

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

Nika Leskovšek

Politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca v Sloveniji po letu 1980

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2022

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

Nika Leskovšek

Politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca v Sloveniji po letu 1980

Doktorska disertacija

Mentorica:
red. prof. dr. Barbara Orel

Študijski program:
Humanistika in družboslovje
Področje:
Študiji scenskih umetnosti

Ljubljana, 2022

KAZALO

UVOD	7
Pregled področja raziskave.....	12
Politični procesi emancipacije gledalca: participativna umetnost	20
Produkcijski pogoji (participativne) umetnosti	28
Utemeljitev ključnih pojmov raziskave: dramaturgija gledalca in politike uprizarjanja	32
Dramaturgija gledalca	32
Politike uprizarjanja.....	40
Prostorsko-časovna zamejitev raziskave	46
Trije modeli dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja	49
1. model v obdobju poznega socializma (1980–1991)	50
2. model v obdobju parlamentarne demokracije (1991–2004)	51
3. model v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma (2004–2019)	54
Metodologija	58
Kriteriji za analizo uprizoritev.....	61
Komunikacijski model uprizoritve	62
a) Idealni gledalec.....	66
b) Fokalizacija	69
Prostor	71
Odnosi z javnostjo	80
Politike uprizarjanja.....	84
I. 1. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v obdobju poznega socializma (1980–1991)	92
Družbeno-politični kontekst	92
Dojemanje publike v času poznega socializma.....	97
Inovativne politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca	99
KPGT in NSK	103

Struktura poglavja in cilji analize uprizoritev po kriterijih.....	112
1. Politike uprizarjanja.....	114
<i>Missa in a minor</i> : prelomna uprizoritev v političnosti in dramaturgiji gledalca (1980)	114
Politično učinkovanje prostora.....	118
2. Komunikacijski model uprizoritev: nadidentifikacija	121
3. Prostor	128
Adaptacija uprizoritvene strategije nadidentifikacije na prostor.....	130
Gledalec kot del scenografije	135
Uvajanje gledalca v prostor uprizoritve: iz javnega v zasebno.....	140
Totalni nadzor gledalca	143
Zasnova prostora v režijah Ljubiše Ristića	145
4. Fizična in psihična manipulacija gledalcev: nasilje in strah pri gledalcih	147
Fizični in psihični učinki na gledalčevo telo	152
Uporaba nasilja in sprožanje strahu pri gledalcih	156
Discipliniranje občinstva.....	161
Uporaba nasilja v sočasnih uprizoritvah.....	163
Sklepi	165
II. 2. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v obdobju parlamentarne demokracije (1991–2004)	169
Oris splošnih družbeno-političnih značilnosti obdobja	169
2. model in njegova tranzicijska narava	177
Struktura 2. modela: kriteriji za analizo uprizoritev	179
1. Politike uprizarjanja: prestop umetnikov v politiko ter odsotnost političnega v umetnosti... ..	182
NSK država v času	188
Rojstvo naroda iz socialistične federacije.....	190
2. Prostor in odnosi z javnostjo: analiza uvodnih ritualov	191
Uvodni rituali	195
Primerjava uvodnih ritualov med različnimi modeli dramaturgije gledalca: uvodni rituali na poti v tržni kapitalizem	201
3. Komunikacijski model uprizoritev: igra, dekonstrukcija iluzije ter vloga gledalca	204
<i>Ženska, ki nenehno govori</i>	207
<i>Get famous or Die Trying: Elizabeth 2</i>	212
VIA NEGATIVA: 2002–2008: <i>Izhodiščna točka: Jeza</i>	214
Sklepi	218

III. 3. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma (2004–2019).....	221
1. Politike uprizarjanja: pro-evropske programske zastavitve slovenskih narodnih gledališč	226
Nacionalna kulturna politika v Sloveniji	228
Kulturna politika Evropske unije: razvoj občinstva	231
Diktat potrošnika v neoliberalnem kapitalizmu: profil gledalca kot neoliberalnega jaza	238
2. Prostor	245
<i>Kralj Ubu</i> : Kakršni gledalci, takšna predstava (»Let’s get together and feel alright!«)	246
Reakcija gledalcev in strokovne publike.....	248
Analiza prostorskega vidika	250
Udomačevanje gledalca	253
<i>drugič</i>	258
3. Komunikacijski model: političnost inter-akcije z gledalcem.....	265
<i>Robinson: hiperinteraktivna predstava</i>	267
Via negativa: med gledalcem in performerjem.....	271
<i>Življenje (v nastajanju)</i>	275
Gledalci kot igralci	281
4. PR – odnosi z javnostjo in promocijske strategije	284
<i>Predstava zaradi koncepta odpade</i>	285
<i>Naše nasilje in vaše nasilje</i>	293
Predstava brez gledalcev: konec gledalcev	300
ZAKLJUČEK	305
DODATEK (APPENDIX) 1: Primerjava nemškega govornega področja s slovenskim	310
Pregled učinkov uprizoritvenih strategij	310
Razvoj političnosti in strategij nagovarjanja občinstva v sodobnih uprizoritvenih umetnostih: primer subverzivne afirmacije.....	312
Nemško govorno področje in Slovenija: neposredni vplivi	318
Dokumentarno gledališče in besedila: vojna, migracije.....	320
Medkulturne razlike v recepciji predstave pri občinstvu: primer Oliverja Frljića	325
DODATEK (APPENDIX) 2:	330
O čem govorimo, ko govorimo o gledalcu? Primerjava Ljubljana (Slovenija) – Dunaj (Avstrija)	330
Financiranje in struktura	332
SEZNAM LITERATURE	336
SEZNAM ČLANKOV, KI STA BILA OBJAVLJENA S PODROČJA RAZISKAVE DOKTORATA.....	361

POVZETEK	362
ABSTRACT	363
ZAHVALE	365
IZJAVA O AVTORSTVU.....	367
PODATKI O DOKTORSKEM DELU	368

UVOD

Doktorska disertacija s področja študijev scenskih umetnosti zajema zgodovinskorazvojni pregled različnih politik uprizarjanja v uprizoritvenih umetnostih v Sloveniji po letu 1980. Analizira jih prek sprememb v dramaturgiji gledalcev, tj. uprizoritvenih strategij za naslavljanje, nagovor in manipuliranje z gledalcem. Kot taka sodi raziskava, ki ima raziskovalni fokus na gledalcu v uprizoritvenih umetnostih, k aktualnemu teoretskemu poudarku na aktivni vlogi prejemnika umetniškega dela. Gledalec s svojo recepcijo uprizoritve, pa tudi s svojo fizično udeležbo, golo prisotnostjo ali celo fizično aktivnostjo znotraj uprizoritve, postaja osrednji, nepogrešljivi del umetniškega dela, celo njegov aktivni so-ustvarjalec. Vedno bolj se poudarjajo tudi politični, emancipatorni in družbeni vidiki tovrstne participacije. Področje raziskave je tako transdisciplinarno, saj v preučevanje vključuje vpliv družbeno-političnega konteksta na specifični razvoj dramaturgije gledalca v posameznih časovnih obdobjih ter njenega načina nagovora gledalca. S tem raziskava sega s področja teatrologije na področje kulturnih študij, sociologije, aktivizma in politične filozofije.

V ožjem smislu raziskave gre pri dramaturgiji gledalca po definiciji dramaturgije gledalca Marca De Marinisa za način (gledališkega) odnosa med uprizoritvijo in gledalci, »ki zajema manipulacijo gledalcev s pomočjo uprizoritve« (De Marinis, »Dramaturgija gledalca« 191). Dramaturgija gledalca kot predmet te doktorske raziskave zajema tako zlasti »[m]anipulativni vidik uprizoritve« (ibid.), kjer »občinstvo dojemamo kot dramaturški objekt, kot točko, cilj, h kateremu so usmerjena dejanja režiserja, igralcev in pisatelja, če ta obstaja« (190). V doktorski disertaciji le-to pojmovanje dramaturgije gledalca kot načrtne, strateške uprizoritvene manipulacije gledalca nadgradim, saj ne gre le za analizo usmerjanja in strukturiranja gledalčeve pozornosti ter zaznave znotraj uprizoritve, (prostorskega) re-pozicioniranja gledalca in re-organizacije gledalčevega pogleda, pač pa tudi za negovanje zmožnosti kritičnega razvijanja tako gledalčeve refleksije kot samo-refleksije posameznikovega družbenopolitičnega, ideološkega in etičnega položaja v umetnosti in družbi. Osrednje vprašanje doktorske disertacije je tako, kako uprizoritvene umetnosti v različnih družbeno-političnih in ekonomskih sistemih kritično dojemajo svoje družbeno poslanstvo ter na kakšne načine ga zmorejo realizirati. Posledično pa, katere uprizoritvene strategije pri tem uporabljajo za naslavljanje, nagovarjanje in manipuliranje gledalcev.

Politike uprizarjanja so neizbežno povezane z družbeno funkcijo, ki jo gledališče zavzema v določenem zgodovinskem in političnem trenutku. Ta funkcija vključuje tako umetniško (samo)dojemanje družbeno-politične funkcije gledališča v danem trenutku zgodovine kot tudi splošno (družbeno) sprejeto prepričanje o družbenem poslanstvu umetnosti, še več, nanaša se celo na ideološko vsiljen imperativ tega družbenega poslanstva. Politike uprizarjanja so tako pogosto povezane z razmerjem med zaželeno, idealno in pa realno politično močjo gledališča v danem družbeno-političnem in ekonomskem obdobju. Ustvarjalni nameni umetnikov tu pogosto trčijo ob objektivne družbeno-politične danosti ter pogoje za uresničitev umetniških ciljev ter delujejo z omejeno močjo in sposobnostjo nagovora gledalcev.

Za analitično obravnavo izbiram tiste uprizoritvene strategije na preseku s politikami uprizarjanja, ki sicer nastajajo v odvisnosti od konkretnega sočasnega družbeno-političnega konteksta, vendar mu uspejo ponuditi najbolj učinkovit odgovor ali alternativo, kar pomeni, da ga (kritično) reflektirajo, subvertirajo ali pa obstoječemu stanju ponujajo imaginativne alternative. Gre torej za tiste uprizoritvene strategije, ki razvijajo sposobnost gledališča za nagovor in komuniciranje določenih vsebin gledalcem (tj. dramaturgijo gledalca) ter so politično, etično in estetsko najbolj inovativne. Raziskujem jih kronološko, razvojno, pa tudi primerjalno analitično, pri čemer se osredotočam zlasti na razlikovalne značilnosti teh najbolj inovativnih uprizoritvenih strategij med posameznimi časovnimi obdobji oziroma družbeno-političnimi in ekonomskimi sistemi. Vpliv sočasnega družbeno-političnega konteksta pripelje namreč do razvoja specifičnih oblik politik uprizarjanja v vsakem od časovnih in družbeno-političnih obdobjih. Gre torej za kronološki in razvojni ter primerjalnoanalitični pregled v preteku daljšega časovnega obdobja. Analitična obravnavo posameznih uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca bo potekala ločeno po različnih časovnih in družbeno-političnih ter ekonomskih obdobjih. Raziskava bo poleg družbeno-političnega vpliva pokazala, kako v različnih obdobjih te različne uprizoritvene strategije učinkujejo na gledalca: kako se spreminjajo in razlikujejo njihovi strateški cilji, njihova funkcija in njihova forma. Polje raziskave je prostorsko in časovno omejeno na obravnavo uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji med letoma 1980 in 2019. Razloga za omejitev raziskave na prav to obdobje sta v grobem dva. Prvi, ključni razlog, je ta, da je Slovenija v obdobju med letoma 1980 in 2019,

zlasti po smrti do-življenjskega predsednika Socialistične federativne Republike Jugoslavije, Josipa Broza – Tita, v relativno kratkem časovnem obdobju prešla številne družbeno-politične in ekonomske spremembe: od poznega socializma in pričetka razpada Jugoslavije (1980–1991) do osamosvojitve Republike Slovenije (1991) ter nato tranzicije v posredno, predstavniško, parlamentarno demokracijo in neoliberalni kapitalizem (1991–2004). Slednji se še dodatno zaostri v obdobju po priključitvi Slovenije mednarodni politični, monetarni in ekonomski zvezi Evropske unije (2004). Odnos uprizoritvenih umetnosti do tega vsakokrat spreminjajočega se družbeno-političnega konteksta je vplival na izoblikovanje posebnih lokalnih strategij. Drugi razlog za omejitve raziskave pa je ta, da to obdobje predstavlja polje, ki ga v določenem obdobju neposredno analitično spremljam in mi je najbolj prezentno, saj se je razvilo iz družbeno-političnega konteksta in sprožilo družbene razvojne procese, ki smo jim bili podvrženi vsi državljani Republike Slovenije. Na ta način je prispevalo k družbenemu izoblikovanju ter specifični determiniranosti naše vsakodnevne in umetniške dejavnosti s strani družbeno-političnih in ekonomskih procesov.

Iz vzajemnosti spreminjanja ekonomskih, družbeno-političnih procesov in uprizoritvenih strategij ter hitrih sprememb političnih sistemov sledi naslednja delovna hipoteza. Hipoteza doktorske disertacije je, da so se v uprizoritvenih umetnostih na območju Republike Slovenije po letu 1980 razvili trije prevladujoči modeli za razumevanje dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja. Ti so se izoblikovali in nastajali v odvisnosti od vsakokratnega sočasnega družbeno-političnega konteksta. Med raziskavo modele ustrezno poimenujem:¹

1. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v obdobju poznega socializma (1980–1991),
2. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v obdobju parlamentarne demokracije (1991–2004),

¹ V izhodišču sem v dispoziciji doktorske disertacije uporabljala naslednja poimenovanja:

1. model: zadnje desetletje pred razpadom Socialistične federativne republike Jugoslavije (1980–1990),
2. model: osamosvojitve in prvi desetletji po osamosvojitvi Republike Slovenije (1991–2003),
3. model: čas od priključitve RS Evropski uniji (2004–2018).

Razlog za to je bil, da se obdobja na konkretnem primeru Slovenije prekrivajo z razpadom Jugoslavije in ustanovitvijo samostojne demokratične Republike Slovenije (1991) ter nato njeno priključitvijo k Evropski uniji (2004). Vendar sem med raziskavo to razvila na zgornjo tripartitno shemo, ki jo uporabljam v doktorski disertaciji ter primarno poudarja pomen in vpliv družbeno-političnih in ekonomskih sistemov na razvoj specifičnih oblik politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca. Poleg tega je širše aplikabilna in bolj reprezentativna.

3. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma (2004–2019).

Vse tri modele, ki se nanašajo na uprizoritvene strategije (dramaturgijo gledalca in politike uprizarjanja) v jedru razprave umestim v sočasni družbeno-politični kontekst. Pojasnim družbeno-politične in ekonomske silnice in determinante, ki pomembno določajo razvoj politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca v vsakokratnem modelu, kakor tudi primerjalno analiziram spremembe med modeli. V samem jedru razprave nato izpeljem analizo uprizoritvenih strategij na podlagi primerov konkretnih uprizoritev. To izpeljem s parametri oz. kriteriji za analizo uprizoritev oz. uprizoritvenih strategij, ki sem jih izoblikovala v metodološkem procesu:

- a) politike uprizarjanja,
- b) prostor,
- c) komunikacijski model uprizoritve,
- d) odnosi z javnostjo,
- e) fizična in psihična manipulacija gledalca.

V primerjalni analizi uprizoritev nato pokažem na posebnosti znotraj vsakega posameznega modela dramaturgije gledalca in uprizoritvenih politik. Doktorska disertacija poleg tega posredno raziskuje, kako je v vsakem od modelov za razumevanje dramaturgije gledalca prestrukturirano razmerje med individualnim/kolektivnim, javnim/zasebnim, teatralnim/realnim, umetnostjo/življenjem.

V doktorski disertaciji gre tako za vnaprej selekcionirano in izolirano obravnavo posameznih izbranih uprizoritvenih strategij, ki izstopajo po svoji estetski, etični in politični inovativnosti ter učinkovitosti nagovora svojega gledalca. Ne gre nujno – praviloma celo ne – za prevladujoče ali dominantne uprizoritvene strategije določenega obdobja. Pogostost pojavljanja v gledaliških uprizoritvah ni eden od kriterijev izbire posameznih uprizoritvenih strategij za obravnavo. Kriterij je inovativnost v preseku med politikami uprizarjanja in dramaturgijo gledalca. Tukaj obravnavani in namensko izbrani primeri teh uprizoritvenih strategij tako ne ustrezajo prevladujočim in najbolj pogosto uporabljenim uprizoritvenim strategijam gledalca. Lahko gre za primere manjšinskih praks, ki se dogajajo na družbeno-političnem obrobju, zunaj gledaliških institucij, vendar ne nujno. To so lahko primeri

precedenčne rabe uprizoritvenih strategij, ki se v danem obdobju pojavijo na novo, ali pa gre za revidirane in implementirane strategije, ki so se v svoji tokratni pojavni obliki razvile in bolje prilagodile novemu, sočasnemu kontekstu. V določenih primerih se lahko izkažejo za zelo vplivne šele z zamikom, kakor tudi njihovi vidni učinki na nadaljnji razvoj uprizoritvenih strategij. V tem smislu je nujna razvojna, kronološka in primerjalnoanalitična raziskava. Namen je pokazati na razlikovalne značilnosti najbolj inovativnih uprizoritvenih strategij v posameznih družbeno-političnih obdobjih ter njihovo načrtno – strateško – umetniško rabo.

Da bi pokazala na prelomnost izbranih in obravnavanih uprizoritvenih strategij – kakšne so torej njihove politike uprizarjanja –, predstavim na začetku vsakega poglavja najprej splošni družbeno-politični kontekst vsakega obdobja. Nato pokažem na preboj obravnavanih inovativnih praks od obstoječega stanja, njihov prelom z obstoječimi (prevladujočimi, dominantnimi) praksami ter tisti inovativni element, zaradi katerega se obravnavane uprizoritvene strategije izkažejo kot najbolj učinkovite, sveže, včasih tudi udarne, s tem pa najbolj primerne za analizo dramaturgije gledalca v posameznem obdobju.

Uprizoritvene strategije izbiram na način, ki mi omogoča najbolj učinkovito prikazati rabo uprizoritvenih strategij po posameznih obdobjih in izluščiti njihovo razlikovalno značilnost. Po drugi strani je izbira uprizoritvenih strategij tudi objektivno preverljiva in analitično primerljiva, saj uprizoritve in uprizoritvene strategije za dramaturgijo gledalca analiziram po petih določenih kriterijih, ki jih metodološko utemeljim (politike uprizarjanja, prostor, komunikacijski model uprizoritve, fizična in psihična manipulacija gledalca ter odnosi z javnostjo). To pomeni, da se posvečam analizi uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca prek raziskave manipulacije gledalčeve zaznave, njegove pozornosti in njegovega razumevanja uprizoritve z vseh teh vidikov. Vse kriterije ter rabo in definicijo posameznih terminov v besedilu sprti podrobneje utemeljim. S to pregledno uvedbo kriterijev analize uprizoritvenih strategij dodatno utemeljim razliko med posameznimi obdobji, njihovimi politikami uprizarjanja in uprizoritvenimi strategijami dramaturgije gledalca, tj. v katerih točkah se razlikujejo in v katerih ujemajo.

Inovativni poudarek raziskave je na prenosu fokusa z ustvarjalcev in umetniške produkcije na občinstvo in dramaturgijo gledalca, kar pomeni vpeljavo raziskovalnega polja, ki na področju

sodobnih scenskih umetnosti v Sloveniji še nima ustrezne znanstvene obdelave. Izvirni prispevek doktorske disertacije k znanosti je v sistematični in primerjalnoanalitični raziskavi inovativnih uprizoritvenih strategij in družbeno-političnega položaja uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji po letu 1980, ki doslej še ni bila opravljena v tako celoviti obliki (poznamo samo parcialne študije). Disertacija predlaga vpeljavo modelov, ki bodo pripomogli k boljšemu razumevanju dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja, ter med sabo primerja njihova konkretna učinkovanja v različnih družbeno-političnih kontekstih. Ob tem bom v zadnjem poglavju (glej Dodatek 1 in Dodatek 2) analizo politik uprizarjanja v Sloveniji postavila v (sočasni) evropski teoretski oz. uprizoritveni kontekst, pri čemer se bom osredotočila zlasti na nemško govorno področje, ki je na slovensko gledališče v tem času tudi najmočnejše vplivalo.

V prvem, uvodnem delu doktorske disertacije bom torej najprej razvojno in kronološko pregledala področje raziskave, ustrezno bom definirala ključne pojme (dramaturgija gledalca, politike uprizarjanja), utemeljila časovno in prostorsko zamejitev raziskave ter vzpostavila 3 modele dramaturgije gledalca in jih ustrezno utemeljila. Obenem v uvodu vzpostavim metodologijo za analizo modelov in posameznih uprizoritev. V jedru raziskave se posvetim analizi konkretnih primerov uprizoritvenih strategij skozi 3 modele dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja ter že sproti predstavim sklepe za posamezne modele. Na koncu sledi še primerjava z nemškim govornim območjem, ki na drug način osvetli iste uprizoritvene strategije.

Pregled področja raziskave

Raziskava s fokusom preučevanja na dramaturgiji gledalca in politikah uprizarjanja v uprizoritvenih umetnostih spada k širšemu pojavu porasta zanimanja za gledalca oziroma prejemnika umetniškega dela. Zlasti po letu 1990 se na področju teatrologije sproži val številnih raziskav, ki svoj raziskovalni fokus preusmerijo na občinstvo ter posledično stran od fokusa zgodnejših raziskav – te so se v glavnem osredotočale na avtorja (dramatika), njegovo biografsko ozadje in raziskavo konteksta avtorjevega delovanja – pa tudi stran od faze po tem, ko so se raziskave usmerjale bolj v imanentnost umetniškega dela, pri tem pa puščale ob strani vplive zunanjih dejavnikov (avtor, kontekst ipd.) na samo delo. Ti premiki

teoretskega fokusa oziroma načina obravnave umetniških del govorijo pravzaprav o paradigmatškem metodološkem premiku v raziskavah. Ta dobi svojo teoretsko artikulacijo najprej v literarni vedi, še preden se refleksija tega premika po podobnem principu dogodi tudi v teatrologiji. Če upoštevamo sistematizacijo paradigem Hansa Roberta Jausa – le-ta jo priskrbi zlasti za literarno vedo –, jih lahko v smeri od prve metodološke paradigme do tretje pregledno umeščamo tudi v teatrologiji.² Sosledje te sheme sega najprej od raziskovanja avtorja oz. »**proizvodnje** ali **produkcije** dela« (prva metodološka paradigma) k »**samemu delu**« (druga metodološka paradigma) in obsega nato še premik raziskovalnega fokusa »na moment **sprejema** oziroma **receptije** dela«, torej k bralcu (tretja metodološka paradigma) (nav. po Virk, *Moderne metode literarne vede* 8). Pri tem, ob tej Jausovi razdelitvi opozarja in dopolni Tomo Virk, je tretja metodološka paradigma »obenem že v območju **metodološkega pluralizma**, spoznanja torej, da literature ni mogoče zajeti v celoti z eno metodo in da je treba pozornost posvečati vsem momentom literature (produkciji, delu, recepciji)«³ (ibid.). To ima konkretne posledice tudi za metodologijo pričujoče raziskave, saj zadnja paradigma – kolikor ima sicer poudarek na preučevanju končnega uporabnika umetniškega dela, torej v primeru uprizoritvenih umetnosti gledalca – upošteva tudi druge vidike, predvsem pa se zaradi kompleksnosti raziskovalnega predmeta (in pogosto transdisciplinarne obravnave predmeta) pokorava metodološkemu pluralizmu.

Metodološki pristop, ki ga v končni fazi izberem, bo obenem združeval poudarek in raziskovalni fokus na gledalcu, po drugi strani pa je že v območju metodološkega pluralizma in transdisciplinarnosti. Zavaljo preglednosti in lažjega razumevanja principa metodologije, ki ga uporabljam tukaj, pa tudi zavaljo kompleksnosti razvojne zgodovine metodologije same, poleg Jausove omenjam še metodološko klasifikacijo Mateje Pezdirc Bartol. Tudi ta se prav tako naslanja na tripartitno razdelitev raziskovalnega fokusa, in sicer na avtorja, (literarno) delo in na bralca (to delitev Pezdirc Bartol povzame po Janku Kosu). Vendar pa Pezdirc Bartol ugotavlja za specifične pojave, da je »pri posameznih smereh in njim ustreznih metodah [...] vedno v središču raziskovanja le ena od treh kategorij« (»Vloga bralca« 195), tako se »z

² Sistematizacija velja sicer za literarno vedo, vendar jo je mogoče po skoraj istem principu uporabiti za teatrologijo.

³ S tem se glede na predmet tukajšnje raziskave že nezanimljivo kaže, da bo morala tudi metoda raziskave politik uprizarjanja in dramaturgij gledalca poleg recepcije vključevati metodološki pluralizem in ves njegov eklekticizem, slednjega zlasti v povezavi z družbeno-političnimi teorijami in teatrologijo.

avtorjem kot svojim osrednjim predmetom [...] ukvarjajo pozitivistična, duhovnozgodovinska, psihološka, psihoanalitična, biografska, marksistična, sociološka metoda; pri formalizmu, novi kritiki, fenomenologiji, strukturalizmu, semiotiki, tekstni kritiki itn. je v središču samo besedilo, ki je avtonomno« (ibid.).

Na drugi strani, ugotavlja Pezdirc Bartol, je glede fokusa preučevanja na sprejemnika umetniškega dela drugače: »Kljub stalni zavesti o pomenu bralca tako pri samih piscih kot tudi pri literarnih teoretikih pa je bil bralec skozi zgodovino malo proučevan, kar je čudno, saj je literatura po svoji primarni funkciji namenjena sprejemnikom in ne knjižnim policam.« (ibid.). Nenavadnosti te okoliščine ob časovnem zamiku pri premiku raziskovalnega fokusa na sprejemnika lahko le pritrdimo. Pezdirc Bartol ugotavlja, da se »bralec kot aktivna kategorija [...] pojavi šele konec 60. let« (ibid.). Sistematičen in poglobljen obrat teoretskega fokusa k prejemniku v literarni vedi se, tako Pezdirc Bartol, začne celoviteje in precizneje napovedovati ter artikulirati z recepcijsko estetiko v Nemčiji (predstavnik sta Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser) in teorijo bralčevega odziva v Ameriki (s predstavnikoma David Bleich, Stanley Fish in Norman Holland). Obe teoriji oz. pristopa torej izhajata iz konca 60. let preteklega stoletja. »Obe smeri sta želeli osvoboditi bralca iz njegove molčečnosti in anonimnosti, pod vprašaj sta postavili avtonomnost in samozadostnost literarnega dela.« (ibid.).

Pravzaprav gre za naslednike poststrukturalističnih teorij, ki razglasijo smrt avtorja in s tem rojstvo bralca, denimo *Opera aperta* (odprto delo) Umberta Eca, ki ga Eco utemelji že leta 1962,⁴ esej Rolanda Barthesa »Smrt avtorja« (1968) (v slovenščini je izšlo v zborniku *Sodobna literarna teorija*) in delo Michela Foucaulta »Kaj je avtor?« (1969).

V teatrologiji je situacija glede manka teoretske obravnave končnega sprejemnika, torej občinstva oziroma gledalca, še bolj alarmantna kot v literarni teoriji, to dejstvo pa je tukaj nemara še bolj »čudno«, če uporabim besedo Pezdirc Bartol (»Vloga bralca« 195). Še zlasti,

⁴ Tega Ecovega dela sicer v slovenščini še nimamo prevedenega, obstaja pa zato v slovenščini celotna tematska številka revije Maske, posvečena Ecovemu konceptu odprtega dela: *Maska (Odprto delo/Open work)*, letnik XX, št. 5–6 (94–95), jesen/zima 2005. V angleščini *Opera aperta* izide v Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1979. Gre za zbirko esejev Umberta Eca o vlogi bralca, ki so nastajali med leti 1959–1979.

če pomislimo, da se uprizoritev dnevno odigrava pred občinstvom v avditoriju, gledalec pa se torej kot avtonomni predmet preučevanja teatrologije ponuja sam od sebe. Pri iskanju razlogov, zakaj je temu tako, si pomagam z naslednjo ugotovitvijo priznanega teatrologa Marvinia Carlsona. Ta še leta 1989 v članku »Theatre Audiences and the Reading of Performance« ugotavlja, da se »bodo gledališke študije morale šele poukvarjati s širšim intelektualnim premikom od literarnih teorij, ki se zgledujejo po besedilu kot temeljnem viru pomena« (nav. po Freshwater, *Theatre&Audience* 11). Pomeni, da lahko »krivdo« za manko preučevanja gledalca v teatrologiji posledično iščemo v moči dramskih besedil, v teoriji pa v razmahu in vplivu semiotike, ki se je večidel ukvarjala prav z besedilom – kot ugotavlja Carlson – oziroma razmerjem med besedilom in uprizoritvijo.⁵

Po drugi strani je treba priznati tudi, da sicer določene teatrološke študije, ki obravnavajo gledalca, obstajajo že pred 90. leti preteklega stoletja, vendar gre bolj za posamezne primere, vsekakor pa še ne moremo govoriti o množičnem pojavu tovrstnih študij ali trendu. Prav tako se v tem obdobju in pred tem z gledalcem ukvarjajo tudi semiotične gledališke teorije – Anne Ubersfeld objavi študijo, posvečeno gledalcu *École du spectateur* (1981), ki pa v slovenščino ni prevedena (Javoršek, »Brati Anne Ubersfeld« 6).⁶ Vendar pa ob tem poudarjam manko temeljnega raziskovalnega premika k preučevanju gledalca kot aktivnega člana dvosmernega procesa v komunikacijski verigi gledališča. Ob tem se moram strinjati s Paulom Bouissacom, ki ugotavlja ob recenziji obeh temeljnih semiotičnih del (*The Semiotics of Theatre*, Erike Fischer-Lichte, in *The Semiotics of Performance*, Marca De Marinisa),⁷ zlasti pa ob delu Fischer-Lichte, da se sama sicer že res ukvarja z gledalcem, vendar to ni aktivni gledalec: »Kljub njenemu zatrjevanju, da 'Občinstvo je pravzaprav konstitutivni del

⁵ Pa četudi je šlo zgolj za to, da se »zavrne t. i. 'klasično pojmovanje', da je besedilo večni, edini relevantni del gledališča in zahteva enakovredno obravnavo besedila in uprizoritve«, kot v spremni besedi k delu *Brati gledališče* semiotičarke Anne Ubersfeld (prva izdaja je iz leta 1977) ugotavlja njen prevajalec Jan Jona Javoršek (»Brati Anne Ubersfeld« 9). To ne spremeni dejstva, da se je teatrologija posvečala večinoma razmerju odra do besedila, ne pa končnemu sprejemniku.

⁶ V slovenščini obstaja sicer le zaključno poglavje te študije, pod naslovom »Gledalčev užitek«, objavljen v zborniku *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*: Ubersfeld, Anne. »Gledalčev užitek«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost: razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ljubljana: Maska, 1996, str. 205–221.

⁷ Konkretno se Bouissac nanaša na naslednji deli, na delo Erike Fischer-Lichte *Semiotik des Theaters* (Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*. Gunter Narr Verlag, 1983.) ter delo Marca De Marinisa *Semiotica del Teatro* (Marinisa, Marco De. *Semiotica del Teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani, 1982.).

gledališča' (7), je ta del v njenem modelu večinoma pasiven, kot sprejemnikov položaj iz zgodnjih komunikacijskih shem« (Bouissac, »The Theatre of Semiotics« nepag.).

Eno od referenčnih del s področja raziskave občinstva na področju uprizoritvenih umetnosti v gledališču, ki s svojim vplivom povzroči bolj množične raziskave v tej smeri, predstavlja monografska publikacija Susan Bennett *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, prvič objavljena leta 1990 (druga izdaja sledi že v letu 1997), ki se, kakor pove že podnaslov, ukvarja tako s teorijo produkcije kot recepcije. O razmerju med produkcijo in recepcijo govori tudi Fischer-Lichte v svoji *Estetiki performativnega*, ki v izvirniku izide pri prestižni založbi Suhrkamp leta 2004 kot *Ästhetik des Performativen*, v slovenskem prevodu pa leta 2008. Razmerje med produkcijo in recepcijo lahko poimenujemo po Maxu Herrmannu tudi z oznakama delujoči in opazujoči (nav. po Fischer-Lichte, *Estetika performativnega* 57). Medtem Peter Brook govori o igralcu in gledalcu (Brook, *Prazen prostor* 9–13). Zgodovino gledališča lahko tako pravzaprav interpretiramo kot zgodovino produkcije in recepcije, zajema pa zgodovino različnih razmerij med gledalcem in igralcem ter njihovih prerazporeditev oziroma razmerij med gledalci in igralci/ustvarjalci/izvajalci. V gledališču morata biti izpolnjena oba nujna pogoja, obe vlogi zasedeni in oba akterja prisotna.⁸ Tako lahko interpretiram temeljno Brookovo definicijo gledališča (*Prazen prostor* 9), ki v svoji temeljni formuli ostaja do danes nespremenjena.⁹

Susan Bennet začne svoj uvodni pregled področja pri Brechtu, opozarja na teorijo bralčevega odziva, poudarja pomen Ecovega vpliva za študije gledalstva ter se ustavi tudi pri študijah gledalca pri filmu (*Theatre Audiences* 20–67). Gre za »prvi – in v času pisanja edini – poskus v obsegu knjige apliciranja literarne teorije bralčevega odziva in teorij gledalstva na analize gledaliških občinstev« (Freshwater, *Theatre&Audience* 12). Predvsem pa Bennet ne opravi le pregleda gledaliških teorij, pač pa se skozi desetletja posveti tudi pregledu gledaliških praktikov in revolucionarjev, ki so uvajali uprizoritvene strategije za aktivacijo

⁸ Doktorska disertacija zajema raziskavo do leta 2019 in torej ne upošteva prenovljenih razmer v gledališču, ki so nastale kot posledica epidemije covid-19 ter posledičnega zaprtja gledališč in njihove odrezanosti od živih gledalcev. Po drugi strani pa prav to zaprtje in prizadevanje gledališč po vzdrževanju stikov z gledalci ponovno pokaže na nujnost žive prisotnosti obeh akterjev – izvajalcev in gledalcev – v gledališču.

⁹ »Moški korači čez ta prostor, drugi ga opazuje – nič drugega ni treba, da se sproži gledališko dejanje.« (Brook, *Prazen prostor* 9)

gledalca. Pri tem omenja, denimo, ruskega oziroma sovjetskega režiserja Vsevoloda Meyerholda, italijanske futuriste s Filippom Marinettijem na čelu iz 20. let prejšnjega stoletja, ter nato od bolj sodobnih pristopov (iz Amerike) omeni Richarda Schechnerja in njegov The Performance Group iz 70. let, pa The Living Theatre, omenja tudi poljskega revolucionarja Grotowskega, seveda pa tudi Brechta in Artauda (Bennet, *Theatre Audiences* 2–67).

Glede na stoletja revolucioniranja vloge gledalca v gledališču znotraj gledališke prakse je še toliko bolj nenavadno, da do preučevanja aktivne vloge gledalca (tj. gledalca kot soustvarjalca umetniških del) v gledaliških študijah ne pride že pred tem. Če potegnem vzporednice z dogajanjem v Sloveniji, je kot prakse, ki se ukvarjajo z gledalčevo aktivno vlogo, treba omeniti naslednje. V praksah, ki jih omenjam, gre obenem za predhodnike praks razvijanja inovativnih in alternativnih pristopov k dramaturgiji gledalca in politikam uprizarjanja po letu 1980, ki jih analiziram v pričujoči razpravi. Omenim naj vsaj določene primere, denimo Eksperimentalno gledališče Balbine Baranovič, »ki udejanja načela 'uprizarjanja v krogu'«, s prvo premiero leta 1955 in delovanjem v Viteški dvorani Križank (Jesenko, *Rob v središču* 15). Pri tem je »bistvo njenih strukturnih in organizacijskih posebnosti [...] bilo v nečem drugem: v ohranjanju pozornosti za drugačno recepcijsko dejavnost občinstva, saj naj bi krožna postavitev porušila mejo med odrom in gledalci in jim omogočila povezanost, tako rekoč neposreden stik,« še ugotavlja Jesenko (*Rob v središču* 80).¹⁰ Od naslednikov podobnih praks, ki zahtevajo neposreden stik z občinstvom in njegovo aktivnost, včasih tudi verbalno in fizično so-delovanje, naj omenim tudi Gledališče Pekarna, ki je delovalo v 70. letih pod vodstvom Lada Kralja in pod idejnim vplivom ambientalnega gledališča Richarda Schechnerja. Pri slednjem¹¹ gre »po R. Schechnerju« za »gledališče, ki za uprizoritve izbira okolja zunaj gledaliških stavb in skuša v prostoru zabrisati mejo med igralci in občinstvom« (*Gledališki terminološki slovar* 27). Iz obdobja tik pred Pekarno velja omeniti še znamenito uprizoritev Gledališča Pupilije Ferkeverk *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* iz leta 1969, ki s svojim obrednim zakolom kokoši, torej rezom performativnega v realno, velja na Slovenskem za »usodni *performativni obrat*« (Toporišič, »Performativni obrat Pupilije

¹⁰ Vpliv za to postavitev »gledališča v krogu« je bil ogled Baranovičeve gostujoče gledališke predstave iz Filadelfije, ki si jo je ogledala v Parizu (Jesenko, *Rob v središču* 15).

¹¹ Angleško tudi »environmental theatre, site-specific theatre« (*Gledališki terminološki slovar* 27).

Ferkeverk« 215). Vse te uprizoritve so v prestrukturiranju razmerja med gledalcem in izvajalcem vplivale tudi na uprizoritvene prakse od 80. let dalje, katerim se podrobneje posvetim v pričujoči raziskavi.

Naj se vrnem k manku preučevanja gledalca v gledališki teoriji oz. zapoznelosti njegovega vznika. V mednarodnem in teoretskem merilu pa Susan Bennett s svojo študijo iz 90. let (*Theatre Audiences*, 1990) – čeprav gre za eno referenčnih avtoric, ki je popularizirala študije gledalstva na področju gledaliških študij – ni pionirka na tem področju. To delo so pred njo opravili številni drugi avtorji, vendar gre za posamezne, individualizirane študije, ki vendarle niso sprožile širšega vala preučevanja gledalca kot aktivnega soustvarjalca uprizoritve in njenega pomena (če že, so se lotevale gledalca kot zgolj končnega, pasivnega člana enosmerne komunikacijske verige). Bennett že takoj uvodoma pove, da gre za »študijo vloge gledaliških občinstev«, in sicer »produktivno vlogo kateregakoli gledališkega občinstva« (*Theatre Audiences* 1). Premik fokusa raziskave na sprejemnika umetniškega dela tako v teatrologiji sicer poteka paralelno in analogno procesom v literarni teoriji (po teoriji bralčevega odziva in recepcijski estetiki se tudi zgleduje), vendar s to opombo, da se zaradi specifične, tj. družbene in skupnostne narave gledališkega dogodka ustvarjajo posebne situacije druge vrste, zaradi česar nekatere samodejne povezave med obema medijema, torej literaturo in gledališčem, niso mogoče, npr. če umetnina ne sreča horizonta pričakovanja sprejemnika oz. gledalca (H. R. Jauss, *Estetsko izkustvo*).¹² V tem primeru »lahko«, kot ugotavlja že Marvin Carlson, »frustrirani bralec preprosto odloži knjigo na stran in se posveti nečemu drugemu. Medtem gledališče kot družabni dogodek terja bolj aktiven upor« (nav. po Freshwater, *Theatre&Audience* 15). Če gledalec (demonstrativno) zapusti predstavo, ki se dogaja v javnem prostoru, ali pa, kot Carlsons dopolni Freshwater, terja še »bolj frustrirajočo podreditev« (*Theatre&Audience* 15), ko, če si prosto predstavljam, molče trpi do konca predstave ali morda podleže lažnejši izbiri in med njo kar zaspi. Temeljna razlika med literaturo in gledališčem je predvsem ta, da ima vedenje in delovanje gledalca med predstavo posledice za samo končno podobo predstave, saj vpliva nanjo med njenim potekom. Ta, druga specifična gledališča oz. gledališkega dogodka, na katero opozarja Susan Bennett, je tako vezana na »živo prisotnost gledalcev in performerjev v skupnem času in

¹² Horizont pričakovanja je pojem po teoriji Hansa Roberta Jausa; kot priznava sam v knjigi *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, se mu sicer »pozna znotrajliterarni izvor« (450).

prostoru«, zato je aplikacija teorije bralčevega odziva na gledališče in gledalca – predvsem pa njeno »zanemarjanje specifik obiskovanja gledališča« – »hkrati osvobajajoča in frustrirajoča«, saj »tem modelom neizbežno spodleti pri refleksiji unikatnih značilnosti gledališke izkušnje« (nav. po Freshwater 15). V gledališču namreč, tako Bennett, vedno obstaja možnost, da gledalci prek svojih reakcij dejansko vplivajo na sprejem predstave (ibid.).

Kar opisuje Susan Bennett, je pravzaprav pojav, ki ga Erika Fischer-Lichte v svoji *Estetiki performativnega* obravnava pod nazivom avtopoetska feedback zanka, ki se nanaša na fluidno in procesualno, zlasti pa vzajemno naravo gledališkega dela, ki se odvija v živo, v obliki dvosmerne komunikacije med performerji in občinstvom v času poteka predstave. Njena uradna definicija pravi, da »je avtopoetska *feedback* zanka tisto, kar proizvede uprizoritev, in sicer iz načinov vedenja in dejanj akterjev ter gledalcev« (*Estetika performativnega* 266). Pri tem gre pri avtopoetski zanki, ki je v celoti nepredvidljiva, »pogosto za mikroproces« (vključno z reakcijami gledalcev in njihovimi učinki na ostale prisotne), bistvena zanje pa je »telesna soprisotnost akterjev in gledalcev« (*Estetika performativnega* 66). Za gledališče tako kot za družbeni oz. družabni dogodek velja, da ne samo zahteva »bolj aktiven upor«, kot pravi Carlson (nav. po Freshwater, *Theatre&Audience* 15), protestno zapuščanje predstave med njenim potekom ima vpliv na vse prisotne in, če dodam, vpliva tudi na končno podobo umetniškega dela.

