tradicionalnega koncepta reprezentacije v gledališču Matjaž Berger. Realnega ne preiskuje na ravni označenca, temveč na ravni (čistega) označevalca, ki pretrga domnevne naravne vezi z označencem. Berger razpira vprašanje znaka in realnega na označevalni ravni, in to z vidika označevalnih substanc. Čistost grafičnih substanc v razliki do (nečistih) foničnih substanc pa je v gledališču nemara mogoče pokazati še bolj nazorno, kot se to manifestira v pisavi.

Najbolj eksplicitno je razlika med fonično substanco jezika, ki prvenstveno naslavlja gledalčevo uho, in grafično substanco, ki nagovarja gledalčevo oko, razvidna v prizorih, v katerih performerji dekonstruirajo govor s kretnjami v jeziku gluhonemih (ti prizori so stalnica Bergerjevih režij). Eden najbolj sublimnih je gotovo tisti s slovesnosti ob peti obletnici osamosvojitve Slovenije *Kons 5*. Sredi ljubljanskega Trga republike pod slavolokom zmage, obeleženim z znakom za neskončno, je Alenka Avbar recitala in hkrati kretala Kosovelovo pesem *Jesen*. Sočasno so nastopajoči (Robert Prebil, Pavle Ravnohrib, Matjaž Tribušon in Janez Škof) molče »izgovarjali« Kosovelovo besedilo v jeziku gluhonemih. Baletniki in baletnice, gimnast na konju, skakalec s palico, judoisti in sabljači pa so istočasno izvajali vsak svoje veščine. Ta prizor in hkrati sólo prireditev so sklenili padalci, ki so drug za drugim pristali sredi Trga revolucije. Ko je realno najbolj »samo zase« in ne želi predstavljati nič drugega, kar ni ono sólo, in utrjuje istovetnost s samim seboj, tedaj ga Berger dekonstruira ter

176 Transcendentni označenec je tiste vrste označenec, ki se ponaša z enostavnostjo svojega izvora in izkazuje težnjo po samoprodukciji smisla, vzpostavljenega brez označevalca. Znak (od Saussurja naprej) sestavljata dve plati, označena in označevalna, in nobene od njiju ni mogoče eliminirati. Derrida z oznako transcendentni označenec meri na možnost abstrakcije enega pola znaka. (Grilc, »Zapora znaka« XXV).

prikaže kot izvedenega in zmerom že reproduciranega. To vzpostavlja v razliki med gimnasti (ki predstavljajo same sebe v dejanju prezentacije) in nastopajočimi igralci (ki re-prezentirajo Kosovelovo misel). Obenem pa reprezentacijo prikazuje v hkratni podvojitvi in razdvojitvi označevalne ravnine na tisto, ki v čistoči grafične substance naslavlja gledalčevo oko (kretanje), in tisto, ki s fonično substanco nagovarja gledalčevo uho (govor). Seveda Kosovelova pesem za tovrstno eksplikacijo ni bila izbrana naključno. Njegovi konsi in Integrali (mednje se uvršča tudi pesem *Jesen*) izražajo moderno občutenje 20. stoletja, ki ga je zaznamovalo spodkopano prepričanje v trdnost referenta. Opisani prizor je nazorna eksplikacija Derridajeve dekonstrukcijske misli, pospremljena z Bergerjevim strastnim teoretskim premislekom, prefinjenim umetniškim čutom in smislom za njun uprizoritveni vidik. Berger prikazuje realno v siju čistega označevalca, osvobojenega naravnih vezi z označencem, ob tem pa problematizira tradicionalni koncept prisotnosti in z njim tradicionalni koncept mimetične reprezentacije. Berger si za izhodišče jemlje strukturo jezika (govora in pisave), ki v svojem temelju zastavlja vprašanje o reprezentaciji, načinu označevanja in funkciji znaka nasploh ter – aplicirano zdaj na gledališke kategorije – odpira možnosti za problematiziranje časa, prostora in dejanja.

### Trije problemi gledališča

Matjaž Berger v *Priglasju na gori Eiger* (1993) preiskuje sam »tir gledališča« v odnosu do tradicionalnih, z Aristotelom opredeljenih, orientacij na eni strani in njihove dekonstrukcijske preнове na drugi. Pri tem njegov cilj ni nič manj velikopotezen, kot je bil cilj znamenitega plezalca Anderla Heckmairja, na katerega se sklicuje z naslovom artistske akcije. Po zgledu Heckmairja, ki je utrl pot na še neosvojeno goro Eiger, eno od »treh zadnjih problemov Alp«,<sup>177</sup> želi Berger utreti pot v nove pokrajine scenskih umetnosti. K temu pristopa s preiskovanjem oziroma problematiziranjem treh enotnosti: kraja, časa in dejanja.

Rastko Močnik *Priglasje* predstavi takole:

Letalo je vzletelo v Lescah in odvrгло padalce nad Loko pri Novem mestu; helikopter se je že dvajset minut pred tem vzdignil s sečoveljskega letališča, pristal na letališču Prečna in pobral inscenatorja, potem se je ob 21.01 spustil na košarkaško igrišče na Loki. Precej pozneje, kot sta poleteli zračni vozili, a usklajeno tako, da je prispel na kraj dogajanja tik pred helikopterjem, je izpred baze Oddelka za

177 Anderl Heckmair je vzpon na Eiger popisal v knjigi *Trije zadnji problemi Alp*, potopisu o svojem »spopadu« s tremi najtežjimi potmi v Alpah: severno steno Eigerja, severno steno Matterhorna in severno steno Grandes Jorasses. Matjaž Berger je naslov te knjige parafraziral še v dveh artistskih akcijah, ki sta sledili *Priglasju na gori Eiger* (1993): *Trije zadnji problemi telesa* (1994) in *Trije zadnji problemi duba* (1994).



*Priglasje na gori Eiger*. Režija Matjaž Berger. Oddelek za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917, 1993. Na sliki začetek akcije s prihodom Matjaža Bergerja (v helikopterju) na prizorišče. Osebni arhiv Matjaža Bergerja.

spektakelske umetnosti v Novem mestu odpeljal konvoj terenskih vozil z nastopajočimi: ko se helikopter s prižganimi lučmi spušča na igrišče, so vozila z utripajočimi modrimi opozorilkami že razvrščena po dovozu na prizorišče, nastopajoči pa v poravnani vrsti pričakujejo pristanek. Dva avtobusa sta že pred dobro uro odpeljala izpred gledališča v Zagrebu, prestopila državno mejo na Bregani in parkirala pred Kandijo; drugi gledalci so se z osebnimi avtomobili pripeljali iz raznih krajev v Sloveniji. Inscenator je ob 21.02 izstopil iz helikopterja, s churchillovskim pozdravom pregledal zbor nastopajočih in predstava se je začela.<sup>178</sup> (6)

Kdaj se je dogodek začel?, se sprašuje Močnik. »Ko so nastopajoči začeli izstopati iz vozil? ko so vozila pripeljala? ko je vzletel helikopter? ko so gledalci odšli na pot?«

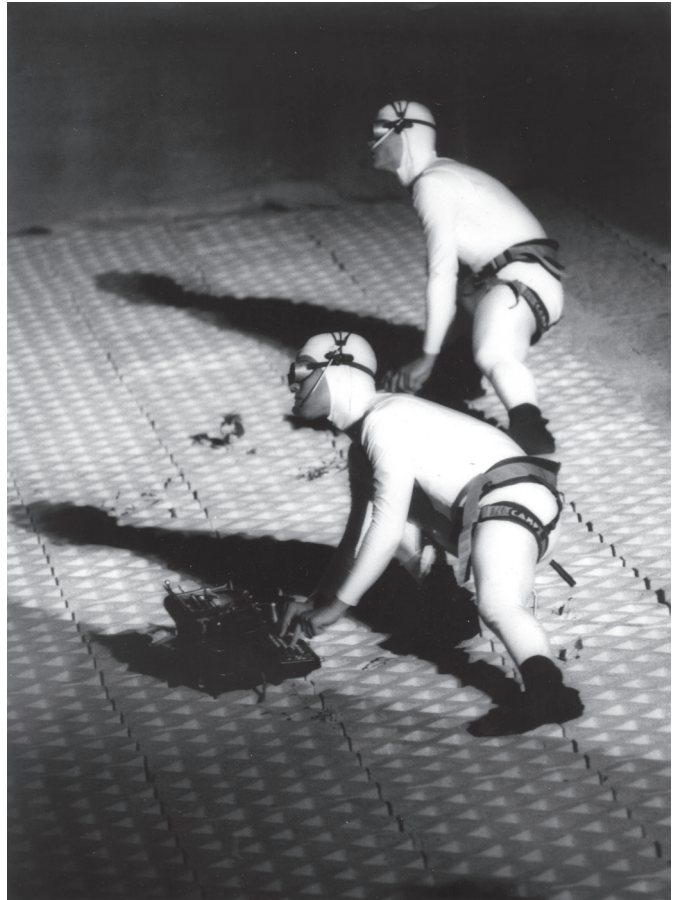
178 To je opis idealnega poteka dogodka, kot ga je načrtoval Matjaž Berger. Rastko Močnik ga je rekonstruiral iz poročil o predhodnih izvedbah dogodka v primerjavi z nevšečnostmi, ki so spremljale *Priglasje* na dan, ko si ga je ogledal sam. Tistega dne namreč »helikopter z inscenatorjem ni priletel, ker je moral zasilno pristati na koruznem polju. Avtobusa iz Zagreba nista prišla, ker so kmetje blokirali mejo; le redki posamezniki so se z osebnimi avtomobili preliščili iz Republike Hrvatske v Novo mesto.« (Močnik 6) Močnik te (ne)zgode duhovito očitava znotraj Bergerjevega koncepta realnega: omenjenih nepravil ne interpretira kot motečih dejavnikov pri izvedbi *Priglasja*, temveč kot dogodke, ki so prehiteli sam scenarij in se vanj vpletli kot tisto, kar je bolj realno od realnega.

(prav tam) Ob problematiziranju enotnosti časa ter s tem povezanih enotnosti prostora in dejanja si Berger prizadeva – z Močnikovimi besedami povedano – »razsuti težke, idealistične, intuitivistične 'enotnosti'« (prav tam). To so drugi izrazi za metafizične obloge, ki so se v tradiciji zahodnega mišljenja skozi stoletja nabrale na Aristotelovi definiciji časa. Njegova opredelitev do časa je namreč tlakovala pot pojmovanju prisotnosti kot izvorni biti v obliki substance, ki je čista, resnična, absolutna in ni v nikakršni odvisnosti od zunanjih vplivov, zato je ločena od bivajočega in je človeškemu umu dostopna le na intuitiven način. Predpostavka o ločenosti biti od bivajočega pa je tudi poglavitni razlog, da je bil pojem časa v tradiciji zahodne metafizike mišljen ločeno od pojma prostora. Derrida je pokazal, kje je vzrok tovrstnega razmišljanja: razumevanje časa kot uprostorjenega oziroma časa kot »izstopa v svet« ne le ogroža izbris razlike med časom in prostorom, temveč poruši same temelje koncepta prisotnosti. Primarni vidik, s katerega bomo obravnavali koncept prisotnosti in reprezentacije, ne bo vprašanje dejanja (tako kot v tradicionalni dramski teoriji, ki po zgledu Aristotelove *Poetike* enotnost časa in prostora izpeljuje iz enotnosti dramskega dejanja), temveč vprašanje časa.

Tradicionalno ontologijo namreč lahko dekonstruiramo le skozi njen odnos do časa, poudarja Derrida v »Ousía in grammé«. V tej razpravi natančneje preučuje genezo t. i. vulgarnega pojma časa.<sup>179</sup> Izraz »vulgaren« v tej sintagmi se nanaša na Aristotelovo interpretacijo pojma časa (v *Fiziki IV*, 217b), natančneje na njeno eksoterično argumentacijo, ki vse do Hegla (v *Enciklopediji filozofskih znanosti*) ni bila nikdar postavljena pod vprašaj, odločilno pa je vplivala na zgodovino ontologije. Derrida je (v prvi opombi) navrgel celo pomislek, ali nemara boj za bit (in z njim boj za prisotnost, ki je pojmovana glede na določeni časovni modus) že od samega začetka ne poteka v horizontu časa. Zaznamoval jo je Aristotelov eksoterični način povzemanja Zenonove aporije (za katero je tudi Aristotel sam priznal, da ne pojasnjuje ničesar). Poglejmo si jo najprej na preprostem primeru, na paradoksu o letu puščice. Puščica se v vsakem posamičnem trenutku nahaja v posebni točki: v teh točkah miruje in se ne giblje. Čeprav leti, gibanje v posameznem trenutku ni prisotno. Če čas definiramo v razmerju do trenutka (do točke zdaj), tedaj gibanje ni mogoče. Prav iz tega paradoksa izhaja t. i. vulgarno pojmovanje pojma časa.

V nasprotju z Aristotelom Derrida postavlja čas v prostor, ali bolje, čas uprostori in ga tako iztrga iz metafizičnega pojmovanja prisotnosti. Čas definira z ozirom na njegovo razmerje do zdaja kot elementarnega dela gibanja in ga negira s tem, da ga določa kot pretekli ali prihodnji zdaj. Če naj bo zdaj derridajevski zdaj, mora steči

179 Derrida je napisal »Ousía in grammé« kot repliko k neki Heideggerjevi opombi (tako je tudi podnaslovljena: »Opomba o neki opombi iz *Sein und Zeit*«). Natančneje, gre za opombo k predzadnjemu paragrafu zadnjega poglavja »Časovnost in znotrajčasnost kot izvor vulgarnega pojma časa« v *Bit in čas* Martina Heideggerja.



*Priglasje na gori Eiger*. Režija Matjaž Berger. Oddelek za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917, 1993. Na sliki Kristijan Ostanek, Uroš Lubej. Osebni arhiv Matjaža Bergerja.

proces proizvodnje v nekem drugem zdaju, »proces, v katerem mora [živi, sedanjí zdaj, op. B. O.] samega sebe in brez empirične pomoči aficirati z neko novo originalno aktualnostjo, v njej bo postal ne-zdaj kot pretekli zdaj, itn.«, ta proces pa je »čista avto-afekcija, v kateri je isto samo tako, da se aficira z drugim in tako postane drugo istega« (Derrida, *Glas in fenomen* 91).

Bergerjevo *Priglasje na gori Eiger* je edinstvena prezentacija Derridajevega uprostorjenega časa – v tem je mogoče prepoznati tudi koncept oziroma smisel artistične akcije: uprostoritev časa. O tem zgovorno priča tale podoba: v plezalni steni so nameščeni pisalni stroji, plezalci-artisti pa, pomikajoč se od enega stroja do drugega, tipkajo tekst, ki ga sočasno tudi izgovarjajo; njihov glas je posredovan po mikrofoni. Plezalci uprostorjajo misel-glas (fonem kot »nosilec« časa) v pisavi (grafemu kot »nosilcu« prostora). Plezalci – na sublimen način, brez razdiralnega prizvoka – »razbijajo ime«, kot bi dejal Derrida, sesuvajo besedo in z njo znak. Znak kot celoto označevalca in označenca prikazujejo z vidika njegove označevalne plati. Pri tem prevračajo tradicionalno





*Trije zadnji problemi telesa.* Režija Matjaž Berger. Oddelek za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917, 1994. Na sliki eksplozija v kamnolomu Cerov Log. Osebni arhiv Matjaža Bergerja.

vrednost znaka na glavo: ne gre jim za to, da bi označevalno skorjo (ekspresijo, izraz) odlučili stran od označene stvari (vsebine), temveč za to, da bi poudarili vrednost označevalca. Sočasno potekata dve operaciji: prva je prezentacija imena v razliki med človeškim glasom (zvočnim, foničnim označevalcem) in pisalnim strojem (vizualnim, grafičnim označevalcem), druga pa je manifestacija realnega v razliki do samega sebe, to je proizvodnja realnega v procesu njegove avtoafekcije. Vse to pa je pripeto na dejanje uprostitve časa – da bi čas osvobodili »vulgarnega« pojmovanja, ki se ga drži od Aristotela naprej, pojem prisotnosti pa osvobodili metafizičnega primeža. Plezalna stena v *Priglasju* je prizorišče uprostorjenega časa, dejanje, ki ga izvajajo plezalci, pa je gibanje razlike, in to dobesedno: avtoafekcija živega sedanjika (da se ognemo oznaki »čisti sedanjik«, saj je sedanjik zdaja nečist, prav po derridajevsko onesnažen v procesu aficiranja enega zdaja v odnosu do drugega zdaja, ki je pravzaprav drugi zdaj v istem zdaju – je drugo istega).

Berger v strasti do realnega prikazuje realno v odnosu do tega istega realnega, in sicer v odnosu do njegove drugosti v istem. Artistične akcije vzpostavlja v območju realnega, in ne v območju fikcije. Kategorije prostora, časa, osebe in dejanja niso fiktivne, temveč so istovetne z realnim prostorom, časom, osebami in dejanjem. Plezalna stena v *Priglasju na gori Eiger* ni znak za goro Eiger (Eiger je »le« metafora za derridajevsko prisotnost), temveč ta ista plezalna stena sama; čas dogodka je živi sedanjik, ta isti sedanjik, ki si ga performerji delijo z gledalci; nastopajoči plezalci v steni ne predstavljajo fiktivnih oseb, temveč izkazujejo same sebe v dejanju plezanja; dogajanje se ponaša s svojo vidnostjo. Iz primeža tavitološke artikulacije o izkazovanju identitete realnega v istovetnosti s samim seboj vodi Derridajev proces avtoafekcije. To je proces aficiranja realnega kot originarne entitete z drugo originarnostjo, ki proizvaja razliko v odnosu do samega sebe, v gibanju te razlike pa se isto kaže kot neidentično, kot drugo istega. V *Priglasju* je to še posebej dobro razvidno iz gibanja razlike na ravni označevalca, iz razlike med foničnim označevalcem (človeškim glasom) in grafičnim označevalcem (pisalnim strojem). S tem ko Berger vzpostavlja identiteto realnega v odnosu do samega realnega (kot drugega v istem), briše meje znaka, ali drugače, ogroža samo



reprezentacijsko funkcijo znaka. Tisto, kar želi izbrisati, je ločnica med referentom in znakom. Razveljaviti želi načelo analogije med življenjem in umetniškim delom. Tako pa referent ne more več funkcionirati kot znak. Znak se (po Saussurju) lahko ponaša s svojo reprezentacijsko funkcijo le, če je ločen od referenta. V tem pogledu Berger poskuša ničiti konstitutivno načelo mimetične reprezentacije, načelo analogije med življenjem in umetnostjo, med modelom in posnetkom, med stvarjo in njeno reprezentacijo.

Težnja po zabrisovanju meje znaka oziroma ničenju znaka je bila najradikalneje uresničena v artistski akciji *Trije zadnji problemi telesa* (1994), in sicer v tistem trenutku, ko je v Cerovem logu pri Novem mestu odjeknila eksplozija. Eksplozija je dekonstrukcijski dogodek par excellence, saj v eni sami markantni potezi, ne brez manifestativnega naboja, povzame srž dekonstrukcije. To je razdiralni in hkrati ustvarjalni moment, točka sočasnega izvora in smrti, v kateri označevalec zgrmi v označenca in ga v isti potezi proizvede. Tedaj je realno najbližje samemu sebi – ne svoji identiteti, temveč razliki, ki to identiteto proizvede. V eksploziji se zgodi maksimalna redukcija znaka: razničene so njegove meje prostora, časa, dejanja.

Zgodovina gledališča tovrstni dogodek že pozna, in sicer iz futuristične sinteze Francesca Cangiulla *Detonazione. Detonacija*, kot bi lahko prevedli naslov sinteze, je ena najbolj radikalnih sintez italijanskega futurizma. Kot to nakazuje že njen podnaslov, »sinteza čistega modernega gledališča«, so v njej do kraja izpeljana futuristična načela redukcije, zgoščenosti in alogičnosti. Kaj se zgodi? Ponoči se na opuščeni cesti po minuti tišine zasliši strel. V sintezi nastopa ena sama oseba: Krogla (tako je tudi označena, kot oseba), tekst pa sestoji iz teh dveh vrstic: »Cesta ponoči, mraz, opuščena. Minuta tišine. – Strel.« (Kirby, *Futurist Performance* 247) Eksplozija – to je vse. Eksplozija je v kontekstu modernega gledališča pomenila odstranitev vsakršne pomenske intencionalnosti z odra; redukcija je potekala na ravni fikcije. Modernizem ni dvomil o znaku. Nasprotno, postopek označevanja je proglasil za konstitutivno lastnost umetnosti, fikcijski znak pa je potujeval v razliki do realnega. Postmodernizem pa reflektira inflacijo pomena, ki ga nosi znak. Medtem ko poskuša zabrisati

same meje znaka, s postopkom avtoafekcije dekonstruira samega referenta. Čeprav je v Cangiullovi futuristični sintezi mogoče prepoznati isto intenco kot v Bergerjevih *Treh zadnjih problemih telesa*, pa je razliko med obema eksplozijama treba razumeti v kontekstu vse drznejšega poseganja v realno.

Alain Badiou opozarja na osupljivo dejstvo, da se zastavek avantgardne umetnosti v tem pogledu skozi celotno 20. stoletje ni spremenil: »Vselej gre za to, da gremo še dlje v odstranjevanju podobnosti, reprezentativnega, pripovednega ali naravnega« (*Dvajseto stoletje* 163). Ob tem pa poudarja še eno ključno dejstvo: »Da je čas umetnosti sedanjost, je za avantgarde dosti pomembnejše od prekinitev s preteklostjo« (prav tam 166). V njegovi »diagnozi« avantgardnih prizadevanj za »čisto sedanjost umetnosti«, za »prvenstvo dejanja, ki je edino po meri realne sedanjosti«, »vitalno intenzivnost umetniške kreacije« in »potrditev neposredne prezentifikacije njenega vira«, kot se izrazi, je mogoče prepoznati sledi Derridajeve opredelitve do časa.

V slovenskem gledališču se je prelomni prestop v polje realnega zgodil v prizoru zakola kokoši v uprizoritvi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v režiji Dušana Jovanovića in izvedbi Gledališča Pupilije Ferkeverk na odru Viteške dvorane ljubljanskih Križank leta 1969.<sup>180</sup> Smrt kokoši je pomenila smrt literarnega gledališča na Slovenskem, kot je ugotovil Venko Taufer (*Odrom ob rob* 42). Če ob zasledovanju prekinitev s tradicijo uprizarjanja na slovenskih odrih privzamemo to argumentacijo, je bila naslednja stopnja v procesu razveljavljanja analogije med umetnostjo in življenjem dosežena v obdobju slikovnega obrata, ko je skupina Borghesia leta 1986 na odru Cankarjevega doma izvedla multimedijski performans *Bodočniki*. Ta je prinesel smrt gledališča (Alajbegović 20), in sicer gledališča kot umetnosti uprizarjanja v živo, saj so oder popolnoma prevzele medijsko posredovane podobe in se je izvajanje v živo moralo umakniti s prizorišča. V tej točki, to je z vidika kategorije osebe in njene vloge v uprizoritvenih umetnostih, si je nove temelje gledališča na prelomu v devetdeseta leta prizadeval vzpostaviti Vlado Repnik, ko je v Cankarjevem domu režiral gledališko himno *Brigade lepote* (1990). To je bila himna novi gledališki umetnosti, osnovani na refleksiji »razpada tehnološko informacijske hipertrofije, razpada ideologije in razpada morale« (Gledališče Helios 3). Razvoj dogajanja je bil deklariran kot »samo še aluzija na človeško telo, ki se skozi acentrično nekrofilijo gledališča HELIOS spreobrača v moč oživljanja človeških trupel« (prav tam). Te udarne besede so ustvarjalci nameravali tudi udejanjiti in v uprizoritvi uporabiti človeško truplo. Zaradi težav pri uresničitvi zamisli je moralo truplo nadomestiti kar telo igralca. V iniciacijskem obredu ga je »oživil« slikar Jože Tisnikar, ki je nastopil kot Vdor realnega (kakor je bila označena njegova vloga). V konceptualni zasnovi uprizoritve truplo ne vsebuje

180 Ta prizor je Jovanović poldrugo desetletje pozneje citiral tudi v uprizoritvi Svetinove drame *Lepotica in zver* (na odru Slovenskega mladinskega gledališča leta 1985).

negativne, nihilistične konotacije v smislu destrukcije, razničenja, razkroja, temveč je okópano v fascinaciji z idejo ničā. To potrjuje tudi uvodna manifestativna notica v knjižici *Brigade lepote*: »In umrla je gledališka umetnost; kar je verjetno, ker je nesmiselno. In pokopana oživi, kar je resnično, ker je nemogoče.« (prav tam 31)

V ta kontekst se umešča tudi eksplozija v Bergerjevih *Treh zadnjih problemih telesa*. Dejanje ničanja spremlja pozitiviteta in stremljenje k novemu temelju gledališča: k znaku, ki noče več prebivati v fikciji, temveč je premeščen v realno. Berger se v artističnih akcijah, poudarjeno v *Priglasju na gori Eiger* in *Treh zadnjih problemih telesa*, loti reprezentacije z vidika ničanja analogije med znakom in referentom. Zato *Eiger* – z besedami Rastka Močnika povedano (6) – v »aristotelско tradicijo prinaša kopernikanski obrat«: ker preiskuje »same meje dejanja, samo razliko med dejanjem in 'posnetkom dejanja', same meje predstave« (prav tam). Zato se je mogoče strinjati z Močnikovo ugotovitvijo, da *Priglasje na gori Eiger* pomeni novo prelomnico v slovenskem gledališču. Močnik jo primerja s prelomnico, ki jo je pred tem izvedel Dragan Živadinov v *Retrogardističnem dogodku Krst pod Triglavom*. Gledano z vidika reprezentacije, je Živadinov maksimiral vlogo označevalcev in – po presoji Tomaža Toporišiča – v slovenskih osemdesetih letih 20. stoletja najradikalneje udejanjil postmodernistično igro drsečih označevalcev: »Tekst je zanj na razpolago za popolnoma naključno igro označevalcev kot neumorno premeščanje fragmentov predobstojećih besedil, za drsenje označevalcev, ki so neulovljivi, brez referenta in brez označenca.«<sup>181</sup> Živadinovova igra označevalcev je potekala v strogo zamejenem področju fikcije. Bergerjeva igra označevanja pa se razpira v polju realnega in po načelu Derridajeve strategije avtoafekcije.

Pronicljivo opredelitev Bergerjevih uprizoritvenih postopkov je že ob premierni uprizoritvi *Norge* in izvedbi Šole za kritiko gledališča leta 1992 podal Dragan Živadinov. Podpisan s psevdonimom Vladimir Basara, je v *Maski* objavil svoje videnje uprizoritve in z njim pogled retrogardista na Bergerjevo »ničenje gledališča«. Živadinov se je izrazil prav s temi besedami, da Berger »niči gledališče«, in to dejanje umestil v kontekst avantgardnih uprizorjanj: »Postmoderna izbira je lahko samo v retro postopku ali pa v ANTI ANTI poziciji in gledališče devetdesetih se je odločilo za ANTI ANTI pozicijo. Povabilo je mitologijo avantgarde z njenim kritiškim in teoretskim inventarjem v svoje obredje, ter se do nje nanašalo kritiško in teoretsko, ker za razliko od retroizdajalcev ni pristalo na teorijo izdajalcev.« (Basara 4) Živadinov je imel v mislih retrogardistične postopke v uprizoritvah, ki jih je režiral sam. Bergerjevo »anti anti« pozicijo je mogoče razumeti kot »anti« pozicijo v odnosu do zgodovinskih avantgard (novomeške pomladi) in obenem kot »anti« pozicijo v odnosu do retrogarde (Neue Slowenische Kunst) – ali kot bi dejal Živadinov »anti anti« pozicijo v odnosu do

181 Toporišič, *Med zapeljevanjem* 140. Prim. tudi Aleš Erjavec: *Postmodernism and the Postsocialist Condition* (135–174).

avantgardne linije v slovenskih uprizoritvenih umetnostih. Tako se do svojega dela opredeljuje tudi Matjaž Berger.

Zgovorna je tale njegova misel, ki jo je podelil v intervjuju za *Mladino* leta 1993, zato naj bo navedena v celoti:

Tretja slovenska zgodovinska avantgarda se po mojem šele konstituira. Govorimo lahko o prvi slovenski zgodovinski avantgardi v 20. letih v Novem mestu. Druga zgodovinska avantgarda so kolegi iz NSK, ki se jim bom absolutno vedno priklonil, ker so vdrli v drugo strukturo sveta in so s tem vdorom potegnili za sabo troedinost gospodarstva, antropologije navad in estetike. Mislim, da je čas, da se gre naprej. Da se ta meja zbrise in se postavi naslednja. Če govorimo o tretji slovenski zgodovinski avantgardi, lahko rečemo samo to, da se bo morala dotakniti označevalcev, ki so bili doslej artikularni zgolj na ravni fikcije. Nihče na konju z ročaji se ne pretvarja, da recimo izvaja helikopter, nihče, ki je plezal na Eiger, se ni pretvarjal, da pleza, ampak je dejansko plezal. Padalski desant se je dejansko zgodil, nihče ga ni hlinil. Mislim pa, da se nekatere forme, ki so bile navzoče v drugi slovenski zgodovinski avantgardi, še vedno polaščajo zakonitosti spektakla »italijanske škatle«. NSK je naredil odločilen frontni preboj in vsaka naslednja avantgarda bo imela izjemno težko nalogo, izumiti novo prihodnostno tehniko. (Gajić, Kobal in Kacin, »Novomeški olimpijec«)

Berger jo je iznašel v sodelovanju s protagonisti Oddelka za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917, v letih med 1991 in 1994. V dialogu z Derridajevo dekonstrukcijo je s strategijo avtoafekcije dekonstruiral prisotnost kot temeljno gledališko kategorijo, z njo pa tudi enotnosti prostora, časa in dejanja. Nekateri scenski elementi, ki jih je razvil skupaj s sodelujočimi v artistskih akcijah (denimo prizori pisave), so postali stalnica njegovih prihodnjih režijskih del, tako gledaliških uprizoritev kakor tudi državnih in drugih slovesnosti.

## Državna slovesnost kot uprizoritveni žanr

Mi smo fanatični artisti. Naša forma je provokativna, govornica subverzivna. V našem gledališču ni razlike med odrom in parterjem. Tisti, ki gleda, skuša v grozi zbežati, lepo to podaljšati v večnost. To, kar se dogaja na odru in v parterju, je zgodovina, delana od vsakega od nas. Naše gledališče je naš vsakdan, politika, življenje. In obratno. Življenje je gledališče. (Berger nav. po Bauer, »Portret«)

To je Matjaž Berger povedal leta 1991 v intervjuju z Marjanom Bauerjem, in kot je mogoče sklepati iz njegovega režijskega opusa, tega stališča v naslednjih letih ni spremenil. Zavezan Brechtovemu načelu, po katerem mora biti človek še radikalnejši, kot je radikalna dejanskost, Berger stremi po prestrukturiranju družbenih vzorcev, ki temeljno določajo mišljenje posameznika in skupnosti. To je dobro razvidno v njegovih režijah kulturnega programa v počastitev dneva slovenske državnosti. Berger je režiral





*Kons 5*, državna slovesnost ob 5. obletnici osamosvojitve RS, 1996. Režija Matjaž Berger.  
Na sliki Jure Rovan. Osebni arhiv Matjaža Bergerja.

tri državne slovesnosti, in sicer ob peti, deseti in dvajseti obletnici osamosvojitve Slovenije. Za našo razpravo je še posebej zanimiva *Kons 5*, ki je bila tudi medijsko najbolj odmevna slovesnost v zgodovini proslavljanja slovenske državnosti.

Državna slovesnost je sprožila burne odzive, še preden je bila izvedena. Kamen spotike je bil sam naslov *Kons 5 – Slavolok V. obletnici osamosvojitve Republike Slovenije*, ki nosi ime po konstruktivistični pesmi Srečka Kosovela (ta v scenarij sploh ni bila vključena). Tedanje desne opozicijske politike (glavni protagonisti so bili Janez Janša, Lojze Peterle in Janez Podobnik) so zmotili predvsem prvi trije verzi:

Gnoj je zlato  
in zlato je gnoj.  
Oboje = 0

Pesem so analizirali celo na seji državnega zbora, na sestanku organizacijskega odbora prireditve pa je bil zoper scenarij sprožen cenzorski postopek. Desnica je zahtevala, da se »preveč modernistični« koncept umakne, češ da bi morala biti državna slovesnost obeležena z znaki »slovenske ljudskosti«. Slovenska demokratska stranska je sklicala celo strokovno komisijo (predsedoval ji je akademik Janko Kos), in tudi ko je ta legitimirala Bergerjev scenarij, se strasti niso pomirile. Na časopisnih straneh so

potekale polemične debate (Kosovelova pesem je bila objavljena tudi na notranjepolitični strani *Dela*), slovenska javnost je bila razdeljena. Prireditve sta se udeležila tedanji predsednik države Milan Kučan in predsednik vlade Janez Drnovšek, politična desnica pa jo je bojkotirala in na Kongresnem trgu v Ljubljani priredila svojo slovesnost.

Kaj se je pravzaprav zgodilo? Slovesnost se je pričela s Prešernovimi verzi, s slovensko himno, ki jo je zapela deklica, stoječ na monumentalnem slavoloku med dvema stolpnicama na ljubljanskem Trgu revolucije, obeleženem s »Kosovelovim« znakom za neskončno. Ne da bi hotel razveljaviti slovenski nacionalni kanon, je Berger vanj vključil nove protagoniste ter spletel vez med Prešernom in Kosovelom.<sup>182</sup> Na piedestal slovenske kulture je postavil zgodovinsko avantgardo, ki je bila sicer (s precejšnjo zamudo) sprejeta v nacionalni kanon – vendar kot »spremljevalni«, ne kot »državotvorni« del slovenske tradicije, poosebljene v Francetu Prešernu in Ivanu Cankarju. Že zgodovinski avantgardisti »so vedeli, da se tradicija ne podeduje, ampak naredi, osvoji in ugrabi«, kot pravi Lev Kreft (»Rekviem« 7), in Berger se je lotil prav prevrednotenja slovenske tradicije. »Nam je šlo za to, da bi prešernovsko-cankarjansko strukturo zamenjali s strukturo, ki je prav tako struktura slovenske umetnosti, je pa drugačna« (Berger nav. po Simonič 128). Kosovel je učinkoval kot označevalec, ki se vede kot »subverzivni atribut v razmerju do dejanskosti«. Sicer je bila to Bergerjeva uprizoritvena strategija že od prvih režij naprej: pripustiti v gledalno ploskev označevalca, za katerega je sam prepričan, da se vede kot subverzivni atribut do dejanskosti.<sup>183</sup> Ob tem je treba poudariti, da Berger ni želel »nikakršne subverzije na ravni, kot se je odvijala, ampak očitno ta Kosovelov kons a priori funkcionira 'neprilagojeno' in subverzivno«, kot je povedal v intervjuju s Petrom Simoničem (prav tam 129).

Slovesnost je izzvala žgoče polemične odzive, spopad med politično levico in desnico pa je polariziral slovensko javnost.<sup>184</sup> Ob tem je Bergerja doletela vrsta diskreditacij (desnica mu je nadela oznaki »avantgardista« in »levičarja«, s katerima mu je v očeh širše javnosti želela odvzeti kredibilnost in razveljaviti njegovo potezo). Maja Breznik je v članku »Strasti, sebičnost, slavohlepje: junaki v spodnjicah«, objavljenem v *Razgledih*, opozorila na foucaultovski mehanizem slovenskega javnega diskurza:

Ko se v javnem diskurzu pojavi kritika, ki pokaže, da vladajoča ideološka izhodišča družbe niso samoumevna, jo javni diskurz postavi na posebno mesto,

182 Scenarij so sestavljale: Kosovelove pesmi *Evakuacija duba*, *Kalejdoskop* in *Jesen*; *Električna žoga* Antona Podbevška in *Zapeljivec pod steno* Vladimírja Bartola. Scenarij prireditve je objavljen v študiji Petra Simoniča *Kaj si bo narod mislil?* (297–301). Tomaž Toporišič ugotavlja, da je bil *Kons 5* vpet v »eklektično branje velikih avantgardnih dogodkov na prostem, predvsem naslednjih dveh: proslave prve obletnice oktobrske revolucije v Petrogradu Nathana Altmana« in »filmov Leni Riefenstahl *Triumf volje* in *Olimpijada*« (*Med zapeljevanjem* 173).

183 To je Berger leta 1993 povedal v intervjuju z Majo Breznik »Umetnost je disciplina – jaz pa nisem oficir« (53).

184 Medijske odzive natančneje analizira Peter Simonič (123–133).

rezervirano za »avantgardiste«, »levičarje«, »intelektualce«. [...] Slovenski javni diskurz je torej boj videzov, ki onemogoča govorjenje o javnih vprašanih in družbenih praksah *per se* s stališča, s katerega bi bilo mogoče zaznati njihove problemske razsežnosti. (8)<sup>185</sup>

Po njenem mnenju je šlo v političnem obračunu med levico in desnico za to, kdo bo odločal o državotvornih nacionalnih simbolih.

Problematika, ki se je tako strastno razvnela ob dnevu slovenske državnosti, zadeva vprašanje o avtonomiji umetnosti. Prav te problematike se je lotil Kosovel v *Kons. 5*, razmerja med logiko kapitala in logiko umetnosti. V enigmatičnem šestem in sedmem verzu

A B <  
1, 2, 3.

Kosovel sporoča, da so črke (besede in z njimi umetnost) očitno manjvredne od števil (od vsega izmerljivega, se pravi kapitala). Janez Vrečko v analizi Kosovelove pesmi (v razpravi »Labodovci, pilotovci, konstrukteristi in tankisti« 42) opozarja, da je pesnik vanjo pravzaprav vpisal misel, ki je v zahodnem svetu zakoreninjena že od antičnih časov: kapitalska logika si že od Platonove obsodbe poezije v njegovi *Državi* podreja poetično logiko. V zadnjem verzu, ki prinaša fokusirano, z oslovskim »I A« posmehljivo nadgrajeno tematiko, Kosovel ponuja izhod oziroma alternativo: v takšnem svetu je mogoče »z ironijo kot temeljno močjo človeškega duha ohraniti avtonomijo, ki se je sposobna igrati z vsem realnim in s tem dokazovati svojo absolutno svobodo« (Vrečko 42). To pa je tudi temeljno sporočilo Bergerjevega *Kons 5*.

Novomeški inscenator sicer razume režije državnih slovesnosti kot estetski gestus v politično. S *Kons 5* pa je – ne da bi to načrtoval – izvedel politični gestus v realno. Pri režiji *Kons 5* je izhajal iz performativnosti prostora na Trgu revolucije v Ljubljani. Prizorišču zgodovinskega spomina pred slovenskim parlamentom je nadel videz multimedijskega performansa in v polni meri udejanjil spektakelsko funkcijo gledališča. Bergerjeva estetika je bila označena za anacionalno. Po eni strani je bila deležna očitkov, češ da je to anacionalni intelektualistični spektakel, ki ne zbuja patriotskih čustev in s katerim se prebivalci Slovenije le stežka identificirajo. Po drugi strani je bila proslava deležna pohval zaradi svojega kozmopolitskega videza. Ne glede na nasprotujoča si mnenja pa je korenito posegla v podobo kulturnih prireditev v počastitev dneva državnosti. Leta 1996 je model t. i. recitacijskega domoljubnega tradicionalizma, ki je prevladoval do takrat (še posebej v prvih treh letih samostojne države, v katerih se je uveljavil t. i. nacionalno-emancipacijski koncept, kot ga

185 Opozoriti velja tudi na to, da gledališka stroka o dogodkih javno ni izrazila svojega stališča, kot je to običajno v primerih, ko je diskreditiranju izpostavljena sama stroka.

imenuje Peter Simonič, 220–221), zamenjal multimedijski performans. Ta je zaznamoval tudi državni slovesnosti, ki ju je Berger režiral ob 10. in 20. obletnici osamosvojitve Slovenije.

Njegovo razumevanje državne slovesnosti kot posebnega uprizoritvenega žanra se je družilo z estetiko odrskih esejev, ki jo je razvijal v postdramskih uprizoritvah na gledaliških odrih (v Slovenskem mladinskem gledališču in Anton Podbevšek Teatru). V režije državnih slovesnosti je – prav tako kot v odrske eseje, ki jih je režiral v gledališčih – vključeval scenske elemente, ki so bili značilni za njegove artistske akcije in jih je že na začetku devetdesetih let izoblikoval v svojih zgodnjih delih v sodelovanju z artisti Oddelka za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917. Vse tri segmente njegovega režijskega opusa (artistske akcije, obredne posvetitve in t. i. absolutni teater) pa prežema razumevanje spektakelske funkcije gledališča, ki se je gotovo najizraziteje manifestirala v režijah slovesnosti ob počastitvah dneva slovenske državnosti.

# Gledališče kot aparat za upravljanje gledalčeve pozornosti

*v režiji Emila Hrvatina / Janeza Janše*

Režiser in teoretik Emil Hrvatin, ki si je leta 2006 nadel ime Janez Janša, pojmuje gledališče kot aparat za gledanje. V svojih delih praviloma obravnava pereča družbenopolitična vprašanja in jih vpenja v teoretske razprave s področja študijev gledališča in scenskih umetnosti. Ne glede na to, katere teme iz sveta politike, medijev, umetnosti in kulture razpira v gledaliških dogodkih ter intermedijskih delih, je vsem po vrsti skupna raziskava načinov predstavljanja in zaznavanja. Hrvatin v gledališču prepozna aparat za upravljanje gledalčeve pozornosti in zaznave. Temeljno vprašanje, s katerim se ukvarja že od svojih zgodnjih del, je: kako zaznavamo in na kakšne načine je to, kar vidimo, določeno z razmerami, ki smo jim podvrženi v polju vidnosti? Ne gre le za to, na kakšne načine je dejanje gledanja odvisno od kraja, s katerega gledalec vrši svoj pogled, temveč tudi za to, na kakšne načine je njegova zaznava določena z osebnimi izkušnjami, zgodovinsko in kulturno pogojenim kolektivnim spominom, tehnologijami videnja ter ideološko pogojenimi zapovedmi v polju družbenosti.

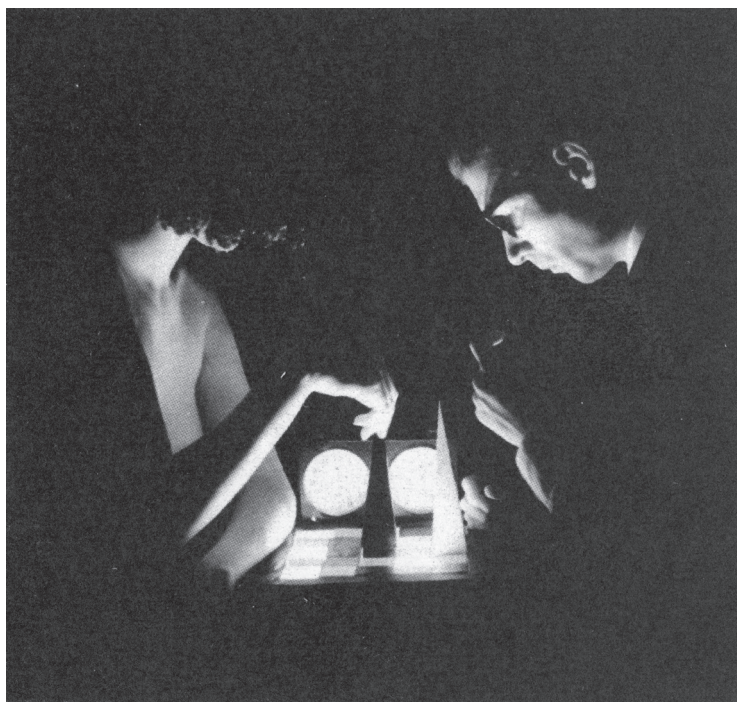
Naše zanimanje bo usmerjeno v razumevanje gledališča kot aparature gledalčevega pogleda v informacijski družbi, in sicer v dobi digitalnih tehnologij, v kateri dominantno vizualno paradigmo vzpostavlja internet. Najprej bomo pokazali, na kakšne načine je Hrvatin tematiziral razmerja med gledalci in videnim v zgodnjih devetdesetih letih 20. stoletja ter kako je redefiniral konvencije v gledališču t. i. italijanske škatle. Nato se bomo osredotočili na njegov projekt *Camillo* (1998–2000), posvečen renesančnemu polihistorju Giulio Camillu, ki je v svojem skrivnostnem Gledališču spomina vizionarsko predvidel internet. Hrvatin je vprašanje Camillovega Gledališča spomina razprl v odnosu do vizualnega reda interneta, ki vzpostavlja novi panoptikon – to je sistem permanentne vidljivosti in vseprisotnega družbenega nadzora. Pokazali bomo, da je vizualni red interneta v devetdesetih obravnaval z vidika represivnih mehanizmov avtoritarne moči, desetletje pozneje pa je v njem prepoznal igrivi red omrežja vsak z vsakim (*peer-to-peer network*) in okolje osvoboditve. Ponudil je tudi nov koncept gledalca, ki ustreza razmeram zaznavanja v vizualnem redu interneta: to je terminalni gledigralec (*terminal spectActor*).