V radikalni situaciji performansa (za razliko od gledališke uprizoritve) po Fischer-Lichte govorimo celo o situaciji, ki jo avtor sicer ustvari, začrta njene izhodiščne koordinate in vanjo vključi vse prisotne. Vendar pri tem – denimo, v primeru Josepha Beuysa, Marine Abramović itd. – umetnik prepusti nadzor nad situacijo in posledično umetniškim delom kot celoto občinstvu ali kakšnemu drugemu nepredvidljivemu dejavniku. Za te primere – gre torej za radikalne primere performansov –, ki jih lahko z gledališkimi uprizoritvami »primerjamo toliko, kolikor inscenacija ustvari situacijo, ki so ji izpostavljeni vsi udeleženci; ti ravnajo z njo na različne načine« (*Estetika performativnega* 268). Fischer-Lichte sklene takole: »Umetnik kot avtonomni subjekt in kot stvarnik avtonomnega dela, ki ga lahko prejemniki sicer razlagajo vsakokrat drugače, ne morejo pa ga spremeniti v njegovi materialnosti, se je –

četudi se večina občinstva tega še ni zavedla – očitno poslovil« (266). Občinstvo oziroma gledalec je s tem postal inter-aktivni soudeleženelec umetniškega dela, včasih pa kar njegov aktivni soustvarjalec.

Osrednja poanta tovrstnih teoretskih eksplikacij na področju teorij performansa in teatrologije je pravzaprav naslednja. V sodobnih uprizoritvenih umetnostih v praksi pogosto ne moremo več povsem ločevati med produkcijo in recepcijo, saj je recepcija že vključena v proces produkcije, medtem ko produkcija že nastaja z mislijo na recepcijo.¹³

Vendar temu ni bilo vedno tako. Prav tako recepcija ni bila vedno v središču produkcije, temveč prej njen samoumevni in zatorej nereflektirani del, kar se lahko pokaže skozi preučevanje daljšega razvojnega obdobja uprizoritvenih praks. Zgodovina uprizoritvenih umetnosti ter dramaturgije gledalca na preseku s politikami uprizarjanja je pravzaprav zgodovina spremenjenih razmerij med produkcijo in recepcijo. Namen pričujoče raziskave je pravzaprav pokazati ne le na pomen razmerja med produkcijo in recepcijo oziroma razmerja med ustvarjalcem/izvajalcem in gledalcem, kot ugotavljata že S. Bennett (že v podnaslovu dela *Theatre Audiences*) in E. Fischer-Lichte (*Estetika performativnega* 57), temveč kako se je to razmerje spreminjalo skozi čas. Pri tem se v pričujoči raziskavi posvetim poudarku politične odvisnosti tega procesa spreminjanja razmerja na primeru zgodovine slovenskih uprizoritvenih umetnosti. Še prej pa nameravam pokazati, na kakšen način so participativne prakse (in emancipacija gledalca) v soodvisnosti s političnimi projekti (v mednarodnem oziru).

Politični procesi emancipacije gledalca: participativna umetnost

V toku zgodovine in teorije uprizoritvenih umetnosti, v teoriji pa zlasti od 90. let prejšnjega stoletja in od dela S. Bennett, *Theatre Audiences*, leta 1990 (oz. 1997, druga izdaja) dalje, postaja gledalec vedno bolj osrednja preokupacija ustvarjalcev. V zadnji instanci se v (uprizoritvenih) umetnostih začne konsistentneje pojavljati težnja po vnaprejšnjem, konceptualnem in fizičnem vključevanju, integriranju gledalcev v strukturo umetniškega dela

¹³ Drugače je seveda v teoriji, kjer je mogoče specifičen interes preučevanja izolirati in ga preučevati relativno neodvisno.

kot njegovega nepogrešljivega sestavnega dela. Gledalci niso več naključni ali bolj ali manj pogrešljivi del pasivne in amorfne množice, varno skriti v udobju anonimnosti zatemnjenega avditorija.

Umetniška dela od gledalca danes pričakujejo še več od (zgolj) afektivne intelektualne in emocionalne investicije. Pomen vloge občinstva in njegove prisotnosti v umetniškem delu narašča. V zadnjem stadiju razvijanja različnih načinov vključevanja gledalca v umetniško delo tako poleg same prisotnosti gledalca, ki postavlja gledalca v vlogo priče, ki naj legitimira in verificira smisel, pa tudi obstoj umetniškega dela, zahteva še dodatno, aktivno (fizično) participacijo v dogodku in inter-aktivno komunikacijo z uprizoritvenim dogodkom med samim potekom dela. Najbolj radikalen primer predstavljajo v tem smislu participativni uprizoritveni dogodki in relacijske umetnosti v obliki inštalacij, pri katerih brez prisotnosti gledalcev in njihove aktivnosti umetniškega dela ni, saj je vloga gledalcev v tem primeru speljana na vlogo so-ustvarjalcev.

Relacijske umetnosti kot take utemelji kurator Nicolas Bourriaud – potreba po tem se je pokazala iz same umetniške prakse, pri mnogih je bil kurator kar Bourriaud sam – z namenom, da bi priskrbel ustrezen teoretični diskurz obstoječi umetniški praksi iz 90. let prejšnjega stoletja in odgovoril na vprašanje: »Kako naj dekodiramo očitno neoprijemljive produkcije, pa naj so *procesualne* ali vedenjske [...] in se nehamo skrivati za zgodovino umetnosti šestdesetih let?« (*Relacijska estetika* 11). Gre za umetniške prakse, za katere so značilna »eksperimentiranja z novimi formami medsebojnega sodelovanja, sodelovanja in interakcije s publiko in družabnih izmenjav, ki so se dogajale znotraj razstav samih, torej znotraj umetnostnih institucij« (Petrešin Bachelez, »Relacijska estetika« 162). To potrjujejo že s samo Bourriaudovo definicijo relacijske umetnosti, in sicer gre za definicijo »umetnosti, ki si za teoretski horizont jemlje področje medčloveških odnosov in njihov družbeni kontekst in ne toliko potrjevanja avtonomnega in zasebnega simboličnega prostora« (*Relacijska estetika* 17).

Povečana težnja po aktivni (emancipirani) participaciji gledalca v dogodku pogosto rezultira v učinku, ki je nasproten od želenega. Pri gledalcih namreč namesto dodane vrednosti in

navdušenega prisostvovanja izzovejo nelagodje, celo »sram pred njihovo nezmožnostjo, da bi se odzvali povabilu k soudeležbi v določenem delu« (Read, »The Emanciated« 87). Tako pri gledalcih često izzovejo averzijo na tovrstne oblike gledališča. Gledalec in sam pojem gledalca kot tak pa pri tem procesu hirata (po prevodu besede zveze »emanciated spectator«, ki jo Read v besedni igri uporabi za shiranega, podhranjenega oz. izčrpanega gledalca). Nič nenavadnega ni torej, da v nadaljevanju Alan Read gledalca kot nepogrešljivega, aktivnega so-ustvarjalca umetniškega dogodka v svojem delu »The Emanciated Spectator« hudomušno okarakterizira z naslednjo postmodernistično izpeljanko: »Umetnik, nekoč znan kot občinstvo« (92). Tudi naslov Readovega članka je parafraza nekega drugega dela in vsebuje vsaj dve referenci. Če prva izhaja iz pop glasbene kulture in Princea, oziroma »Umetnika, nekoč znanega pod imenom Prince«, se slednji navezuje na eno najbolj znanih teoretskih razprav s področja gledalstva *Emancipated Spectator* izpod peresa avtorja, ki je sicer po provenienci filozof, Jacquesa Rancièrja. Zastavek Readovega dela, ki je nastalo leta 2013 – tj. komaj 5 let po izdaji francoskega izvornika Rancièrovega *Emancipiranega gledalca (Le Spectateur émancipé)*, ki tovrstno emancipacijo gledalca na načelni ravni še spodbuja –, je že v osnovi piker, malodane ciničen. Read z oznako »emanciated«, torej podhranjen, shiran, izstradan gledalec, meri prav na nenadzorovano ekspanzijo participativnih in interaktivnih dogodkov v gledališču, ki so se pripetili v zadnjem obdobju in so posledica preobilja emancipatornih gledalskih praks.

Priča smo tako porastu interaktivnih del, torej del, ki vključujejo vsaj minimalno (fizično, verbalno ...) interakcijo z občinstvom ali celo temeljijo na participativni konceptualni zasnovi uprizoritev, kjer participacija občinstva predstavlja neogiben nujni in integralni del uprizoritev. Ta nenadni porast težnje po (fizični) aktivaciji občinstva teoretiki navadno razlagajo kot reakcijo na dogajanje v širšem družbeno-političnem kontekstu, zlasti kot odziv na upad interesa državljanov po aktivni politični udeležbi in angažiranem udejstvovanju v zadevah javnega interesa znotraj sodobnih demokratičnih ureditev (Kunst, »The Institution between Precarization and Participation« 6; H. Freshwater, *Theatre&Audience* 3). V tej inertni politični situaciji in ležernem izvajanju državljanskih dolžnosti se zdi, da je uprizoritvenim umetnostim še posebej naložena posebna družbena vloga kot tisti umetniški obliki, ki temelji na kolektivni prisotnosti posameznikov, ki oblikujejo začasne skupnosti,

znotraj istega časa in prostora, tukaj in zdaj (prim. Tim Etchells, nav. po Freshwater, *Theatre&Audience* 7–8). Zaradi tega je še posebej občutljiva na spremembe v družbeno-političnem kontekstu ter trenutno družbeno in zgodovinsko stanje, v katerem nastaja. Pri tem se med umetnostjo in življenjem glede odnosa do družbeno-politične aktivnosti pogosto zgodi inverzija, ki jo beremo tudi iz naslednjega citata: »Medtem ko se ljudje v 'resničnem življenju' vse pogosteje vedejo kot gledalci, (...) si umetniki prizadevajo, da bi jih v uprizoritvah izpostavili situacijam, v katerih se ne bi mogli več obravnavati ter se vesti izključno kot gledalci« (Fischer-Lichte, *Estetika performativnega* 279). Še zlasti pa soodvisnost med družbeno-političnim in umetniškim dogajanjem ter poskus političnega opolnomočenja posameznika oz. gledalca s pomočjo participativnih umetnosti velja za Veliko Britanijo v času 90. let in neolaburistične vladavine Tonyja Blaira v obdobju 1997–2007 (glej analizo umetniških praks in politične soodvisnosti pri Claire Bishop, *Umetni pekli* 19–22; Freshwater, *Theatre&Audience* 4), ter poznejše oziroma sodobnejše prijeme participativnih praks (Bojana Kunst, »The Institution between Precarization and Participation« 10).

V navezavi na študije uprizoritvenih umetnosti s študijami občinstva, tako Helen Freshwater, lahko v zvezi z emancipacijo gledalca oziroma potrebo po participativnih dogodkih najdemo v glavnem dve (skriti) predpostavki. Prva predpostavka je povezava med participacijo občinstva in njegovim političnim opolnomočenjem (*Theatre&Audience* 3), druga pa je, in s tem nadaljuje tiho predpostavko prve, da obstaja povezava med participativnimi projekti in aktivacijskimi strategijami, ki posledično niso zgolj fizične, znotraj-estetske, torej omejene na kraj in čas dogajanja predstave. Slednje temelji na predpostavki, da je gledalstvo in akt gledanja predstave pasivno stanje, iz katerega je treba gledalca zbuditi in ga aktivirati iz njegove ležerne (intelektualne, aktivistične, politične ...) pozicije ter ga emancipirati.

Predvsem tovrstno tradicionalno in binarno mišljenje je skušal dekonstruirati Rancière v svojem delu *Emancipirani gledalec* iz leta 2008, v katerem rehabilitira sam akt gledanja in sesuje predpostavko o pasivnosti; tako gledanja kot gledalca. Pravzaprav Rancière uporabi analogijo z delom *Nevedni učitelj* – v podnaslovu *Pet lekcij o intelektualni emancipaciji*, ki ga

je pisal v letu 1987 – ter jo aplicira na princip gledališke uprizoritve.¹⁴ Rancière spodmakne predpostavko o privilegirani (vednostni) poziciji ustvarjalcev, ki bi gledalcem posredovali neko (skrito) resnico o družbeni realnosti, ki je slednji še ne bi poznali. Tovrsten akt Rancière kot politični filozof konsistentno s svojim diskurzom seveda takoj prepozna kot v osnovi nedemokratično in torej politično problematično. Posledično Rancière gledalce obnovi kot skupnost, ki je vedno že emancipirana ter torej procesa odrešitve in razsvetljenja iz domnevno podrejene pozicije ne potrebuje (*Emancipirani gledalec* 15).

Helen Freshwater v svojem zgoščenem pregledu teorij o gledalstvu, denimo, Rancièru prizna pomembno vrednost pri dekonstrukciji osnovnih oziroma navidez samoumevnih premis ter binarnosti, ki so se sčasoma neopazno naselile v teorijo uprizoritvenih umetnosti, pa tudi njihovo spodmikanje (dekonstrukcijo), ponovni premislek in slednjič prevrednotenje. Med take sporne binarnosti šteje, na primer, enačenje gledanja z (intelektualno) pasivnostjo, gledališča s skupnostjo ali nasprotnost med kolektivom in posameznikom. Vendar Freshwater Rancièrja nato na hitro zaobide zaradi »zastarelih« praktičnih primerov, ki jih Rancière deli po distančni premici od Brechta do Artauda. Prvega, brechtovskega, ki s svojim potujitvenim učinkom poudarja pomen (intelektualne) distance do prikazanega in odmika od emocionalne identifikacije z njim, in drugega, artaudovskega, ki prisega na ukinitvev gledalčeve distance s pomočjo njegove fizične participacije v dogodku. Operiranje po tej ločnici, pravi Freshwater, »predvideva determinizem (...), ki je že davno minul« (*Theatre&Audience* 17). Če podrobno pogledamo Rancièrovo teorijo in njen poskus aplikacije na delovanje gledališča prek Artauda in Brechta, bi lahko Rancièru očitali, da se je v praksi sam zapletel v binarnosti, ki jim je predtem oporekal. Vendar pa Rancièrova teorija ter njegov izhodiščni demokratizacijski, emancipacijski in aktivistični zastavek zahtevata nekoliko več pozornosti. Sploh, ker kažeta na širši družbeni simptom.

»Problem« z Rancièrovo teorijo je pravzaprav v njegovi zahtevi po »emancipirani skupnosti«. Kot politični in estetski teoretik jo Rancière definira kot »skupnost pripovedovalcev in prevajalcev« (*Emancipirani gledalec* 18) oziroma vzpostavi zahtevo po gledalcih, »ki igrajo

¹⁴ Medtem ko dobimo v slovenščini prevod *Emancipiranega gledalca* že dve leti po izvorniku, izide *Nevedni učitelj* v slovenščini šele leta 2005: Rancière, Jacques. *Nevedni učitelj. Pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: Zavod En-knap, Prehodi, 2005.

vlogo aktivnih interpretov, ki dodeljujejo lastni prevod, da bi si prilastili 'zgodbo'« (ibid.). S tem pa Rancière pravzaprav zgolj (ponovno) poudarja pomen recepcijske teorije, ki je konec 60. let 20. stoletja prevzela monopol nad različnimi pristopi do interpretacije umetniških, zlasti literarnih del. Paradoksalno pa pri tem umanjka ukvarjanje z gledalcem in njegovim notranjim življenjem, procesom njegove recepcije umetniškega dela v vsej kompleksni heterogenosti in subjektivnosti. To pa je navsezadnje točno tisto, kar zanima Freshwater, in tisto, kar po intenzivnem in ekstenzivnem pregledu teorij na področju gledalstva v zadnjih letih ugotavlja, da manjka študijam (pred njo).

Tisto, kar nas v pričujoči doktorski disertaciji pravzaprav zanima, predstavlja bistveno razliko z Rancèrjem in Freshwaterjevo ter pri ukvarjanju z gledalcem poudarja komponento, ki je že bližje relacijski estetiki. Relacijska estetika vpelje namreč še dodatno razliko v odnosu do interaktivnih in participativnih oblik umetnosti. Niti sam akt aktivnega spremljanja, gledanja predstave (Rancière) niti (naslednja faza) njene teoretske refleksije te aktivne recepcije (Freshwater) ji ni dovolj. Relacijska estetika, po Bourriaudu, poudarja namreč vlogo umetnosti pri vzpostavljanju pogojev za mikroutopijo, gre torej za možnost spreminjanja realnosti, oziroma še točneje, ustvarjanja pogojev za drugačno, alternativno naselitev realnosti. Še pred tem pa relacijska estetika poudarja seveda fizično prisotnost in participacijo, integracijo gledalca v umetniško delo. To razumem kot uprizoritveno strategijo, da že prek fizične naselitve gledalca v umetniškem delu omogoča izkustvo in obenem prakticiranje te alternativne realnosti.

Preden preidem na kronološko in primerjalno analizo praktičnih uprizoritvenih primerov v Sloveniji, kar bo oblikovalo osrednje jedro doktorske disertacije, bom ponazorila postopek detekcije prelomov v politikah uprizarjanja in dramaturgije gledalca na aktualnem globalnem primeru relacijskih oziroma participativnih umetnosti. Vključena bo tudi polemika, ki jo je v umetniškem svetu sprožila zlasti teorija relacijske umetnosti Nicolasa Bourriauda oz. ki jo je s kritičnim pretresanjem fenomena relacijske umetnosti, zlasti pa njegove političnosti, doprinesla Claire Bishop.

Ta kratek ekskurz v tujino vpne temo doktorske disertacije v širši mednarodni kontekst. S temelji na preseku politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca se trenutno umešča med najbolj aktualne teme na področju teatrologije. Namen naslednjih strani je posredno, prek primera participativne oziroma relacijske umetnosti, razgrniti aktualne probleme, ki se pojavljajo pri teatrološki obravnavi gledalca v mednarodnem kontekstu. Pomeni pregledati potencialne prepreke, ob katere trčijo teoretiki pri interdisciplinarnih raziskavah sodobne umetnosti ter upoštevati njihova dognanja in terminološki aparat tudi pri izdelavi metodološkega pristopa v okviru pričujoče raziskave.

Naziv relacijska umetnost je prav v 90. letih uporabil Nicolas Bourriaud za tista umetniška dela, pri katerih nastajanju in promociji je bil pred tem kot kurator udeležen tudi sam, s čimer je teoretsko utemeljil serijo umetniških del, s specifično značilnostjo: »To, kar [relacijske umetnosti] producirajo, so relacijski prostori-časi, medčloveške izkušnje, ki se poskušajo osvoboditi spon ideologije množičnega komuniciranja: na neki način so to prostori, kjer se izdelujejo alternativne družbenosti, kritiški modeli, trenutki konstruiranega sožitja« (Bourriaud, *Relacijska estetika* 41). Relacijske umetnosti pravzaprav nimajo posebnega drugega predmeta razen njih samih oziroma njihove forme. Kot pove že samo ime in kot ugotavljajo že številni teoretiki: »relacijskost sama je tisto, o čemer so ta dela« (Read, »Emanciated Spectator« 95). Gre za tipičen odziv umetnosti na pospešeno virtualizacijo in globalizacijo sveta, ki se dogaja s povečano uporabo interneta, in premik od gospodarstva materialnih dobrin k družbi, ki temelji na storitvah, kot ugotavlja že Claire Bishop v svoji razpravi »Antagonism and Relational aesthetics« iz leta 2004. Bishop, ki se pozneje ukvarja z utemeljitvijo participativne umetnosti,¹⁵ med drugim ugotavlja, da relacijske umetnosti preprosto ne moremo analizirati ločeno od njenega občinstva in konteksta:

¹⁵ Bishop definira participativne umetnosti takole, ko pravi, da tovrstna umetnost: »(v nasprotju z razmerjem eden-na-ene ali z 'interaktivnostjo') označuje udeležnost številnih ljudi in se obenem izogne dvoumnosti 'družbene angažiranosti'. [...] Pričujoča knjiga se torej suče okrog opredelitve participacije, pri kateri so ljudje središčni medij in gradivo umetnosti v obliki gledališča in performansa« (*Umetni pekli* 8). (V slovenskem prevodu dela *Umetni pekli* se sicer uporablja izraz participatorne umetnosti, vendar po analogiji s participativno demokracijo v pričujoči raziskavi uporabljam izraz participativne umetnosti.) Bourriaudu Bishop očita prav, da tema relacijske umetnosti dejansko niso ljudje in odnosi, kot predstavlja sam – po pregledu praks in argumentov Bishopove na drugih mestih dodajam še manj političnosti – ampak gre prej za »gledalstvo kot bolj splošno vpeto v sisteme prikazovanja, časovnosti, fikcije, oblikovanja in 'scenarija'« (ibid.).

»Implikacija zadaj je ta, da tovrstno delo obrne cilje greenbergovskega modernizma. Raje kot diskretno, premično, avtonomno umetniško delo, ki transcendira svoj kontekst, je relacijska umetnost popolnoma odvisna od naključnih dejavnikov njenega okolja in občinstva. Še več, občinstvo je dojeto kot skupnost: raje kot odnos ena-na-ena med umetniškim delom in gledalcem, relacijska umetnost vzpostavlja situacije, v katerih gledalci niso le naslovljeni kot kolektivne, družbene entitete, ampak so jim dana na razpolago sredstva za ustvarjanje skupnosti, kakorkoli začasno ali utopično naj to že bo.« (Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics« 54)

Ne gre zgolj za zunanjo podobo del relacijske umetnosti, ki po svojem videzu precej spominjajo na (interaktivne) inštalacije. Navzven gre v tem smislu za koncept, ki ne predstavlja ničesar novega v svetu sodobne umetnosti. Bistveno je nekaj drugega, in sicer »namesto da bi skušali spreminjati njihovo okolje, se umetniki danes preprosto učijo, kako naseljevati svet na boljši način«, ugotavlja Bishop skupaj z Bourriaudom (ibid.). Bishop tako v že omenjenem članku kot temeljne karakteristike (političnosti) relacijske umetnosti omenja zlasti prednost uporabnosti oziroma točneje poudarjanje rabe pred kontemplacijo, pri tem da umetniki skupaj s sodelujočim občinstvom predstavljajo in ustvarjajo alternativne načine sobivanja in družbenosti – gre torej za produkcijo alternativnih načinov (so)bivanja, biti skupaj tukaj in zdaj, raje kot ustvarjanje utopij prihodnosti. Bishopova ta način, ki je v jedru političnosti Bourriaudove relacijske estetike, poimenuje »ta DIY (torej naredi sam) mikrotopijski etos« (ibid.). Gre torej za princip »do it yourself«, krajše DIY oz. ustvarjalno načelo naredi sam.

Tukaj se razpira vprašanje, ki v zgodovini umetnosti ni novo. Igor Zabel v razpravi »Commitment« opozori na dva radikalno različna koncepta umetnosti glede na razumevanje »produkcije, narave in funkcije umetnosti« glede na »odnos umetnosti do realnosti« (Zabel, *Contemporary Art Theory* 69). Gre namreč za razliko med avtonomno in angažirano umetnostjo, razliko med obema, na kar opozarja Zabel, pa teoretsko dovolj dobro utemelji George Grosz že leta 1920. Natančneje to Grosz razdela skupaj z Wielandom Herzfeldem v *Art is in Danger* (1925), ko razpre dileme, s katerimi se umetniki in umetnost srečujejo še danes (nav. po Zabel, *Contemporary Art Theory* 69–70).

Če si v temelju odkrito priznamo, je umetnost v primerjavi z družbenimi dogodki znotraj razrednih in družbenih bojev pravzaprav nepomembna, pravi Zabel. »Ko to spozna, umetnik v svojih delih ne more več ostati brezbrizen, ampak mora pripoznati svojo družbeno vlogo« (Zabel, *Contemporary Art Theory* 69). Prelom, ki se zgodi z relacijsko umetnostjo, ki bi jo lahko umestili tudi pod anti-greenbergovske tendence, je točno to, da ni več govora o avtonomnosti in (modernistični) neodvisnosti umetniških del. Z njo je že davno opravila karikatura umetnika, ki nerazumljen, sam zase zaprt v studiu ustvarja svojo umetnost, medtem ko se pred njegovimi vrati dogaja revolucija. Namesto tega z relacijsko umetnostjo govorimo o umetnosti, ki je storila »družbeni obrat«, kot to poimenuje Claire Bishop v svoji poznejši monografski bibliji participativne umetnosti *Umetni pekli* (9). To ni več umetnost, kot jo poznamo iz klasičnih galerijskih belih kock ali črnih gledaliških škatel, ki bi bila projicirana v (družbeni in stvarni) vakum in katere eksistenca bi bila od občinstva neodvisna. Z relacijsko in participativno umetnostjo se torej zgodita oziroma zasidrata vsaj dva pomembna obrata. Prvi je dokončen obrat k angažiranosti in družbenosti umetnosti, ki je prepletena s svojim družbeno-političnim kontekstom. Ta ni nov, kot pokaže, denimo, Zabel na primeru Georga Grosza (*Contemporary Art Theory* 69–70). Drugi pa je »družbeni obrat« (Bishop, *Umetni pekli* 9), ki se zgodi v participativni oziroma relacijski umetnosti, torej umetnosti na način gledalčevega participiranja, so-udeležbe, so-ustvarjanja umetniškega dela ter so-bivanja z drugimi gledalci v okviru alternativne utopične realnosti umetniškega dela, posledično pa njegovega empiričnega izkustva in dejanskega prakticanja alternativnih modusov bivanja. Ali še drugače, tako Bishop, prek »opredelitve participacije, pri kateri so ljudje središčni medij in gradivo umetnosti v obliki gledališča in performansa« (*Umetni pekli* 8).

Produksijski pogoji (participativne) umetnosti

Kopja okrog pojma relacijska estetika se lomijo prav v zvezi s pojmovanjem političnega in težavami relacijske umetnosti z utemeljitvijo političnega ter nejasnostjo (nezadostno prezentnostjo) političnega v delih, ki naj bi sodila v kanon relacijske estetike. Tukaj pridem do preseka med participacijo gledalcev in politikami uprizarjanja ter polemike, ki je neposredno relevantna za pričujočo raziskavo. Ena od težav političnosti participativne umetnosti, ki jo

vidi Bojana Kunst, je naslednja; participativna umetnost danes skuša tvoriti v umetniških institucijah predvsem tisto, kar Kunst imenuje »novi prostori za produkcijo družbenosti« (»The Institution between Precarization and Participation« 10). Vendar se pri tem ujame v zanko, saj sama nastaja prav pod istimi produkcijskimi pogoji in znotraj istih eksploatacijskih razmerij, katere skuša sama v prvi vrsti kritizirati. V isti sapi skuša celo ustvarjati alternativne odnose – čeprav, kot opozarja že Boris Buden, pri tem največkrat tvori neke vrste muzealizacijo zastarelih ali pozabljenih družbenih kolektivnih praks (slednje sicer Bojana Kunst v taisti razpravi izpelje po Borisu Budnu). Takole pravi Kunst: »Mnoge sodobne umetniške institucije se danes tako razumejo: gledališča postajajo skupnostni prostori, institucije vizualne umetnosti alternativni prostori za različne demokratične procese. A s tem pristopom je problem, ker ne upošteva, da umetniške institucije niso izjeme iz vladnostne prekarizacije« (ibid.). Problem je torej na kratko ta, kako revolucionirati dramaturgijo gledalca in politike uprizarjanja, če pri tem ne revolucionira produkcijskih pogojev, pod katerimi ustvarja.

Podobno pravi Zabel, vendar manj v smislu ekonomsko-političnih kot pa ideoloških kategorij. Najprej do konca izpelje jasno in logično konsekvenco zahteve po pozicioniranju umetnika znotraj razrednih bojev in družbenih antagonizmov, o kateri govori Grosz. Čim umetnik pristane nanjo – pomeni, da sestopi iz avtonomnosti in modernistične umetnosti v konkretno družbeno-politično –, pa se pojavijo »težave« z vrednotenjem umetnosti, saj se le-ta naenkrat opredeljuje po kriterijih »družbene koristnosti in učinkovitosti« (Zabel, *Contemporary Art Theory* 70). Pojavi se skratka problem vrednotenja družbeno in politično angažirane umetnosti, ki svoj »raison d'être« nenadoma ne izpeljuje več iz sebi lastne estetske imanentnosti. Zabel v tej dilemi sicer nekaj pozneje pristavi, in s tem ponovno stopi v bran ohranjanju avtonomnosti družbeno-angažirane umetnosti, »ampak mislim, da umetnost, do te mere, da je umetnost, poseduje tudi kvalitete, ki niso neposredno družbeno koristne kot tehnologija ali propaganda« (*Contemporary Art Theory* 71). Podobno debato glede vprašanja načina družbene koristnosti umetnosti lahko zasledimo že v zvezi z relacijsko umetnostjo, kjer Bishop najprej ponazori neustreznost političnosti relacijske umetnosti, nato pa problematizira prav kriterije, po katerih je mogoče takšno družbeno koristno oziroma

angažirano umetnost še vrednotiti. Poudari prav to – umetniško oziroma estetsko vrednost tovrstnih umetniških projektov.

Ob vseh preprekah, ki jih ima ob določitvi svoje političnosti relacijska umetnost, najprej pri produkcijskih pogojih delovanja umetnosti – relacijske in participativne še posebno – nato pa posledično pri vrednotenju družbeno-angažirane umetnosti, lahko ugotovimo, da se njen utemeljitelj Nicolas Bourriaud in njegova »kritičarka« Claire Bishop strinjata glede naslednje definicije političnosti. Ali, če citiram besede, ki jih strne Nicolas Bourriaud, iz njegovega intervjuja: »povezovanje ljudi, ustvarjanje interaktivnih komunikacijskih izkušenj: 'Za Kaj? Kaj nov tip stikov proizvede?' Če pozabimo na 'za kaj?', se bojim, da nam ostane le preprosta Nokia umetnost – produciranje medosebnih odnosov zaradi njih samih, ki nikoli ne naslavlja svojega političnega vidika« (Simpson, »Public Relations (Intervju z Nicolasom Bourriaudom)« 3). Iz česar lahko ugotovim, da je v umetnosti za premišljevanje njenih političnih aspektov ključen motivacijski aspekt, namera, intenca avtorjev oziroma ustvarjalcev. Prav to postavljam kot temeljno tudi pri ugotavljanju politik uprizarjanja v slovenskih uprizoritvenih umetnostih. Pri tem sklepam še, da je za določitev (avtorjevega) motivacijskega aspekta (za učinkovanje na gledalca) nujno poznavanje tudi druge strani, torej predvidene ciljne publike umetniškega dela (le-to bom v svoji analizi dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja določila prek kategorije idealnega oziroma implicitnega gledalca, pa tudi implicitnega avtorja).

Vendar v svoji odmevni kritiki relacijske estetike Bishop ne ostane zgolj pri tem – torej zgolj kritiki. Bishop navede tudi konstruktivno rabo političnega in definicijo političnega, ki jo, kot lahko razberemo že iz naslova njene kritike, izpelje iz koncepta antagonizma Chantal Mouffe (in Ernesta Laclaua).¹⁶ Antagonizem, navaja Claire Bishop v svojem eseju, in posledično »demokratična družba je tista, ki vzdržuje odnose konflikta, in ne tista, ki jih briše« (nav. po Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics« 66), saj »brez antagonizma je le vsiljen konsenz avtoritarnega reda – popolno zatrtje debate in razprave, kar je za demokracijo

¹⁶ Njuno delo imamo prevedeno tudi v slovenščino: Laclau, Ernesto in Chantal Mouffe. *Hegemonija in socialistična strategija*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1987.

škodljivo« (ibid.). Konflikt in debata okrog njega, ohranjanje pozicije antagonizma, sta torej nujna za vzdrževanje demokracije.

To antagonistično, če ne kar demokratično uhajanje navzven harmoničnemu, umirjenemu in navajenosti vzorcev delovanja znotraj lastne identitete brez (konfliktnega oz. konstruktivnega) soočenja z drugim in drugačnim na politični ravni, pa lahko primerjam z estetsko ravnijo in je podobno ravno tistemu pojavu, o čemer govori Marco De Marinis v članku »Dramaturgija gledalca«. Ena od točk, ki jih De Marinis izpostavi in so zanimive za tukajšnjo razpravo, je njegova definicija, da je dramaturgija gledalca pravzaprav zmožnost ohranjanja pozornosti gledalca. Po nekaj nadaljnjih ekskurzih na področje psihologije percepcije pa De Marinis načine delovanja dramaturgije gledalca definira kot »motilne in manipulativne strategije« (»Dramaturgija gledalca« 201), ki jih povzročijo nevsakdanje igralske tehnike (po gledališkem revolucionarju Eugeniu Barbi) ali elementi »neverjetnosti, novosti in nenavadnosti« (po študiji Daniela Berlyna) in s katerimi predstava zmede »perceptijske navade gledalcev«, s tem pa seveda pritegne njihovo pozornost (ibid.).

De Marinis v svoji definiciji dramaturgije gledalca natančno pojasni delovanje uprizoritvenih strategij, ki obenem sovpadajo z ozadjem uprizoritve, ki je avtorsko, načrtno izpeljano in motivacijsko utemeljeno kot legitimacija načina njene političnosti. Takole gre De Marinisov citat: »Uprizoritev si s svojimi dejavnostmi in vrsto semiotičnih strategij prizadeva pri gledalcu sprožiti določene spremembe, ki so tako intelektualne (kognitivne) kot tudi afektivne (ideje, prepričanja, čustva, fantazije, vrednote itd.). Uprizoritev lahko gledalce celo prisili, da sprejmejo določene vedenjske vzorce« (»Dramaturgija gledalca« 191). Obenem pa že pojasnijo dejavnike, na katerih bo temeljil izbor analiziranih uprizoritev, ki naj torej pri gledalcu povzročijo določene spremembe – intelektualne, afektivne ali vedenjske.

V definiciji političnega oziroma politik uprizarjanja v pričujoči doktorski raziskavi me bo zanimal točno tak presek med estetskim, dramaturgijo gledalca, in političnim, presek, ki ustvarja tisto, kar na obeh področjih presega pričakovano, utirjeno, celo harmonično, ter teži k spremembam, kar posledično omogoča drugačne, morda celo notranje antagonistične imaginarije realnosti. Pri tem bi morda ta skupni presek še najlažje definirali z besedami

Jacquesa Rancièra, kakor ga v spremni besedi »Med mimesis in aisthesis« k slovenski izdaji *Aisthesis* razloži Rok Benčin: »Rancière političnosti umetnosti ne enači šele s stopnjo realizma ali angažmaja, ne z razbiranjem razrednih pozicij ali načina reprezentacije subalternih. Umetnost je politična že kot *vzpostavitev avtonomne sfere čutnega*, ki premešča implicitno politična razmerja med aktivnostjo in pasivnostjo, delitvijo in enakostjo« (216; poudarila N. L.). Na tem mestu v besedilu Benčin citira Rancièra: »prakse in oblike vidnosti umetnosti same posegajo v delitev čutnega, v njegovo rekonfiguracijo, [s čimer] krojijo prostore in čase, subjekte in objekte ter skupno in singularno« (nav. po Benčin, »Med mimesis« 216), in nato sam nadaljuje: »*Ta izvorna političnost nato omogoča različne oblike politike umetnosti* v okviru estetskega režima: tako samoukinitve umetnosti v imenu revolucioniranja življenja kot različne implicitne naboje larpurlartizma« (ibid.; poudarila N. L.). Prav ta rekonfiguracija čutnega kot oblika političnega oziroma politik uprizarjanja bo fokus zanimanja pri raziskovanju dramaturgije gledalca v Sloveniji po letu 1980.

Utemeljitev ključnih pojmov raziskave: dramaturgija gledalca in politike uprizarjanja

Dramaturgija gledalca

Marco De Marinis pojem dramaturgije gledalca uvede in opredeli v članku pod naslovom »Dramaturgy of the Spectator«, ki izide leta 1987 v ugledni ameriški znanstveni reviji *The Drama Review*. V osnovi gre za način (gledališkega) odnosa med uprizoritvijo in gledalci, »ki zajema manipulacijo gledalcev s pomočjo uprizoritve« (De Marinis, »Dramaturgija gledalca« 191). Dramaturgija gledalca v smislu različnih nagovorov gledalca, ki bo predmet te doktorske raziskave, zajema tako zlasti »manipulativni vidik uprizoritve« (191), kjer »občinstvo dojemamo kot dramaturški objekt, kot točko, cilj, h kateremu so usmerjena dejanja režiserja, igralcev in pisatelja, če ta obstaja« (190).

De Marinisov članek je v slovenskem prevodu, torej kot »Dramaturgija gledalca«, objavljen skoraj desetletje pozneje v zborniku *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost* leta 1996 v izdaji založbe Maska, v katerem De Marinis predstavi svoj koncept dramaturgije gledalca. Uredniško pojasnilo k zborniku pravi, da je »osnovni namen knjige [...] pokazati glavne

probleme, s katerimi se ukvarjajo sodobne teorije gledališča« (Hrvatini 1996, VII), od katerih se za enega od tematskih poudarkov izkaže prav potreba po analizi gledalca. De Marinisov članek je v zborniku objavljen v sklopu tematske sekcije »Dramaturgija gledalčevega užitka«. S to tematsko umestitvijo v slovenski kontekst v sredini 90. let raziskavi vloga gledalca v uprizoritvah posledično pripade pomembno mesto in fokus med najaktualnejšimi sodobnimi teatrološkimi raziskavami tudi v Sloveniji.

De Marinis dramaturgijo razume kot »skupek tehnik/teorij, ki urejajo zgradbo znakov/izraznih sredstev/dejanj, spletenih v teksturo uprizoritve, uprizoritveni tekst« (»Dramaturgija gledalca« 190). Pri tem je ponovno razviden tudi vpliv semiotike in njen raziskovalni poudarek na besedilu znotraj teatrologije (De Marinis je vendarle primarno semiotik). Mimogrede je treba opozoriti tudi, da je dramaturgija (ne samo gledalca) zgodovinsko razvojno gledano primarno vezana na (uprizoritveni oziroma gledališki) tekst, kar pomeni osredotočanje na logocentrični aspekt uprizoritve v nasprotju s scenocentričnim. Scenocentričen in raziskava uprizoritve (namesto uprizoritvenega teksta) je v poudarku šele pozneje. Tako je vsaj do performativnega obrata v 60. letih 20. stoletja, ki pomeni premik od poudarka tekstualnega k scenocentričnemu.¹⁷ V polju uprizoritvenih umetnosti je tu bistvena utemeljitev performativnega obrata Erike Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega/Ästhetik des Performativen*, 2004.¹⁸ Naj zgodovina pojma dramaturgije ne zavede, saj bodo v ospredju aktualne raziskave zlasti prakse po performativnem obratu, vsekakor pa uprizoritvene strategije, v katerih je pomen tekstualne dimenzije uprizoritve izenačen z ostalimi aspekti uprizoritve (sceno, oblikovanjem svetlobe, režijo, igro, kostumom ...).

¹⁷ V sami (sodobni) uprizoritveni praksi in praktičnem ustvarjalnem delu na uprizoritvi se tako dramaturgija gledalcev konkretno veže na samo uprizoritev (in ne le na tekstualno predlogo) in se kot taka komplementarno dopolnjuje z dramaturgijo režiserja, (tudi) dramatika, izvajalca, gledalca ..., ki vse »delujejo skupaj in gradijo predstavo ter si medsebojno postavljajo in prirejajo meje« (De Marinis, »Dramaturgija gledalca« 190). Dramaturgija gledalca poleg tekstovne ravni tako neobhodno sega tudi na področje vseh ostalih estetskih ravni uprizoritve: scenografijo, koreografijo, režijo, kostumografijo, osvetlitev ... in je z njimi neogibno povezana.

¹⁸ Že v eksperimentalnih avantgardnih praksah na začetku 20. stoletja s historičnimi avantgardami (dadaisti, futuristi) se sicer kažejo značilnosti performativnega obrata in nato ponovno v eksperimentalnih praksah 60. letih 20. stoletja, ko se dogodi sam obrat, gotovo pa v samih uprizoritvenih praksah dobiva pomen in poudarek od 90. dalje.

Če znotraj dramaturgije gledalca bolj natančno lociram interes aktualne raziskave, pri čemer upoštevam De Marinisovo definicijo dramaturgije gledalca, je moj raziskovalni fokus v temelju osredotočen na tisto, čemur De Marinis pravi »pasivni, ali točneje objektivni način« dramaturgije gledalca, pri katerem »občinstvo umevamo kot dramaturški objekt, kot točko, cilj, h kateremu so usmerjena dejanja režiserja, igralcev in pisatelja, če ta obstaja« (»Dramaturgija gledalca« 190). Za razliko od dramaturgije gledalca na aktivni oz. subjektivni način po De Marinisu, t. i. objektivna dramaturgija gledalca »zajema manipulacijo gledalcev s pomočjo uprizoritve« (191). Zanimajo me torej uprizoritvene, dramaturške strategije upravljanja z gledalcem. Točneje me bo tako zanimal pasivni oziroma objektivni način dramaturgije gledalca, saj je gledalec tukaj objekt manipulacije s strani uprizoritve in ustvarjalcev. De Marinis sicer še natančneje razčleni pasivni oziroma objektivni način dramaturgije gledalca s pomočjo uporabe pojmov Algirdasa J. Greimasa – sicer semiotika, poznanega po delu z aktantskimi modeli – ko pravi, da pri manipulativnem vidiku uprizoritve ne gre le za »faire-savoir (dajanje v vednost)«, torej »nenevarno izmenjavanje informacij/sporočil/znanja« med predstavo in gledalci, pač pa za »faire-croire (prepričevanje) in faire-faire (pripravljanje do dejanja)« (ibid.). S to, performativno in praktično dimenzijo, ki nima zgolj informativne vrednosti, pa uprizoritev že lahko postavimo v neposredno bližino politične umetnosti oziroma umetnosti s političnimi posledicami. »Uprizoritev si s svojimi dejavnostmi in vrsto semiotičnih strategij prizadeva pri gledalcu sprožiti določene spremembe, ki so tako intelektualne (kognitivne) kot tudi afektivne (ideje, prepričanja, čustva, fantazije, vrednote itd.),« pravi De Marinis (ibid.).