## Redefiniranje konvencij v gledališkem aparatu kamere obskure

Emil Hrvatin je že od svoje prve režije uprizoritve *Kanon* (premierno uprizorjene leta 1990 v Klubu B-51, v zaklonišču na Gerbičevi 51a v Ljubljani) problematiziral konvencije komunikacijskega modela v gledališču italijanske škatle. To je model gledališča, v katerem sta dogajanje in občinstvo umeščena v prostor v obliki škatle: za gledalca je predviden sedež v dvorani, ki določa kot, s katerega opazuje dogajanje. Takšen tip gledališkega prostora je utemeljen na perspektivi italijanske renesanse in je še danes prevladujoč model gledališča, ki podpira iluzionističen način uprizarjanja in aristotelovsko dramaturgijo, oprto na verjetnost, enotnost in racionalnost (Bauchard 25).

Gledališče italijanske škatle in način gledanja, ki ga določa njegova arhitektura, ustrezata skopičnemu režimu kamere obskure. Povezuje ju tudi Jonathan Crary, ki je natančneje preučil strukturne značilnosti kamere obskure (*Techniques* 25–66). Ta optična naprava postavlja opazovalca v zatemnjen prostor (po njem je tudi dobila ime: *camera obscura* v latinščini pomeni temna soba) in ga definira kot avtonomen in izoliran subjekt, ločen od zunanjega sveta. Kamera obskura vzpostavlja kategorično razliko med notranjostjo in zunanostjo – med opazujočim, ponotranjenim



Emil Hrvatin: *Kanon*. Klub B-51, 1990. Foto Peter Florjančič.  
Vir: revija *Maska* (letn. 1, št. 1, 1991, str. 4).

subjektom in opazovanim svetom zunaj njega, ki ga opazovalec doživlja kot objekt svoje zaznave. Takšno pozicioniranje subjekta in objekta, njuna raz-ločenost, neodvisnost in avtonomnost v odnosu drug do drugega, prinaša »objektivno« podobo opazovanega. Vzpostavljeni vizualni red opazovalcu a priori preprečuje, da bi videl svoj položaj kot del reprezentacije. To je pravi razlog za učinek resničnosti in objektivnosti, ki ga ustvarja. Druga temeljna značilnost kamere obskure pa je ta, da dejanje gledanja, se pravi gledanje kot fizično aktivnost, ločuje od telesa opazovalca in ga reducira na oko brez telesa. Konceptiji objektivnega vizualnega reda in raztelesenega vida vzdržuje tudi klasična arhitektura gledališča. Gledalcu pripada prostor v avditoriju, zunaj uprizarjanih dogodkov, ki na odru potekajo neodvisno od njega. Sedež v zatemnjeni dvorani mu omogoča nepristranski, distanciran, »objektiven« pogled na predstavljano. Zakrit je ustroj gledališča kot optičnega aparata, ki občinstvu določa pogoje zaznavanja.

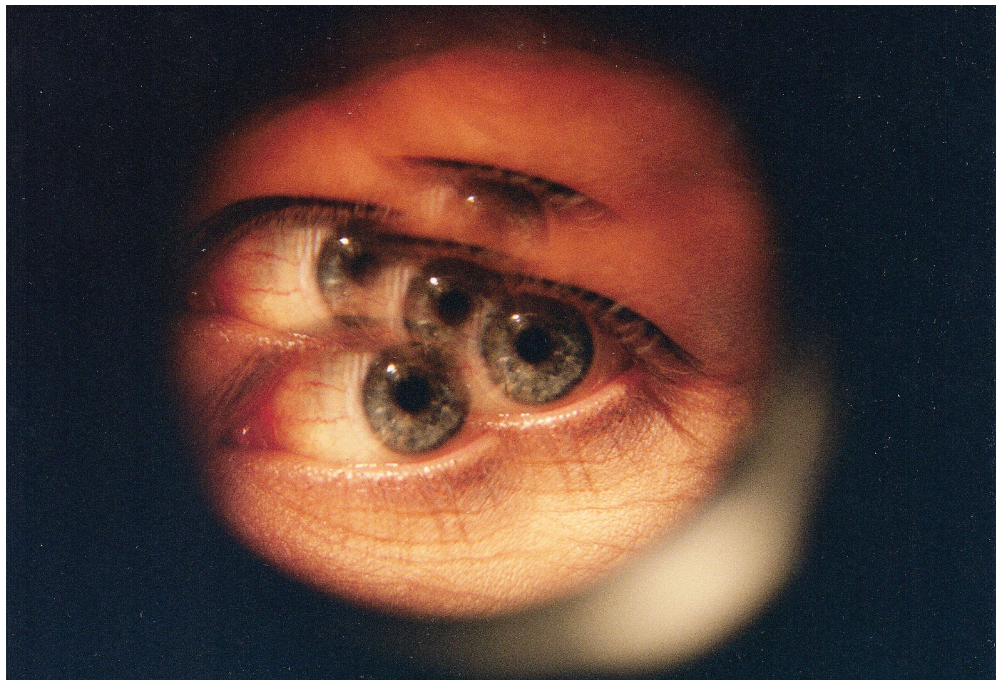
Hrvatini v *Kanonu* napoveduje svoje prihodnje gledališko delo in ponuja lastno »vizijo dramskega, opernega in baletnega gledališča« (Šorli, *Slovenska postdramska* 91), ob tem pa problematizira prav koncepta objektivnega vizualnega reda in raztelesenega pogleda. V gledališču italijanske škatle je t. i. četrta stena, ki ločuje gledalce od predstavljanega, nevidna. V *Kanonu* pa je ta stena materializirana: med gledalci in odskim dogajanjem je dejansko postavljena stena, vanjo pa so izvotljene odprtine. Gledalci kot voajerji kukajo skozi odprtine v steni in opazujejo dogajanje, ki poteka na drugi strani stene v treh prostorih:

- pogled v prvi prostor, imenovan prostor subjektivnega (zaseda ga dramski igralec kot govoreči stroj), omogoča cev v obliki trikotnika;
- pogled v drugi prostor, t. i. prostor objektivnega (naseljuje ga operni pevec kot pojoči stroj), uokvirja odprtina kvadrata in
- pogled v tretji prostor, t. i. prostor absolutnega (v njem biva plesalec kot gibalni stroj), uokvirja oblika kroga.<sup>186</sup>

Hrvatini prevprašuje samo logiko reprezentacije v gledališču kot aparatu za gledanje. V njegovih zapiskih o konceptu uprizoritve beremo: »Moto: Gledališče je predstavljalni stroj« (Šorli, *Slovenska postdramska* 93). Ta »predstavljalni stroj« je v *Kanonu* utemeljen v aparatu kamere obskure. Tako kot uporabnik kamere obskure

---

186 Eda Čufer ugotavlja: »Odstopanja od pravokotnega portala tradicionalnih gledaliških odrov, proti bolj dinamičnim geometrijskim formam, kot so krog, kvadrat, trikotnik, so pogost element v novejši slovenski gledališki produkciji. Od 'Krsta pod Triglavom', kjer polovica križa označuje brezno proscenija, 'Fiata', kjer so krog, trikotnik in križ v funkciji portala treh odrov, na katerih se odvijajo dejanja, 'Brigad lepote', kjer je okroglo oblikovan portal tematiziran v zaklopko, do 'KANONA', se zveza med portalom in osnovnimi ploskovnimi geometrijskimi liki ponavlja kot prototipska oznaka za gledališče, ki pretendira k avantgardnosti.« (»Gledališče v dobi konformizma čutilk« 15) Na to opozarja Maja Šorli, ki natančneje analizira uprizoritev in je na osnovi arhivskega gradiva izdelala tudi topografijo oziroma scenarij *Kanona* (*Slovenska postdramska* 93).



Emil Hrvatin: *Celica*. Režija Emil Hrvatin. SMG, 1995.  
Foto Diego Andrés Gómez. Arhiv SMG.

je tudi Hrvatinov gledalec, ki kuka skozi odprtine v stenah, reduciran na oko brez telesa. Vendar med njima obstaja ključna razlika. Pred opazovalcem kamere obskure se pokaže celovita podoba, skladna z zakonitostmi renesančne perspektive. Hrvatinov gledalec pa nima več pregleda nad celoto, saj si iz fragmentarnih podob, ki jih prestreže njegov pogled, sam sestavi predstavo o dogajanju. Uprizoritev si je naenkrat lahko ogledalo 21 gledalcev, ki so bili razdeljeni v tri skupine.<sup>187</sup> O uvrstitvi v skupino je odločal žreb treh oznak: gledalci, ki so izžrebali oznako S (Subjektivno), so ogled začeli v prostoru subjektivnega. Tisti, ki so izžrebali oznako O (Objektivno), so opazovali dogajanje v prostoru objektivnega, in za vse z izžrebanim A (Absolutno) je bilo rezervirano mesto pred prostorom absolutnega. Ko se je prizor končal (trajal je približno 20 minut), so si gledalci z žrebom ponovno izbrali prizorišče svojega pogleda. Po končanem prizoru so žrebali še tretjič. Če so imeli srečo, so vsakič izžrebali drugo oznako in si tako ogledali dogajanje v vseh treh prostorih. Če pa so izžrebali isto oznako, so si znova ogledali isti prizor. Predvideni sta bili dve različici uprizoritve: končna, ki je trajala 60 minut, in neskončna, pri kateri so gledalci sami odločili, kdaj se uprizoritev

187 Potek uprizoritve sta opisala Maja Šorli (*Slovenska postdramska* 92–100) in Luk Van den Dries («Solzavke in miselne igre» 321).





Emil Hrvatin: *Celica*. Režija Emil Hrvatin. SMG, 1995.

Na sliki Damjana Černe, Dario Varga, Petra Govc. Foto Diego Andrés Gómez. Arhiv SMG.

konča, in dogajanje traja, dokler ne odide zadnji gledalec (Šorli, *Slovenska postdramska* 92–100). Gledalec si v procesu gledanja kot ustvarjalnega dejanja na osnovi posameznih, po načelu naključnega žreba izbranih fragmentov sam sestavi zgodbo. Ta pa ni enaka predstavi, ki si jo ustvari sosednji gledalec oziroma gledalka. Obenem gledalci v procesu gledanja izkusijo, da je telo tisto, ki nosi njihov pogled, in odločilno sooblikujejo ustvarjeno podobo.

Z raziskovanjem dinamike med strategijami predstavljanja in zaznavanja je Hrvatin nadaljeval tudi v naslednjih uprizoritvah. Izhodišča za redefiniranje normativnega načina gledanja v modelu kamere obskure, ki jih je zastavil v *Kanonu*, pa je razvil v *Celici* (1995). Uprizoritev oziroma instalacija je bila zasnovana kot obisk zapora. Vzdušje hodnika v dvorani Slovenskega mladinskega gledališča so bile ena zraven druge razmeščene celice. Tako kot v *Kanonu* je dogajanje tudi v *Celici* potekalo v zaprtih prostorih, opazovati pa ga je bilo mogoče skozi line v stenah posameznih celic. V *Kanonu* so gledalčev pogled uokvirjale odprtine v obliki geometričnih likov (trikotnika, kvadrata in kroga), v *Celici* pa so bile v line vgrajene raznovrstne leče, ki so namerno optično potvorile podobo. Gledalci so se od ene do druge line pomikali v kratkih časovnih intervalih, ki jih je odredjal glas iz zvočnika. Dodeljena jim je bila dvojna vloga: vloga opazovalcev, ki so obenem tudi nadzorovani. Kot ugotavlja Konstantina Georgelou

skupaj z Janezom Janšo, je bil obseg njihovega polja vidnosti načrtno omejen, optično izkrivljen in fragmentiran; gledalci so zbirali podobe, dejanja in situacije, ki so bile že same na sebi neurejene in diskontinuirane (86). Hrvatinov namen je bil pokazati, da ljudje zaznavamo in se spominjamo na različne načine, rezultat procesa gledanja pa je vselej podvržen posamezniku lastnim osebnim izkušnjam, kulturnim vzorcem, prepričanjem in navadam (prav tam).

Pri konceptualni zasnovi uprizoritve je Hrvatina inspirirala vizionarska zamisel renesančnega polihistorja Giulia Camilla, ki je v svojem Gledališču spomina predvidel internet. Hrvatini je Camillovo Gledališče spomina povezal s skopičnim režimom interneta, ki vzpostavlja novi panoptikon – to je sistem permanentne vidljivosti in vseprisotnega družbenega nadzora. Celice so bile v uprizoritvi Slovenskega mladinskega gledališča zamišljene kot nekakšne sobe spomina in hkrati kot podatkovne baze na internetu. To je bila ena prvih konceptualizacij interneta in njegovega panoptikonskega režima vidnosti na slovenskih odrih.

## Gledališče in spomin

Na kakšen način doživljamo stvari in kako je zaznavanje pogojeno s samimi zapovedmi gledanja, ki smo jim podvrženi v družbi? Polje za sistematično raziskavo teh vprašanj se je Hrvatinu razprlo prav s Camillovim Gledališčem spomina.

O renesančnem Gledališču spomina Giulia Camilla so se že v času njegovega nastanka v 16. stoletju širile govorice, da naj bi obiskovalcem omogočalo dostop do zakladnice znanja celotnega univerzuma. Vstop v Gledališče spomina naj bi v posamezniku obudil tudi sposobnost, da razpravlja o kateri koli stvari tako spretno kot Cicero. Camillovo skrivnostno Gledališče spomina je bil elitističen projekt za enega gledalca. Umeščeno je bilo v leseno zgradbo, dovolj veliko za enega gledalca, in zasnovano kot amfiteater, v katerem je bil odnos med gledalcem in gledanim preobrnjen. Gledalec je stal na odru pred amfiteatralno konstrukcijo, sestavljeno iz sedmih stebrov in sedmih vrst, zasnovanih kot gigantski katalog vednosti. Devetinštirideset predalov je bilo poslikanih s sistematično urejenimi podobami – ikonami, ki naj bi evocirale vse znanje in modrost univerzuma. Kajti

vse stvari, ki si jih lahko predstavlja človeški um in jih ne moremo videti s prostim očesom, je mogoče zbrati s pozorno meditacijo in izraziti s snovnimi znaki, tako da lahko opazovalec s svojimi očmi v hipu zazna vse tisto, kar je sicer skrito v globinah človeškega uma. (Erazem Rotterdamski nav. po Yates 137, *The Art* 13)

Samotni gledalec je gledal v sedem krat sedem podob v funkciji *imagines agentes*, ki naj bi s svojo predstavno vrednostjo priklicevale podobe iz njegovega spomina – ne le iz individualnega, osebne spomina, temveč iz zakladnice spomina kot univerzuma



človeštva.<sup>188</sup> Bližnjica do znanja je bila utemeljena v tradiciji okultnih znanosti. Čeprav je bila predmet številnih razprav, je vse do danes ostala skrivnost. Najbolj vplivno in splošno sprejeto razlago je podala Frances A. Yates (v knjigi *The Art of Memory*, ki je leta 1966 izšla pri založbi Routledge).<sup>189</sup> Dokazala je, da sta kombinatorika znakov v Camillovem gledališču in delovanje digitalnega računalnika med seboj temeljno povezana. Camillo o spominu ni razmišljal kot o shrambi podatkov, temveč kot o performansu podob. Kot ugotavlja Peter Matussek, je prav ta sprememba v razumevanju spomina – ne več skladišča spomina, temveč gledališkega odra za uprizarjanje njegovih podob – eden od argumentov za utemeljeno povezavo med človeškim in digitalnim spominom: spomini se nam ne zdijo več nedejaven inventar v odložišču, saj so prej igralci v zaporedju njegovih spremenljivih odrskih upodobitev («The Renaissance»).

Camillovo Gledališče spomina prežemata dve ključni zamisli: prva je ta, da se vednost, z njo pa tudi vzvodi nadzora in moči stekajo v eno samo točko, in druga je ta, da je prizorišče vednosti umeščeno v gledalca, skrivnostna bližnjica do znanja pa je dostopna slehernemu posamezniku. Obe zamisli sta prevzeli Emila Hrvatina, da je renesančnemu polihistorju posvetil projekt *Camillo* (1998–2000).<sup>190</sup> Hrvatinu ne gre za rekonstrukcijo Camillovega gledališča, temveč za preiskovanje vizualnih strategij, s katerimi so bili k ustvarjanju spomina spodbujeni gledalci v Camillovem gledališču, in za raziskavo njim ustreznih tehnologij videnja v naši sodobnosti.

## Novi panoptikon kot represivni sistem nadzora

Janša povezuje Camillovo gledališče z novim panoptikonom, ki se širi z uporabo interneta. Sistem vsenavzoče vidljivosti in vseprisotnega družbenega nadzora je soroden Benthamovemu panoptikonskemu sistemu nadzora v zaporu, v katerem so zaporniki vseskozi na očeh paznika, ne da bi vedeli, v katerem trenutku so opazovani.<sup>191</sup> Novi pa-

188 Skrivnost magične, celo okultne bližnjice do spomina naj bi bila razkrita le eni osebi na svetu: francoskemu kralju. Vendar dokazi, ki bi potrjevali, da je bilo Camillovo Gledališče spomina kdaj koli zgrajeno, ne obstajajo.

189 Odlomki iz knjige so bili prevedeni tudi v slovenščino, objavljeni pa so v gledališkem listu uprizoritve *Celica* (Slovensko mladinsko gledališče, sezona 1994/95).

190 Sestavljalo ga je več dogodkov: razstava računalniških grafik (Teatro Miela, Trst, 1998), umetniška akcija *Gledališče spomina na tretje tisočletje*, na kateri so obiskovalci na posebne obrazce vpisovali svoje vizije za tretje tisočletje (Teatro Miela, Trst, 1998), internetna stran *Camillo*, solzodajalska akcija *Kabinet spominov* (prvič izvedena v Slovenskem gledališkem muzeju leta 1998 in rekonstruirana v instalaciji *Zid objokovanja* leta 2011), uprizoritev *Camillo Memo 1.0: Costruzione del teatro* (Piccolo Teatro, Milano, 1998) ter performans *Drive in Camillo* – plesna in mediatizirana uprizoritev na parkirišču pred slovenskim parlamentom, ki je odprla mednarodni bienale sodobne umetnosti Manifesta 3 v Ljubljani (2000). Konstantina Georgelou in Janez Janša med projekte, posvečene Camillu, uvrščata tudi *Celico*, ki je bila uprizorjena leta 1995 v Slovenskem mladinskem gledališču (85–89).

191 V Benthamovem panoptikonu ima paznik v osrednjem stolpu nadzor nad obdajajočimi ga celicami. Okenca na vratih celic so nameščena tako, da zaporniki ne vedo, kdaj so opazovani. Nadzor nad njimi vrši vseprisotni pogled Drugega, za katerega ni nujno, da je utelešen. Učinkovit nadzor je vzpostavljen tudi v odsotnosti paznika.

noptikon, vzpostavljen v vizualnem redu interneta, pa je osvobojen arhitekturnih omejitev, značilnih za Benthamov arhitekturni prototip.<sup>192</sup> Kot opozarja Tom Brignall, je panoptikon kot konceptualno ogrodje mogoče aplicirati na katero koli fizično strukturo, ki tistim v položaju avtoritete priskrbi možnost, da nadzorujejo »sojetnike«, ne da bi ti vedeli, kdaj so dejansko opazovani (»The New Panopticon«). To je stanje nenehne izpostavljenosti omniprezentnemu pogledu Drugega. Hrvatinove prve »obdelave« Camillovega gledališča spomina so bile usmerjene v preučevanje novega panoptikona kot represivnega mehanizma nadzora in vizije totalitarne moči. V predstavi *Camillo Memo 1.0* (leta 1998 v Piccolo Teatru v Milanu, kot del programa Giorgia Strehlerja Mladi režiserji) je vprašanje o sistematizaciji znanja in načinov njegove distribucije navezal na vprašanje o moči medijev; novi panoptikon je obravnaval skozi kritiko absolutne medijske moči. Razmerja med znanjem, arhiviranjem podatkov, vednostjo, spominom in manipulacijo je v *Drive in Camillo* (2000) preiskoval na Trgu revolucije v Ljubljani kot prizorišču slovenskega zgodovinskega spomina. V *Kabinetu spomina* pa se je Janša oddaljil od analiziranja družbenopolitičnih sistemov in se osredotočil na posameznikovo notranjo izkušnjo. Kot pravi Brenda Laurel, moramo ponovno iznajti skrite predele, v katerih sodelujemo z realnostjo – z namenom, da bi jo spremenili, ob tem pa preobrazili tudi same sebe (196). Temu bomo sledili v nadaljevanju razprave: vprašanju o tem, na kakšen način na novo konfigurirati posameznikovo spominsko bazo podatkov in kako jo določajo same razmere zaznavanja v novem panoptikonu.

Instalacija *Kabinet spominov* je med vsemi dogodki v projektu *Camillo* najbližja renesančnemu Gledališču spomina. Pravzaprav gre za njegovo sodobno »inačico«. Prav tako njegova rekonstrukcija *Zid objokovanja* (v produkciji Anton Podbevšek Teatra, Maske in nizozemskega festivala Huis en Festival a/d Werf), ki je bila izvedena trinajst let pozneje. Predstavljena je bila tudi v okviru konference mednarodnega združenja raziskovalcev scenskih umetnosti Performance Studies International z naslovom *Camillo 2.0: Technology, Memory, Experience* (Utrecht, 2011), ki je v premisleku o tehnologiji, spominu in izkušnji izhajala prav iz Camillovega gledališča. *Zid objokovanja* Janeza Janše je bil eden od izpostavljenih dogodkov konference.

Tako kot Camillov je tudi Janšev gledalec v *Kabinetu spominov* in *Zidu objokovanja* postavljen v prostor – kabinet, ravno prav velik za eno osebo.<sup>193</sup> V lakrimatoriju kolektivnega spomina je postavljen pred izbiro: iz nabora medijskih tekstov dokumentarnega in fikcijskega porekla naj si izbere tistega, ki bo tako intenzivno stimuliral njegov spomin, da mu bo iz oči izvabil solze. Izbor podob je odvisen od prostora oziroma

192 Za poimenovanje novega panoptikona, ki se vzpostavlja z internetom, je v rabi več izrazov. Mark Poster ga označi za »superpanoptikon« (*The Mode of Information* 93), David Lyon za »elektronski panoptikon« (»An electronic panopticon?«).

193 Pravzaprav gledalce vodi pot skozi tri kabinete: lakrimatorij individualnega, kolektivnega in fiziološkega spomina.



Emil Hrvatin: *Kabinet spominov*, 1998. Kulturno društvo B-51. Na sliki obiskovalec v kabinetu kolektivnega spomina. Osebni arhiv Janeza Janše.

države, v kateri je izvedena instalacija, saj vsaka (nacionalna) skupnost razpolaga s sebi lastnim kolektivnim spominom. V Ljubljani so gledalci lahko izbirali med naslednjimi podobami: na smrt izstradani otroci v Sudanu, eksodus iz Srebrenice (v vojni v Bosni in Hercegovini), eksodus iz Vukovarja (v vojni na Hrvaškem), Titova smrt, smrt princese Diane, letalska nesreča na Korziki, v kateri so življenje izgubili vsi potniki in člani posadke, proglasitev slovenske samostojnosti, odlomki iz filmov *Društvo mrtvih pesnikov*, *Dolina miru*, *Kdo tam poje* itd.

Strategijo ustvarjanja gledalčevega spomina je mogoče natančneje opredeliti s pomočjo Rolanda Barthesa in njegovih zapisov o fotografiji *Camera lucida*. Odlomki iz dokumentarnih in fiksijskih posnetkov v *Kabinetu spominov* naj posameznika zadenejo kot Barthesov *punctum*: kot tisto naključje, ki me »zbođe, (pa tudi smrtno rani, zadene)« (28). Barthes opredeli *punctum* v razliki do občega, splošnega zanimanja, ki prihaja

iz povprečnega afekta. Te vrste človeški interes imenuje z latinsko besedo *studium*: to pomeni »zavzetost za nekaj, nagnjenje do nekoga, nekakšno splošno investicijo, predanost, kajpada vneto, a brez posebne ostrine« (prav tam). To čustvo »prenaša razumski pretvornik moralne in politične kulture« (prav tam), za razliko od *punctuma*, ki nas globoko emotivno pretrese. *Punctum* je element na fotografiji, ki »kakor puščica prileti iz prizorišča in me prebode« (prav tam). Ta vbod in ta rana zadeva našo bolečino ali naš užitek. Ni nekaj objektivnega, ampak se nanaša le na določenega posameznika. Element, ki ga evocira *punctum*, gledalca scela vpotegne, absorbira v prizor ter oživi tisto, kar mu ta podoba predstavlja in kar pomeni le njemu. Nanaša se na nekaj, česar ni na fotografiji, na tisto, kar obstaja globoko v njegovem spominu. Gre za to, da podoba »izstopi iz tableauja in je ni več mogoče izkusiti kot reprezentacijo, temveč kot prisotnost tukaj in zdaj. Na teh fotografijah se zdi, da znak in referent sovpadeta, distanca med opazovalcem in opazovanim pa je presežena.« (Bleeker, *Visuality* 94) Pozornost se s prikazane zgodbe premesti na povezavo med gledalcem in gledanim. Prav na to vrsto gledanja stavi Janez Janša. Pričakuje, da si bo gledalec izbral podobo, ki ga bo zbadla, da bo lahko kot Barthes dejal: »[B]rezumno sem stopil v spektakel, v podobo« (99). Pravzaprav gre za to, da Janševemu gledalcu – podobno kot obiskovalcu Camillovega Gledališča spomina – podoba vrne pogled, v njem obudi trenutek, ki biva speče v njegovem spominu, in obnovi vez s tistim, kar je ostalo izgubljeno.

Tako kot Camillov se tudi Janšev gledalec znajde v vlogi posrednika. Vendar je med njima bistvena razlika. Camillov gledalec je posrednik v smislu medija (prav v skrivnostnem, celo okultnem pomenu). Pogled na podobe na amfiteatralni konstrukciji mu omogoča dostop do vednosti celotnega univerzuma. Janšev gledalec pa ne verjame več v vednost kot absolutno kategorijo. Čeprav ima dostop do največje informacijske mreže, se zaveda, da je podatkovna baza nenehno izpostavljena politikam reprezentacije in percepcije.

Janšev darovalec solz se sooča z izkušnjami svojih spominov v zaprtem, samo njemu namenjenem prostoru, vendar ima ves čas občutek, da je opazovan. Kljub zagotovitom hostes, ki ga pričakajo in vodijo čez dogodek, se ne more znebiti občutka, da ga spremlja oko Drugega. V instalaciji *Zid objokovanja*, ki rekonstruira *Kabinet spominov* trinajst let pozneje, pa je ta občutek še močnejši. To potrjuje tudi izkušnja Blaža Lukana:

V lakrimatoriju nenadoma kakor da nismo več sami, čeprav nas pri našem opravljanju s solzami ne gleda nobeno zunanje oko. Problematizacija fenomena intime in stika s seboj je močnejša kot nekoč, prav tako samoumevnost občutka zunanjega nadzora, ki kljub nasprotnim zagotovitom ne izgine. (Lukan, »Ko zid joče« 8)

Darovalec solz je podvržen pogledu drugih udeležencev dogodka, ki pred lakrimatorijem čakajo, kdaj bodo prišli na vrsto. Njegovo izkušnjo je mogoče opredeliti v



kontekstu vizualnega reda interneta, ki je posejal nevidna in anonimna očesa nadzora po celoti družbenega telesa. Komunikacijska infrastruktura interneta vključuje sistem nadzora, ki iz varnostnih razlogov, da bi uporabnike zaščitila pred možnimi zlora-bami, prestreza vsak njihov korak. Generira panoptični model videnja in vzpostavlja »sistem nadzora brez sten, oken, stolpov ali paznikov« (Poster, *The Mode* 93).

## Novi panoptikon kot prostor kreativnih sodelovanj

Vendar internet ne vzpostavlja le mehanizmov družbenega nadzora. Pod pogledom Drugega se razprostira tudi okolje številnih skupinskih povezav, ki omogočajo kreativna sodelovanja, in po mnenju medijskega teoretika Howarda Rheingolda lahko podaja orodja za osvoboditev. Na takšen način je novi panoptikon integriran tudi v Hrvatino/Janšev dogodka: kot okolje, ki spodbuja osvoboditev – osvoboditev v smislu sprostitev sanj, strahov, travm, fantazem. Medtem ko Hrvatino/Janša analizira procese (individualnega in kolektivnega) spominjanja, poskuša dregniti globoko v rano posameznikovega spomina z namenom, da bi se dotaknil njegovega bolečinskega jedra in nadomestil izgubo. Gledalcem ponuja možnost za izpolnitev želje in prestrukturiranje njihove spominske baze podatkov.

To je dobro razvidno v razstavi-predstavi *Življenje [v nastajanju]* (2008). Sestavlja jo več razdelkov, v katerih so razstavljeni različni objekti v funkciji *imagines agentes*, ki obiskovalce spodbujajo k uprizarjanju spomina – k obujanju spominov na dogodka, ki so se dejansko zgodili, pa tudi na tiste, ki se še niso in bi se lahko. Izbor razstavljenih objektov se osredinja na ključne točke oblikovanja posameznikove identitete.<sup>194</sup> Poleg njih so napotila za njihovo uporabo oziroma izvedbo dejanj, ki napeljujejo k ponovnemu doživetju spominskega dogodka, ob tem pa ponujajo priložnost za njegovo preoblikovanje. Tu je panoptikon vzpostavljen kot igrivi red omrežja vsak z vsakim (*peer-to-peer network*). Omogoča ga tehnologija vsak z vsakim (*peer-to-peer technology*), ki je podprta z odprtokodnim programiranjem. Omrežje vsak z vsakim uporablja program, ki »vsem uporabnikom omogoča, da delijo informacije in navigirajo po internetu ter opazujejo vse druge sisteme v omrežju« (Brignall, »The New Panopticon«). V *Življenju [v nastajanju]* je omrežje vsak z vsakim zamišljeno kot okolje osvoboditve, v katerem se obiskovalci igrajo s predmeti, povezanimi z raznovrstnimi dožitji iz svojega zasebnega, pa tudi širšega družbenega in kulturnopolitičnega okolja. Vendar tega ne počnejo v samotnem, izoliranem prostoru (tako kot npr. obiskovalci *Kabineta spominov* in *Zida objokovanja*), temveč vseskozi na očeh drugih obiskovalcev, morda tudi v sodelovanju z njimi. Ob tem se zavedajo, da je njihovo delo s spomini del predstave, ki jo uprizarjajo tudi za druge udeležence. Obiskovalci nimajo niti celovitega

194 Scenarij uprizoritve-razstave je objavljen v knjigi *Life [in Progress]*, ki je leta 2009 izšla pri založbi Maska.





Janez Janša: *Življenje [v nastajanju]*, 2008. Foto/osebni arhiv Marcandrea.

pregleda niti nadzora nad dogodkom, saj je razstava-predstava postavljena v (razvejan) prostor, po katerem pohajajo, poleg tega pa lahko v dogajanju tudi dejavno nastopajo in se sami znajdejo v vlogi opazovanih. Kot predloga režiser, »*Življenje [v nastajanju]*« ustvarja situacije, v katerih se spomin in videnje prepletata in postaneta nerazdružljiva« (Janša, *Life 2*).

Razmere zaznavanja, ki so jim podvrženi obiskovalci *Življenja [v nastajanju]*, so sorodne Sartrovemu voajerju, ki ga preseneti pogled Drugega. Jean-Paul Sartre v delu *Bit in nič* razlikuje med dvema različnima načinoma gledanja (252–302). Prvi je ta, ko voajer kuka skozi lino v vratih in je tako prevzet na tem, kar vidi, da je izpraznjen zavesti o svojem obstajanju in njegovo lastno bitje »izpuhti«. Popolnoma je vsrkan v prizor, tako kot Barthesov gledalec, ki ga zadene *punctum*. Drugi način gledanja pa je ta, ko voajerja preseneti pogled Drugega. Tedaj se voajer zave, da je tudi sam opazovan, samega sebe občuti kot del spektakla in prav s tem spoznanjem, da obstaja za Drugega, se v njem ustvari zavest o sebi. Nima več nadzora nad vidnim poljem oziroma natančneje, še vedno je gospodar situacije, le da ima ta neko drugo dimenzijo. Posameznik spozna, da tudi sam pripada polju vidnosti in je tudi sam »na ogled«. To občutje je gledalcem Hrvatinih/Janševih uprizoritvenih dogodkov dobro znano. Brž ko »brezumno vstopijo v spektakel, v podobo«, jim ta že uide iz pogleda. Razprši se, ko se zavejo svoje vidnosti in spoznajo, da so tudi sami del reprezentacije. Na

ustvarjanje podob in spomina v dobi interneta tedaj odločilno vplivata dve strategiji gledanja: pogled, ki gledalca popolnoma vsrka v prizor (tako kot Barthesov *punctum*), in pogled, ki ga gledalec vrši v polju svoje lastne zaznave, ko tudi sam postane del spektakla (soroden je Sartrovemu voajerju, ki ga preseneti pogled Drugega). Konstrukcija spomina v novem panoptikonu je plod kompleksnih povezav, ki izhajajo iz nenehnih pogajanj med tema dvema vrstama pogledov.

V devetdesetih letih 20. stoletja je bil novi panoptikon v delih Janeza Janše strukturiran kot represivni sistem nadzora; gledalce je spremljalo občutje utesjenosti, podvrženosti pogledu Drugega, njegovi suvereni premoči in oblasti. Tekom desetletja pa se je – skupaj z razvojem digitalnih tehnologij in naraščajočo uporabo interneta – spremenilo tudi izkustvo novega panoptikona v Janševih dogodkih. Gledalci (sicer privajeni vsepovsod navzočih nadzornih oči – kamer v vsakdanjem življenju) pod vseprisotnim pogledom Drugega ne občutijo več pritiska, temveč prej priložnost, da se razkažejo v njegovem pogledu. Na delu je veselje do (samo)uprizorjanja, igranja, povezovanja z drugimi udeleženci dogodka, iskanja priložnosti za nove vidike sodelovanja s samim sabo in z drugimi.

### Terminalni gledigralec (*terminal spectActor*)

Emil Hrvatini / Janez Janša je ponudil nov koncept gledalca: to je terminalni gledigralec, ki je gledalec in igralec v eni osebi. Natančneje ga je opredelil v razpravi »Terminal SpectActor and Other Strategies«<sup>195</sup> (2001), pri tem pa se je v izhodišču oprl na premislek Paula Virilia in njegov koncept t. i. terminalnega občana. To je človek pred računalniškim zaslonom, preopremljen z različnimi telekomunikacijskimi protezami, s katerimi se na daljavo povezuje z zunanjim svetom in obenem nadzoruje svoje domače okolje, ne da bi se mu bilo treba fizično premikati. »Od koncepta *teatrum mundi* smo prešli na koncept panoptikonskega intimnega gledališča, v katerem je terminalni posameznik obenem performer in gledalec. Njegovo življenjsko okolje je *scena* (scena kot prizorišče in prizor obenem, v kateri igra zase in za svet in svet igra za njega.« (Hrvatini, »Terminal« 19) Gre za novo vrsto gledalca, ki ni več distancirani opazovalec – voajer, ki v temni dvorani tiho opazuje predstavljanje. To tudi ni dejavni udeleženec dogodka, povabljen na prizorišče dogajanja kot gostujoči akter. Terminalni gledigralec ima vlogo povezave v mreži celotne performativne dejavnosti. »Postane terminal, kajti on sam je povezava v širšem uveljavljenem programu pulzov, terminal, ki prejema in pošilja signale vseh vrst. Tako se ustvari neskončna množica možnosti; skrajno razpršeno polje energetske točke, med katerimi obstajajo neštete povezave. Gledalec sočasno aktivno in pasivno sodeluje v tem prometu,« kot vključenost gledalca v

195 Tudi angleška oznaka *spectActor* združuje obe poimenovanji: *spectator* (gledalec) in *actor* (igralec).

performativno mrežo pojasni Luk Van den Dries («Solzavke in miselne igre» 324). Terminalni gledigralec je vzpostavljen kot točka, kjer se poti križajo tako kot v hipertekstu na svetovnem spletu. Nahaja se v položaju vmesnosti: lahko le opazuje svet, sočasno pa ga lahko tudi dejavno sooblikuje, vanj investira svoje lastne poglede, spoznanja, dejstva, situacije. Tako kot gledigralec Augusta Boala se lahko tudi Hrvatinov gledigralec v uprizorjenem dogajanju opolnomoči. Čeprav se Boalovo gledališče zatiranih in Hrvatinovo gledališče med seboj razlikujeta, je omemba brazilskega režiserja smiselna; že zaradi termina za poimenovanje dejavno sodelujočega gledalca – gledigralca, ki si ga je Hrvatini sposodil pri njem. Obema avtorjema, Boalu in Hrvatinu, pa je skupno to, da v predstavljanem dogajanju ustvarjata okolje, v katerem sodelujoči gledalci – gledigralci dobijo priložnost za transformacijo.

Koncept terminalnega gledigralca ustreza doživljanju sveta v dobi digitalne tehnologije in vizualnega reda interneta. Hrvatini je koncept razvijal postopoma, ob preučevanju strategij videnja in načinov gledanja, ki jih je raziskoval v svojih režijah vse od svoje prve uprizoritve *Kanon*, še posebej intenzivno pa v dogodkih, povezanih v projektu *Camillo*. Rojstvo terminalnega gledigralca je mogoče postaviti v leto 1998, ko je režiral solzodajalsko akcijo *Kabinet spominov*.<sup>196</sup> Obenem je to najbolj adekvatna rekonstrukcija Camillovega Gledališča spomina, njegova sodobna različica pravzaprav. Takrat se je intenzivno ukvarjal z vprašanjem: »Če bi hoteli narediti predstavo, bi jo lahko tudi brez občinstva. Ključno vprašanje gledališča je prej obratno: ali bi lahko vzpostavili občinstvo brez predstave?« Odgovor na to vprašanje je ponudil v *Zidu objokovanja* in v uprizoritvi-razstavi *Življenje [v nastajanju]*, hibridnem žanru, ki se nahaja na stičišču uprizoritvenih in likovnih umetnosti.<sup>197</sup> Razstava se preobrazi v uprizoritev, ko se za to odločijo obiskovalci in se vzpostavijo kot terminalni gledigralci, kot gledalci in igralci obenem (Janša, *Life* 3). Njihove intervencije preobračajo razstavo v predstavo. Dogajanje aktivira umetnost spomina: ne mnemotehnika, večična pomnjenja oziroma tehnika zapominjanja, temveč umetnost ustvarjanja podob in uprizarjanja posameznikom lastnih modelov mišljenja in doživljanja.

## Raziskave občinstva na slovenskih odrih

Preiskovanje dinamike med udeleženci gledališkega dogodka in s tem povezane raziskave gledanja so v slovenskem gledališču intenzivno potekale v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja. Odnos med nastopajočimi in gledalci je bil tematiziran

196 Terminalnega gledigralca je mogoče prepoznati tudi v drugih Hrvatinovih režijskih delih, v katerih se na ta koncept eksplicitno sicer ni skliceval (npr. v *Miss mobile*, 2001).

197 Poleg Emila Hrvatina / Janeza Janše so se z ustvarjanjem uprizoritev-razstav ukvarjali tudi drugi režiserji (Mare Bulc, Bojan Jablanovec) in režiserka Barbara Novakovič. Na ta pojav v slovenskem prostoru opozarja Beti Žerovc («Razstava kot umetniško delo, kurator kot umetnik»).

na različne načine: kot ritualno vpeljevanje gledalca v dogodek (v delih Dragana Živadinova od *Retrogardističnega dogodka Hinkemann* leta 1984 naprej; gledališče Helios: *Brigade lepote*, 1990; Vlado Repnik: *Walter Wolf*, 1993), kot ločenost gledalca od prikazovanega (Emil Hrvatina: *Kanon*, 1990), posebej poudarjeno v razliki med raztelesenim in fiziološkim videnjem (Živadinov: *Molitveni stroj Noordung*, 1993; Hrvatina: *Celica*, 1995 in *Banket*, 1997), kot prisotnost posredovanja (Sebastijan Horvat: uprizoritev Ionescove *Instrukcije*, 1995), kot dekonstrukcija prisotnosti (Matjaž Berger: *Priglasje na gori Eiger*, 1993; *Trije zadnji problemi telesa*, 1994), v neposrednem stiku med gledalcem in performerjem (Igor Štromajer: intimni performans *On.kraj/Be.yond*, 1997; senzorialni dogodki gledališča Sensorium od leta 1997 naprej). Navdužujoč se na kritiko koncepta prisotnosti, je bila vez med nastopajočimi in gledalci problematizirana kot meja: ne le kot četrta stena, ki ločuje predstavljano od občinstva, temveč kot meja medija gledališča v odnosu do drugih medijev na eni strani in gledaliških konvencij na drugi. Angažirani nagovori občinstva so bili izraz vzpostavljanja novih konceptov gledališča v dialogu z drugimi umetnostmi, mediji in tehnologijami. Ta proces je bil vseskozi zaznamovan s polemično zaostrenim zavračanjem tradicionalnega modela gledališča in – zgledujoč se po zgodovinski avantgardi – odvracanjem od mainstreama.<sup>198</sup> Problematiziranje optičnega in ideološkega režima kamere obskure je bilo povezano s preoblikovanjem slovenskega gledališča v širše pojmovanje samega uprizarjanja na področju scenskih umetnosti.<sup>199</sup>

Staro težnjo, da bi se za človeška čutila realni zakoni prostora in časa prenesli v imaginarni okvir gledališkega odra, se v moderni dramaturgiji razrešuje v sunkovitem obratu k težnji, da bi se prostorsko časovni zakoni človeške imaginacije prenesli v konkretni prostor gledališča in njegovega odra. [...] V modernem gledališču ne gre več za oko, ki gleda, tako kot je skozi okno portala gledalo v prostor italijanske škatle, temveč za oko, ki projicira podobe skozi prostor svoje notranjosti v zunanji, konkretni, trodimenzionalni prostor odra.

To je leta 1992 zapisala Eda Čufer (v eseju »Gledališče v dobi konformizma čutil« 15), ko je ob *Kanonu* Emila Hrvatina razpravljala o obsoletnosti tradicionalnega gledališkega odra, utemeljenega na znanju o perspektivi, in njegovem neskladju s percepcijo sodobnega človeka, vajenega bližnjih posnetkov filma in iluzionizma gibljivih slik. V devetdesetih letih se je z bliskovito razširjeno in stopnjevano uporabo digitalnih tehnologij prostor človekovega bivanja in zaznavanja korenito preobrazil. Ne gre le

198 Vpeljevanje gledalcev v gledališke dogodke v osemdesetih letih 20. stoletja z akribično strastjo razčlenjuje Simon Kardum v članku »Uvodni rituali tretje generacije«. Z distanco jih reflektira Lado Kralj v razpravi »Dekadencia?« (13).

199 S preučevanjem občinstva na slovenskih odrih se ukvarja tudi Nika Leskovšek. Gl. njeno študijo *Politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca po letu 1980*.

za to, da človekovo oko nima prostega, neposrednega dostopa do sveta, temveč da si polje zaznavanja deli z videčo tehnologijo (z aparati, ki imajo sposobnost zaznavati naš realni prostor in čas). Nove razmere zaznavanja v sodobnih scenskih umetnostih eksplicitno reflektirajo: Dragan Živadinov v projektu *Noordung::1995–2045*, Marko Peljhan v znanstveno-umetniškem biotopu *Makrolab* (1997–2007), Igor Štromajer v seriji performansov *Ballettikka Internettikka* (2001–2011).

Če je slovensko gledališče v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja odnos med nastopajočimi in gledalci dinamiziralo predvsem zaradi vzpostavljanja novih konceptov reprezentacije, je primarni vidik, s katerim se preiskave tega odnosa loteva na prelomu v 21. stoletje, konfiguracija percepcije. Ta preobrat je mogoče zaslediti na prelomu tisočletja, točko obrata pa opredeliti z dogodkom za enega gledalca *Kabinet spominov* (1998), v kateri Emil Hrvatin premesti lokus gledališča v gledalčevo telo. Privilegirani prostor vednosti odtlej ni več oder, temveč gledalec kot celota emocionalnih, intelektualnih, fizičnih in intuitivnih sposobnosti. Vizualna podoba je le dražilo za gledalca, da si v procesu gledanja kot ustvarjalnega dejanja ustvari sebi lastno predstavo in občuti samega sebe kot vir koordinat percepcije.