Ob poudarku na raziskovalni fokus na objektivni način dramaturgije gledalca moram opozoriti tudi, da De Marinis na teoretski ravni loči ta del od aktivnega oziroma subjektivnega načina dramaturgije gledalca, ki pa se veže zlasti na recepcijska dejanja občinstva pri predstavi. Aktivni oziroma subjektivni način dramaturgije gledalca tako pokriva »različna recepcijska dejanja občinstva: se pravi percepcijo, interpretacijo, estetsko vrednotenje, memoriranje, čustven in razumski odziv in drugo« (»Dramaturgija gledalca« 190).¹⁹ Tukaj opozarjam tudi na De Marinisovo implicitno razlikovanje med percepcijo in

¹⁹ De Marinis o razlikovanju med obema načinoma dramaturgije gledalca razpravlja v članku »Dramaturgija gledalca« (189–205).

repcijo, ki je razvidno iz gornjega stavka. Medtem ko se percepcija nanaša zgolj na akt zaznave, torej dojetje čutnih vtisov, zaobsega recepcija celoten diapazon od akta zaznave predstave do gledalčeve re-akcije nanjo in njene interpretacije. V tem pomenu uporabljам pojma percepcija in recepcija tudi sama.

Po drugi strani je res tudi, da »samo skozi ta dejanja [mišljena so recepcijska dejanja občinstva] uprizoritveni tekst doseže svojo polnost in uresniči ves svoj semantični in komunikacijski material« (ibid.). Subjektivna dramaturgija gledalca me tako zanima izključno kot sredstvo preverjanja končnega rezultata, tj. predstave, in vprašanja, ali je le-ta pri nagovoru gledalcev in namenskem izzivanju točno določenega učinka pri gledalcu (njegovih recepcijskih dejanj) dosegla izhodiščni cilj ustvarjalcev ter upravičila svoj namen in njihovo motivacijo za uprizorjanje. Torej me raziskovanje recepcije uprizoritve (oziroma subjektivne dramaturgije gledalca) zanima izključno kot način preverjanja uspešnosti, do katere mere, stopnje je bila realizirana dramaturgija gledalca na pasivni oziroma objektivni način (manipulacija gledalca skozi predstavo), ali je bila uprizoritev med gledalci torej ustrezno sprejeta glede na izhodiščno konceptualno zastavitev ustvarjalcev.

V empirične raziskave različnih recepcij občinstva se v pričujoči raziskavi ne bom spuščala. V konkretnem primeru, kjer raziskujem družbeno-politično angažirane prakse, je to toliko bolj razumljivo. V zvezi z empiričnimi raziskavami (odzivov) občinstva, ki so trenutno v porastu v gledaliških študijah, imam v mislih delo Helen Freshwater, tu pa zlasti njen apel po ozaveščanju pomena praktičnih oziroma empiričnih raziskav mnenja in odzivov publike, še zlasti na akademski ravni. Tako poudarja v svoji knjigi *Theatre&Audience* iz leta 2009.²⁰ Vendar tovrstni projekti zahtevajo najprej obsežne, sistematične in metodološko strukturirane empirične raziskave, ki so navadno skupinsko delo več posameznikov, ter pogosto zahtevajo kolektivno sodelovanje in večletno delo, da bi dosegle statistično pomembnost. V tem primeru bi takšen pristop zahteval posebno in ločeno raziskavo.

²⁰ Freshwater tako po obsežnem povzemanju različnih vidikov raziskovanja občinstva v različnih gledaliških študijah opozori na manko empiričnih raziskav in resne obdelave tega vprašanja v akademskem prostoru, medtem ko se gledališki festivali vedno bolj zavedajo pomena raziskovanja svojega občinstva v praksi. Takole pravi: »prisotni so znaki, da začenjajo programski in marketinški oddelki zaupati občinstvom na nove načine« (*Theatre&Audience* 73). Po drugi strani pa: »Ampak zdi se, da morajo teatrologi šele razviti to zaupanje« (74).

Od apela Freshwater se je v zadnjem desetletju sicer zavest o pomenu empiričnih študij občinstva, kakor tudi samo število tovrstnih študij povečalo, o čemer priča tudi porast mednarodnih konferenc, simpozijev na področju gledaliških študij v zadnjem desetletju.²¹ V slovenščini imamo sicer dostopno obsežno empirično raziskavo odzivov občinstva, opravljeno s strani mednarodne raziskovalne skupin STEP (Projekt za raziskovanje evropskih gledaliških sistemov (Project on European Theatre Systems)), ki se posveča raziskavam na temo »gledališki sistemi in izkušnje občinstva v manjših evropskih mestih«. Posvečena ji je bila celotna številka revije Amfiteatra iz leta 2015 (za uvod in predstavitev projekta glej zlasti uvodni članek »Projekt STEP – korak na obrobje«). V raziskavo je bilo vključenih več evropskih mest iz različnih evropskih držav (Danska, Švica, Velika Britanija, Madžarska, Estonija, Nizozemska), slovenska mesta pa je zastopal Maribor (študije načeloma niso bile opravljene na primerih glavnih mest). Pri nas se je sicer z empiričnim statističnim pregledom demografske sestave občinstva in primerjave po različnih obdobjih in institucionalnih gledališčih – kakor tudi z obiskanostjo različnih gledališč v posameznih kronoloških obdobjih – poglobljeno ukvarjal Aleš Gabrič, denimo v članku »Družbena in družabna vloga gledališke dejavnosti na Slovenskem v 20. stoletju«. Medtem ko statistične preglede števila gledalcev po posameznih gledališčih (pa tudi individualno po posameznih uprizoritvah) za posamezne gledališke sezone na letni ravni redno vodi *Slovenski gledališki letopis*, ki ga izdaja Slovenski gledališki inštitut (SLOGI).

Ključni vsebinski razlog, zakaj se ne odločam za partikularne empirične raziskave odzivov občinstva, pa je ta, da so empirične raziskave odzivov občinstva in recepcije posameznih predstav, kakor tudi strukturne raziskave demografske sestave občinstev, pogosto vezane na analizo uprizoritvenega trga in so namenjene razvoju marketinških prijemov v potrošniški kulturi. Primarno so namreč usmerjene v zagotovitev čim večjega tržnega uspeha gledališč in

²¹ Denimo »Audience Research in the Arts Conference«, ki je potekala v juliju 2017 na The University of Sheffield, v Veliki Britaniji, kakor tudi ustanovitev več v zadnjih letih na novo ustanovljenih raziskovalnih programov in projektov in mednarodnih mrež, ki se posvečajo empiričnim raziskavam občinstva, to zlasti v Veliki Britaniji oziroma angleško govorečih državah, denimo »International Network for Audience Research in the Performing Arts (INARPA)«, University of Leeds; projekt »Understanding Audiences for the Contemporary Arts«, pri katerem je bila udeležena tudi H. Freshwood; »Centre for Spectatorship and Audience Research« pri University of Toronto v Kanadi ipd.

posameznih predstav, kar se meri po količini prodanih vstopnic, s tem pa pogosto zahteva prilagoditev in podreditev ciljev uprizoritev kategorijam všečnosti gledalcem. (Tudi Freshwater ugotavlja, da so se v raziskave občinstev najprej podali pri festivalih uprizoritvenih umetnostih, torej producenti ter selektorji in umetniški vodje v uprizoritvenih umetnostih (*Theatre&Audience* 73).)

Okus občinstva je tu pogosto izgovor za normativ, ki diktira stopnjo zahtevnosti vsebin in načinov njihovega podajanja gledalcem. Tako se pogosto zgodi, da znajo biti tovrstne raziskave recepcije občinstva instrumentalizirane in apropiirane s strani sistema neoliberalnega kapitalizma. Pri tej ugotoviti se sklicujem tudi na argumente iz navdihujočega dela Liz Tomlin *Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship: Provocations for Change* iz leta 2019. Zlasti v uvodniku razprave Tomlin drzno zapiše: »Poleg tega trdim, da predstavlja obrat k empiričnim raziskavam občinstva tveganje za podpiranje preoblikovanja gledalca v potrošnika, kar je poglavitno za dejavnost neoliberalnih kulturnih institucij, in jo lahko potemtakem dojemamo kot potencialno grožnjo za projekt politično angažirane gledališke prakse.« (10) Ker je namen pričujoče raziskave raziskati prav potencial dramaturgije gledalca v okviru politik uprizarjanja, torej pregledati zmožnost uprizoritvenih umetnosti za problematiziranje, reflektiranje, celo subverzijo obstoječega sistema, torej poiskati inovativne politike uprizarjanja, ki proizvajajo alternative sočasnemu političnemu sistemu neoliberalnega kapitalizma (predtem pa liberalne demokracije in še prej socializma), je distanca do (izključno) empiričnih raziskav gledalcev in njihove recepcije – oziroma distanciranje do raziskave načina dramaturgije gledalca na aktivni oziroma subjektivni način – toliko bolj razumljiva. V pričujoči doktorski disertaciji gre namreč za raziskavo najbolj inovativnih praks politik uprizarjanja prek analize dramaturgije gledalca. Primarno območje teme raziskave tako ostaja dramaturgija gledalca na pasivni (oz. objektivni) način. Preučujem torej »manipulacijo gledalcev s pomočjo uprizoritve« (De Marinis, »Dramaturgija gledalca« 191), pri čemer načine te manipulacije preučujem v odvisnosti od konkretnega sočasnega družbeno-političnega konteksta. Namen je torej preiskati potencial uprizoritvenih umetnosti za revolucioniranje sočasnega družbeno-političnega konteksta ali pa vsaj njegovo refleksijo, alternativo obstoječemu, ne pa nereflektirano podporo statusu quo.

A če se še zadnjič vrnem k temi in dilemi med dramaturgijo gledalca na objektivni (pasivni) in dramaturgijo na subjektivni (aktivni) način, torej dilemi med raziskavo manipulacije gledalca s strani ustvarjalcev in uprizoritve na eni ter raziskavo recepcijskih dejanj gledalcev na drugi, še z nekega drugega vidika, je treba sicer poudariti, da gre pri razlikovanju med obema pravzaprav za razlikovanje zgolj na ravni teorije. V tem smislu to razlikovanje ponuja možnost preciznejše določitve fokusa moje raziskave. V praksi je namreč tako, to dejstvo poudari že sam De Marinis, da »se oba pomena 'dramaturgije gledalca' prekrivata« (ibid.). »Gledalec ni soustvarjalec predstave le metaforično, ampak dejansko (relativno avtonomno) ustvarja njen pomen: njen kognitivni in emotivni potencial se lahko udejani le s pomočjo občinstva« (ibid.).

Tudi recepcija občinstva ima namreč povratni učinek na predstavo že med njenim potekom, saj se gledalec s svojimi odzivi vključuje v samo predstavo in lahko s svojimi reakcijami, pa naj bodo te še tako majhne ali komajda zaznavne (denimo smeh, kašljanje, zehanje; ali pa potenje, tresavica), lahko pa tudi opaznejše (glasno komentiranje, odhod s prizorišča, odzivanje na (retorična) vprašanje akterjev ali pa fizična udeležba v uprizoritvenem dogajanju) ter lahko potemtakem vplivajo na so-gledalce in ustvarjalce ter na sam potek predstave. Erika Fischer-Lichte definira ta proces vzajemnega vplivanja gledalcev in akterjev skozi telesno soprisotnost na naslednji način, »da uprizoritev proizvaja in nadzira samonanašalna in nenehno spreminjajoča se *feedback* zanka« (*Estetika performativnega* 58).²² V tem smislu se ta proces komunikacije med ustvarjalci in gledalci, ki pa je dvosmeren in tako poteka v obe smeri (zahteva torej aktivnega gledalca), izmika vnaprejšnjemu nadzoru, pri čemer je potek posamezne predstave nemogoče napovedati oziroma predvideti. V živi umetnosti je tako med obema dramaturgijama gledalca, subjektivno in objektivno, težko ločevati, saj se prepletata. Zavedanje le-tega postaja vedno močnejše tako v sami umetniški praksi kot njeni refleksiji, zlasti v zadnjih dveh desetletjih.

V bolj skrajnem primeru inovativnih, eksperimentalnih, zlasti pa sodobnih participativnih praks (in tudi relacijski umetnosti) postaja zavedanje pomena recepcije gledalca ter prepoznavanje pomena vzajemnega soustvarjalnega procesa s strani ustvarjalcev celo

²² Z besedo akterji poimenuje izvajalce.

osrednji namen pasivne dramaturgije gledalca in njen osrednji smisel. Pomeni, da ustvarjalci oz. njihova dramaturgija gledalca na pasivni način črpajo motivacijo in inspiracijo za razvoj nadaljnjih uprizoritvenih strategij za manipulacijo gledalca prav iz tega temeljnega zavedanja. Inovativnost razvoja uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca izhaja iz načrtnega proizvodnje točno določenega učinka na gledalca in njegovo recepcijo.

Tako je zlasti v primeru participativnih praks, kjer je gledalec fizično integriran v samo dogajanje predstave kot njen nepogrešljivi del. Tu, denimo, postaneta oba dela, namreč produkcija in recepcija, neločljivo prepletena, saj tvori recepcija in re-akcija gledalcev konstitutivni del predstave. Gledalec sam, njegova fizična, telesna in prostorska umestitev v dogajanje, tako postaja del uprizoritve. V kronološkem in razvojnem procesu uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca se tako dramaturgija gledalca vedno bolj ukvarja tudi z mislijo, kako gledalca (fizično) integrirati v predstavo. Uprizoritvene strategije dramaturgije gledalca tako niso namreč zgolj verbalne, idejne, vsebinske, osredotočene na prekinitve (fikcijskega) režima uprizoritve, marveč lahko obsegajo tudi vključitev gledalca v sam scenografski dispozitiv predstave ali pa v aktivno, fizično in verbalno soustvarjanje uprizoritve. Gledalec postaja soustvarjalec predstave ne le s svojim aktivnim recepcijskim procesom, pač pa tudi z aktivno udeležbo.

Posledica je takšna, da postane v sodobnih uprizoritvenih umetnostih po performativnem obratu – zlasti v postdramskem gledališču in pa v participativnih praksah – preplet objektivne (konceptualna umestitev gledalca v uprizoritev) in subjektivne dramaturgije gledalca (gledalčeve individualne, subjektivne, pa tudi kolektivne reakcije znotraj predstave) v določenih primerih popolnoma nerazdružljiv. Potrebno je zavedanje, da postane v tem primeru najsodobnejših praks nemogoče neodvisno izolirano preučevanje dramaturških strategij učinkovanja na gledalca brez sočasnega zavedanja povratnega vpliva recepcijskih procesov gledalca na končno podobo dogodka. Kar se v toku skoraj štirih desetletij (1980–2019), kolikor jih zajema pričujoča raziskava, spreminja. To dejstvo upoštevam tudi pri metodologiji ter zavedanju o nujnosti metodološkega pluralizma, saj se razmerje med produkcijo in recepcijo ter njuno vzajemnostjo v praksi spreminja. Izolirano raziskavo objektivne dramaturgije gledalca (gledalca kot objekta manipulacije ustvarjalcev brez

povratnega vpliva njegove recepcije na samo predstavo) je denimo lažje izvesti pred letom 1990 oziroma pred porastom participativnih dogodkov.

V praksi je sicer tako, da je objektivna dramaturgija gledalca vedno povezana s subjektivno dramaturgijo gledalca na način, da je že anticipirana v sami zasnovi (objektivne) dramaturgije gledalcev s strani uprizoritve in njenih avtorjev. Povedano drugače: predhodno je že anticipirana v uprizoritvenem konceptu dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja ter tako imenovani motivaciji, intenci in nameri ustvarjalcev. Pri objektivnem načinu dramaturgije gledalca gre za usmeritev osrednjega fokusa raziskave, ki bo posvečen načrtnemu, namernemu, strateškemu usmerjanju dramaturgije gledalca s strani ustvarjalcev, da bi proizvedli točno določen učinek na gledalca. Tega pa bistveno določajo politike uprizarjanja konkretnega družbeno-političnega obdobja. Raziskava bo tako odgovarjala na vprašanje: »Kako kaj napravimo gledalcu v posameznem obdobju družbeno-politične zgodovine?«

Politike uprizarjanja

Pri uporabi pojma politike uprizarjanja primarno izhajam iz Baza Kershawa, v nadaljevanju pa se oprem na več avtorjev. Kershaw najprej uporabi pojem »the politics of performance« v naslovu svoje knjige *The Politics of Performance* (1992), ki ga zaradi krize, pa tudi inflacije političnega gledališča kot takega (Kershaw ironično govori celo o promiskuiteti pojma), pozneje zamenja z »radical performance«. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard* (1999) je tudi naslov njegove poznejše monografske publikacije. Kershaw se sicer v *The Radical in Performance*, pomenljivo, posveti analizi praks in performansov, ki praviloma ne nastajajo znotraj gledaliških institucij, ampak raje zunaj, na ulici. Posveča se skupnostnim, družbenim praksam ter sodobnim političnim temam ekologije in genetike pa tudi dramaturgiji uličnih protestov. Kershaw v tem smislu prevoja k radikalnemu performansu govori celo o zamenjavi paradigem ter zamejitvah znotraj gledališča (ter preseganja meja le-teh), ki primarno predstavlja prehod iz modernizma v postmodernizem.

Pričujoča raziskava izhaja primarno iz uprizoritvenih umetnosti, od tod tudi potreba po ohranjanju pojma politike uprizarjanja. Četudi analiziram primere, ki v svojo prakso že vključujejo znanje in zavedanje politične angažiranosti, ki nastopa v uprizoritvenih oblikah

druge vrste (denimo v radikalnem performansu), ter včasih presegajo meje gledališča: denimo pri plakatnih in drugih uličnih akcijah, hepeningih, performansih ipd. Uprizoritvene akcije in performanse zunaj odrskih dogodkov mestoma vključujem le, kolikor so njihov sestavni del.

Načrtno (strateško) umetniško odločitev ustvarjalne umetniške ekipe (ali tudi vodstva gledališke institucije), kako (s katerimi uprizoritvenimi sredstvi) v gledališkem dogodku artikulirati razmerje do družbeno-politične in ekonomske stvarnosti ter kakšno držo zavzeti v odnosu do realnosti, kako se torej odzivati na stanje realnosti – pri čemer ga lahko morda posnemajo, komentirajo, reflektirajo, tematizirajo, problematizirajo, se z njim identificirajo, morda pretirano glorificirajo ali celo načrtno ignorirajo itd. –, imenujem politike uprizarjanja. V praksi je politike uprizarjanja težavno zreducirati na posamezni imenovalec in relacijo, kot sem to zasilno storila v zgornjem primeru za lažjo ponazoritev. Pri politikah uprizarjanja gre v temelju seveda za bistveno obsežnejši preplet dejavnikov kot zgolj za izoblikovano umetnikovo stališče do realnosti. V temelju gre za to, kako umetnost oziroma ustvarjalci v danem trenutku dojemajo družbeno funkcijo umetnosti in svoje poslanstvo, umetnikovo držo v svetu in njegovo učinkovito posredovanje le-te gledalcem prek uprizoritvenih strategij. Afirmacija konkretne realnosti v umetniškem delu denimo ne odseva nujno dejanske držbe umetnikov. Posamezni kompleksnejši primeri politik uprizarjanja tako zahtevajo individualno obravnavo.²³

Politike uprizarjanja so večinoma vezane na vprašanja (re-)distribucije družbene moči – tudi v smislu prostorske re-rezentacije te (re-)distribucije. V primerih uprizoritev, ki jih analiziram v doktorski disertaciji, političnosti ne interpretiram zgolj v odnosu do (vsako)dnevne politike. Kajti, kot pravi Chantal Mouffe, ko poskuša najti model demokracije, ki mu pravi »agonistični pluralizem«, se politika za razliko od političnega ne dotika ontologije: »S 'političnim' imam v mislih ontološko razsežnost antagonizma, z izrazom 'politika' pa označujem skupino praks in institucij, katerih cilj je organiziranje človeškega sobivanja. Toda

²³ Pri kompleksnejši strategiji nadidentifikacije ali subverzivne afirmacije (definiram in podrobneje obravnavam jo pozneje v tekstu) se denimo izkaže, da pretirana glorifikacija določenega družbeno-političnega sistema ne odseva realnega odnosa umetnikov do njega. V tem primeru je identifikacija oziroma točneje nadidentifikacija strategija dramaturgije gledalca, ki jo uporabljajo umetniki. Pri tem je treba »pravo« politiko uprizarjanja in odnos/držo umetnikov do političnega sistema šele diagnosticirati.

te prakse vedno delujejo na območju konfliktnosti, ki je prežeto s 'političnim'« (*Agonistika* 15). Pod političnim razumem tudi formalne in strukturne spremembe, ki se največ odražajo skozi spremembe v dramaturgiji gledalca, denimo prostorsko (re)distribucijo odnosov moči, politike forme in gibanj. Ana Vujanović v svojih »Notes on Politicality« definicijo političnega razveže od (gole) povezave s sočasnim političnim kontekstom ter odzivanjem nanj in ga definira dosti širše. V njeni razpravi »Notes on Politicality« tako ugotavlja za uprizoritvene umetnosti oz. točneje za performans in sodobni ples:

»Medij performansa [...] ne more biti politično nevtralen, ne glede na njegov prispevek k organizaciji javne sfere na nivoju vsebine. Še več, če performans ne razkrije nobene določene politične vsebine, lahko pri tem še vedno ohranja politično potencialnost, če lahko njegov medij tekmuje z legitimizirano produkcijo označevalcev, označevalnega reda in habitualiziranega reda percepcije in recepcije ter pri tem celo vpeljuje novo.« (Vujanović, »Notes« nepag.)

Ta definicija Ane Vujanović je pomembna, ker implicira, da performans sam po sebi nikoli ne more biti politično nevtralen (ne glede na njegovo vsebino). To posledično pomeni, da so za samo definicijo političnega kot takega bistvene že spremenjene (prostorske in hierarhične, torej politične) relacije med subjekti, kakor tudi uvajanje spremenjene produkcije označevalcev, ki se razlikuje od navadno dominantne, in sicer uveljavljene ter prevladujoče. Ob tem so politično pomembne tudi prekinitve načina označevanja, uvajanja novih označevalcev ter načinov označevanja ... Vse te karakteristike novih označevalcev in novih načinov označevanja upoštevam v razpravi kot inovativne uprizoritvene strategije politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca. Obenem lahko tovrstne gledališke uprizoritve tudi pripomorejo k re-organizaciji javne sfere. Za Vujanović to sicer ni pogoj političnosti, lahko pa je dobrodošla posledica.

Iz teorije Mouffe in Vujanović za svojo raziskavo ekstrahiram in nanjo apliciram ugotovitev, da se lahko politike uprizarjanja manifestirajo na različne načine: skozi analizo politike forme, analizo diskurza, (prostorskega) položaja in gibanja ter spremembe v načinu percepcije in recepcije gledalca, skratka skozi vse te inovativne in alternativne uprizoritvene strategije dramaturgije gledalca. Politično v uprizoritvah tako ne pomeni zgolj vsebinskega reflektiranja

sprememb iz dnevnega, aktualno družbeno-politično dogajanja, pač pa je povezano tudi s formalnimi in strukturnimi spremembami dramaturgije gledalca.

Kot pravi Vujanović še drugače: »Če povzamemo, lahko rečemo, da je za ta način političnosti vprašanje kako bolj pomembno kot kaj (je rečeno). Ta 'kaj' zajema teme, kot so: kdo govori/deluje, v katerem kontekstu, iz katerega položaja, v kakšnem odnosu do objekta, in kako sta organizirana govor in dejanje« (»Notes on Politicality« nepag.). Vujanović se pri tem nanaša na političnost kot nasprotje, subverzijo ali alternativo »dominantnim ideološkim interpelacijam« (ibid.). To ugotovitev bom prav tako aplicirala na svojo analizo politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca. Obenem pa »lahko podobe teles, njihovi položaji, oblike, gibanja in odnosi na odru, nasprotujejo in subvertirajo dominantne ideološke interpelacije s tem, da jim ponujajo kritične alternative« (ibid.). To bo oblikovalo tudi definicijo političnega in politik uprizarjanja, ki jih uporabljam v pričujoči doktorski disertaciji.

Pri raziskovanju se bom poleg definicije političnega Ane Vujanović naslonila tudi na Baza Kershawa, Joeja Kelleherja, pa tudi Fredrica Jamesona, pri čemer bo bistven poudarek pri definiciji politik (uprizarjanja) na (nezavednem) političnem; tj. ozaveščanju implicitnih procesov delovanja političnega na posameznika in pa vlogi prostora pri tem, kakor tudi prostorski reprezentaciji političnega. Ozaveščanje dominantnih in normativnih političnih praks namreč zahteva prostorsko preoblikovanje pogleda in vedenja udeležencev ali prekinitev z normativnim in dominantnim redom druge vrste.

Naslednjo definicijo političnega priskrbi Joe Kelleher. Podobno kot Vujanović definira politično v smislu distribucije znakov in razmerja med njimi, pri čemer se opre večinoma na prostorsko definicijo. Tudi tej bom v veliki meri sledila v tukajšnji raziskavi, pri čemer naj spomnim na Baza Kershawa in njegov poudarek na gledališču oz. gledaliških institucijah kot metodi »prostorske indoktrinacije, s ciljem vključevanja normativnih družbenih vrednot v vedenje njegovih udeležencev« (*The Radical in Performance* 31). V tem primeru mi pomenijo inovativne, alternativne politike uprizarjanja, ki jih raziskujem, vse kršitve normativnega in dominantnega prostorskega režima gledališč. Ta je navadno že vpisan v samo prostorsko arhitekturo gledališč. Predstavljajo sam način in proces prostorskega ozaveščanja tega

vedenja in gibanja udeležencev, ki jih razkriva gledalcem samim, s čimer se zavedo tudi njegove inherentne političnosti.

Kelleherjeva definicija političnosti oziroma politik (politics) v osnovi izhaja iz Stefana Collinija, ki se v članku »On Variousness; and on Persuasion« nanaša na »razmerja moči« v »danem prostoru« (nav. po Kelleher, *Theatre & Politics* 3). Kelleher izpostavi kot bistvene vprašanja moči, razmerij in procesualnosti – torej procesa, ki ni nikoli končan. Kelleher prav tako Collinijev »dani prostor« prevede v gledališka razmerja, torej v razmerje med »gledališkim odrom« in »predstavljenim prostorom zunanjega sveta«, na katerega se prvi nanaša (gre torej za razmerje med odrom/prostorom fikcije in realnim prostorom). V tem smislu je Kelleher oz. Collini blizu torej definiciji političnega, ki jo lahko v implicitni obliki že beremo tudi pri Vujanović in Jamesonu. Pri razvijanju razmerja med političnim in gledališčem (ki ni nujno politično gledališče), Kelleher zastavi naslednje vprašanje: »Kaj se zgodi s politiko, ko jo mi in drugi doživljamo kot neke vrste dramaturgijo?« (*Theatre & Politics* 8). Pomeni, »kjer se prizor ne zgodi kar sam od sebe, ampak je narejen na točno določen način za našo korist, kar pomeni tudi, da je narejen tako, da 'deluje' na nas na določen način« (ibid.).

Kelleherjevo vprašanje, ki politiko razumeva kot dramaturgijo, torej dejavnost, ki je usmerjena v načrtno proizvajanje učinkov na nas (gledalce), razkriva tudi, da je to vprašanje rabe strategij dramaturgije gledalca že v svoji zasnovi in samo po sebi inherentno politično. To razumem v bližini De Marinisove definicije dramaturgije gledalca na objektivni način, saj ta že zajema vprašanje, kako, s katerimi uprizoritvenimi sredstvi strateško učinkovati na gledalca. Zahteva tudi obvladovanje manevrskega prostora uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca ter poznavanje njihovega družbeno-političnega učinkovanja na gledalca. Takega, dodajam, ki je v svojem oblikovanju in učinkovanju odvisen od sočasnega družbeno-političnega konteksta.

Na ta način se potrjuje inherentna političnost osnovnega raziskovalnega vprašanja te doktorske raziskave: Kako smo kaj napravili z gledalcem v različnih družbeno-političnih obdobjih zgodovine uprizoritvenih umetnosti na Slovenskem? Nadaljnje vprašanje pričujoče raziskave je, kako, v obliki katerih (inovativnih in alternativnih) dramaturških strategij gledalca se je to politično artikuliralo skozi različna družbeno-politična obdobja. Politike

uprizarjanja so tesno povezane z vprašanjem družbene vloge umetnosti v posameznem obdobju. Povezane so tudi z za-upanjem v moč umetnosti ter njen vpliv na re-distribucijo družbene moči ali vsaj refleksijo dane situacije prek ustrezne umetniške re-prezentacije družbenih procesov, ki se godijo v ozadju. V kolikor umetnost prične izgubljati svojo družbeno-politično moč in vpliv, je treba re-definirati tudi njen pristop in uprizorivne strategije v posameznih družbeno-političnih in časovnih obdobjih.

Pri tem je treba upoštevati še nekaj. Način artikulacij politik uprizarjanja in njihove dramaturgije gledalca, to pomeni njihova moč, propulzivnost, domet ter sposobnost komunikacije z javnostjo, kakor tudi možnost dejanskega vpliva na gledalca, v določeni meri izhajajo iz dejanskega položaja ali ugleda, ki ga v danem trenutku v družbi uživa umetnost, tudi uprizorivne umetnosti. Nadalje izhajajo politike uprizarjanja iz odziva javnosti, pa tudi iz pomena, ki ga ima umetnost za družbo in skupnost, ki živi na določenem območju, za njeno kolektivno zavest, za njeno konstitucijo ter za procese politične formacije in kolektivne identifikacije (govorimo o identitetnih politikah). Gre za tisto, kar se je v 80. letih preteklega stoletja imenovalo tudi narodotvorna ali državotvorna funkcija umetnosti, kar danes zveni anahronistično.

V Sloveniji je imela kultura zaradi specifičnega zgodovinskega ustroja, turbulentne zgodovine in tudi majhnosti vedno specifično vlogo, tako je, denimo, »bila v Sloveniji na predvečer propada komunizma, kultura oboje, tako pomemben tvorec in glasnik družbenih sprememb, kar je v skladu s slovensko zgodovinsko tradicijo, v kateri je imela kultura vse od razsvetljenstva opazno narodotvorno vlogo« (Sušec Michieli, »Between Inertia and Cultural Terrorism« 78). Vendar se je ta, t. i. tradicionalna vloga kulture s spremembo režima in tranzicijo iz socializma v parlamentarno demokracijo hitro spremenila. Gašper Troha ugotavlja, da se je umetnost po letu 1991 in po izgubi »državotvorne funkcije znašla v krizi, ki se odraža v iskanju lastne identitete in pasivnosti institucij« (*Ujetniki svobode* 130). Pri tem poudarjam zlasti izgubo »državotvorne funkcije« umetnosti. Po osamosvojitveni identitetni krizi, ki je zahtevala redefinicijo vloge umetnosti, se ta še nadalje transformira pod vplivom ekonomske logike neoliberalnega kapitalizma in tržnega gospodarstva, ki se zastruje po vstopu Slovenije v Evropsko unijo. Tik pred vstopom Slovenije v EU (2004) v predgovoru k študiji Mirovnega inštituta Aldo Milohnić – zlasti na podlagi takrat aktualnih javnih diskusij o

pomenu umetnosti in kulture v javnosti – ugotavlja, da so le-te postavile tržno gospodarstvo kot merodajno za katerokoli družbeno aktivnost. Tega tako, ugotavlja Milohnič, postavljajo kot imperativ, da se »od vseh drugih področij družbenega življenja pričakuje, da upravičijo svoj obstoj z uporabo nekakšne ekonometrične introspekcije, pomeni, da se od njih pričakuje podreditev testu lastne gospodarske racionalnosti in koristi za družbo kot celoto« (»Culture in the Grip« 7). To velja zlasti, če želi umetnost upravičiti svoje financiranje iz davkoplačevalskih, javnih budžetov (ibid.).

V relativno kratkem obdobju štirih desetletij govorimo o temeljnih ekonomskih in družbeno-političnih spremembah (tranzicija iz socializma v demokracijo ter tržni kapitalizem in neoliberalizem ter ločitev Slovenije od SFR Jugoslavije, nato pa priključitev Evropski uniji), ki so imele vidne posledice za zasebna in javna življenja ljudi, pač pa tudi za bistveno redefinicijo vloge umetnosti v družbi. Ta sega od temeljne konstitutivne duhovne (in ideološke) dejavnosti (v socializmu in v obdobju osamosvojitve) do poljubne komodifikacije (v neoliberalnem kapitalizmu) ter do deklasirane družbeno-politične vloge umetnosti in njenega zniveliranja na raven ostalih tržnih dobrin. Vsi ti procesi so v vsakem obdobju posebej povratno vplivali na moč umetnosti ter potrebo po njeni vsakokratni reartikulaciji uprizoritvenih strategij na presečišču med politikami uprizarjanja in dramaturgijo gledalca. Vse to z namenom, da bi lahko uprizoritvene umetnosti učinkovito nagovarjale in učinkovale na svojo ciljno publiko, na svoje gledalce.

Prostorsko-časovna zamejitev raziskave

Raziskava je tako prostorsko kot časovno zamejena, in sicer analiziram uprizoritvene umetnosti, ki so nastajale od leta 1980 pa vse do 2019. Prva letnica zamejitve raziskave, 1980, predstavlja letnico smrti doživljenjskega predsednika SFR Jugoslavije, Josipa Broza – Tita, ter začetek razpada SFR Jugoslavije in s tem razkrajanja socialističnega družbeno-ekonomskega in političnega sistema. Drug mejnik in zaključno letnico raziskave zamejujem z našo trenutno sodobnostjo sredi neoliberalnega kapitalizma, v letu 2019. V raziskavi izhajam iz konkretnega (realnega) geo-političnega prostora in točno določenega obdobja iz zgodovine uprizoritvenih umetnosti. Konkretno, gre za raziskavo uprizoritvenih umetnosti, ki so nastajale na območju, ki ga od leta 1991 do danes zaseda samostojna država

demokratična Republika Slovenija in ki je od leta 2004 del mednarodne politično-ekonomske zveze Evropske unije. Pred letom 1991 se je to isto območje v političnem smislu nanašalo na Socialistično republiko Slovenijo, ki je takrat predstavljala del Socialistične federativne republike Jugoslavije.

Posledično me zanima, kakšne uprizoritvene strategije so se glede na konkretne (družbeno-politične) okoliščine in njihove spremembe izoblikovale v različnih obdobjih znotraj tega istega območja. Te razlagam v odnosu do treh modelov dramaturgije gledalcev, ki jih predlagam za lažje razumevanje dinamike dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja. Poleg družbeno-politične različnosti uprizoritvenih strategij za nagovor gledalcev (dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja) v vsakem od družbeno-političnih in ekonomskih obdobj novije zgodovine Republike Slovenije zajema področje raziskave tudi vprašanje idealnega gledalca oziroma ciljne publike (političnih) uprizoritvenih umetnosti. Tega so uprizoritve in ustvarjalci z različnimi uprizoritvenimi strategijami (dramaturgijo gledalca) nagovarjali skozi različne etape sodobne slovenske zgodovine, ki jo razdelim v tri obdobja: tj. od poznega socializma (1980–1991), tranzicije v parlamentarno demokracijo (1991–2004) ter nato do evropeizacije in globalizacije slovenskega trga v neoliberalnem kapitalizmu (2004–2019). Pri razumevanju posameznih modelov dramaturgije gledalca je namreč bistveno vprašanje, kako so ustvarjalci uprizoritvenih umetnosti v različnih političnih obdobjih sodobne slovenske zgodovine sami definirali – tj. (samo)razumeli – družbeno poslanstvo, funkcijo in namen uprizoritvenih umetnosti ter glede na to opredelili, definirali, razvili in usmerili uprizoritvene strategije za svojo ciljno publiko (svojega idealnega gledalca). Pri tem upoštevam in raziskujem formalne spremembe v dramaturgiji gledalca in političnosti ter politikah uprizarjanja v vsakem od obdobj.

Namen raziskave je izpostaviti specifiko in razlikovalne značilnosti uprizoritvenih umetnosti (njihovih uprizoritvenih strategij) v teh treh posameznih zgodovinskih in političnih obdobjih, za katere predlagam tri različne modele dramaturgije gledalca. Ključno so povezane s politikami uprizarjanja in vprašanjem: »Kako so se nagovori in manipulacije gledalca spreminjali v različnih politično-ekonomskih sistemih ter spremenjenih družbenih razmerah?« Pri tem pa je predmet tukajšnje analize dramaturgija gledalca uprizoritvenih umetnosti na Slovenskem iz obdobja socializma, gledalca iz obdobja demokracije, gledalca iz

obdobja razmaha kapitalizma oz. marketinške logike neoliberalizma in potrošništva ipd. To je pravzaprav vprašanje o različnosti uprizoritvenih strategij (dramaturgiji gledalca) in se ukvarja z vprašanjem, kako se je z gledalcem upravljalo, ga z-ganilo, prepričevalo, razbesnelo ... ter z njim manipuliralo v teh treh obdobjih. Pri tem se opiram na definicijo dramaturgije gledalca Marca De Marinisa, pri čemer gre po njegovem za način (gledališkega) odnosa med predstavo in gledalci, »ki zajema manipulacijo gledalcev s pomočjo uprizoritve« (»Dramaturgija gledalca« 191).

Osrednje vprašanje svojega zanimanja lahko še drugače na kratko zgostim s pomočjo parafraze znane študije, ki bi se glasilo: »Kako napravimo kaj z gledalcem v različnih obdobjih slovenske uprizoritvene in družbeno-politične zgodovine?« Analogija v parafrazi: »Kako napravimo kaj z gledalcem?« ni zaman. Gre za parafrazo znamenite formulacije J. L. Austina iz knjige *Kako napravimo kaj z besedami*, ki jo tukaj apliciram na gledališče in gledalca, v osnovi pa meri na teorijo govornih dejanj, zlasti performativov. Ko se je Austin spraševal: »Kako napravimo kaj z besedami?«, sicer ni govoril o gledalcih, pač pa o izjavah, in to o izjavah posebnega tipa, ki – kot že naziv teorije govornih dejanj same pove – v samem aktu izjavljanja obenem že tudi izvajajo dejanje. Imenoval jih je performativi. Posebnost performativov je ta, da njihova funkcija ni omejena zgolj na besedovanje, performativi namreč presegajo zgolj opisnost in informiranje naslovnika glede stvarnosti in tudi niso omejeni zgolj na resničnost ali neresničnost trditve, temveč skušajo kot govorna dejanja obenem že spreminjati družbeno realnost ali pa nanjo vsaj učinkovati.²⁴ Po podobnosti s teorijo performativov skuša gledališče z uporabo različnih uprizoritvenih strategij (politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca) vplivati na gledalca in njegovo realnost, najprej v gledališču in posledično v realnosti sami. Posledično pa je prek rabe gledalca kot državljana končni namen uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja že uvajati spremembe v to družbeno-politično stvarnost. Podnaslov doktorske raziskave bi se lahko

²⁴ Pri performativih je tako drugače kot pri konstativih, ki nekaj konstatirajo; še drugače, konstativ »ugotovi dejstvo« ali »opiše stanje stvari« in »mora to napraviti bodisi resnično bodisi neresnično« (Austin, *Kako napravimo* 13). Ampak: »Niso vse resnične ali neresnične trditve opisi,« tako Austin namesto deskriptiv raje uporablja besedo konstativ (15). Drugače pa *namen* performativov ni informiranje o stvarnosti, niti pri performativih ni bistveno, ali je trditev resnična ali ne. Performativ namreč označuje, »da je formulirati izrek izvesti neko delo« (18). Delovni oziroma tehnični termin najbližje performativu bi bil operativ (Austin, *Kako napravimo* 13–18).

glasil »O rabah gledalca v različnih družbeno-političnih obdobjih uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji«. ²⁵

Na konkretni ravni se tovrstna raba gledalca in uprizoritvenih strategij denimo manifestira prek vpliva na gledalčevo telo z različnimi senzoričnimi dražljaji ali prostorskimi umestitvami v uprizoritve, spreminja se gledalčev položaj v komunikacijskem modelu, uporablja se različne psihološke in retorične manipulacije njegove percepcije in recepcije znotraj uprizoritve, pa tudi že predtem, v medijskih najavah dogodka; nenazadnje se v predstavi celo uporablja in vanjo vključuje gledalčeve reakcije (v t. i. participativni umetnosti), če naštejemo le nekatere uprizoritvene strategije, ki jih bom analizirala v razpravi. Vse te parametre za raziskavo uprizoritvenih strategij (dramaturgije gledalca in uprizoritvenih politik) podrobneje analiziram v delu razprave o metodologiji (prostor, komunikacijski model, odnosi z javnostjo, fizična in psihična manipulacija gledalca, politike uprizarjanja). Pri analizi pojma dramaturgije gledalca uporabljam De Marinisovo definicijo zgolj kot izhodišče. De Marinis namreč pri definiciji dramaturgije gledalca ostaja izključno znotraj estetskih meja in se ne ukvarja s spremembami dramaturgije gledalca v odnosu do družbeno-političnega konteksta. Dramaturgijo gledalca in predlog strukturirane uvedbe različnih modelov dramaturgije gledalca na Slovenskem nadalje razvijem v skladu z lastnim raziskovalnim fokusom soodvisnosti med družbeno-političnim in umetniškim dogajanjem na geo-političnem območju Republike Slovenije.

Trije modeli dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja

Tri modele dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja na območju Republike Slovenije ločim glede na časovno razlikovanje, ki obenem sovпада tudi z razlikovanjem glede na družbeno-politične sisteme:

- 1.) model v obdobju poznega socializma (1980–1991),

²⁵ Primerjava med učinkovanjem performativov in praktično »rabo gledalca« je tukaj namenjena izključno za bolj plastično ponazoritev predmeta raziskave, podrobneje se v to povezavo in aplikativnost teorije performativa na uprizoritvene umetnosti ne spuščam. Glede performativa v uprizoritvenih umetnostih na Slovenskem glej poglobljeno raziskavo v knjigi Alda Milohnića *Teorije sodobnega gledališča in performansa*, zlasti v poglavju »Performativ ali kako napravimo kaj z besedami v gledališču« (51–73).

- 2.) model v obdobju parlamentarne demokracije (1991–2004),
- 3.) model v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma (2004–2019).

1. model v obdobju poznega socializma (1980–1991)

Konkretnije tako analiziram uprizoritvene umetnosti na področju Slovenije od leta 1980 do 2019, z omenjenimi letnicami kot mejniki med posameznimi modeli dramaturgije gledalca (1980, 1991, 2004, 2019 oz. danes), ki jih opredeljujem glede na dogajanje v povezavi s prelomnimi političnimi dogodki. Raziskavo začnjam z analizo dogajanja od smrti doživljenjskega predsednika Jugoslavije Josipa Broza – Tita (1980) dalje in zadnjega stadija Jugoslavije ter samoupravnega socializma. Ta politični sistem se je v tem desetletju svojega obstoja soočil s kontradiktornimi tendencami, po eni strani z liberalizacijo in povečano permisivnostjo sistema za razne umetniške intervencije po smrti Tita, po drugi strani pa sega po zaostritvi systemskega nadzora zaradi nejasnosti politične situacije in njene prihodnje eksistence, s katero se je Jugoslavija nenadoma soočila. V smislu dogajanja v globalnem oziru, zlasti v Evropi, sta to obdobje zatona komunističnih vladavin ključno zaznamovala predvsem dva dogodka, najprej padec berlinskega zidu (1989), ki pomeni tudi padec železne zavese ter združi oba dela Nemčije in Evrope, komunističnega s kapitalističnim. Temu leta 1991 sledi še razpad Sovjetske zveze, posledično pa porušenje ravnotežja in polarizacije političnih moči med vzhodom in zahodom ter konec hladne vojne. Čeprav ni zamejeno z istimi letnicami, je bilo dogajanje v Jugoslaviji oziroma Republiki Sloveniji s temi procesi paralelno povezano ter se v Sloveniji zaključilo z osamosvojitvijo in letnico 1991.

Prvi val družbeno-političnega dogajanja, ki mu bom sledila skozi analizo 1. modela dramaturgije gledalca (1980–1991), je umeščen v proces razpadanja Socialistične federativne republike Jugoslavije ter odmik od jugoslovanske ideologije kolektivnosti »bratstva in enotnosti« in odmik od kolektivnega nad-nacionalnega federativnega duha Jugoslavije, kar obenem pomeni tudi razpadanje socialističnega sistema, »brezrazredne« družbe in totalitarne oblasti. V primeru slovenskih uprizoritvenih umetnosti pomeni 1. model dramaturgije gledalca usmerjenost na preizkušanje potrpežljivosti obstoječega sistema v zatonu (skozi raznovrstne provokacije alternativnih organizacij in njihovih uprizoritev v zasebnih ali underground prostorih), formiranje alternativne kulture, boj za avtonomnost

kulture in pospeševanje demokratizacijskega procesa ter premik k pluralizaciji javnega diskurza skozi subverzivne umetniške prakse.

V 1. modelu me bo zanimal način formiranja umetniške države in namenskega razvoja ter oblikovanja umetniških, uprizoritvenih strategij, ki se odmikajo od kolektivistične socialistične ideologije, ki je v tistem času prevladovala v sočasnih dominantnih diskurzih in (gledaliških) institucijah. Zlasti je to očitno skozi raznovrstne prakse kolektiva NSK (Neue Slowenische Kunst), ki združuje vizualne umetnosti, video/glasbo ter gledališče (pa tudi film, filozofijo ...). Konkretno to pomeni inovativno rabo subverzivnih taktik in njihov razvoj, na način, ki je namensko prilagojen v odnosu do obstoječega političnega sistema (zlasti uporabo subverzivne afirmacije oziroma nadidentifikacije pri NSK); zahteva pa tudi redefinicijo političnega, ki se znotraj uprizoritvenih umetnosti od tekstualnih oz. logocentričnih praks premika k scenocentrično usmerjenim praksam. Poudarek v raziskavi znotraj 1. modela politik uprizorjanja in dramaturgije gledalca je tako vprašanje vzdrževanja avtonomije umetnosti v odnosu do obstoječe politične stvarnosti, zlasti na ravni odnosov: javno-zasebno in individualno-kolektivno.

2. model v obdobju parlamentarne demokracije (1991–2004)

Drugi val, po prehodu v demokratično parlamentarno ureditev in samostojno Republiko Slovenijo (1991), naj bi pričakovano pomenil predvsem novo redefiniranje slovenske kulturne krajine kot samostojne entitete, ki ni več definirana v odnosu do drugih (ostalih socialističnih republik v Jugoslaviji); a se pozneje, po priključitvi ostalim državam Evropske unije (2004) izkaže, da temu ni tako. V 2. modelu zasledujem politične spremembe v Sloveniji v obdobju tranzicije iz socializma v posredniško, parlamentarno demokracijo skozi obdobje post-socializma, ki traja v Republiki Sloveniji še dolgo po njeni osamosvojitvi od SFR Jugoslavije leta 1991. Zaznamujeta pa to obdobje v ekonomskem smislu procesa prehoda od (delavskega) samoupravnega socializma v proces lastninjenja in privatizacij, torej v ekonomsko-gospodarskem smislu spremenjen odnos do lastnine in prehod od prevladujoče državne lastnine do zasebne ter prehod v ekonomsko-gospodarski sistem prostega trga (Mencinger, »Deset let pozneje tranzicija« 9).

Po drugi strani nastopi obdobje tranzicije. V prvotnem pomenu gre pri tranziciji za vmesno obdobje med dvema političnima režimoma (O'Donnell, Schmitter, nav. po Buden, *Cona prehoda* 37). A kot opozarja Buden, tranzicija konec 80. let označuje skoraj izključno le še postkomunistične družbe in njihovo prehajanje v demokracijo, pri čemer ostaja jasna teleološka usmerjenost procesa od (post)socializma (ali (post)komunizma) k demokraciji (in kapitalizmu). Pri tem je sporna ravno začrtana enoznačna in enosmerna usmerjenost družbeno-političnih procesov za post-komunistične države, ki se zdi že od vsega začetka jasno določena.

V političnem smislu pomeni za nekdanje socialistične (in komunistične) družbe osamosvojitve in prehod v post-komunizem tako zlasti krizo, v odnosu do Zahoda pa prinaša in se izraža kot neravnovesje v političnih silnicah, na katerega opozarja tudi Igor Zabel ob pojmu »bivši oziroma nekdanji Vzhod«. Že ta izraz sam po sebi, ob Zabelovem eseju razmišlja Georg Schöllhammer, vsebuje hegemonično asimetrijo, »prikrite razlike« in »preračunljive politike moči«, ki jih lahko dojemamo kot znak spremenjene distribucije politične moči v Evropi po letu 1989. Zahod ob tem ostaja »fiksna kulturna in politična entiteta« – nihče ne govori o bivšem Zahodu, pravi Zabel –, kar le opozarja na to, da je »bivši Vzhod izgubil svojo drugost, a ne da bi postal identičen Zahodu« (nav. po Schöllhammer, »Transformations in the Former West« 173). Da bi preobrnil »enosmernost narativa družb, gospodarstev ali umetnostnih sistemov 'v tranziciji«, Zabel zato načrtno in provokativno uporabi pojem »Nekdanji Zahod« (ibid.).

Poleg enosmernosti in teleološkosti narativa, ki se uporablja za post-komunistične družbe, Buden nadalje opozarja na svojevrstno škandaloznost postkomunističnega procesa, v katerem so zmagovalci včerajšnje Revolucije nenadoma dojeti kot otroci: »Ljudje, ki so v demokratičnih revolucijah 1989/90 naravnost dokazali svojo politično zrelost, so čez noč postali otroci! Še včeraj jim je uspelo vreči totalitarni režim, [...] že danes pa se morajo sami učiti prvih korakov« (Buden, *Cona prehoda* 35). To lahko z Budnom poimenujemo še drugače takole: »Represivna infantilizacija družb, ki so se osvobajale izpod komunizma, je poglavitno politično obeležje t. i. postkomunističnega položaja« (36).

A ravno ta (ideološka) enosmernost tranzicije je vplivala na (pro)evropsko orientiranost uprizoritvenih umetnosti v 2. modelu, ki jo bom v le-tem zasledovala. Kljub težnji po samostojnosti je obenem že opazna evropeizacija slovenske umetnosti. Pri tem Sušec Michieli opozarja, da so bili pri tem v smislu novih povezav in mreženj z zahodom uspešni zlasti zunaj-institucionalni zavodi. V odgovoru na Zabelovo dilemo glede bivšega Vzhoda v povezavi z Zahodom lahko tako uporabim formulacijo Sušec Michieli, da je le-ta stavil na »nenavadne« ali »eksotične karakteristike« (»Between Inertia and Cultural Terrorism« 76). Posledično je začel Vzhod svojo politično preteklost izrabljati oziroma izvažati kot nišno in pa tržno donosno podobo (zlasti kolektiv IRWIN se je tega kot umetniški dedič socializma dobro zavedal.)

V političnem smislu, kakor tudi vsebinski obravnavi politike, je bilo dogajanje v gledališču preplet različnih dejavnikov. Ob tem je treba opomniti, da se je v 90. letih najprej zaradi razpada Jugoslavije ne samo zmanjšal trg potencialnih odjemalcev oz. publike za gledališko produkcijo, kar je nenadoma zaprlo možnost za gostovanja na jug; razpad Jugoslavije pa je, nenazadnje, na teritoriju nekdanje Jugoslavije botroval tudi brutalnim vojnem. Ob tem ostaja pereča problematika, zakaj jugoslovanske vojne v slovenski sočasni gledališki družbeno-kritični produkciji – razen nekaterih izjem – tako rekoč niso bile naslovljene.²⁶ Še več, ne le odsotnost obravnave vojne problematike, zdi se, da je analiza nove družbeno-politične situacije v celoti izostala iz umetniške obravnave: »V gledališčih je na novo pridobljena avtonomija vodila do depolitizacije in odmaknjenosti od perečih družbenih problemov« (Sušec Michieli, »Between Inertia and Cultural Terrorism« 81). Gledališča so se po eni strani osvobajala vpetosti v služenje »nacionalni ideji in ideologiji«, raje so se ukvarjala s »klasičnimi«, »mitološkimi« in »univerzalnimi« temami (ibid.). To pomeni v gledališču v političnem smislu prekinitve s preteklimi ideološko zaključenimi narativi (socializmom, marksizmom, totalitarizmi) ter način formiranja fikcije znotraj komunikacijskega sistema, ki nastaja v prelomu s predhodnim (1.) in naslednjim (3.) modelom dramaturgije gledalca. Po tretji plati bom tako preučila t. i. odmik od aktualnih političnih tem in formacijo novih načinov (a)političnega.

²⁶ O tem, katere uprizoritve so se ukvarjale s tem, piše Barbara Orel v razpravi »The Theatre Exchange between Slovenia and the Republics of Former Yugoslavia in the 1990s« (227–243).

V 90. letih se tako ne dogodi le »prekinitev kulturnih vezi z južnoslovanskimi narodi«, temveč tudi povečano število mednarodnih koprodukcij, kakor tudi ustanovitev mednarodnih festivalov v Sloveniji, ki kažejo na odpiranje navzven (Sušec Michielli, »Between Inertia and Cultural Terrorism« 76). Simultano s procesom odmika od jugoslovanskih tem in avtorjev se dogaja odpiranje proti zahodu ter zahodnim trgom. Prikriti procesi evropeizacije so pričakovani in se kažejo v 90. letih, tako v splošnem družbeno-političnem življenju kot v gledališču. Po drugi strani so v času osamosvojitve slovenski umetniki v slovenskem procesu demokratizacije odigrali ključno vlogo (Vodopivec, *Od Pohlino* 463), kar je ne-nazadnje pomenilo tudi prestop umetnikov v sfero politike, s tem pa prestop in realizacijo alternativnih političnih ciljev v samem polju politike. Ta manko političnega v umetnosti v 2. modelu dramaturgije gledalca odzvanja posledično tudi v tem dejstvu.

V 2. modelu gre nenazadnje bolj konkretno, v političnem in ekonomskem smislu tudi za počasen začetek procesa formiranja samostojne kulture, redefiniranja ciljev in poslanstva slovenske kulturne politike, vse to se kaže zlasti v pospešenem procesu birokratizacije neodvisne kulture na Ministrstvu za kulturo v obliki statusa samozaposlenih v kulturi in formiranja neodvisnih neprofitnih zunaj-institucionalnih in javnih zavodov ter društev na področju kulture. To je povezano tudi s prehodom umetnikov iz gledaliških institucij v druge prostore, s čimer imam v mislih izstop iz institucij ter oblikovanje novih gledaliških produkcijskih in organizacijskih modelov zunaj klasične gledališke arhitekture v alternativnih prostorih post-industrijske produkcije. Premik, ki ga bom zasledovala – poleg prehoda od javnega in kolektivnega v sfero privatizacije in individualnega, tržnega –, bo poleg tega usmerjen zlasti v spremembo dojemanja ideologije, znivelirane lokalne družbeno-politične vloge umetnosti in sprememb v politikah uprizarjanja vse tja do prihajajoče evropeizacije, odpiranje proti evropskim trgom ter v zadnji fazi posledične estetske in vsebinsko-tematske homogenizacije produkcije.

3. model v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma (2004–2019)

Po obdobju relativne politične avtonomije v obdobju 2. modela (1991–2004) se Slovenija priključi Evropski uniji leta 2004, ki jo vzamem za letnico mejnika oz. za začetek 3. modela dramaturgije gledalca, ki je znanilka pomembnih mednarodnih političnih povezovanj v smeri

formiranja globalnega trga pa tudi radikaliziranja neoliberalnega kapitalizma, ki je sicer v tem specifičnem družbeno-političnem prostoru prisoten že prej, le njegove podmene se nenadoma začnejo zaostrovati, s tem pa bolj očitno kazati. Slovenija se nato v istem letu (2004) priključi še mednarodni vojaško-varnostni in politični organizaciji NATO (2004) ter vstopi v schengensko območje (2007), ki odpravlja meje na notranjem območju držav članic EU. Drugi pomemben mejnik znotraj modela je v globalnem oziru svetovna gospodarsko-ekonomska kriza (2008), ki ima konkretne učinke tudi v Sloveniji, kar sproža zaostrovanje finančne politike. Na področju kulture povzroča radikalne reze v državnem subvencioniranju umetnosti, posledično pa sproža na področju kulture boj za obstanek določenih umetniških praks in iniciira razprave na področju kulturne politike. Vse to se začne v uprizoritvenih umetnostih kazati že leta 2004 pod vedno večjim vplivom neoliberalnega tržnega kapitalizma.

Dogajanje v 3. modelu, po vstopu Slovenije v Evropsko unijo, zahteva v smislu politik uprizarjanja ponovno redefinicijo političnega v umetnosti. V tem smislu pa ponoven povratak k političnemu v slovenskem gledališču in njegovi reartikulaciji, ki je doživelo v 90. letih, v obdobju po osamosvojitvi, nekakšno krizo in zatišje, morda pa preprosto premik iz konkretne politične umetnosti v politiko forme: »Vztrajanje pri pravici do ustvarjanja konceptualne umetnosti v tem in takšnem družbenem okolju ni zgolj estetska, temveč prav tako politična gesta« (Milohnič, »'Politično' in gledališče« 136), ali pa gre morda vendarle kar za apolitiko forme?

Posebej bom v 3. modelu zasledovala formiranje obravnave za slovenski prostor avtonomnih ali avtohtonih problemskih sklopov na področju umetnosti, tj. po eni strani potrebo po reflektiranju tem iz slovenske zgodovine, ki so bile ključne za konstitucijo slovenske države in se v 3. modelu po priključitvi Evropski uniji glede na izvirni čas svojega nastanka (v 90. letih) pravzaprav pojavijo s časovno distanco in zamikom (denimo tema rastoče ksenofobije in nacionalizma po slovenski osamosvojitvi, tema izbrisanih ter nadalje prekupčevanje z orožjem v času jugoslovanskih vojn v 90. letih, pa tudi afere v zvezi s privatizacijo in korupcijo v času tranzicije ter pojav novega družbenega razreda tajkunov). Po drugi strani 3. model vključuje tudi reflektiranje sprotnega političnega dogajanja, ki se je dogajalo pod vplivom globalne ekonomske krize in migracijskih premikov, obenem uprizoritvene umetnosti tega

časa tudi avtorefleksivno detektirajo spremembe na področju uprizoritvenih umetnosti (produkcijske spremembe).

Uprizoritvene strategije dramaturgije gledalca bodo v 3. modelu raziskane največ v odnosu do neoliberalnega kapitalizma, torej največ v odnosu do (nacionalne) kulturne politike in odpiranja lokalnega v smeri globalnega oziroma evropskega trga. Posledice radikalizacije neoliberalnega kapitalizma odsevajo v uprizoritvenih umetnostih tudi na vsebinski ravni (potreba po refleksiji posledic tranzicije, notranje privatizacije, korupcije, nepotizma ... bega možganov, prekarizacije umetnosti, finančne krize, migracije ...). Predvsem pa me bo zanimala problematizacija produkcijskih pogojev in kulturne politike. Ta postaja tako vseprisotna, da se iz vpliva na načine uprizoritvene produkcije seli v samo vsebinsko plat uprizoritev in postaja njihova pogosta tema – zlasti zunaj-institucionalne – ter ponovno redefinira odnose med zasebnim, osebnim, celo intimnim in javnim, zlasti pa kolektivnim in individualnim.

Če je prvi mejnik (prehoda iz socializma v demokracijo) bistveno ideološke in politične narave, je drugi (od demokracije k radikalizaciji neoliberalnega kapitalizma) podvržen racionalistični logiki v kapitalizmu, ki s pojavom nove subjektivitete neoliberalizma, imenovane »Homo economicus« (Michel Foucault, *Rojstvo biopolitike* 205), tudi vprašanja v polju umetnosti reducira na uporabno in monetarno vrednost. Ali, kot se iz osebne izkušnje, prežetene z globalno družbeno spremembo, izrazi Franco Berardi – Bifo: »Kot je pojasnil Foucault v *Rojstvu biopolitike*, je bilo izhodišče nove ideologije prisilna preobrazba posameznikov v podjetnike, primoranost v ekonomski sistem razmišljanja. Spomnite se, ko je Margaret Thatcher dejala, da družba ne obstaja in da mora biti vsakdo kapitalist. Bil sem torej prisiljen postati kapitalist« (*Kognitarci in semiokapital* 44). Tovrstne osebne izkušnje so očitne v uprizoritvenih strategijah zlasti v zunaj-institucionalnih, nevladnih organizacijah – zaradi sodelovanja prekarnih ustvarjalcev, samozaposlenih v kulturi z institucijami pa tudi tam. Pri zasledovanju značilnosti produkcije na ravni medosebnih odnosov se držim zasledovanja implikacij naslednje ugotovitve, ki opozarja tudi na porast individualizma v primerjavi s kolektivizmom: »Predstavniška demokracija spodbuja individualizem kot ideologijo, ki je vkoreninjena v liberalni zapuščini individualne svobode, ki se je, prek

realizacije jaza, izkazala kot najboljša gonilna sila za ekonomijo prostega trga« (Cvejić in Vujanović, *Public Sphere* 118).

Vpliva obeh mejnikov (globalizacije in neoliberalizma) bom zasledovala skozi primerjalno analizo vseh treh modelov dramaturgije gledalca. Poleg metodologije, ki jo vzpostavim, in kriterijev bodo skozi vse tri modele zlasti zanimive destabilizacije binarnih opozicij med zasebnim-javnim, individualnim-kolektivnim, reprezentacijo-prezentacijo, spektakelsko funkcijo ter avtonomijo umetnosti v relaciji do življenja ipd.

Sami modeli niso notranje homogeni ali pod obnebjem zgolj ene, dominantne ali prevladujoče značilnosti. Tako je 3. model dramaturgije gledalca (2004–2019) že od samega začetka (2004) pod vplivom nekaterih procesov (finančnih, političnih, globalnih), do (radikalizacije) katerih pride časovno gledano pozneje. Denimo globalna kriza leta 2009 radikalizira, pospeši in napravi vidne določene učinke, ki se v uprizoritvenih umetnostih nakazujejo že poprej, zlasti gre za radikalizacijo zakonov neoliberalizma in kapitalizma, ki se dogajajo tudi v državah z demokratično ureditvijo. Tudi na področju kulture vedno bolj postane pomemben trg, število prodanih vstopnic in ponovitev posameznih predstav, odnosi z javnostjo, oglaševanje in marketing postanejo ključni, govora je o kulturni industriji ipd.

Ekonomске in družbeno-politične silnice iz tega obdobja se v uprizoritvenih umetnostih najbolj odražajo v finančnem smislu oziroma v ukrepih lokalne kulturne politike, ki vplivajo na produkcijo (in post-produkcijo) uprizoritvenih umetnosti. Posledice so vidne tudi v učinkovanju na samo vsebino, saj se omenjeno dogajanje konkretno reflektira znotraj vsebinskega vidika samih uprizoritev. Ne samo pri samoiniciativni izbiri vsebin s strani ustvarjalcev. Zaradi pomanjkanja sredstev so slovenske uprizoritvene umetnosti prisiljene posegati in sodelovati tudi pri mednarodnih in evropskih finančnih razpisih, ki v tem smislu diktirajo vsebine celotnega evropskega trga. S financiranjem spodbujajo nastanek uprizoritev na določeno temo, denimo ekologije in ekološke osveščenosti, promovirajo pa tudi določene forme, pristope in uprizoritvene strategije (npr. namensko spodbujanje vzgajanja, razvoja in oblikovanja publike, ki postajajo osrednje značilnosti produkcije v 3. modelu). Funkcija kulture in umetnosti in odnos do njiju se v globalnem neoliberalizmu spremeni. Umetniške

vsebine postanejo (ne)posredno prepletene in diktirane s strani finančnih politik ter pretresane (največ) z ekonomsko-tržnega vidika.

V zadnjem poglavju oz. v dodatku nato sledi primerjava z nemškim govornim področjem, konkretno najbolj z Dunajem, ki ga uporabim zato, da lahko analiziram najsodobnejše prijeme in uprizoritvene strategije dramaturgije gledalca, zlasti primere participativnih praks. Te raziskujem v povezavi z najnovejšimi oblikami političnosti oz. politik uprizarjanja, ki se raje kot na refleksijo konkretnega političnega konteksta nanašajo na političnost v smislu hierarhije in (re)distribucije moči v medosebnih odnosih med performerji in gledalci.

Metodologija

V doktorskem delu zaradi specifičnosti raziskave, kjer raziskavo uprizoritvenih umetnosti postavljam v kontekst sočasnega družbeno-političnega dogajanja, uporabljam transdisciplinarni pristop. Poleg teatrologije uporabljam še ugotovitve, analize in teorije s področij družbenih študij, novejša zgodovine, politične filozofije in sociologije, deloma tudi ekonomije, zlasti v utemeljitvi terminov socializma, neoliberalizma, demokracije (P. Vodopivec, B. Buden, F. Berardi – Bifo, M. Foucault, J. McGuigan). Primarno pa se opiram na teorije in analize, ki v raziskavo sočasnih procesov v polju umetnosti transdisciplinarno integrirajo področje družbenih študijev, in sicer na način raziskave povezave umetniških pojavov s sočasnim družbeno-političnim kontekstom (A. Erjavec, B. Kunst, A. Milohnič, B. Buden, A. Vujanović, C. Bishop, N. Bourriaud ...).

Na področju teatrologije uporabim metodološki pluralizem oziroma metodološki eklekticizem, in sicer tistega z izvirom pri Patriceu Pavisu. »'Kakšna teorija za kakšno gledališče?' se sprašuje Patrice Pavis. Ne obstaja en sam veljaven model. Ugotavlja, da med gledališko prakso in teorijo vedno obstajajo razkoraki, kot da bi teorija potrebovala čas, da se prilagodi praksi.« (nav. po Toporišič, *Med zapeljevanjem* 41) V pričujoči raziskavi posegam po Pavisovi »integrirani semiologiji«, saj se je sčasoma semiotika, v svojem obdobju ena vodilnih metod na področju teatrologije, izkazala kot nezadostna. Ko je bila semiologija oziroma semiotika deklasirana kot »vodilna in pomembna metodologija« tudi na področju gledališča (ne le na področju literature, širših umetnostnih ved in kulturologije), je, kot ugotavlja Tomaž

Toporišič, ostajanje striktno znotraj preučevanja znakov, torej semiologije oziroma semiotike, naletelo na omejitve (*Med zapeljevanjem* 49). Sama semiotika je po definiciji sicer »znanost o znakovnih sistemih« (Zupan Sosič, *Teorija pripovedi* 28), definicija pa pravi naslednje: »Ukvarja se z raziskovanjem znakov, natančneje s produkcijo pomenov znakovnega sistema, jezikovnega ali nejezikovnega« (ibid.), in sicer s »pomočjo skupnih konvencij in kodov«, doda nekaj pozneje v razpravi Zupan Sosič (ibid.).

Strogo semiotično dojetje »branja« gledališke uprizoritve kot interpretacije njenih znakov (in izhodiščnih intenc avtorja) je pravzaprav povsem poenostavljajoče, saj zanemara pomen recepcije in vloge gledalcev v gledaliških študijah ter kolektivnega oz. dialektičnega procesa tvorbe pomena v gledališki predstavi. Pavis posledično predlaga implementacijo semiotične oziroma poststrukturalistične metode, ki iz nje izhaja, v recepcijo (nav. po Toporišič, *Med zapeljevanjem* 41–49). Pri tem je semiotika (s predstavniki, kot so: Tadeusz Kowzan, Umberto Eco, Erika Fischer-Lichte, Anne Ubersfeld, Marco De Marinis ...) povezana s poststrukturalizmom in s premikom raziskovalnega poudarka stran od imanentnega preučevanja umetniških del k recepcijskim teorijam (teorija bralčevega odziva, recepcijska estetika), ki jih le-ta sproži. Na področju teatrologije in študijev performansa se ta obrat zrcali v razmahu študij gledalstva.

Pavis v že omenjeni razpravi »The State of Current Theatre Research« pravi takole – pri čemer se kar sam sklicuje na eno svojih starejših objav (zaradi pomena citata za raziskavo navajam obsežnejši del): »Izumiti moramo model, ki združuje estetiko produkcije in recepcije, model, ki preučuje njuno dialektično interakcijo, ki opazuje oboje, pričakovano recepcijo produkcije in aktivnost gledalca v aktu recepcije (Pavis, 1985: 281–297)« (»The State of Current« 223). Pavis ob tem opozarja tudi na opombo H. T. Lehmana, utemeljitelja postdramskega gledališča, in sicer na nevarnost, da bi težave v produkciji preprosto prevaleli na recepcijo. Medtem je Pavisov lastni sodobni komentar (1997) na njegovo zgodnejšo teoretsko koncepcijo (iz leta 1985) naslednji: »Ta 'productive-receptive concept' [produktivno-receptivni koncept] ima za rezultat interaktivno strategijo, kjer proizvajamo kot ustvarjalec in sprejemamo kot gledalec. Takšna strategija prepreči, da bi se vrnili k debati o intencionalnosti ustvarjalca-proizvajalca [tudi producenta] in subjektivnosti gledalca-sprejemnika« (»The State of Current« 224). To Pavisovo opozorilo o interaktivnosti strategij

je zelo pomembno, kakor je dobrodošel tudi predlog nove, vseprežemajoče, fluidne in procesualne, predvsem pa interaktivne produkcijsko-receptijske teorije. Pavisova metoda zelo dobro ustreza sodobni gledališki produkciji, zlasti participativnim praksam – njeno rabo ponazorim zlasti v zadnjem delu svoje raziskave. V konkretni raziskavi se v tem smislu pri najbolj sodobnih umetniških pojavih posvečam zlasti konceptu relacijske estetike (Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika*) in raziskavi participativnih umetniških praks (Claire Bishop, *Umetni pekli*).

Vendar pa (znakovne) sisteme ne preučujem samo na sinhroni ravnini, pač pa omogočim vpogled v diahrono, torej razvojno perspektivo, tako rekoč genealogijo in genezo dramaturgije gledalca v službi uprizoritvenih politik. To storim s pomočjo sistematiziranih kriterijev, ki jih uporabljam za analizo uprizoritev skozi različna obdobja novejšje zgodovine uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji, in vseh treh modelov dramaturgije gledalca, ki jih predlagam in razvijem (v obdobjih socializma, demokracije in neoliberalnega kapitalizma). Pri tem se ognem abstraktnemu formalizmu poststrukturalizma, saj gledaliških uprizoritev ne obravnavam kot zaprtih sistemov. Tako ne ostajam znotraj abstraktnosti preučevanja avtoreferencialnosti znakovnega sistema, kar so bile pogoste obtožbe poststrukturalizma (Toporišič *Med zapeljevanjem* 49), marveč posegam tudi po teorijah s področja sociologije in politične filozofije (Boris Buden, Franco Berardi – Bifo, Michel Foucault), kakor tudi sočasnih analizah družbeno-političnega konteksta v navezavi na umetniške prakse (A. Erjavec, Vodopivec, A. Gabrič, B. Sušec-Michielli, A. Milohnić, G. Troha, B. Kunst, J. McGuigan idr.).

Pri analizi uporabljam tudi tradicionalno teorijo drame in komunikacijskih modelov (L. Kralj, M. Pfister, M. Jahn), in sicer kot metodološko orodje, ki ga apliciram na analizo uprizoritev, raje kot na analizo drame oziroma »gledališkega teksta« kot nadrejenega in širše aplikabilnega zbirnega pojma za besedila v uprizoritvah (Poschmann, »Gledališki tekst« 100). Pri tem torej upoštevam ugotovitve P. Pavis; posledično metode komunikacijskega modela ne uporabljam za enosmerno in linearno usmerjeno branje uprizoritve, ki bi potekalo od uprizoritve in avtorjev h gledalcem, pač pa se vseskozi zavedam recipročnega in torej vzajemnega, obojestranskega procesa, ki poteka med obema poloma, ustvarjalci na eni in gledalci na drugi strani.

Kriteriji za analizo uprizoritev

Sledi opredelitev kriterijev oziroma ravni za analizo posameznih uprizoritev oziroma njihovih uprizoritvenih strategij, s katerimi utemeljujem razlike v modelih dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja. Te ravni oziroma kriteriji za analizo so naslednji: politike uprizarjanja, prostor, komunikacijski model uprizoritve, odnosi z javnostjo, uprizoritvene strategije za fizično in psihično manipulacijo gledalca. Pri tem so zadnji trije kriteriji (komunikacijski model, odnosi z javnostmi ter fizična in psihična manipulacija gledalca) pravzaprav vsi del analize nagovora gledalca, vendar jih zaradi pomena specifičnosti raziskave ter preciznosti obravnave posameznih segmentov obravnavam ločeno. Politike uprizarjanja zaradi pomena za doktorsko raziskavo analiziram in definiram posebej, v ločenem poglavju. Pri analizi znotraj modelov se ne držim istega vrstnega reda obravnave kriterijev, ampak jih obravnavam po zaporedju – tj. hierarhiji, ki je pomembna za posamezni model oziroma za potek argumentacije. Kriteriji se med seboj tudi povezujejo in prepletajo.

- 1.) KOMUNIKACIJSKI MODEL UPRIZORITVE: Ta raven analize uprizoritev obsega vprašanje: Kdo komunicira kaj komu in na kakšen način? Posledično analizira vprašanje, kdo je idealni gledalec (oz. ciljna publika) uprizoritve.
- 2.) PROSTOR: Ta raven obsega analizo arhitekturne in strukturne zasnove gledališkega prostora (razmerja med avditorijem in odrom, umestitev gledališke institucije v javni prostor družbenega) ter konceptualno umestitev gledalca v prostor uprizoritve.
- 3.) ODNOSI Z JAVNOSTJO: Preučuje način, kako ustvarjalci uprizoritve pri gledalcih vzpostavljajo horizont pričakovanja (H. R. Jaus) še pred samo premiero odrskega dela uprizoritve, in sicer s pomočjo strategij odnosov z javnostjo, tj. komunikacije z javnimi mediji (časopisi, radiem in televizijo, svetovnim spletom).
- 4.) FIZIČNA IN PSIHIČNA MANIPULACIJA GLEDALCA: Preučuje razmerje med tistimi uprizoritvenimi strategijami, ki delujejo neposredno na gledalčevo telo, in tistimi, ki uporabljajo strategije psihične manipulacije (prepričevanja, upravljanja) gledalca. Posebni poudarek gre torej odnosu med fizisom oz. telesom prisotnih in psihično manipulacijo razmerij moči in odnosov med telesi ter njihovo simbolno, verbalno in vizualno reprezentacijo na drugi. Pri tem raziskujem, kako se je skozi

različne modele dramaturgije gledalca znotraj komunikacije med izvajalci in gledalci spreminjalo razmerje med uporabo fizičnih in psihičnih sredstev učinkovanja uprizoritve na gledalca.

- 5.) POLITIKE UPRIZARJANJA: Ta raven analizira odnos dramaturgije gledalca do družbeno-političnega konteksta; to lahko po Jakobsonu imenujemo tudi referencialna funkcija (gledališke uprizoritve), in sicer gre za »naravnost (Einstellung) k referentu, usmeritev h KONTEKSTU« (Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi* 154), ali z drugim pojmom tudi politike uprizarjanja.

Komunikacijski model uprizoritve

Analiza komunikacijskega modela posameznih uprizoritev je eden najbolj uporabnih načinov za analizo dramaturgije gledalca in različnih politik uprizarjanja. V svoji osnovni formuli komunikacijski model učinkuje izjemno preprosto, njegova formula pa se po Romanu Jakobsonu glasi »POŠILJALEC /addresser/ pošilja SPOROČILO /message/ NASLOVLJENCU /addressee« (*Lingvistični in drugi spisi* 153). Analiza dramaturgije gledalca in uprizoritev s pomočjo komunikacijskega modela mi omogoča, da zastavim (vsaj) dve temeljni vprašanji, potrebni za analizo dramaturgije gledalca, namreč: »Kdo govori?«, torej: »Kdo je pošiljatelj sporočila?«, ki mu na drugi strani ustreza vprašanje: »Koga nagovarja?«, torej: »Kdo je prejemnik sporočila?«. V našem primeru uprizoritvenih umetnosti gre torej za razmerje med ustvarjalci uprizoritve, nastopajočimi (izvajalci/performerji) in ciljnim občinstvom, idealnim gledalcem. Vprašanji pošiljalca in naslovljenca sta temeljni za analizo uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca, kakor tudi za analizo njihovih manipulativnih in prepričevalnih učinkov znotraj uprizoritve.

Roman Jakobson, avtor omenjene jedrnate in znamenite formule, sicer predstavnik in pobudnik Praškega lingvističnega krožka, je primarno znan po tem, da je ugotovitve lingvistike apliciral na literaturo (Alenka Koron, *Sodobne teorije pripovedi* 64). Kot enega od orodij za analizo uprizoritev uporabljam tako pristop iz lingvistike (komunikacijski model), ki se je primarno oz. najprej uporabljal v literarni vedi, podobno se je tudi v gledališču primarno uporabljal za analizo dramskih besedil, pozneje pa tudi za analizo uprizoritev v gledališču (M. Pfister, L. Kralj, E. Fischer-Lichte). Sodobna naratologija namreč, tako Fludernik Monika, ne

analizira več izključno besedil, marveč posega tudi v druge medije, denimo strip, film ... (nav. po Koron, *Sodobne teorije pripovedi* 64).

Res je sicer, kar se naratologije kot teorije pripovedi tiče – h kateri sodi tudi komunikacijski model –, da jo sicer tradicionalno povezujemo z analizo gledališkega teksta. Pomeni, da je bila uporaba te »'paradne' strukturalistične discipline« (Koron, *Sodobne teorije pripovedi* 78) v gledaliških študijah, vsaj v svojih začetkih, večidel osredotočena na analizo gledališkega teksta (oz. izvorno dramskega besedila). Tako ni težko razumeti, zakaj je bila naratologija v teatrologiji vedno marginalizirana, saj je pravzaprav predstavljala logocentrični pristop k analizi uprizoritev (Pavis »The State of Current Theatre Research«).²⁷ Na tem mestu se obračam na izvorno referenco, torej Pavisovo razpravo in opozorilo, da naratologija ne sme biti osredinjena le na besedilo, pač pa tudi na odrski dogodek (Pavis, »The State of Current Theatre Research« 219). V tem smislu uporabljam naratologijo tudi v tej doktorski disertaciji. Torej kot metodološko orodje za analizo uprizoritev, pri čemer posebej izpostavljam dva metodološka pristopa, najprej osredinjenost na že omenjeni (dramski oziroma uprizoritveni) komunikacijski model, poleg tega pa še fokalizacijo. Oba oddvojim od njune izvorne rabe analize besedil ter ju preusmerim na metodo za analizo uprizoritev. Pri tem se držim Pavisovega napotila, ki ga izpelje s sodobnim poudarkom: »Namesto, da bi se vprašali, kaj je reprezentirano na mimetičen način, bomo raje raziskovali, kaj se pripoveduje, kako, kdo pripoveduje in s katere perspektive (Barko, Burgess 1988)« (nav. po Pavis, »The State of Current Theatre Research« 219; prvotno objavljeno 1997, v spletni različici 2005). Pri tem poudarjam prav slednjo ugotovitev, da ni pomembno le, s katere perspektive nekdo pripoveduje, temveč tudi, s katere perspektive nekdo gleda. Slednje se neposredno navezuje na koncept fokalizacije.

²⁷ Nič nenavadnega ni torej, da Karel Vanhaesebrouck svojo študijo o sodobnih naratoloških analizah v gledališču naslovi kar v vprašalnem slogu: »Towards a Theatrical Narratology?« (2004). Vanhaesebrouck, ki se izdatno opira na razpravo Patrica Pavis »The state of current theatre research«, zastavi temeljno vprašanje, namreč ali lahko tako na tekst osredinjeno teorijo – kot je naratologija – preoblikujemo v na uprizoritev osredinjeno metodo, ki se jo lahko aplicira naprej na vlogo gledalčeve interpretacije, obenem pa upošteva dejanski kontekst uprizoritve. V kontekstu postdramskega gledališča, ki je že v osnovi koncipirano v presežnem odnosu do drame oziroma tekstovne predloge v gledališču, Vanhaesebrouck govori celo o post-naratološki dramaturgiji (postnarratological dramaturgy).

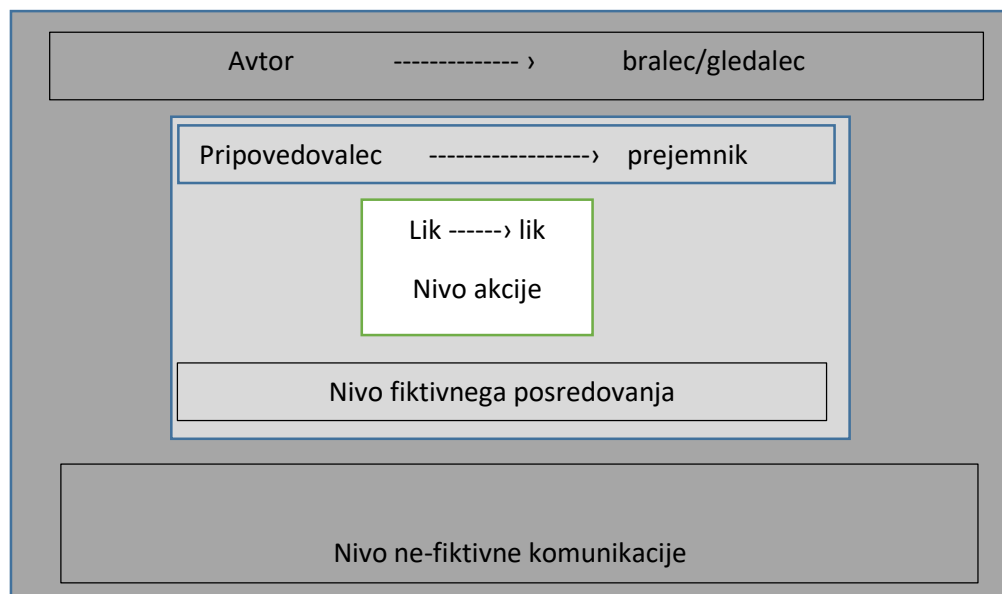
Zaradi izvorne povezanosti z literaturo in rabe komunikacijskega modela v pripovednih delih zahteva dramski oziroma uprizoritveni komunikacijski model (v primerjavi s pripovednim) določeno mero adaptacije.²⁸ Čeprav se ga s pripovednim še vedno rado primerja, pa se vendar dramski komunikacijski model – tukaj govorim o klasičnem dramskem modelu – od pripovednega bistveno razlikuje po tem, da dramski model nima fiktivnega posrednika. V drami umanjka pripovedovalec/posrednik, ki bi posređoval med prikazanim svetom na odru in gledalci oziroma med dramskim dogajanjem in bralci (v primeru bralne drame oziroma branja drame). Ali povedano še drugače, kot ugotavlja Kralj, gre pri primerjavi med dramskimi in pripovednimi zvrstmi za »temeljno razliko med dvema govornima položajema, ki se kaže tako, da je prejemnik dramskega teksta neposredno soočen s prikazovanimi osebami, prejemnik pripovednega teksta pa ne« (Kralj, *Teorija drame* 24). Drama se namreč od romana oziroma pripovednih literarnih zvrsti razlikuje ravno po tem, da se dogaja *in statu nascendi*. Pomeni, da se odvija v sedanosti tukaj in zdaj, vpričo nas, gledalcev. Zanj je torej značilen mimetični (prikazovalni) in ne diegetični (posredniški) način komunikacije s prejemnikom (ibid.). Slednji je tipičen za pripovedne zvrsti. Drama in z njo vred gledališče je bistveno bolj neposredno v načinih učinkovanja na svojega prejemnika.