# Raziskave teatralnosti

*v režiji Bojana Jablanovca*

Bojan Jablanovec je leta 2002 ustanovil skupino, s katero je začel raziskovati razmerje med fiktivnim in realnim v nizu načrtovanih sedmih obravnav smrtnih grehov, poimenovanih s skupnim naslovom *Via Negativa*. V tem projektu se režiser odpoveduje gledališču kot umetnosti predstavljanja in ustvarjanja odrske iluzije (v dramskem gledališču je prenehal režirati prav v času razvijanja *Vie Negative*). Gledališče ga ne zanima več kot prostor estetske reprezentacije, temveč kot medij komunikacije med udeleženci gledališkega dogodka in preiskave tistega, »kar se dogaja med gledalcem in igralcem«, kot pravi Grotowski. Po njegovi igralski metodi *via negativa* sta projekt in skupina tudi dobila svoje ime. Vendar Jablanovčeva *Via Negativa* ne sledi estetiki njegove metode, temveč etičnim imperativom, izraženim v odnosu do igralca na eni strani in do gledalca na drugi (Milčinski 6, 69–79). Gledališki dogodki *Vie Negative* potekajo na stičišču oziroma vmesnem polju med gledališčem in performansom. Skupina uporablja sredstva obeh strategij uprizarjanja z namenom, da vzpostavi družbeno situacijo kot prostor sodelovanja med vsemi prisotnimi, gledalcem pa omogoči izkušnjo soodgovornosti za oblikovanje svetov fikcije in realnosti.<sup>200</sup>

Pričujoča raziskava razmerja med fiktivnim in realnim v projektih skupine *Via Negativa* izhaja iz predpostavke, da na prepoznavanje tega, kar izkusimo kot fiktivno ali realno, odločilno vpliva gledalčeva dejavnost zaznavanja. Pokazali bomo, da izmenjava med elementi fikcije in realnosti poteka v dveh različnih konceptih predstavljanja: teatralnosti in absorpcije. To sta dva nasprotna si koncepta za opredeljevanje odnosa med predstavljeno podobo in občinstvom. Teatralnost je učinek nagovora, ki ga ima podoba na gledalce, in povzroči, da se zavedajo lastnega dejanja zaznavanja. V nasprotju s tem pa absorpcija označuje kontekst, v katerem je podoba postavljena na ogled kot zaprt in samozadosten znakovni sistem, ki vzpostavlja takšne pogoje zaznavanja, da se gledalci popolnoma osredotočijo na predstavljeni objekt. Občinstvo je tako prevzeto nad predstavljeno podobo, da ima občutek, kot da je absorbirano oziroma scela

---

200 V tej razpravi je pojem »realnost« uporabljen kot sinonim za stvarni svet – to je svet, v katerem živimo in ga lahko imenujemo tudi dejanskost. Fikcija pa je krovni pojem za vse produkte imaginacije, naj bodo to umetniška dela ali svetovi, ki nastanejo v procesih izmišljanja v vsakdanjem življenju (vključno s sanjami, sanjarjenjem, mentalnimi podobami v območju imaginarnega). V prizadevanjih, da bi opredelila te pojave, sta Edmund Husserl in Eugen Fink uporabila pojem »*ficta*«. Ta izhaja iz latinske besede »*ingere*«, ki označuje dvojni pomen: oblikovati in modelirati, kakor tudi iznajti, izmisliti si, hliniti (Ouellet 83–84). V evropski epistemologiji je bila realnost neločljivo povezana z resnico in postavljena v kategorično nasprotje s fikcijo. Most med njima je zgradila postmoderna teorija, ki je pokazala, da realnost in fikcija nista ontološko enoviti in med sabo ločeni področji.

vsrkano v uprizorjeni svet. Oba koncepta bosta pojasnjena na osnovi Diderotovega premisleka o teatralnosti in absorpciji, kot ga je razvil v svojih spisih o gledališču in slikarstvu francoskega 18. stoletja. Ti se izkažejo za produktivno izhodišče v našo razpravo tudi zato, ker pričajo o tem, da teatralnost in absorpcija vsaka na svoj način vključujeta gledalčev subjektivni vložek v to, kar se kaže kot realno in fiktivno.

## Teatralnost

Bojan Jablanovec je zasnoval projekt *Via Negativa* prav z namenom, da razišče modele, vzvode, lastnosti in mesto teatralnosti. Pojem teatralnosti je bil na področju uprizoritvenih umetnosti definiran na različne načine, ki segajo vse od vsevključujoče definicije semiotičnih kodov gledališke reprezentacije do precej ekskluzivne opredelitve teatralnosti kot posebnega tipa oziroma sloga uprizarjanja<sup>201</sup> (Davis, Postlewait 1). Za *Vio Negativo* je teatralnost razlikovalna značilnost uprizoritvenih umetnosti, tako gledališča kot performansa. Sledi teatralnosti išče v razmerju med igralcem in gledalcem. S tega vidika teatralnost obravnava tudi Willmar Sauter: kot koncept, ki predstavlja bistvene ali možne značilnosti gledališča kot oblike umetnosti in kulturnega fenomena (*The Theatrical Event* 50). Gledališče opredeljuje kot stičišče komunikacije, na katerem se stekajo dejanja nastopajočih in odzivi občinstva, ter opaža teatralnost v procesih, ki potekajo v izmenjavi med njimi. Sauter ugotavlja, da raziskovalci opredeljujejo teatralnost bodisi kot uprizoritev na odru bodisi kot način percepcije; edino Josette Féral poudarja nujnost fizične prisotnosti nastopajočih in gledalcev kot pogoj za teatralnost (prav tam).

Féral ugotavlja, da teatralnost ne izhaja iz narave tistega, kar je njen predmet (igrallec, prostor, dogodek), temveč primarno iz procesa, »ki najprej izhaja iz pogleda, ki postulira in ustvarja neki *drug prostor*, ki postane prostor drugega – virtualni prostor, to se razume samo po sebi – in prepusti prostor drugosti subjektov in pojavu fikcije« (7). Ta prostor je rezultat zavednega dejanja, ki izhaja bodisi iz izvajalca v najširšem pomenu te besede, se pravi igralca, režiserja scenografa, lučkarja, arhitekta, ali gledalca, ki s svojim pogledom ustvari razpoko v prostoru (prav tam). Teatralnost ni vsota lastnosti, ki bi jih lahko preprosto našli, temveč je v svojem izhodišču spoznavna operacija: »Je performativno dejanje tistega, ki gleda, ali tistega, ki počenja« (prav tam 8). To ustvari prostor drugega – t. i. »prehodni prostor, o katerem je govoril Winnicott; prag (*limen*), o katerem je govoril Turner; kadriranje, o katerem je govoril Goffmann« (prav tam). Natanko tako k teatralnosti pristopa skupina *Via Negativa*: kot k rezultatu »perceptivne dinamike, pogleda, ki veže gledano (subjekt ali objekt) z gledajočim«

201 Pregled različnih pristopov do teatralnosti in njenih konotacij v uprizoritvenih umetnostih in vsakdanjem življenju prinaša monografija *Theatricality*, ki sta jo uredila Tracy C. Davis in Thomas Postlewait (2003).



Via Negativa: *Viva Verdi*, 2006. Režija Bojan Jablanovec. Na sliki Kristian Al Droubi in Marko Mandić, v ozadju operni ansambel Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu. Foto/osebni arhiv Marcandrea.

(prav tam 17). Kajti teatralnost je »rezultat dejanja, ki brez dvoma na privilegiran način pripada tistemu, ki ustvarja teater; a prav toliko lahko pripada tistemu, ki si ga lasti s pogledom, se pravi gledalcu« (prav tam 13).

Via Negativa raziskuje teatralnost predvsem skozi odnos, ki ga ima oder (kot celota vseh znakovnih sistemov) z realnim, in vabi občinstvo k igri z realnim: »Pred tabo hočemo biti realni in vztrajamo, da si tudi ti realna pred nami. [...] To je igra, v kateri je prvo pravilo: nikoli ne pozabi, da igramo igro. Če realno hočeva izigrati, potem morava igrati oba: ti igraš gledalce in mi igramo igralce.« To je manifestativna izjava, s katero Via Negativa nagovarja občinstvo svojih gledaliških dogodkov od leta 2002.<sup>202</sup> Uvršča se med tiste uprizoritvene prakse postdramskega gledališča, ki izkazujejo težnjo k estetiki realnega in si jemljejo realno za svoje gradivo in predmet gledališkega oblikovanja<sup>203</sup> (kot npr. Rimini Protocol, Forced Entertainment, Jan Fabre, Romeo Castellucci). Igralci črpajo gradivo za prizore iz svojih biografij in uprizarjajo

202 O razmerju med igralci in gledalci v projektih Vie Negative razpravlja Tomaž Krpič v članku »Spectator's Performing Body: the Case of the Via Negativa Theatre Project«.

203 Vdor estetike realnega je ena od značilnosti, ki jo Hans-Thies Lehmann posebej izpostavi, ko opredeljuje značilnosti postdramskega gledališča (str. 118–123).

dogodke, ki so se jim dejansko zgodili. Za rekvizite uporabljajo predmete, s katerimi so v življenju, ki ga ponovno uprizarjajo, dejansko razpolagali. Raje kot v gledaliških dvoranah izvajajo performanse zunaj institucij uprizoritvenih umetnosti, na prizoriščih eksperimentalnih umetniških praks, pa tudi v galerijah in muzejih. Vendar realne stvari in osebe, umeščene v reprezentacijski okvir (naj bo to gledališki oder ali »golo« prizorišče zunaj institucij), vselej funkcionirajo kot znak, ki je podvržen postopkom fikcionalizacije.<sup>204</sup> Pravzaprav realno stopi v horizont fikcije v trenutku, ko je dano na ogled in je zajeto v pogled občinstva. Dinamika nasprotij med težnjo k realnemu in nujnostjo fikcionalnosti, ki jo vzpostavlja okvir tradicionalnega gledališkega odra, je še posebej nazorno razvidna iz uvodnega prizora v predstavo *Viva Verdi* (2006).

*Viva Verdi* je bila premierno uprizorjena na odru Hrvaškega narodnega gledališča (na 20. mednarodnem festivalu novega gledališča Eurokaz v Zagrebu). Na pobudo organizatorjev je Via Negativa v sodelovanju s hrvaškim opernim ansamblom poskušala spojiti dve med sabo popolnoma različni umetniški vrsti, performans in opero, na njenem stičišču pa iznajti novo hibridno uprizoritveno zvrst. Premiera se je začela s provokativno izjavo Bojana Jablanovca, češ da je predstava odpovedana. Prišel je na oder in proglasil: »Ideja umetniške direktorice Eurokaza Gordane Vnuk in selektorja festivala Branka Brezovca o spajanju opere in performansa je pretenciozni festivalski koncept, ki nima nobene zveze z umetniškimi prizadevanji projekta Via Negativa. To so navadne neumnosti in poceni marketinški triki. Via Negativa je raziskava bazičnih relacij teatralnosti in nikakor ni kritika obstoječih scenskih form, pa naj so tradicionalne ali sodobne. Zavračamo sodelovanje v konceptualnih traparijah, s katerimi producenti opravičujejo svoj obstoj in potrjujejo kvaziumetniški status svojih festivalov.« (*Ne, Via Negativa* 72) Jablanovec je izjavil, da sta se s producentko Špelo Trošt odločila, da tisti večer predstave ne bo, in na manifestativen način oznanil: »To ni predstava. To je protest.« (prav tam) Za tem so se zvrstila stališča igralk in igralcev, ki so osvetlili raznolike poklicne, osebne in tudi intimne poglede na nastalo situacijo.<sup>205</sup> Nazadnje Jablanovčevo stališče izzivalno spodnese nastop Katarine Stegnar, ki

204 Ruth Ronen ugotavlja, da vsako upravljanje dejstev (narativizacija, selekcija, širjenje in zgoščanje gradiv) vpeljuje v tekst fikcionalnost. Ob tem opozori, da se fikcionalni vidiki lahko pojavijo tudi v novinarstvu, zgodovinopisju in znanosti (76).

205 Kristian Al Droubi iz Srbije je povedal, da ga ne zanimajo producerski problemi te predstave, ter izrazil ogorčenje nad tem, da je preživel pol leta na relaciji Ljubljana–Beograd in vložil šest mesecev dela v projekt, ki je bil dan pred premiero odpovedan. Petra Govc se ni obremenjevala s tem, kaj dogodek, v katerem nastopa, ni in kaj bi moral biti. Ohranila je profesionalno držo: »Z Vio Negativo sem imela vedno občutek, da delam pravo stvar, na pravem mestu in ob pravem času. Verjamem, da je tudi zdaj tako.« (*Ne, Via Negativa* 72) Dylan Tighe iz Dublina ni prikrival svoje jeze: na odrih je igral že vse mogoče vloge in imel vedno občutek, da zapravlja čas gledalcev; nikoli pa se še ni počutil tako neumno in nesmiselno kot danes. Izjava Gregorja Zorca je bila osebno obarvana: že štiri leta je poskušal prenehati kaditi, na vajah za to predstavo pa je spet začel, in to v takšni meri, kot še nikoli prej. (Povzeto po *Ne, Via Negativa* 72–73.)

preusmeri pozornost v njegovo nezmožnost uresničitve izbranega koncepta: »Kje je zdaj režiser s svojo vizijo *Vie Negative*? Njegova edina vizija je gola ambicija! Najprej sprejme ponudbo Eurokaza o spajanju opere in performansa in potem ta koncept vsiljuje igralcem. In ko mu na koncu ne uspe napraviti predstave, stvar konceptualno obrne: protestira proti festivalu, proti konceptu, sam proti sebi.« (prav tam 73) Igralka se pohvali, da še nikoli ni dobila slabe kritike, in odločno zagotovi, da je tudi nocoj ne bo. Ali zares misli, kar pravi, ali je njena izjava le plod nenasitne igralske želje po uspehu? Je vse skupaj fikcija in dobro zaigrana vloga? Izjave preostalih nastopajočih dodatno okrepijo nejevero gledalcev in s cela zamajejo razmerje med fikcijo in realnostjo.

Uprizoritev gledalcem ne ponudi enotnega zornega kota, v odnosu do katerega bi lahko opredelili »univerzalno resnico«, temveč jih sooči z množtvom različnih zornih kotov gledanja. Povezave med njimi omogočajo različne razlage, nobene med njimi pa ni mogoče izpostaviti za bolj prepričljivo in resnično od druge. V nadaljevanju oder napolnijo igralci in eden za drugim nastopijo vsak s svojim prizorom realnega, gledalčevo oko pa lahko svobodno pohaja po odru in se odloča o resničnosti posameznih izjav ter prizorov. Takšen način reprezentacije je mogoče opredeliti s t. i. pastoralno koncepcijo slike, kot jo je na osnovi Diderotovih razmišljanj o slikarstvu svojega časa natančneje definirjal Michael Fried.

V Diderotovih razpravah *Salons* in drugih delih, v katerih razpravlja o slikarstvu, je mogoče zaslediti dva različna koncepta slike: t. i. dramski in pastoralni koncept. To je v njegovih spisih prepoznal Michael Fried v študiji *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* in ju s tema oznakama tudi poimenoval. Dramski koncept slike vzpostavlja poenoteno kompozicijsko strukturo, ki jo zagotavlja drama z notranjo enotnostjo vseh elementov ter s tem podeljuje sliki kot celoti značaj zaprtega in samozadostnega sistema (Fried 132). Na takšen način ustvarjena slika se do gledalca vede, kot da ga ne bi bilo, in predpostavlja, da bo v njem zbudila učinek absorpcije. Natančneje bo obravnavan v nadaljevanju. V nasprotju z dramskim pa pastoralni koncept slike vključuje številne zorne kote gledanja, ki med seboj tekmujejo za gledalčevo pozornost. To gledalcu onemogoči, da bi v svoj pogled zajel prizorišče kot celoto, kar postavi pod vprašaj imaginarno fiksiranost njegovega položaja pred platnom (Fried 134). Takšna kompozicija, ki tvori mrežo relacij med številnimi različnimi središči zanimanja, kliče po tem, da bi pritegnila gledalčev pogled in stopila z njim v teatralno razmerje. Gledalec po pastoralno zasnovani sliki pohaja kot po pokrajini, ali kot je ob ogledu slike Clauda-Josepha Verneta izkusil Diderot: »[M]oje oči so pohajale, ne da bi se osredotočile na kateri koli objekt.«<sup>206</sup> Takšna izkušnja

206 Diderot nav. po Fried 125. Zanimivo je, da Chantal Pontbriand v članku »The eye finds no fixed point on which to rest« na podoben način opredeljuje razmerje med gledalcem in performansom (*performance art*): »[L]ahko bi rekli, da je performans delo, v katerem 'oko ne najde fiksne točke, na kateri bi obmirovalo'« (159). Pontbriand definira koncept t. i. postmoderne prisotnosti v performansu (kot nasprotje t. i. klasične prisotnosti tradicionalnega



zaznavanja je značilna tudi za postdramsko gledališče. Maaike Bleeker ugotavlja, da se strategija pastoralnega koncepta slike v mnogočem navezuje na »besedilne pokrajine« postdramskega odra (36). Pri tem opozarja, da je Lehmann vpeljal pojem »besedilne pokrajine«, da bi označil korenite estetske spremembe, ki spremljajo prehod dramskega v postdramsko gledališče. Za ta pojem se je odločil, ker označuje »povezavo postdramskega gledališkega jezika z novimi dramaturgijami vizualnosti in hkrati ohranja v zavesti referenčno točko pokrajinske igre« (Lehmann 184). Če v dramski koncepciji slike okvir drame oskrbi gledalce z enotnim zornim kotom gledanja, je na postdramskem odru »perspektiva dekonstruirana, spreobrnjena ali popolnoma odsotna. Posledica tega je večja svoboda občinstva, da pohaja naokrog in 'stvari vidi samo'.« (Bleeker 36) Prav to omogoča ogled uprizoritve *Viva Verdi*.

V *Vivi Verdi* oči gledalcev potujejo po simultano izvajanih prizorih, v katerih igralci izvajajo dejanja realnega, povezuje pa jih skupna tema: lenoba. Prizori so – ne le v *Vivi Verdi*, temveč tudi v drugih odrskih obdelavah sedmih smrtnih grehov v projektu *Via Negativa* – osrediščeni s priznanjem in izpovedjo intimnega. Igralci »sledijo želji odpreti se, razgrniti v ne-prostoru predstave svoje telo oziroma iz njega napraviti prostor percepcije, gledalčevega užitka« (Lukan, »Realno« 254). V svojih prizadevanjih po kar najbolj pristnih manifestacijah realnega se ne branijo razpiranju ranljivosti, razstavljanju svojih teles in njihovih izločkov, predstavljanju obscenega in prepovedanega. Igralci v *Vivi Verdi* izvajajo dejanja, tudi sicer značilna za gledališke dogodke skupine Via Negativa, in se potegujejo za pozornost občinstva z iskrenostjo, ki naj bi nas prepričala v resničnost njihovih izpovedi.<sup>207</sup> Soočenje radikalnosti performansa s klasično lepoto Verdijevih arij je po mnenju kritika Jasena Boka ustvarili »atraktiven performans, križanec pirandellovskega pogleda na gledališko iluzijo in sodobnega body arta«, pa tudi enega njihovih najbolj zabavnih projektov (»Urin in znoj«). Med različnimi instancami diskurza (to je različnimi vidiki, ki jih zastopajo igralci),

---

gledališča) v odnosu do tehnologije, s katero je mogoče umetnino mehanično reproducirati. Povezuje jo s filmom. Že v naslovu se eksplicitno navezuje na esej Walterja Benjamina »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v slovenskem prevodu Janeza Vrečka: »Komaj ujame podobo v svoj pogled, že se spremeni pred njegovimi očmi. Ni je mogoče fiksirati.« (Benjamin 172) Pontbriand v uvodu razprave izpodbija stališče Michaela Frieda, da sta »gledališče in teatralnost v vojni«, ter opredeli teatralnost kot značilnost gledališča.

207 Katarina Stegnar se je v svojem nastopu kritično opredelila do značilnih, po njenem mnenju predvidljivih prizorov skupine Via Negativa, ki so večinoma sestavljeni po naslednjem vzorcu: »Igralec pride na oder in pove svoje ime. (Se predstavim.) Jaz sem Katarina Stegnar. Igralec vstopi v ponavljajočo se realno akcijo. (Grem na rampo, ležem, vstanem, grem do stola, sedem, vstanem. To ponovim sedemkrat.) Ta akcija naj bi resnično izčrpala telo – princip performansa. (S selotejpom si povežem noge in s skakanjem 7-krat ponovim akcijo.) Performer v danem trenutku situacijo še dodatno zaostri. (S selotejpom si povežem še roke in akcijo ponovim 7-krat.) Potem nastopi gnusen poseg v telo: sranje, scanje, kri, pot ... (Se počijem v hlače, nadaljujem akcijo, legam v svoje scanje.) To naj bi nas pretreslo in govorilo o nujnosti tega, kar želi predstava sporočiti. Vendar postaja banalno in poceni efekt, postaja stil. (Počistim scanje.) Na koncu performer pove dolgo pričakovano poanto. Hvala lepa. Meni se tega ni treba iti.« (Ne, Via Negativa 74)

kodificiranimi žanri (performansom kot območjem realnega in opero kot območjem odrske iluzije) ter krajem uprizarjanja (tradicionalnim gledališkim odrom) se razpirajo vmesni prostori, v katerih se poraja prostor za gledalčevo investicijo v predstavljenno podobo. V konfrontaciji z opero kot nespregledljivim modelom fikcije in odrske iluzije je učinek realnega v performansu dodatno podkrepjen. Umestitev *Vive Verdi* na oder Hrvaškega narodnega gledališča pa celotno dogajanje že vnaprej vpne v konvencije tradicionalnega komunikacijskega modela v gledališču, v katerem se realno sprevača v fikcijo in potrjuje, da je vse skupaj izmišljeno.

Vprašanje, ki se nam zastavlja, je: kako na odru vzpostaviti realno na takšen način, da bo v gledalcih zbudilo učinek resničnega? Kot ugotavlja Lehmann, je bilo realno »v gledališču vedno estetsko in konceptualno izključeno, se ga pa nujno drži« (120). Realne stvari in osebe na odru namreč vselej funkcionirajo kot znak. Načelo, ki vodi k estetiki realnega, je strategija odtegnitve označevanju. Ključnega pomena je, »da moramo dati gledališkemu znaku možnost, da delujejo ravno z *odtegnitvijo* označevanju« (prav tam 101). To pomeni izbrisati intencionalnost znaka in gledališki igri odvzeti njen reprezentacijski značaj. Predstavljanje in prepoznavanje realnega kot realnega omogoča t. i. zakon izločanja nepovratnega. Tako Josette Féral imenuje eno temeljnih prepovedi, ki določa meje gledališča kot medija. »Ta zakon odru nalaga reverzibilnost časa in dogodkov, ki nasprotuje vsakršnemu pohabljanju ali usmrtni subjekta« (Féral 16). Prepoveduje vsakršna poseganja v telo, saj ta rušijo tihi dogovor z gledalci: »Namreč prisostvovati dejanju reprezentacije, vpisanem v časovnost, ki je drugačna od časovnosti vsakdana, kjer je čas, kot da bi se ustavil in tako rekoč reverzibilen, ker nalaga igralcu vedno možno vrnitev k izhodiščnemu trenutku (glej Diderotov *Paradoks*). Če pa igralec napade svoje lastno telo (ali telo usmrčene živali), poruši pogoje teatralnosti. Ni več v drugosti gledališča.« (prav tam)

Zakon izločanja nepovratnega je strategija, ki vodi k estetiki realnega in usmerja radikalni performans. Via Negativa ga je intrigantno udejanjila v *Ne kot jaz* (2007). To je performans, ki si za zgled jemlje performans *Ritem 10*, v katerem je Marina Abramović izvedla igro z noži. *Ne kot jaz* je označena kot »predstava o predstavi, ki uničuje samo sebe« (*Ne, Via Negativa* 85). Prvič je bila izvedena 13. avgusta 2007 v cerkvi Svetega Dominika v Zadru na Hrvaškem. To je bila produkcija oziroma rezultat delavnice, ki jo je Via Negativa izvedla na temo zavisti na 11. mednarodnem festivalu sodobnega gledališča Zadar snova. V *Ne kot jaz* je posnetek igre z noži uporabljen kot dokumentarno gradivo, ki je predvajano na zaslonu v ozadju odra. V prekinitvah igre performerja Kristian Al Droubi in Boris Kadin bereta odlomke iz kritik, ki pričajo o kršitvi zakona izločanja nepovratnega. Ivica Neveščanin je senzacionalistično zapisal: »Medtem ko sta Hrvat Boris in Srb Kristian drug drugemu rezala prste, je publika vzklikala 'dovolj' in padala v nezavest. [...] Ena nezavestna oseba, deciliter človeške krvi, štirje kirurški šivi in nekaj deset šokiranih gledalcev, to je rezime predstave



Via Negativa: *Ne kot jaz*, 2007. Režija Bojan Jablanovec. Na sliki Boris Kadin, Kristian Al Droubi. Foto/osebni arhiv Marcandrea.

*Ne kot jaz.*<sup>208</sup> Kot smo se lahko prepričali ob ogledu bližnjih posnetkov dogodka, sta si performerja zares porezala roki. Po performansu sta bila oba hospitalizirana: Kristianu Al Droubiju so nudili prvo pomoč takoj po koncu performansa, Boris Kadin pa je poiskal pomoč v bolnišnici naslednji dan. Po izteku dokumentarnega posnetka performerja igro z nizom petih kuhinjskih nožev izvedeta tudi v živo. Igra traja, vse dokler je z vzklikom »Konec!« iz avditorija ne prekine producentka Špela Trošt.

V *Ne kot jaz* Jablanovec vprašanje o razmerju med realnim in fiktivnim premesti na raven preiskovanja avtentičnosti. Posnetki igre z noži prinašajo podobe realnega, ki ne posredujejo le dokumentarnega gradiva o tem, kaj se je v Zadru dejansko zgodilo, temveč so uporabljeni v funkciji intenziviranja avtentičnosti. Bližnji posnetki v polje vidnega vpeljujejo tisto, česar gledalci v dvorani s prostim očesom ne morejo videti. Mediatizacija realnega dogodka učinkuje celo bolj avtentično od igre z noži, ki jo performerja izvajata v živo na odru.

Ali je performer na odru sploh lahko resničen in avtentičen? To se sprašuje Kristian Al Droubi v performansu *Pogovor z umetnikom* (2009). V sedmih letih neprizanesljivega izzivanja realnega in svojega (tudi ekshibicionističnega) razkazovanja je prišel

208 *Slobodna Dalmacija*, 16. avgusta 2007. Kritika je ponatisnjena v: *Ne, Via Negativa*, str. 87.

do spoznanja, da to ni možno. Pod pogledom občinstva je nemogoče doseči realno: v trenutku, ko ga performer zagrabi, se mu realno že izmakne. Al Droubi vprašanje obrne v avditorij: zanima ga, ali je lahko avtentična publika.

## Absorpcija

To vprašanje bomo razprli na primeru performansa *Tonight I Celebrate* (2009). Ustvarjen je s strategijo absorpcije, ki je utemeljena v zgoraj predstavljenem Diderotovem dramskem konceptu slike (kot nasprotju pastoralnega koncepta).

Absorpcija je koncept zaznavanja, pri katerem so gledalci tako prevzeti nad predstavljeno podobo, da imajo občutek, kot da bi bili absorbirani v podobo. Ali drugače povedano: kot da bi jih podoba vsrkala vase. Uprizorjeni svet je organiziran okrog enotnega zornega kota, tako da se opazovana podoba gledalcu razkrije v vsej svoji prepričljivosti, kot da bi bila resnična. Michael Fried je strategijo njene stvaritve poimenoval z izrazom absorpcija (v *Absorption and Theatricality*). Ta koncept reprezentacije prikriva zavedanje, da je namenjen nekemu v opazovanje, in obravnava gledalca, kot da ne bi obstajal. »Čeprav je dramsko delo ustvarjeno z namenom, da bo uprizorjeno, je za avtorja in igralca ključno, da pozabita na gledalca,« pravi Diderot v »Discours de la poésie dramatique« (nav. po Fried 94). Paradoks o tem, da je podoba ustvarjena z namenom, da si jo nekdo ogleda, in težnjo po zanikanju občinstva, Diderot razrešuje tako, da premišlja o fizični prisotnosti gledalca pred podobo na način odsotnosti.<sup>209</sup> Drugače povedano, gledalci naj se mentalno premestijo v podobo, čeprav njihova fizična telesa ostanejo pred njo. Umetniško delo lahko izpričuje avtentičnost in resničnost, če je predstavljeno na takšen način, da lahko gledalci usmerijo svojo pozornost in se povsem osredotočijo na objekt predstavljanja, pri tem pa pozabijo na vse drugo, tudi sami nase v dejanju gledanja. Kot ugotavlja Michael Fried, je to zahteva po hkratnem stvarjenju nove vrste objekta in vzpostavitvi nove vrste subjekta – gledalca, ki je globoko v sebi prepričan, da je odsoten iz prizora predstavljanja.<sup>210</sup> Ti pogoji morajo biti izpolnjeni, da je občinstvo prepričano v to, kar Diderot imenuje resničnost predstavljanja. Koncept absorpcije je utemeljen v paradoksu, da je podoba ustvarjena z namenom, da si jo nekdo ogleda, ob tem pa prikriva zavest, da je namenjena nekemu

209 Diderot v »Discours de la poésie dramatique« (1758) dramatikom in igralcem izrecno pravi, naj o gledalcu mislijo tako, kot da ne bi obstajal: »Predstavlajte si, da vas visoka stena na robu odra ločuje od dvorane. Vedite se tako, kot da se zavesa ne bi nikdar dvignila.« (Diderot nav. po Fried 95)

210 Fried 104. Diderot je predlagal *tableau* kot idealen in najbolj ustrezen primer nove vrste objekta. Zavračal je artifičnost konvencij francoskega odra, češ da ne ustrezajo eni temeljnih klasicističnih zahtev, zahtevi po verjetnosti (*vraisemblance*) – skladnosti z resničnostjo. Po njegovem mnenju je treba opustiti *coup de théâtre* ter ponovno odkriti *tableau* – vizualno prepričljivo, pravzaprav »tiho« upodobitev na odru, na katerem so osebe razpostavljene na videz naključno, naravno in resnično, kot v življenju.





Via Negativa: *Tonight I Celebrate*, 2009. Režija Bojan Jablanovec. Na sliki Uroš Kaurin.  
Foto/osebni arhiv Marcandrea.

v opazovanje. Maaike Bleeker opisuje absorpcijo kot kontekst, v katerem opazovalec brez pomišljanja prevzame položaj ali zorni kot, ki mu je ponujen oziroma predstavljen. Učinek je podoben temu, da gledalec prevzame položaj predstavljene osebe na odru ali se vživi v nastopajočega, pri tem pa neposredno izkusi, kako se ta počuti, in vidi svet skozi njegove oči; rezultat je občutek bližine in neposrednosti (Bleeker 33).

V *Tonight I Celebrate*<sup>211</sup> igralec Uroš Kaurin nagovarja občinstvo, kot da bi bili v bližnjem razmerju. Že na začetku jim pove, da bo lahko izvedel performans le v sodelovanju z njimi: »Režiral me je Bojan Jablanovec, peti sta me naučili Nada Žgur in Jadranka Juras, oblekla me je Ana Dolinar, producent je Via Negativa, ki jo zastopa Špela Trošt, financerja sta Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Ljubljana. Do konca pa bo mogoče izpeljati performans le v sodelovanju z vami.« V osmih potezah, to je v osmih songih, ki jih na kontrabasu v živo izvaja Tomaž Grom, Kaurin poskuša zapeljati gledalce. V petih prizorih Kaurin prevzema vloge različnih tipov zapeljivcev in zapeljivk z namenom, da bi očaral raznoliko občinstvo. Pritegniti poskuša pozornost in jih vključiti v spektakel. Odmori med songi so odprti odzivom gledalcev in gledalk. V tistem trenutku se učinek absorpcije sicer prekine, vendar se ne razblini.

211 Naslov performansa se nanaša na song »Tonight I celebrate my love for you« Michaela Masserja in Gerryja Goffina, zato je zapisan v angleškem jeziku.



Via Negativa skuša pripeljati in vpeti izkušnjo gledalcev v prostor in čas »tukaj in zdaj« – to je čas obiskovalcev, ki so prišli v gledališče, čas njihovih biografij, pa tudi čas biografije Uroša Kaurina kot Igralca. V trenutku, ko se luči v dvorani prižgejo in osvetlijo avditorij, se od gledalcev pričakuje, da se vrnejo v realni prostor in čas. Vendar izpostavljeni pogledom Drugega (igralca in občinstva) prevzamejo vlogo Gledalca. Odziv, ki ga od njih pričakuje Uroš Kaurin, ni povsem avtentičen; ustrežnejše bi ga bilo označiti za nastop, ki je do neke mere zaigran. Občinstvo Kaurinu vrača pozornost, ob tem pa se zaveda, da je opazovano. V izmenjavi pogleda, ki absorbira gledalca v prizor, in pogleda, ki poteka v njihovem lastnem polju vidnosti, se izkaže, da realnega kot takega (to je realnega, ki potrjuje identiteto s samim seboj) ni možno doseči. Kot ugotavlja Badiou, se realno lahko razkrije le skozi neke vrste reprezentacijo.

Vprašanje o tem, ali je mogoče zadovoljiti intimno željo, razkrita in razkazovano v javnem prostoru, je pravzaprav vprašanje o tem, ali se je mogoče fenomenološko odpreti pod pogledom Drugega. Gledalci so zmožni doseči realno le, če prevzamejo vlogo subjekta želje. Pri tem pa vzpostavijo neke vrste »tretje telo«. Blaž Lukan uporabi to oznako, da bi natančneje opredelil vlogo igralca: tretje telo »ni niti on sam niti njegova vloga, temveč s samim seboj in odrsko eksistenco prežemajoče se bitje v stiku z občinstvom, ki je zdaj več, zdaj pa tudi manj tako od samega sebe kot od svoje vloge« (*Tihožitja* 46). Tako kot igralci tudi gledalci vzpostavijo neke vrste »tretje telo«. V njih prebiva bitje, ki občuti sebe kot vidno: po eni strani je izpostavljeno Kaurinovim povabilom, po drugi vseskozi na očeh drugih gledalcev, sočasno pa podvrženo lastnemu pogledu. To je razlog, zakaj tudi občinstvo ni zmožno seči po realnem »kot takem«.

\* \* \*

Po večletnem vztrajnem in brezkompromisnem raziskovanju realnega je Via Negativa prišla do spoznanja, da se realno lahko predstavi le v razliki do fikcije. Kot ugotavlja Alain Badiou, se realno vselej pokaže skozi reprezentacijo, toda: »Nič ne more potrditi, da je realno zares realno, razen sistem fikcije, kjer bo igralo vlogo realnega« (73). Takšen pristop k realnemu, ki se potrjuje in razkriva v razliki do fikcije, je izpostavljen v seriji performansov *Via Nova* (2009–2011). Gre za performanse, v katerih Via Negativa reflektira produkcijo iz predhodnega obdobja (2002–2008), s postopkom recikliranja postavlja že znane prizore realnega v fiksijski okvir in jih na novo kontekstualizira. Pri tem si prizadeva iznajti nove hibridne oblike uprizarjanja v vmesnih prostorih med različnimi umetniškimi področji, žanri in formami.<sup>212</sup>

212 Na primer: predavanje performans (*Tega nihče ne bi smel videti*, 2009; *Izbris gledalca*, 2009); hibridne oblike med performansom in videom (*Tega nihče ne bi smel videti*, 2009); performansom in dražbo (*Kupec z žilico*, 2009); baletom, performansom in tihožitjem (*Tihožitje*, 2010); performansom in koncertom (*Miting resnice*, 2011; *Tonight I Celebrate*, 2009); performansom in razstavo (*Via Nova Museum*, 2009).

Via Negativa umešča gledalce v sam vir koordinat percepcije, tako da prepoznajo same sebe kot del intersubjektivne mreže razmerij in sprevidijo mehanizme svojega lastnega zaznavanja. Gledalci prepoznajo seme sebe kot soustvarjalce sveta fikcije in tistega, ki ga imenujemo realnost. Na svoji lastni koži občutijo, da so fikcije integralni del realnega. Organizirane so okrog točk opazovanja, ki jih Pierre Ouellet imenuje »jaz-tukaj-zdaj«; teh točk je neskončno in nobene od njih ni mogoče izpostaviti kot absolutni kriterij za realno (81–82). Z besedami Siegfrieda Schmidta: to, kar izkusimo kot dejstva, nam zagotavljata konsenz in intersubjektivnost, ne pa ontološko uje-manje naših zaznav ter izkušenj z realnimi entitetami (94). Vprašanje razmerja med fiktivnim in realnim je torej premeščeno na raven družbenih meril za vzpostavljanje sporazumnih dogovorov in intersubjektivnih izmenjav.

# Uprizarjanje v dobi interneta

*v režiji Igorja Štromajerja*

Področje gledališča se je v 20. stoletju, še posebej v njegovi drugi polovici, neprestano širilo v dialogu z drugimi umetnostmi in mediji. Interdisciplinarne oblike uprizarjanja, naj bodo to performansi, instalacije, raznovrstne hibridne oblike uprizarjanja na stičišču različnih umetnosti, medijev in tehnologij, pa kljub inovativnim naselitvam vmesnih prostorov med njimi v veliki večini ostajajo znotraj tradicionalnega komunikacijskega modela, v katerem občinstvo iz avditorija opazuje dogajanje, ki poteka pred njim, to je na prizorišču, ki je ločeno od gledalcev. To je že od antičnih časov temeljna definicija gledališča. O tem priča sam izvor grške besede *theatron*, ki »razkriva nekoliko pozabljeno, a vseeno temeljno lastnost te umetnosti: gledališče je kraj, od koder publika opazuje dogajanje, ki ji je predstavljeno na nekem drugem kraju« (Pavis, *Gledališki slovar* 708). Vse do konca 20. stoletja je gledališče prebivalo v geometričnem (Newtonovem) prostoru, ki ga opredeljuje enotnost prostora in časa oziroma kraja *tukaj* in časa *zdaj*. Telekomunikacijske tehnologije, ki vzpostavljajo komunikacijo na daljavo in povezujejo subjekte z različnih krajev v istem času, pa prinašajo najbolj intrigantno razširitev področja scenskih umetnosti doslej. V devetdesetih letih 20. stoletja so v tem pogledu najbolj zanimiva tista dela, pri katerih je uprizarjanje medijsko posredovano preko interneta.<sup>213</sup> Dogodek, kot je na primer spletni performans, vzpostavlja prisotnost na daljavo, in v naš *tukaj* in *zdaj* privede podobo eksistence, obstoječe v istem času, vendar v nekem drugem prostoru. Prizorišče spletnega performansa ni več prostor, v katerem se nastopajoči nahajajo skupaj in sočasno z gledalci. Primarna kategorija, v odnosu do katere se je dotlej vzpostavljala modus reprezentacije, ni več kategorija prostora, temveč to postane kategorija časa.

Ta problematika in radikalni prelom bosta obravnavana na primeru intermedijskih del Igorja Štromajerja – gledališkega režiserja, ki je leta 1996 ustanovil Virtualno bazo Intima in se začel ukvarjati z raziskavami med mrežne umetnosti. V letih med 1989 in 1996 je svoje raziskave gledališča usmeril predvsem v preučevanje komunikacijskih razmerij med igralci in gledalci.<sup>214</sup> V sodelovanju s filozofinjo in teoretsko svetovalko Bojano Kunst je preiskoval »razmerja med telesom igralca,

213 Med aparate, ki so še pred internetom utirali pot razmahu teleprisotnosti, se uvrščajo telegraf, telefon, radio, televizija.

214 To so poudarjeno tematizirali gledališki dogodki oziroma gledališke instalacije, kot jih je takrat imenoval Igor Štromajer: *La la slina – zgodba spiralastega rajanja* (1993), *Prsi, okitene z vencu vrtnic* (1995) – dogodek iz Galerije Kapelica so izvajali tudi na zasebnih lokacijah in po domovih – ter *ON.KRAJ* (1996).

plesalca in gledalca, fizično energijo, intimno zgodbo ter zasebnostjo igralca v javnem (gledališkem) prostoru« (Vujanović, Štromajer 147). Zanimal ga je predvsem prostor intimne, ki se razpre med njimi v času izvedbe dogodka. Kot je v tistem času pojasnil v intervjuju s Polono Mertelj:

Kar se tiče telesa na odru, erotike ali pornografije na odru, je bilo zagotovo že vse povedano v modernističnih predstavah, pa postmodernističnih in postpostmodernističnih performansih; v nekaterih performansih se je šlo do konca, torej nečesa novega ne moreš pokazati. Manj pa je bilo raziskano individualno, intimna komunikacija z receptorjem dogodka. (27)

Štromajerja je zanimal individualen pristop h gledalcu, komunikacija »ena na ena«. Že v začetku devetdesetih je internet razumel in doživiljal kot enega najbolj intimnih medijev, kar jih je kdaj obstajalo, saj »s svojo kvazi-totalno odprtostjo reducira javno v popolno intimnost in jo izstrelji v orbito javnega« (Vujanović, Štromajer 148). Ali kot je povedal v pogovoru z Josephine Bosma: »Ko si del gledališkega občinstva, po navedi sediš v temi, odvisno od tipa gledališča, in nihče se ne zmeni zate. Če ne bi bil na predstavi jaz, bi na mojem mestu sedel nekdo drug, toda predstava bi bila ista. Ko sem odkril, da je internet veliko bolj intimen kot gledališče, sem vedel, da je pravi medij zame.« (»Interview with Igor Štromajer«)<sup>215</sup> Štromajer je raziskavo intimnih komunikacijskih razmerij z udeleženci dogodka leta 1996 premestil v medij interneta. Najprej je ustvarjal t. i. klasične spletne projekte, potem pa se je posvetil multimedijijskim mobilnim, emocionalnim in komunikacijskim projektom, ki uporabljajo gverilске taktike in raziskujejo politične vidike digitalnih komunikacij. Za našo razpravo so ti še posebej zanimivi, saj je Štromajer v njih premestil uprizarjanje v virtualno okolje interneta in izvedel ene najbolj zgodnjih, če ne prve spletne performanse v slovenskem prostoru. Ti so potekali v okviru brskalnika in so uporabljali internetne tehnološke protokole prenašanja slike, videa in zvoka v živo, tudi z mobilnimi telefoni.

## Digitalna koda in humanizacija tehnologije

Igor Štromajer je 18. marca 1999 na odru ljubljanske Opere izvedel spletni performans *Opera Teorettikka Internettikka*. Zvrstni in intermedialni križanec gledališke, operne, plesne in spletne umetnosti je bil kot zvočni dogodek sočasno v živo predvajan na Radiu Študent. To je bil prvi dogodek v seriji spletnih performansov z naslovom *Opera Internettikka*. Izvedbo na odru Opere SNG Ljubljana gre razumeti kot avtorjevo izjavo o obsoletnosti tradicionalnega komunikacijskega modela v gledališču kot skopičnem režimu kamere obskure ter obenem kot politično gesto, ki izraža potrebo

215 Igor Štromajer o tem obširneje razpravlja v pogovoru z Ano Vujanović (»Love Without Mercy« 147–152).

po in hkrati vizijo o prenovi jezikov klasičnih umetnosti v dobi interneta. Z njo se je Štromajer v zgodovino svetovne umetnosti vpisal kot »prvi pevec HTML«. To ugotavlja ugledni zgodovinar umetnosti in tehnologije Frank Popper v pregledni monografiji *From Technological to Virtual Art* (358) in Štromajerja označi za enega najbolj vsestranskih umetnikov interneta (prav tam). Za poglobitno značilnost njegovih del opredeli intimno, asketsko in interaktivno estetiko, kot ključne besede za vse njegove dejavnosti pa izpostavi izolacijo, osamitev in asketskost. Prepozna ga kot »pravega iskalca emocionalnih, intimnih in zasebnih vidikov interneta in bojevnika, ki si prizadeva ta prostor napolniti s človeško toplino« (prav tam). Popper uvršča Štromajerjeva dela na prehod od tehnološke k virtualni umetnosti in pokaže, da je za to kategorijo ključna humanizacija tehnologije s pomočjo interaktivnosti, senzorične potopitve in multisenzorialnosti (355).