Takoj naj opozorim tudi, da sodobni gledališki pristop k uprizarjanju pogosto temelji prav na kršitvah modelov in vdorih epizacije, to pomeni vdoru diegetičnega načina komunikacije v mimetičnega, in sicer na način uvajanja pripovedovalca v dramski in uprizoritveni komunikacijski model. Gotovo pa od Bertolta Brechta in uvedbe njegovega epskega gledališča ti vdori epizacije in diegetičnega v mimetično niso danes povsem nič nenavadnega, učinkujejo že skoraj kot norma. Učinkovanje in uporabo različnih variacij komunikacijskih modelov v umetniških delih (od pripovednih, dramskih do uprizoritvenih) najlažje ponazorim s prikazom različnih komunikacijskih nivojev. Ti so porazdeljeni med serijo pošiljateljev in prejemnikov in so v osnovi vsaj trije ter potekajo na treh različnih ravneh. Povzemam jih po Manfredu Jahnu (*Narratology: A Guide to the Theory of Narrative* 4) in jih že prilagajam za gledališče.

²⁸ Za gledališke situacije, ki jih analiziram, bo tako ključna navezava na perspektivo ali fokalizacijo idealnega avtorja in ne na perspektivo lika.

- 1.) Nivo ne-fiktivne komunikacije: poteka na ravni (empirični) avtor – bralec/gledalec. Načeloma se dogaja na zunaj-tekstualni ravni.
- 2.) Nivo fiktivnega posredovanja in diskurza: poteka med pripovedovalcem/posrednikom in prejemnikom. Dogaja se na znotraj-tekstualni ravni.
- 3.) Nivo akcije, dejanja: poteka med liki, protagonisti, izvajalci oz. performerji. V gledališkem sistemu se godi na odru.²⁹

Vizualno-shematično zgleda predstavitev treh komunikacijskih nivojev tako:



(Manfred Jahn, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative* 4)

Poleg teh treh osnovnih nivojev obstajajo še dodatni. Tako lahko med prvi (nefiktivni) nivo med empiričnim avtorjem in empiričnim gledalcem ter drugi (fiktivni) nivo med pripovedovalcem in gledalcem vrinemo (vsaj) še en nivo. Ta vmesni nivo omenja tudi Lado Kralj, ki svojo analizo komunikacijskih modelov utemelji na podlagi teorije Manfreda Pfistra.

²⁹ Na tem mestu pri terminologiji opozarjam na možnost razlikovanja med fiktivnim in fikcijskim, ki je mogoč v nekaterih jezikih in ki ga omenja Marko Juvan za primer nemščine, poudarja pa tudi, da je razlikovanje mogoče tudi v slovenščini (»prim. Nickel-Bacon idr. 2000: 269–270«; nav. po Juvan, »Fikcija in zakoni« 16). Medtem ko je fikcija (*Fiktion*), tako Juvan, obema nadrejeni termin in se nanaša na odnos, ki je nasproten realnosti, torej na izmišljenost, neresničnost, je fikcijskost (*Fiktionalität*) oznaka za fikcijska (literarna) besedila, ki naj bi »po mnenju piscev in bralcev nastala z izmišljanjem«, medtem pa je »fiktivnost (*Fiktivität*) [...] semantična kategorija, ki označuje lastnost posameznih elementov besedila: da ti kot znaki nimajo zunajbesedilne reference« (Juvan, »Fikcija in zakoni« 16). Lado Kralj sicer uporablja fiktivnost in ne uporablja tega razlikovanja. Tudi sama v pričujoči raziskavi ne vzpostavljam razlike ter ohranjam termin fiktivnost.

Pri tem bi vizualni-shematski prikaz serije pošiljateljev in prejemnikov v tem primeru izgledal tako:

$$\text{poš4} \rightarrow \text{poš3} \rightarrow \text{poš2} \rightarrow \text{poš1/pre1} \Leftrightarrow \text{poš1/pre1} \rightarrow \text{pre2} \rightarrow \text{pre3} \rightarrow \text{pre4}$$

(Kralj, *Teorija drame* 24)

a) Idealni gledalec

Omenjeni »vrinjeni« nivo (poš3→pre3), ki je med nivojem ne-fiktivne komunikacije, ta poteka med empiričnim avtorjem in empiričnim gledalcem (poš4→pre4) in nivojem fiktivnega posredovanja, ta poteka med pripovedovalcem in bralcem/gledalcem (poš2→pre2), je sicer po svojem učinkovanju povsem avtonomen. Tiče se komunikacijskega odnosa med idealnim avtorjem, ki je »implicitiran v tekstu kot subjekt literarnega dela«, in ki mu na drugi strani puščice ustreza »idealni prejemnik literarnega dela, implicitiran v tekstu« (Kralj, *Teorija drame* 25).

Kralj se v nadaljevanju pri tem vmesnem nivoju med fiktivno in ne-fiktivno komunikacijo niti ne ustavlja niti mu ne posveča preveč pozornosti, tako ostane ta nivo – za razliko od ostalih kategorij – precej nedoločen in tudi nedoločljiv. Drugače, Manfred Jahn, denimo v primeru komunikacije, vrinjene med prvi (ne-fiktivni) in drugi nivo komunikacije (fiktivno posredovanje), uporablja namesto idealni avtor izraz implicitni avtor, ki mu na drugi strani kot prejemnik ustreza implicitni bralec. Ta komunikacijski nivo poteka na implicitnem fiktivnem nivoju komunikacije. Podobno uporablja izraz implicitni avtor tudi Alojzija Zupan Sosič, ki o njem v *Teoriji pripovedi* ugotavlja naslednje: »Ker si ga je zaradi abstraktnosti težko natančno predstavljati,« začinja svojo razlago Zupan Sosič – s čimer nehote upraviči razloge za Kraljevo ne-ukvarjanje s tem nivojem – in nadaljuje, da ga »tudi drugi teoretiki večinoma razlagajo kot nakazano sliko avtorja, odgovorno za celotno obliko, vrednote in kulturne norme besedila« (*Teorija pripovedi* 259).

Implicitni avtor je sicer invencija Waynea C. Bootha. Porter H. Abbott ga imenuje tudi »predpostavljeni avtor«, Zupan Sosič kot termin omenja tudi »nakazano sliko avtorja«

oziroma »nakazani avtor«, kakor je ta Boothov izraz oz. bolj ustaljeno obliko »implicitni avtor« prevedla v slovenščino Nada Grošelj v delu Booth, Wayne C. *Retorika pripovedne umetnosti*. Ta nakazana slika avtorja se v interpretaciji Zupan Sosič glasi: »Booth (...) je namreč razlikoval med 'pravim' in implicitnim avtorjem in je implicitnega določil kot neke vrste moralno vrednostno opredelitev in intencionalen 'vpis' prepričanja konkretnega oziroma zgodovinskega avtorja« (*Teorija pripovedi* 259). In pri tem avtor v nadaljevanju uporabi še izraze »avtorjev drugi jaz in masko ali osebo, kot jo je mogoče rekonstruirati iz besedila« (ibid.). V nadaljevanju razprave bom v tekstu uporabljala izraz idealni avtor, tudi zato, ker korespondira z v gledališču domačim pojmom »ciljna publika«.

Koncept idealnega avtorja ponuja v smislu reference gledališke uprizoritve na sočasni politični kontekst možnost za analizo strategij preigravanja odnosa med prevladujočimi, občimi nazori, ki so vtakani v družbena in politična prepričanja nekega časa, in avtorjevimi osebnimi nazori. Način, kako empirični avtor oblikuje idealnega avtorja, je lahko zgolj odslikava občin družbenih prepričanj, lahko pa je artikulacija avtorjevega osebnega stališča, ki je z občin v konfliktu. Možne so tudi bolj kompleksne kombinacije. V vsakem primeru je oblikovanje idealnega avtorja ključno povezano z uprizoritvenimi strategijami oblikovanja končne ideje in sporočila uprizoritve. Obenem pa je določitev idealnega avtorja ključno povezana z (družbeno) funkcijo in občin mestom, ki pripada umetnosti v danem družbenem trenutku in političnem sistemu. Idealnemu avtorju na drugi strani pripada idealni gledalec oziroma ciljna publika. Le-tega – navadno gre za množinski subjekt – definiram kot tistega idealnega prejemnika uprizoritve, ki je sposoben dešifrirati sporočilo uprizoritve in to kljub poigravanju uprizoritvene ekipe s pojmom »idealnega avtorja« znotraj uprizoritve ter posledično namenske težavnosti določitve sporočila in ideje uprizoritve.³⁰

Pri pojmu idealnega avtorja moram posebej poudariti, da kot idealnega avtorja in idealnega gledalca (ciljno publiko) v tem primeru razumem seveda, kako je ta pozicija artikulirana v

³⁰ Dennis Kennedy denimo razlikuje med občinstvom (»audience«) kot skupino opazovalcev predstave (»observers«) in med gledalcem (»spectator«), ki je tako lahko individualni, posamezni del občinstva, kot »teoretični«, torej potencialni gledalec, ki si ga zgolj zamišljam (kot naslovnika uprizoritve) (Kennedy, *The Spectator and the Spectacle* 5). Ta slednji, teoretični in potencialni gledalec bi kot idealni naslovník predstave, denimo, ustrezal idealnemu gledalcu, ki pri Kennedyju v pojmu spectator (gledalec) vključuje tudi empiričnega gledalca.

sami uprizoritvi. To lahko v praksi pomeni idealnega avtorja, kot ga je v osnovi izoblikoval že dramatik in so ga nato uprizorili ustvarjalci uprizoritve, lahko pa avtorji uprizoritve pozicijo idealnega avtorja preoblikujejo v skladu z lastnimi nazori. Na izbranih primerih bom analizirala idealnega avtorja, kakor je razviden iz uprizoritve. Zaradi morebitne abstraktnosti pojma idealni avtor ponujam za boljši prikaz razlike med empiričnim avtorjem in implicitnim (idealnim) avtorjem naslednji primer. V dandanes popularnih oblikah snovalnega gledališča se denimo pripeti, da celotna ustvarjalna ekipa v procesu ustvarjanja kolektivno piše gledališki oziroma uprizoritveni tekst. V takšnem primeru je lahko empiričnih avtorjev nekega umetniškega dela tudi več. A bistveno pri tem ostaja, da tudi v tem primeru več empiričnih avtorjev ostaja implicitni, torej idealni avtor en sam.

Če formulo preoblikujemo v premico pošiljateljev, poteka v pripovednem modelu sosledje takole:

Empirični avtor, pisatelj → idealni avtor → pripovedovalec → lik → liki → bralec (idealni in empirični)

V gledališču pa poteka premica načeloma (v enostavnih primerih) tako:

Empirični avtor → $\frac{\text{režiser}}{\text{uprizoritvena oziroma ustvarjalna ekipa}}$ igralci/performerji → igralci/performerji
→ gledalci (idealni in empirični)

Uprizoritve in dramaturgijo gledalca bom analizirala po principu komunikacijskega modela. Pri tem bo osrednja pozornost namenjena vprašanju, na katerem fikcijskem nivoju se predstava odvija (nivo akcije, znotraj-tekstualne ali znotraj-fikcijske ravni ...). Moja teza je, da se v sodobnih uprizoritvenih umetnostih pojavlja taktika načrtnega prehajanja med ravni fikcije – celo načrtnega zamegljevanja, na kateri ravni fikcije smo. Pomeni, da se lahko gledalec nenadoma namesto v vlogi empiričnega ali pa idealnega gledalca znajde v vlogi lika, protagonista oz. performerja. Bolj kot le na formalistični postopek to spominja na postmodernistični metafikcijski prijem, v katerem je problematizirana sama narava fikcije kot take. Tako gre v gledališču za postopek, ki problematizira sam ustroj fikcije s prekoračitvijo četrte stene, torej iluzije prikazanega dela, s čimer prelamlja z nivojem zgolj akcije med liki na odru. Ključnega pomena je, da se s prehajanjem med različnimi nivoji fikcije pravzaprav

omogoči problematiziranje ideoloških in vrednostnih predpostavk, ki se vzpostavljajo znotraj nivoja fikcije (med liki). V tem primeru načrtno vzpostavljene kolizije idej, načel in nazorov med liki, idealnim avtorjem in empiričnim avtorjem lahko pri uprizoritvenih strategijah dramaturgije gledalca govorimo o politikah uprizarjanja.

To ima za posledico tudi spreminjanje same forme uprizoritev – vzpostavljanje inovativnih uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca –, kar pa je vedno ideološko in politično ter se tiče politik uprizarjanja. Pri tem se v podporo moji misli opiram na naslednji citat, saj »čezžanrska naratologija drame«, ki je »vendarle še v povojih. V svojih prizadevanjih [...] ima povratne učinke tudi na klasično naratologijo, saj z naglaševanjem performativnih vidikov pripovedovanja zgodb spodbuja k prevpraševanju obstoječih koncepcij pripovedi in obravnavi kognitivnih aktivnosti, vpletenih v pripovedno razumevanje« (Hühn in Sommer, »Narration« 230, nav. po Koron, »Vidiki naratologije drame«).

b) Fokalizacija

Poleg številnih različic odnosov, ki sem jih v komunikacijskem modelu analizirala na osi pošiljalec-naslovnik, je mogoče analizirati tudi zadnjo kategorijo, torej »s katere perspektive« je pripovedovano; govorimo o perspektivi pripovedovanja oziroma fokalizaciji, ki jo Maša Grdešič imenuje tudi »izbor točke gledišča« (nav. po Zupan Sosič, *Teorija pripovedi* 180). Vprašanje, s katere perspektive govori določen lik (v našem primeru tudi igralec, izvajalec ali performer) – torej, kako gleda na situacijo –, je pogosto »pomembno za razumevanje in interpretacijo besedila« (Zupan Sosič, *ibid.*). Podobno velja za dramski oziroma uprizoritveni model, kjer je pomembno, s katere perspektive gledalca nagovarja izvajalec ali protagonist, torej dramski lik oziroma performer, ter katere moralno-etične vrednote in ideološke sisteme zastopa. Vprašanje je torej, kako je v uprizoritvi skonstruirana perspektiva oziroma idealni avtor. Ali zastopa in predstavlja svoje, performerjevo zasebno oz. osebno stališče ali gledalca nagovarja kot lik. Oziroma še drugače, ali je vrednostni sistem idealnega avtorja enak tistemu empiričnega performerja ali gre zgolj za abstraktno shemo vrednot, vpisanih v uprizoritveni koncept.

Treba je poudariti še pomembno razliko v pomenu med perspektivo in fokalizacijo, kar sicer ugotavljata in poudarjata že Maaïke Bleeker in Isis Germano, ko vzpostavita to razliko. Perspektiva daje poudarek na tisto, »kar je gledano« (torej je poudarek na objektu), vendar pri tem pogosto zamegli oziroma spelje pozornost stran od vidika («Perceiving and Believing» 365–366). Vidik, ki ga uprizoritev nastavi za gledalca, pa je za fokalizacijo bistven. Oziroma še drugače, za fokalizacijo je ključen (subjektivni) »položaj, s katerega so stvari ugledane« (ibid.). Bleeker napravi tudi aplikacijo teorije fokalizacije na gledališki model, saj ima s fokalizacijo v mislih položaj, ki je v gledališki uprizoritvi impliciran za gledalca. Točna definicija oziroma »fokalizacija« po Germano in Bleeker »opisuje odnos med tem, kako se svet kaže, in subjektivnim položajem, iz katerega se kaže na način, kot se, ali odnos med gledališko uprizoritvijo in gledalčevimi položaji, ki jih implicira« («Perceiving and Believing» 365). Bleeker in Germano razumem tako, da gre pravzaprav za način upravljanja z determinizmom položaja gledanja, na ta način s teoretskim poudarkom, fokusom in izolacijo teoretskega interesa subjekt razločimo od objekta gledanja. Kar Bleeker in Germano nadalje razvijeta tako: »Fokalizacija pomaga razlikovati med implicirano pozicijo (fokalizatorjem) in tisto dejanskega gledalca« (366). Če natančno premislimo to definicijo, lahko fokalizator ustreza naši definiciji idealnega gledalca.

Fokalizacija nam – povedano v terminologiji, ki jo razvijam v doktorski disertaciji – tako omogoči razlikovanje med idealnim gledalcem, ki ga skonstruira uprizoritev, in dejanskim oziroma empiričnim gledalcem. Pri tem lahko znotraj svoje raziskave fokalizacijo definiram kot določitev mesta v uprizoritvi, ki je namenjeno idealnemu gledalcu. To mesto idealnega gledalca je lahko implicirano v samem gledališkem tekstu oziroma konceptu uprizoritve kot preplet idejnih, ideoloških, moralno-etičnih, intelektualnih in celo družbeno-političnih prepričanj in nazorov, lahko pa je mesto določeno tudi fizično, v obliki prostorske umestitve gledalca v uprizoritev, prostorsko-fizične določitve njegovega pogleda ter umestitve znotraj distribucije moči in vidnosti v prostoru. V tem vidim točko prešitja dramaturgije gledalca med uprizoritvenimi strategijami komunikacijskega modela in uprizoritvenimi strategijami prostora.³¹

³¹ Nameni tovrstnih teoretskih analiz so tako zelo praktično usmerjeni, kar se razkrije, ko se Bleeker in Germano navežeta na eno od referenc, avtoriteto post-dramskega gledališča, Hansa-Thiesa Lehmann. Po Lehmannu sta namreč »'šok in dezorientacija, ki usmerjata gledalce k njihovi lastni prezenci', ko te uprizoritve povzročajo motnje na ravni percepcije, s tem ko soočijo gledalce s predvidevanji, ki so na delu pri njihovih lastnih načinih

Prostor

Fokalizacijo kot koncept in metodološko analitično orodje je mogoče vzeti iz literarne vede oziroma iz znotrajtekstualne analize in jo prenesti na analizo dramaturgije prostora v gledališču. Pri tem gre v primeru analize prostora za vprašanje gledalčevega gledišča. Podobno kot že pri fokalizaciji naj spomnim na poudarek Maaike Bleeker in Isis Germano, ki, prenesen v polje prostora pomeni, da ni pomembno tisto, kar gledalec vidi (perspektiva objekta), temveč tudi njegov subjektivni položaj, s katerega stvar gleda. Prav ta določitev, manipulacija ali kar kontrola gledalčevega gledišča, njegovega položaja znotraj uprizoritve, bo ključna pri analizi dramaturgije gledalca v prostoru in njegovih uprizoritvenih strategij. To obsega širši, obsežnejši in kompleksnejši preplet dejavnikov, ki vplivajo na to gledalčevo gledišče.

Prostor kot tak je konstitutivnega pomena za gledališče in za samo percepcijo gledališke uprizoritve, kakor tudi njeno razumevanje s strani posameznika. Ta vpliv se začne že pri najbolj zunanem vidiku prostora in še pred vstopom gledalca v gledališko zgradbo, tj. pri gledališki arhitekturi. Gledališče v primeru klasičnih in namensko grajenih gledaliških stavb pogosto že s svojo zunanostjo opozarja na umetniško namembnost zgradbe. Ne gre le za vpliv gledališke arhitekture kot take, vpliv določitve prostorskega vidika na uprizoritev se pogosto začne celo še prej, s strateško urbanistično umeščenostjo gledališča v samo mestno jedro, ki se v primeru umetniških stavb nacionalnega in lokalnega pomena pogosto nahaja v bližini vodilnih lokalnih ali državnih institucij. Tako že s svojo lokacijo in položajem v mestu izdaja tudi vsebinski odnos gledaliških stavb do vrhovnih upravnih državnih in mestnih institucij v (družbeno-politično kritičnem) smislu. Pri tem bi morala ostajati vsebina obeh institucij v demokratični družbi avtonomna in med seboj neodvisna.

Tak primer je zlasti Dunaj ter razmerje med mestno hišo (Rathaus) in največjo državno gledališko institucijo (Burgtheatrom), ki načrtno stoji mestni hiši nasproti. Za primer Slovenije je – gledano skozi stoletja – ta primerjava težja, zlasti zaradi sprememb na nivoju držav,

zaznavanja« (nav. po Bleeker in Germano, »Perceiving and Believing« 366). Kar razumem tako, da empiričnega gledalca prek oblikovanja in uprizoritvenega konstruiranja položaja idealnega gledalca v uprizoritvi tako soočijo z njegovim lastnim nezavedno postavljenim načinom in vidikom gledanja ter ga na ta način ozavestijo.

strukturiranosti meja in organizacije državnih institucij (Avstro-Ogrska, Jugoslavija, Slovenija) ter posledičnih sprememb potreb glede funkcij državnih stavb, pa tudi lokacij gledaliških institucij. Vendarle argument o neposredni bližini državnih (tudi mestnih) in umetniških institucij kljub temu zdrži (npr. današnja SNG Opera in balet Ljubljana – prvotno Deželno gledališče, ter SNG Drama Ljubljana oz. prvotno Nemško gledališče, pri čemer se slovenski parlament na trenutni lokaciji v bližini Opere nahaja šele od 50. let preteklega stoletja).

Poleg urbanistične umestitve gledališča v mestno jedro, zunanje podobe gledališča ter notranjega dekorja stavbe, tudi notranja razporeditev prostorov namenoma odreja tako vedenje publike kot njeno gibanje. Nadalje določa vsebino in percepcijo uprizoritve tudi zgodovinski slog gradnje, ki določa tudi notranji slog in opremo prostora (zunanost SNG Drama Ljubljana je na primer zgrajena v secesijskem slogu, SNG Opera in balet Ljubljana v neorenesančnem in klasicističnem slogu; arhitekturni vplivi pri gradnji obeh izvirajo iz dunajske arhitekture),³² lestenci, rdeče zavese, zlate štukature ipd., skratka gledališče s svojo notranjostjo determinira tudi določeno zgodovinsko, pa tudi ideološko ali »razredno« razumevanje uprizoritve znotraj, denimo, meščanskega gledališča, ki je po *Gledališkem terminološkem slovarju* definirano kot »gledališče, ki uvaja vrednote, ideologijo, estetski okus meščanstva« (Sušec Michieli et al., *Gledališki terminološki* 121).

Specifična prostorska razporeditev in določila znotraj gledališke stavbe (blagajna, foyer, garderobe, dvorana) ter nadalje tehnične specifikacije same dvorane (velikost dvorane, število vrst in sedežev, globina odra, postavitve avditorija, njegova oddaljenost od odra, struktura galerij, lož in stojišč ...) pogosto že vnaprej determinirajo razmerje gledalcev do performerjev ter uprizoritve kot take. »Gledališki prostori po svoji lastni naravi težijo k organizaciji ljudi v prostoru in njihovi umestitvi v specifičen odnos do uprizoritve in drug drugega« (Palmer, »Audience space« 76). Ves ta kontekst je pomemben za razumevanje, kateri vse so ti prostorski dejavniki, ki vplivajo na pozicioniranje pogleda gledalca, določanje njegove lege v prostoru, njegovega gledišča, ter igrajo odločilno vlogo pri tem, kako sam prostor določa gledalčevo percepcijo in recepcijo predstave.

³² Več podrobnosti o arhitekturnih načrtih slovenskih gledališč si lahko preberete v okviru mednarodnega spletnega projekta Gledališka arhitektura oz. European theatre architecture. Glej: *European Theatre Architecture*. Programme of the European Union, Ministry of Culture of Czech Republic. www.theatre.architecture-eu/si/ (dostop: 7. sept. 2021).

Za samo analizo prostora mi bo v pomoč uporaba različnih teorij prostora, arhitekture, avditorija, scen(ografij)e ipd., največ kot jih uporabljata Scott Palmer in Iain MacKintosh. Palmer v svoji razpravi »Audience space/scenographic space« preučuje odnos med prostorom občinstva in scenografskim prostorom (le-ta s scenografijo organizira prostor igre). Pri raziskavi se ukvarja z razmerjem med arhitekturo prostora, umestitvijo in pozicijo prostora občinstva in odra igralne površine (75). Pri tem Palmer spomni na renesančno koncepcijo gledališč (tudi italijanske škatle), ki je s svojo kvadratno (pozneje tudi pravokotno)³³ obliko bistveno zaznamovala podobo večine gledališč na zahodu, zlasti tistih zgrajenih v 18. in 19. stoletju, zaznamovala pa je tudi naše dožemanje postavitve publike in igralcev. V tem konceptu je prostor igre oddvojen od prostora gledalcev, to dejstvo pozneje še dodatno utrdi z uvedbo portala (oziroma proskenijskega okvirja), ki za utrditev fizične ločnice med obema prostoroma lahko uporablja tudi zaveso.

Takšna »klasična« forma, poudarja Palmer, omogoča, »da je gledališče gledalca lažje kontrolirano« (»Audience space« 76), vendar pa obenem opozarja tudi, da je lahko takšna forma precej rigidna in da lahko ločnica »prepreči gledalcu neposredno izkustvo prostora, ki ga naseljujejo performerji« (ibid.). Pri bolj konvencionalni gledališki izkušnji, denimo, gledalec navadno med predstavo sedi v zatemnjenem avditoriju, ki je tudi fizično ločen od odrskega prostora. Takšna gledališka izkušnja, ki se sicer dogaja v realnem prostoru in času, že od vsega začetka terja premestitev (v drug, fiktivni svet). Načeloma ima sicer možnost, da postane čutno imerzivna, vendar je navadno omejena na avdio-vizualno izkušnjo, medtem ko ne vključuje ostalih čutov (Hill in Paris, nav. po Palmer, »Audience space« 76). »Nasprotno, si alternativne razporeditve igralne površine in površine občinstva prizadevajo ponuditi bolj dinamičen odnos med igralci in gledalci« (Palmer 77). Na tem mestu je pomembno pripomniti, da pri prostorski analizi Palmer implicitno vključuje odnos do fikcije, saj klasična postavitvev (odra in avditorija) navadno vzdržuje vtis iluzije resničnosti tistega, kar se dogaja na odru, medtem ko alternativne, dinamične razporeditve omogočajo kršitve tega pravila, posledično pa nenehen izstop iz fikcije. Doktorska disertacija bo preiskovala prav te,

³³ Medtem se ločnica (na rampi) v kvadratnih oblikah gledališč med obema prostoroma – tj. igre in avditorija – nahaja natančno na sredini dvorane, kar pomeni enakovredno oddaljenost zadnjega dela odra in zadnjega dela dvorane od proscenija.

alternativne prostorske razporeditve občinstva v odnosu do uprizoritvenega prostora, tj. neklasične ločnice med avditorijem in odrom. Pri tem bo poudarek na učinku, ki ga želi z manipulacijo in določitvijo gledalčevega gledališča uprizoritev doseči na samo gledalčevo percepcijo, posledično pa na recepcijo uprizoritve.

Iain MacKintosh, ki kot praktik, arhitekt in scenograf v svoji monografski publikaciji išče oziroma utemeljuje idealno arhitekturo za gledališko uprizoritev, s tega vidika opozarja po eni strani na inherentno političnost oziroma hierarhičnost te razporeditve, ta se (še dandanes) odraža v različnih cenovnih kategorijah sedežev, to pa določata (boljša ali slabša) vidljivost predstave, torej osrednjega dogodka in udobje (sedežev). Kot kontrapunkt temu MacKintosh navaja naslednjo misel Hiram Moderwell, ki je bila zapisana že leta 1914, veljalo pa bi jo upoštevati še danes: »Nesramno je v dobi demokracije graditi gledališča, v katerih so poceni sedeži akustično, optično in higiensko slabi ... Demokracija pravi ... da nihče, če mogoče, ne bi smel imeti slabega sedeža, ne glede na to, kako malo denarja je plačal za vstopnico« (nav. po MacKintosh, *Architecture, Actor and Audience* 140).³⁴

Pri raziskavi prostorske umestitve pri dramaturgiji gledalca posledično ni nevtralnno dejstvo, če gledalec sedi v SNG Drama Ljubljana, recimo, nekoliko privzdignjen v loži, in ima kot tak odmaknjen (ter decentraliziran) pogled na dogajanje na odru, poleg tega je tudi sam izpostavljen pogledom ostalih gledalcev. Ali pa, če v drugem, bolj alternativnem primeru umestitve uprizoritve, sedi v postindustrijskem okolju stavbe primarno neumetniškega namena, kot je, recimo, avditorij Stare elektrarne, kjer sedežni red ni vnaprej določen, za svoj sedež pa plača enotno ceno vstopnice, ter je tako (vsaj v izhodišču) v prostorsko enakovrednem položaju z ostalimi gledalci.

Sam prostor namreč ključno determinira dve stvari, in sicer recepcijo in stopnjo angažiranosti gledalca (Palmer, »Audience space« 75). To še posebej velja za sodobne uprizoritve. Konkretno to za samo uprizoritev pomeni, da že sama arhitekturna organizacija

³⁴ Po drugi strani je treba priznati – političnim oz. demokratizacijskim apelom Hiram Moderwell glede arhitekture gledališkega avditorija navkljub –, da Peter Brook, na drugi strani, kot zapriseženi revolucionar gledališča protestira prav proti udobju v gledališču, saj je gledalca, ki sedi udobno zleknjen na svojem stolu, težje pritegniti in sprožiti njegovo reakcijo (nav. po Mackintosh, *Architecture, Actor and Audience* 140).

prostora določa stopnjo udeležnosti in angažiranosti gledalca znotraj uprizoritve. Pri načinu uporabe prostora v sodobnih uprizoritvah tako Scott Palmer izpostavlja predvsem dve točki (pri tem uporablja analizi dela Dorita Hannah in Louise Ann Wilson s pomočjo intervjujev z obema ustvarjalkama): prva je ta, da je arhitekturni prostor že sam po sebi performativen (Hannah), in drugi je ta, da sam način, kako ustvarjalci upravljajo prostor, razkriva pomen uprizoritve (Wilson) (nav. po Palmer 74). Obe točki bosta v raziskavi zavzemali posebno mesto.

Poseben poudarek je treba nameniti specifičnosti uporabe prostora v sodobnih uprizoritvah. Hans-Thies Lehmann tako opozarja na spremembo funkcije prostora po letu 1980, ko ta postane, zlasti pod vplivom trenda vizualno in prostorsko usmerjenega gledališča podob, »formalno prestiliziran gledališki prostor« (*Postdramsko gledališče* 197). V postdramskem gledališču, kot ga imenuje Lehmann, zunanji, scenografski prostor ni več podrejen drami oziroma tekstu, temveč je avtonomen. »Postdramski prostor niti v politizirajoči aktualizaciji ne 'služi' več drami. Prej postane, nasprotno, gledališko dogajanje bistvena, prostorska in vizualna izkušnja« (ibid.). Pri tem ne gre le za osvoboditev prostora od tekstualnega primata, njegove izenačitve, morda celo dominacije nad slednjim. Premik, ki ga lahko spremljamo, je bolj določitev načina, na katerega je organiziran čutni material v gledališki uprizoritvi in za razbiranje njegovega pomena.

Podobno namreč Eda Čufer na začetku 90. let v *Maski* objavi serijo člankov pod tematskim naslovom »Gledališče v dobi konformizma čutil«. V članku pod zaporedno številko I. v obravnavi sočasnih uprizoritev (*Kanon, Brigade lepote, Kapital*) zanje pravi: »Obravnavani projekti izkoriščajo osnovni privilegij prostora, tj. njegovo konkretnost tako, kot je tradicionalni dramaturški kanon razumel funkcijo ekspozicije« (20). Kar se začne dogajati v tem primeru, je transpozicija iz tekstovnega dispozitiva v prostorskega, ki v Sloveniji stopi v večji meri v ospredje prav v začetku 80. let, ki zamejuje začetek pričujoče raziskave, razkrije pa se ob genealoškemu preučevanju dramaturgije gledalca. To, kar se dogaja v tem premiku odnosa ustvarjalcev do uporabe prostora, bi lahko po analogiji s tekstualnimi praksami v ideološkem smislu primerjali s konceptom fokalizacije. Kar se dogaja, je torej poostrena kontrola in manipulacija gledališča gledalca s strani ustvarjalcev.

Namen prostorske analize je analiza osnovnega prostorskega koda, ki določi in vzpostavi kod branja, razumevanja in tudi interpretacije uprizoritve (odnos do fikcije, relacija med performerjem in gledalcem, določitev in kontrola gledalčevega gledišča, njegov osebni angažma ...). Potem ko je enkrat prostorski in tekstovni kod namreč vzpostavljen (prim. Palmer, »Audience Space«), ga je namreč med samo predstavo težko spremeniti. Dramaturgija gledalca z vidika prostora tako vključuje načine, kako je gledalec prostorsko voden, kako je kontrolirano njegovo gledišče, njegov pogled na predstavo ter v principu manipuliranje z njegovim načinom in procesom zaznavanja ter posledično recepcijo uprizoritve.

V smislu fizičnega odnosa med občinstvom in performerji, izvajalci, bodo tako analizirane različne ravni. Pri tem se opiram tudi na različne teorije prostora. MacKintosh, denimo, izpostavlja dve topografski vprašanji glede razporeditve prostora občinstva v razmerju do prostora igre, ki ju lahko delimo glede na analizo horizontalne ali vertikalne ravnine:

a) Razporeditev občinstva glede na igralno površino – horizontalna ravnina (MacKintosh *Architecture, Actor and Audience* 134):

- Gledališče v krogu (»in-the-round theatre«),³⁵ kjer občinstvo z vseh strani obdaja igralno površino (to je lahko arhitekturno določeno, kot denimo v Štihovi dvorani Cankarjevega doma).
- Potisnjen oder (»thrust stage« ali tudi »open stage« in »platform stage«) – kjer je podaljšek odra potisnjen v občinstvo, na način, da gledalci oder obdajajo s treh strani (najvidnejši primer odra oz. dvorane, ki tako postavitve omogoča, je Gallusova dvorana Cankarjevega doma; z reorganizacijo prostora in podaljšanjem igralne površine v avditorij jo uporabljajo tudi v drugih gledališčih, denimo, Anton Podbevšek Teatru).
- Frontalno – občinstvo sedi pred igralno površino, z nekaj sedeži ob straneh za povezavo (kar ustreza postavitvi večini gledaliških dvoran v Sloveniji).

b) Razporeditev občinstva, ki se glede na vertikalno ravnino nahaja:

³⁵ Pri nas je gledališče v krogu sicer uvedla in uporabljala v svojem Eksperimentalnem gledališču Balbina Baranović v 50. letih preteklega stoletja.

- Nad igralčevim očiščem³⁶ (torej gre za ptičjo perspektivo gledalca).
- Pod igralčevim očiščem (oziroma žabjo perspektivo gledalca).

MacKintosh opozarja tudi, da se na slednjo – vertikalno ravnino – pri analizi prostora v gledališču le redko opozarja (*Architecture, Actor and Audience* 135). Pri slednji, torej vertikalni razporeditvi ne gre nujno zgolj za določila same dvorane, lahko gre tudi za mesto, kjer gledalec sedi (v parterju, balkonu). Tako imata lahko dva gledalca v isti dvorani povsem različno perspektivo gledanja. V večini klasičnih gledaliških dvoran večina gledalcev v parterju sicer sedi pod igralčevim očiščem (SNG Drama Ljubljana, PG Kranj, SLG Celje), razen na Velikem odru MGL, kjer ima avditorij velik naklon (balkonov pa ni), tako velika večina gledalcev v parterju predstavo oziroma na igralce gleda navzdol.

Ta prostorski segment analize dramaturgije gledalca in uprizoritvenih politik je posvečen analizi uprizoritvenih strategij s pomočjo določanja prostorske pozicije gledalcev znotraj gledaliških dogodkov, umestitve gledalcev v dogodek, kot tudi prostorske premestitve klasičnega položaja gledalca v uprizoritvi (klasičnega v pomenu od odra ločenega in distanciranega ter navadno v temi sedečega gledalca). Po pregledu teh različnih teorij in tipologij za analizo koncepcije prostora v gledališču uvajam štiridelno shemo za analizo dramaturgije prostora gledalca. Le-to razčlenjujem s pomočjo naslednjih (pod)vprašanj:

a) Arhitektura gledališke zgradbe oziroma prostora uprizoritve

Kje, v kakšni arhitekturni zasnovi, se uprizoritev dogaja? Ali gre za uprizoritev v klasični gledališki instituciji (denimo SNG Drama Ljubljana, SLG Celje, PG Kranj ...) ali za alternativno postavitev druge vrste, pri čemer je dogodek lahko umeščen v arhitekturo z alternativno/neverjetno namembnostjo, kot so denimo skladišča ali raba post-industrijskih, transportnih objektov (primer Stara elektrarna v Ljubljani, hale železniške postaje, gospodarskega razstavišča, javnih skladišč v današnjem BTC) ali pa se dogaja celo v javnem prostoru ulice. Analiza tega segmenta prostora se bo nanašala tudi na vprašanje, ali gre za uprizoritev s site-specific značajem: pomeni, ali je uprizoritev namensko postavljena v določen prostor (zunaj klasične gledališke arhitekture) ter ali je to neločljivo povezano s samim uprizoritvenim konceptom uprizoritve in njeno vsebino ter na kakšen način. V tej kategoriji prostora bo

³⁶ Gre za očišče povprečno visokega igralca, ki stoji, pri čemer se do zadnje vrste upošteva (doda) 5 stopinj nad horizontalo (MacKintosh, *Architecture, Actor and Audience* 135) – sedeži v večini dvoran se navadno nekoliko dvigujejo v naklonu.

posebna pozornost namenjena vprašanju o osnovni funkciji arhitekture, v kateri se uprizoritev dogaja, umetniška, neumetniška, javna ali zasebna last ali celo avtonomna cona (primer: Metelkova mesto), v notranjosti zgradbe ali na prostem ...

b) Razmerje med avditorijem in odrom

Ta segment analize prostora se posveča vprašanju, kako je prostorsko do-ločeno razmerje med avditorijem in igralnim prostorom, gledalci in performerji? Ali sta prostora fizično ločena ali nista? Ali so razmerja med njimi tudi hierarhično določena? Ter tudi, kako je prostorsko določeno razmerje med gledalci samimi.

Ta segment analize prostora je neposredno povezan s prvim, saj pogosto že sama arhitektura diktira postavitev, denimo v primeru dogajanja uprizoritve v klasični gledališki arhitekturi z italijansko škatlo sta prostora avditorija in odra ločena. Medtem je gledalec lahko pri uprizoritvi v gledališki arhitekturi z alternativno, ne-umetniško namembnostjo celo integriran, umeščen v igralni prostor; gledalec tu nastopa kot del scenskega dispozitiva uprizoritve (primer: *Molitveni stroj Noordung* Dragana Živadinova (1993))³⁷ ali je celo prostorsko in vsebinsko vključen v sam prostor igre, dobi vlogo v njej, pri čemer prostorska ločnica med avditorijem in igralnim prostorom izgine (primer: *Potohodec* Lada Kralj v Gledališču Pekarna (1972)). Gledalci so v tem primeru, denimo, posedeni ali umešчени na oder, dogodek pa se odvija okrog njih. (Ta zadnji del je ključno povezan tudi s prostorsko določitvijo ravni fikcijskosti in fiktivnosti ter tega, kakšno vlogo zastopajo gledalci v uprizoritvi: ali imajo fiktivno vlogo znotraj uprizoritve ali so zgolj neudeleženi opazovalci.)

c) Določitev gledišča gledalca:

Ta segment analize prostora se ukvarja z vprašanjem, kako je arhitekturno, scensko določeno gledalčevo gledišče? Pomeni gledalčev zorni kot, perspektiva, njegov položaj, prostorska umestitev bodisi v samo igralno površino bodisi v avditorij. Tu gre pravzaprav za opredelitev oziroma določitev mesta, položaja, iz katerega gledalec spremlja uprizoritev, kar tudi vpliva na gledalčevo videnje predstave in interpretacijo predstave. Tu gre poleg gledališča z narisa (v klasičnem gledališču) pogosto še za možnost ptičje perspektive gledalca v pogledu na uprizoritev ali možnost pogleda na tloris uprizoritve (primer je *Kozmistična akcija – Kupola. 1:10.000.000. Vertikalni tunel*. Dragana Živadinova (1994)); drugačno možnost pogleda

³⁷ Za video dokument uprizoritve *Kozmokinetični balet: Molitveni stroj Noordung* (SNG Opera in Balet Ljubljana, Cankarjev dom Ljubljana, 1993) se zahvaljujem režiserju Draganu Živadinovu.

predstavlja žabja perspektiva gledalca (primer Živadinov: *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka* (1985)).

Vsi doslej navedeni segmenti analize prostora uprizoritev – tako umestitev v določeno arhitekturo, določitev igralne površine in avditorija, kakor tudi gledišča gledalca – so ključno povezani z dramaturško-režijsko umestitvijo gledalca v uprizoritev, gre torej za dramaturško-režijsko manipulacijo ter kontrolo dramaturgije gledalca in njegovega prostora. Četrty segment prostora, ki bo analiziran, se v tem pogledu nekoliko razlikuje, saj se ukvarja tudi z vprašanjem avtonomije gledalca pri določanju lastne dramaturgije oziroma režije prostora.

d) Statična oziroma mobilna pozicija gledalca:

Pri analizi tega segmenta se opiram na model Borisa Groysa, ki definira »dva modela odnosov med umetniškim delom in njegovim opazovalcem« (Groys, »Opazovalec sam na sebi«):

- Imobilizacija gledalca: v tem primeru je gledalec statičen, imobiliziran, medtem ko se umetniško delo odvija pred njim (kar je praksa klasičnega gledališča italijanske škatle, v kateri je gledalec posejen v avditoriju, predstava pa se odvija frontalno na odru). To ustreza večini gledaliških uprizoritev.
- Imobilizacija umetniškega dela: v tem primeru se gledalec premika, medtem ko je umetniško delo statično (kar je pogosto v muzejih oziroma galerijah in v razstavnih prostorih, kjer se v najbolj klasičnem primeru umetniška dela »identično ohranjajo v času« (Groys 53). Ta postavitev navadno ustreza sodobnim participativnim praksam, denimo v *Manifestu K. Sebastijana Horvata* (2010) in *Življenju (v nastajanju)* Janeza Janše (2008).

Imobilizacija, nadalje utemeljuje Groys, »služi sinhronizaciji gledalčevega časa življenja [...] s časom življenja umetniškega dela [...]« (»Opazovalec sam na sebi« 53). V obeh primerih gre poleg vprašanja prostora tudi za vprašanje možnosti (gledalčeve) avtonomije upravljanja s časom (in gibanjem) po prostoru. To avtonomijo časa in gibanja gledalec v skladu z dramaturško-režijskim uprizoritvenim konceptom prostora bodisi podeli umetnini oz. ustvarjalcem (kadar je sam imobiliziran) bodisi je gledalec sam avtonomen in sam razpolaga z odločitvijo, kako bo svoj čas in gibanje razporedil glede na umetniško delo (kadar je imobilna umetnina). Poudarek je na tem, da je le v zadnjem primeru gledalec tisti, ki je avtonomen in

lahko sam diktira svojo dramaturgijo prostora; lahko se prosto premika po prostoru, med dogodkom stoji, sedi ali celo leži ter prosto odhaja ali prihaja na dogodek.

Odnosi z javnostjo

Hans van Maanen gledališki dogodek preučuje glede na štiri faze: produkcijo, distribucijo, recepcijo in kontekst(ualizacijo) (*How to study art worlds* 242). Medtem ko sem se doslej posvečala zlasti razmerju med produkcijo in recepcijo (ter ju neizbežno postavila v sočasni družbeno-politični kontekst, torej ju ustrezno kontekstualizirala), je za omenjeno razmerje ključna tudi distribucija. Distribucija je po van Maanenu definirana kot »proces privedi potencialne uporabnike v kontakt z umetniškimi izjavami« (243). Van Maanen torej distribucijo razumeva v najširšem možnem smislu. Pod to sodijo:

- a) kulturne politike,
- b) umetniška vodstva gledališč (umetniške in programske politike),
- c) selektorstva festivalov (seleksijske politike).

Gre tako za vprašanje razmerja med tipom produkcije (odnos med produkcijo, koprodukcijo, partnerstvom) in načini financiranja (privatni sponzorji, mecen, javna sredstva, drugo), pri čemer je za van Maanena ključno vprašanje, kaj se ponuja gledalcem, oziroma točneje, kaj se (pod določenimi finančnimi pogoji) izbira za naslednjo fazo distribucije (na primer: gostovanje predstav zunaj matičnega okolja, v drugih gledališčih in na različnih festivalih, bodisi nacionalnih festivalih bodisi v okviru showcase programov in produkcijskih oz. festivalskih mrež za selektorje mednarodnih festivalov). Opaziti je, da Van Maanen potemtakem govori večinoma o uprizoritvi kot končnem produktu, ki je na trgu dostopen za nadaljnjo distribucijo, denimo na poti na gostovanja v tujino, za mreženja po različnih festivalih doma in po svetu. V tem smislu van Maanen razume distribucijo bolj v smislu politik uprizarjanja, torej načinov selekcije določenih uprizoritvenih strategij in estetik z vnaprej določenim ciljem njihove nadaljnje distribucije, s tem pa tudi legitimacije določenih estetik in politik uprizarjanja.

V pričujoči raziskavi me bo v ožjem smislu zanimala zlasti distribucija v – časovno gledano – zgodnji fazi distribucije, tj. tik pred premiero uprizoritve, še preden potencialni gledalci

stopijo v stik z njo. Distribucija me bo največ zanimala z uprizoritvenega vidika preučevanja načinov, kako je gledališki dogodek posredovan javnosti z namenom njegove distribucije (oblike in načini komuniciranja z zainteresirano javnostjo), na kakšen način se gledališki dogodek predstavlja v javnosti, torej kako je predstava re-prezentirana v javni sferi, v sredstvih javne komunikacije in množičnih medijih (dnevni časopisi, spletni mediji, radio in televizija ...).

V tem smislu se distribucija nanaša tudi na zgoraj podano van Maanenovo definicijo, torej kako povsem običajnega gledalca kot uporabnika umetniških vsebin privabiti v gledališče. Vendar pri tem vztrajam pri bolj dobesednem in časovno zožanem razumevanju distribucije pred premiero dogodka. V tem smislu lahko govorimo bolj o marketinških oziroma promocijskih strategijah. V zadnji fazi se tako ne morem izogniti upoštevanju tistega najožjega segmenta distribucije, in sicer gre za sektor, ki ga v gledališču zlasti v zadnjem obdobju novejših zgodovine uprizoritvenih umetnosti poznamo pod nazivom marketing, torej trženje uprizoritve. Zadeva torej marketinške oziroma oglaševalske strategije, ki so namenjene zlasti (promociji in) čim bolj množični prodaji dogodka, v razmahu oziroma vzponu pa so zlasti v času hiperpotrošništva in kapitalizma. Neposredno so te marketinške strategije povezane s PR, kot kratico oziroma tujko za »press representative« oziroma odnose z javnostjo. V zadnjem času je zaslediti tudi izraz odnosi z javnostmi, ki že v imenu implicira razumevanje javnosti kot heterogenega polja različnih interesnih skupin občinstev. Vendar pa med odnosi z javnostjo (javnostmi) in marketingom obstajajo temeljne razlike.

Odnosi z javnostjo so s strani ameriškega društva za odnose z javnostjo PRSA (Public Relation Society of America)³⁸ definirani tako: »Odnosi z javnostjo so strateški komunikacijski procesi, ki tvorijo odnose vzajemne koristnosti med organizacijami in njihovimi javnostmi« (PRSA, uradna spletna stran, »About Public Relations«). Če prevedemo definicijo v medgledališke relacije, bi v našem konkretnem primeru šlo torej za odnos med gledališči (oziroma gledališkimi in kulturno-umetniškimi organizacijami) ter ekipo gledaliških ustvarjalcev (ki so jih institucije vzele pod svoje produkcijsko zaledje) in javnostjo na drugi strani. Pri tem je

³⁸ To definicijo v svoji obsežni teoretski knjigi, ki je izšla šele proti koncu moje pričujoče raziskave, *Odnosi z javnostmi*, navaja tudi Ana Tkalac Verčič: Tkalac Verčič, Ana. *Odnosi z javnostmi*. Fakulteta za družbene vede, 2020. Dejstvo, da je knjiga v slovenščini izšla šele leta 2020, priča, da gre za sodobno disciplino, pa tudi o njeni aktualnosti, kakor tudi hitrem razmahu discipline tako v praksi kot teoriji.

pomemben poudarek pri definiciji PR, da gre za »strateške komunikacijske procese« (ibid.), kar pomeni, da imajo odnosi z javnostjo vnaprej načrtovane cilje in razvito strategijo ter sredstva, kako jih doseči. Pri tem velja opomniti, da naj bi se odnosi z javnostmi – vsaj načeloma, čeprav se polji često prekrivata – razlikovali od marketinga in oglaševanja, v toliko, da ne gre za plačljiv prostor v javnih medijih in javnem prostoru, ki ga zasedajo. Saj so odnosi z javnostmi v javnem interesu in zadovoljujejo tudi informativno funkcijo obveščanja javnosti o dogodkih. Vendar je v praksi to polje ločenega delovanja med marketingom (trženjem) in odnosi z javnostjo (kreativnim obveščanjem) pogosto zabrisano. Pri PRSA lahko tako še beremo: »V svojem jedru gre pri odnosih z javnostjo za vplivanje, angažma in gradnjo odnosa s ključnimi interesnimi skupinami skozi številne platforme z namenom oblikovati in uokviriti javno percepcijo organizacije« (PRSA, uradna spletna stran). Odnosi z javnostjo me zanimajo, kolikor jih lahko obravnavam kot uprizoritvene, ustvarjalne strategije, ki vplivajo na samo percepcijo, recepcijo in kontekstualizacijo uprizoritve pri gledalcih, pa tudi distribucijo predstave, nikakor pa ne zgolj kot sredstvo povečanja prodaje vstopnic.

Pravzaprav odnosi z javnostjo vključujejo vse bistvene elemente dramaturgije gledalca in upravljanje gledalca s strani ustvarjalne ekipe oziroma producentov in gledaliških institucij – z eno bistveno razliko. Odnosi z javnostjo so ključni pri formiranju t. i. horizonta pričakovanja (Hans Robert Jauss, *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika* 450) gledalcev, ki v časovni premici na relaciji odnosa med uprizoritvijo in gledalcem potekajo, še preden si gledalci ogledajo predstavo. Analiza odnosov z javnostjo prav tako v veliki meri pomaga razumeti, kako ustvarjalci oziroma producenti predstave definirajo ciljno publiko predstave oziroma idealnega gledalca ter ga v procesih strategij odnosov z javnostjo tudi formirajo (gre torej za »gradnjo odnosa s ključnimi interesnimi skupinami«, kot pravi definicija v zgornjem citatu oz. ciljno publiko (PRSA, uradna spletna stran). To pa je ključen korak v razvoju komunikacije z gledalci, saj gledališča in ustvarjalci določajo način te komunikacije glede na vnaprej določeno interesno skupino publike (ciljno publiko).

Današnje definicije odnosov z javnostjo sicer vodijo na začetek 20. stoletja, ko jih je definiral Edward Lewis Bernays, v osmrtnici iz *The New York Times* z dne 10. 3. 1995 poimenovan tudi »oče odnosov z javnostjo« (»Edward Bernays, 'Father of Public Relations'«). Bernays, tudi utemeljitelj propagande, ki v svojih dognanjih črpa iz psihologije, družbenih znanosti in

politike, je ključen za razumevanje soodvisnosti obeh pojavov (odnosov z javnostjo in propagando) ter tako tudi ideoloških komponent ter nezavednih dejavnikov, ki lahko vplivajo na oblikovanje vedenja javnosti oziroma točneje na manipulacijo javnega mnenja (manipulation of public opinion). Pri tem Bernays uporablja kot ključno referenco vplivno delo Walterja Lippmanna *Public Opinion* (1922). Bernays govori o konceptu »engineering of consent«, torej inženiringu privolitve javnosti, ki je ključen za razumevanje političnega dogajanja v demokratičnih družbah. V pričujoči raziskavi bom to zavedanje pomena o politični, idejni ali ideološki manipulaciji javnega mnenja aplicirala na najbolj sodobna dogajanja na področju uprizoritvenih umetnosti, in sicer zlasti na analizo razmerja med ustvarjalci/izvajalci in gledalci ter njuno pogajanje glede medsebojnih odnosov. V smislu odnosov z javnostjo to pomeni fokus na oblikovanje mnenja publike (gledalcev, javnosti), ki ga ustvarjalci in gledališke institucije oblikujejo še pred samo premiero in še pred vstopom gledalcev v prostor gledališkega dogodka.

V jedru razprave bom analizirala različne oblike dogodkov, ki sodijo pod okvir odnosov z javnostjo ter vplivajo na distribucijo dogodka in njegovo recepcijo oz. interpretacijo pri gledalcih. Zasedovala bom zlasti vprašanje, kako se skozi čas in pod vplivom različnih družbeno-političnih okoliščin spreminjajo uprizoritvene strategije, ki jih uporabljajo odnosi z javnostmi, tj. oblika, številčnost ter zastopanost teh strategij, kakor tudi njihova narava – od ideološko političnih prijemov v času socializma do marketinških v času kapitalizma. Pri tem se bom osredotočala zlasti na alternativne in inovativne načine distribucije, ki potekajo na preseku med politikami uprizarjanja in dramaturgijo gledalca. V to polje sodijo tudi oblike spremljevalnih dogodkov k uprizoritvam: pogovori, plakatne akcije, ulične intervencije, ki se še pred premiero v javnosti uporabljajo kot napovednik uprizoritve ter vplivajo na oblikovanje mnenja javnosti oziroma horizont pričakovanja javnosti glede uprizoritve. Pri raziskavi bo v ospredju poudarek prav na ideološkem oziroma družbeno-političnem pomenu učinkovanja odnosov z javnostmi in njihovega vpliva pri vnaprejšnjem oblikovanju horizonta pričakovanja publike. V zadnji inštanci uprizoritvene strategije odnosov z javnostjo pred premiero uprizoritve soočim s samim odrskim dogodkom ter poskrbim za vsebinsko primerjavo, da bi ponazorila način učinkovanja uprizoritvenih strategij odnosov z javnostjo.

Politike uprizarjanja

Za izhodišče poglavja o politikah uprizarjanja postavljam nekoliko radikalno oziroma provokativno tezo Baza Kershawa, ki pravi, da je gledališče disciplinarni (družbeni) sistem. »Gledano iz teh perspektiv gledališka zgradba ni toliko prazen prostor ustvarjalcev, niti demokratična institucija svobodnega govora, raje je neke vrste družbeni stroj, ki pomaga poganjati nepravični sistem privilegijev.« (Kershaw, *The Radical in Performance* 31)³⁹ Ta Kershawova izjava ne razkriva le, da je gledališče vključeno v sistem neenakopravnosti, pač pa gledališče razkrinka tudi kot generator, torej pogonsko sredstvo, ki ta nepravični sistem spodbuja in pomaga reproducirati dalje. Pri tem to osnovno predpostavko Kershawove teze razvijem ter dodajam, da ta proces ideološkega oziroma družbenega discipliniranja ne poteka vedno in nujno kot zavestno ali hoteno dejanje, ravno nasprotno, pogosto poteka nereflektirano. Na ta način po inerciji reproducira obstoječi sistem neenakopravnosti, s tem ko hegemonične odnose pogosto nereflektirano in samodejno vključuje v gledališko reprezentacijo.

Kershawovo definicijo gledališča kot disciplinarnega družbenega sistema nepravičnosti znotraj moje raziskave postavljam v neposredno povezavo s tem, kako se gledališče v določeni dobi (samo-)razumeva. To pa je povezano in razvidno skozi (samo)določitev, kdo je njegovo ciljno občinstvo. V pričujoči raziskavi želim tako poudariti, da postane sistem gledališča kot disciplinskega mehanizma, ki utrjuje podobo dominantne družbeno-politične hegemonije, razviden skozi analizo njegovega idealnega gledalca, njegove ciljne publike. Gledališče, ki pretendira po spremembah, bi potemtakem najprej moralo poskrbeti za redefiniranje in problematiziranje strukture svoje gledališke publike, poleg tega pa tudi razmisliti glede dejavnosti publike znotraj lastnega uprizoritvenega koncepta ter njene vpetosti vanj. Tako lahko Kershawovo izjavo o gledališču kot tistem, ki pomaga poganjati »nepravični sistem privilegijev« (*The Radical in Performance* 31), postavim ob bok kontekstu izjav Oliverja Frlića, režiserja političnega gledališča. Frlić enega temeljnih pokazateljev

³⁹ Glede ideoloških, disciplinarnih in normalizacijskih ter družbenih funkcij gledaliških institucij se Kershaw opira na teorije avtorjev, denimo teze Henrija Lefebvra o abstraktnem prostoru, ki definira gledališče kot prostor nadvlade, ki se oblikuje pod vplivom vladajočih družbenih ideologij, in teze Pierra Bourdieauja glede predestiniranosti oz. hierarhične konstrukcije različnih skupin (Kershaw, *The Radical in Performance* 31).

gledališča kot sistema neenakosti vidi prav v uniformni in monotoni demografski sestavi občinstva. Še več, ta je pogosto že predvidena v samem koncipiranju ciljne publike oziroma idealnega gledalca s strani uprizoritve. Frlijić namreč javno podvomi o uspešnosti projekta revolucionarnega (delavskega, anti-kapitalističnega in humanističnega) gledališča, ko razkrinka, da njihovo ciljno občinstvo (idealni gledalec) sploh ni proletariat. In to prav pri tistih radikalnih političnih uprizoritvah, ki pretendirajo po družbeno-političnih spremembah in enakopravnejšem družbenem sistemu, zlasti za proletariat. Frlijić pri tej kritiki ne izvzame niti lastnih uprizoritev (Frlijić, uprizoritev *Die Hamletmaschine* (Burgtheater, 2020); *Estetika Otpora – prezentacija projekta i debata*; Leiler, »Je Frlijićevo gledališče del problema ali rešitve?« 16).⁴⁰

Že sama možnost zgolj za prisotnost proletariata na predstavah se v osnovi izključuje z dejstvom, da mora biti občinstvo gledaliških predstav sposobno razbirati pomen/znake v gledališki predstavi. Za to pa je potrebna določena mera pred-znanja, uvedenost v gledališki znakovni sistem in poučenost o njem. Pomeni, da mora biti občinstvo že predhodno iniciirano v sistem gledališke kodifikacije znakov, vse to pa terja določeno družbeno prakso in izobrazbo ter tako predstavlja privilegij določenega družbenega razreda.

To problematiziranje ideološke indoktriniranosti gledališča in njegove implicitne institucionalne disciplinarne narave, ki sta vezani na politično nezavedno in razpečevanje določenih ideoloških vrednot – te pa so še vedno primarno vezane na meščansko dediščino – , Frlijić dokazuje s serijo uprizoritvenih strategij, ki jih uporablja v svojih predstavah. Pri tem pogosto uporablja »zmerjanje publike«⁴¹ in problematiziranje homogenosti demografske sestave gledališke publike (ki obiskuje tudi njegove politične predstave). Ta je navadno evropske provenience, določenega privilegiranega družbenega razreda in »bela« ter navadno postopa po predvidljivih, nezavedno ponotranjenih in nenapisanih normalizacijskih

⁴⁰ *Estetika Otpora – prezentacija projekta i debata* je bila javna diskusija, v kateri je bil udeležen tudi Frlijić, in pogovor s publiko v Beogradu, CZKD Centar za kulturno dekontaminacijo, februar 2015, v sodelovanju s HAU Berlin (tam predstavljena marec 2015) o političnosti gledališča v navezavi na predlogo *Die Ästhetik des Widerstands* Petra Weissa, šteje tudi kot faza predpriprave na Frlijićevo predstavo *Naše nasilje in vaše nasilje* (prapremiera: maj 2016, Dunaj; slovenska premiera v SMG, oktober 2016).

⁴¹ Pri tem se sklicujem na znamenito dramo *Zmerjanje občinstva* Petra Handkeja in njen uprizoritveni modus, ki učinkuje kot neposredni nagovor, zmerjanje publike. Handke, Peter. *Zmerjanje občinstva* (*Publikumsbeschimpfung*). Prev. Borut Trekman. Tipkopis. Hrani AGRFT.

zakonih družbeno-politične in ideološke hegemonije, tj. predstavlja in uprizarja politično nezavedno (F. Jameson).⁴² Slednje se nahaja tako v družbi, posledično pa tudi v gledališču kot disciplinarnem družbenem in ideološkem sistemu. Ta drža je razvidna tudi iz Frlijićevih uprizoritev, denimo problematiziranje sestave občinstva v *Die Hamletmaschine*, Burgtheater, Dunaj, 2020 in zmerjanje publike v *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* SMG, 2010.

To špekulacijo glede homogene in monotone sestave gledališkega občinstva – tako empiričnega kot idealnega gledalca –, ki kaže na nič kaj inkluzivno ali egalitarno družbeno naravo gledališča, potrjujejo tudi strokovne raziskave. Glede strokovne razprave o vlogi, demografski sestavi in pomenu slovenskega občinstva skozi zgodovino je to denimo razvidno iz obsežne in temeljite razprave Aleša Gabriča »Družbena in družabna vloga gledališke dejavnosti na Slovenskem v 20. stoletju«. Gabrič tam ugotavlja, da je bila v začetni razvojni fazi slovenskih gledališč njihova publika po sestavi relativno homogena. Osip Šest tako v analizi abonentske strukture v gledališkem listu ljubljanskega Narodnega gledališča iz sezone 1932/33 za tipičnega predstavnika gledalcev omenja, da »slika povsem ustreza tipični podobi gledališkega obiskovalca: izobražen moški iz srednjega sloja« (*Šest, Gledališki list ljubljanskega Narodnega gledališča*, nav. po Gabrič, »Družbena in družabna vloga« 38).

Medtem ko za konec 19. stoletja Gabrič ugotavlja: »Obisk gledališča je bil stvar prestiža in izražanja pripadnosti meščanski kulturi, kulturi višjega sloja, ki z nižjimi ni hotel imeti kaj dosti skupnega, tudi delitve prostorov v isti kulturni ustanovi ne« (»Družbena in družabna vloga« 21). Nekaj, kar se, tako se zdi, v strukturnem smislu v sodobnem času, če govorimo o tipičnem gledalcu kot predstavniku izobražencev in srednjega razreda, ni bistveno spremenilo. Gledališka publika je strukturno še vedno sestavljena iz višje izobraženih. Edina bistvena sprememba v sodobnem času⁴³ je spolna sestava, saj so predstavnice sodobne

⁴² V kratkem nameravam raziskati torej politično nezavedno, ki ga uporabljam v smislu Fredrica Jamesona (*Postmodernizem*), saj podobno kot Jameson ne verjamem, da je mogoče umetniško delo brati neodvisno od njegovega političnega kon-teksta. Poleg tega pa umetniško delo že s formo, s tem, kako je oblikovano in kako je takšno postalo, izdaja svoje politično nezavedno. Tega pa je treba v delu šele rekonstruirati. Jameson seveda v svojem pojmu političnega nezavednega sledi tako freudovski analizi želja, torej analizi na osebnem nivoju, kot tudi marksistični logiki kontinuiranega zgodovinskega narativa, ki jo tako interpretira kot zgodovino razrednega boja. Slednje je nedvomno uporabno zlasti v prvem modelu v času socializma.

⁴³ Bolj vprašljiva je strukturna sestava publike v vmesnem obdobju in političnem režimu, torej v socialističnih in postsocialističnih družbah. Gabrič navaja podatke o strukturi publike iz obdobja pred 2. svetovno vojno in za sodobnost. Kako je s socialističnim gledalcem v gledališčih, ni čisto jasno. Pri čemer za vmesno spremembo

publike v večji meri ženske (podatek za članstvo kluba SMG za leto 1998 je 74 % proti 26 % v prid žensk; glej raziskavo Alenke Magajne; po spolni strukturi anketirancev abonentov so podobni podatki za ostala gledališča, denimo PG Kranj (anketa Ajde Vanesse Simonič) in SLG Celje (po anketnem vprašalniku Tadeja Lah) (nav. po Gabrič, »Družbena in družabna« 73)).

Vse to – od Frljičeve javne problematizacije homogene razredne strukture (gledališkega) občinstva do Gabričevih ugotovitev o publiki slovenskih gledališč na podlagi zgodovinskih in empiričnih, statističnih podatkov – govori v prid Kershawove ugotovitve, da je gledališče »družbeni stroj, ki pomaga poganjati nepravilni sistem privilegijev« (*The Radical* 31), pri čemer lahko kot enega od privilegijev izpostavim že sam obisk gledališča.

V pričujoči raziskavi se bom ukvarjala s primeri uprizoritev, ki namenoma izpostavljajo in problematizirajo vlogo gledališča kot disciplinarnega družbenega mehanizma, prav tako pa problematizirajo dominantno družbeno-politično funkcijo gledališča v danem obdobju, torej tisto, ki se pokorava obstoječi hegemoniji družbeno-političnih odnosov. Prav eksplikacija uprizoritvenih strategij, ki razkrivajo implicitno indoktriniranost gledaliških institucij, bo predmet mojega raziskovalnega interesa. Poudarjam, da je pojem institucija tukaj mišljen sistemsko in ne gre za institucijo v smislu posameznih gledaliških hiš, prej zadeva dominantne institucionalizirane diskurze. Zanimale me bodo uprizoritve oz. uprizoritvene strategije, ki prelamljajo z obstoječimi normativi in nenapisanimi dominantnimi vrednotami svoje dobe. Slednje problematizirajo na način, da jih poudarjajo, povečajo ter tako razgaljajo in naredijo vidne, jih reflektirajo ali jih celo parodirajo. Pri tem na inovativne načine posegajo po vedno novih ter alternativnih uprizoritvenih strategijah politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca in tako relevantno odgovarjajo na sočasni družbeno-politični kontekst, predvsem pa pri tem vzpostavljajo lastne politike uprizarjanja.

sistema v obdobju socialističnega sistema Gabrič ugotavlja: »Po 2. svetovni vojni smo živeli v komunističnem sistemu. Njegovi voditelji, ki naj bi vladali v imenu delavskega razreda, so v imenu delavcev in kmetov načrtovali tudi novo pot kulturne politike. Vprašanje, ali je tovrstna politika spremenila podobo 'tipičnega' gledališkega obiskovalca, ki je vendarle izobraženec in iz meščanskega sloja, prav tako še ni bilo postavljeno pod drobnogled raziskovalnega dela« (»Družbena in družabna« 19).

Pri sami analizi uprizoritvenih strategij in uprizoritev bom v pristopu k raziskavi uporabila nekatere uporabne metode in parametre raziskave, ki jih Kershaw lucidno, predvsem pa sistematično vkomponira v raziskavo politik uprizarjanja v sodobnih uprizoritvenih praksah.⁴⁴ Glede na spremembe v družbeno-politični konstelaciji Kershaw govori o potrebi po redefiniciji družbenega vpliva gledališča. Pri pojmovanju gledališča kot disciplinarnega sistema izhaja v glavnem iz analize treh dejavnikov.

Omenjeni trije dejavniki so:

- Raziskava gledališča kot »procesa treninga občinstva« (Kershaw, *The Radical* 31) – pri čemer Kershaw v skladu s svojim pojmovanjem gledališča kot disciplinarnega mehanizma raziskuje udeležbo gledališča v procesih potrošništva in komodifikacije.
- Vpliv (britanske) kulturne politike na sestavo in vzpostavitev gledaliških občinstev.
- Gledališče kot »metoda prostorske indoktrinacije, s ciljem vključevanja normativnih družbenih vrednot v vedenje njegovih udeležencev« (ibid.).

Pri ciljih analize in pristopu, ker je moj raziskovalni fokus drugačen, uberem drugo pot kot Kershaw ter njegov pristop ustrezno prilagodim, uporabim pa njegovo sistematizacijo, ki se izkaže kot koristna, ter jo ustrezno dopolnim.⁴⁵ Politike uprizarjanja bom na konkretnih primerih uprizoritev in uprizoritvenih strategijah analizirala skozi različna obdobja slovenske družbeno-politične zgodovine v glavnem v odnosu, kako so izoblikovale lastne specifične unikatne strategije, v odnosu do naslednjih štirih kategorij:

- a) družbeno-politična funkcija umetnosti,
- b) kulturne politike,
- c) analiza idejnih in vsebinskih (družbeno-političnih) usmeritev,
- d) ciljna publika (idealni gledalec).

Podrobnejša določitev ravni analize politik uprizarjanja:

⁴⁴ Treba je opomniti, da so Kershawove teze iz njegovega dela *The Radical in Performance* sicer utemeljene na podlagi družbeno-političnih sprememb in kulturne politike, ki urejajo področje gledališča v Veliki Britaniji, zlasti v 80. in 90. letih. Vendar jih je z določenimi spremembami mogoče aplicirati tudi na slovensko situacijo.

⁴⁵ Slednji se problematizacije disciplinarne narave gledališča in njegove ideološke vloge v nadaljevanju loti tako, da analizira mehanizme discipliniranja v gledališču. Sama raje raziskujem alternativne in inovativne strategije, ki v gledališču te disciplinarne mehanizme kršijo.

a) Družbeno-politična funkcija umetnosti

Umetnost skozi različne politične sisteme in kontekste poseduje različen pomen, vpliv in politično moč ter zaseda različno vlogo v družbi. Tu raziskujem vpetost gledališča v sočasno politično ideologijo in v dominantne diskurze ter na drugi strani instrumentaliziranost umetnosti s strani vladajočih oblastnih garnitur in sistema (zlasti v 1. modelu poznega socializma). S tem je že vnaprej (nad)določena zmožnost umetnosti za proizvodnjo učinkov v sferi političnega, pa tudi nujnost za razvijanje alternativnih subverzivnih in inovativnih politik uprizarjanja. Ta del bom analizirala s pomočjo teoretsko-zgodovinskih analiz posameznih obdobj ter skozi spremembe v javnem diskurzu glede refleksije umetniških praks.

Inovativne oziroma alternativne politike uprizarjanja in njihovo delovanje prikažem najprej v odnosu glede na prevladujočo, dominantno družbeno-politično funkcijo umetnosti. Za prikaz odklona in inovativnosti uprizoritvenih politik, ki jih raziskujem, je namreč potreben najprej prikaz dominantne družbeno-politične funkcije umetnosti (ali celo normativne funkcije umetnosti, tj. s strani obstoječe hegemonije zaželena in ideološko spodbujana funkcija umetnosti). V nadaljnjem koraku nato pokažem, kako se je ta dominantna spreminjala znotraj različnih družbeno-političnih obdobj, tj. med obdobjem socializma oziroma točneje poznim socializmom v Jugoslaviji (v 1. modelu dramaturgije gledalca), demokracijo in postsocializmom (v 2. modelu), kapitalizmom in neoliberalizmom ter pro-evropsko orientiranostjo po vstopu Slovenije v Evropsko unijo (v 3. modelu).

Na začetku vsakega poglavja oziroma modela dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja najprej izpeljem detekcijo prevladujoče družbene funkcije umetnosti in njeno konkretno opredelitev. Ta prikaz izvedem s pomočjo teoretskih in zgodovinskih analiz posameznih obdobj, ki analizirajo prevladujoče značilnosti posamezne (družbeno-politične) dobe in vloge umetnost v njej (Sušec Michielli, Vodopivec, Gabrič, Erjavec, Hafner-Fink). To bo nadalje v raziskavi opora za določitev, na kakšne načine se posamezni ustvarjalci oziroma posamezne uprizoritve opredeljujejo do te prevladujoče, dominantne institucionalne pozicije in funkcije umetnosti v družbi. Na ta način postanejo vidni odmiki, subverzivnost in inovativnost posameznih uprizoritvenih strategij, ki jih raziskujem: inovativnost njihovih lastnih politik uprizarjanja, ki jih samostojno izoblikujejo.

b) Kulturne politike

Kulturne politike razumem kot ekonomski dejavnik, ki vpliva na programsko in vsebinsko zasnovo gledališč. V raziskavi ga postavljam v neposredno povezavo z družbeno-politično

funkcijo umetnosti. Njen prevladujoči pomen postane razviden zlasti v 3. modelu, ki je pod vplivom neoliberalnega kapitalizma in njegovega zaostrovanja.

Analizo segmenta kulturnih politik izvedem na podlagi skiciranja ključnih sočasnih družbeno-političnih okoliščin in tudi ekonomsko-finančnih pogojev za delovanje umetnosti (njeno produkcijo) ter zahtevo po uresničevanju njenega nacionalnega pomena. Te preučujem v relaciji do vodilnih državnih institucij ter njihove nacionalne kulturne politike.

c) Analiza idejnih in vsebinskih (družbeno-političnih) usmeritev

Tretji pristop za opredelitev dominantne družbene funkcije umetnosti je analiza posameznih politik umetniškega vodenja, tj. vsebinskih in programskih izhodišč za oblikovanje repertoarnih politik posameznih izbranih umetniških vodij slovenskih institucionalnih gledališč.

To analiziram skozi vse tri modele na podlagi analize besedil umetniških vodij Slovenskih narodnih gledališč oziroma napovednikov sezone, s katerimi ob vsaki sezoni nagovarjajo svojo ciljno publiko, s čimer programsko ter umetniško (in politično) utemeljujejo sezono. Pri tem me zanima, katere uprizoritvene strategije posledično uporabljajo za nagovor ciljne publike v posameznem obdobju ter, zlasti, kako na to vplivajo spremembe v družbeno-političnem razumevanju umetnosti.

Za vzorec analize izbiram slovenska narodna gledališča, kot največje, v širši in strokovni javnosti programsko najbolj vidne ter s strani kulturne politike najbolj podprte in promovirane državne gledališke institucije.⁴⁶ Republika Slovenija s številom prebivalstva 2.080.908 (podatek s 1. 1. 2019, Statistični urad RS) ima v tem trenutku 3 gledališča v tej kategoriji: SNG Drama Ljubljana, SNG Maribor in od leta 2004 dalje SNG Nova Gorica.

Spremembe v njihovih politikah uprizarjanja oz. umetniškega vodenja slovenskih narodnih gledališč raziskujem skozi vse tri modele.

Za analizo uporabljam primere različnih nagovorov gledalcev, pri tem pa raziskujem načine, kako so svoje nagovore občinstva formulirali umetniški vodje v programskih knjižicah ob vsakoletni utemeljitvi gledališke sezone. Gre za spremljevalno besedilo, ki ga skupaj s predstavitvijo repertoarja vsako leto pred začetkom gledališke sezone pripravijo umetniški vodje kot pozdravni nagovor »svoji« publiko, torej publiko, ki jo dojemajo kot ciljno publiko

⁴⁶ Za primer namerno uporabljam slovenska narodna gledališča kot najbolj vidne in finančno podprte državne gledališke institucije, ki posledično pogosto kotirajo kot mainstream v odnosu do t. i. neodvisne produkcije nevladnega sektorja. Pri tem poudarjam, da se inovativne uprizoritvene strategije razvijajo tudi v institucijah, kjer imajo za to boljše produkcijske pogoje.

svoje gledališke institucije. Tako z utemeljitvijo in izborom dramskih besedil kot ustvarjalnih ekip ter načinom nagovora so umetniški vodje sami tisti, ki v temelju določajo profil svoje ciljne publike.

Za vzorec jemljem nagovore iz vsakega od treh modelov dramaturgije gledalca, torej iz različnih obdobjih polpretekle slovenske zgodovine: od poznega socializma v nekdanji republiki Jugoslaviji (po letu 1980), od osamosvojitve Republike Slovenije in demokracije (1991) ter od slovenske priključitve Evropski Uniji (2004). Uporabljeni so nagovori dolgoletnih umetniških vodij, ki so s svojo uprizoritveno vizijo vidno zaznamovali javni prostor. Skozi analizo repertoarnih nagovorov nameravam razbrati splošno dojemanje družbeno-političnega konteksta, kot je bilo filtrirano za potrebe ustvarjanja gledališča, kakor tudi simptome (ideološkega, družbenega ter) političnega nezavednega.

d) Ciljna publika (idealni gledalec)

Tu postavljam v središče raziskovalnega fokusa zlasti premik pojmovanja občinstva skozi vse tri modele dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja.

Pri tem se naslonim na tezo Floriana Malzacherja, da se je dojemanje publike spremenilo od kolektiva (torej enovite celote) do publike kot združbe različnih posameznikov (individualiziranega in partikulariziranega subjekta) («No Organum to Follow» 19). Ta proces spremembe pojmovanja publike nameravam v raziskovalnem fokusu slediti skozi tri modele dramaturgije gledalca, in sicer od publike kot enotnega kolektiva do publike kot združbe posameznikov oz. posameznih gledalcev. Moja teza je, da se je ta premik zgodil od 1. modela (v obdobju poznega socializma), ko je bila publika pojmovana še kot enotni kolektiv, do 3. modela (v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma), kjer govorimo prej o zbiru posameznih gledalcev, pod vplivom dominantnih družbenih potez kapitalizma pa celo o zbiru individualističnih potrošnikov.

I. 1. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v obdobju poznega socializma (1980–1991)

Družbeno-politični kontekst

V obdobju socializma prevladuje v javnosti in vsakdanjem družbenem življenju ideološko zaključena zgodba, ki gledališče kot pomemben akter umešča v proces konstrukcije nacionalne identitete in ga razumeva kot podpornika ideologije socializma. Barbara Sušec Michieli ugotavlja, da je imela namreč v Sloveniji kultura zaradi specifičnega zgodovinskega ustroja, turbulentne zgodovine in tudi njene majhnosti vedno specifično vlogo. Tako je »bila v Sloveniji na predvečer propada komunizma, kultura oboje, tako pomemben tvorec in glasnik družbenih sprememb, kar je v skladu s slovensko zgodovinsko tradicijo, v kateri je imela kultura vse od razsvetljenstva opazno narodotvorno vlogo« (Sušec Michieli, »Between Inertia« 78). Gašper Troha podobno ugotavlja, da se je umetnost po letu 1991 in po izgubi »državotvorne funkcije znašla v krizi« (*Ujetniki svobode* 130). V socializmu pa vse tja do osamosvojitve Republike Slovenije leta 1991 sta imeli kultura in umetnost pomemben, viden in vpliven politični položaj, nesporno pa se je v institucionalnem zaledju od njiju pričakovalo izpolnjevanje tako narodotvorne kot državotvorne funkcije, ki je bila posledica tako majhnosti naroda kot odsev zahtev sočasnega družbeno-političnega sistema.

»Samoupravna ideologija se je v zgodnjih sedemdesetih letih pojavila kot uradna ideologija, ki se je nato razvila v jugoslovansko 'tretjo pot' med sovjetsko zvrstjo socializma in zahodnim kapitalizmom.« (Erjavec, *Ljubezan na zadnji pogled* 90) Pri tem Erjavec kot pomembno razlikovanje med sovjetskim in jugoslovanskim tipom socializma ugotavlja:

»V sovjetskem bloku so le maloštevilni verjeli to, kar je bilo povedano in razglašeno s strani politične oblasti, pri čemer je k dvomu še dodatno prispevala posebna vloga Sovjetske zveze v večini vzhodnoevropskih držav. Nasprotno pa je v Jugoslaviji precejšen del prebivalstva v sedemdesetih in precejšnjem delu osemdesetih let intimno sprejemal samoupravni diskurz kot svoj lastni, zaradi česar je bilo seveda

veliko teže vzpostaviti distanco med vladajočo ideologijo in družbeno realnostjo, ki naj bi jo reprezentiral.« (Erjavec, *Ljubzen* 90)

Tovrstno pripadnost režimu oziroma nekritično identifikacijo z njim je lahko opaziti že iz posameznih naključno izbranih izjav umetniškega vodje SNG Maribor v letu 1980 v zvezi s poslanstvom gledališča, torej v institucijah, ki so še pod vplivom socializma svinčenih 70. let.⁴⁷ Svojo umetniško in idejno-nazorno programsko usmeritev gledališča Bojan Štih namreč notranje poveže v tesno prepleteno idejno oziroma celo ideološko konstrukcijo ter jo podkrepí z naslednjimi mislimi: »Vemo, da je gledališče naravni del narodove kulture, a tudi vemo, da je kultura bistvo socializma« (*Sen gledališke noči* 210). »Osvoboditev človeka in njegovega dela temelji v kulturi.« (212) Poleg tega nadaljuje: »Kultura ni elitističen pojem, kultura je socialen pojem« (ibid.). V eseju z na videz nekoliko radikalnim naslovom »Socializem je možen samo med visoko razvitimi in izobraženimi ljudmi«, Štih svojo radikalno tezo iz naslova utemelji, ko pravi, da »visoko produktivno delo v tovarnah, v delavnicah, na polju, v pisarnah lahko temelji le v razviti kulturni zavesti in samozavesti človeka ustvarjalca« (*Sen gledališke noči* 211). »Ne gre za diplome, gre za prevzgojo srca in pameti,« še doda (ibid.). Štihova naslovna ideja kulminira v naslednjem nekoliko iz konteksta vzetem sklepu: »Gledališka predstava je najvišje samoupravno dejanje v teatru« (203).

To potrjuje tudi dogajanje v osrednjih gledaliških institucijah iz obdobja poznega socializma ter izjave umetniških vodij – kot pomembnih zastopnikov mestnih gledaliških institucij oziroma slovenskih narodnih gledališč –, ki so jih umetniški vodje namenjali javnosti oziroma publiki v času socializma. Ugotovitve, denimo, Sušec Michielli in Trohe o narodotvorni oziroma državotvorni funkciji umetnosti potrjuje tudi primer izjave Bojana Štiha, ki je bil takrat umetniški vodja SNG v Mariboru in je v času Socialistične federativne republike

⁴⁷ Ob tem je treba opomniti, da je socializem svinčenih 70. let bistveno drugačen kot pozni socializem iz 80. let, ki ga raziskujem in kjer je represivni sistem tudi zaradi ekonomske in gospodarske krize že v razkroju. Za svinčena 70. leta nasprotno velja, da je »prevladovala konformnost javnega mnenja, prevzemanje in pritrjevanje sistemskim postavkam«, ugotavlja Niko Toš v delu *Vrednote v prehodu VII.* (nav. po Troha, *Ujetniki svobode* 142). To pa lahko v gledaliških institucijah čutimo še v začetku 80. let.

Še drugače je bilo v 50. letih, za katera je bilo značilno vlaganje v kulturo in izobrazbo ter popolna prevlada socialističnega realizma. To pripravljenost »'kulturnih delavcev', da v celoti sprejmejo socialistični realizem, je zgolj eden od primerov njegove popolne integracije v jugoslovansko politično ekonomijo« (Jakovljević, *Učinki odtujitve* 77). To integracijo pa Jakovljević ne enači le s stilom ali ideologijo, pač pa tudi z organizacijo oz. načinom organizacije umetniškega dela (ibid.). To pokažem tudi na primeru Lojzeta Filipiča (*Gledališče, kultura, družba*).