Besedilo *Oppere Teorettikke Internettikke* oziroma libreto, kot ga imenuje Štromajer, sestoji iz kode HTML (*Hypertext Markup Language*) in JavaScript, v kateri je vzpostavljeno spletno mesto Intima.org. HTML je osnovni programski jezik za izdelavo spletnih strani, JavaScript pa je objektni skriptni programski jezik, s katerim je mogoče oblikovati interaktivne spletne strani (nadgraditi HTML in na spletno stran naložiti oblikovno zahtevnejše vsebine – premične ikone, ne le besedila). Za boljšo predstavbo naj bo naveden uvodni odlomek iz libretoa in tega edinstvenega ne-več-dramskega-gledališkega besedila:<sup>216</sup>

```
<html>
<head>
<title>JavaScript Warehouse - Background Buttons</title>
</head>
<body bgcolor="White" text="Black" link="Blue" vlink="Purple"
  alink="Red">
<center><h2>Background Buttons</h2></center>
<HR ALIGN="CENTER" SIZE="3">
<center>
<FORM>
<INPUT TYPE="button" VALUE="silver" ONCLICK="document.bgColor='silver'">
<INPUT TYPE="button" VALUE="slate" ONCLICK="document.
  bgColor='lightslategray'">
<INPUT TYPE="button" VALUE="green" ONCLICK="document.
  bgColor='lightgreen'">
<INPUT TYPE="button" VALUE="blue" ONCLICK="document.
  bgColor='lightblue'">
```

216 Libreto je v celoti dostopen tu: <https://www.intima.org/oppera/oti/libretto.txt>.



```

<INPUT TYPE="button" VALUE="white" ONCLICK="document.bgColor='white'">
</FORM>
</center>
<HR ALIGN="CENTER" SIZE="3"><br>
</body>
</html>
<HTML>
<HEAD>
<TITLE>JavaScript Warehouse - Countdown to 2000</TITLE>
<SCRIPT LANGUAGE="JavaScript">
<!--
/* This script and all others are copyright (c) 1996 by Tomer Shiran and
   Yehuda Shiran. They will all be posted in
our upcoming book on JavaScript, along with many others. */
var Temp2;
var timerID = null;
var timerRunning = false;
function showtime() {
now = new Date();
var CurHour = now.getHours();
var CurMinute = now.getMinutes();
var CurMonth = now.getMonth();
var CurDate = now.getDate();
var CurYear = now.getFullYear();
var CurSecond = now.getSeconds();
now = null;

```

Na odru Opere SNG Ljubljana je Štromajer izvedel, pel in z gestami artikularni celoten transkripcijski sistem – ne le alfabetske, temveč tudi grafične znake (z oklepaji, podpičji in matematičnimi znaki vred).<sup>217</sup> Marie Lechner ga v francoskem časniku *Libération* zvaneče imenuje »Pavarotti HTML-ja«. Seveda Štromajerjev namen ni bil približati se estetiki opere in baleta skozi umetnost interneta. Kot ugotavlja Josephine Bosma, je Štromajer v duhoviti in obenem kritični uprizoritvi digitalne kode, v kateri so vzpostavljene spletne strani Virtualne baze Intima, reprezentiral simbolični red računalnika.<sup>218</sup> To, kar je utelešal v pesmi in plesu, je bil zapis programskega jezika, ki prevaja računalniški jezik v jezik, ki ga govori človek. Štromajer povezuje

217 Posnetek uprizoritve iz ljubljanske Opere je prosto dostopen tu: <https://www.intima.org/oppera/oti/index.html>.

218 Josephine Bosma navaja, da je Štromajer začel peti kodo HTML na novomedijskih umetniških simpozijih leta 1999, kot odgovor in reakcijo na poslovni način umetniških predstavitev, ki je postal standarden na tovrstnih dogodkih. Pozneje istega leta je s podporo Mestne občine Ljubljana (v koprodukciji Virtualne baze Intima in Galerije Karpelca) digitalno kodo HTML utelešal v *Opperi Teorettikki Internettikki*. Digitalno kodo pojejo tudi drugi umetniki,



Annie Abrahams in Igor Štromajer: *Opéra Internettikka – Protection et Sécurité*.  
Opéra National de Montpellier Languedoc Roussillon, Montpellier, 15. december 2006.  
Na sliki izvedba *Oppere*. Foto David Olivari. Osebni arhiv Igorja Štromajerja.

vprašanje humanizacije tehnologij v dobi interneta s simbiotičnim bivanjem človeka in stroja. Nastopajoči v *Opperi Teorettikki Internettikki* je utemeljen v Deleuzovem in Guattarijevem konceptu povratnega in reverzibilnega sistema, v katerem je človeško bitje notranji sestavni del stroja.<sup>219</sup> Štromajer tega razmerja ne problematizira z vidika nevarnosti, ki preti človeštvu, temveč ga – prav nasprotno – tematizira kot igrivo povezavo in sožitje, osnovano na užitku. Takšno doživljanje tehnologije oziroma proces humanizacije tehnologije s pomočjo umetniške imaginacije, kot bi dejal Frank Popper, je razvijal v seriji spletnih performansov *Opéra Internettikka*, ki jih je v naslednjih letih izvedel v New Delhiju (*Opéra Internettikka Bollywooddikka*, v sodelovanju z Branetom Zormanom leta 2006), Montpellieru (*Opéra Internettikka – Protection et*

---

med njimi ameriški pesnik Alan Sondheim in italijanski filozof Franco Berardi (znana je njegova inscenacija kode virusa »I love you«, ki je pred leti začasno ohromil svetovni splet). Josephine Bosma o tem piše v »Voice and Code«.

219 Kot razlagata Deleuze in Guattari, odnos med ljudmi in (kibernetičnimi in informacijskimi) stroji ne temelji več na delovanju ali uporabi stroja kot orodja, temveč na njuni notranji, vzajemni komunikaciji. Človeška bitja so notranji sestavni deli stroja, in ne več delavci, ki bi mu bili podrejeni. Ampak to ni nova oblika družbene podreditve, kakršno je terjala avtomatizacija proizvodnje, temveč povsem nov koncept odnosa med človekom in strojem. Gl. Deleuze in Guattari, *A Thousand Plateaus* 505–506.

*Sécurité*, v sodelovanju z Annie Abrahams leta 2006), na spletu (*Oppera Internettikka – Sputtnikk Oppera*, v sodelovanju z Branetom Zormanom leta 2007, in *Oppera Internettikka – 24h*, prav tako z Zormanom leta 2008).<sup>220</sup>

## Gverilski spletni performans

Vprašanje reprezentacije in percepcije v dobi interneta pa razpira serija ilegalnih gverilskih spletnih performansov *Ballettika Internettikka*, ki jo je Igor Štromajer zasnoval v desetletju med 2001 in 2011 ter izvedel v soavtorstvu z Branetom Zormanom. Raziskovala sta brezžični spletni performans v kombinaciji z gverilskimi taktikami, plesnimi igrači roboti in strategijami mobilnih internetnih prenosov, ob tem pa problematizirala sistem nadzovanja v vizualnem redu interneta, ali bolje, skopičnem režimu interneta. Preiskovala sta ga z vidika reorganizacije razmerij moči v t. i. novem panoptikonu – sistemu permanentnega in vsenavzočega družbenega nadzora, ki ga je vzpostavil internet.

Kot poudarja Mark Poster, imamo v novem panoptikonu opraviti s politično spremembo kot del recipročnega nadzora, ki ga populacija izvaja nad samo sabo (*The Mode of Information* 93). Zgodila se je namreč kvalitativna sprememba v »mikrofiziki moči«. O »mikromoči« govori tudi Brian Massumi (v intervjuju z Mary Zournazi) in pravi, da emblem moči niso več gumijevke, ampak kode in PIN-i, ki omogočajo dostop do podatkovne baze. Danes moč strukturirajo mehanizmi preverjanja: »Te točke preverjanja torej ne preverjajo tebe, ne povedo ti, kam moraš iti ali kaj moraš početi v nekem trenutku. Ne vladajo ti. Le ždijo tam. Čakajo nate na ključnih mestih. [...] Povsod jih najdemo, vtikane so v družbeno pokrajino. Če hočeš nadaljevati svojo pot, moraš priti skozi vsako tako točko. Kar se preverja, je pravica do prehoda, pravica do dostopa.« (Zournazi 103) Massumi in Poster ugotavljata, da danes ni pomembna posameznikova identiteta in kakšno je njegovo prepričanje, tako kot nekdaj (poudarjeno v totalitarnih režimih). Massumi pojasnjuje:

Moč je delovala z namenom, da bi te prisilila, da bi se prilagodil nekemu modelu. Če nisi bil zgleden državljani, si bil obsojen in zaprt kot kandidat za »reformiranje«. Tovrstna moč deluje na velike enote – na osebo kot moralni subjekt, na dobro in zlo, na družbeni red. [...] Zdaj te preverjajo mimogrede, in namesto da bi ti pri tem sodili, te registrirajo kot likvidnega. (prav tam)

Preverjajo se torej prehodi čez pragove moči, presojo o likvidnosti subjekta pa opravljajo stroji.

220 Vsa dokumentacija in posnetki so dostopni na spletni strani [intima.org/oppera/oti/](http://intima.org/oppera/oti/).



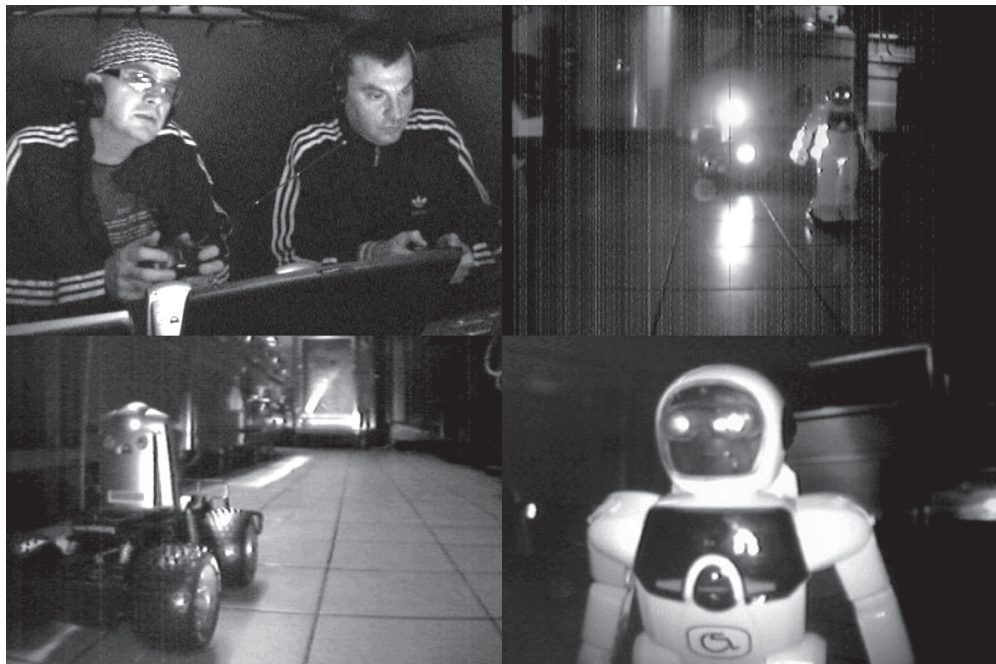
Igor Štromajer in Brane Zorman: *Ballettika Internettikka: BEO Guerrillikka*. Beograd, 13. oktober 2005. Na sliki galerija O3ONE, glavni štab beograjske akcije.  
Foto Igor Štromajer in Brane Zorman. Osebni arhiv Igorja Štromajerja.

Serijska ilegalnih gverilskih spletnih performansov *Ballettika Internettikka* reflektira prav tako strukturiranje moči. Najbolj nazorno je bilo to prikazano v primerih ilegalnih zasedb znanih gledališč, med njimi moskovskega Bolšoj teatra (2002), milanskega Teatra alla Scala (2004), beograjskega Narodnega pozorišta (2005) in berlinskega Volksbühneja (2006).<sup>221</sup> Natančneje, šlo je za zasedbo kletnih prostorov Bolšoja, kuhinje v Scali, ravnateljjeve pisarne v Beogradu in toaletnih prostorov v Volksbühneju, v katerih je Igor Štromajer ob pomoči MC-ja Braneta Zormana v vlogi dirigenta brezžičnega orkestra izvedel balet. V Moskvi je plesal sam, v Milanu, Beogradu in Berlinu pa so njegovo telo nadomestili roboti in plesali t. i. robobalet.

Tako kot druga dela Virtualne baze Intima tudi *Ballettikke* konceptualizirajo neposlušne povezave, kot pravi Bojana Kunst, teoretska svetovalka baze Intima: gre za različne taktike nepokorščine, ki jih ne moremo združiti v enotno strategijo, pač pa lahko sledimo različnim artikulacijam neposlušnosti («Liberation and Control»). *Ballettikke* na intermedialnem stičišču gledališča oziroma plesa in umetnosti interneta z gverilskimi taktikami preverjajo sistem nadzora v novem panoptikonu. Gverilske taktike je v tem primeru mogoče razumeti v smislu De Certeaujevih taktik upora, ki jih ljudje prakticirajo v vsakdanjem življenju. Kot pravi Michel de Certeau v *Iznajdbi vsakdanjosti* (103–110), so taktike umetnost šibkejših: v nasprotju s strategijami, ki pripadajo (družbenopolitičnim in ekonomskim) subjektom ter stavijo na

221 Dokumentacijo in tudi posnetke z vseh prizorišč *Ballettikke Internettikke* si je mogoče ogledati na spletni strani <http://www.intima.org/ballettikka> (dostop 15. maj 2023).





Igor Štromajer in Brane Zorman: *Ballettika Internettikka: Illegallikka Robottikka*.  
La Scala, Milano, 13. november 2004. Štirje zajemi zaslona internetnega prenosa v živo.  
Foto Igor Štromajer in Brane Zorman. Osebni arhiv Igorja Štromajerja.

mejo med njim lastnim prostorom delovanja in zunanostjo, opredeljeno kot področje nasprotovanj, taktik ne usmerja načelo razločevanja in razmejevanja. Taktike temeljijo na infiltriranju v prostor drugega, ne da bi posamezniki pri tem razpolagali s privilegijem ločevanja, izoliranja in frontalno napadli pozicije moči, temveč se vtihotapijo v njihov prostor na način zvijače oziroma potegavščine. Moč njihovega upora ni v zavračanju, transformiranju ali spodkopavanju sistema, temveč v antidisciplini kot tihi preinterpretaciji tamkaj uveljavljenih pravil in družbenih praks. Štromajer in Zorman vstopata v znamenita gledališča s spoštovanjem do njihovih tradicij in redefinirata njihov teritorij tako, da vanj vpeljeta nove umetniške prakse, v tem primeru t. i. robo-balet, v živo prenašan na svetovni splet.

Še posebej intrigantna je bila invazija na milansko Scalo, in sicer zaradi namerno zavajajočega oglaševanja tega dogodka. Dne 3. novembra 2004 je Virtualna baza Intima medijem in vsem zainteresiranim po elektronski pošti sporočila, da 13. novembra 2004 ob 20. uri po srednjeevropskem času načrtuje brezžično daljinsko vodeno medmrežno baletno invazijo na »gledališče x«. Ime gledališča v prvem sporočilu ni bilo navedeno. Daljinsko vodena robota naj bi zavzela kuhinjo v »gledališču x«, tam odplesala že znano koreografijo *Ballettikke Internettikke*, za katero je bilo načrtovano,



da bo v živo prenašana na splet in bo trajala natančno petnajst minut. Poudarjeno je bilo, da »gledališče x« v projektu ne sodeluje hote in da ni producent dogodka; izbrano je bilo po konceptualnem premisleku. Dne 13. novembra 2004, dve uri pred napovedanim dogodkom, je Intima medijem razposlala drugo obvestilo s sporočilom, da bo zavzela Dunajski državni balet in priložila do minute natančen urnik akcije. V tretjem in zadnjem obvestilu, razposlanem istega dne po izvedbi akcije okrog 23. ure zvečer, pa je Intima sporočila, da je bila napovedana lokacija Dunajskega državnega baleta slepilna in zakamuflirana iz varnostnih razlogov. Izvedli so invazijo na milansko Scalo.

Štromajer in Zorman problematizirata položaj subjekta v vizualnem redu interneta: njegovo podvrženost nadzoru, drugo plat udobja, ki ga prinaša internet skupaj z iluzijo, da mu klik na računalniško miško omogoča vstop v kateri koli predel sveta. Računalnik in televizija sta – kot ugotavlja Jonathan Crary – metodi za vodenje, usmerjanje pozornosti, ki uporabljata ločevanje in sedenje, na ta način pa telesa podvržeta nadzoru in jih hkrati naredita uporabna, čeprav simulirata iluzijo izbire in interaktivnosti (*Suspensions of Perception* 75). V novem panoptikonu pa telesa niso nadzorovana le takrat, ko se nahajajo pred računalniškimi zasloni. Natanko to je izid *Ballettikke Internettikke*: strategija mobilnosti, ki je sicer strategija deteritorializacije, v novem panoptikonu posameznika – paradoksalno – teritorializira. Teritorij tu ni mišljen le kot prostor pred računalnikom (pa naj bo ta stacionarni ali prenosni), temveč tudi kot predvidljiva, ograjena in zamejena cona gibanja. Meje teh con določajo točke preverjanja, s katerimi je prešita družbena pokrajina. To so področja izolacije in obenem svobode, prostori, v katerih se lahko počne kar koli: treba se je legitimirati na točki preverjanja, vpisati »PIN kodo«, prestopiti vhodni prag. Povedano s konkretnim primerom: ko sta Štromajer in Zorman enkrat, četudi ilegalno, prestopila mejo in vstopila v gledališče »x«, naj je bil to moskovski Bolšoj, milanska Scala, beograjsko Narodno pozorišče ali berlinski Volksbühne, je bila ta zamejena in izolirana cona prosto polje njenega gibanja in delovanja. Telekomunikacijske tehnologije, ki lahko kamuflirajo prisotnost na daljavo, v skrajni konsekvenci izvedejo paradoksalni preobrat: teleprisotnost bitja na daljavo mora biti realizirana, bitje mora biti v tistem času na točno določenem kraju, saj je na delu nadzorni sistem novega panoptikona. Sistem (samo)nadzora brez paznikov, oken in vrat je naložen vsepovsod, vsajen je v posameznika in globoko v polje družbenega.

Serijski spletni performansi *Ballettikke Internettikka* (2001–2011) uveljavljajo gverilske taktike upora kot »umetnost šibkejših«, ki jih prakticirajo ljudje v vsakdanjem življenju. Moč njihovega upora ni v zavračanju, spodkopavanju in transformiranju dominantnega sistema, marveč v antidisciplini kot tihi preinterpretaciji tamkaj uveljavljenih kulturnih kodov. Političnost Štromajerjevega ustvarjanja in delovanja je sorodna denimo politični drži skupine OHO, ki se je prav tako ogibala taktikam

razmejevanja in razločevanja; raje kot stališče »proti« je zavzemala stališče »za«, to je stališče za novo umetnost, reistično senzibilnost in vizijo neantropocentričnega doživljanja sveta. Vprašanje, na kakšen način lahko umetnost poseže v posameznikov osebni in naš skupni prostor, je povezovala s politično voljo po prestrukturiranju polja vednosti in redefiniranju uveljavljenih paradigem, ki določajo družbeni in kulturnozgodovinski prostor. Prav takšen zgled podaja Igor Štromajer, ko redefinira tradicionalne prostore umetnosti tako, da vanje vpeljuje nove oblike uprizarjanja, ki ustrezajo modusom življenja v medijsko posredovani kulturi in doživljanju sveta v dobi interneta.

# Gledališče in skupnost v informacijski družbi

## *v režiji Marka Peljhana*

V tem poglavju bomo razpravljali o možnostih za formiranje novih oblik skupnosti v informacijski družbi in mediatizirani kulturi. V enem najbolj mednarodno odmevnih slovenskih umetniških projektov v tistem času, *Makrolabu* (1997–2007), jih je razvijal tudi gledališki režiser Marko Peljhan.<sup>222</sup> *Makrolab* je raziskovalna postaja in umetniški biotop, v katerem prebivajo umetniki in znanstveniki, preskrbljeni z vso opremo za skupno delo. Zasnovan je kot avtonomna cona, v kateri lahko posamezniki nemoteno in neodvisno od zunanjih okoliščin ustvarjajo in živijo skupaj tudi do sto dvajset dni, saj postaja proizvaja lastno energijo (s sončnimi celicami), reciklira vodo in oskrbuje svoje prebivalce neodvisno od lokalne ponudbe potrošnih dobrin. Konceptualno je izšel iz futurističnih vizij avantgardnega pesnika, pisatelja in dramatika Velimirja Hlebnikova, ki jih je bilo stoletje pozneje mogoče uresničiti s pomočjo novih tehnologij. Nove oblike skupnosti bodo obravnavane v odnosu do Hlebnikovovih utopičnih prostorov na eni strani in spletnih skupnosti naše sodobnosti na drugi strani. Procesi sodelovanja na stičišču umetnosti in znanosti, ki jih je razvijala ekipa v *Makrolabu*, bodo osvetljeni z vidika mehanizmov moči v družbi nadzora.

### Med umetnostjo in znanostjo

Projekt *Makrolab* je v temelju zaznamovan z idejami (zgodovinskih) avantgard, ki so navdihovale Marka Peljhana vse od njegovih zgodnjih gledaliških in eksperimentalnih del.<sup>223</sup> V diplomski predstavi *Tristosedemnajst A Tišina KA* (1992), s katero je zaključil študij gledališke režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, je tematiziral nasprotja med zahodnim (italijanskim) in vzhodnim (ruskim) futurizmom ter njunima predstavnikoma Filippom Tommasom Marinettijem in Velimirjem Hlebnikovom. Osrednji del besedila oziroma scenarija uprizoritve je predstavljala Hlebnikovova dramska miniaturna *Hudiček*. Ta je – tako kot njegovo celotno ustvarjanje – poskus realizacije velike metafore »svet kot pesem«, kozmos kot tvorba umetnika, arhitekta, teoretika in filozofa. Prinaša model sveta, v katerem se znanost

222 Marko Peljhan je za projekt *Makrolab* prejel več nagrad, med njimi nagrado UNESCO za digitalno umetnost (*Digital Media Art Award*) v Helsinkih leta 2004.

223 Peljhanov opus v razmerju do avantgard natančneje predstavi Eda Čufer Conover v članku »Čustva in ozemlja: Makrolabove avantgardne preiskave«.

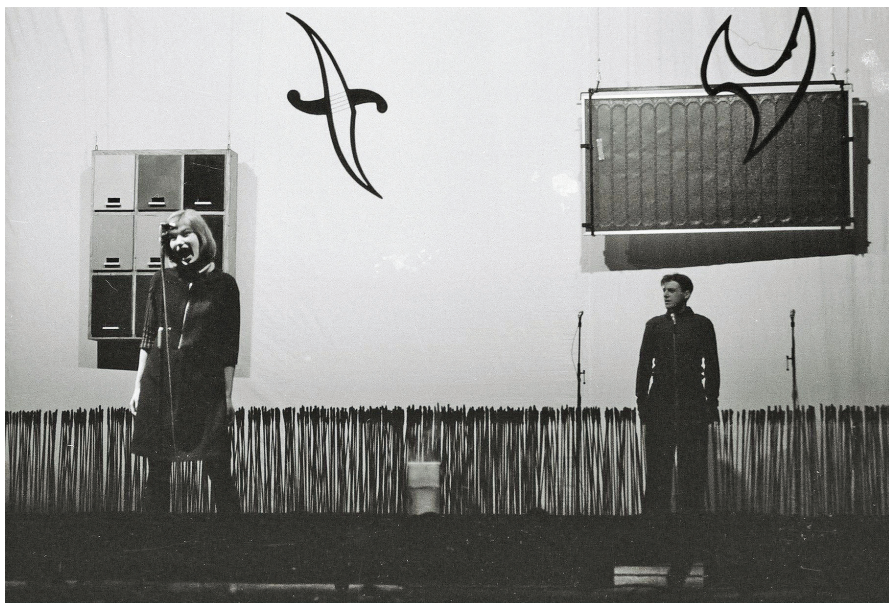
prežema z umetnostjo, zgodovino, filozofijo in religijo, prostori neokrnjene narave pa so postavljeni v nasprotje z urbano, moderno tehnično civilizacijo. Podoba takšnega sveta je bila značilna tudi za naslednja Peljhanova dela. Serijo instalacij na pregibu med vizualno umetnostjo in uprizoritvenimi umetnostmi *Egoritmi* (v letih 1992 in 1993 v Moderni galeriji), ki jih je Peljhan imenoval ritmično-scenske strukture,<sup>224</sup> so sestavljali »poetični asemblaži in tehnoekologije, ki so združevali naravo, film, zvok, ekosisteme in visoko tehnologijo«, na platno med dvema velikima zračnikoma, ki sta bila videti kot radarska zaslona in vetrni turbini, pa so bile projicirane računalniške animacije. Prikazovale so podobe, »ki so kasneje opredeljevale Peljhanov vizualni imaginarij: svetovni zemljevidi in komunikacijske sledi, umeščene v črno abstrakcijo, črn malevičevski kvadrat, ki se nato spremeni v abstraktne vizualne kompozicije in plesne gibe, ki vsekakor spominjajo na avantgardne odre in abstraktne gledališke uprizoritve zgodnjih dvajsetih let« (Čufer, »Čustva in ozemlja« 152). *Egoritmi* so utirali pot novi vrsti zavedanja, »ki temelji na želji ustvariti ravnovesje med naprednimi tehnološkimi in ekološkimi sistemi, ustvariti prostor pogajanja med uvedbami novih meril, ki jih povzroča informacijska doba, in neizmernim ostankom ekološkega sveta« (prav tam).

To je bil tudi del preučevanj v seriji projektov *Ladomir-Faktura* (1994–1997), ki jih osredinja koncept fakture, kot so ga razvili ruski avantgardni umetniki in jezikoslovci ter označuje »koncept redukcije materialnih objektov v abstraktne forme – površine – pa tudi vpisovanje dozdevno nematerialnih jezikovnih, čustvenih ali miselnih kvalitiet v vidne in otipljive površine, ki posredujejo revolucionarno zavest« (Čufer, »Čustva in ozemlja« 157). V okviru te *serije* so potekali eksperimenti na področju psihoakustike, akustike, sončne in vetrne energije, energetske varčnih sistemov, sanj, vojaških strategij, družbenih sistemov evolucije, komunikacijskih sistemov in jezika« (Arns, *Avantgarda* 240). Kot pravi Peljhan, je bil *Ladomir-Faktura* namenjen povezovanju različnih področij v »integrirano umetnino«, ki se skozi t. i. površine razvija v času in prostoru (prav tam). Eden od načrtovanih štirih delov oziroma »površin« v tej seriji je bil *Makrolab*, natančneje: *Ladomir-Faktura: Tretja površina – Makrolab*.<sup>225</sup>

224 Peljhan je to oznako pojasnil takole: »Je zelo preprosta, sestavljena je iz besed ritem, scena in struktura. Torej, akcija se dogaja v času, v nekem ritmu, vse skupaj ima neko strukturo – zgradbo.« (Jazbec 279)

225 *Ladomir-Faktura* je bil prvotno načrtovan kot serija štirih projektov oziroma »površin«. Prvi je bil film in računalniška animacija v realnem času *Ladomir-faktura: Prva površina – Mikrolab* (1994), ki je upodobil *Slike z razstave Modesta Musorgskega in Vasilija Kandinskega*. Drugi del, *Ladomir-Faktura: Druga površina – Pričakujemo te!* (1995), je bil performativni dogodek, izveden v Fribourgu v Švici, »na katerem se je Peljhan v živo priključil na posnetke iz vremenskega satelita Meteosat, ki so preko vmesnika in elektrod stimulirali mikropremike mišic v njegovem telesu« (Čufer, »Čustva in ozemlja« 158). Naslednji performans, *Ladomir-Faktura: Četrta površina – površina stika!* (1996), je bil izveden v Cankarjevem domu v Ljubljani, leto dni pred načrtovano tretjo površino. *Ladomir-Faktura: Tretja površina – Makrolab* (prvič izveden leta 1997) je bil »prvotno zasnovan kot manj ambiciozen eksperiment, ki bi raziskoval možnosti arhitekture mobilnih odrov«, in bi skupaj s *Prvo površino – Mikrolab* »deleval kot eksperiment v iskanju novih oblik gledališča, ki bi bilo razpeto med virtualnostjo gibljive slike in telesnostjo arhitekture. Serija je raziskovala možnost odkritja nove fakture gledališča.« (prav tam)





*Tristosedemnajst A Tišina KA.* Režija Marko Peljhan.  
 Produkcija UL AGRFT, na odru LGL, 1992. Na sliki Romana Šalehar in Matej Recer.  
 Foto Marjan Ravnikar. Arhiv CTF UL AGRFT.



Marko Peljhan: *Egoritmi I, II, III*, 1992. Foto Matija Pavlovec. Arhiv Moderne galerije.  
 Vir: monografija *Razširjeni prostori umetnosti: slovenska umetnost 1985–1995*,  
 ur. T. Soban, I. Spanjol in I. Zabel, Ljubljana: Moderna galerija, 2004, str. 281.



## Prostor signalov

Projekt *Makrolab* je bil javnosti prvič predstavljen leta 1997 na razstavi sodobne umetnosti documenta X v Kasslu (na hribu Lutterberg, trideset kilometrov iz mesta), v naslednjih desetih letih pa je laboratorij deloval na različnih krajih po svetu (leta 2000 na otoku Rottnest v zahodni Avstraliji, leta 2001 na slovenskem Krasu, leta 2002 v Blair Atholl Estate v Škotskem višavju, leta 2003 na Isola di Campalto v Benetkah – v okviru Beneškega bienala in leta 2006 v Santa Barbari v ZDA). *Makrolab* je v izhodišču osredotočen na raziskovanje treh globalnih pojavov: sistema telekomunikacij, vremena in migracij (ljudi, blaga, kapitala). Ekipa se je ukvarjala s kartograflanjem nevidnega teritorija signalov, pri- sotnega vsepovsod okrog nas. Slikovito, skupaj z Igorjem Zabelom povedano, je to

teritorij, skozi katerega tečejo telefonski pogovori, faksi, radijski in TV-programi ter poročila, posredovana prek satelitov in vesoljskih sond. Skratka, to je svet, v katerem se običajni telefonski pogovori mešajo s strateškimi razpravami med korporacijami ali vojaškimi poveljstvi ter z atmosferskimi pojavi, meteorološkimi spremembami in potmi ptičjih migracij. (»Umetnost, moč in javnost« 7)

To je nematerialni prostor podatkov, ki naseljujejo elektromagnetni spekter in določajo razmerja moči v svetu. *Makrolab* jih poskuša z umetniškimi procesi materializirati, jih napraviti vidne in transparentne. Signalni teritorij mapira kot prostor manipulativnih političnih, ideoloških in ekonomskih interesov, ki smo jim vsi – hote ali nehote – podrejeni in vanj intervenira z umetniškimi akcijami. Kot pravi Marko Peljhan, je osrednji cilj *Makrolaba* spodbujanje interdisciplinarnih raziskav, ki med seboj povezujejo področja umetnosti in znanosti ter vzpostavljajo nove ravni dialoga med njimi. Ob tem razvija strategije protinadzora kot možne modele delovanja, s katerimi se lahko civilna družba zoperstavi strukturam moči v sodobni družbi nadzora.

*Makrolab* se sklicuje na poemo Velimirja Hlebnikova *Ladomir* (1922), ki označuje univerzalno deželo prihodnosti in v kateri Peljhan prepozna matrico za delovanje ob koncu 20. stoletja: ne kot določujoči zgled, ki bi ga bilo mogoče neposredno aplicirati na *Makrolab*, temveč kot način mišljenja in izkušnje realnosti (Čufer, »Pogovor« 64). Z ruskim avantgardistom si deli holistični pogled na svet, zaznamovan z vizijo o napredku celotne družbe. Hlebnikov je v *Ladomiru* zasnoval scenarij prihodnosti, ki temelji na uničenju starega in vzpostavitvi novega reda, kar vodi v harmonično konstelacijo sveta. Beseda *Ladomir* je sestavljena iz korena *lad*, kar v ruščini pomeni »harmonija«, in *mir*, kar pomeni »mir«. Povezuje ju samoglasnik *o*, ki v Hlebnikovovi teoriji jezika označuje črko, ki povečuje obseg.<sup>226</sup> Naslov je v popolnem nasprotju z

<sup>226</sup> Hlebnikov je v korenih besed iskal čarobni kamen pretvorbe vseh slovanskih besed enih v druge, da bi odkril enotnost vseh jezikov sveta (Solivetti 224). Raziskoval je povezavo med zvokom in pomenom, da bi iznašel univerzalni svetovni jezik, t. i. zvezdni jezik. Po Hlebnikovu je zvezdni jezik motiviran semantično: prvi soglasnik določa pomenski domet besede in predstavlja inkarnacijo njene ideje.



Marko Peljhan: *Makrolab* (1997–2007). Prvič predstavljen v kontekstu umetnosti leta 1997 na razstavi documenta X, na hribu Luttenberg v bližini Kassla. Na spletni strani MFRU (Mednarodni festival računalniških umetnosti, <https://www.mfru.org/si/projekti/makrolab>).

vsebino besedila, ki združuje teoretično raziskavo jezika, poetično eksperimentiranje z besedami in razumevanje revolucije kot eksplozije, ki osvobaja in preraja. Hlebnikov razume »znanost posameznika« kot »nekakšno sinestezijo abstraktnoznanstvenih in taktilnočutnih procesov«, ki pomeni fazo usposabljanja za čutno zaznavno vzpostavljanje stikov z novim okoljem in pridobivanjem izkušenj v prostoru-času, temeljno zaznamovanem z novimi tehničnimi mediji, kot sta radio in brezžična komunikacija (Arns, *Avantgarda* 248).<sup>227</sup> To je tudi osnovni namen *Makrolaba*, saj se mora posameznik v svetu pospešenega razvoja informacijskih tehnologij in kompleksnih inteligentnih sistemov, ki so v 20. stoletju korenito preobrazili polje človekovega bivanja, »ustrezno fizično, psihično in materialno pripraviti za preživetje v postteritorialnih in morda neobvladljivih informacijskih družbah« (Birringer 70).

*Makrolab* je izšel iz zamisli, da »posamezniki v strogi, intenzivni osamitvi lahko proizvedejo več evolucijske kode kot širša družbena gibanja širših geografskih in političnih razsežnosti« (Peljhan, »http« 34). Med izbranimi posamezniki z različnih znanstvenih in umetniških disciplin, ki delajo skupaj v istem okolju, po Peljhanovem mnenju lahko pride do sinergije, prenosa znanj in izkušenj, do katerega v vzpostavljenih

227 Hlebnikov to vprašanje razgrne v tekstu *Radio prihodnosti*.

institucionalnih okvirih sicer ne bi moglo priti, vsaj ne v tako kratkem času. *Makrolab* oblikuje model skupnosti, ki vpeljuje nove strategije sodelovanj, ob tem pa izizzivalno vstopa v razmerja moči v informacijski družbi. Strategija, ki jo pri tem uporablja, je izolacija. »Makrolab je deklarativna pozicija zunaj spektakla, zunaj družbe [...] in je oblikovan kot zaprt in izoliran prostor-čas, ki po svoji notranji logiki in zgradbi deluje kot komunikacijsko središče in reflektivno orodje« (prav tam). Raziskovalna postaja je locirana na odmaknjenem kraju, daleč od naselij in ljudi, vendar je vselej postavljena v izizzivalen geopolitični položaj do okolja, v katerem se nahaja. Gre za načrtno izolacijo kolektiva, ki je v določenem časovnem obdobju ločen od družbe. Vendar to ni osamitev, saj se v tem času prek telekomunikacijskih posrednikov (kot so radio, internet, satelit) povezuje z drugimi subjekti in sorodnimi enotami po svetu.

## Skupnost

Oblika skupnosti, ki jo generira *Makrolab*, lucidno reflektira tektonski premik, ki ga je povzročil siloviti razvoj informacijskih in komunikacijskih tehnologij v 20. stoletju in je kulminiral z množično uporabo interneta v devetdesetih letih. Na izbrani lokaciji ustvarja performativne dogodke, ki jih s pomočjo računalniško posredovane komunikacije na daljavo lahko opazujejo zainteresirani posamezniki, razkropljeni na različnih krajih po svetu. Prav po zaslugi telekomunikacij »je izolirani laboratorij dejansko na odru, člani posadke pa postanejo performerji. Lahko bi celo rekli, da v tem primeru tehnologija deluje kot 'manjkajoča četrta stena' tradicionalnega gledališča.« (Zabel, »Gledališče upora« 32) Igor Zabel primerja *Makrolab* z gledališčem ter (najbrž tudi zaradi režijskih izkušenj in gledališke izobrazbe Marka Peljhana) imenuje njegove dejavnosti z izrazom »gledališče upora«. Toda to ni skupnost, ki bi bila adekvatna gledališki skupnosti: v gledališču se igralci in gledalci družijo v istem prostoru. Tudi sicer je skupnost (ne le skupnost v gledališču) tradicionalno opredeljena v razmerju do kategorije prostora, kot geografsko omejena enota (soseske, vasi, mesta itd.). Družbena omrežja, podprta s pomočjo računalniško posredovanega komuniciranja, pa so okrepila razmišljanja o skupnostih, ki niso več geografsko utemeljena. *Makrolab* tudi ne formira virtualne oziroma kibernetske skupnosti. Kot ugotavlja Howard Rheingold, je zanje značilno, da se med posamezniki, ki so na omrežju udeleženi v komunikaciji, oblikujejo mreže osebnih odnosov v kiberprostoru v določenem času (5). V dogodkih, ki jih producira *Makrolab*, se znanstveniki in umetniki ne nahajajo več na istem prizorišču kot njihovo občinstvo. Udeleženci dogodka – niti ekipa v raziskovalni postaji niti njihovi gledalci – niso več bitja, ukoreninjena v prostor in čas, temveč rizomatični nomadi, ki pohajkujejo po svetu in celo onkraj njega (prek komunikacijskih satelitov), ne da bi sploh premaknili svoje telo (kot bi dejala Deleuze in Guattari). Čeprav si delijo isti *zdaj*, ne naseljujejo več skupnega *tukaj*.

Ne gre za to, da bi bila kategorija prostora razveljavljena ali irelevantna, temveč za to, da je rekonceptualizirana. Paul Virilio bi dejal, da prostora ne doživljamo več le kot vidni topos, temveč tudi kot nevidni teritorij signalov, po informacijskih mrežah razširjen vsepovsod okrog nas. Nič več ne prebivamo le v topičnem mestu, temveč smo sočasno prisotni tudi v t. i. teletopičnem metamestu, ki se po nevidnih informacijskih mrežah širi vsepovsod okrog nas. Če je bilo t. i. topično mesto nekdanje urejeno okrog vrat in pristana, se t. i. teletopično metamesto konstituira okrog (računalniškega, televizijskega) ekrana. S to prisposodbo je Virilio lucidno reflektiral radikalne spremembe v času digitalne revolucije v devetdesetih letih in njihov vpliv na človekovo doživljanje sveta v monografiji *Hitrost osvoboditve* (v francoskem izvirniku je izšla leta 1995, v slovenskem prevodu pa že leto pozneje).<sup>228</sup> Na takšen način kot hkratni razcep in podvojitev sveta na topično mesto in teletopično metamesto je bila razumljena in doživljana realnost, ki se je razpirala z množično uporabo interneta v času delovanja *Makrolaba* (1997–2007): kot nenehno prestopanje med realnim prostorom (utemeljenim v atomu kot najmanjši enoti materije) in virtualnim prostorom (osnovanem na bitu kot osnovnem delcu informacije), kot je to opredelil Nicholas Negroponte (*Being Digital*, 1995). To situacijo, delitev na materialno in nematerialno strukturo prostora, reflektira *Makrolab*. Nevidni prostor podatkovnih baz dela vidnega, in to v čutno zaznavnem, kakor tudi družbenopolitičnem pogledu. »Neboknjige« – kot ga s poetičnim izrazom Hlebnikova<sup>229</sup> imenuje Peljhan – preučuje z namenom, da bi podatke, ki so sicer dostopni samo strukturam moči, naredil dostopne in čitljive širši javnosti.

## Heterotopija

*Makrolab* je paradigmatičen primer heterotopičnega prostora, ki se učinkovito umešča v razmerja moči v informacijski družbi.<sup>230</sup> Kot pravi Michel Foucault, v vsaki kulturi in civilizaciji obstajajo prostori, »ki so nekaj podobnega kot protiprizorišča, nekakšna

228 Virilio je z oznako topično mesto opredelil prostor prisotnosti v geometričnem (Newtonovem) prostoru, določenem s perspektivo (italijanske renesanse). Teletopično metamesto pa je definiral kot prostor teleprisotnosti v prostoru t. i. elektronske perspektive, »perspektive realnega časa hipnega oddajanja in sprejemanja avdiovizualnih signalov« (Virilio 48), ki je ni mogoče opredeliti s pojmom *razdalje*, marveč s fizikalnim pojmom *sile* neposrednega oddajanja in sprejemanja avdiovizualnih signalov. Izhajal je iz prepričanja, da se onstran ekrana razpirajo »enigmatične pokrajine« pod obnebjem t. i. elektronske perspektive. To problematiko obravnava v posebnem poglavju »Velika optika« v knjigi *Hitrost osvoboditve* (47–55).

229 Hlebnikov v *Labodih prihodnosti* (1915) opisuje »neboknjige« (*neboknigi*) kot visoke bele zidove ali oblake, na katere so projicirane aktualne novice, ki spominjajo na velike, na črno nebo pritrjene knjige. Projicirane so »novosti z zemeljske oble, dogajanje v Združenih državah Azije, tej mogočni zvezi delovnih skupnosti, pesmi, nenadni navdih kakšnega člana, znanstvene novice, poročila o ljubih sorodnikih, uredbe z zasedanja sveta« (Hlebnikov povzet po Arns, *Avantgarda* 249).

230 *Makrolab* je s Foucaultovim konceptom heterotopije povezal Johannes Birringer.

učinkovito udejanjena utopija, v kateri so resnična mesta, vsa druga resnična mesta, ki jih je mogoče najti v kulturi, simultano predstavljena, izpodbijana in obrnjena. Tovrstna prizorišča so zunaj vseh prostorov, čeprav je mogoče nakazati njihovo lokacijo v realnosti.« (»Of Other Spaces«) Za razliko od utopij (ki so prostori brez realnega prizorišča), jih imenuje heterotopije. Za heterotopijo je značilno, da je zmožna na enem samem kraju združiti več prostorov, ki so sami po sebi nezdržljivi.<sup>231</sup> V nasprotju z javnim prostorom, ki je vsakomur prosto dostopen, je dostop do heterotopij omejen, saj vključujejo sistem odpiranja in zapiranja, ki jih izolira in jih istočasno dela dostopne. *Makrolab* je bil na primer na dokumenti X prostorsko ločen od razstave (postavljen je bil v Lutterbergu, trideset kilometrov iz mesta), vsekoli pa je bil povezan z razstavnim prostorom v Kasslu prek satelitov, radia in računalniških tehnologij. V dvorani razstavišča je bila postavljena konzola, na kateri je bila vsa oprema, s pomočjo katere so lahko obiskovalci komunicirali z ekipo (prek radia in elektronske pošte), v živo pa so lahko na monitorju tudi opazovali ljudi, ki so delali v laboratoriju. Konzolo so lahko uporabili tudi kot orodje za dostop do elektromagnetnega spektra in podatkovnih baz, ki je običajno rezervirano le za vojaške, državne in medijske korporacije. *Makrolab* je – s Foucaultovimi besedami povedano – visoko heterotopičen prostor, ki ima (tako kot druge heterotopije) posebno funkcijo v odnosu do vsega preostalega prostora. To ni prostor iluzije niti prostor kompenzacije (med tema dvema skrajnostma se po Foucaultu razpirajo funkcije heterotopij), temveč prostor korektiva sodobne družbe in njenih struktur moči, v prvi vrsti tistih, ki urejajo razmerja med t. i. izumitelji in pridobitniki.

*Makrolab* se v izhodišču zoperstavlja družbenopolitičnemu in ekonomskemu redu, v katerem se pridobitniki polaščajo dognanj izumiteljev (umetnikov in znanstvenikov) in se z njimi okoriščajo. Peljhan se navezuje na Hlebnikova, ki to vprašanje razpre v *Trobenti Marsoveev* (1916) in se postavi v bran izumiteljev: »Zato se izumitelji, ki se popolnoma zavedamo svoje posebne vrste, nravi in posebnega poslanstva, ločujemo od pridobitnikov v neodvisno državo časa (ki ne pozna prostora), za pregrado bomo med njimi in nami postavili železne žice, prihodnost pa bo odločila, kdo se bo spremenil v zveri, izumitelje in kdo bo z zobmi grizel grabljice« (Hlebnikov nav. po Arns, *Avantgarda* 246).<sup>232</sup> Hlebnikov je o dimenziji časa razmišljal kot o avtonomni coni za zaščito izumiteljev, ni pa predvidel, da ji bodo zavladali pridobitniki in se v njej še bolj okoriščali – tudi na račun izumiteljev. Kategorijo časa je razumel kot alternativo Newtonovemu prostoru, v katerem živimo, in napovedal zmago časa nad

231 Foucault za primere navede: gledališče (kjer se na odru v teku ene same predstave zvrsti serija prostorov), kino in vrt (kot morda najstarejši primer heterotopije).

232 Hlebnikov med izumitelje prišteva umetnike in znanstvenike. V *Trobenti Marsoveev* omenja Gaušsa, Puškina, Lermontova, Lobačevskega in Montgolfiera, v *Radiu prihodnosti* pa tudi Mečnikova in Eisensteina.



prostorom.<sup>233</sup> To je povezoval s premestitvijo elementov moči iz prostorske v časovno dimenzijo, natančneje povedano: z definiranjem moči v razmerju do časovne dimenzije prostora. Peljhan v Hlebnikovovih vizionarskih napovedih prepozna model za formiranje avtonomne cone, ki izumiteljem zagotavlja varen kraj za njihovo delo, ob tem pa poskuša razviti taktike, s katerimi je mogoče preseči vzpostavljena razmerja moči med izumitelji in pridobitniki. V *Makrolabu* je razvijal novo zavest o nevidnih mrežah moči, pa tudi modele ravnanja, ki jih je v družbenem kontekstu mogoče uporabiti za njihovo transformacijo. Usmerjen je bil v razvijanje taktik protinadzora v sodobni družbi nadzora.

## Taktike majhnega odpora

Informacijske mreže in podatkovne baze vzpostavljajo novi panoptikon – sistem nadzora, ki vseskozi nadzira uporabnike, vsiljuje nove načine discipliniranja in strukture moči. Peljhanove taktike izhajajo iz dejstva, da je politična, vojaška in ekonomska moč razvila velikanske nadzorne sisteme, ki nadzirajo komunikacije in tako prihajajo do ključnih informacij. Kako se postaviti po robu manipulacijam s podatkovnimi bazami? Kako redefinirati sisteme nadzora in jih uporabiti v civilne namene? Dober primer je projekt *Trust-System 15* (1999), »ki vzame destruktivno vodeno raketo – orožje in jo spremeni v radijsko postajo za območje, na katerem za zdaj svobodna radijska postaja še ne more obstajati.« (Čufer, »Pogovor« 66). Zamišljen je bil kot model brezpilotnega letala za radijsko oddajanje nad Balkanom. Umešča se v kontekst vojne v nekdanji Jugoslaviji, ko je tam krožilo orožje, s katerim se je trgovalo na črnih trgih. Projekt je bil prvič predstavljen kot del razstave *Generation Z* v MoMA PS1 v New Yorku in pozneje tudi na razstavi v Milanu (kjer so ga odkupili za muzej Bovisa). Svoje nadaljevanje ima v projektu *System 77 Civil Counter Resistance*. Navezuje se na demonstracije leta 2000 v Avstriji, ki so bile uperjene proti vladi, ko je vanjo vstopila Haiderjeva stranka. Nadzora nad demonstracijami ni imela le policija, temveč tudi civilna stran. Ta je vršila nadzor s pomočjo tehnologije brezpilotnega letala, razvitega v *Makrolabu*. Prav to je bil cilj *Makrolaba*: okrepiti civilno družbo tako v tehnološkem kot taktičnem smislu.<sup>234</sup> Seveda se učinki *Makrolaba* ne morejo meriti z veliko močjo političnih, ekonomskih in medijskih korporacij. Svojo subverzivno moč črpajo

233 Hlebnikov v *Predlogih »predsedujočih Zemlji«* (1914–1916) predlaga, da bi vse merske enote vrednotili v času, da bi »povsod namesto prostorskega pojma vpeljali časovni pojem, denimo vojne med starostnimi razredi Zemlje, vojne v časovnih jarkih« in »utemeljili stanove geagogov in naddržav«. V *Pozivu predsedujočih Zemlji* (1917) zasnošno pojasnjuje, da je »vlada Zemlje« opravila s teritorialno državo in priznava samo še »čiste zakone časa«. (Hlebnikov 227–232)

234 Rezultati raziskav v *Makrolabu* se kažejo tudi v izdelavi novega operacijskega sistema Dynebolic (ta temelji na Linuxu) in konkretno vplivajo na to, kako ljudje upravljajo z računalniki.

iz strategij majhnega upora. Kot ugotavlja Polona Tratnik, je za subverzivno sodobno umetnost značilno to, da pri njej ne gre za umetniškoreferencialno subverzijo obstoječih kanonov in form (kot v modernizmu), tudi ne za radikalne zahteve po spremembi celotne družbe (kot jih srečamo pri zgodovinskih avantgardah), temveč prej za strategije majhnega odpora (57).

Nazadnje razprimo še vprašanje o legalnosti alternativnega zbiranja podatkov v *Makrolabu*. Na vprašanje, ali je to, kar dela, legalno, je Marko Peljhan odgovoril: »Eksperimentalno« (nav. po Arns, *Avantgarda* 242). Po mnenju Peljhanovega sodelavca Briana Springerja lahko vsakdo, ki ima doma satelitsko televizijo, sprejema te zakodirane podatke. Pogosto se ne zavedamo možnih alternativnih rab tehnoloških aparatov, ki jih uporabljamo vsak dan. Vprašanje je naslednje:

Kaj je javni prenos in kaj je navaden prenos? Javni prenos je nekaj, kar je namenjeno množični javnosti. Navaden prenos je nekaj takega kot pismo. Na primer, podjetje Philip Morris Television Networking občasno organizira telekonferenco podjetja, ki je z vidika njihovih odvetnikov zasebni prenos. Po mojem mnenju je javni, ker je kodiran. Kaj se zgodi, če se pismo, ki ni kodirano, prenaša po vsej celini? (Springer nav. po Birringer 73)

Protislovja izhajajo iz opredelitve, kaj je javno in kaj zasebno. Na tem presečišču se odpira kompleksno vprašanje zakonskega varovanja zasebnosti. *Makrolab* se giblje na spolzkem terenu med dovoljenim in prepovedanim, kar je v različnih državah sveta različno zakonsko opredeljeno. Pravzaprav se nahaja v paradoksalnem položaju: po eni strani vzpostavlja avtonomno cono, izolirano od vsakdanjega življenja, po drugi strani pa je medijsko globoko vpet v zunanji svet, v katerem dejavno participira in s taktikami majhnega odpora vanj tudi uspešno intervenira.

# Pojmovanje izvirnosti na prehodu v 21. stoletje

## Pristnost kot bližina izvoru

V devetdesetih letih 20. stoletja se je polje slovenskih scenskih umetnosti razprostrlo v množstvu heterogenih oblik uprizarjanja na križišču različnih področij umetnosti, medijev in tehnologij. V tem poglavju bodo obravnavane skozi premislek o izvirnosti. Ta pojem vključuje različne pomene: avtentičnost, pristnost, enkratnost, neponovljivost, edinstvenost, novost. Oziroma drugače povedano: to so različni vidiki, ki osvetljujejo načelo izvirnosti. Opredelitve teh kategorij so se skozi zgodovino spreminjale. Pospešen razvoj komunikacijskih in medijskih tehnologij, zlasti množična uporaba interneta, pa je ob koncu 20. stoletja razmerja med njimi dodatno zapletel. Po izkušnjah postmodernizma je pojmovanje izvirnosti tudi na področju uprizoritvenih umetnosti doživelo korenito rekonceptualizacijo in bilo deležno vnovičnega premisleka.

Vstopimo v splet kompleksnih razmerij, povezanih z opredeljevanjem načela izvirnosti, skupaj z Giorgiem Agambenom. Vzemimo za izhodišče njegovo tezo iz razprave »Privation Is Like a Face« v knjigi *The Man Without Content* (1999). Ko pravimo, da je umetniško delo izvirno, s tem ne merimo le na to, da je edinstveno, se pravi različno od drugih umetniških del, pravi Agamben in ugotavlja: »Izvirnost pomeni bližino izvoru. Umetniško delo je izvirno zato, ker ohranja posebno razmerje s svojim izvorom,« in sicer gre za takšno razmerje, ki izključuje možnost, da bi bil njegov vstop v bivačoče na kakršen koli način reproduciran (61). Bližina izvoru je po Agambenu ključna za razumevanje pojma izvirnosti. Natančneje ga opredeljuje glede na razliko med tehničnimi in estetskimi izdelki: »Reproduktibilnost (dejansko v tem pomenu, kot paradigmatsko razmerje oddaljenosti od izvora) je potemtakem status tehničnega izdelka, medtem ko je izvirnost (ali avtentičnost) bistveni status umetnine« (prav tam). Naj nam uvodoma zadostuje to izhodišče.

Vprašanje o izvirnosti je bilo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih le redko zastavljeno eksplicitno (denimo v primeru dramskih besedil, ko se je ob trendu t. i. *ready-made* besedil razvnela razprava o izvirnosti slovenske dramatike). Pogosto se je navezovalo na igralsko umetnost, in sicer kot vprašanje o tem, kako izraziti igralčevo notranje bistvo. Vprašanje o izvirnosti je bilo artikulirano posredno, s preiskovanji avtentičnosti, pristnega, realnega in fiktivnega, zasebnega in javnega, predvsem pa ob revidiranju koncepta prisotnosti. Pri tem sta raziskave uprizarjanja usmerjali dve poglavitni težnji: težnja k estetiki realnega in težnja k avtentičnosti. Vse po vrsti pa so bile povezane s potrebo po prenovi gledališkega jezika, iskanjem nove identitete gledališkega medija in opredeljevanjem njegovih značilnosti v razliki do drugih medijev in področij umetnosti.

## Igra z realnim

Leta 1990 je gledališče Helios režiserja Vlada Repnika uprizorilo gledališko himno *Brigade lepote*. To je bila himna novi gledališki umetnosti, ki je izšla iz »razpada tehnološko-informacijske hipertrofije, razpada ideologije in razpada morale«, kot so tedaj zapisali umetniki (Gledališče Helios 3), novo identiteto gledališča pa so iskali v razmerju do realnega. V predstavi, sicer avtorski obdelavi bibličnega motiva o Kajnu in Abelu, je kot Vdor realnega nastopil slikar Jože Tisnikar (tako je bila označena njegova vloga oziroma lik: Vdor realnega). V izhodiščnem konceptu je bilo zamišljeno, da bi Jože Tisnikar, ki je kot obdukcijski pomočnik delal v secirnici bolnišnice v Slovenj Gradcu, na odru seciral človeško truplo in s svojo poklicno biografijo v gledališko dvorano vnesel občutje realnega, kot ga je mogoče izkusiti v secirnici; dvorana naj se preobrazi v secirnico oziroma secirnica premesti v dvorano Cankarjevega doma, gledalce pa scela prevzame občutje smrti, močnejše in siloviteje, kot bi ga bilo v primeru zaigrane smrti v gledališču mogoče občutiti sicer. Gledališka skupina (pod vodstvom režiserja Vlada Repnika, »supervizorja« Marka Peljhana in dramaturga Simona Karduma) te vloge ni dodelila igralcu, temveč Jožetu Tisnikarju, ki je dejansko opravljal obdukcije in je vse do upokojitve delal kot patolog. Čeprav ekipi ni uspelo pridobiti pravega trupla in uresničiti koncepta v prvotni zamisli (njihov poskus je izzval žgoče odzive o etičnosti takšnega dejanja),<sup>235</sup> je Jože Tisnikar že s samim nastopom v gledališko dvorano vnesel občutje realnega. »Vdor realnega v fantazmo umetnosti je bolj artističen od česarkoli drugega,« so takrat zapisali umetniki v gledališkem listu (Gledališče Helios 24) in manifestativno naznanili vdor estetike realnega na slovenske odre. Ta je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja začela prodirati v gledališka dela postopoma, v posameznih segmentih, v naslednjem desetletju pa se je razmahnila in temeljno zaznamovala pokrajino slovenskih scenskih umetnosti. Napovedala jo je generacija režiserjev, med njimi Vlado Repnik, Matjaž Berger, Emil Hrvatin / Janez Janša, Bojan Jablanovec, Ema Kugler, Igor Štromajer, Marko Peljhan idr. Igra z realnim je bila njihova priljubljena praksa pri ustvarjanju raznovrstnih hibridnih del, ki jih je mogoče zajeti v krovno oznako postdramskega gledališča.

Med osrednjimi načeli, ki vodijo v postdramsko gledališče, Lehmann izpostavlja vdor estetike realnega (118–123). S tem meri na odpoved tradicionalnemu gledališču, ki sloni na konceptu mimetičnega posnemanja in prinaša uprizoritev fiktivnega

235 Gledališče Helios je 13. januarja 1990 v *Delu* objavilo oglas z naslovom »Ste pripravljeni darovati svoje telo v umetnostne namene?«, s katerim je morebitne zainteresirane nagovorilo, naj dovolijo posmrtno uporabo telesa oziroma dela telesa v umetnostne namene. Na oglas se je odzvalo Slovensko zdravniško društvo in sporočilo, da je gledališče Helios preseglo »vsako mejo dobrega okusa«, saj »ni pooblaščen, da razpolaga s trupli, niti ni usposobljeno, da bi zagotavljalo etična, medicinska in umetnostna načela do njih«. Zato bi moralo *Delo* »objaviti ustrezni demanti in se opravičiti javnosti, ki jo je vznemirilo s takšnim nepietetnim dejanjem«. Del dokumentacije o *Brigadah lepote* je objavljen v reviji *Likovne besede* (1992, št. 21–22).



Gledališče Helios: *Brigade lepote*.  
 Režija Vlado Repnik.  
 Cankarjev dom, 1990.  
 Na sliki Jože Tisnikar v vlogi  
 Vdora realnega. Foto Marko Modic.  
 Osebni arhiv Vlada Repnika.

(dramskega) univerzuma kot zaprtega, z gledališkim okvirom zamejenega sveta, ki je izoliran in ločen od življenjske stvarnosti. Postdramsko gledališče pa fikcijski okvir načrtno prebija z elementi realnega: realno si jemlje za svoje gradivo in predmet gledališkega oblikovanja.

Estetike postdramskega gledališča ne zaznamuje obstoj »realnega« kot takega, marveč njegova *samorefleksivna* uporaba. Ta avtoreferencialnost omogoča, da lahko mislimo vrednost, položaj, pomen zunajestetskega v estetskem in s tem premik pojma. Estetskega ni mogoče zajeti z nikakršno vsebinsko določitvijo (lepota, resnica, občutje, antropomorfizirajoči odsev), temveč, kot kaže gledališče realnega, zgolj kot hojo po robu, kot nenehno sprevrčanje drug v drugega ne forme in vsebine, marveč »realne« stičnosti (povezava z realnostjo) in »uprizorjenega« konstrukta. V tem smislu je postdramsko gledališče: gledališče realnega. (Lehmann 122)



Samorefleksivna uporaba realnega je bila v slovenskem prostoru usmerjena v iskanje novega gledališkega jezika: po eni strani je bila povezana z zavračanjem gledaliških konvencij (v prvi vrsti z izstopom iz območja fikcije, polja estetike in avtonomije umetnosti), po drugi strani pa s premagovanjem omejitev umetnostnega gradiva, ki sestavlja gledališko delo (kar se najradikalneje manifestira v body artu, v primerih posegov v človekovo telo). Igra z realnim se je izkazovala v vseh segmentih gledališkega dogodka: z vidika vzpostavljanja subjekta, prostora in časa, kakor tudi umeščanja gledalcev v uprizorjene svetove ter opredeljevanja njihov vlog.

Umetniki so iskali nove topose gledaliških dogodkov, najpogosteje zunaj (institucionalnih) gledališč. Izbirali so prizorišča, ki gledališke dogodke obeležujejo s svojimi specifičnimi zgodovinami in jih na novo kontekstualizirajo. To je bilo povezano s prizadevanji po vzpostavljanju novih modelov skupnosti med nastopajočimi in gledalci, ki so jih omogočale izbrane lokacije, pa tudi z iskanjem novega centra t. i. zunajinstitucionalne produkcije – središča, kakršno danes predstavlja Stara elektrarna.<sup>236</sup> Opuščeno halo Mestne elektrarne ljubljanske je leta 1991 odkrila Ema Kugler, ko je iskala prostor, ki bi dihal z njenim *Mankurtom 1*. To je bil tudi prvi performans, ki je bil izveden na tej lokaciji.<sup>237</sup>

Alain Badiou v strasti do realnega prepoznava gibalo (avantgardne) umetnosti 20. stoletja in ugotavlja, da je to vselej strast do novega. Kaže se kot izzivanje prekinitiv s predhodnimi estetskimi paradigmi, uresničuje pa se na dva načina: na način destrukcije dozdevka (maske, fikcije), s katerim je realno neločljivo povezano, in s strategijo odtegotovanja.

Strast do realnega, hoteti novo tu in zdaj je nekakšna nestrpnost do posredovanja, do reprezentacije, do zastopanja realnega. Strast do realnega je dejansko poskus izsiliti neposredni dostop do realnega. Strast do realnega je v tem oziru izenačena z destrukcijo. (Šumič - Riha, »Stoletje in njegova umetnost«)

To je prvi način manifestiranja strasti do realnega. Usmerja ga zahteva po izničenju dozdevkov, da bi lahko nastopilo realno v kar najčistejši obliki in spregovorilo kot ono samo. To je dobro razvidno denimo v Bergerjevih artističnih akcijah v izvedbi Oddelka za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917 in drugih izvajalcev

236 Zunajinstitucionalni gledališki produkciji so v devetdesetih odprli vrata v Moderni galeriji, Viba filmu, galeriji Študentske organizacije v Ljubljani, Kapelici, dvorani KUD France Prešeren v Ljubljani, dvorani Plesnega teatra Ljubljana.

237 V Stari elektrarni je bilo pozneje v devetdesetih izvedenih še nekaj gledaliških dogodkov, med njimi *Preročišča* Enriqueja Vargasa (ki je na festivalu Exodos leta 1996 v slovenski prostor vpeljal senzorialno gledališče). V okviru skupine Sensorium je senzorialno gledališče v Sloveniji naprej razvijala Barbara Pia Jenič, ki je z Vargasom in njegovo skupino Teatro de los Sentidos (od leta 1999 do 2004) sodelovala kot oblikovalka vonjev. Stara elektrarna je kot center gledališke produkcije nevladnega sektorja zaživela leta 2004, ko jo je v upravljanje prevzel zavod Bunker.



Emma Kugler: *Mankurt 1*. Prvi performans v prostorih Stare elektrarne v Ljubljani, 1991.  
Foto Jane Štravs. Osebni arhiv Eme Kugler.

kot zastopnikov realnega (športnikov, politikov, pevcev, tudi živali). V senzorialnih dogodkih gledališča Sensorium so k odkrivanju svojega pristinega bistva povabljeni tudi gledalci.

Temu načinu nasprotna je strategija odtegotovanja, to je odtegotovanja označevanju, ki se kaže v razliki do dozdevka (oziroma fikcije, maske). Badiou to ponazori s primeroma iz gledališča, s Pirandellovim gledališčem Golih mask in Brechtovim potujitvenim učinkom: »Brecht kot teoretik in praktik potujitvenega učinka pokaže, kako je mogoče vzpostaviti razmik, distanco med realnim in lažnivimi reprezentacijami, dozdevki, ki to realno zakrivajo, potvarjajo« (Šumič - Riha, »Stoletje in njegova umetnost«). Pot do realnega vodi skozi razliko v odnosu do dozdevka, ali drugače, skozi razpoko v fikcijo. To je dobro razvidno na primer v uprizoritvi *Elizabeth 2: Get Famous or Die Trying* (2004) v avtorstvu Nataše Matjašec in Sebastijana Horvata. Predstava izhaja iz raziskave vmesnega prostora med vlogo Racinove Fedre in zasebnostjo igralka Nataše Matjašec. Sestavljajo jo fragmenti Fedrinega lika, jaza Nataše Matjašec, identitete igralka, ki oblikuje Fedro, in vloge Nataše Matjašec, ki igra Natašo Matjašec. Gledalci dobijo vpogled v proces ustvarjanja vloge, v sam delovni proces nastajanja predstave. Postavljeni so pred vprašanje: »Kaj je resnično: igralka Nataša Matjašec, njen 'osebni'

tekst, sestavljena dramska Vloga, Racinova Fedra, zgodba igralka, realni trenutek dogajanja med odrom in publiko, ali kar vse skupaj?» (Horvat 131)

Uprizarjanje subjektivnosti in avtobiografskih zgodb nastopajočih je v zadnjih dveh desetletjih v slovenskem gledališču postalo pogosta praksa (denimo tudi pri Bojanu Jablanovcu, Emilu Hrvatinu / Janezu Janši, Ivici Buljanu, Simoni Semenič, Maretu Bulcu). Ne glede na to, ali si umetniki utirajo pot do realnega s strategijo potrjevanja realnega v identiteti s samim seboj ali s strategijo prikazovanja realnega v razliki do fikcije, jih vodi težnja po približanju k samemu izvoru realnega. Tu se vprašanje o realnem neposredno navezuje na vprašanje o avtentičnem. Toda kaj je v mediatizirani kulturi, v kateri so raznolike medijske reprezentacije in fikcije vseh vrst povsem prepojile ozemlje realnega, da ni več mogoče vzpostaviti suverene razlike med fiktivnim in realnim – kaj je tu avtentično?

## Avtentično v mediatizirani kulturi

Gledališče je artikuliralo vprašanje o avtentičnosti v razmerju do kategorije živega in mediatiziranega, to je v razmerju med uprizarjanjem v živo in tehnološko posredovanim načinom predstavljanja, ki se napaja v diskurzih različnih medijev, zlasti televizije, filma in videa, na prelomu tisočletja pa se jim je pridružil še internet. Če je bilo v osemdesetih letih 20. stoletja živo razumljeno kot nasprotje mediatiziranemu, so devetdeseta to protislovje razgradila. Prvo desetletje novega tisočletja pa je prineslo spoznanje o nenehni oscilaciji med tema dvema poloma: »[Č]e mediatizirana uprizoritev črpa avtoriteto iz svoje reference na živo ali realno, zdaj živo črpa avtoriteto iz svoje reference na mediatizirano, to pa črpa avtoriteto iz svoje reference na živo itn.« (Auslander 87)

Vprašanje o avtentičnosti je bilo preiskovano v odnosu do žive, neposredne prisotnosti na eni strani in tehnološko posredovane prisotnosti na drugi. V devetdesetih so bile gledališke raziskave usmerjene v preiskovanje postopkov posredovanja in kategorije mediatiziranega. Ključno je bilo vprašanje: na kakšen način so lahko medijske tehnologije uporabljene v gledališču? Kako lahko intermedialni dialog med gledališčem, filmom, televizijo, videom in internetom prispeva k prenovi gledališkega jezika? Režiserji so v uprizoritve vpeljevali dramaturgijo medijskih diskurzov in estetiko popularne kulture, kot jih prinašajo MTV-jevska estetika videospota, resničnostni šovi, oddaje v živo, televizijski *talk show*i (npr. v uprizoritvah Tomaža Štrucla, Matjaža Pograjca, Matjaža Latina, Matjaža Zupančiča, Eduarda Milerja). Politike posredovanja so v središče zanimanja postavile identitetna vprašanja, tematizirana z vidika razmerij med realnim in fiktivnim, resničnim in fingiranim, pristnim in lažnim, zasebnim in javnim. Pod vplivom množičnih medijev, ki so dokončno razgradili razliko med njimi, se je izkazalo, da so tradicionalni pari nasprotij med seboj neločljivo,

pa tudi nerazvozljivo povezani. V mediatizirani kulturi se po načelu implozije vračajo drug v drugega, kar prinaša osupljiva spoznanja, kot je denimo to, da so celo najintimnejši spomini pregneteni in strukturirani s shemami medijskih reprezentacij (npr. v predstavah *Paracelsus in Frankenstein* v režiji Barbare Novakovič Kolenc, 1999; *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?* v režiji Matjaža Pograjca, 1999; *Millenemy* v režiji Tomaža Štrucla, 2001). Obenem pa je razkrivanje, ali bolje, razkazovanje zasebnega v javnem prostoru presenetilo z bizarnimi reprezentacijami intimnega in sprožilo ugibanja, v kolikšni meri je zasebnost, kadar je izpostavljena provokativnim manipulacijam, pravzaprav zaigrana, lažna, fingirana (npr. v *Q&A, Very private, very public* in *Miss Mobile* Emila Hrvatina, oboje v letu 2001).

Umetniki so v svoj medij sprva vpeljevali tehnologijo – kot tista izrazna sredstva, ki so gledališču kot edini umetnosti, utemeljeni v živi, neposredni prisotnosti med igralci in gledalci, načeloma tuja. Tehnologija je bila uporabljena predvsem kot sredstvo posredovanja. Zavzeto preiskovanje neposredne povezave med nastopajočimi in publiko pa je privedlo do paradoksalnega obrata: izostrilo je pogled na to, da je gledališče sólo tehnološki aparat za posredovanje prisotnosti. Kot ugotavlja Roger Copeland, je doživljanje prisotnosti v gledališču odvisno od načina, »kako arhitekturne in tehnične komponente prostora predstave podpirajo ali ovirajo občutek 'recipročnosti' med igralci in gledalci« (106). Številne uprizoritve so načrtno prikazovale zakonitosti, ki so v gledališču sicer prikrite in običajno ostanejo nevidne. Razkazovale so tehnologijo odra kot aparata za posredovanje fikcije. Razkrivale so konvencijo četrte stene, ki se nevidna pne nad rampo in ločuje oder od dvorane: denimo že v uprizoritvi Ionescove *Instrukcije* leta 1995 v režiji Sebastijana Horvata. Tu je bila postavljena stena iz pleksi stekla, ki je ločevala igralce in gledalce ter ovirala slišnost govora, zato so bili igralci ozvočeni. Mikrofonsko posredovanje govora je v slovenskem prostoru postalo stalna odrska praksa. Govor ni bil ozvočen le z namenom, da bi ojačal glasove, jih napravil slišne, temveč predvsem zato, ker je kulturna ekonomija med živim in mediatiziranim že dosegla točko preobrata, v kateri tehnološko posredovani govor učinkuje celo bolj naravno in pristno od govora v živo.

Gledališke raziskave so razkrile, da je igralčevo telo sólo medij posredovanja in človeški glas primarna aparatura reproduktibilnosti oziroma organ mediatizacije. Naj bo to ponazorjeno z reprezentativnim primerom igre z realnim v prvem desetletju novega stoletja, to sta seriji performansov *Via Negativa* (o sedmih smrtnih grehih) (2002–2008) in *Via nova* (2009–2011) v režiji Bojana Jablanovca, v katerih igralci nastopajo v svojih lastnih vlogah, uprizarjajo sami sebe (na primer Marko Mandić kot *performance personae* Marko Mandić itd.). Igralci v preiskovanju svojih identitet odkrivajo, da je njihov lastni jaz pravzaprav produkt fikcijske mreže, sestavljene iz mnoštva vlog, njihovo telo pa posredovalec teh vlog. »Brez tega, da je Marko Mandić Marko Mandić, brez tega nimamo nič, brez tega ne moremo narediti nič. Kajti samo

Marko Mandić se lahko odloči, kaj, kako in zakaj bo Marko Mandić nekaj naredil. To sta dve skrajni poziciji, ki se lomita na izvajalca,« pravi Jablanovec, ko pojasnjuje, zakaj vedno znova razrešujejo eno in isto vprašanje: »[Z]akaj pravzaprav delamo to, kar delamo, in da zmeraj istega odgovora, da je identiteta fikcija, ni enostavno vsakič znova razumeti, kaj šele požreti.«<sup>238</sup> Lahko bi rekli, da pri Jablanovcu z igralčevih teles iz projekta v projekt odpadajo najrazličnejši avtobiografski, kulturni, civilizacijski nanosi, dokler v nekem trenutku ne obstanejo pred gledalci v popolni goloti, ki razkriva igralčevo pred-pojavnost (Lukan, »Realno pri Jablanovcu« 254). Globlje ko igralci posegajo v svojo intimo, bolj se jim mesto izvora, od koder izhaja tisto avtentično bistvo, po katerem zmerom znova poskušajo seči, izmika.

Še dlje v poskusu artikulacije avtentičnega seže Irena Tomažin. V hibridnih delih na meji med gledališčem, plesom in performativnimi raziskavami govora (predvsem *Kaprica*, 2005; *(S)pozaba kaprice*, 2006 in *Okus tišine vedno odmeva*, 2012), v katerih kot osrednji protagonist nastopa glas Irene Tomažin, avtorica raziskuje odnos med glasom kot sledjo/medijem spomina, njegovo vpetostjo v prostor telesa in njuno manifestacijo na odru. V *(S)pozabi kaprice* je »spomin artikulirala kot introspekcijo (so) obstajanja telesa in glasu in najprepričljivejši momenti predstave so bili prav tisti, v katerih je umetnici uspelo izraziti izmuzljivost med glasom kot samostojno entiteto, ki oblikuje telo oziroma diktira gibanje, in glasom kot sekundarnim, manipulaciji podvrženim pojavom« (Kapš, »Introspekcija«). Medtem ko z glasom poskuša zaobjeti sled spomina in mu poiskati mesto v prostoru telesa, pravzaprav išče mesto izvora svoje kreacije in lastne ustvarjalnosti. A mesto izvora se ji nenehoma izmika: avtorica »preprosto melodijo postopoma vokalizira v odnos med telesom in neulovljivim mestom lastnega umetniškega izraza« (Kumerdej, »Javno v zasebnem«). Irena Tomažin pravzaprav pokaže, da je realno oziroma avtentično zmerom že posredovano, in to v sami nezaslišanosti Derridajevega premisleka: umu je nepredstavljivo to, da je misel vedno že odtegnjena od svojega izvora. Glas je bil tradicionalno pojmovan kot zavest v neposredni bližini misli. Razumljen je bil kot polna prisotnost smisla, kajti glas je

kar najbližje sebi kot absolutno brisanje označevalca: čista avtoafekcija, ki ima nujno formo časa in ki si zunaj sebe, v svetu ali »realnosti« ne izposoja nobenega pomožnega označevalca, nobene izrazne substance, ki bi bila tuja njeni lastni spontanosti. To je edinstveno izkustvo označenca, ki spontano nastaja iz svoje notranjosti, a kot označeni pojem vendarle v elementu idealnosti ali splošnosti. (Derrida, *O gramatologiji* 32)

Kot ugotavlja Derrida, je glas kot zvočni (fonični) označevalec misli pravzaprav nečisti označevalec. Označevalna funkcija glasu namreč ne pride do izraza, zato načeloma ne ogroža domnevne »naravne« vezi med mišljenjem in zvokom. A kot pokaže

238 Citat je s platnic knjige *Ne, Via Negativa 2002–2008* (uredil jo je Marin Blažević).





Irena Tomažin: *(S)pozaba kaprice*. Koreografija Irena Tomažin.  
 Producent Maska Ljubljana, koproducent Festival Mesto žensk.  
 Stara elektrarna, Ljubljana, 2006. Foto/osebni arhiv Nade Žgank.

Derrida in kot se to izkaže v performansih Irene Tomažin, je glas le sled misli, glas je že po svojem izvoru le določena označevalna sled, mesto bistva pa je neulovljivo. V tem pogledu so njeni performansi najradikalnejša izpeljava dekonstrukcije tradicionalnega koncepta prisotnosti. Prisotnost dekonstruirajo v točki, ki je bila samoumevna in neizpodbitna: njeni performansi ponujajo izkušnjo, da je glas (označevalec) osvobojen naravnih vezi z mislijo (označencem) in da misel ni enost z bitjo, resnico, z avtentičnim notranjim bistvom. Irena Tomažin pokaže, da je misel zmerom že reproducirana in da je glas kot posredovalec misli v svoji osnovi organ mediatizacije, aparaturna za posredovanje in primarno sredstvo reproduktivnosti.

Če so bili v devetdesetih s pomočjo različnih medijskih tehnologij izčrpno preučeni postopki posredovanja in kategorija mediatiziranega, je v novem tisočletju središčno postalo vprašanje o naravi in kategoriji živega. Živo ni več pojmovano le kot telesna, fizična soprisotnost igralcev in gledalcev, saj tudi medijsko posredovane podobe potrjujejo učinek živega in ga celo krepijo. Kot opozarja Roger Copeland, je tehnologija v gledališču lahko uporabljena bodisi v vlogi posredovanja bodisi v vlogi intenziviranja prisotnosti (104–105). Snemanje v živo (kot na primer v predstavah Iztoka Kovača, Mateje Bučar, Nevena Korde) prinaša podobe, ki zbujajo občutje bližine z avtentičnim. V polje vidnega vpeljujejo tisto, česar gledalci v dvorani s prostim

očesom ne morejo videti. Tako mediatizirano nadomesti živo in nemara učinkuje celo bolj pristno od istega dogajanja, ki sočasno v živo poteka na odru.

Gledališče je artikularilo vprašanje o avtentičnosti v razmerju med načinom neposrednega predstavljanja v živo in medijsko posredovanim načinom predstavljanja. Na prelomu tisočletja pa je vprašanje o reprezentaciji prignalo do skrajne točke in ga premestilo na raven vprašanja o dogodkovnosti, to je k izkušnji gledališča kot socialne situacije, ki se potrjuje v intersubjektivnih izmenjavah med igralci in gledalci. Medijske tehnologije, zlasti internet, so bile uporabljene kot sredstvo za vzpostavljanje nove vrste povezav in oblik skupnosti med udeleženci gledaliških dogodkov.<sup>239</sup> Režiser Igor Štromajer, avtor enega prvih spletnih performansov (*Oppera Teorettikka Internettikka*, 1998), je v spletu prepoznal možnost za prenovo tradicionalnega komunikacijskega modela v gledališču: v njem je odkril medij, ki je pri navezovanju neposrednega stika med avtorji in občinstvom veliko bolj intimen od gledališča. Internet je omogočil formiranje kolektivov v hibridnih prostorih, ki se razpirajo med topičnim, tudi z geografsko lokacijo določenim mestom, in signalnim teritorijem – prostorom podatkovnih baz, ki se po informacijskih mrežah v elektromagnetnem spektru širi vsepovsod okrog nas. To je prizorišče nekakšnega križanca med »klasično« gledališko skupnostjo in elektronsko skupnostjo. Marko Peljhan ga je v projektu *Makrolab* konceptualno utemeljil v futuristični viziji ruskega avantgardista Velimirja Hlebnikova (prim. Arns 248–251). Štromajer in Peljhan sta iskala bližino s svojim občinstvom na daljavo, ob tem pa sta problematizirala tudi sistem nadzora in (bio)politična, ideološka in ekonomska razmerja moči, ki jih vzpostavlja internet. Oblikovanje občinstva na daljavo vodi razumevanje živosti komunikacijske situacije onkraj fizične soprisotnosti izvajalcev in gledalcev v istem prostoru ter premešča modus reprezentacije v kategorijo časa: opazovalci *Makrolaba* (1997–2007) v zamisli Marka Peljhana in *Ballettikke Internettikke* Igorja Štromajerja in Braneta Zormanca (2001–2011) niso več prisotni v istem prostoru, temveč se – razkropljeni po različnih krajih po svetu – povezujejo v istem času. Maja Delak in Luka Prinčič pa desetletje pozneje teleprisotne gledalce vpeljujeta v spletni performans *Transmittance* (2010), in sicer kot dejavne soustvarjalce dogajanja, ki imajo to možnost, da tudi sami narekujejo potek dogodka.<sup>240</sup>

Uprizoritelji izumljajo nove oblike sodelovanj z gledalci in poskušajo na novo osmisliti vlogo občinstva kot partnerja pri izvedbi dogodka, ob tem pa razkrivajo načine ustvarjanja kot metodologije dela in problematizirajo razmere in same pogoje produkcije v sodobnih scenskih umetnostih v širšem družbeno-ekonomskem kontekstu.

239 Redkeje so bile z namenom oblikovanja skupnosti uporabljene druge komunikacijske tehnologije, kot so radio, televizija, mobilni telefoni. Naj za primer navedemo projekte Emila Hrvatina, v katerih je bila povezava z gledalci vzpostavljena tudi s pomočjo televizije (*Ženska, ki nenehno govori*, 1993), radia (*Drive in Camillo*, 2000) in mobilnih telefonov (*Miss mobile*, 2001).

240 To je natančneje raziskala Maja Šorli v razpravi »Hibridne sočasnosti Maje Delak in Luka Prinčiča«.

Prizadevanje po oddaljitvi od reprezentacije oziroma predstavljanja in premik k dogodkovnosti sta spodbudila porast sodobnih odprtih formatov umetniškega dela, v katerih stopa v ospredje tesna povezava med umetnino in procesom njene proizvodnje (predvsem v ustvarjalnih laboratorijih). Primarnega pomena je tedaj sam proces produkcije, dejavnost proizvajanja, in ne njegov končni izdelek. V tem pa je mogoče prepoznati potrebo sodobne umetnosti po izvirnem načinu vključevanja proizvodnega procesa v umetniško stvaritev.

### Potreba po enotnosti *poiesis*

Kot ugotavlja Giorgio Agamben, je v sodobni umetnosti opaziti močno potrebo po ponovni enotnosti celotne človeške ustvarjalne dejavnosti – *poiesis*. To je potreba po ponovni združitvi dveh področij *poiesis*: ustvarjanja kot takega in ustvaritve v pomenu proizvodne dejavnosti, povezane z veščino. Vse odkar je umetnost prestopila na področje estetike, sta ti dve sferi *poiesis* ločeni; v antiki pa sta bili med seboj neločljivo povezani. Platon v *Simpoziju* pravi, »da je ustvarjanje nekaj obširnega, kajti vsak vzrok, ki kar koli vodi iz nebivajočega v bivajoče, je *ustvarjanje*, tako da so tudi vsa udejanjevanja, ki sodijo v področje veščin, stvaritve in njihovi izdelovalci so vsi ustvarjalci« (*Simpozij* 205c). *Poiesis* v prvotnem pomenu torej označuje celotno človeško produktivno dejavnost. Na primer, dejavnost mojstra, ki izdelava vazo, sodi v domeno *poiesis* prav tako kot dejavnost umetnika, ki ustvari kip. Z razvojem moderne tehnologije v času prve industrijske revolucije v drugi polovici 18. stoletja pa je prišlo do delitve izdelkov na estetske predmete (umetniška dela) in tehnične izdelke. Način, na katerega človek privede izdelke v bivajoče, je postal dvojen: na eni strani so dela, ki vstopijo v bivajoče v skladu z zakoni estetike (to so umetniška dela), na drugi strani pa so tista, ki so privedena v bivajoče s pomočjo *téchne*, to so izdelki v ožjem pomenu (npr. tehnični, industrijski izdelki) (Agamben 60–61). Od tod izhaja tudi naslednja opredelitev: za estetska (umetniška) dela je značilna izvirnost ali avtentičnost, za tehnične izdelke pa reproduktivnost. *Zareza* v *poiesis* je ločila umetniško dejavnost od drugih oblik človeške *poiesis* (kot so tehnična in industrijska proizvodnja, produkcija množičnih medijev in digitalnih tehnologij ipd.) in temeljno spremenila razumevanje kulturne produkcije.

Vrzel, ki je zazijala med umetniško in tehnično produkcijo, pa sta, kot opozarja Agamben, poskušali premostiti dve hibridni obliki umetniških del: *ready-made* in popart. »'Ready-made' prehaja iz sfere tehnične produkcije v sfero umetnosti, za razliko od poparta, ki se giblje v prav nasprotni smeri: od estetskega statusa k statusu industrijskega izdelka« (63). Industrijsko proizvedeni pisoar, premeščen v galerijo in preobražen v umetnino *Fontana*, kaže potrebo po tem, da tehnični izdelek pridobi avro izvirnosti. Prav nasprotno pa popart kaže težnjo po tem, da umetniško delo prevzame status tehničnega izdelka, tako kot denimo v primeru Warholovih pločevink juhe

Campbell. V teh prizadevanjih sta se *ready-made* in popart izkazala kot neuspešna, saj v obeh primerih ni mogoče preiti od enega statusa k drugemu: tisto, kar je tehnično reproducirano, ne more postati izviren, in tistega, kar je nereproduktibilno, ni mogoče reproducirati. Kljub temu sta *ready-made* in popart pokazala, da strogo ločevanje med estetskimi in tehničnimi izdelki ni mogoče. Radikalno sta problematizirala zarezo v *poiesis*, to je vrzel, ki se razpira med umetniško in tehnično produkcijo, ter ju poskušala ponovno združiti. To je, kot pravi Agamben, osrednje gibalno sodobne umetnosti: kako pridobiti novo *poiesis* na izviren način. Na sledi tega vprašanja se gibljejo tudi iskanja izvirnosti v sodobnih scenskih umetnostih.

V slovenskem prostoru je radikalno gesto v sprevačanju dveh področij *poiesis* izvedla skupina dramatikov in dramaturgov pod vodstvom Roka Vevarja in Simone Semenič v PreGlejevem Laboratoriju. V letih 2006 in 2007 so spodbudili trend t. i. *ready-made* besedil za gledališče (gl. Šorli, »Dva primera«). Po večini so bila to besedila, vzeta iz vsakdanjega življenja (kot so navodila za uporabo pralnega stroja, poljudnoznanstvena besedila, medicinska besedila, prepis strokovne debate, *chata*, foruma), ponujena v uprizarjanje in postavljena na oder Stare elektrarne pod naslovom *Devet lahkih komadov*, kjer so prevzela hibridno obliko med bralno uprizoritvijo in performansom. PreGlejenci so jih izvedli 1. aprila 2007, na dan, ko je v Kranju potekala zaključna slovesnost Tedna slovenske drame in so podelili tudi Grumovo nagrado za najboljše izvorno dramsko besedilo. *Devet lahkih komadov* je bilo zamišljenih kot »akcija«, s katero so »poskušali zmotiti red, ki narekuje kriterije za slovensko dramsko pisanje« (Šorli, »Političnost« 18). Konkurirali so tudi za Grumovo nagrado, vendar se niso uvrstili med nominirance.<sup>241</sup> Uprizoritev v Stari elektrarni je bila deležna le skromne pozornosti. Zato pa so dejavnosti, s katerimi je skupina PreGlej – z dobršno mero duhovitosti in izzivalnega teoretskega naboja – temeljno preizprašala pojem drame, v strokovni in širši javnosti dodatno razvnele v tistem času žgoče razprave o problematiki dramskega ustvarjanja in izvirnosti slovenske dramatike. To je bil čas krize dramskega pisanja in pomanjkanja novih dram, v katerem so repertoarna gledališča izdatno uprizarjala dramatizacije proznih del (te so bile sicer stalnica na slovenskih odrih), sočasno pa je porast uprizoritev snovalnega gledališča porodil vrsto t. i. ne več dramskih gledaliških tekstov. Žgoče razprave v strokovni javnosti so osredinjala vprašanja, kaj je drama, kaj je izvorna drama in kaj je izvorna slovenska

241 Zanimivo je, da je bilo tri leta pozneje za Grumovo nagrado nominirano »*ready-made*« besedilo Janeza Janše *Slovensko narodno gledališče*. Sestavlja ga kolaž besedil iz različnih medijev in rekonstruira politične demonstracije, ki so leta 2006 potekale po nekaterih slovenskih vaseh in so bile uperjene proti naselitvi romske družine Strojjan v njihovo sovesko. Uprizoritev (v formi dobesednega gledališča, t. i. *verbatim theatre*) je sicer že leta 2008 prejela Borštnikovo nagrado za gledališke inovacije in estetski preboj. To je bilo eno od petih dramskih besedil, ki so bila v letu 2010 nominirana za Grumovo nagrado. Podeljene so bile tri enakovredne nagrade: Ivu Prijateljju za dramo *Totenbirt*, Simoni Semenič za *24 ur* in Ivu Svetini za dramo *Grobica za Pekarno*.



*Devet labkih komadov*. PreGlej, 2007. Na sliki Rok Vevar, Simona Semenič, Iztok Ilc.  
Foto/osebni arhiv Nade Žgank.

dramatika.<sup>242</sup> Skupina PreGlej je z vrsto aktivnosti, vključno z delavnicami dramskega pisanja in organizacijo 1. festivala dramske pisave PreGlej na glas! ustvarila platformo za ustvarjanje, distribucijo in izmenjavo dramskih besedil. S t. i. *ready-made* dramami je opozorila, da je drama rezultat ustvarjalnega procesa, ki upošteva načela estetike in hkrati nastane s pomočjo *téchné*, se pravi večinske spretnosti dramskega pisanja, ki vključuje poznavanje tehnike in tehnologije odra. To je bil eden redkih primerov pri nas, ob katerem je bilo eksplicitno zastavljeno vprašanje o samem načelu izvirnosti. Sama premestitev neumetnostnih besedil v okvir gledališkega odra in območje estetskega ni bila problematična. Očitno je pomisleke zbujala bojazen, da bi njihove reprodukcije zasenčile, nemara celo ogrozile avro avtentičnosti, ki jo izžareva izvirna drama, se pravi tista, ki izide iz dramatikovega notranjega bistva.

242 Ta vprašanja so pregledno analizirana v tematskem bloku »Literatura in teater« v reviji *Literatura* (januar/februar 2006, letn. 18, št. 175–176, str. 67–190). V tem pogledu sta bili na Tednu slovenske drame proizvedeni naslednji prelomnici. Leta 1999, ko je nagrado za najboljšo predstavo na festivalu prejela uprizoritev postdramskega besedila *Ion* v avtorstvu Sebastijana Horvata in Primoža Viteza (režiral jo je Horvat), je bilo pomembno razširjeno pojmovanje drame v smeri »ne več dramskega gledališkega besedila« (kot besedila za oder opredeli Gerda Poschmann). Tradicionalno razumevanje izvirnosti dramskega besedila in njegovega slovenskega porekla pa je bilo preseženo leta 2006, ko je bila za najboljšo predstavo na festivalu prepoznana uprizoritev sumerskega *Epa o Gilgamešu* v avtorski priredbi Nebojše Popa-Tasića in režiji Jerneja Lorencija.