Jugoslavije leta 1980 v intervjuju svojo izbiro repertoarja za aktualno sezono utemeljil z naslednjimi besedami: »Naš gledališki program oblikujemo kot enovito repertoarno celoto. (...) A vseh pet ali šest programskih tokov oblikuje enotna volja: biti ljudsko, svobodno, sodobno in v antialienacijo človeka usmerjeno gledališče. Socialistično. Ob vsem tem pa oporišče nacionalne zavesti in samozavesti in slovenske kulturne volje, kakršna se je začela oblikovati že s Primožem Trubarjem« (*Sen gledališke noči* 177). Pri tem zlasti poudarjam očitno ideološko in programsko politično opredelitev ter narodotvorno funkcijo umetnosti; vsa so bila temeljna vodila pri umetniškem oblikovanju.

Družbeno-politični kontekst iz obdobja poznega socializma razlagam (oziroma me zanima) v kontekstu prepletenosti ideološko nazorske podobe gledališča ter njenega umetniškega in programskega samo-utemeljevanja, ki črpa neposredno iz socialistične ideologije. Zadeva pa tako idejno, umetniško vodstvo kot produkcijski mehanizem ter notranji ustroj delovanja gledališča. Le-to ponazorim največ na primeru razmišljanj, esejev in posameznih izjav umetniških vodij slovenskih narodnih oziroma mestnih gledališč, Bojana Štiha (SNG Maribor, predtem SLG Celje in SNG Drama Ljubljana) in Lojzeta Filipiča (MGL, predtem SLG Celje), iz katerih postaja razvidno delovanje gledaliških institucij, njihovega programskega vodenja, kakor tudi vplivanje sočasne kulturne politike, ki jo interpretiram v smislu »demokratizacije kulture« (Yves Evrard, »Democratizing Culture«).

Jugoslovanska komunistična strategija kulturne politike je bila pri tem jasno določena: »šolstvo, kultura in umetnost [...] morajo biti v službi 'stvarnosti', ljudstva in revolucije« (Vodopivec, *Od Pohlino*ve 422). V smislu kulturne politike v povezavi z vladajočo ideologijo so bili cilji »novi[h] slovenski[h] voditelj[ev]« v kulturi naslednji: »Dvig splošne izobrazbene in kulturne ravni prebivalstva«, dostopnost množicam in omogočanje njihovega vključevanja v kulturne dejavnosti ter kulturna tvornost, »ki bo krepila socialistično 'zavest' ter pripadnost novemu družbenemu in političnemu redu« (ibid.). Ta namen tedanje socialistične ureditve in njene kulturne politike lahko interpretiram s tistim, čemur Yves Evrard pravi »demokratizacija kulture« (»Democratizing Culture«), in v stilu strategij kulturne politike pomeni zagotavljanje enakovredne dostopnosti kulture vsem segmentom populacije, njena najširša možna distribucija. To pa z jasnim umetniškim poslanstvom, ki pomeni v tem konkretnem primeru širjenje in utrjevanje socialistične ideologije in občutka njeni

pripadnosti. Umetnost v socializmu ima v tem smislu edukativno in politično funkcijo, čeprav je lahko z zunanje pozicije njeno sodelovanje v tem političnem projektu dojeta kot politična instrumentalizacija (umetnosti). Tovrstna povezanost gledališča s socialistično ideologijo pa vpliva na samo definiranje gledališke publike kot take, na njeno dožemanje s strani ustvarjalcev in njihovo izoblikovanje podobe ciljne publike, posledično pa zahteva tudi prilagojene oblike samega nagovora publike. Le-to je odvisno od privilegiranega statusa umetnosti, ki ga je imela umetnost v nekdanji socialistični družbi.

Štih sistem delavskega samoupravnega socializma in vlogo, ki ga v tem mehanizmu zavzema gledališče, razume v ožjem smislu na tehnični in produkcijski ravni organizacije dela. Predstavlja torej finalni produkt in smisel obstoja celotne mašinerije in organizacije gledališke institucije (od administracije do delovne logistike in umetniških dejavnosti), ki imajo za cilj gledališko predstavo in kjer je torej gledališka predstava »najvišje samoupravno dejanje v teatru« (Sen gledališke noči 203). V širšem smislu pa Štih poveže socializem na ravni ideje družbeno-političnega sistema ter njegove kulturno-politične idejne usmeritve v celovito izoblikovan umetniški program. Štih potrebo po umetnosti izpeljuje neposredno iz razumevanja samega bistva socializma, ki je obenem povezan tudi z narodovo identiteto. Tiče se vzpostavljanja primernih pogojev za delo in (enakopravne) distribucije med člane skupnosti. Le-tej – v idealnem primeru – gledališče sledi tako v smislu delovno organizacijskih postopkov (delavskega samoupravnega socializma), katerih vrh predstavlja umetniško delo/predstava kot produkt ustvarjalnih prizadevanj celotnega kolektiva (tudi tehnično birokratskega sektorja), kot tudi v smislu družbeno-politične ideologije, znotraj katere je umetnost bistvena, saj omogoča resnično uresničitev socializma prek njenega »razsvetljevanja« množic. Pri tem v veliki meri izpolnjuje tisto »edino možno oziroma zanimivo definicijo komunizma«, po mnenju Franca Berardija – Bifa, ki jo le-ta najde pri Marxu: »Komunizem je možnost osvoboditve, emancipacije človeštva od nujnosti dela po zaslugi intelektualne sposobnosti zreducirati to nujnost na minimum« (nav. po Berardi – Bifo, *Kognitarci in semiokapital* 23). Vendar ironično ta osvoboditev poteka ravno prek dela.

Štihovo dožemanje gledališča v njegovi delavski samoupravni (samo)utemeljitvi lahko razumemo v povezavi z izjavo Lojzeta Filipiča iz leta 1963, kjer postane še bolj razvidna temeljna povezana in umetniška vizija gledaliških delavcev v odnosu do socialistične družbe

in njenega koncepta samoupravljanja. Vendar se Filipičev in Štihov poudarek na razumevanju vzajemne prepletenosti med družbo in gledališčem kot temeljem samoupravljanja bistveno razlikuje, saj je Štihova utemeljitev bolj načelna, idejna in teoretska.⁴⁸ Medtem razmišlja Filipič o samih temeljih samoupravljanja in vzpostavljanja pogojev za (re)produkcijo produkcije, v tem primeru umetniške, pri čemer v temelju razkrije, kako delujeta družbena organizacija in finančna konstrukcija samoupravnega socializma, ki temeljita na visoki kulturni ozaveščenosti družbe in njenih posameznikov, njeni zrelosti:

»Bistvo samoupravnosti v širšem pomenu predstavlja torej suverena in svobodna odločitev neke komunalne, okrajne ali drugačne družbene skupnosti, da bo del presežka vrednosti dela svojih občanov odvajala v sklad za kulturo in ta del presežka vrednosti dela zopet vračala občanom v obliki regresa na izposojnino za knjigo v knjižnici, na vstopnico za muzej, likovno galerijo, koncert ali gledališko predstavo.«
(Filipič, *Gledališče, kultura, družba* 14)

To medsebojno oplajanje med delovno skupnostjo, ki obenem del presežka svojega dela namenja za zagotavljanje ustreznih pogojev za umetniško produkcijo ter si s tem obenem zagotavlja enakopravne možnosti za njeno spremljanje oziroma distribucijo med družbeno skupnost, Filipič v nadaljevanju definira kot »osnovni samoupravni akt, ki je svoboden, ki pa je obenem odvisen od *kulturno politične zrelosti prizadete družbene skupnosti*« (ibid., poudarila N. L.), doda še: »in seve od njenega ekonomskega potenciala«. Tako »je ustvarjena enakopravna platforma, na kateri se začne proces medsebojnega vplivanja med skupnostjo in v našem primeru gledališko umetnostjo« (ibid.).

V tem smislu lahko iz Filipičevih besed razberemo globoko prepričanost v višji smisel tako ideološkega poslanstva vladajočega socialističnega sistema samoupravnega socializma kot njegovega delovanja, iz katerega izhaja vera v zavest posameznika o prepoznanju kulture in umetnosti kot dveh temeljnih vrednot, ki ju je treba vzdrževati (saj obe nenazadnje prispevata k idejni podpori in reprodukciji sistema), ter tudi v zrelost skupnosti, da k temu prispeva. Filipič v socializmu nadalje govori tudi o institucionalni organiziranosti ter njeni

⁴⁸ To razliko v njunem razumevanju gre pripisati tudi razvoju in dinamiki znotraj opredelitve pojma socializem, ki skozi desetletja ni povsem monoliten pojem, temveč produkt različnih dinamičnih in razvojnih procesov.

povezanosti, ki jo v ideji socializma prižene celo tako daleč, da postavi trditev: »Vsak posameznik [...] v določenem smislu [je] soavtor in sotvorec programske ideje, saj jo je pomagal oblikovati in sprejel jo je za intimno umetniško in človeško svojo ter se ji zavestno popolnoma podredil. Gledališki delovni kolektiv s tem preraste v višji samoupravni organizem« (Filipič, *Gledališče, kultura, družba* 16).

Dojemanje publike v času poznega socializma

V političnem sistemu socializma – zlasti svinčenega socializma 70. let, pa tudi kot ga dojemajo znotraj gledaliških institucij še vsaj na začetku 80. let⁴⁹ – predstavlja model gledališča v idejnem oz. teoretskem smislu potemtakem višek socialistične organiziranosti družbe (to ponazorim na primeru Filipič in Štih). To pomeni tako v smislu organizacije dela znotraj umetniške ustanove, kot v smislu proizvodjanja in širjenja socialistične ideologije, ki je sposobna v svoje delovanje vključiti kar največje število članov družbe in ki se zaveda svojega družbeno-političnega poslanstva, tj. razsvetljevanja množic. Od tod nujnost zavedanja o heterogenosti in segmentiranosti publike gledaliških dogodkov, ki izvira iz potrebe po prilagajanju vsebine, na način, ki bo razumljiv in dostopen čim širšemu krogu odjemalcev, ter tako zagotoviti optimalno recepcijo osrednjih umetniških, v tem primeru socialističnih idej. V smislu dojemanja publike, njene percepcije, Štih pravi naslednje:

»Protokol pove, da smo program izoblikovali na temelju spoznanja, kako je čas ene same publike nepreklicno minil. Zato poizkuša naš repertoar upoštevati pet, tudi šest različnih skupin gledališke publike (in njeno socialno, kulturno-politično, psihološko-emocionalno, izobrazbeno in poklicno diferenciacijo). Ob vsem tem pa smo upoštevali tudi še generacijski vidik.« (*Sen gledališke noči*, 177)

⁴⁹ Socializma v tem smislu ne dojemam kot enovitega fenomena, ampak gre za kompleksen razvojni proces večih družbenih in ideoloških dejavnikov, ki so se v času več desetletij obstoja SFR Jugoslavije (pred 1963 Ljudska Federativna Republika Jugoslavija) seveda precej spreminjali. V raziskavi se osredotočam zgolj na pozni socializem v 80. letih, ko se že začne proces razkroja sistema samoupravnega socializma in Republike Jugoslavije. (Kolikor nanj vpliva in za lažjo ponazoritev razlik med obdobji in modeli, ki jih obravnavam, omenjam tudi obdobje svinčenega socializma 70. let predtem, kjer pa je ideološko politična situacija precej bolj zaostrena kot v 80. letih.)

Zametke razmišljanja o heterogenosti publike in pluralnosti njene recepcije, ki je trenutno v porastu v teatroloških študijah, lahko na primeru gledališča v Sloveniji tako beremo že vsaj pri Štihu leta 1980, ki se kljub enakopravni distribuciji umetnosti med ljudmi v socializmu zaveda pomena strukturiranja publike (ter poznavanja njene raznolikosti) ter jo strukturno deli glede na različne kategorije, in sicer glede na starost, poklic, intelektualno in emocionalno predispozicijo za spremljanje uprizoritev ter politično in kulturno opredeljenost. Slednji, pomenljivo, opredeli skupaj v isti kategoriji; v brezrazredni socialistični družbi pa določi kot pomembno tudi družbeno pripadnost. Vendar s pomembno razliko. Štih govori iz izoblikovane generalne idejno-nazorske podobe in systemske analize sveta ter v prvi vrsti izhaja iz temeljev samoupravnega socializma in mesta, ki jo ima kultura v socialistični družbi. Štih ima pred seboj konkretno podobo sočasne publike, zaveda se njene heterogenosti in posledično različnih (umetniških) potreb, prav tako pa opozarja na vlogo gledališča v izgradnji narodove podobe in njegove identitete.

Namen tedanje socialistične ureditve ter posledične ureditve gledališča in njenega dožemanja publike tako razlagam v smislu strategije kulturne politike, ki se imenuje »demokratizacija kulture« (Yves Evrard, »Democratizing Culture«). Ta princip kulturne politike poteka od zgoraj navzdol in pomeni zagotavljanje enakovredne dostopnosti kulture vsem segmentom populacije, njeno najširšo možno distribucijo, vendar z jasnim umetniškim poslanstvom, ki je širjenje in utrjevanje socialistične ideologije in občutka njeni pripadnosti. Od tod nujnost zavedanja o heterogenosti in segmentiranosti publike gledaliških dogodkov, ki izvira iz potrebe po prilagajanju vsebine, na način, ki bo razumljiv in dostopen čim širšemu krogu odjemalcev ter bo tako zagotovil optimalno recepcijo osrednjih umetniških, v tem primeru socialističnih idej.

V času poznega socializma v gledališču (vsaj znotraj institucij) tako pri načinih nagovora publike še ne morem docela govoriti o pluralnosti, individualizaciji publike ter pomenu subjektivnosti recepcije uprizoritve, kar je podlaga za poznejše empirične študije recepcije občinstva. Pač pa gre prej za zametke marketinške logike prilagajanja nagovorov različnim nivojem razumevanja različnim ciljnim skupinam publik in potemtakem razvoj odnosov z javnostmi. Gledališče v smislu institucije v tem pomenu predstavlja prej propagandni stroj z namenom zagotoviti čim ustrežnejšo recepcijo (socialističnih in drugih političnih) idej. V tem

smislu ostaja poudarek na uniformni in normativni recepciji ideje uprizoritve ter ideji publike kot uniformnega kolektiva, in razen posameznih predstav še ne gre za individualizacijo publike na posamezne gledalce ali individualizirano razumevanje in upoštevanje subjektivnosti njihove recepcije. Publika v času poznega socializma 80. let in v 1. modelu v večinskem delu produkcije ostaja – vsaj z vidika umetniškega pojmovanja in načina, kako je režirana ter tudi, paradoks, kritiško ovrednotena – definirana kot kolektiv. Seveda pa se razpoke tega splošnega pojmovanja pokažejo pri določenih uprizoritvah, ki posegajo po inovativnih uprizoritvenih strategijah.⁵⁰

Inovativne politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca

Podpora in s tem pomoč pri reproduciranju obstoječega političnega sistema pa sicer ni bilo nekaj, kar bi v času poznega socializma oziroma v 80. letih tudi sama publika v političnem smislu pričakovala od gledališča. Gledališče je prej dojemala kot družbeni in politični forum zlasti za naslavljanje prepovedanih vsebin.

Erjavec, denimo, za jugoslovanski socializem kot razliko s sovjetskim blokom poudari prav večjo svobodo umetnosti. Ker v ideologiji totalitarizma »izgine razlika med diskurzom in močjo«, kot pravi Claude Lefort (nav. po Erjavec, *Ljubezem* 93), drugačne ideje niso imele dostopa do političnega diskurza, saj je bil le-ta »rezerviran za uradno ideologijo in politično sankcionirane govorce in pisce« (Erjavec, *Ljubezem* 93), tako so se svobodno izražale le na področju umetnosti. Od tod visok družbeni položaj, različni privilegiji in vplivnost umetnikov, ki pa ga Erjavec še pred socializmom pripiše zlasti majhnim nacijam v tem delu Evrope.

Pričakovana oziroma zaželena funkcija gledališča kot družbeno-političnega foruma v javnosti je razvidna tudi iz porasta števila občinstva v primerih, kadar so naslovljene »prepovedane« teme. Povečan obisk publike Troha ugotavlja zlasti po škandalu z uprizoritvijo drame *Karamazovi* Dušana Jovanovića, ki je bila v marcu leta 1980 v Beogradu (Jugoslovansko

⁵⁰ Za tako individualizacijo publike obstajajo že tudi prostorski nastavki: denimo pri *Retrogardističnem dogodku Marija Nablocka* (GSSN, 1985) sedi publika posedena pod lesen podij, kjer so gledalci ločeni, izolirani in individualizirani; pri *Missi in a minor* (Ristić, 1980) sedijo gledalci vsak na svojem pivskem zabojniku. Bistvena razlika pa se pokaže v naslednjem, 2. modelu, v 90. letih, recimo pri uprizoritvi *Kanon* (Hrvatini, 1990) igralka tudi vsebinsko naslavlja svoj lastni odklon od skupnosti in individualizacijo (za podrobnejšo vsebino in strukturo *Kanona* glej Šorli, *Slovenska postdramska* 94).

narodno gledališče) prepovedana in umaknjena s programa še pred premiero: »Prevladalo je mnenje, da spričo Titove bolezni in bližine njegove smrti (umrl je 4. 5. 1980), odpiranje teme informbiroja, ki je bila mitična točka povojne jugoslovanske zgodovine, premiera *Karamazovov* ni primerna« (Troha, *Ujetniki svobode* 144). Vendar je igra še istega leta tik pred njegovim iztekom uprizorjena v SLG Celje. »Publiciteta okrog Jovanovićeve igre,« ugotavlja Troha, »je slovensko dramatiko v zavesti prebivalstva ponovno vzpostavila kot relevantni prostor družbene kritike in sredstvo boja za svobodo govora in mišljenja.« (146)⁵¹

V času nekdanje socialistične Jugoslavije sta bili »umetnost in kultura privilegirani del družbenega univerzuma« (Erjavec, *Ljubezem* 93), tudi zato, ker je umetnost učinkovala kot javni družbeni forum, pozneje pa je igrala »pomembno vlogo v repluralizaciji slovenskega političnega prostora« (Troha, *Ujetniki svobode* 130), kar je še pozneje, pri procesu osamosvojitve omogočilo »neboleč prehod v demokracijo in nastanek slovenske države« (ibid.).⁵²

Politično gledališče je torej tako s pridržkom lahko opredeljeno kot osvobojeni teritorij umetnosti oziroma prostor politične svobode, ki naj nadoknadi in bo nadomestilo za politično enostrankarstvo v socializmu. Osvobojeni s pridržkom, saj je bila ta navidezna osvobojenost v času poznega socializma vedno stvar nenehnih, zakulisnih in javnosti netransparentnih pogajanj med oblastjo in ustvarjalci ter cenzorji oziroma posredniki (indic česar je primer *Karamazovov*). Kot tako je politično gledališče (oziroma vse alternativne umetniške prakse) 80. let rezultanta popustljivosti oblasti progresivnim umetniškim praksam v ustvarjanju videza liberalnosti, na drugi strani pa provociranja v obliki umetniških akcij.⁵³ Po

⁵¹ O Jovanovićeve dramah, konkretno tudi o *Karamazovih*, piše tudi Dragan Klaić (»Utopianism and Terror« 128).

⁵² Vodopivec ob osamosvojitvi Slovenije (1991) spomni še na pomembno vlogo »izobražencev in kulturnih ustvarjalcev k njeni demokratizaciji« (*Od Pohlinove slovnice* 463), kar pomeni, da politična funkcija umetnosti vse tja do osamosvojitve ni pojenjala, se je pa redefinirala od podporne funkcije sistema do podpornice demokratizacijskih procesov.

⁵³ Da je šlo tudi v tem času še vedno za nevarno igro, priča tudi podatek o sojenju domnevni pankovski skupini 4R (četrti reich) v letu 1981, in sicer so bili na podlagi 133. člena kazenskega zakonika SFRJ (gre za verbalni delikt) obtoženi sovražne propagande; predvidena zaporna kazen pa je lahko segala od enega do desetih let (Erjavec, Gržinič, *Ljubljana, Ljubljana* 60).

Po drugi strani se je situacija že po letu 1986 bistveno spremenila, kar še dodatno utrjuje določeno prepustnost oblasti za razne heterogne prakse. »Do leta 1986 so slovenske oblasti sprevidele, da lahko profil svoje republike kot 'svetilnika' demokratizacije v Jugoslaviji utrdijo tudi s sprejemanjem in podpiranjem alternativne kulture.« (Jakovljevič, *Učinki odtujitve* 307)

drugi strani so bila tudi sama 80. leta v smislu družbeno-političnega in umetniškega dogajanja po smrti doživljenjskega predsednika SFRJ (4. 5. 1980) polna nasprotij, saj je po eni strani šlo za dezintegracijo tako Jugoslavije kot njenega političnega sistema, po drugi strani pa za poskus njene ohranitve. To je bilo idealno okolje za vznik in razvoj alternativne kulture (oziroma tudi subkulture). Gre zlasti za umetniške prakse, ki so v Sloveniji, ki je bila na območju nekdanje Jugoslavije sploh znana po svojem liberalnejšem odnosu do provokativnih alternativnih umetniških praks, nastajale zlasti zunaj institucij, na obrobju, v študentskih naseljih, četudi še vedno v urbanih središčih.⁵⁴ Pogosto so izhajale s področja glasbe, denimo punk gibanje (skupine Pankrti, Via Ofenziva, Otroci socializma ... s provokativnimi besedili),⁵⁵ disko FV, skupina Borghesia, Laibach s svojimi glasbenimi, a v bistvu multimedijskimi performansi ... Topogledno se mi pomenljivo kaže, da so na prelomu v 80. leta alternativna subkulturalna gibanja prej izhajala iz glasbene usmeritve (denimo punk gibanje); gledališče je – tako po estetski inovaciji kot po politični provokativnosti – v zamiku (denimo Laibach nastane že leta 1980; medtem gledališka sekcija NSK, GSSN, ter vizualna sekcija NSK, oba šele leta 1983 (NSK je nato formiran 1984)). V tem času je obstajal tudi Teater Performance (1979), iz njega izhajajoče gledališče FV 112/15 (1980–1983) z ad hoc uličnimi intervencijami in multimedijskimi performansi, omeniti velja tudi močno prisotnost in ozaveščanje LGBT vsebin (FV, ŠKUC, Borghesia ...).⁵⁶ Po drugi strani so se družbeni, estetski in politični premiki v 80. letih kazali tudi v (določenih gledaliških) institucijah. Najbolj eklatanten primer je Slovensko mladinsko gledališče, ki je zlasti v 80. letih pod umetniškim vodstvom Dušana Jovanovića in programskim motom pohoda skozi institucije doživelo razmah političnega gledališča.⁵⁷

Ne gre pozabiti, da je del kontradiktornosti oziroma nekoherentnosti oblastniškega delovanja tudi prepoved (imena) skupine Laibach na začetku 80. let, medtem ko leta 1986 GSSN (ki je še vedno del NSK) uprizori *Krst pod Triglavom* v največji kulturni dvorani v Sloveniji, in sicer s finančno pomočjo države, gre namreč za »daleč najdražji gledališki sprektakel v Jugoslaviji dotlej« (Jakovljević, *Učinki odtujitve* 307).

⁵⁴ Aleš Erjavec uporabi tudi bolj konkretne oznake za to »avantgardno gibanje v Sloveniji v osemdesetih letih, ki so jo sami protagonisti, komentatorji in kritiki poimenovali 'postmoderna', 'retro-', 'trans-' in tudi 'postavantgarda'« (*Ljubezzen* 86).

⁵⁵ Skupina Pankrti je, denimo, prvič nastopila leta 1977 (Erjavec, Gržinič, *Ljubljana, Ljubljana* 60).

⁵⁶ Podrobneje vse te alternativne medumetniške in tudi gledališke prakse (sem spada tudi Neue Slowenische Kunst) popišeta, analizirata ter kontekstualno umestita v sočasno družbeno-politično dogajanje 80. let Marina Gržinič in Aleš Erjavec v knjigi *Ljubljana, Ljubljana: osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*, najti jih je tudi v zborniku študentov AGRFT *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*.

⁵⁷ Popisano je v jubilejnem almanahu institucije SMG *Ali je prihodnost že prišla?*

Gledališče 1. modela v inovativnih uprizoritvenih praksah, ki jih raziskujem, je nastajalo in se izoblikovalo tudi pod vplivom vseh teh alternativnih in subkulturnih ter predvsem urbanih praks; tako ni več namenjeno normativnemu programskemu, v (gledaliških) institucijah razvitemu in s strani kulturne politike spodbujanemu širjenju in podpiranju idej socializma med gledalci, ki spominja na socializem iz svinčenih 70. let, temveč prej njihovi provokaciji in destabilizaciji. Na primeru modela iz časa poznega socializma 80. let to konkretno pomeni, da zasledujem načine, kako je problematizirana ideološko normativno določena interpretacija uprizoritve (takšna, ki bi jo verificiral uradni diskurz, oziroma, kjer bi uprizoritev sama legitimirala obstoječo oblast). Pri tem mi ta izraz »normativno določena interpretacija«, pa tudi načelno programsko podpiranje vladajoče socialistične ideologije, pomeni ravno tisto teoretsko utemeljitev o narodotvorni in državotvorni funkciji umetnosti. Izraža se tudi v državni kulturni politiki z idejo o razsvetljenski funkciji in izobraževalni vlogi umetnosti ter se, nenazadnje, manifestira v umetniški viziji institucionalnih gledališč, denimo Filipiča in Štiha, kakor sem jo ponazorila.

Znotraj 1. modela vsebuje teza o problematizaciji normativnega ter uvajanju inovativnih politik uprizarjanja (in dramaturgije gledalca), ki to nenapisano normo v političnem in estetskem smislu subvertirajo, več podmen. Gre za vsebine, ki so raje kot v politični sferi naslovljene v umetniški, ki tako ostaja prostor svobode za naslavljanje sicer prepovedanih tem (takšen je primer uprizoritve *Karamazovov* v Beogradu in pozneje istega leta *Prevzgoja srca* SLG Celje, 1980). To omogoča tudi implicitno ugotovitev, da se je politično s strani publike še v času poznega socializma in v 80. letih večinoma še vedno določalo in diagnosticiralo prek vsebine, teme in torej besedil (cenjena je bila logocentrična perspektiva uprizarjanja). Precej manj se je politično definiralo glede na eksperimentiranje z dramaturgijo in manipulacijo gledalca.

V prvem planu – in najočitnejši ter najbolj razpoznavni obliki – je raziskovalna določitev za raziskavo inovativnih (in alternativnih) politik uprizarjanja in dramaturgijo gledalca vezana poleg vsebin (dramskih) besedil in tem, ki jih načenjajo, tudi in predvsem na formo: na inovativnosti uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca. Ta, trdim, se začne pod vplivom že omenjenih subkulturnih in alternativnih umetniških gibanj v gledališču in gledaliških institucijah pojavljati prav okrog leta 1980. Po tem letu je v gledališču mogoče govoriti o

političnosti, ki izhaja iz inovativnosti dramaturgije gledalca (in ne le gledališkega teksta). V dokaz slednjega se opiram tudi na naslednjo izjavo Ede Čufer, ki poudarja ključno karakteristiko za projekte tega obdobja: »Obravnavani projekti izkoriščajo osnovni privilegij prostora, tj. njegovo konkretnost tako, kot je tradicionalni dramaturški kanon razumel funkcijo ekspozicije« (»Gledališče v dobi konformizma čutil I.« 20).

Še bolj kot odpiranje v javnosti potlačenih tem – torej političnega gledališča v smislu vsebinskega aspekta, ki se lahko nanaša tudi na konvencionalne prijeme dramaturgije gledalca – je za raziskavo tako ključno, kakšne inovativne uprizoritvene strategije za dramaturgijo gledalca se pri tem uporabljajo. Pričujoča raziskava tako raziskuje, na kakšen uprizoritveni način je poleg odpiranja perečih tem pri tem spodbijana uradna (politična) normativna oz. dominantna ideologija socializma; kako je subvertirana, na način, da pri tem čimbolj inventivno »uporablja« gledalca, ga naslavlja, prostorsko in idejno umešča v uprizoritveni koncept, interaktivno angažira, idejno, psihološko in fizično provocira ipd. Raziskovanje inovativnih (in političnih) uprizoritvenih strategij za naslavljanje gledalca pomeni, da so se te strategije izoblikovale in potekajo na preseku med politikami uprizarjanja in dramaturgijo gledalca.

KPGT in NSK

Če iz oddaljene perspektive analiziram zgolj samo dikcijo, stil, izrazje, če ne ideološki, pa tudi umetniški pristop v času poznega socializma, se zdi z distanciranim pogledom sprva skoraj nemogoče, da so nekatere tako različne artikulacije idej in umetniški pristopi nastajali v istem obdobju. Izhodišča za repertoarne politike gledaliških institucij, ki jih vsebinsko utemeljita in v javnosti predstavita Štih in že prej Filipič, so denimo celovito programsko osmišljena v idejno zaključeno, če ne s strani socializma ideološko že kar politično instrumentalizirano celoto, ki iz idej socialistične samoupravne družbe tudi (samo)utemeljuje svoj obstoj in umetniško poslanstvo. V popolnoma drugi dikciji na prizorišče v praktično istem obdobju vstopi najprej leta 1977 ustanovljena skupina KPGT (kratica za kazalište, pozorišče, gledališče in teatar),⁵⁸ nato pa leta 1984 še kolektiv NSK (kratica za besedno zvezo

⁵⁸ Ljubiša Ristić je seveda, še preden ustanovi KPGT, v Sloveniji dejaven že v Gledališču Pekarna (aktivno od 1971–1978), v drugi polovici 70. let postavi nekaj uprizoritev v SLG Celje, nato pa največ v začetku 80. let v

Neue Slowenische Kunst, torej novo slovensko umetnost – Laibach, pozneje tudi glasbeni del NSK, pa že leta 1980). Obe sta precej manj lokalno oz. celo nacionalno omejeni v svojem razmišljanju, njihov jezik, ki je že povsem internacionalen (pri Ristiću v *Missi* je uporabljenih več svetovnih jezikov, tudi Laibach in NSK operirajo z mednarodnimi označevalci), pa v svoji kritiki represivnih sistemov moderno in aktualno deluje še danes, torej nekako nadčasovno, medtem ko je Štih-Filipičeva ideološka konstrukcija jasno lokalno in politično usidrana ter s tem omejena na določen čas in prostor, s časovno distanco pa tako danes učinkuje zastarela.

Obenem pa je tudi res, da je na tej točki samoupravnega socialističnega sistema – v razpravi se osredotočam in govorim zlasti o poznem socializmu 80. let – ne pa tudi o t. i. socializmu svinčenih 70. let in pred tem⁵⁹ – sam politični sistem po smrti Tita že dovolj propusten za soobstoj različnih heterogenih, celo kontradiktornih umetniških tendenc in do neke mere dopušča soobstoj pluralizma različnih umetniških in političnih provokacij, vsaj na margini, zunaj institucij, pa čeprav to ni vedno očitno, še manj samoumevno, toleranca do tovrstnih praks pa ni vnaprej jasna in zagotovljena, ter še vedno predstavlja nepredvidljivo polje pogajanj z oblastjo glede svobode umetniškega izraza, ki ima lahko tudi še vedno nevarne posledice. Vevar v svoji raziskavi »Gonzo esej o kompleksu Ristić« to obdobje opiše tako:

»Tako so v času političnega in ekonomskega zatona SFRJ, ko so disciplinski partijski primeži izgubili moč, butnili na dan kulturni, umetniški in humanistični sedimenti, akumulirani v šestdesetih in sedemdesetih, se združili s katalizatorsko silo mlade punkovske generacije [...] in na samem koncu federativne zgodbe [...] ustvarili [so] alternativnega duha, iz katerega so nujno vzniknile tudi politične razlike in opozicije, na katere se zastareli hiperzbirokratizirani stroj socialistične federativne ureditve ni več zmožel ustrezno odzvati.« (10)

SMG; s posameznima predstavama je prisoten tudi v Gledališču Glej in SNG Drami Ljubljana ter SNG Operi in baletu Ljubljana (repertoar.sigledal.org). Blaž Lukan režije Ristića v Sloveniji sistematično razdeli v štiri faze delovanja, pri čemer *Missa in a minor* samostojno zavzema drugo fazo, kar dodatno poudarja njen pomen (»Ristić v Sloveniji« 396). Dušan Jovanović kot član KPGT pa je predtem aktiven v Gledališču Pupilije Ferkeverk in Študentskem aktualnem gledališču (ŠAG), torej od konca 60. let in v 70. letih, dokler se v 80. ne usidra v SMG.

⁵⁹ Tako je, denimo, kot primer razlike v 70. letih: »V letih 1972 in 1973 je v Jugoslaviji prišlo do splošne čistke liberalnih elementov v medijih, akademskem svetu, kulturnem življenju in partiji«. Monroe poleg (samo)cenzure omenja še represivne posege, kot so »policijski psi, prepoved točenja alkohola, policisti v civilu in stroge policijske ure« (*Pluralni monolit* 252).

Čeprav sta obe, KPGT in NSK, znanilki novega političnega obdobja v poznem socializmu, kljub očitni nadnacionalni usmeritvi obeh obstajajo med njima bistvene razlike, ki so pomembne za razumevanje prevojev v politikah uprizarjanja. Medtem ko je prva skupina, KPGT, konstituirana nadnacionalno, kot v jugoslovanstvo orientirana – skovanka predstavlja poimenovanje za gledališče v vseh jezikih nekdanje Jugoslavije –, nosi druga nemško ime za novo slovensko umetnost. Nacionalizmov se torej loteva drugače, prek mednarodnih vzporednic z drugimi državami in političnimi sistemi, zlasti pa prek izolacije strategij politične represije iz različnih zgodovinskih in političnih sistemov (fašizem, nacizem), ki jih nato kombinira, ter tako opozarja na negativne učinke delovanja oblasti in tudi nacionalizmov.

Dva režiserja znotraj obeh kolektivov sta delovala nasprotno »duhovni klimi« tedanjega časa, ki je posledica institucionalnega ter javnega spodbujanja narodotvorne funkcije umetnosti, zlasti s strani kulturne politike, ki tako spodbuja nacional(istič)ne karakteristike pri umetniškem vodenju in ustvarjanju v gledališčih. Tako Ristić s svojo individualno režijsko estetiko kot delovanje kolektiva KPGT, na drugi strani pa estetika NSK, s katero je povezano tudi delovanje gledališča GSSN in režije Dragana Živadinova, so v tem smislu vsi težili k revolucioniranju koncepta delovanja slovenskih gledaliških institucij (NSK oziroma GSSN zlasti k revolucioniranju pojmovanja funkcije slovenskega narodnega gledališča). To so storili zlasti v pomenu programskega preseganja nacionalnega. V svojem kolektivnem povezovanju so si tako prizadevali za nadnacionalno tvornost, kar za Ristića ugotavlja Klaić, in je prisotno tudi pri NSK (nav. po Lukan, »Ristić v Sloveniji« 399).

Dragan Klaić ugotavlja, da »Ristićevo delovanje v slovenski kulturni prostor prinese še eno subverzijo: problematizacijo takrat še dominantne ideje gledališča kot nacionalnega hrama oz. prostora za manifestacijo nacional(istič)nih idej, najmočnejše izraženih v slovenski literaturi in jeziku« (ibid.). Povsem drugače torej, kot je zaznati v siceršnji gledališki tendenci v Jugoslaviji takratnega časa (denimo Štih in Filipič). To trendovsko poudarjanje nacionalističnih tendenc v sočasnem oblikovanju programov v gledališčih potrjuje tudi zapis iz leta 1981, v katerem se Francetu Vurniku ob pregledu festivalov v jugoslovanski regiji, zlasti pa za 22. Festival malih in eksperimentalnih odrov Sarajevo, zapiše, da je bil »program [...] brez koncepta, tako da se je festival spremenil v parado nacionalnih gledaliških

posebnosti, ki v gledališkem jeziku nedvomno pomenijo določen odsev duhovne klime in nacionalne tipologije posamičnih nacionalnih pripadnosti« (Vurnik, *Odmevi iz parterja* 522).

V tem duhu revolucioniranja pojmovanja družbeno-politične funkcije institucionalnih gledališč, in problematiziranja »ideje gledališča kot nacionalnega hrama« (Klaić, nav. po Lukan, »Ristić v Sloveniji« 399), tako interpretiram, denimo, akcijo NSK, oziroma gre za akcijo gledališke sekcije NSK, GSSN. Ta tako izvede (plakatno) akcijo, poimenovano »Vstajenje/Resurrection«, ki je potekala v noči s 23. na 24. oktober 1984. V njej so – v stilu kopiranja poljudne legende o Martinu Luthru, ki naj bi zahteval reformiranje katoliške cerkve s tem, da je na vrata grajske cerkve v Wittenbergu nabil 95 tez – na vrata gledaliških institucij nalepili plakate, s katerimi je GSSN pozival vse slovenske gledališke institucije, da se združijo v enotno slovensko narodno gledališče (tako so ga poimenovali), obenem pa so gledališča povabili k prisostvovanju na manifestacijah NSK oz. vseh njihovih umetniških sekcij (*NSK From Kapital to Capital* 511). To gre razumeti na način, da so bila gledališča pozvana k notranji reformi, kjer bi delovala kot enoten umetniški kolektiv, s tem pa revolucionirala svoje družbeno-politične in ideološke predpostavke. Akcija je sicer propadla, odzivov ni bilo – plakati so bili, razen v SLG Celje, vendar iz drugih razlogov, odstranjeni – toda GSSN se procesu estetskega revolucioniranja slovenskega gledališča ni odpovedala.⁶⁰

Pri razvoju alternativnih (v odnosu do institucij) oziroma inovativnih politik uprizarjanja v poznem socializmu 80. let v Sloveniji sta tako zanimiva zlasti dva režiserja, ki ju raziskujem znotraj 1. modela dramaturgije gledalca. Oba delujeta tudi v sklopu umetniških kolektivov oziroma skupin. Prvi je Dragan Živadinov in njegovo režijsko delovanje, najprej v sklopu kolektiva NSK (Neue Slowenische Kunst), v gledališki sekciji pod imenom Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN, 1983–1987). Po letu 1987 in vnaprej načrtovanem samouničenju skupine GSSN je njegovo delovanje redefinirano v okviru Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot. Drugi režiser je Ljubiša Ristić – pri njem upoštevam tako njegovo samostojno kariero kot delovanje v okviru skupine KPGT (od 1977 dalje). Poleg že omenjenih nadslovenske koncipiranosti ter idejnega in estetskega revolucioniranja slovenskega gledališča, kot ključne

⁶⁰ Gledališče SLG je bilo takrat v prenovi.

pri režiji obeh, pri Živadinovu in Ristiću opažam serijo značilnosti, ki jih bom utemeljila v nadaljevanju.

Omenjam tiste, ki so ključne za oblikovanje njihovih politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca, ki predstavljajo inovativno alternativo dominantnim politikam uprizarjanja znotraj institucij v poznem socializmu. Pri tem pravzaprav trdim, da gre pri obeh režiserjih za poigravanje s političnimi strategijami socialistične oblasti in njihovo prisvojitve, in sicer na način kopiranja teh političnih strategij, ter njihovo adaptacijo na območje uprizoritvenega. Odnos do oblasti zlasti pri Ristiću temelji na ambivalentnem odnosu, ki vsebuje celo fascinacijo nad vladajočimi garniturami oz. njihovim načinom delovanja s pomočjo vzdrževanja kulta osebnosti. Na drugi strani pa gre za kritično in ideološko spodkopavanje te oblasti ter razkrinkavanje njihovih represivnih oblastnih strategij (zlasti pri NSK in Laibach). Medtem se Živadinov sam od začetne povezanosti z NSK ter njene politične provokativnosti pozneje oddvoji. S tem postaneta vidna njegov fokus in omejitve na območje estetskega. A vendar je pri njegovem delu opazna uporaba istih strategij kot pri NSK, le na način uporabe, ki je od družbeno-političnega konteksta izolirana.

Te ključne značilnosti Ristića in Živadinova za politike uprizarjanja in dramaturgijo gledalca so naslednje:

- Za oba režiserja, Ristića in Živadinova, je značilno delovanje po principu atraktivnosti kulta osebnosti oziroma osebne karizmatičnosti:

To gojenje kulta osebnosti se je zlasti pri Ristiću napajalo pri fascinaciji nad kultom osebnosti Josipa Broza – Tita, zlasti nad njegovo nadnacionalno povezovalno voditeljsko sposobnostjo.⁶¹ Znotraj socializma je ta fascinacija na eni strani temeljila na razmerju med vzdrževanjem kulta osebnosti (dosmrtnega predsednika Josipa Broza – Tita), njegovo atraktivnostjo, ter na drugi strani podreditvijo kolektivnega družbenega telesa. Ta hierarhična razmerja se znotraj gledališča (po vzoru Tita) preoblikujejo v karizmatično režiserjevo persono, kar ima stranske učinke tudi za ustvarjalni proces. Jovanović za Ristićev režijski stil tako ugotavlja: »O kakšni

⁶¹ Pri čemer je za Ristića značilno naslednje: nesporna fascinacija in spoštovanje Titove osebnosti, kamor je sodila predvsem njegova nepokorščina (Stalinu in škandal z informbirojem ter ločitvijo od Sovjetske zveze leta 1948), predvsem pa ustvarjanje skupnosti z voditeljskimi manipulativnimi sposobnostmi (Jovanović, *Paberki* 134).

demokraciji pri Ristiću ni bilo nikoli govora« (Jovanović, *Paberki* 134), njegov »stil« pa je mogoče »razlagati s sintagmo režiser-diktator« (ibid.). Medtem je tudi Živadinov sam znan po svoji karizmatični pojavi in popolnem nadzoru ustvarjalnega procesa.⁶² Pri NSK (še zlasti Laibach) pa gre prej za kopiranje in povečavo, s tem pa kritiko samih represivnih oblastnih mehanizmov in taktik ter njihov prenos v umetniško.