Zanimivo je, da vprašanje o izvornosti ni bilo problematizirano ob trendu rekonstrukcij, ki ga je leta 2006 naznanila rekonstrukcija predstave Gledališča Pupilije Ferkeverk *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. V primeru rekonstrukcije imamo opraviti s predstavo, ki reproducira izvorno predstavo. V bistvu gre za – pogojno rečeno – »ready-made uprizoritev«, se pravi za gledališki dogodek, ki si za gradivo jemlje že narejeno predstavo in jo kot celoto ponovno uprizarja (vendar avtorsko obdelano in prirejeno). Najbrž rekonstrukcije v tem pogledu niso bile sporne zato, ker »ponovitev« izvornika v svojem bistvu ne ogroža tradicionalnega pojmovanja izvornosti. Reprodukcijska predstava, ki so jo ustvarili Pupilčki, je v Janševi režijski obdelavi namreč postala novi izvirnik, ki poleg »ponovitve« vključuje tudi dokumentarna gradiva o izvorni *Pupiliji* in avtorsko stališče do njene umestitve v našo sodobnost. Pač pa so rekonstrukcije spomnile na to, da je zarez v *poiesis*, *poiesis* kot enotni status človeške ustvarjalne dejavnosti, povzročila zaton tistih struktur umetniške dejavnosti (kot so repetitive stilov in literarne kompozicije), družbenih institucij (delavnic in umetniških šol) ter ved (kot je na primer retorika), ki so temeljile prav na enotnosti človeške *poiesis*.

Kot ugotavlja Agamben, je v sodobni umetnosti »potreba po enotnem statusu *poiesis* postala tako močna, da se zdi, da je – vsaj v najznačilnejših oblikah – utemeljena prav na namerni zamenjavi in sprevačanju dveh sfer *poiesis* druge v drugo« (63). To prizadevanje dela viden sam proces proizvajanja umetniškega dela in z njim vse tisto, kar sodi v območje veščin in spretnosti, ki privedejo do končnega izdelka. Vse to je moralo biti iz stvaritev, ki se dajejo na ogled občinstvu, zabrisano z namenom, da bi bil umetniški izdelek povsem na voljo gledalčevemu estetskemu užitku. Prav tako je moralo biti izključeno raziskovanje potencialnosti – vsega tistega, kar obstaja v modusu gole razpoložljivosti in uporabnosti za posamično stvaritev. Vse to je botrovalo porastu odprtih del ter del v nastajanju (Agamben 66).

Preiskovanje samih potencialnih možnosti in pojmovanje ustvarjanja kot proizvodnega procesa se kaže na vseh ravneh gledališkega dogodka. Zgleden primer, kako to vpliva na strategije produkcije, distribucije in recepcije gledaliških del, je programski sklop umetniških raziskav, ki jih je od leta 2007 izvajala mlada generacija gledališnikov v gledališču Glej, ki ga je takrat vodil Jure Novak. Raziskave so bile zamišljene kot delo v nastajanju, ki je imelo mesečne javne produkcije (t. i. *Miniaturke*), na katerih si je bilo mogoče ogledati gledališko raziskavo v fazi, do katere so prišli v roku enega meseca. Cilj ni bil usmerjen v premiero, temveč v javne predstavitve različnih faz razvoja raziskave. Pri tem odprti in procesni formati v sodobnih scenskih umetnostih<sup>243</sup> stavijo na demokratične načine sodelovanj med vsemi udeleženi in revidirajo tudi

243 Njihove značilnosti v sodobnih scenskih umetnostih preučita Bojana Cvejić in Ana Vujanović v razpravi »Odprto delo – ali ima dandanes pravico do teorije?« Raziščeta jih v povezavi s konceptom odprtega dela in v primerjavi z neoavantgardnimi uprizoritvenimi praksami šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja.



*Manifest K.* Kolektivno delo Sebastijana Horvata, Anje Bornšek, Aljoše Trnovška, Mance Krnel, Andreje Kopač, Braneta Grubarja, Renate Vidič in Bineta Skrta. Produkcija E. P. I. center, koprodukcija Dramsko društvo MUKI, 2010. Na sliki gledalci »na delu«. Foto/osebni arhiv Marcandrea.

tradicionalne vloge posameznih ustvarjalcev predstave: dramatikov in dramaturgov (*Bruto* v izvedbi Tomaža Groma, 2006; *Devet lahkih komadov* skupine PreGlej, 2007; zgodba o nekem slastnem trupu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima Simone Semenič, 2011), režiserjev in koreografov (*Utopija 1* v režiji Sebastijana Horvata, 2008; *Fake it!* v režiji Janeza Janše, 2007; plesne predstave Iztoka Kovača, ki vključujejo odprte improvizacijske dele), avtorjev glasbe (*Ništrc* Tomaža Groma in Špele Trošt, 2008), avtorjev likovne podobe in scenografije (*Room & Road* Mateje Bučar, 2005) in seveda igralcev (poudarjeno pri Jablanovcu). Korenite preobrazbe je deležna tudi vloga gledalcev. Že v osemdesetih letih so bili ritualno vpeljeni v dogodke, v devetdesetih so se iz opazovalcev prelevili v dejavne soustvarjalce in gledigralce ter postali umetniški delavci, ki si sami priredijo dogajanje (kot npr. v *Življenju v nastajanju* Janeza Janše, 2008). V Horvatovem *Manifestu K.* (2010) pa so prvič v zgodovini slovenskih uprizoritvenih umetnosti za svoje delo tudi plačani: gledalci ob prihodu s producentom sklenejo pogodbo o sodelovanju in zanj vnaprej prejmejo plačilo.<sup>244</sup>

244 Producent lahko gledalcem plačilo tudi odvzame, če med izvajanjem dogodka ne opravijo dela, h kateremu so se s podpisom pogodbe zavezali.

\* \* \*

Načelo izvirnosti se je v slovenskem prostoru izkazovalo kot težnja k izvoru umetniškega dela, kot udejanjanje realnega in avtentičnega. Sčasoma se je pokazalo, da je raziskavam uprizarjanja skupna potreba po ponovni enotnosti *poiesis*, to je potreba po ponovni združitvi področja umetniške produkcije in področja tehnične produkcije, ki sta bili z razvojem moderne tehnologije ena od druge ločeni. Umetniki so si prizadevali, da bi ju na izviren način ponovno povezali. Ob problematiziranju raznovrstnih vidikov pojmovanja izvirnosti je bilo vseskozi v igri iskanje nove identitete uprizoritvenih umetnosti v odnosu do drugih področij umetnosti in (množičnih) medijev. Sama definicija pa se v svoji osnovi ni spremenila: uprizoritvene umetnosti vzpostavljajo svojo identiteto in razlikovalno značilnost v razmerju med nastopajočimi in občinstvom, le da se je argumentacija odnosa med udeleženci dogodkov skozi desetletja spreminjala. V šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja je bila slavljena kot neposredno, živo, izjemno razmerje med igralci in gledalci (Grotowski 17). Ob razcvetu mediatizirane kulture, ki je prinesla spoznanje, da je živo zmerom že posredovano in da je gledališče samo aparat za posredovanje, je povezava med igralci in gledalci dobila novo ime: prisotnost. Ta se potrjuje v raznovrstnih razmerjih med vsemi prisotnimi, predvsem pa v participativnih praksah uprizarjanja, ki prikazujejo ustvarjanje kot umetniško in hkrati proizvodno dejavnost, po meri liberalnega kapitalizma pa so stvarno artikulirane: igralce in gledalce povezuje opravljanje skupnega ustvarjalnega dela, vezi med njimi pa se krepijo v demokratičnih procesih sodelovanj ter izmenjavah (poklicnih) vlog in porazdelitvah del med vse udeležene v uprizoritvenih dogodkih.

## Rekonstrukcije: procesom zgodovinjena eksperimentalnih uprizoritvenih praks ob rob

Leta 2006 je Janez Janša rekonstruiral predstavo Gledališča Pupilije Ferkeverk *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) in z njo sprožil trend rekonstrukcij slovenskih neoavangardnih in eksperimentalnih gledaliških praks. Rekonstrukcije so pozornost gledališke stroke (ne le raziskovalcev, temveč tudi ustvarjalcev in občinstva) usmerile na eksperimentalne oblike uprizarjanja. Spodbudile so vnovični premislek o njihovi vlogi v razvoju slovenskega gledališča in izostrile pogled na procese njihovega zgodovinjena.

Leto 2006, ki sklepa obravnavano obdobje v tej knjigi, je bilo izbrano predvsem zato, da kronološko zameji pričujočo študijo, obenem pa opiše dramaturški lok prekinitev s tradicijo gledališča od neoavangardnih in eksperimentalnih uprizoritvenih praks do njihove ponovne oživitve, ki se je zgodila s trendom rekonstrukcij. Prelomnico z utečenimi praksami produkcije in percepcije uprizarjanja na slovenskih odrih gre bržkone iskati okrog leta 2004, ko so se s priključitvijo Slovenije Evropski uniji korenito spremenile razmere za ustvarjanje umetnosti. Kot ugotavlja Nika Leskovšek, je kulturno politiko Slovenije po vstopu v Evropsko unijo v precejšnji meri krojila kulturna politika Evropske unije, kar je opazno vplivalo na »uvedbo, razvoj in implementacijo raznovrstnih finančnih, strukturnih, organizacijskih in programskih shem, vpetost v mednarodne mreže sodelovanja in zaposlovanja (sem so vključeni tudi festivali, spremljevalni dogodki, programske usmeritve slovenskih gledališč)« (231). Nemara največji vpliv je imela pridružitev večine producentov s področja uprizoritvenih umetnosti (zavodov v okviru zunajinstitucionalne produkcije, repertoarnih, tudi narodnih gledališč in festivalov) programu Ustvarjalna Evropa, ki je tako na lokalni kot nacionalni ravni diktiral finančne, produkcijske in organizacijske pogoje, vključno s programskimi usmeritvami in oblikovanjem občinstva.<sup>245</sup> Umetnost je že z ustanovitvijo samostojne države leta 1991 izgubila državotvorno funkcijo, razmah neoliberalnega kapitalizma pa je podredil produkcijo umetnosti tržni ekonomski logiki, ki reducira vrednost umetnosti na njeno uporabno vrednost. Žgoče razprave o smiselnosti državnega financiranja in subvencioniranja slovenske kulture so širile peyorativen odnos do umetnosti v družbi. Razmere so se zaostriale v času svetovne gospodarske krize leta 2008, zaznamovala pa jih je tudi ukinitvev samostojnega Ministrstva za kulturo leta 2012.

245 Družbenopolitični kontekst produkcije uprizoritvenih umetnosti po letu 2004 natančneje predstavi Nika Leskovšek v doktorski disertaciji *Politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca v Sloveniji po letu 1980* (220-244).

Odstrimo pogled v procese zgodovinenja eksperimentalnih uprizoritvenih praks s primerom Gledališča Pupilije Ferkeverk. Ko je bila *Pupilija* leta 2006 rekonstruirana na odru, je v gledaliških krogih pomenila pravo odkritje. In to kljub temu, da je Venó Taufer že ob premieri leta 1969 lucidno argumentiral prelomnost tega dogodka za zgodovino slovenskega gledališča in da so nekateri teatrologi v naslednjih štirih desetletjih potrdili njegovo ugotovitev, kako radikalno je bila v tej predstavi udejanjena »smrt literarnega gledališča«. <sup>246</sup> Ob retrospektivnem pregledu procesa zgodovinenja *Pupilije* se zdi, kot da je zakol kokoši (ki je leta 1969 šokiral gledalce, izzval ostre kritike in zavračanje njihovih del) dodobra zasenčil teatrološki vidik tega dejanja in smisel kršitve temeljnega načela v gledališču, to je nujnost ponovitve prikazanega dejanja. Lahko bi rekli, da je *Pupilija* v slovenskem gledališkem zgodovinopisju zavzela mesto, ki ji pripada, šele z rekonstrukcijo predstave leta 2006. Počakati je morala štirideset let, da jo odkrije generacija, ki je sama stavila na »totalno gledališče« (kot je *Pupilijo* leta 1985 označil Peter Božič) in je v Gledališču Pupilije Ferkeverk prepoznala svojega predhodnika. Skupini je sloves utrdila obsežna monografija *Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, ki je leta 2009 izšla pri založbi Maska v uredništvu Alda Milohniča in Iva Svetine. Objavila je vso razpoložljivo dokumentacijo o skupini, vključno s scenarijem *Pupilije*, ponatisi razprav in novonastalimi znanstvenimi prispevki avtorjev starejše, srednje in mlajše generacije, ki so umestili delovanje Pupilije Ferkeverk v širši kulturni in družbenozgodovinski kontekst. Sijaj Dogodka je soustvaril »Šoking gala šov«, kot se je imenovala serija prireditev, ki so leta 2009 zaznamovale štirideseto obletnico ustanovitve skupine. V Mestnem muzeju Ljubljana so odprli razstavo Čas za revolucijo, ki je predstavila Pupilijo v kontekstu sočasnih dogajanj v umetnosti in družbi, predstavljeni so bili izsledki raziskave »Uprizarjanje vizualnega, uprizarjanje življenja: umetnostne prakse od 60. do 80. let v Sloveniji« (objavljeni so bili v posebni številki revije *Maska*, letn. 24, št. 123–124, 2009), v ljubljanski Drami pa je bila premierno uprizorjena rekonstrukcija *Žlahtne plesni Pupilije Ferkeverk* v izvedbi študentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Rekonstrukcija *Pupilije* je gostovala na festivalih v tujini, med njimi na Dunaju, v Bruslju, Bukarešti, Čedadu in Beogradu, kjer je na festivalu Bitef leta 2007 prejela tudi posebno nagrado za izjemen

246 Med teatrologi, ki so (do leta 2006) v preglednih študijah razpravljali o pomenu Pupilije za nadaljnji razvoj gledališča, so bili: Peter Božič (članek »Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do današnjega dne« v reviji *Maske*, 1985), France Pibernik (*Razmerja v sodobni slovenski dramatik*, Knjižnica MGL, 1992), Miško Šuvaković (*Anatomija angelov*, založba Maska, 2001), Tomaž Toporišič (*Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*, založba Maska, 2003). Popis člankov o *Pupiliji* prinaša monografija *Prišli so Pupilčki* (321–323). Genealogija delovanja skupine je bila prvič popisana leta 1986 v članku Iva Svetine »Prispevek za zgodovino gledališča: Gledališče Pupilije Ferkeverk« (v reviji *Maske*) in dopolnjena v članku Denisa Poniža »Še nekaj prispevkov za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk« (leta 1987 v isti reviji). Dušan Jovanović pa se je v *Paberkib* leta 1996 z nostalgijo spominjal »gledališke bratovščine« s Pupilčki (68–79).



prispevek h gledališki umetnosti. V mednarodno zgodovino uprizoritvenih umetnosti pa je bila vpisana z razpravo Janeza Janše »Reconstruction 2«, ki je izšla v pregledni monografiji *Perform. Repeat. Record: Live Art in History* (2012) v uredništvu Amelie Jones in Adriana Heathfielda.<sup>247</sup> Umestitev *Pupilije* v kontekst mednarodne zgodovine performansa, ki je sicer konstrukcija zahodnega pogleda, ustvarjena s kanonskimi primeri neoavantgardnih gibanj in performansa iz Zahodne Evrope in Severne Amerike (Marina Abramović je v njej svetla izjema), je zato toliko pomembnejša.

Za zgodovino slovenskega gledališča nemara še pomembnejše je, da so rekonstrukciji *Pupilije* sledile rekonstrukcije drugih ključnih dogodkov neoavantgardnih in eksperimentalnih gledaliških praks s konca šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, med njimi:

- *Triglav na Triglavu* v izvedbi treh Janezov Janš (pod vrhom Triglava, 2007) – rekonstrukcija hepeninga skupine OHO iz leta 1968,
- *Spomenik G*, ki ga je leta 1972 režiral Dušan Jovanović in ga štiri desetletja pozneje rekonstruiral skupaj z režiserjem Janezom Janšo (Mestno gledališče ljubljansko, 2009),
- *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* neoavantgardne skupine 442 iz leta 1969 v rekonstrukciji študentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, po konceptu in v izvedbi Skupine za razvoj (pod mentorstvom Jožice Avbelj in Sebastijana Horvata, na »izvirnem« prizorišču Male Drame SNG Ljubljana, 2009),
- *Hodi performans* – rekonstrukcija hepeningov in dogodkov skupine OHO v zamisli in izvedbi Sama Gosariča (na ulicah Ljubljane, 2010),
- *Razredni sovražnik* Nigla Williamsa, ki ga je leta 1982 v Slovenskem mladinskem gledališču režiral Vito Taufer in ga je na istem odru rekonstruiral Borut Šeparović (2011),
- *Varovanec hoče biti varuh* Petra Handkeja, ki ga je leta 1972 režiral Iztok Tory v Eksperimentalnem gledališču Glej in ga leta 2015 v istem gledališču ob 45. obletnici Gleja v vlogi režiserja tudi rekonstruiral.<sup>248</sup>

To so bile avtonomne predstave, ki so bile ustvarjene na osnovi dokumentacije o »izvirnikih« in žive tradicije, to je s prenosom podatkov, znanj in veščin uprizarjanja, ki so jih avtorjem rekonstrukcij predajale priče dogajanj. Avtorji rekonstrukcij so vsak na svoj način preiskovali še neraziskane vidike rekonstruiranih dogodkov in nove možnosti uprizarjanja. Igralci, režiserji in drugi soustvarjalci »izvirnih« dogodkov so

247 Na naslovnici te knjige je objavljena fotografija z razstave-predstave *Življenje [v nastajanju]* (2009–2010) v režiji Janeza Janše, in sicer posnetek prizora, ki rekonstruira performans Marine Abramović in Ulaya *Imponderabilia*.

248 Leta 2015 je bila rekonstruirana tudi lutkovna predstava v partizanskem gledališču *Jurček in trije razbojniki* (v režiji Roberta Waltra v Mini teatru).



*Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk – rekonstrukcija v izvedbi Skupine za razvoj.*  
 UL AGRFT, Maska, 2009. Na sliki Renata Vidič, Anže Virant, Kaja Mihajlovič, Blaž Šef,  
 Jaka Andrej Vojevec, Urša Adamič. Foto Klemen Brumec. Arhiv CTF UL AGRFT, Maska.  
 Vir: *Oderuh*, gledališki list AGRFT, letn. 4, št. 1, 2009/2010, str. 76.

uprizoriteljem rekonstrukcij osvetljevali okoliščine, v katerih so ti nastajali, v nekaterih primerih pa so tudi sami sodelovali v procesih rekonstruiranja. Rekonstrukcije so razpirale problematiko o (ne)možnosti avtentične uprizoritve »izvirnikov«, vprašanja o odnosu med umetniškim delom in njegovo dokumentacijo, o (utelešenem) spominu kot dostopu do uprizoritvene dokumentacije, samih strategijah dokumentiranja in arhiviranja uprizoritev, politikah njihovega vrednotenja in zgodovinenja. V središče zanimanja so postavljale predvsem odnos avtorjev mlajše generacije do načinov in strategij uprizarjanja, ki so jih kot novosti v slovenski prostor vpeljali njihovi predhodniki. Rekonstruiranje nekaterih kulturnih dogodkov in uprizoritev slovenske gledališke zgodovine je bilo »le« sredstvo za njihovo lastno odrsko raziskavo teh del (preiskovanje rabe in načinov obdelave uprizoritvenih gradiv, odnosa do temeljnih elementov predstave, načinov nagovora občinstva), za premislek o njihovem pomenu za sodobne scenske umetnosti in artikuliranje drže mlajše generacije v odnosu do svojih predhodnikov. Čeprav rekonstrukcije na slovenskih odrih niso bile tako številčne, so ustvarile trend, ki je pomembno doprinesel k ohranjanju živega gledališkega izročila, h kritičnemu premisleku o uprizoritvah in dogodkih, ki so ga sooblikovali, ter vprašanju o tem, kateri med njimi so bili kanonizirani in kateri so bili v procesih

zgodovinjena prezrti. Rekonstrukcije so povečale zanimanje strokovne, pa tudi laične javnosti za eksperimentalne oblike uprizarjanja ter opozorile na pomen uprizoritvenih umetnosti v kulturi in družbi.

Trend rekonstrukcij na slovenskih odrih je sovpadel s trendom ponovnih uprizoritev (*reenactment*) v gledališču, performansu in sodobnem plesu v (zahodnem) svetu. Umetniki in umetnice performansa in sodobnega plesa so ponovne uprizoritve oziroma rekonstrukcije pogosto izvajali in razstavljali v muzejih in galerijah, s tem pa vpi-sovali njihove zgodovine v širši kontekst kulturne dediščine (Lista, »Play«). Susanne Franco in Gaia Clotilde Chernetich ugotavljata, da uprizoritelji k (plesnim) rekonstrukcijam pristopajo s ponovnim premislekom o vlogi materialne dokumentacije, ki so jo historiografski diskurzi privilegirali v primerjavi z drugimi procesi arhiviranja, med njimi tistimi, ki temeljijo na gibanju in (utelešenem) spominu, ter z namenom, da ponovno pregledajo svoja ali tuja pretekla dela in repertoarje (»Reenactment«). Pravi razlog, ki pojasnjuje, zakaj so rekonstrukcije osrednjega pomena za sodobne raziskave uprizoritvenih in vizualnih umetnosti, je v relevantnosti njihovih kritičnih, filozofskih ter do neke mere tudi polemičnih premislekov o časovnih premikih in prostorskih premestitvah, ki so oblikovali naše razumevanje preteklosti (prav tam). Kot ugotavlja-ta Franco in Chernetich, pa takšni metodološki in teoretski pristopi s pezo pritiskajo na splošno sprejeto različico zgodovine, ki smo jo podedovali in nam je dragocena. Tako ponovne uprizoritve oziroma rekonstrukcije prispevajo k bolj globalno povezani ter teoretsko utemeljeni zgodovini uprizoritvenih in vizualnih umetnosti, saj jo pre-prosto »delajo« (prav tam).

Tako kot v tujini so tudi v Sloveniji rekonstrukcije neoavantgardnih in ekspe-rientalnih gledaliških praks relevantno doprinesle k premisleku o samih procesih dokumentiranja, arhiviranja, vrednotenja in zgodovinjena uprizoritvenih umetnosti. Spodbudile so nadaljnje raziskave gledaliških alternativ na slovenskih odrih, ki so osvetlile povezave med njimi, njihov odnos do dominantnih politik in estetik uprizar-janja, obenem pa usmerile pozornost na sledi eksperimentalnih uprizoritvenih praks v sodobnih scenskih umetnostih. S tem namenom je nastala tudi ta knjiga: da razišče dogodke in pripovedi, ki so sooblikovali zgodovino eksperimentiranja v slovenskem gledališču, ob tem pa odstre vpogled v načine, kako se prekinitev s tradicionalno para-digmo uprizarjanja vpišujejo v sodobne uprizoritvene umetnosti.



**Summary:**  
***Breaks with Tradition***  
***in the Slovenian Performing Arts***  
***1966–2006***

The book *Breaks with Tradition in the Slovenian Performing Arts 1966–2006* examines the various forms of experimentation that took place in the second half of the 20th century and the first decade of the 21st in the field of so-called independent theatre (until the end of the 1980s it was mainly called experimental theatre, in the 1980s alternative theatre, in the 1990s noninstitutional theatre production, and since 2000 it has been best described as nongovernmental sector production). The common feature of the various interart, interdisciplinary and hybrid forms of performing was that they combined aesthetic innovation with a politically oppositional stance: until 1991 in relation to the authorities and the self-management system of the socialist Yugoslavia, and after 1991 in relation to the mechanisms of control and power in the democratic system of the newly founded country, the Republic of Slovenia.

The book examines the innovative tendencies that developed on Slovenian stages, especially in relation to dramatic theatre. These were a rejection of the theatre tradition based on the staging of dramatic texts and the traditional hierarchy of sign systems that are in the service of drama and subordinated to the presentation of the dramatic text, as well as the rejection of the convention of the communication model in theatre that separates the presented situation from the audience. Regardless of the direction these explorations of performance take, they can be labelled with the umbrella term postdramatic theatre, as coined by Hans-Thies Lehmann. The tendency to withhold signification and the tendency to dehierarchise theatrical means formed the basis for democratic processes of cooperation among the various participants (performers and audience members) in the creation of postdramatic events. On Slovenian stages they formed an aesthetics of the performative – as Erika Fischer-Lichte would put it – whose main characteristic was that the performance event united performers and audiences in a community that experienced the aesthetic act as part of social reality.

The study chronologically covers the period from 1966 – when the first happenings in Slovenia took place, as organised by the OHO Group (which brought together artists and theorists from the fields of visual arts, film, literature, philosophy and art history) – until 2006, when the theatre director Janez Janša reconstructed a



groundbreaking performance in the history of Slovenian theatre, *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* [*Pupilija, Papa Pupilo, and the Pupilceks*] (directed by Dušan Jovanović and performed by the Pupilija Ferkeverk Theatre, 1969). The book thus traces the dramaturgical arc of the breaks in tradition from the neo-avant-garde and experimental performance practices to their revival forty years later with a series of reconstructions and reenactments that followed *Pupilija*, examining the central orientations, performance genres and trends they shaped, defining their characteristics and assessing their role in the development of Slovenian theatre. In the four decades covered here, artistic explorations of performance were guided by a dialogue with other arts, media and technologies, and at the same time decisively shaped by a liberal and rebellious attitude inseparable from the creation of new environments of existence, experience and emotion. These developments are discussed in the context of contemporary cultural and socio-political circumstances.

The book consists of two parts: 1. »The aesthetics of the performative on Slovenian stages 1966–1986«, and 2. »Interdisciplinarity, hybridity, heterogeneity of performing 1986–2006.« The first part presents the development of the aesthetics of the performative from 1966, when the OHO Group began creating happenings in the spaces of everyday life, until 1986, when the theatre section of the collective Neue Slowenische Kunst, the Scipion Nasice Sisters Theatre, staged *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom* [*The Retrogarde Event Baptism under Triglav*] in the central site of established culture in Slovenia, the cultural centre Cankarjev dom in Ljubljana. Attention is given to marginal arts and subcultural social practices and the strategies they used to break into the field of dominant culture. This period is known for the »death of literary, only aesthetically functional theatre in Slovenia«, as Veno Taufer described the final scene of the ritual slaughter of a hen in the performance *Pupilija, Papa Pupilo, and the Pupilceks* (1969) by the Pupilija Ferkeverk Theatre (*Odrom* 42). He recognised the groundbreaking character of the performance as early as the premiere, which began a period of a different understandings of directorial concepts, approaches to the text, and the role of the actor, along with radically different understandings of theatre itself. This is illustrated in the chapters dealing with the following performance paradigms: happenings, stage research of literature, ritual forms of theatre, performance theatre, multimedia theatre, multimedia performance and performance in the society of the spectacle. The characteristics of the authors and groups that helped to shape these paradigms are examined in the light of the innovations they brought to the Slovenian performing arts, and presented in the international context. Innovative aesthetic and production forms, closely linked to the consolidation of new lifestyles, formed a field that was an alternative to the regime-controlled art spaces of Yugoslav socialism – until around the mid-1970s through hippie culture and later under the increasing influence of mass media culture and the development

of consumer society. The book traces an alternative line in Slovenian performing arts that seemed to be interrupted during the period of intense government control in the so-called leaden 1970s.

There are several reasons why many experimental groups that shaped the aesthetics of the performative were overlooked in the processes of historicisation. New performance practices aimed to bring art closer to everyday life, and therefore deliberately withdrew from the realm of aesthetics. Strategies of representation and ways of engaging the audience led away from established aesthetic principles and most characteristically to not-acting, the introduction of nonprofessional actors who performed their identities and different skills they had mastered on stage. Theatre scholars were reserved about the creativity of the nonprofessional actors, suspecting an instrumentalisation of amateurism, and their achievements were not recognised in amateur theatre circles, either. The authorities of the time tried to create the impression that Yugoslavia was a country of free creativity, while at the same time authoritatively rejecting modernism and contemporary avant-garde movements because their principles were not in line with the regime's traditionalist views on art. Yugoslav and Slovenian politicians had an ambivalent attitude towards the new cultural currents. As Peter Vodopivec notes, they were aware that a more pluralistic cultural atmosphere was an important outlet for the discontent of the intelligentsia and the general population, while on the other hand they also understood that the opening of the cultural space threatened the monopoly of their world view and ideological starting points (356). In the 1970s experimental forms of performing were not directly controlled by censorship, but they were subject to various restrictions, had meagre financial subsidies and problems obtaining spaces.

In the second half of the 1960s, and in the 1970s, strong tendencies towards not-acting could be observed on Slovenian stages, and these are examined in the book from the perspective of the typology of performing, as developed by Michael Kirby using the examples of American performance art in the 1960s (in his article "On Acting and Not-Acting" in *The Drama Review*, 1972). Similar to American stages, where not-acting emerged as a new quality of theatrical events, one can also speak of a turn towards not-acting on Slovenian stages. This began in the second half of the 1960s with happenings (OHO Group, Nomenklatura) and intermediate forms between theatre and literature (poets' groups 441/442/443 – Pupiliija Ferkeverk Theatre, LKB – Literary Club Branik), and blossomed fully in the 1970s in ritual forms of theatre (in the theatre Pekarna, the so-called »untranslatable theatre« of Tomaž Kralj, "meetings« hosted by Vlado Šav, »theatre of inspiration« of Jani Osojnik's group Pagadaj, Pagapusti). The 1980s saw the continuation of performance theatre (Theatre Group) and other performance practices that were inspired by the avant-garde principles of integrating art into life, and both revolutionising each other.

The late 1970s and 1980s saw the emergence of a new generation shaped by the increasing influence of mass media and pop culture in the developing consumer society and society of the spectacle. The notions of authenticity and genuineness that belonged to “poor” theatre were seen as outdated and even naïve by the media generation. At this time artists showed tendencies towards total theatre, where the play of appearances was often technologically mediated, paving the way for multimedia theatre. Working within a single medium was no longer enough for them, as they wanted to create beyond the domains of their primary fields of art and at the same time expand the artistic and intellectual space of their activity. A room in the basement of Block IV of the student residence halls in Ljubljana became an important meeting place for artists from different fields. It was also the centre of Ljubljana’s alternative scene, which constituted itself as a sharp critic of Yugoslav socialism. When the leader of both the state and Communist Party, Josip Broz Tito, died in 1980, the decay of the socialist system was already clearly visible, because it was not supported by democratic decisions based on the principle of fraternity and the unity of nations in the federal state. The doubt and criticism aimed at the self-management system that spread like a virus in society found its subversive expression in various alternative art spaces, most visibly in certain venues in Ljubljana – in the basement of Block IV in the student residence halls, the Student Centre for Culture and Art (ŠKUC), the Centre for Youth Activities (later called K4), the Youth Centre Zgornja Šiška and the Cultural and Art Centre France Prešeren, as well as in the Mladinsko Theatre and the Experimental Theatre Glej.

Among the central protagonists of the alternative scene in Ljubljana, the group FV 112/15 is particularly worth mentioning. This saw itself as presenting punk theatre, one that created a total theatre with the dramaturgical and staging procedures of montage and collage and recognised in a discotheque a chance to constitute new forms of community. They performed a kind of postdramatic theatre, which Hans-Thies Lehmann called *cool fun*, in the discotheque Disco Študent, which was located in the basement of Block IV in the student residence halls. The transition from a production society to a consumer society brought with it new forms of enjoying art that could no longer be associated with conventional theatre attendance, but were linked to the consumption of the artistic product in the sense of enjoying a consumer product (Mare Kovačič’s video performances, street actions and performances of the Pocestno gledališče Predrazpadom [Street Theatre Before Disintegration], Ana Monró Theatre, etc.). Groups of women artists also created performances based on these starting points: Podjetje za proizvodnjo fikcije [Company for the Production of Fiction] created multimedia theatre, Linije sile [Lines of Force] worked at the intersection of performance and fashion, while Ema Kugler made performance art that focused on archetypal female figures caught in the mythical. They created emancipatory

female figures in relation to the ideology of desire that drove the newly emerging consumer society, creating an emancipatory potential that made an important contribution to the shaping of the female perspective.

In artistic and production terms, the alternative scene in Ljubljana deliberately remained outside the established institutions (theatres, galleries, music publishers, television stations). However, while it resisted the restrictions imposed on it by the regime, it was not simply a repressed subject of the socialist system. It wanted to create its own place of independent existence. As Neven Korda notes, the generally accepted assertions about the closed media and social space of the time must be viewed with some reservations (70–71). Indeed, the discourse of these claims does not take into account the fact that experimental art practices deliberately remained on the margins, which guaranteed them an autonomous media space, an alternative to the media space of the dominant culture.

After years of guerrilla activism in the club scene, the alternative scene of the 1980s was offered the opportunity to present itself in the nation's central venue of Slovenian (and Yugoslav) culture, the newly built cultural and congress centre Cankarjev dom. This development was proposed by the then head of the theatre and film department of Cankarjev dom, Goran Schmidt, who conceived his programme with a bold gesture: the assimilation of subcultural movements with the dominant culture. The participating protagonists of the programme from the noninstitutional theatre production were Borghesia, Scipion Nasice Sisters Theatre (the theatre section of Neue Slowenische Kunst), Damir Zlatar Frey, Ema Kugler, and Kristijan Muck. The participation of alternative culture in the programme of Cankarjev dom was organised on three levels: in the form of guest performances, co-productions, and as an independent theatre production of Cankarjev dom. According to Goran Schmidt, the production of alternative stage projects met with two opposing reactions: the accusation that the artists from the alternative art scene were betraying their social background by presenting their works in an elitist cultural institution, and Cankarjev dom's accusation that the alternative was bringing inappropriate content into the space of established culture. This paradox culminated with the group Borghesia and their 1995 multimedia performance *Ogolelo mesto* [*Barren Place*]. After the premiere, the management of Cankarjev dom denounced the collage of fictional scenes and documentary material from the world of pop culture and politics as offensive to the authorities, and banned the performance from the programme.

A notable upsurge of political theatre can be observed in the 1980s. In the Mladinsko Theatre, political theatre took place at the intersection of literature and spectacle. Under the artistic direction of Dušan Jovanović, it developed into one of the most important theatres in Yugoslavia (with performances such as Aeschylus' *The Persians* and the iconic *Missa in A Minor* directed by Ljubiša Ristić; *Ujetniki svobode*

[*Prisoners of Freedom*] by Emil Filipčič and the dramatisation of Kocbek's novel *Strah in pogum* [*Fear and Courage*] directed by Janez Pipan; Williams' *Class Enemy* directed by Vito Taufer). In the halls of the other repertory theatres, socially critical dramas (Dušan Jovanović, Rudi Šeligo), existential dramas (Drago Jančar), poetic dramas (Dane Zajc, Veno Taufer, Ivo Svetina, Rudi Šeligo) and the drama of the absurd (Emil Filipčič, Dušan Jovanović, Rudi Šeligo, Milan Jesih, Dominik Smole, Drago Jančar) were performed, which used the politics of subversive critique arising from the postmodern binary logic of signs and double coding to express resistance to repressive social mechanisms. Towards the end of the 1980s, the power of political theatre began to wane. On the one hand this was because in the years immediately preceding the dissolution of Yugoslavia and the fall of the Berlin Wall in 1989, socially critical statements became more permissible and could also be expressed more directly. On the other hand, literary discourse began to lose its dominant role under the influence of the pictorial turn, in which the power of visual representation became predominant and undermined the importance of verbal representation (as Aleš Erjavec notes in *Ljubezen* 94).

The pictorial turn led to a particular approach to performance, the theatre of images. On the Slovenian stages of the first half of the 1980s this can be found in the productions of Vito Taufer (*Jaz nisem jaz I* [*I Am Not I*], Mladinsko Theatre, 1983). Most notable was the theatre of images in *Baptism Under Triglav* by the Scipion Nasice Sisters Theatre, directed by Dragan Živadinov (Cankarjev dom, 1986), which provocatively deconstructed and reconstructed the Slovenian national myth (based on the motifs of France Prešeren's poem *Krst pri Savici* [*Baptism on the Savica*] and Dominik Smole's play of the same name) through the eclectic appropriation of visual narratives from art history, especially avant-garde movements. *Baptism* thus marks the beginning of a new era of theatrical visions emerging from a completely transformed field of performing arts.

The second part of the book, entitled »Interdisciplinarity, hybridity, heterogeneity of performing«, examines the various forms of performance that, in the period from 1986 to 2006, experimented with the distinguishing features, structural principles, methods and histories of the individual arts, crossed the boundaries between art and everyday life, penetrated the realms of different media and, with the help of communication technologies, spilled over into the fields of other (non-artistic) activities. Contemporary performing arts have expanded in dialogue with intermedia and new media arts (computer, internet, cyber and sound arts) as well as with science and technology. The term theatre simply no longer fitted the fundamentally changed and expanded field of performing arts, which encompassed various forms of spectacle as well as cultural, political and other public performances. The need thus arose to find a new name to define the field of art that had shifted from aesthetics to transart (as



Polona Tratnik calls it). A special chapter deals with the terminological issues related to the difficulties of finding a suitable term, and examines the advantages and disadvantages of the most commonly used Slovenian expressions in this context.

In the 1990s, non-institutional theatre production defined its independence in relation and opposition to the established system of institutional, or rather, repertory theatres. This decade saw a sharp increase in the number of non-institutional artistic projects. About a quarter of Slovenian theatre production was created outside the institutions in this decade, and this proportion only continued to grow over the next two decades. The statistical overview presented in the book is followed by a reflection on the politics and aesthetics of performance. In the period of tectonic ideological shifts following the collapse of communism and the one-party system, and in the wake of the emerging pluralistic society modelled on Western democracies, Slovenian theatre was extremely cautious. In line with the cultural policy of the newly founded state, theatre production was driven by two prevailing tendencies: the tendency to break away from the socialist heritage, and the pro-European, i.e., pro-Western, orientation. After 1991, there was a marked decline in the reflection of current political circumstances in repertory theatres and also outside of them. Non-institutional production oriented the politics of representation towards establishing links with the international network of European theatre, while devoting itself primarily to researching the medium of theatre itself. The most important orientations of the 1990s are examined in the chapters that shed light on the predominant performance genres and the central protagonists, whose distinct authorial poetics also became internationally recognised – the theatre of images (Tomaž Pandur with intercultural performances produced by the Mladinsko Theatre and the Slovenian National Theatre Maribor), physical theatre (Matjaž Pograjc with the Betontanc group), dance theatre (Damir Zlatar Frey with his Choreodrama), contemporary dance (Iztok Kovač with En-Knap Group, Tanja Zgonc with her butoh performances, Matjaž Farič with choreographic explorations of classical forms of performing arts, Branko Potočan with the group Fourklor, etc.), performance art (Marko Breclj's activist performances, radical performances by the duo Eclipse, Ive Tabar, Goran Bertok, and others at the Kapelica Gallery, which became one of the most internationally renowned venues for radical performance and new media art).

The 1990s were essentially marked by a shift in emphasis from logocentrism to scene-centrism. After non-institutional production had thoroughly developed the visual languages of the stage, the turn to the 21st century saw an increased interest in the word. The chapter on staging postdramatic textual landscapes examines research on the word, understood as the starting point for new stage languages, which markedly shaped the directorial poetics of Sebastijan Horvat, Jernej Lorenci, Diego De Brea and Ivica Buljan. In contrast to his peers, the theatre director Tomi Janežič

focused on research into acting. Inspired by the methods of Stanislavsky, Strasberg and Grotowski and also employing psychodramatic techniques, he began to develop a new acting method in his Studio for Research into the Art of Acting that would make it possible to achieve authenticity as a performer. The trend towards hybridisation of art disciplines and media, which grew rapidly after 2000, is presented in the chapter »Hybridisation of performance«. Here, the vision of post-gravitational theatre developed by Dragan Živadinov is highlighted, whose fifty-year telecosmist theatre project *Noordung::1995–2045* outlines progressive trajectories in the intermediate area between art and science.

The overview of the politics and aesthetics of performance in the 1990s is complemented by insights into the conditions of production, reflection, festivals and training for professionals in the field of contemporary performing arts in Slovenia. A change in legislation at the beginning of the decade encouraged artists to establish private non-profit institutions that enabled them to compete with their projects for public tenders from the Ministry of Culture and municipalities, but at the same time they had to become producers of their own work. In the absence of a comprehensive strategy to develop independent production, cultural policy thus also contributed to the fragmentation of the non-governmental sector. While it took some decades for experimental theatre practices to find a secure space in Slovenia, in the 1990s independent theatre positioned itself as an indispensable pole of theatre production on a par with institutional theatre. Experimental theatre was thus appropriately acknowledged in professional publications and also received regular coverage in the daily press, where previously it was rarely reviewed or simply ignored. Independent theatre expanded its festival network (two of the festivals founded then are still running, City of Women and Young Lions) and broadened the scope of its activities. Interdisciplinary performance practices were mainly seen on the stages of Mladinsko Theatre, Glej Theatre, Cankarjev dom, and Prešeren Theatre Kranj, and occasionally on small stages of other repertory theatres. Hybrid performance practices also secured their place in the central venues of alternative culture in Slovenia: within the autonomous cultural centre Metelkova City in Ljubljana (since 1993) and the multimedia centre Kibla in Maribor (founded in 1996). The acute need and persistent efforts of the non-governmental sector to establish a joint performing arts centre saw fruit in 2004, when Bunker took over the management of the venue in the Old Power Station in Ljubljana.

The following chapters shed light on the central issues that presented a challenge to the reformers of the theatrical landscape in the 1990s. The selected case studies analyse the work of directors Matjaž Berger, Emil Hrvatin (who in 2006 changed his name to Janez Janša), Bojan Jablanovec, Igor Štromajer and Marko Peljhan, and examine the innovations they brought to the Slovenian and international space, focusing on the theoretical issues relevant at the time and outlining the characteristics

of performance in the age of digital technologies. Using the performances by Matjaž Berger, the issues of the aesthetics of the real are discussed. In his early productions at the *Oddelek za spektakelske umetnosti Novo mesto 1917* [Department of Spectacle Arts Novo mesto 1917], Berger tackled a deconstruction of presence and redefined the categories of space, time and action. Of particular interest are his stagings of the state celebrations marking the 5th, 10th and 20th anniversaries of Slovenia's independence, and other celebrations from the world of sport (such as the 95th and 100th anniversaries of the Olympian Leon Štukelj). Theatre as an apparatus for directing the attention and perception of the spectator is examined using the example of the performances by Emil Hrvatin (Janez Janša), which problematise the internet as a new panopticon. It is not only about the way the act of viewing depends on the place from which one looks, but also about the way in which one's own perception is determined by personal experience, historically and culturally conditioned collective memory, technologies of seeing and ideologically conditioned imperatives in the social field. The new concept of the spectator developed by Hrvatin (Janša), i.e., the terminal spectActor, is presented in the context of audience research on Slovenian stages. Theatricality is examined through the projects of the director Bojan Jablanovec and group *Via Negativa*, which explore the boundary between fiction and reality and confront the audience with the question of what role their perception plays in distinguishing between the two. The issues of performance in the age of the internet and the humanisation of technology are discussed using the example of the internet performances of Igor Štromajer, who (according to Frank Popper) went down in the history of world art as the first cantor of HTML. The question of redefining community in the information society and contemporary performing arts is explored through the optics of the director Marko Peljhan and his *Macrolab* (1997–2007), the Slovenian art project that received the most international attention at the time. Case studies set out visions for the reshaping of stage languages and show how contemporary performing arts intervene in existing social relations.

Research on the multiplicity of interart phenomena at the turn of the 20th and 21st centuries is summarised in the chapter that examines hybrid forms of performance from the point of view of originality and Agamben's considerations that define the term as proximity to origin. The question of originality is discussed in terms of getting (closer) to the origin of the artwork, which is determined by two main guidelines: the tendency towards the aesthetics of the real and the tendency towards authenticity. These are elaborated on selected examples of Vlado Repnik, Ema Kugler, Igor Štromajer, Bojan Jablanovec, Emil Hrvatin (Janez Janša) and the next generation of directors and choreographers: Matjaž Pograjc, Tomaž Štrucl, Sebastijan Horvat, Tomi Janežič, Jernej Lorenci, Irena Tomažin, Maja Delak, Luka Prinčič, and others). Both tendencies were driven by the strategy of the retreat of signification, i.e., the striving

to move away from representation. This promoted a turn towards eventness and the experience of theatre as a social situation, affirmed by the intersubjective exchange between actors and audiences, foregrounding the connection between the work of art and the process of its production. Here, the question of originality arises from the perspective of the need for a new unity of *poiesis*, i.e., the fusion of two spheres of human creativity (which were inseparable in antiquity): artistic production and production associated with skill – *téchne*. This was clearly demonstrated, for example, in the production of ready-made texts by the PreGlej group (led by Simona Semenič and Rok Vevar), which provoked heated discussions about the originality of Slovenian drama. This was one of the rare examples of the issue of originality being explicitly raised in the Slovenian space, even if it was articulated indirectly – mainly by exploring the concepts of presence, authenticity and genuineness.

The last chapter deals with the reconstructions of the Slovenian neo-avant-garde and experimental theatre practices. The trend triggered by the reconstruction of the performance *Pupilija, Papa Pupilo, and the Pupilceks* (the reconstruction was directed by Janez Janša in 2006) is examined from the point of view of the processes of evaluation, research and historicisation of the performing arts. As in the international context, the reconstructions of the neo-avant-garde and experimental theatre practices in Slovenia contributed significantly to the reflection on the processes of documenting, archiving and historicising performance and live art. The book establishes a basis for further research on experimental theatre practices on Slovenian stages, a comparative analysis of alternative theatre in relation to the productions seen in institutional theatres, a reflection on their role in the development of Slovenian performing arts and their significance in international performance research.

## Literatura

- Agamben, Giorgio. *The Man Without Content*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Alajbegović, Zemira. »Ljubezen je hladnejša od smrti. Dokumenti.« *Likovne besede*, št. 21–22, 1992, str. 19–20.
- »Alternativni spektakli: FV 112/15. Pogovor z Zemiro Alajbegović in Nevenom Kordo.« [ponatis intervjuja, objavljenega v reviji *Problemi* (št. 12) leta 1982] *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985*, ur. Igor Španjol in Igor Zabel, Ljubljana: Moderna galerija, 2003, str. 92–96.
- Anđelković, Bojan. *Umetniški ustroj Noordung: filozofija in njen dvojniki*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2016.
- Aristoteles. *Fizika: knjige 1, 2, 3, 4*. Prev. Valentin Kalan. Ljubljana: Slovenska matica, 2004.
- Arns, Inke. »Afirmacija in/kot odpor: o strategiji subverzivne afirmacije v zdajšnjih medijskoaktivističnih projektih (skupaj z nekaj zgledi s področja sodobnega performansa).« Ljubljana: *Maska*, letn. 20, št. 1–2 (90–91), 2005, str. 53–56.
- Arns, Inke. *Avantgarda v vzvratnem ogledalu. Sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*. Ljubljana: Maska, 2006. Transformacije, 21.
- Arns, Inke in Sylvia Sasse. »Subverzivna afirmacija: o mimezisu kot strategiji upora = Subversive affirmation: on mimesis as a strategy of resistance.« *Maska*, letn. 21, št. 3/4 = 98/99, 2006, str. 5–21.
- Auslander, Philip. *V živo. Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Prev. Aleksandra Rekar. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. Knjižnica MGL, 146.
- Babšek, Andreja. *Mejniki v razvoju ptujskega gledališča: 1918–1958*. Ptuj: Gledališče Ptuj, 2001. (Zbirka Zgodovina ptujskega gledališča).
- Badiou, Alain. *Dvajseto stoletje*. Prev. Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Založba ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Basara, Vladimir. »Norge.« *Maska*, letn. 2, št. 1, 1992, str. 4.
- Baškovič, Ciril, Pavle Gantar, Marjan Pungartnik in Pavle Zgaga. *Študentsko gibanje 1968–72*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS, Univerzitetna konferenca ZSMS (Paralele), 1982.
- Bauchard, Franck. »Gledališče kot aparat za gledanje.« *Maska*, letn. 18, št. 2/3, 2003, str. 25–28.





- Breznik, Maja. »Umetnost je disciplina – jaz pa nisem oficir. Intervju z režiserjem Matjažem Bergerjem.« *Maska*, letn. 3, št. 4/5, 1993, str. 53–54.
- Breznik, Maja. *Gledališki projekti skupine OHO*. Diplomsko delo. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 1994.
- Breznik, Maja. »Urbani teater (happeningi skupine OHO 1966–1969).« *Maska*, letn. 5, št. 1–3, 1995, str. 70–74.
- Breznik, Maja: »Strasti, sebičnost, slavohlepje: junaki v spodnjicah.« Ljubljana: *Razgledi*, št. 14, 1996, str. 8–9.
- Breznik, Maja. »Gledališče v času svoje tehnične reproduktivnosti.« *Videodokument: video umetnost v slovenskem prostoru 1969–1998*, ur. Barbara Borčič, Ljubljana: Open Society Institute – Slovenia, 1999, str. 173–182.
- Brignall, Tom. »The New Panopticon: The Internet Viewed as a Structure of Social Control.« *Theory & Science*, 2002. <http://theoryandscience.icaap.org/content/vol003.001/brignall.html>. Dostop 15. jan. 2023.
- Carlson, Marvin. *Performance: a Critical Introduction*. London, New York: Routledge, 1996.
- Certeau, Michel de. *Iznajdba vsakdanjosti I: Umetnost delovanja*. Prev. Mojka Žbona. Ljubljana: Studia humanitatis, 2007.
- Copeland, Roger. »Prisotnost posredovanja.« Prev. Jakob J. Kenda. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, ur. Emil Hrvatin, Ljubljana: Maska, 1996, str. 104–121.
- Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge in London: MIT Press, 1999.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2001.
- Cvejić, Bojana in Ana Vujanović. »Odprto delo – ali ima dandanes pravico do teorije?« *Maska*, letn. 20, št. 5–6/94–95, 2005, str. 5–12.
- Čanković, Spaso. »I magarci imajo image.« *Vjesnik*, Zagreb, 1984. [Članek v svojem zasebnem arhivu hrani Marija Mojca Pungerčar.]
- Čufer, Eda. »Gledališče v dobi konformizma čutil II.« *Maska*, letn. 2, št. 1, 1992, str. 15.
- Čufer, Eda. »Tretja generacija.« *Maska*, letn. 2, št. 3, 1992, str. 45.
- Čufer, Eda. »Pogovor z Markom Peljhanom / An Interview with Marko Peljhan.« *Geopolitika in umetnost / Geopolitics and Art. Svet umetnosti. Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999 / The World of Art. Curatorial Course for Contemporary Art 1999*. Ljubljana: Zavod za odprto družbo – Slovenija, Sorosov center za sodobne umetnosti, 1999, str. 64–69.
- Čufer, Eda. »Atletika očesa. Krst pod Triglavom – vprašanje zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks.« *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, Ljubljana: Maska, 2006, str. 292–310.
- Čufer, Eda. »Naša stvar.« *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, Ljubljana: Maska, 2006, str. 16–37.

- Čufer Conover, Eda. »Čustva in ozemlja: Makrolabove avantgardne preiskave.« *Amfiteater*, letn. 6, št. 1, 2018, str. 141–164.
- Daele, Koen Van. »Ples in video v povratni smeri.« *Videodokument: video umetnost v slovenskem prostoru 1969–1998*, ur. Barbara Borčić, Ljubljana: Open Society Institute – Slovenia, 1999, str. 155–172.
- Davis, Tracy C. in Thomas Postlewait. »Theatricality: an introduction.« *Theatricality*, ur. Tracy C. Davis in Thomas Postlewait, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Deleuze, Gilles in Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London, New York: Continuum, 2004.
- »Demokracija da – razkroj ne!« *Delo*, 8. nov. 1968, let. 10, št. 306, str. 5.
- Derrida, Jacques. *Glas in fenomen*. Prev. Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana: Založba ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Studia humanitatis), 1988.
- Derrida, Jacques. »Pismo japonskemu prijatelju.« Prev. Sonja Strgaršek. *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, Ljubljana: Krtina, 1995, str. 113–118.
- Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. Prev. Uroš Grilc. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (Analecta), 1998.
- Dimec, Mojca. »Neinstitucionalna gledališča v Ljubljani.« *Gledališče Ane Monró: od Talija do Torija. Zbornik ob prvi deseti obletnici: teksti, songi, dokumenti*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1991, str. 3–10.
- Dobovšek, Zala. *Gledališče in vojna. Uprizoritveni odzivi na vojne v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2022. Knjižnica MGL, 180.
- Dolan, Jill. »Geographics of Learning: Theatre Studies, Performance, and the 'Performative'.« *Theatre Journal*, letn. 45, št. 4, 1993, str. 417–442.
- Drakulić, Slavenka. »Fašizam na alternativnoj sceni.« *Start*, 28. jul. 1984. [http://www.korda-art.si/zanka/ARHIV/txt/2-BORGHESIA/2\\_05--BRGHS\\_LM\\_Draku-lic.pdf](http://www.korda-art.si/zanka/ARHIV/txt/2-BORGHESIA/2_05--BRGHS_LM_Draku-lic.pdf). Dostop 15. jan. 2023.
- Dries, Luk Van den. »Solzavke in miselne igre. O gledališkem delu Emila Hrvatina.« *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, Ljubljana: Maska, 2006, str. 318–327.
- Drnovšek, Jaša. »(Ne)napetosti.« *Sodobnost*, letn. 72, št. 2, 2008, str. 312–320.
- Elkins, James. *Visual Studies: A Sceptical Introduction*. London in New York: Rodopi, 2006.
- Erjavec, Aleš. »Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art. Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s.« *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Political Art under Late Socialism*, ur. Aleš Erjavec, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003, str. 135–174.
- Erjavec, Aleš, ur. *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.

- Erjavec, Aleš. *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.
- Erjavec, Aleš. »Power, freedom and subversion: political theater and its limits.« *Monitor*, letn. 10, št. 5–6, 2009, str. 103–114.
- Erjavec, Aleš. *Heteronomija umetnosti in avantgarda*. Ljubljana: Maska, 2017.
- Erjavec, Aleš in Marina Gržinić. *Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Féral, Josette. »Teatralnost. Raziskava o specifičnosti gledališkega jezika.« *Prisotnost, predstavljajanje, teatralnost. Razprave iz sodobnih teorij gledališča*, ur. Emil Hrvatin, Ljubljana: Maska, 1996, str. 3–17.
- Filipič, Lojze. »Delovni načrt MGL za sezono 1967–68.« *Gledališki list MGL*, letn. 18, št. 1, 1967/68, str. 5–9.
- Fischer, Jasna, Zdenko Čepič, Ervin Dolenc idr., ur. *Slovenska novejša zgodovina: od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*. Ljubljana: Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Prev. Jaša Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba, 2008. Knjižna zbirka Koda.
- Forstnerič, F. »Zakaj so Pupilčki zaklali kokoš.« *Večer*, 12. feb. 1970.
- Foucault, Michel. »Of Other Spaces (1967), Heterotopias.« <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/>. Dostop 15. jan. 2023.
- Franco, Susanne in Gaia Clotilde Chernetich. »Reenactment.« *Dancing Museums Glossary*, ur. Ariadne Mikou. <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/reenactment/>. Dostop 15. maj 2023.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1988.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- Gabrič, Aleš. »Odmevi teorije socialističnega realizma v Sloveniji.« *Nova revija*, letn. 13, št. 143, 1994, str. 96–110.
- Gabrič, Aleš. *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Gabrič, Aleš. »Intelektualci kot opozicija.« *Slovenska novejša zgodovina: od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, ur. Jasna Fischer, Zdenko Čepič, Ervin Dolenc idr., Ljubljana: Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino, 2005, 1024–1026.
- Gabrič, Aleš. »Policentričen razvoj kulturnih ustanov.« *Slovenska novejša zgodovina: od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*, ur. Jasna Fischer, Zdenko Čepič, Ervin Dolenc idr., Ljubljana: Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino, 2005, str. 1028–1031.

- Gajić, Lora, Jana Kobal in Jaša Kacin. »Novomeški olimpijec.« *Mladina*, 8. nov. 1993.
- Gajšek, Vladimir. »Nemarna literatura na vabilih.« *Tedenska Tribuna*, 4. dec. 1968.
- Georgelou, Konstantina in Janez Janša. »Janez Janša's Camillo 4.« *Performance Research*, letn. 17, št. 3, 2012, str. 83–89.
- Gledališče Helios. *Brigade lepote: gledališka himna*. Ljubljana: Cankarjev dom, 1990.
- »Gledališče Pupilije Ferkeverk.« Tipkopis. Osebni arhiv Iva Svetine. (Krajši odlomek je bil objavljen v: *Studentski list*, letn. 25, št. 8, 1970.)
- Gledališče sester Scipion Nasice. »Nova slovenska umetnost. Krst pod Triglavom.« *Mladina*, št. 5, 7. feb. 1986, str. 32–35.
- Gosarič, Samo. »Osnove reizma. Ponovna interpretacija člankov skupine OHO. The Basics of Reism. A Reinterpretation of Theoretical Papers by Members of the OHO Group.« *Maska*, letn. 24, št. 123–124, 2009, str. 124–41.
- Grakalić, Dubravko. *Slovenke u medijskom hard coreu*. *Start*, 5. april 1986, št. 449, str. 69 in 80–81.
- Gregorič, Tereza. »Gledališče in disko: FV 112/15.« *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, ur. Nina Šorak, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2012, str. 73–91.
- Gregorič, Tereza. *Gledališče in disko: FV 112/15*. Diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2013.
- Greif, Tatjana. »Images Seen – Freedom Captured. Giuglio Camillo in The Age of Information.« *Memory, Privacy, Spectatorship*, ur. Maja Žerovnik, Ljubljana: Maska, 2003.
- Grilc, Uroš. »Zapora znaka. Uvod v derridajevsko desemiologijo.« Jacques Derrida: *Izbrani spisi*. Izbor: Mladen Dolar in Uroš Grilc. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze (Knjižna zbirka Krt, 91), 1994, str. VII–XLVI.
- Grotowski, Jerzy. *Revno gledališče*. Prev. Tomaž Kralj. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1973. Knjižnica MGL, 61.
- Gržinić, Marina. »Galerija ŠKUC Ljubljana 1978–1987.« *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985*, ur. Igor Španjol in Igor Zabel, Ljubljana: Moderna galerija, 2003, str. 164–183.
- Gržinić, Marina. »Performans, feminizem in queer.« *Trenutki odločitve – performativno, politično in tehnološko: umetniški video, filmska in interaktivna večmedijska dela Marine Gržinić in Aine Šmid 1982–2005*, ur. Marina Gržinić in Tanja Velagič, Ljubljana: Društvo ZAK, Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti, 2006, str. 84–97.
- Gržinić, Marina. »The Ljubljana Alternative Movement, The Ljubljana Lacan School, and Slavoj Žižek.« *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. London: Afterall, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, Cambridge [etc.], distribution by The MIT Press, 2006, str. 322–324.



- Hamulić, Merima. »Teatar na ženski način. Igra s erotskim.« *Oslobođenje*, junij 1989.
- Hanžek, Matjaž. »Happening (Teorija po sebi).« *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov. Slovenski eksperimentalni dramski in uprizoritveni teksti iz obdobja modernizma (1966–1986)*, ur. Blaž Lukan, Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021, str. 47–49.
- »Happening.« *Tribuna*, letn. 17, št. 10, 1966, str. 7. [Nepodpisani avtor je Marko Pogačnik.]
- Hartman, Bruno. »Estetika vabljenja.« *Večer*, 24. sept. 1968, str. 10.
- Hartman, Bruno. »Recimo bobu bob.« *Večer*, 4. okt. 1968.
- Heidegger, Martin. *Konec filozofije in naloga mišljenja*. Prev. Tine Hribar. Ljubljana: Fenomenološko društvo, 1995. Phainomena, 13–14.
- Hobbs, Stuart Dale. *The End of the American Avant Garde*. New York: New York University Press, 1997.
- Hiršenfelder, Ida. »Video in televizija (in cel hudič šaradasti).« *Glej, 40 let*, ur. Ana Perne, Ljubljana: Gledališče Glej, Slovenski gledališki muzej, 2011, str. 46–51.
- Hlebnikov, Velimir. *Werke – Poesia Prosa Schriften Briefe*, Ur. Peter Urban, Hamburg: Reinbek, 1985.
- Horvat, Sebastijan in Tamara Bračić, ur. *1. dejanje / 1st Act*. Ljubljana: E. P. I. center, 2008.
- Hribar, Tine. *Sveta igra sveta (Umetnost v post-moderni dobi)*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990.
- Hrvatín, Emil. »Terminal spectator and other strategies.« *InterAkta 4: Performance, Transformance, Informance. New Concepts in Theatre*, ur. Luk Van den Dries in Henk Oosterling, Rotterdam: Erasmus University, str. 19–22.
- Inkret, Andrej. »Ljubezniva predstava.« *Delo*, 16. sept. 1971.
- Inkret, Andrej. »Šarada.« *ITD*, 21.–28. jul. 1975.
- Inkret, Andrej. *Milo za drago*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1978. Knjižnica MGL, 76.
- Inkret, Andrej. *Vročja pomlad 1964*. Marjan Rožanc: *Topla greda*. Ljubljana: Karantana, Škuc - Forum, 1990.
- Inkret, Andrej. *Za Hekubo, gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2000.
- Inkret, Andrej. »Korun & Cankar.« *Mile Korun*, ur. Vasja Predan in Ivo Svetina, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2002, str. 13–76.
- Inkret, Andrej. »Kratek spomin na ŠAG.« *Literarni modernizem v »svinčenih« letih*, ur. Gašper Troha, Ljubljana: Študentska založba in Društvo Slovenska matica, 2008, str. 117–131.
- Jančar, Drago in Andrej Brvar. »Recimo torej bobu bob.« *Večer*, 10. okt. 1968.
- Janša, Janez. *Life [in Progress]*. Ljubljana, Maska, 2009.

- Jazbec, Helena. »Egoritem: ritem – scena – struktura. Intervju z Markom Peljhanom.« *Razširjeni prostori umetnosti: slovenska umetnost 1985–1995*, ur. Tamara Soban, Igor Španjol in Igor Zabel, Ljubljana: Moderna galerija, 2004, str. 277–283.
- Jeffs, Nikolai. »FV in 'tretja scena' 1980–1990.« *FV Alternativa osemdesetih. Alternative Scene of the Eighties*, ur. Breda Škrjanec, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2008, str. 101–144.
- Jelesijević, Nenad. »Sodobne scenske umetnosti onkraj statusa razlike.« *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, ur. Barbara Orel, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017, str. 441–452.
- Jesenko, Primož. *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970: Herbert Grün – Lojze Filipič – Bojan Štih*. Slovenski gledališki muzej in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana, 2008.
- Jesenko, Primož. »Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem.« *Maska*, letn. 24, št. 123–24, 2009, str. 20–49.
- Jesenko, Primož. »Teater je lahko zelo drugačen od tega, kar si človek pod tem pojmom predstavlja. Pogovor z Ladom Kraljem.« *Prišli so Pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnić in Ivo Svetina, Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 111–131.
- Jesenko, Primož. »Glej, sedemdeseta.« *Glej, 40 let*, ur. Ana Perne, Ljubljana: Gledališče Glej, Slovenski gledališki muzej, 2011, str. 27–45.
- Jesenko, Primož. *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015.
- Jones, Amelia in Adrian Heathfield, ur. *Perform. Repeat. Record: Live Art in History*. Bristol, Chicago: Intellect, 2012.
- Jovanović, Dušan. »Vsi ti eksperimenti so blažev žegen.« *20 let EG Glej*, Ljubljana: EG Glej, 1990.
- Jovanović, Dušan. *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996. Knjižnica MGL, 123.
- Jovanović, Dušan. »Sinopsis za happening Hlapci.« *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov. Slovenski eksperimentalni dramski in uprizoritveni teksti iz obdobja modernizma (1966–1986)*, ur. Blaž Lukan, Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021, str. 76–83.
- Jovanović, S. [Sveta]. »Dani studentskog pozorišta.« *Student*, 24. april 1971, št. 13–14.
- Jovanovski, Alenka. »Lepota ruševin: premislek o poeziji Borisa A. Novaka.« Boris A. Novak: *Dlaneno platno. Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2005, str. 240–277.
- Jurman, Urša. »Obleka je kultura spol: intervju z Marijo Mojco Pungerčar.« *Časopis za kritiko znanosti*, letn. 32, št. 215/216, 2004, str. 126–144.

- Juvan, Marko. *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: revija Literatura, 1990.
- Kalan, Filip. *Odmevi z ekrana*. Maribor: Založba Obzorja, 1969.
- Kaprow, Allan. »In Response. A letter from Allan Kaprow.« *Happenings and Other Acts*, ur. Mariellen R. Sandford, London in New York: Routledge, 1995, str. 219–220.
- Kapš, Petra. »Introspekcija (so)obstoja telesa in glasu.« *Coweb*, 4. okt. 2006.
- Kardum, Simon. »Uvodni rituali tretje generacije.« *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, Ljubljana: Maska, 2006, str. 114–125.
- Kermauner, Taras. *Na poti k niču in reči: porajanje reizma v povojni slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja, 1968.
- Kermauner, Taras. »Novejše tendence v slovenskem gledališču.« *Problemi*, letn. 12, št. 2–3/134–135, 1974, str. 7–8.
- Kermauner, Taras. *Drama, gledališče in družba, Sociološka analiza literarnih ideologij v slovenski dramatik*. Ljubljana: Slovenska matica, 1983.
- Kermauner, Taras. »O NSK.« *Nova revija*, letn. 6, št. 61–62, 1987, str. 762–773.
- Kermavner, Aleš. »O vlogi poezije danes.« *Tribuna*, letn. 16, št. 20, 1966, str. 4.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. New York: PAJ Publications, 1986.
- Kirby, Michael. »On Acting and Not-Acting.« *The Drama Review*, letn. 16, št. 1, 1972, str. 3–15.
- Kirby, Michael. »Happenings. An Introduction.« *Happenings and Other Acts*, ur. Mariellen R. Sandford, London in New York: Routledge, 1995, str. 1–28.
- Klonaris, Maria in Katerina Thomadaki. »Rekonstruirane fikcije Marine Gržinić in Aine Šmid.« *Trenutki odločitve – performativno, politično in tehnološko: umetniški video, filmska in interaktivna večmedijska dela Marine Gržinić in Aine Šmid 1982–2005*, ur. Marina Gržinić in Tanja Velagić, Ljubljana: Društvo ZAK, Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti, 2006, str. 72–74.
- Kolarić, Aleksandra, ur. *Alternativno pozorišče u Jugoslaviji. Iskustva samostalnih pozorišnih grupa: dokumentacioni dosije*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1982.
- Koloini, Diana. »Mankurt.« *Maska*, letn. 1, št. 1, 1991, str. 14–15.
- Korda, Neven. »Alter zore.« *FV Alternativa osemdesetih. Alternative Scene of the Eighties*, ur. Breda Škrjanec, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2008, str. 29–80.
- Kosovel, Srečko. *Integrali '26*, ur. Anton Ocvirk, Ljubljana, Trst: Cankarjeva založba, 1967.
- Kovačič, Marko. *Performance – postperformance*. Diplomaska naloga. Ljubljana: Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost, 1984.
- Kovačič, Mare. »Postperformance.« *Ekran*, letn. 22, št. 1/2, 1985, str. 32–34.
- Kralj, Lado. »Hipijevsko, čutno, razpuščeno.« *20 let EG Glej*, Ljubljana: EG Glej, 1990.

- Kralj, Lado. »Dekadencā?« *Maska*, letn. 3, št. 4/5, 1993, str. 13.
- Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000).« *Slavistična revija*, letn. 53, št. 2, 2005, str. 101–117.
- Kralj, Tomaž. »Novi pašnjaci za mozak Pupilije Ferkeverk.« *Katalog festivala BITEF*. Beograd, 1971, str. 29–30.
- Kralj, Tomaž. »Pupilija Ferkeverk in Zaspancek Razkodranček.« *Problemi*, št. 103–104, 1971, str. 73–80.
- Kralj, Tomaž. »Zapis ob predstavi *Zanimivo popoldne Pupilije Ferkeverk*.« [Dokument nima naslova. Nastal je aprila 1971.] Tipkopis hrani Slovenski gledališki muzej.
- Kralj, Tomaž. »Dve predstavi.« *Tribuna*, letn. 24, št. 21–25, 5. jun. 1975, str. 16.
- Kreft, Lev. »Rekvjem za avantgardo in moderno?« *Tank!*, št. 1–7, 23. dec. 1998, Ljubljana: Moderna galerija, str. 4–13.
- Krpan, Jurij. »Strategije predstavljanja – primer Kapelica.« *Prostori umetnosti*, ur. Polona Tratnik in Nika Zupančič, Ljubljana: Društvo inovatorjev, 2002, str. 211–219.
- Krpič, Tomaž. »Spectator's Performing Body: the Case of the Via Negativa Theatre Project.« *New Theatre Quarterly*, letn. 27, št. 2, 2011, str. 167–175.
- Kšela, Tomaž. »Tabor za odtajanje slovenske zavisti.« *Revija M*, št. 16, 27. april 1971.
- Kumerdej, Mojca. »Javno v zasebnem.« *Delo*, 5. okt. 2006.
- Kunst, Bojana. »En-Knap / Deset let: Med disciplino in svobodo.« *En-Knap: deset let*, ur. Bojana Kunst, Ljubljana: En-Knap, 2003, str. 10–11.
- Kunst, Bojana. »Nomadsko desetletje tveganega naseljevanja. Slovenske sodobne scene umetnosti 1995–2005.« *Teritoriji, identitete, mreže: slovenska umetnosti 1995–2005*, ur. Igor Španjol, Igor Zabel, Ljubljana: Moderna galerija, 2005, str. 78–86.
- Kunst, Bojana. »Liberation and Control: Disobedient Connections in Contemporary Works.« *Leonardo Journal*, letn. 38, št. 5, 2005. <http://www.intima.org/dico.html>. Dostop 15. maj 2023.
- Kunst, Bojana. »Težave s sodobnostjo.« *Sodobne scene umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, Ljubljana: Maska, 2006, str. 38–54.
- Kunst, Bojana. »Plesni in koreografski koncepti v sodobnem slovenskem gledališču.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in Maska, 2010, str. 329–365.
- Laurel, Brenda. *Computers as Theatre*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley, 1993.
- Lebel, Jean Jacques. »Happening.« Prev. Andrej Inkret in Dušan Jovanović. *Problemi*, letn. 5, št. 49, 1967, str. 131–160.
- Lechner, Marie. »Le Pavarotti du HTML.« *Libération*, 2. feb. 2001. [https://www.liberation.fr/guide/2001/02/02/le-pavarotti-du-html\\_353260/](https://www.liberation.fr/guide/2001/02/02/le-pavarotti-du-html_353260/). Dostop 15. maj 2023.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska, 2003. Transformacije, 12.

- Lenard [Kos], Jerneja. »Govorica gibov in glasbe.« *Naši razgledi*, 8. okt. 1976.
- Leskovšek, Nika. *Politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca v Sloveniji po letu 1980*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Oddelek za dramaturgijo in scenske umetnosti, 2022.
- Lista, Marcella. »Play Dead: Dance, Museums, and the 'Time-Based Arts'.« *Dance Research Journal*, letn. 46, št. 3, 2014, str. 6–23.
- Lotman, Jurij. »Predavanja o strukturalni poetiki.« Prev. Drago Bajt. *Misel o moderni umetnosti*, ur. Janez Vrečko, Ljubljana: Mladinska knjiga, Knjižnica Kondor, št. 190, 1981, str. 118–140.
- Lukan, Blaž. »Drža četrte generacije. Paradigme presežnega gledališča: De Brea, Janežič, Lorenci.« *Maska*, letn. 21, št. 1–2, 2006, str. 5–11.
- Lukan, Blaž. »Realno pri Jablanovcu. Osem projektov, osem opomb.« *Sodobne scen-ske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, Ljubljana: Maska, 2006, str. 246–257.
- Lukan, Blaž. *Tihožitja in grimase*. Maribor: Aristej, 2007.
- Lukan, Blaž. »Ko zid joče z(a) nami.« *Zid objokovanja / The Wailing Wall*, ur. Janez Janša in Maja Murnik, Ljubljana, Novo mesto: Maska – Anton Podbevšek Teater, 2011, str. 7–21.
- Lukan, Blaž. »Ristić v Sloveniji.« *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, ur. Barbara Orel, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017, str. 395–412.
- Lukan, Blaž, ur. *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov. Slovenski eksperimentalni dramski in uprizoritveni teksti iz obdobja modernizma (1966–1986)*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021.
- Lukan, Blaž. *Gledališka sinteza. Razprave o drami, gledališču in performansu*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2022.
- Lyon, David. »An electronic panopticon? A sociological critique of surveillance theory.« *The Sociological Review*, letn. 41, št. 4, 1993, str. 653–678.
- Marranca, Bonnie, ur. *The Theatre of Images*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Matussek, Peter. »The Renaissance of the Theater of Memory.« *Janus*, št. 8, 2001, str. 4–8. [https://www.academia.edu/1443343/The\\_Renaissance\\_of\\_the\\_Theatre\\_of\\_Memory](https://www.academia.edu/1443343/The_Renaissance_of_the_Theatre_of_Memory). Dostop 15. jan. 2023.
- Mertelj, Polona. »Intima spletne umetnosti. Pogovor z Igorjem Štromajerjem.« *Maska*, letn. 7, št. 1–2, 1997/98, str. 26–28.
- Milčinski, Nana. *Via Negativa. Strategije teatralnosti*. Diplomsko naloga. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2005.



- Milohnič, Aldo. »Performativni rez postdramskega gledališča.« Hans-Thies Lehmann: *Postdramsko gledališče*, prev. Krištof Jacek Kozak, Ljubljana: Maska, 2003, str. 329–339.
- Milohnič, Aldo. »'Politično' in gledališče, ki ni njegov dvojnik. O predstavah 'tretje generacije' v zgodnjih devetdesetih letih 20. stoletja.« *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, Ljubljana: Maska, 2006, str. 128–138.
- Milohnič, Aldo. »Tisti, ki (ni)so klali kokoši.« *Prišli so Pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina. Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 247–256.
- Milohnič, Aldo in Ivo Svetina, ur. *Prišli so Pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009.
- Miočinović, Mirjana. *Surovo pozorište*. Novi Sad: Prometej, 1993.
- Mitchell, W. J. T. *Slikovna teorija. Eseji o verbalni in vizualni reprezentaciji*. Prev. Lela B. Njatin. Ljubljana: Študentska založba, 2009. Knjižna zbirka Koda.
- Močnik, Rastko. »Trije zadnji problemi. Priglasje na gori Eiger.« *Maska*, letn. 3, št. 4/5, 1993, str. 6–7.
- Monroe, Alexei. *Pluralni monolit. Laibach in NSK*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Möderndorfer, Anja. »Buto v plesnih predstavah Tanje Zgonc.« *Dialogi*, letn. 57, št. 11–12, 2021, str. 55–68.
- Murnik, Maja. »Performans in gravitacija.« *Amfiteater*, letn. 5, št. 2, 2017, str. 86–100.
- »Na koncu previzionističnega obdobja.« Intervju Alda Milohnića in Maje Breznik z Emilom Hrvatinom. *Maska*, letn. 1, št. 1, 1991, str. 2–4.
- Negroponte, Nicholas. *Being Digital*. New York: Vintage, 1996.
- Ne, Via Negativa 2002–2008*. Ur. Marin Blažević. Ljubljana: Maska, 2010. Transformacije, 29.
- Neue Slowenische Kunst*. Ur. Milan Zinaič in Novi kolektivizem. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske (Izdavačka djelatnost), 1991.
- Nomenklatura. »Pogovor s tišino.« [Navodilo za dogodek – hepening *Publika*, izveden v Ljubljani 1974.] 1974. Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Boris A. Novak.
- Nomenklatura. »Koncept in pravila igre happeninga 'Zvok, ne jezi se'.« *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov. Slovenski eksperimentalni dramski in uprizoritveni teksti iz obdobja modernizma (1966–1986)*, ur. Blaž Lukan, Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021, str. 189–195.
- Novak, Boris A. *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Novak, Boris A. *Zven in pomen. Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2005.
- Novak, Boris A. *Dlaneno platno. Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.

- Novak, Boris A. »Dvojci, trojke in četvorke ali Intimna srečanja s Klečem in sodobniki.« Milan Kleč: *Trojke*. Ljubljana: Študentska založba, 2012, str. 440–466.
- Obreza, Ana. »V iskanju esencialnega: gledališki momenti Janija Osojnika.« *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, ur. Nina Šorak, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2012, str. 39–59.
- »OHO show v Zagrebu«, *Tribuna*, št. 19, let. 16, 1968, str. 24.
- Orel, Barbara. »Korunovo gledališče v gledališču.« *Mile Korun*, ur. Vasja Predan in Ivo Svetina, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2002, str. 225–253.
- Orel, Barbara. »Redefinicija ohojevskega reizma.« *Literarni modernizem v »svinčenih letih*«, ur. Gašper Troha, Ljubljana: Študentska založba in Društvo Slovenska matica, 2008, str. 45–71.
- Orel, Barbara. »Zametki postdramskega gledališča na Slovenskem: Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič (1955–1967).« *Amfiteater*, letn. 6, št. 2, 2018, str. 206–222.
- Orel, Barbara. »The Theatre Exchange Between Slovenia and the Republics of Former Yugoslavia in the 1990s.« *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, ur. Jana Dolečki, Senad Halilbašić, Stefan Hulfeld, Cham: Palgrave Macmillan, 2018, str. 227–242.
- Ouellet, Pierre. »The Perception of Fictional Worlds«. *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, ur. Calin-Andrei Mihailescu in Walid Hamarneh, Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1996, str. 76–90.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997. Knjižnica MGL, 124.
- Pavis, Patrice. »Postdramatic Theatre.« *Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories*, ur. Bryan Reynolds, London, New York: Palgrave Macmillan, 2014, str. 258–272.
- Pavlič, Jana. »Deset etap na obodu kroga ali šest vprašanj za Matjaža Bergerja.« *Maska*, letn. 7, št. 1–2, 1997/98, str. 7–10.
- Pavlič, Jana. »Transformatorji devetdesetih.« Boris Pintar in Jana Pavlič: *Kastracijski stroji: gledališče in umetnosti v devetdesetih*. Ljubljana: Maska, 2001, str. 135–223.
- Pejović, Katarina. »Prepleteni tokovi: slovensko gledališče in festival Bitef (1967–2016).« *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, ur. Barbara Orel, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017, str. 175–194.
- Peljhan, Marko. »Insulation/Isolation Proceedings. Lecture for the 100 days – 100 guests documenta X programme. 31. 8. 1997.« <https://ladomir.net/documenta-X-lecture-1997>. Dostop 15. maj 2023.
- Peljhan, Marko. »<http://makrolab.ljudmila.org>.« *Maska*, letn. 7, št. 1–2, 1997/98, str. 32–36.

- Peljhan, Marko. »Monadologija / Monadology.« *Maska*, letn. 22, št. 105–106, 2007, str. 64–67.
- Perne, Ana, ur. *Glej, 40 let*. Ljubljana: Gledališče Glej, Slovenski gledališki muzej, 2011.
- Peršak, Tone. »Manifest tišine.« *Mladina*, 25. mar. 1976.
- Peršak, Tone. »Ujeto drevo ne more drugače.« *Delo*, 19. jan. 1988, str. 14.
- »Pesniški festival na drevesu.« *Tedenska Tribuna*, 24. dec. 1970. [Avtor članka ni naveden.]
- »Pet let po Krstu. Uvodnik.« *Maska*, letn. 1, št. 1, 1991, str. 23.
- Pibernik, France. *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1992. Knjižnica MGL, 114.
- Pintar, Boris in Jana Pavlič. *Kastracijski stroji: gledališče in umetnost devetdesetih / Castration Machines: theater and art in the nineties*. Ljubljana: Maska, Center za raziskave scenskih umetnosti DELAK, 2001.
- Pirih Hup, Dušan. »Naši projekti 1975–1994.« Ljubljana, 1995. Objavljeno je na CD-ROM-u, hrani ga arhiv SCCA.
- Plamen, I. G. [Iztok Geister]. »Teorija pomena.« *Tribuna*, letn. 16, št. 22, 1966, str. 9.
- Platon. *Zbrana dela I., II*. Prev. in spremna beseda Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Pogačnik, Bogdan. »Milnica namesto krvi.« *Delo*, 28. okt. 1971.
- Pogačnik, Marko. »Predlog.« *Tribuna*, letn. 15, št. 11, 1965, str. 4.
- Pogačnik, Marko. *Zmajeve črte, ekologija in umetnost*. Maribor: Obzorja, 1986. Znamenja, 86.
- Pogorevc, Petra. »Eros/svoboda: pogovor z režiserjema Matjažem Bergerjem in Diegom de Breo.« *Maska*, letn. 18, št. 78–79, 2003, str. 60–62.
- Pogorevc, Petra. »Zbiram pogum za tišino: intervju z Jernejem Lorencijem.« *Maska*, letn. 21, št. 1–2, 2006, str. 20–22.
- Poniž, Denis. »Esej o golem človeku. Manifest.« *Problemi*, dec. 1968, št. 72, str. 549–553.
- Poniž, Denis. »Še nekaj prispevkov za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk.« *Maske*, št. 6–7, 1987, str. 21–24.
- Pontbriand, Chantal. »'The eye finds no fixed point on which to rest'.« *Modern Drama*, letn. 25, št. 1, 1982, str. 154–162.
- Popper, Frank. *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2007.
- »Poročilo o delu gledališke skupine 'Teater performance' za leto 1979/80.« V imenu skupine ga je napisala Marina Gržinić, 1. decembra 1980. Dokument v svojem zasebnem arhivu hrani Neven Korda.

- Poster, Mark. *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Povše, Janez. »'POT' – studio Beli krog iz Kopra.« *Mladina*, 15. sept. 1970, str. 20–21.
- Predan, Vasja. *Slovenska dramska gledališča. Kratak oris*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996. Knjižnica MGL, 122.
- Premk, Tanja. »Razodetje novega gledališča. Večer s skupino 'Vetrnica'.« *Dnevnik*, 27. dec. 1975, str. 5.
- Puncer, Mojca. »Konceptualna umetnost v Sloveniji – primer celjske alternative sedemdesetih. Conceptual Art in Slovenia – An Example of the Celje Alternative in the Seventies.« *Maska*, letn. 24, št. 123–124, 2009, str. 104–23.
- Ravnjak, Vili. »Dramski studio in alternativna gledališka gibanja v osemdesetih letih 20. stoletja v Mariboru.« *Dialogi*, letn. 49, št. 10, 2013, str. 37–43.
- Rheingold, Howard. *The Virtual Community: Homesteading on the electronic frontier*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1993.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1994.
- Rošker, Anja. »Laboratorij za alkimijo umetnosti – Nomenklatura.« *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*, ur. Nina Šorak, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, AGRFT, 2012, str. 9–22.
- Rošker, Anja. »(Preseženi) orientalizem v režiji Tomaža Pandurja.« *Dialogi*, letn. 53, št. 3–4, 2017, str. 68–79.
- Rošker, Anja. *Medkulturne uprizoritve v slovenskem gledališču: dialog z vzhodom*. Magistrsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Oddelek za dramaturgijo in scenske umetnosti, 2017.
- Rozman, Andrej, ur. *Gledališče Ane Monró: od Talija do Torija. Zbornik ob prvi deseti obletnici: teksti, songi, dokumenti*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1991.
- Sandford, Mariellen R. »Preface.« *Happenings and Other Acts*, ur. Mariellen R. Sandford, London in New York: Routledge, 1995, str. XVIII–XXIII.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. London: Methuen, 1966.
- Saussure, Ferdinand de. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Prev. Boštjan Turk. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 1997. Studia humanitatis.
- Sauter, Willmar. *The Theatrical Event*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
- Schechner, Richard. »6 Axioms for Environmental Theatre.« *TDR*, letn. 12, št. 3, 1968, str. 41–64.
- Schechner, Richard. »A New Paradigm for Theatre in the Academy.« *TDR*, letn. 36, št. 4, 1992, str. 7–10.

- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2013.
- Schmidt, Siegfried J. »Beyond Reality and Fiction? The Fate of Dualism in the Age of (Mass) Media.« *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, ur. Calin–Andrei Mihailescu in Walid Hamarneh, Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1996, str. 91–104.
- Schuller, Aleksandra. »Vlado Šav in aktivna kultura.« *Annales*, letn. 21, št. 2, 2011, str. 397–412.
- Simonič, Peter. *Kaj si bo narod misli? Ritual slovenske državnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009.
- »Sintgalerija.« *Tribuna*, letn. 16, št. 13, 1966, str. 8.
- Skušek, Zoja. *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: Založba /<sup>\*</sup>cf., 2022.
- Slana, Miroslav. »V znamenju trikotnika. Literarni proizvodi skupine LKB osvajajo tržišče.« *Katedra*, letn. 9, št. 1, 1968.
- Slana, Miroslav, Andrej Brvar, Drago Jančar in Franci Hedl. »Estetika vabljenja ali estetika ustvarjanja?!« *Večer*, 3. okt. 1968, str. 8.
- Slana, Miroslav. »V znamenju trikotnika.« *Katedra*, št. 3, 28. okt. 1968.
- Smasek, Lojze. »Revno gledališče.« *Večer*, 16. feb. 1976, str. 4.
- Snoj, Jože. »Happening v Mali drami. Obetavne energije.« *Delo*, 20. maj 1969, št. 136, str. 5.
- Snoj, Marko. *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Modrijan, 2003.
- Solivetti, Carla. »'Azbuka uma' Velimira Hljebnikova.« *Pojmovnik ruske avangarde* 3, ur. Aleksandar Flaker in Dubravka Ugrešić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1985, str. 223–33.
- »Ste pripravljeni darovati svoje telo v umetnostne namene. Predstava Brigade lepote. Iz dokumentacije gledališča Helios.« *Likovne besede*, št. 21–22, 1992, str. 72–74.
- Stepančič, Lilijana. »Body art in OHO.« *Konceptualna umetnost 60-ih in 70-ih let*, ur. Ljubica Klančar, Lilijana Stepančič in Igor Španjol, Ljubljana: Galerija ŠKUC, 1997, (Svet umetnosti), str. 27–31.
- »Supermatorična poezija pomeni odrešenje vesoljnih bitij.« *Tedenska Tribuna*, letn. 18, št. 47, 19. nov. 1970. [Avtor članka ni naveden.]
- Sušec Michieli, Barbara. »Nacionalno gledališče, identiteta in (geo)politika.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 1, 2008, str. 100–111.
- Sušec Michieli, Barbara. »Out of control?: theatre in the grip of the economic and political crisis.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 31–51.
- Suvín, Darko. »Reflections on Happenings.« *Happenings and Other Acts*, ur. Mariellen R. Sandford, London in New York: Routledge, 1995, str. 285–309.
- Svetina, Ivo. »Iluzija knjige, ki se kaže v njeni režiji.« *Tribuna*, 25. dec. 1967, št. 10, str. 4.



- Svetina, Ivo. »Gledališče Pekarna (1971–1978).« *Slovensko gledališče in slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, letn. 38, št. 79, 2002, str. 111–132.
- Svetina, Ivo. »Gledališče Pupilije Ferkeverk ali vprašanje rituala.« *Literarni modernizem v »svinčenih« letih*, ur. Gašper Troha, Ljubljana: Študentska založba in Društvo Slovenska matica, 2008, str. 79–99.
- Svetina, Ivo. »Spomini, tekst, podobe.« *Vasko Pregelj 1948–1985: utrinki 1968 – 40 let pozneje*, Ljubljana: Moderna galerija, 2008.
- Svetina, Ivo. »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk.« *Prišli so Pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnić in Ivo Svetina, Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 27–77.
- Svetina, Ivo. *Gledališče Pekarna (1971–1978). Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2016. Knjižnica MGL, 167.
- Šav, Vlado. »Obred in gledališče.« *Annales. Series historia et sociologia*, letn. 9, št. 1 = 16, 1999, str. 231–242.
- Šlamberger, Snežna. »Zvok enakovreden besedi.« *Delo* [okrog 24. aprila 1970]. Osebni arhiv Borisa A. Novaka.
- Šorli, Maja. »Dva primera ready-made besedila v slovenskem gledališču.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 69–86. Knjižnica MGL, 148.
- Šorli, Maja. »Političnost in teatralnost v slovenskih postdramskih besedilih.« *Dialogi*, letn. 44, št. 3–4, 2008, str. 15–32.
- Šorli, Maja. »Hibridne sočasnosti Maje Delak in Luka Prinčiča.« *Hibridni prostori umetnosti*, ur. Barbara Orel, Maja Šorli in Gašper Troha, Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in Maska, 2012, str. 97–117.
- Šorli, Maja. *Slovenska postdramska pomlad*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2014. Knjižnica MGL, 163.
- Šorli, Maja in Zala Dobovšek. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji.« *Amfiteater*, letn. 4, št. 2, 2016, str. 14–35.
- Šorli, Maja in Zala Dobovšek. »Cultural struggles in Slovenian institutional and independent theatre.« *Theatre Institutions in Crisis. European Perspectives*, ur. Christopher Balme in Tony Fisher, New York: Routledge, 2020, str. 166–177.
- Španjol, Igor. »Monitor pozna skrivnost.« [http://www.markokovac.org/ljubeci\\_pogled/spaki.htm](http://www.markokovac.org/ljubeci_pogled/spaki.htm). Dostop 15. jan. 2023.
- Španjol, Igor. »Veliki pok. Multimedijška umetnost in alternativna scena v prvi polovici osemdesetih let.« *Do roba in naprej: slovenska umetnost 1975–1985*, ur. Igor Španjol in Igor Zabel, Ljubljana: Moderna galerija, 2003, str. 80–90.
- Šrot, Sašo. »442 v Mali dramii.« *Tribuna*, št. 14/15, 1968/69, str. 7.

- Štaudohar, Irena. »Doživeti igro: pogovor s Tomijem Janežičem.« *Maska*, letn. 7, št. 1–2, 1997/98, str. 19–21.
- Štaudohar, Irena. »Zgodba o skupini mladih ljudi z različnimi izkušnjami in ozadji.« *Si21*, 10. dec. 2010, [https://www.si21.com/Dogodki/Skupina\\_BETONTANC-Zgodba\\_o\\_skupini\\_mladih\\_ljudi\\_z\\_razlicnimi\\_izkusnjami\\_in\\_ozadji/](https://www.si21.com/Dogodki/Skupina_BETONTANC-Zgodba_o_skupini_mladih_ljudi_z_razlicnimi_izkusnjami_in_ozadji/). Dostop 15. maj 2023.
- Šukljan, Helena. »*Nobena pot ni ravna*«: pregled vidnejših gledaliških skupin v Kopru do ustanovitve Gledališča Koper. Diplomsko naloga. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021.
- Šuklje, Rapa. »Izredno puščobne norčije. Ob potresanju cimeta in drugih dogodkih v gledališču Glej.« *Delo*, 20. feb. 1975.
- Šumič-Riha, Jelica. »Stoletje in njegova umetnost.« <http://www.antonpodbevsek-teater.si/si/kolokviji/20stoletje/?v=jelicariha>. Dostop 15. maj 2023.
- Šutej, Jelka. »Mističnost četrtkove premiere.« *Delo*, 4. feb. 1986.
- Šuvaković, Miško. *Anatomija angelov. Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Prev. Vlasta Vičič. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001. Zbirka Sophia 2.
- Šuvaković, Miško. *Paragrami tela/figure*. Beograd: Centar za Novo pozorište i igru, 2001.
- Šuvaković, Miško. »3 × Triglav: Kontroverznosti in problemi glede Triglava.« Prev. Lela Bajda. [http://www.aksioma.org/triglav/triglav\\_suvakovic\\_slo.doc](http://www.aksioma.org/triglav/triglav_suvakovic_slo.doc). Dostop 15. maj 2023.
- Taufer, Veno. »Avantgardna in eksperimentalna gledališča.« *Živo gledališče III. Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1970*, ur. Dušan Tomšič, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1975. Knjižnica MGL, 65.
- Taufer, Veno. *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- Teržan, Uršula. *Sodobni ples v Sloveniji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2003. Knjižnica MGL, 137.
- Tomić, Biljana. »Permanentna umetnost, grupa OHO.« *Umetnost*, Beograd, št. 16, 1968, str. 91–92.
- Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004. Transformacije, 14.
- Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. Knjižnica MGL, 145.
- Toporišič, Tomaž, Barbara Skubic, Tina Malič in Mateja Dermelj, ur. *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007.

- Toporišič, Tomaž. »Po sledih zapeljevanja gledališča. Slovensko mladinsko gledališče 1980–2006.« *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*, ur. Tomaž Toporišič, Barbara Skubic, Tina Malič in Mateja Dermelj, Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007, str. 89–100.
- Toporišič, Tomaž. »Ali je čas predstave čas našega življenja? Intervju z Dušanom Jovanovićem.« *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*, ur. Tomaž Toporišič, Barbara Skubic, Tina Malič in Mateja Dermelj, Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007, str. 119–129.
- Toporišič, Tomaž. *Levitve drame in gledališča*. Maribor: Aristej, 2008.
- Toporišič, Tomaž. »Performativni obrat Pupilije Ferkeverk.« *Prišli so Pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009. 215–230.
- Tratnik, Polona. »Subverzivne prakse v sodobni umetnosti – strategije majhnega odpora.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 1, 2008, str. 41–58.
- Tratnik, Polona. *Transumetnost. Kultura in umetnost v sodobnih globalnih pogojih*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, 2010.
- Troha, Gašper. *Ujetniki svobode. Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Maribor: Aristej, 2015.
- Ule, Mirjana. »O vzpostavljanju feminističnega gibanja in ženskih študij v Sloveniji.« *Dialogi*, letn. 45, št. 11–12, 2009, str. 69–81.
- Uytterhoeven, Michel. »Nekaj vprašanj slovenskim umetnikom.« *Maska*, letn. 5, št. 1–3, 1995, str. 38–39.
- Vevar, Rok. »Predlogi za konceptualizacijo zgodovine sodobnega plesa v Sloveniji.« *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, Ljubljana: Maska, 2006, str. 92–113.
- Vevar, Rok. »Betontanc.« *Glej, 40 let*, ur. Ana Perne, Ljubljana: Gledališče Glej, Slovenski gledališki muzej, 2011, str. 128–135.
- Vevar, Rok. »GILŠ – KODUM (1991–1999): med Bauhausom in Black Mountain Collegom.« *Maska*, letn. 28, št. 157–158, 2013, str. 70–78.
- Vevar, Rok in Jasmina Založnik. »Punkovske metamorfoze.« *Maska*, letn. 32, št. 183/184, 2017, str. 68–80.
- Vevar, Rok in Jasmina Založnik. »Performans in politike v vmesnem času devetdesetih let v republiki Sloveniji.« *Spoznanje! Upor! Reakcija!: performans in politika v devetdesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu*, Ljubljana: Muzej sodobne umetnosti Metelkova, 2021, str. 33–79.
- Vidanovski, Kaja. »O butu kot produktivnem medkulturnem nesporazumu.« *Dialogi*, letn. 57, št. 11–12, 2021, str. 69–77.
- Virilio, Paul. *The Vision Machine*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, London: British Film Institute, 1994.

- Virilio, Paul. *Hitrost osvoboditve*. Prev. Stojan Pelko. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze, 1996.
- Vodopivec, Peter. *Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Založba Modrijan, 2007.
- Vrečko, Janez. »Labodovci, pilotovci, konstrukteristi in tankisti.« *Tank!*, št. 1–7, 23. dec. 1998, Ljubljana: Moderna galerija, str. 34–45.
- Vujanović, Ana. »Kaj pravzaprav počnemo, ko ... delamo umetnost?« *Amfiteater*, letn. 2, št. 2, 2010; *Maska*, letn. 25, št. 127–130, 2010, str. 47–66.
- Vujanović, Ana in Igor Štromajer. »Love Without Mercy.« *Maska, Frakcija, Performance Research*, Routledge, letn. 10, št. 2, 2005, str. 147–152.
- Wurzberg, Zlatko. »Druga potencia.« *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča* (Hervé Guibert: *Mlado meso*), št. 3, 2007/08, str. 7–10.
- Yates, Frances A. »Ars memorativa.« Prev. Mojca Krevcl. *Celica*, gledališki list, Slovensko mladinsko gledališče, 1994/95, str. 9–33.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. London: Routledge, 1996.
- Zabel, Igor. »OHO – od reizma do konceptualizma.« *OHO: Retrospektiva. Eine retrospektive. A Retrospective*. Ljubljana: Moderna galerija, 1994, str. 18–33.
- Zabel, Igor. »Umetnost, moč in javnost. Model Makrolab.« *Mars. Časopis Moderne galerije Ljubljana*, letn. 9, št. 3–4, 1997, str. 1–8.
- Zabel, Igor. »Gledališče upora Marka Peljhana. / Marko Peljhan's Theatre of Resistance.« *Maska*, letn. 17, št. 74–75, 2002, str. 29–32, 91–93.
- Zabel, Igor. »Kratka zgodovina gibanja OHO.« *OHO: Retrospektiva. Eine retrospektive. A Retrospective*. Ljubljana: Moderna galerija; Frankfurt am Main: Revolver, 2007, str. 105–136.
- Zagoričnik, Franci. »Človek v galeriji.« *Glas*, 30. julij 1966.
- Zajec, M. »Razgovor z L. Kraljem: Zanima me razredno gledališče.« *Mladina*, 21. dec. 1971, letn. 71, št. 50, str. 20–21.
- Zgonik, Nadja. »Video osvajanje prostora.« *Videodokument: video umetnost v slovenskem prostoru 1969–1998*, ur. Barbara Borčič, Ljubljana: Open Society Institute – Slovenia, 1999, str. 139–154.
- Zimmermann, Gernot W. »Fast ohne Worte.« *Die Presse*, 19. april 1986.
- Zournazi, Mary. »'Hoja kot nadzorovano padanje.' Življenje kot avtonomna kolektivnost in povezljiva avtonomnost. Odlomki iz intervjuja z Brianom Massumijem.« *Maska*, letn. 20, št. 5–6 (94–95), 2005, str. 99–105.
- Zupančič, Dalibor Bori. »Introspektiva ZZ (1970–2006).« *Introspektiva ZZ, 1970–2006*. Celje: Zavod Celeia, Center sodobnih umetnosti, Galerija sodobne umetnosti, 2006, str. 26–99.
- Zupančič, Metka. »Reizem, OHO in poskus celostne umetnosti.« *Primerjalna književnost*, letn. 9, št. 1, 1986, str. 33–37.

- Žerovc, Beti. »Razstava kot umetniško delo, kurator kot umetnik.« *Maska*, letn. 25, št. 133/134, 2010, str. 87–93.
- Živadinov, Dragan. »50 koordinat.« SCRIBD, 2010, <https://www.scribd.com/document/31097592/50-kordinat>. Dostop 15. maj 2023.
- Žižek, Slavoj. »Smrdokavra.« *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov. Slovenski eksperimentalni dramski in uprizoritveni teksti iz obdobja modernizma (1966–1986)*, ur. Blaž Lukan, Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021, str. 50–51.





## Bibliografska opomba

Bibliografski podatki o prvih objavah nekaterih člankov, ki jih je avtorica dopolnila za objavo v tej knjigi:

- »Ljubiteljsko gledališče in alternativa osemdesetih: obrat k neigranju v slovenskih scenskih umetnostih / Amateur theatre and the alternative of the 1970's: the turn to not-acting in the Slovenian performing arts.« *Amfiteater*, letn. 8, št. 1, 2020, str. 92–120.
- »Eksperimentalne gledališke prakse na Slovenskem: zgodovinski pregled.« *Dialogi*, letn. 52, št. 1/2, 2016, str. 23–33.
- »Performans in scenske umetnosti: razvoj pojmov v slovenski terminologiji.« *Dialogi*, letn. 50, št. 1/2, 2014, str. 30–38.
- »Fusing the fictional and the real in the contemporary performing arts.« *Nordic theatre studies*, letn. 26, št. 1, 2014, str. 44–55.
- »Gledališče, spomin in novi panoptikon.« *Dialogi*, letn. 49, št. 3/4, 2013, str. 31–38.
- »Raziskave besede in zvoka v skupini Nomenklatura.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012, str. 215–221. Obdobja, 31.
- »V kleti četrtega bloka: eksperimentalna gledališča sedemdesetih v Študentskem naselju v Ljubljani.« *Dialogi*, letn. 48, št. 3/4, 2012, str. 114–127.
- »Vprašanje izvirnosti: travmatična točka gledališča in performansa na prelomu tisočletja.« *Hibridni prostori umetnosti*, ur. Barbara Orel, Maja Šorli in Gašper Troha, Ljubljana: Maska, 2012, str. 75–96. Transformacije, 33.
- »K zgodovini performansa na Slovenskem: eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Maska, 2010, str. 271–327.
- »Ženska perspektiva: prispevek ljubljanske alternative osemdesetih.« *Dialogi*, letn. 46, št. 9, 2010, str. 36–50.
- »Pupilija kot zarez v režimu predstavljanja in zaznavanja.« *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina, Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 195–213. Zbirka Transformacije, 26; Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, letn. 45, št. 86.
- »Hepeningi in slovenske scenske umetnosti.« *Maska*, letn. 24, št. 123/124, 2009, str. 50–67.



# Imensko kazalo

## A

Abrahams, Annie 215–216  
 Abramović, Marina 205, 249  
 Adamič, Urša 250  
 Agamben, Giorgio 231, 241–242, 244, 261  
 Ahačič, Draga 117  
 Ajshil 68, 82, 125  
 Al Droubi, Kristian 201–202, 205–207  
 Alajbegović, Zemira 7, 84–85, 88, 98, 114, 117–118, 176  
 Andrés Gómez, Diego 147, 186–187  
 Andelković, Bojan 159  
 Anouilh, Jean 37  
 Antič, Igor 125, 126  
 Antončič, Emica 8  
 Aristotel 170, 172, 174  
 Armstrong, Neil 168  
 Arns, Inke 222, 225, 227–228, 230, 240  
 Arzenšek, Dušan 58  
 Asentič, Saša 44  
 Auslander, Philip 236  
 Avbar, Alenka 167, 169  
 Avbelj, Jožica 7, 37, 53–54, 78, 91, 249

## B

Babić, Iva 155  
 Badiou, Alain 19, 167, 176, 209, 234–235  
 Badurina, Livio 141  
 Bahovec, Eva 165  
 Bajec, Bojana 8  
 Bandelj, Silva 8  
 Barba, Eugenio 75, 94  
 Barthes, Roland 191–192, 194–195  
 Bartol, Vladimir 180  
 Basara, Vladimir (glej tudi Živadinov, Dragan) 177  
 Bassin, Aleksander 68  
 Baškovič, Ciril 71  
 Battelino Baranović, Balbina 148  
 Battelino, Miloš 127, 148  
 Bauchard, Franck 184  
 Bauer, Marjan 178  
 Baxandall, Lee 44  
 Belak, Ljerka 115  
 Belenkij, Valerij 167

Belina, Marjan 116  
 Benjamin, Walter 204  
 Berardi, Franco 215  
 Berger, Matjaž 7, 15–16, 116, 138–139, 142, 149–152, 158, 163, 165–182, 197, 232, 234, 260–261  
 Berghaus, Günter 35, 40  
 Bernik, Lidija 105–107  
 Bertok, Goran 150, 259  
 Bezjak, Primož 153  
 Bibič, Bratko 103  
 Bibič, Polde 38, 57  
 Birringer, Johannes 225, 227, 230  
 Bjelić, Dušan 76  
 Blagdanič, Alma 146–147  
 Blažević, Marin 238  
 Blažinič, Irena 155  
 Bleeker, Maaike 192, 204, 208  
 Boal, Augusto 196  
 Bogdanovski, Goran 148  
 Boh, Katja – Pupa 46–47  
 Boh, Maja 58, 114  
 Bohorič, Irena 78  
 Bojetu, Berta 117  
 Boko, Jasen 204  
 Bond, Edward 55  
 Bor, Matej 51  
 Borčič, Barbara 7, 113–114  
 Bornšek, Anja 245  
 Borštnar, Jana 58, 61–62  
 Bosma, Josephine 212, 214–215  
 Božič, Darijan 37–38, 68  
 Božič, Peter 22–25, 55, 134, 248  
 Bračič, Tamara 152  
 Brecelj, Marko 150, 259  
 Brecht, Bertolt 78, 115, 167, 178, 235  
 Brecht, George 29  
 Brejc, Tomaž 7, 32, 36, 122  
 Breuer, Lee 128  
 Brezavšček, Pia 134  
 Breznik, Maja 25, 29, 32, 114, 134, 139, 180  
 Brezovec, Branko 150, 202  
 Bric, Neda R. 109, 155  
 Brignall, Tom 190, 193  
 Brook, Peter 120

Broz, Josip – Tito 22, 57, 96, 123, 256  
 Brumec, Klemen 250  
 Brus, Günther 49  
 Brvar, Andrej 46, 64–65  
 Bučar, Mateja 143, 239, 245  
 Bulatović, Barbara 150  
 Bulc, Mare 137, 152, 157, 196, 236  
 Buljan, Ivica 82, 151, 154, 236, 259  
 Butala, Gregor 7

## C

Cage, John 29–30, 58  
 Camillo, Giulio 183, 188–190, 192, 196  
 Cangiullo, Francesco 175–176  
 Cankar, Ivan 37–38, 40, 124–125, 180  
 Cavazza, Boris 56  
 Cavazza, Sebastijan 156  
 Cerkenik Bren, Vida 157  
 Chernetich, Gaia Clotilde 251  
 Cicero 188  
 Cimprič, Aleš 8  
 Copeland, Roger 237, 239  
 Corso, Gregory 71  
 Crary, Jonathan 184, 219  
 Cremona, Vicki Ann 7  
 Cunningham, Merce 148  
 Cvejič, Bojana 244

## Č

Čanković, Spaso 105  
 Čeh, Marko 157  
 Čermelj, Manca 46–47  
 Černe, Damjana 187  
 Čolaković, Rodoljub – Šilja 98  
 Čufer, Eda 120–121, 138, 163, 185, 197, 221–222, 224, 229

## Ć

Ćosić, Vuk 150

## D

Daele, Koen Van 114–115  
 Davis, Tracy C. 200  
 De Brea, Diego 151–153, 259  
 De Certeau, Michel 217  
 De Sade, Markiz 146  
 Debord, Guy 110  
 Dekleva, Milan 79  
 Delak, Maja 143, 240, 261  
 Delak, Ferdo 11, 23, 117  
 Deleuze, Gilles 215, 226

Dellabernardina, Drago 28  
 Dermelj, Mateja 8  
 Derrida, Jacques 167–170, 172–174, 176–178, 238–239  
 Destovnik Kajuh, Karel 56  
 Devide, Goran 98  
 Diderot, Denis 200, 203, 205, 207  
 Dimec, Mojca 94–95, 106  
 Divjak, Žiga 157  
 Djilas, Ivana 152  
 Dobovšek, Zala 133, 136–137, 140  
 Dolan, Jill 15  
 Dolar, Mladen 165  
 Dolenc, Božidar 99  
 Dolenc, Sergej 116  
 Dolgan, Marjan 123  
 Dolinar, Ana 208  
 Dolinšek, Rajc 78  
 Dragan, Nuša 113–114  
 Dragan, Srečo 113–114  
 Dragar, Igor 146–147  
 Drakulič, Slavenka 117  
 Dreu, Mojca 102  
 Dries, Luk Van den 186, 196  
 Drnovšek, Janez 180  
 Drnovšek, Jaša 154  
 Dürrenmatt, Friedrich 167  
 Dylan, Bob 71  
 Džumhur, Mirzo 100

## E

Eisenstein, Sergej Mihajlovič 228  
 Ekart, Primož 155–156  
 Endo, Tadashi 144  
 Erazem Rotterdamski (Erasmus Desiderius) 188  
 Ercegović, Romana 82  
 Erjavec, Aleš 105, 107, 120, 125, 129, 136, 177, 258  
 Eržen, Janez 145  
 Eversmann, Peter 7

## F

Faganel, Jože 116  
 Faninger, Neva 7, 102  
 Farič, Matjaž 114, 143–144, 150, 161, 259  
 Féral, Josette 200, 205  
 Ferlinghetti, Lawrence 71  
 Filipič, Emil 58, 124, 126–127, 258  
 Filipič, Lojze 37, 68  
 Fink, Eugen 199  
 Fischer-Lichte, Erika 13, 26, 253



Flaker, Vito 58  
 Florjančič, Miloš 58  
 Florjančič, Peter 184  
 Foreman, Richard 128  
 Forstnerič, France 48, 123  
 Foucault, Michel 26, 227–228  
 Franco, Susanne 251  
 Fras, Miha 8, 158  
 Freud, Siegmund 51, 158, 167  
 Fried, Michael 203–204, 207  
 Fuchs, Elinor 83  
 Fuentes, Carlos 153

**G**

Gabrič, Aleš 7, 20–21, 97  
 Gabrijelčič, Samo 74  
 Gabrijelčič, Uroš 75, 78  
 Gajić, Lora 178  
 Gajšek, Vladimir 65  
 Gantar, Pavle 71  
 Gauß, Carl Friedrich 228  
 Geister, Iztok 30, 33, 35, 59  
 Genet, Jean 37, 146  
 Georgelou, Konstantina 187, 189  
 Geymayer - Oblak, Maruša 156  
 Ginsberg, Allen 49, 71  
 Globokar, Vinko 68  
 Goffin, Gerry 208  
 Goffman, Erving 200  
 Gorjup, Meta 74  
 Goršič, Niko 7, 66, 71, 115, 125–126, 145  
 Gosarič, Samo (glej tudi Oleami, Samo) 7, 36, 249  
 Govc, Petra 187, 202  
 Grabnar, Tin 157  
 Grad, Olga 125, 145  
 Grassi, Davide 150, 157  
 Grbac, Majda 115  
 Gregorčič, Marjetica 75  
 Gregorič, Tereza 85, 101  
 Grey, Maca 71  
 Grilc, Uroš 169  
 Grm, Milena 125  
 Grom, Tomaž 208, 245  
 Grotowski, Jerzy 58, 73–75, 79–81, 95–96, 120, 155, 199, 246, 260  
 Grubar, Brane 245  
 Grum, Miha 8  
 Grum, Slavko 146, 161, 242  
 Gržinič, Marina 84–85, 88, 97, 105, 107, 109, 114–115

Guattari, Félix 215, 226  
 Guibert, Hervé 154

**H**

Habicht, Dejan 156  
 Haider, Jörg 229  
 Hamulić, Merima 102  
 Handke, Peter 37, 54–55, 249  
 Hanžek, Matjaž 34–35  
 Hartman, Bruno 64–65  
 Heathfield, Adrian 249  
 Heckmair, Anderl 170  
 Hedl, Franček 64–65  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 172  
 Heidegger, Martin 60, 172  
 Heinrich, Willi 37  
 Hirszenfelder, Ida 112, 114  
 Hlebnikov, Velimir 221, 224–225, 227–229, 240  
 Hobbs, Stuart Dale 30  
 Hočevar, Meta 113, 137, 142, 150  
 Höfler, Janez 116  
 Hojnik, Branko 153  
 Hoogland, Rikard 8  
 Horvat, Aleš 133  
 Horvat, Sebastijan 82, 133, 150–152, 154, 197, 235–237, 243, 245, 249, 259, 261  
 Hribar, Ksenija 97, 143–145, 149  
 Hribar, Rosana 167  
 Hribar, Tine 122  
 Hribernik, Jasna 114  
 Hrs, Željko 126  
 Hrvatin, Emil (glej tudi Janša, Janez) 12, 15–16, 134, 138–139, 149–152, 183–191, 193–198, 232, 236–237, 240, 260–261  
 Hrvatin, Sergej 98  
 Huber, Damjan 8  
 Husserl, Edmund 199

**I**

Ikeda, Carlotta 144  
 Ilc, Iztok 243  
 Inkret, Andrej 7, 21–22, 38, 40–41, 49–50, 53–54, 56, 69, 78, 121, 127, 146  
 Ionesco, Eugène 145–146, 197, 237  
 Iucundus, Bard 45–46  
 Ivančić, Aldo 98, 118

**J**

Jablanovec, Bojan 15–16, 138–139, 149, 196, 199–202, 206, 208, 232, 236–238, 245, 260–261

- Jakopič, Barbara 74, 91  
 Jakša, Lado 122  
 Jan Zoran, Mojca 8  
 Jan, Slavko 38  
 Jančar, Drago 64–65, 124, 258  
 Janežič, Tomi 82, 142, 150–151, 155–156, 162, 259, 261  
 Janša, Janez (glej tudi Hrvatini, Emil) 7, 12, 15–16, 134, 137–139, 157, 179, 183, 188–196, 232, 236, 242, 244–245, 247, 249, 253, 260–262  
 Japelj, Marko 141  
 Jazbec, Helena 222  
 Jeffs, Nikolai 7, 102  
 Jelesijevič, Nenad 136  
 Jenull, Jaša 157  
 Jeraj, Mina 125  
 Jesenko, Primož 7, 22–23, 55, 57, 68, 72, 82–83, 148  
 Jesih, Milan 46–47, 55, 75, 124, 258  
 Ješelnik, Simona 8  
 Jevreinov, Nikolaj 23  
 Jevtušenko, Jevgenij 49  
 Jezernik, Ivan 115  
 Jones, Amelia 249  
 Jordan, Branko 153  
 Jovanović, Dušan 7, 36–42, 46–50, 53–57, 72, 83–84, 114–15, 123–127, 137, 142, 144, 176, 248–249, 254, 257–259  
 Jovanović, Saša 76, 150  
 Jovanovski, Alenka 61  
 Juras, Jadranka 208  
 Juravič, Daria 68  
 Jurc, Vladimir 125  
 Jurišič, Leja 109  
 Jurman, Urša 107  
 Juvan, Marko 121, 128
- K**
- Kacin, Jaša 178  
 Kadin, Boris 205–206  
 Kandinski, Vasilij 222  
 Kapelj, Barbara 109  
 Kaprow, Allan 27, 29–30, 32–33  
 Kapš, Petra 238  
 Kardum, Simon 197, 232  
 Kaurin, Uroš 208–209  
 Kermauner, Taras 30, 55–56, 58, 90, 122  
 Kermavner, Aleš 42–43  
 Kerouac, Jack 71  
 Kirby, Michael 27–29, 86–88, 90, 175, 255
- Kiš, Danilo 125  
 Kleč, Milan 57, 59  
 Klein, Yves 32  
 Klemenčič, Bojana 46  
 Klonaris, Maria 109  
 Kmecl, Matjaž 55  
 Knez, Jasna 58, 61–62  
 Knop, Seta 102  
 Kobal, Jana 178  
 Kobolt, Katja 7  
 Kocbek, Edvard 127, 258  
 Kocbek, Matjaž 46–47, 55, 70, 75  
 Kočjančič, Nerina 98  
 Kodrič, Zdenko 74–75  
 Koležnik, Mateja 142, 151  
 Koloini, Diana 107  
 Konjar, Jurij 148  
 Konstantinov, Ljupče 141  
 Kopač, Andreja 134, 245  
 Koprivšek, Nevenka 146  
 Korda, Neven 7, 81, 84–85, 88, 93–95, 97–98, 101, 114, 118–119, 149, 239, 257  
 Koritnik, Žiga 153  
 Koršič, Igor 122  
 Korun, Mile 38, 53, 82, 84, 124  
 Kos, Janko 179  
 Kos, Jerneja (glej Lenard, Jerneja) 61  
 Kosovel, Srečko 168–170, 179–181  
 Košnik, Marko 139, 149  
 Kovač, Vojin – Chubby 36  
 Kovač, Iztok 114, 239  
 Kovačič, Lojze 69  
 Kovačič, Marko A. (tudi Mare) 7, 20, 111–112, 114, 157, 256  
 Kovač, Mirko 84, 88  
 Kozina, Žarko 46  
 Kraigher, Amelia 7, 134  
 Krajnc, Barbara 155  
 Kralj, Lado 7, 19, 55, 58, 69, 72–75, 83, 90–91, 115, 122, 124, 140, 146, 197  
 Kralj, Tomaž 13, 23, 36, 46, 53, 64, 72, 75–79, 94, 255  
 Kranjc, Mojca 8  
 Kreft, Lev 165, 180  
 Križaj, Franci 84  
 Križnar, Naško 36, 79  
 Krnel, Manca 245  
 Kroetz, Franc Xaver 84  
 Krpan, Jurij 150  
 Krpič, Tomaž 201  
 Krupska, Nadežda 71

Kšela, Tomaž 67  
 Kučan, Milan 180  
 Kugler, Ema 7, 107–109, 114–, 116–117, 128,  
 138–139, 149, 158, 232, 234–235, 256–257,  
 261  
 Kulaš, Leo 141  
 Kumbatovič Kalan, Filip 56  
 Kumerdej, Mojca 238  
 Kunst, Bojana 13–14, 143, 148, 161, 211,  
 217  
 Kušej, Martin 150

## L

Laban, Rudolf 143  
 Lakovnik, Tanja 105  
 Lampič, Nina Eva 157  
 Lampret, Igor 72, 84  
 Latin, Matjaž 133, 151  
 Laurel, Brenda 190  
 Lavrač, Vesna 144  
 Laznik, Vladimir 148  
 Lebel, Jean-Jacques 40–41, 49–51  
 Lechner, Marie 214  
 Lehmann, Hans-Thies 12, 101, 201, 204–205,  
 232–233, 253, 256  
 Leiler, Ženja 143  
 Lenard, Jerneja (glej tudi Kos, Jerneja) 61  
 Lermontov, Mihail Jurjevič 228  
 Leskovšek, Nika 197, 247  
 Lesničar - Pučko, Tanja 7, 102–103  
 Levine, Les 114  
 Levstik, Barbara 58, 68, 74, 91, 115  
 Levstik, Snežana 102  
 Licul, Maja 150  
 Likar, Igor 7, 57, 59, 61–63  
 Ljubešič, Samo 84–85, 88  
 Lobačevski, Nikolaj Ivanovič 228  
 Lobnik, Alja 134  
 Ločnikar, Dejan 167  
 Logar, Matija 55  
 Lopojda, Anita 98  
 Lopojda, Siniša 98–100  
 Lorenci, Jernej 82, 142, 151–152, 243  
 Lotman, Jurij M. 165–166  
 Lovrič, Iztok 147  
 Lubej, Uroš 173  
 Lukan, Blaž 7, 32–33, 62, 125, 136, 138, 141,  
 143, 151, 155, 192, 204, 209, 238  
 Luštek, Gregor 167  
 Lužan, Pavel 55  
 Lužar, Aprilija 150

## M

Majkus, Davorin 85  
 Majzelj, Janja 146–147, 156  
 Malevič, Kazimir 23  
 Malič, Tina 8  
 Mandić, Dušan 84–85, 88, 97, 118  
 Mandić, Marko 201, 237–238  
 Marb, Stefan Maria 144  
 Marcandrea 8  
 Marcus, Frank 37, 51  
 Marin, Marko 116  
 Marinetti, Filippo Tommaso 221  
 Marolt, Tomaž 75  
 Marranca, Bonnie 128  
 Masser, Michael 208  
 Massumi, Brian 216  
 Matanovič, Milenko 28, 31, 36  
 Matjašec, Nataša 152, 235  
 Matussek, Peter 189  
 Mavrič, Mojca 167  
 Mazej, Roman 71  
 Mečnikov, Ilja Iljič 228  
 Mejerhold, Vsevolod 23, 98  
 Mendiževc, Aleš 8  
 Menger, Jana 148  
 Merleau-Ponty, Maurice 30  
 Mertelj, Polona 212  
 Messner, Janko 57, 115  
 Mihajlovič, Kaja 250  
 Mihalj, Boris 153  
 Mikeln, Miloš 123  
 Miklavc, Ferdinand 45–46, 75  
 Miklavčič, Mirela 98  
 Milčinski, Maja 58  
 Milčinski, Matija 115–116  
 Milčinski, Nana 199  
 Milenović Workman, Maja 143  
 Miler, Eduard 150, 236  
 Milohnič, Aldo 7, 12, 22, 48, 137, 139, 248  
 Miočinovič, Mirjana 166  
 Mišič, Ksenija 141  
 Mišič, Milutin 123  
 Mitchell, W. J. T. 110  
 Mlačnik, Marko (tudi Mare) 125–126,  
 142–143  
 Mlakar, Peter 150  
 Mlakar, Pia 143  
 Mlakar, Pino 143  
 Mnouchkine, Ariane 141  
 Močnik, Rastko 7, 122, 165, 170–172, 177  
 Moder, Gregor 8

- Möderndorfer, Anja 144  
 Möderndorfer, Vinko 97  
 Modic, Marko 121, 233  
 Mor, Smadar 8  
 Mrak, Ivan 11, 23  
 Mrzel, Jerica 70–71  
 Muck, Kristijan 17, 37, 44, 116–117, 257  
 Muhvič, Anja 8  
 Müller, Blažka 146–147  
 Müller, Heiner 84  
 Murnik, Maja 134, 159  
 Murobushi, Ko 144  
 Musorgski, Modest 222
- N**  
 Negro, Janez 56  
 Negroponte, Nicholas 227  
 Neubauer, Henrik 148  
 Neveščanin, Ivica 205  
 Newton, Isaac 211, 227–228  
 Nez, David 28  
 Njatin, Lela B. 105  
 Novak Popov, Irena 58, 63  
 Novak, Boris A. 7, 57–62, 75, 137  
 Novak, Jerko 58  
 Novak, Jure 152, 157, 244  
 Novakovič Kolenc, Barbara 109, 128, 138–139, 141, 149–150, 196, 237
- O**  
 Obreza, Ana 88, 94  
 Obrški, Jure 55  
 O'Casey, Seán 56  
 Ohno, Kazuo 144  
 Ohno, Yoshito 144  
 Oldenburg, Claes 32, 40  
 Oleami, Samo (glej tudi Gosarič, Samo) 7  
 Olivari, David 215  
 Omerzu, Silvan 150–151  
 Orel, Barbara 30, 53, 71, 136  
 Osojnik, Jani 88, 94–95, 255  
 Ostanek, Kristijan 173  
 Ouellet, Pierre 199, 210  
 Ožbolt, Sinja 114, 143
- P**  
 Pajk, Milan 62  
 Pandur, Livia 141R  
 Pandur, Tomaž 12, 128, 141–143, 259  
 Partljič, Tone 64, 124  
 Patafta, Denis 155  
 Pavček, Marko 63  
 Pavček, Saša 63  
 Pavis, Patrice 12, 20, 211  
 Pavlič, Jana 109, 138, 141, 165  
 Pavlin, Sandi 125–126, 156  
 Pavlovec, Matija 223  
 Pavšič, Vladimir (glej Bor, Matej)  
 Pegan, Aljaž 167  
 Pejovič, Katarina 69  
 Peljhan, Marko 15–16, 138–139, 150, 158, 162, 198, 221–230, 232, 240, 260–261  
 Pengov, Jože 124  
 Per, Vera 145  
 Perne, Ana 7–8  
 Perovšek, Jure 57, 59  
 Peršak, Tone 25, 61, 80, 134  
 Peršuh, Helena 153  
 Petan, Žarko 7, 37–39, 112–113, 124  
 Peterle, Lojze 179  
 Peternelj, Ivan 147  
 Petkovšek, Mitja 167  
 Petrikas, Martynas 8  
 Pevec, Metod 58, 63  
 Piccoli, Kristina 148  
 Pintar, Boris 138  
 Pipan, Janez 126–127, 258  
 Pirih, Dušan Hup 20, 94–96  
 Pirman, Alenka 150, 157  
 Platon 169, 181, 241  
 Podbevšek, Anton 168, 182, 190  
 Podbevšek, Katarina 7  
 Podgoršek, Sašo 148  
 Podobnik, Janez 179  
 Pogačar, Tadej 150  
 Pogačnik, Bogdan 68  
 Pogačnik, Marko 30–32, 41, 66  
 Pogorevc, Petra 7–8, 153  
 Pograjc, Matjaž 138–139, 146, 150–151, 161, 236–237, 259, 261  
 Pokorn, Marko 137  
 Polič, Andraž 155  
 Polič, Radko 141, 144  
 Pollesch, René 101  
 Poniž, Denis 45–46, 52, 122, 248  
 Pontbriand, Chantal 203–204  
 Pop-Tasič, Nebojša 153, 243  
 Popper, Frank 213, 215, 261  
 Poschmann, Gerda 243  
 Poster, Mark 190, 193, 216  
 Postlewait, Thomas 200  
 Potočan, Brane 143, 147–148, 259

- Potočnik Noordung, Hermann 159  
 Potočnjak, Dragica 109, 126, 137  
 Potrč, Ivan 123  
 Povšič, Sabina 8  
 Praznik, Katja 7, 134  
 Prebil, Robert 169  
 Pregarc, Rado 25, 134  
 Preglau, Jure 8  
 Premk, Tanja 80  
 Prešeren, France 119–120, 180, 258  
 Pretnar, Igor 37  
 Prijatelj, Ivo 242  
 Prinčič, Luka 240, 261  
 Prokić, Nenad 141  
 Pucher, Stefan 101  
 Puncer, Mojca 7, 36–37  
 Pungartnik, Marjan 71  
 Pungerčar, Marija Mojca 7, 105–107  
 Purg, Franc 150  
 Puškin, Aleksander Sergejevič 228
- R**
- Rakovec, Pavel 125  
 Ravnikar, Marjan 223  
 Ravnjak, Vili 133, 163  
 Ravnohrib, Pavle 125–126, 145, 169  
 Ravter, Staš 141  
 Reba, Teja 109  
 Rebolj, Mateja 143, 167  
 Recer, Matej 146–147, 155–156, 223  
 Remeta, Inga 8  
 Repnik, Vlado 7, 82, 128, 138–139, 141,  
 149–152, 176, 197, 232–233, 261  
 Rheingold, Howard 193, 226  
 Ristić, Ljubiša 55, 83–84, 88–89, 125, 127, 136,  
 138, 146, 257  
 Rogelj, Dušan 58, 70, 114  
 Rogelj, Tea 8  
 Ronen, Ruth 202  
 Rošker, Anja 61, 141  
 Rotar, Braco 165  
 Rotovnik, Mitja 116  
 Rovani, Jure 179  
 Rozman, Andrej 96, 137  
 Rožanc, Marjan 21, 56  
 Rudolf, Franček 55
- S**
- Sandford, Mariellen R. 40, 44  
 Sarič, Dejan 152  
 Saro, Anneli 7  
 Sartre, Jean-Paul 194  
 Saussure, Ferdinand de 58, 169, 175  
 Sauter, Willmar 7, 200  
 Schechner, Richard 25, 40, 58, 72–73, 86  
 Schisgal, Murray 56  
 Schmidt, Goran 7, 116, 118–119, 122, 257  
 Schmidt, Siegfried 210  
 Schneemann, Carolee 40  
 Schuller, Aleksandra 7, 81, 88  
 Seitz, William 29  
 Semenič, Simona 151  
 Seraval, Dario 98  
 Sever, Sonja 78  
 Sevšek, Beno 71  
 Shakespeare, William 37, 167  
 Simčič, Marko 78  
 Simčič, Samo 115  
 Simonič, Peter 180, 182  
 Simoniti, Primož 116  
 Sivec, Anica 71, 115  
 Skaberne, Monika 102  
 Skrt, Bine 245  
 Skušek, Zoja 165  
 Slana, Miroslav 7, 19, 64–68  
 Slodnjak, Marko 70  
 Smasek, Lojze 81  
 Smole, Dominik 38, 56–57, 120, 124, 258  
 Smolej, Uroš 153  
 Snoj, Jože 48  
 Snoj, Marko 135  
 Soban, Tamara 223  
 Sofoklej 162  
 Sondheim, Alan 215  
 Souček, Jurij 22, 37–38, 46, 68, 117  
 Springer, Brian 230  
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 23, 91, 98,  
 155, 260  
 Starič, Sebastijan 148  
 Stegnar, Katarina 202, 204  
 Stepančič, Lilijana 7, 32  
 Stojko, Tone 50, 74, 127, 142  
 Strasberg, Lee 155, 260  
 Strehler, Giorgio 190  
 Strindberg, August 36  
 Sušec Michieli, Barbara 136–137  
 Suvini, Darko 29, 42  
 Suzuki, Tadashi 141  
 Svetina, Ivo 7, 22–23, 43, 45–46, 48–49, 51–52,  
 69–71, 73–75, 79, 90–91, 124, 141–142, 176,  
 242, 248, 258



## Š

- Šalamun, Tomaž 30, 32, 57, 115  
 Šalehar, Romana 156, 223  
 Šav, Vlado 19, 53, 64, 72, 75, 79–81, 84, 88, 94, 133, 255  
 Šedlbauer, Zvone 55, 57, 72, 84  
 Šef, Blaž 250  
 Šeligo, Rudi 55, 57, 73, 82, 112–114, 124, 258  
 Šeparović, Borut 249  
 Škerlep, Andrej 58  
 Škof, Janez 141–142, 169  
 Škof, Luka Martin 157  
 Škufca, Andrej 167  
 Šlamberger, Snežna 38  
 Šmid, Aina 105, 109, 114–115  
 Šorak, Nina 8  
 Šorli, Maja 12, 133, 140, 142, 160, 163, 185–187, 249, 242  
 Španjol, Igor 112, 223  
 Šprajc, Božo 115  
 Šrot, Sašo 48, 71  
 Štaudohar, Irena 25, 134, 139, 147, 155  
 Štern, Marinka 125  
 Štih, Bojan 37, 53, 56–58, 84  
 Štih, Marija 58  
 Štoviček, Jendo 70, 89  
 Štravs, Jane 106, 108, 117–118, 145, 235  
 Štromajer, Igor 7, 15–16, 137–139, 149–150, 157–158, 161, 197–198, 211–220, 232, 240, 260–261  
 Štrucl, Tomaž 138–139, 147, 150, 161, 236–237, 261  
 Štukelj, Leon 165–166  
 Šturbej, Branko 141  
 Šukljan, Helena 133  
 Šuklje, Rapa 79  
 Šumenjak, Vilja 75  
 Šumič-Riha, Jelica 234–235  
 Šušnik, Tugo 89  
 Šutej, Jelka 119  
 Šuvaković, Miško 28, 31, 42, 114, 122, 149, 248  
 Švabič, Marko 70  
 Švabič, Miloš 28, 34

## T

- Tabar, Ive 150, 259  
 Tairov, Aleksander 23  
 Taufer, Venio 37, 46, 48–49, 53–55, 83, 88, 114, 117, 124, 138, 176, 248, 254, 258  
 Taufer, Vito 127–128, 141, 150, 161, 249, 258  
 Tavčar, Ivan 154

- Terentijev, Igor 23  
 Ternovšek, Aljoša 133  
 Teropšič, Dušan 148  
 Teržan, Uršula 143–145, 149  
 Thomadaki, Katerina 109  
 Tighe, Dylan 202  
 Tisnikar, Jože 176, 232–233  
 Tkačev, Alja 117  
 Tomažič, Jadranka 126  
 Tomič, Biljana 32  
 Topol, Josef 37  
 Toporišič, Tomaž 7, 12, 22, 37, 45, 55, 57, 84, 124–126, 128, 138, 150–151, 177, 180, 248  
 Tory, Iztok 7, 54, 72, 115–116, 249  
 Tratnik, Polona 14, 230, 259  
 Trefalt, Uroš 150  
 Tribušon, Matjaž 141, 169  
 Trnovšek, Aljoša 245  
 Trobentar, Andrej 114  
 Troha, Gašper 7–8, 123–124  
 Trošt, Špela 8, 202, 206, 208, 245  
 Turel, Bor 7, 57–58, 61, 63, 75  
 Turner, Victor 200  
 Turšič, Miha 159

## U

- Ulay 249  
 Ule, Mirjana 104–105  
 Uratarič, Irena 63  
 Uytterhoeven, Michel 136

## V

- Vajt, Bojana 98  
 Valcl, Ajda 157  
 Valič, Aleš 58, 70–71  
 Varga, Dario 153, 187  
 Varga, Irena 125  
 Vargas, Enrique 234  
 Vawter, Ron 148  
 Veber, Petra 152  
 Venturini, Katarina 167  
 Vernet, Claude-Joseph 203  
 Vetrih, Polona 113–114  
 Vevar, Rok 7, 97, 143–144, 146–151, 157, 163, 242–243, 262  
 Vevar, Štefan 7–8  
 Vidanovski, Kaja 144  
 Vidič, Renata 245, 250  
 Vidmar, Josip 51  
 Vidmar, Meta 143  
 Vipotnik, Miha 114

Virant, Anže 250  
 Virilio, Paul 195, 227  
 Visintin, Svetlana 141  
 Vitez, Primož 152, 243  
 Vitrac, Roger 55, 57  
 Vlaškalić, Vladimir 153  
 Vnuk, Gordana 202  
 Vodopivec, Peter 21–22, 255  
 Vodušek, Nada 108, 117  
 Vojevec, Jaka Andrej 157, 250  
 Volfand, Jože 123  
 Vošnjak, Sergej 123  
 Vrečko, Janez 74  
 Vrhovnik Smrekar, Mitja 147, 154, 161  
 Vujanovič, Irena 8, 80  
 Vujanovič, Ana 44, 212, 244  
 Vukmirica, Željko 137

**W**

Waltl, Robert 249  
 Warhol, Andy 32, 241  
 Wigman, Mary 143  
 Williams, Nigel 128, 249, 258  
 Wilson, Robert 128, 141  
 Winnicott, Donald Woods 200  
 Woelle, Irena 150  
 Wurzburg, Zlatko 154

**Y**

Yates, Frances A. 188–189

**Z**

Zabel, Igor 34–35, 223–224, 226  
 Zadnikar, Miha 101  
 Zagoričnik, Franci 41  
 Zajc, Dane 23, 55, 73–74, 91, 124, 161, 258  
 Zakonjšek, Jan 150  
 Založnik, Jasmina 97, 149–150, 157  
 Završan, Brane 143  
 Zdovc, Jure 167  
 Zgaga, Pavle 71  
 Zgonc, Tanja 114, 142–144, 259  
 Zgonik, Nadja 112, 114  
 Zidar, Juš 157  
 Zidar, Vojko 125  
 Zihlerl, Boris 20  
 Zimmermann, Gernot W. 104  
 Zinajić, Tijana 157  
 Zlatar Frey, Damir 82, 97, 116–117, 139, 144–  
 145, 257, 259  
 Zlobec, Marijan 123

Zobec, Metka 163  
 Zorc, Gregor 202  
 Zorčič, Metoda 37  
 Zorko, Tomaž 47  
 Zorman, Brane 137, 149, 158, 215–219, 240  
 Zournazi, Mary 216  
 Zupan, Klavdija 152  
 Zupančič, Dalibor Bori 19, 36  
 Zupančič, Dunja 159  
 Zupančič, Iva 158  
 Zupančič, Matjaž 236  
 Zupančič, Metka 35

**Ž**

Žagar, Monika 46–47  
 Železnik, Karla 8  
 Žgank, Nada 8, 239, 243  
 Žgur, Nada 208  
 Živadinov, Dragan 7, 23, 128, 138–139, 149–152,  
 158–159, 162, 167, 177, 197–198, 258, 260  
 Žižek, Fran 11  
 Žižek, Slavoj 32–35, 165  
 Žmavc, Janez 84  
 Žvegelj, Janja 150