- Programsko in kontinuirano umetniško delovanje, ki presega posamezne projekte/predstave, marveč deluje po principu realizacije večletnega (vnaprej osmišljenega) kontinuiranega programa in razvijanja osebne avtorske poetike: Ta večletna konceptualna programska osmišljenost se pri Živadinovu še dodatno radikalizira v estetskem polju pri 50-letnem projektu *Noordung: 1995–2045*. Medtem je bilo Ristićevo umetniško delovanje vnaprej preiščena poteza v njegovi politični karieri, četudi: »Ristić ni nikoli priznal, da je gledališče njegov žeton v borbi za oblasti« (Jovanović, *Svet je drama* 190). To večletno vnaprejšnje programsko osmišljanje se pri Ristiću v 90. letih tudi konča s prestopom v prostor politike. In sicer s prestopom v polje politične stranke JUL/Jugoslovanska levica z Miro Marković, ženo Slobodana Miloševića, na čelu, kar je povzročilo ideološki razkol z mnogimi Ristićevimi sodelavci. Indici na nadrejenost političnega pri Ristiću obstajajo že prej.⁶³
- Potrebo po vzpostavljanju lastne avtonomne ustvarjalne cone z vzpostavljanjem alternativnih produkcijskih, promocijskih, organizacijskih pogojev, ki bi omogočala realizacijo umetniškega projekta na meji z utopijo: Sem sodi delovanje Ristića zlasti v SMG ter tudi njegov končni preboj umetnosti v politiko. Pri Živadinovu pa obdobje po t. i. samooklicani ilegalni fazi delovanja GSSN prav tako v sodelovanju s SMG (*Dramski observatorij Zenit*), *Krst pod Triglavom* ter 50-letni umetniški projekt in postgravitacijska umetnost.

⁶² Po Foretiću je »v predstavah Živadinova državno nasilje nadomeščeno z estetskim nasiljem. Dozdeva se tudi, da Živadinov igra vlogo totalnega demiurga – mitičnega preoblikovalca družbe in sveta« (nav. po Monroe, *Pluralni monolit* 112).

⁶³ Jovanović s tem citatom Ristićeve misli utemelji njegovo programsko (politično) predvsem pa strateško delovanje: »Gledališče ni prostor, v katerem se napiše ena pesem, gledališče je prostor, v katerem se piše pesniška zbirka. Človek, ki ni sposoben misliti o gledališču kot o pesniški zbirki, medtem ko piše svojo pesem, nima kaj iskati v gledališču. [...] Vse zunaj tega je komercialno režiranje« (*Svet je drama* 184). Poleg tega, da tako razmišljanje zahteva »osebno poetiko, in razumevanje družbenega konteksta« (ibid.), kot Jovanović razloži to Ristićevo razmišljanje, pa to predpostavlja »prostor, kjer se takšna kontinuiteta lahko uresničuje, in strategije vodenja, ki to specifično afirmirajo. Od finančnih, produkcijskih in organizacijskih vprašanj, do marketinga, propagande in odnosov z javnostmi« (ibid.). Pri tem poudarjam, da gre za strategije vodenja, ki jih je Ristić zelo dobro obvladal.

- Odnos do institucij, socializma in revolucije:

Za KPGT oziroma generacijo ustvarjalcev in sodelavcev okrog Ristića skupaj z Jovanovićem je ideološko in organizacijsko značilen pohod skozi institucije, tu zlasti SMG. Pri tem se ideološko zgledujejo tudi po Ulrike Meinhof, Andreasu Baaderju in RAF.⁶⁴

Na drugi strani si tudi GSSN (člani NSK so od KPGT vsaj 10 let, od nekaterih skoraj 20 let mlajši) skuša zagotoviti avtonomno umetniško cono, ki bi bila relativno neodvisna od družbeno-političnega in ideološkega vpliva, sprva v zasebnih prostorih (prve uprizoritve potekajo zunaj institucij). Sledijo javni prostori (skladišča v BTC, železniški vagon), šele pozneje si v produkcijskem smislu prizadevajo za izgradnjo neodvisne alternativne produkcije s povezovanjem z institucijami (prav tako SMG). Pri tem se GSSN (kot kolektiv anonimnih posameznikov, najverjetneje pa tudi Živadinov sam) v produkcijskem smislu distancira od Ristića, pa tudi od predhodnih avantgard, zlasti od njihovega napajanja pri javnih sredstvih, institucionalizaciji ter njihovem pristajanju na družbena pravila igre (pričevanje Toneta Peršaka, »The Retrogarde« *NSK From Kapital* 88, 90).

- Nadnacionalne težnje v kolektivnem povezovanju:

Pri KPGT se kaže v vsejugoslovanskem produkcijskem in umetniškem povezovanju oziroma kot vsebinsko problematiziranje nacionalističnega. NSK pa razvije lastno uprizoritveno strategijo, ki problematizira negativne vidike nacionalizmov na način subverzivne afirmacije, in sicer izolira nacionalistične manipulativne in identifikacijske procese ter jih iztrga iz družbeno-političnega konteksta. Laibach (NSK) to počne s kompilacijo različnih represivnih političnih sistemov (nacizma, fašizma, totalitarizmov), GSSN (NSK) oziroma Živadinov pa z njihovo estetizacijo, tako da jih prestavi v kontekst zgodovine umetnosti namesto družbeno-političnega konteksta.

- Določena mera brezobzirne radikalnosti v izvedbi, ki krši načelo spodobnosti, ne zgolj v načinu prikazovanja, marveč tudi pri obravnavi gledalcev, vse do stopnje uporabe

⁶⁴ Jovanović je kot umetniški vodja SMG na začetku 80. let (1980–85) omogočil Ristiću več režij in bil Ristićev tesni sodelavec v KPGT, Ristić je tudi režiral njegove drame. Kar se konkretnije pohoda skozi institucije tiče, pa Rok Vevar to na primeru KPGT utemelji takole: »Na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta dobi KPGT v odnosu do institucij, v katerih delajo njegovi umetniki, značilnosti umetniško-produkcijske taktike (celo nekakšne umetniške gverile). To bi se dalo povezati z geslom 'pohod skozi institucije' s konca šestdesetih in s prizadevanjem po njihovi vsaj delni okupaciji« (Vear, »Gonzo esej« *Kompleks Ristić GL* 11).

nasilja. Denimo, Josip Vidmar, takrat vodilna kritiška avtoriteta, Ristića poimenuje kar »kulturni terorist« (Lukan, Ristić v Sloveniji« 402; Toporišič, *Medmedijsko* 92), medtem ko NSK enačijo s fašisti (Toporišič, *Medmedijsko* 92).

- Raba uprizoritvenih strategij kot premik v »postmodernistično režijo«:
Le-to v slovenskem prostoru do kraja institucionalizira v SMG Ristić z *Misso in a minor* (Lukan, »Ristić v Sloveniji« 397).
- Eklektični in montažni pristop do uporabe tekstov in režije:
Ristićeva *Missa in a minor* denimo uporablja eklekticizem različnih tekstov, pa tudi svetlobne prevoje od enega prizora do drugega, princip, ki je povezan z ejzenštejnovo logiko asociativne montaže oziroma z aplikacijo Ejzenštejnove montažne teorije atrakcij pod vplivom Meyerholdove biomehanike.⁶⁵ Tu je razviden Ristićev (posredni) vpliv na Živadinova, čigar estetika je pod neposrednim vplivom Meyerholdove biomehanike.
- Nadzor in režija gledalca:
Ta točka je za tukajšnjo raziskavo pravzaprav ključna, saj postavi vse dosedanje točke v novo perspektivo, predvsem pa za vse dosedanje točke velja tudi način režijskega nadzora, ki navadno med predstavo ne vodi le igralcev, pač pa usmerja, vodi in režira tudi gledalce. Ta režija in nadzor nad gledalci je značilna tako za Ristića kot Živadinova. Posledično lahko v letu 1980 z *Misso in a minor* (SMG) govorimo o paradigmatškem prelomu v dramaturgiji gledalca, ki gre z roko v roki s prelomom v politikah uprizarjanja, vendar pa se pri Ristiću, denimo, v uprizoritvi *Igrajte tumor* (SLG Celje, 1976) napoveduje že predtem.

Neposredno nasledstvo in vplive KPGT oziroma Ristića na Živadinova in GSSN ugotavljajo ne samo teoretiki (Lukan, »Ristić v Sloveniji«; Toporišič, *Medmedijsko* 92), ampak na to opozarja tudi tesni Ristićev sodelavec v zgodnji fazi KPGT in SMG, Dušan Jovanović, ki opozarja kar na vpliv KPGT na celoten NSK: »Ristićev alternativni sistem imperij Država NSK je pravzaprav izvedenka ideje država KPGT« (*Paberki* 135). Daleč pred NSK in njihovo ustanovitvijo države v času namreč Ristić pravi za KPGT, da se »ne nahaja v prostoru, ampak času« (nav. po

⁶⁵ Več o Ejzenštejnovem principu montaže piše Cizel, Špela v svojem magistrskem delu *Razvoj Ejzenštejnove estetike in poetike*.

Jovanović, *Paberki* 145).⁶⁶ Ristićev neposredni vpliv na Živadinova je viden tudi drugje. Živadinov je bil namreč tudi njegov asistent pri režiji *Romeo in Julija – Komentarji*, 1983 (Toporišič, »Po sledih zapeljevanja gledališča« 90). Pol leta pozneje Živadinov ustanovi GSSN.

Socialistični režim je svojo oblast vzdrževal tudi s prikrito in temno platjo vladanja ter pred javnostjo perfidno skritega nasilja in discipliniranja družbenega telesa. To v primeru gledališča postane (nasilno) discipliniranje publike, njen popolni nadzor, kar je prisotno tako pri Ristiću, zlasti pa pri Živadinovu. Sistem je za discipliniranje družbenega telesa, sicer na bolj sprejemljiv način, to počel s pomočjo vsakoletnih množičnih, spektakelskih, športnih in ceremonialnih praks, denimo s praznovanjem Dneva mladosti oz. Titovega rojstnega dne (25. maja). Ideološke dimenzije tega spektakla in njegovega (materialnega) učinkovanja na naša telesa (njihovo urjenje) pod zgovornim naslovom v dokumentarističnem filmskem eseju »Jugoslavija, kako je ideologija premikala naše kolektivno telo« filmsko analizira Marta Popivoda, medtem ko drugi dve članici raziskovalne skupine umetnikov in teoretikov, Teorije koja hoda (TkH), Bojana Cvejić in Ana Vujanović, to podrobno teoretsko razčlenita v delu *Public sphere by Performance*. Množične spektakle v Jugoslaviji analizira tudi Branislav Jakovljević, ki jih razume kot »vladanje z udeležbo« in kulturo »dejavne ubogljivosti« (*Učinki odtujitve* 98). Vpeljava koreografije in telesa v gledališče je značilna tudi za Ristića, odtod pa njegov vpliv na naslednje generacije, kot ugotavlja sicer že L. Kralj (»Hommage a Ristić« 91). Vendar je tukaj ključen razcep, ki se dogaja v razumevanju političnega, tako v vsebinskem smislu kot v načinu oblikovanja uprizoritvenih strategij.

Strategija KPGT je bila namreč radikalizacija (ideoloških) podmen socializma, ki se jih oblast sama ni držala. In to ne glede na uporabljena sredstva za dosego cilja.⁶⁷ Šlo je v osnovi za prav tisti očitek jugoslovanskih študentskih protestov iz 70. let vladajoči eliti, ki niso bili nič drugega kot očitek vladajoči generaciji, da je izdala osnovna načela socialistične revolucije. To omenja Branislav Jakovljević v predavanju ob predstavitvi njegove knjige *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91* na Dunaju v novembru

⁶⁶ Dragan Klaić poroča o 17 različnih mestih, ki so bila leta 1987 udeležena v KPGT, kar je pomagalo razviti mrežo (ibid.).

⁶⁷ Študentska generacija z Ristićem na čelu se je namreč zgledovala tudi po RAF, frakciji rdeče armade oziroma nemški gverilski enoti, po nekaterih oznakah celo teroristih, ki je prav tako izhajala iz študentskih gibanj.

2019 (predavanje *Alienation Effects*). Medtem je izšel tudi slovenski prevod Jakovljevića, *Učinki odtujitve: performans in samoupravljanje v Jugoslaviji, 1945–1991*. Ta ideološki zahtevek KPGT po avtentičnejšem (bolj ideološko pravovernem?) socializmu – ki je torej pravzaprav zahtevek s strani uporniške generacije študentov iz 70. let in ki se je kazal tudi v nadnacionalni koncipiranosti KPGT –, prav ta očitek KPGT vzame karseda dobesedno NSK in ga radikalizira v artikulirano uprizoritveno strategijo, imenovano nadidentifikacija.⁶⁸ NSK proizvajajo ravno to – pretirano ideologijo.

Pretirana identifikacija z ideologijo je v primeru NSK naenkrat uprizorjena in se tako iz vsebinske artikulacije realizira skozi oblikovanje specifičnih uprizoritvenih strategij. Gre pravzaprav za strateško uvajanje novega komunikacijskega modela, ki jo posvoji kot ultimativni način svoje izraznosti skupina NSK. Ta je pravzaprav najbolj razviden skozi uporabo nadidentifikacije, ki je ena od strategij oziroma pristopov subverzivne afirmacije. Za tak poseben način sporočanja NSK v primerjavi s KPGT Toporišič ugotavlja prav to razliko v komunikacijskem modelu: »Toda v nasprotju s KPGT, ki je namerno gradil komunikacijski model, ki je publiki omogočal identifikacijo, NSK tega ni več omogočal, ampak je gradil na dvojnem kodiranju in nadidentifikaciji ter drsenju označevalcev« (Toporišič, *Medmedijsko* 92). S tem NSK ne uvajajo le nov komunikacijski model, obenem napravijo že bistven premik in distanciranje do vsakršne ideologije, s tem pa tudi njeno razveljavljenje. Bolj kot na njeno karikaturu kažejo na način in postopek delovanja ideologije. Uprizarjajo njen simptom (prim. Žižek, »Zakaj Laibach«).

Struktura poglavja in cilji analize uprizoritev po kriterijih

Inovativne uprizoritvene strategije politike uprizarjanja in dramaturgijo gledalca v 1. modelu me zanima raziskati zlasti skozi spremembe v komunikacijskem modelu, prostorski umestitvi gledalca v uprizoritev, odnosih z javnostjo, fizičnih in psihičnih taktikah manipulacije gledalca ali podrobneje, raziskujem spremembe v:

- Prostorski umestitvi gledalca v koncept uprizoritve, pomeni določitev njegovega gledišča oziroma perspektive pogleda na uprizoritev (in posledično določitev njegove

⁶⁸ Podrobneje jo opredelim v naslednjem poglavju.

interpretacije uprizoritve). Le-to v obdobju poznega socializma raziskujem skozi premik od logocentrizma k scenocentrizmu, ki vpliva na uprizoritveni pristop ter dramaturgijo gledalca. Še bolj konkretno to preučujem skozi alternativne prostorske razporeditve gledalcev, zlasti v uprizoritvah Gledališča sester Scipion Nasice (GSSN) v režiji Dragana Živadinova (kot gledališke sekcije NSK) in uprizoritvah Ljubiše Ristića (tudi člana KPGT).

Analitični poudarki pri raziskavi uporabe prostora so v 1. modelu v naslednjih točkah:

- primarna (arhitekturna) namembnost prostora, v katerega je postavljena uprizoritev;
 - razmerje med zasebnim in javnim prostorom – razumevanje implicitnih pomenov obeh pojmov, ki jih njun kontekst prinaša za uprizoritveni prostor, ter njuno potencialno re-kontekstualiziranje skozi uprizoritev;
 - način prostorske vpeljave gledalcev v (fikcijski) prostor predstave;
 - alternativne prostorske umestitve gledalca v scenografsko konstrukcijo uprizoritve;
 - načini kontroliranja gledalčevega gledišča (ali je gledalčevo gledišče znotraj uprizoritve fiksirano ali mobilno) in določitev perspektive gledalca znotraj uprizoritve.
- Komunikacijskem modelu uprizoritev ter relacijah med publiko in ustvarjalci: zlasti skozi spremembe v odnosu med idealnim avtorjem (fokalizacijo) in idealnim gledalcem, kar pomeni zlasti način, na katerega je podan (etično-moralni) vrednostni in ideološki (tudi politični) sistem, torej vrednote in ideje v uprizoritvi. V modelu socializma raziskujem zlasti inovativni način učinkovanja komunikacijskega modela nadidentifikacije za nagovor gledalcev, ki ga uporablja NSK.
- Odnosih z javnostjo in promocijskih aktivnostih, na način, da le-ti že predstavljajo sestavni (uvodni) del uprizoritve. Nastopajo pa te uvodne promocijske aktivnosti v funkciji vzpostavljanja in vnaprejšnjega oblikovanja »horizonta pričakovanja« (H. J. Jauss) publike, kakor tudi konteksta uprizoritve. Navadno so dostopni širši javnosti kot sama uprizoritev (v smislu njene odrske izvedbe).

V poznem socializmu se napovedujejo z uprizoritvenimi strategijami Ljubiše Ristića, razmahnejo pa pod vplivom režijske poetike Dragana Živadinova in njegove aktivnosti v različnih umetniških kolektivih: od GSSN, Rdečega pilota do Kozmokinetičnega

kabineta Noordung, v obliki, imenovani »uvodni rituali« (Eda Čufer, Simon Kardum). Ti uvodni rituali se med takrat vzhajajočo gledališko generacijo režiserjev razmahnejo zlasti v obdobju 1987–1993. Ker so ključno povezani z demokratizacijskim procesom, jih obravnavam ločeno in na prehodu v naslednji model dramaturgije gledalca. Deloma so uvodni rituali povezani tudi s prostorom, torej tudi fizično iniciacijo gledalca v predstavo, in ne le s kontekstom, prek uprizoritvene manipulacije gledalčeve recepcije in javnih občil.

- Fizičnih in psihičnih taktikah nagovora in manipulacije z gledalcem, pomeni fizičnem zburanju dražljajev in posledičnih fizičnih, psihičnih oziroma čustvenih učinkov pri gledalcih ali preučevanje psihične manipulacije gledalca. V obdobju socializma se glede na fokus raziskave posvečam zlasti produkciji nasilja in njegovega izzivanja v odnosu do gledalca znotraj uprizoritev. Pri fizičnem aspektu preverjam zlasti telesne relatije med ustvarjalci in gledalci v prostoru ter vpliv na manipulacijo gledalca, ki lahko pri gledalcu izzove čustveno reakcijo, denimo strah.

1. Politike uprizarjanja

***Missa in a minor*: prelomna uprizoritev v političnosti in dramaturgiji gledalca (1980)**

Missa in a minor (r. L. Ristić, SMG; 1980) je bila uprizorjena po motivih proznega dela *Grobnica za Borisa Davidovića* v avtorstvu Danila Kiša (izšlo v letu 1976). Delo je bilo kontroveržno že samo po sebi, saj je Kiš v popisovanje tragične usode revolucionarja Borisa Davidovića Novskega medcitatno vpletel citate iz romana *7000 dni v Sibiriji* Karla Štajnerja. Gre za tipično postmodernistično rabo metafikcije (mešanja faktov in fikcije) in medbesedilnosti (Leskovšek, »Žrtveno truplo« splet). Vendar pa s tem postopkom Kiš provokativno poveže represivno izkušnjo jugoslovanskega socializma s sovjetsko oziroma kar konkretno s stalinističnimi čistkami in gulagi. V tistem času pa sta bili temi informbiroja in Golega otoka še prepovedani za javno obdelavo v območju gledališča.⁶⁹ Pomeni, da je bila

⁶⁹ Ristić je sicer *Grobnico* poskušal uprizoriti že v Gledališču Pekarna. Vendar je bila prepovedana. Ozadje dogodka je na podlagi zgodovinskih dejstev kot eden od akterjev Gledališča Pekarna umetniško obdelal v svoji »Skoraj dokumentarni drami: Grobnica za Pekarno« tudi Ivo Svetina leta 2009, bolj teoretsko pa v svoji knjigi *Gledališče Pekarna 1971–1978* (str. 392–400).

Missa že na podlagi besedila in Kiševe predloge, tako vsebine kot načina njegove umetniške obdelave, pravzaprav kompilacija. Šele iz tega eklektičnega, postmodernističnega načina prešitja besedil različnih provenienc ter različnih družbeno-političnih in zgodovinskih obdobj je dobila svoj primarni karakter. Ristićeva pridobitev je bila, da je sam koncept kompilacije iz območja obravnave besedil prenesel tudi na samo režijo, dramaturgijo gledalca in prostorsko obravnavo – tako koncepta uprizoritve kot gledalca v njej.

Ristić v *Missi* do potankosti režira oziroma kontrolira gledalčevo pozornost in način njegove percepcije predstave, zaradi provizorične mobilnosti gledalca pa mu navidez pušča določeno mero svobode. Za Ristića je specifično, da je ta mobilnost bodisi telesna in vključuje fizične premike gledalcev iz enega prostora v drugega bodisi gre zgolj za mobilnost gledalčevega pogleda, ki fiksiran na istem sedežu niha naokrog po prostoru od enega prizora do drugega. Vendar je svoboda gledalca kljub mobilnosti predvsem provizorična, saj sta pri Ristiću kljub gibljivosti gledalca in njegovega pogleda logika percepcije in njen scenosled že vnaprej določena. S tem predstavlja *Missa in a minor* popolno prekrivno polje z De Marinisovo definicijo dramaturgije gledalca. To dokazuje tudi naslednji citat, ki se nanaša na Josipa Vidmarja kot predsednika Sterijevega pozorja: »izvedbi Misse na festivalu se upre, in to tako, da je ne gre niti gledat, ker noče, da Ristić režira tudi njega, torej gledalca posedenega na pručko« (Horvat, »Nič novega« 26) (nav. po Lukan, »Ristić« 402).

Gledalci so namreč posedeni na pručkah oziroma na pivskih zabojnikih, pri čemer jih dogajanje obdaja z vseh strani, kakor se da rekonstruirati tako iz ohranjenih fragmentov posnetka uprizoritve kot iz sočasnih kritik:

»Občinstvo, sto gledalcev na pručkah, je obdano z dogajanjem z vseh štirih strani mračnega kletnega prostora. In to dogajanje se prižge na enem od osmih prizorišč, potem nadaljuje na drugem, se seli sem ter tja, montažno preskakuje, se pojavlja vzporedno in to z divjo, slikovito, vedno globoko sporočilno odrsko zagnanostjo, ki je politična misel njeno jedro v srcu, ne pa bežna parola v ustih.« (Smasek, *Post scriptum* 227)

Ristićevo prostorsko logiko uprizoritve so gledalci tako prisiljeni loviti naokrog po prostoru, pri čemer se obenem že ujamejo vanjo, kot potrjujejo poznejše analize. »Za Ristićevo režisersko estetiko so značilne inovativne prostorske intervencije [...] pristop, ki je ustvarjal skupne prostore publike in igralcev, je generiral subverzivni politični prostor ter s tem udeleževal Rističev koncept spremembe sveta« (Marušič, »Levitan Vitomila Zupana« 89).

Iz poznejših analiz uprizoritve lahko razberemo, da je šlo v političnem smislu za nedvomno prelomno uprizoritev. »Aleš Erjavec (leta 2007) *Misso* postavlja na sam začetek političnega v Jugoslaviji, predstava 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).

Tomaž Toporišič *Misso* imenuje »liturgični ritual, posvečen stvarjem države« (*Medmedijsko* 92). Toporišič temu doda:

»Pri tem je povsem jasno, da so Ristić, Slovensko mladinsko gledališče in KPGT s svojo varianto političnega gledališča napovedali vstop umetnosti v polje politike, ki je ostal značilen tudi za celotno gibanje Neue Slowenische Kunst. [...] S KPGT je režija postala oblikovanje konkretnega političnega prostora, v katerega je v devetdesetih vstopila za ceno izstopa iz angažiranega gledališča in se v vsej svoji groteskni podobi prelevila v svoje ideološko nasprotje, iz revolucije v reakcijo, iz leve v desnico.« (ibid.)

Samo *Misso* v smislu njene kontekstualne gledališke in politične umestitve v prostor-čas, kakor tudi njenih inovacij, intenzivno analizira Blaž Lukan v študiji Ljubiše Ristića (2017). Pri tem ugotavlja, da »Ristićev prihod v Slovenijo v sedemdesetih letih [...] okrepi zavedanje o postmodernističnem obratu v rabi gledaliških sredstev v slovenskem gledališču in v zavest javnosti počasi uvede pojem revolucije oz. političnosti gledališča/političnosti v gledališču« (Lukan, »Ristić« 400). Lukan poroča o negativni javni recepciji, ki je bila posledica nepopolno izpeljane zavesti in refleksije o performativnem obratu v kritiki. Medtem lahko v zbirki kritik Franceta Vurnika beremo tudi uradne razloge za to negativno recepcijo, in sicer da je »Ristićeva *Missa in a* – minor doživela najostrejšo 'uradno' zavrnitev: zaradi manipulacije z zgodovinskim gradivom ni bila upoštevana pri dodeljevanju nagrad, medtem ko ji je okrogla

miza kritikov prisodila svojo Sterijevo nagrado za najboljšo predstavo« (*Odmevi iz parterja* 513). Vzroki so bili torej tako estetski kot politični. Oziroma prej obratno. Politična zavrnitev se je utemeljevala na estetskih razlogih (in se nanje predvsem zgovarjala), kakor lahko razumemo tudi skozi Lukanovo razlago negative recepcije postmodernističnih prvin Ristićeve režije.

Vpliv *Misse* in njeno učinkovanje ni zgolj politično. Lukan ugotavlja, da je »Lado Kralj (leta 1994) mnenja, da Ristićeva 'teatralna genialnost presega njegov socialni angažma (tu ima v mislih Ristićevo političnost in jugoslovanstvo), saj s svojim vplivom sega do današnje slovenske neodvisne produkcije, ki je v celoti transpolitična« (nav. po Lukan, "Ristić v Sloveniji" 403). Podobno Lukan ugotavlja za Erjavčevo stališče do »izolacije od politike« poznejše generacije ustvarjalcev. Lukan ugotavlja, da to velja gotovo za devetdeseta in »morda še del prvega desetletja tega stoletja« (ibid.).

Že res, da sta gledalčevo gledališče in položaj v predstavi že pri Ristiću popolnoma pod nadzorom, a na drugi strani GSSN (NSK) še dodatno zaostri kontrolo (in režijo) gledalca. Gledalec je osebno in individualno pospremljen do svojega sedeža na točno določen ritualističen način. Medtem ko je v *Retrogardističnem dogodku Marija Nablocka* GSSN režirano tudi njegovo gledališče, način in položaj, iz katerega gleda celotno predstavo, tako da je le-to s scensko umestitvijo gledalčevega telesa v pododreje prizorišče, od koder ven molijo le glave gledalcev, popolnoma kontrolirano.

Nadalje lahko trdim, da gre v premiku od KPGT do NSK za zamenjavo uprizoritvenih političnih strategij. Te so v času NSK popolnoma drugačne kot v času generacije ustvarjalcev KPGT, saj je kritika režima še bolj zakodirana.⁷⁰ NSK ne uporablja več ludističnih pristopov, absurda ali metaforičnih prispevkov ter besednih iger (kakor so med avtorji to denimo počeli Dušan

⁷⁰ Koncept generacij v publicistiki, imenovan tudi »druge generacije«, pri slovenskih režiserjih razvije Eda Čufer («Tretja generacija»). Pravzaprav lahko trdimo, da se je premik v (politični) paradigmi zgodil s *Krstom pod Triglavom*, to potrjuje tudi naslednja izjava Emila Hrvatina/Janeza Janše: »KRST POD TRIGLAVOM je imel učinek big banga – pospravil je določene gledališke oblike v datoteke zgodovine, odkoder te nikoli več ne bi smele nazorno zaživeti« («Na koncu previzionističnega obdobja» 2). Vendar pa v isti številki Maske, v tematskem razdelku posvečenem *Krstu* »Pet let po Krstu« v »Uvodniku« v Uredništvu (M. Breznik, I. Štaudohar) ugotavljajo naslednje: »Napačna je razlaga, da je KRST POD TRIGLAVOM opravil s tradicijo, ker je bil skozi svoj akt usmerjen k spremembi znotraj same kategorije tradicije« («Pet let po Krstu» 23).

Jovanović, Drago Jančar, pred njima pa avtorji, kot so Dominik Smole, Primož Kozak, Peter Božič). Namesto tega akterji (političnega naslednje generacije režiserjev, ki vznikne na začetku 80. let ter vpliva na režiserje t. i. »tretje generacije«, ki vznikajo na prizorišču sredi 80. let, torej po NSK in Draganu Živadinovu) uporabljajo principe »subverzivne afirmacije« in »nadidentifikacije«, ki pri publiki in v javnosti sprožajo ambivalentna občutja in reakcije. Z njihovim nastopom nastopi »radikalen obrat v politični optiki«, njihova subverzivnost izhaja iz »brezkompromisnega vztrajanja pri konceptu raziskovalnega gledališča in iz zahteve po konstrukciji novega zgodovinsko-političnega konteksta na odru, ki ni več podrejen diktatu literarno-politične besede« (Milohnić, »'Politično' in gledališče« 135). »V premislek [predlagam] tezo o možnosti drugačnega branja dozdevno 'apolitične' scene novega slovenskega gledališča tistega časa« (133). »To seveda ni bila političnost, ki bi vzniknila skozi fabulativni odsev aktualno-politične stvarnosti, marveč političnost, ki se je vzpostavila skozi rezistenten odmik od dnevnopolitične 'proze' zgodnjih devetdesetih in hkrati skozi konceptualni odmev politične kulture osemdesetih let.« (136) Milohnić to zlasti utemelji za Živadinovove naslednike v zgodnjih 90. letih in predstave po prelomni predstavi GSSN *Krst pod Triglavom*, vendar je točno preformuliranje političnosti stran od besedila in vsebine k abstraktni (prostorski) rekonfiguraciji odnosa do gledalca bistvena za prelom v dramaturgiji gledalca (in politikah uprizarjanja).

Pa vendar je vloga KPGT, kakor tudi Ristića in njegovih režij v slovenskih gledališčih (tudi v odnosu do besedil), kompleksna. Na to kaže tudi Jovanovićevo opažanje, da je pri Ristiću tudi pri predstavah, ki imajo obenem najmočnejši ideološki naboj (za primer *Misse v a molu*) (*Svet je drama* 181–192), značilno posvajanje in ustvarjanje radikalnih in avantgardističnih form. Niti političnost *Misse* tako ni vezana zgolj na vsebinsko-tekstualni del. V obdobju 80. let imamo v specifičnem in kompleksnem prepletu inovativne dramaturgije gledalca na preseku z alternativnimi politikami uprizarjanja gotovo opravka s prostorskim paradigmatiskim premikom.

Politično učinkovanje prostora

Eda Čufer že ob podrobni konceptualni analizi *Krsta pod Triglavom* (1986) spomni na prva dogodka Gledališča sester Scipion Nasice, *Retrogardistični dogodek Hinkemann* (1984) in

Retrogardistični dogodek Marija Nablocka (1985), ter ju izpostavi kot »postopni prehod oziroma preobrazbo iz dramskega v scenski diskurz« (»Atletika očesa« 297; »Athletics of the Eye« 235). Pri tem gre pri premiku diskurza za »iskanja nove dramaturgije, nove hierarhije scenskih sredstev, nove definicije intersubjektivnih odnosov in, predvsem, novi definiciji predstave« (ibid.). Čufer poudarja, da s tem postaja kot referenčni material za ustvarjalce – ter posledično za gledalce – mnogo pomembnejša zgodovina likovne umetnosti od zgodovine drame in gledališča (»Atletika očesa« 299).

Kaj točno se v tem primeru dogaja, je transpozicija iz tekstovnega dispozitiva v prostorskega (tudi iz logocentrizma v scenocentrizem), ki poleg načina uprizarjanja, uprizoritvenih strategij, ki jih ustvarjalci uporabljajo, vpliva tudi na premik v politikah uprizarjanja ter dojemanju in obravnavi gledalca znotraj koncepta uprizoritve. Eda Čufer na začetku 90. let v *Maski* objavi serijo člankov pod tematskim naslovom »Gledališče v dobi konformizma čutil«. V članku pod zaporedno številko I. v obravnavi sočasnih uprizoritev zanje pravi: »Obravnavani projekti izkoriščajo osnovni privilegij prostora, tj. njegovo konkretnost tako, kot je tradicionalni dramaturški kanon razumel funkcijo ekspozicije« (»Gledališče v dobi konformizma čutil I.« 20). Čeprav se v tem članku Čufer nanaša na uprizoritve v zgodnjih 90. letih (*Kanon, Brigade lepote, Kapital*) oziroma na prelomu desetletja, pa je vendar premik od dramskega v prostorski primat razviden že mnogo prej. Prelom v politikah uprizarjanja in dramaturgiji gledalca, ki ga lahko opazujemo ravno v prvi polovici 80. let, se razkrije ob genealoškem preučevanju dramaturgije gledalca. To, kar se dogaja v premiku na prostorski ravni, lahko znotraj tekstualne ravni v ideološkem smislu primerjamo s konceptom fokalizacije, v prostoru pa s prenosom na določitev gledališča gledalca.

Gre za princip delovanja, ki ga Eda Čufer kot ena od soustanoviteljic kolektiva GSSN in dramaturginja temeljito in izčrpno razloži v svojem članku »Atletika očesa. *Krst pod Triglavom*. Vprašanje zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks«. ⁷¹

Čufer najprej gledališče primerja z živim muzejem (299), ki je rezistentno na razne postdramske oziroma performativne ekshibicije oziroma je rezistentno na »eksperimentiranje v območju dekonstruiranja dramskega gledališča« (295), kakor je svojo

⁷¹ Objavljeno tudi v angleškem prevodu kot »Athletics of the Eye: Baptism and the Problem of Writing and Reading Contemporary Performance« (*NSK From Kapital* 233).

prakso poimenoval GSSN. To bi lahko nemara pojasnilo tudi, zakaj v kritiški recepciji pri nas zavedanje o performativnem obratu nastopi z zamikom.⁷² Čufer nato, skratka, svojo teorijo oziroma koncept aplicira zlasti na gledalca sodobne oziroma moderne umetnosti. Pravi mu »oko modernističnega prostora« (300). Še drugače lahko to imenujemo, da gre za »prelom ideološko fiksiranih diskurzivnih polj [...] in odprtje prostora 'lebdečih označevalcev', katerih pomen ni vnaprej določen (in je tako odprt za nove ideološke investicije, interpretacije itd.)« (*NSK From Kapital: »Introduction«* 13). Tu je koncept atletike očesa razložen kot parafraza Artaudovega pojma »atleta srca«, ki ga uporabi za »igralca svoje gledališke vizije«, njegov trening »čustvene konstitucije« in jo Čufer primerja »s tistim, kar mora atlet ali plesalec narediti s fizično muskulaturo, če naj se izrazi v svojem mediju« (»Atletika očesa« 300; »Athletics of the Eye« 240):

»Okoli modernističnega prostora potemtakem ni nedolžno, amorfno oko. Tako kot z neizurjenim telesom ne moremo plesati ali dosegati športnih rezultatov, samo z očesom, ki ga imamo, ne moremo uživati v moderni umetnosti. Oko, ki ga potrebujemo za percepcijo moderne umetnosti, zahteva muskulaturo, ki jo moramo nenehno razvijati in izpopolnjevati.« (»Atletika očesa« 300; »Athletics of the Eye« 241)⁷³

Tako Eda Čufer že precej pred izidom Rancièrovega *Emancipiranega gledalca* postavi zahtevo po aktivnem delu gledalca, kakor tudi treningu njegove pozornosti ter razvijanju referenčnega bazena za zmožnost interpretacije najsodobnejših uprizoritev, saj:

»moderna umetnost od naših oči zahteva dejavno udeležbo. Naravnost garaško delo. To je sposobnost, da si ob pomoči individualnih vrednot, znanj in opažanj sami organiziramo svoj pogled in estetski užitek ter seveda čustveno in moralno očiščenje. In prav pravica in dolžnost do samoorganizacije je resnični estetski užitek in moralna

⁷² Lukan v analizi in še na primerih uprizoritev Ljubiše Ristića piše o »slabo ozaveščenem performativnem obratu«, vsaj pri »delu slovenske gledališke kritike« (Lukan, »Ristić« 398).

⁷³ Na sploh bi bil Antonin Artaud (Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojniki*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1994.) uporabna referenca za poudarjanje raziskave fenomenoloških razsežnosti v uprizoritvah za razliko od semiotičnih.

vrednota, ki ju omogoča sodobna umetnost.« (»Atletika očesa« 300; »Athletics of the Eye« 242)

Gre za političnost, ki se revolucionira skozi prostorsko rekonceptualizacijo in prelom v dramaturgiji gledalca. Poleg tega pa se odgovornost za politično katarzo, ki jo tovrstna umetnost omogoča, vedno bolj prestavlja na gledalca samega. Pri tovrstnih načinih obravnave gledalca in celo metodah njegovega nagovora se zdi, da gre za zametke tistega, kar bo mnogo pozneje v času modela dramaturgije gledalca Evropske unije poimenovano razvoj občinstva (»audience building« oziroma »audience development«). To ne vključuje le privabljanje lastnega kroga občinstva, na kar se pogosto reducirajo zadnji sodobni trendi. Potreben je razvoj in vzdrževanje visoke ravni pričakovanja, kakor tudi sposobnosti branja/gledanja in dekodiranja kompleksnejših uprizoritvenih strategij. V toliko ustvarjalci, umetniški kolektivi oziroma gledališča gledalce vzgajajo za specifičen način gledanja in spremljanja uprizoritev. Do te mere je ta dejavnost podobna tistemu, kar v istoimenski razpravi »Atletika očesa« Eda Čufer poimenuje atletika očesa. Gre torej za način gledanja, pozornost, koncentracijo, kakor tudi sposobnost interpretacije (s poznavanjem primernih referenc). Zlasti pa je treba biti pozoren na pripombo, da je to pozornost, ki jo je treba uriti (299–300).

2. Komunikacijski model uprizoritev: nadidentifikacija

V članku s pomenljivim naslovom »Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?« Slavoj Žižek vzpostavi in utemelji pojem »nadidentifikacije«, da bi s tem najustrezneje opisal način političnega delovanja, ki pritiče skupini NSK, pa tudi identificiral simptome njegovega učinkovanja. Na tem mestu je leta 1993 termin nadidentifikacije pravzaprav tudi prvič uporabljen (prim. Badovinac, Čufer, Gardner, »Introduction«, *From Kapital to Capital* 12).⁷⁴ Sam termin postane pozneje izjemno razširjen, pa tudi vpliven v umetnostni teoriji in kritiki, predstavlja pa tudi priročen način za označevanje načina subverzivnosti. Zlasti, na kakšen način je

⁷⁴ Prvotno je bil članek objavljen leta 1993 v reviji M'ARS (V/3, 4, 1993, str. 3–4.). M'ARS je kot Časopis Moderne galerije Ljubljana začel izhajati leta 1989 v slovenščini. Svoje ideje sem razvijala sicer na podlagi angleškega prevoda članka »Why are Laibach and NSK not Fascists?«, objavljenega v publikaciji ob razstavi NSK: *From Kapital to Capital*. Članek, iz katerega navajam Žižkove misli, je bil leta 2006 ponatisnjen tudi v reviji Maska (letn. 21, št. 3/4, pomlad 2006, str. 38–41.), v tematski številki o subverzivni afirmaciji.

mogoče zavzeti alternativno kritično pozicijo, ne da bi pri tem objektu kritike – v tem konkretnem primeru tedanji socialistični oblasti – navzven očitno nasprotoval ali ga javno kritiziral.

Žižek že s samo vprašalno formulacijo naslova »Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?« poudari vsaj dve implicitni predpostavki, in sicer da obstaja neko (splošno?) prepričanje, da Laibach in NSK so fašisti ter, drugo, da je treba kot v obrambo umetnikom demonstrirati nasprotno, da torej niso fašisti. Avtor s tem že v naslovu zavzema neko jasno stališče. Postavi se v bran umetnikom NSK. Pri tem se seveda pojavi vprašanje: »Od kod (mu) ta potreba?« Najprej potreba po teoretski utemeljitvi na način, ki jasno izraža neko avtorsko stališče. Ter nato potreba po obrambi umetnikov oziroma dokazovanju njihovega stališča. To vprašanje je zlasti pomembno, ker sami umetniki očitno gradijo svoj umetniški credo prav na izmuzljivosti lastnega stališča. Gre za izmuzljivost, ki je pravzaprav izmuzljivost tako kolektiva empiričnih avtorjev (NSK) kot idealnega avtorja (ki se provizorično kaže skozi poudarjanje vrednot totalitarizma, nacizma ...). Pri tem je slednji, torej idealni avtor, v tem konkretnem primeru zgolj (načrtni in ideološki) konstrukt prvega, torej empiričnega avtorja. Medtem se Laibach načrtno ne opredeljuje glede svojih intenc, s čimer se izogne (politični in umetniški) odgovornosti za lastne dogodke. Pomembna posledica za spremembo v politikah uprizarjanja in dramaturgiji gledalca, ki jo ugotavljam in ponazarjam, pa je, da se s tem odgovornost za interpretacijo prenaša na gledalce (podobno ugotavljata Arns in Sasse (»Subverzivna afirmacija« 21)).

Oboje izpostavljam – tako načrtno izmuzljivost lastnega stališča (empiričnih avtorjev) kot načrtno skonstruiranost idealnega avtorja – v pričujočem poglavju z namenom prikaza, kako delujejo politične in uprizoritvene strategije NSK. Pri tem že na začetku opozarjam na neko dvojnost. Namreč Žižkov članek je bil prvič objavljen leta 1993 v samostojni Republiki Sloveniji v reviji M'ARS (Časopis Moderne galerije Ljubljana).⁷⁵ Medtem pa NSK in Laibach s svojimi kritičnimi ali celo »spornimi« umetniškimi aktivnostmi nastopijo (vsaj) 10 let prej in v drugem družbeno-političnem sistemu (NSK je ustanovljen 1984, posamezne sekcije NSK pa že prej). Gre torej za (teoretski in) reflektivni pogled nazaj z distance, prav tako pa z bolj

⁷⁵ M'ars V/3, 4, 1993, str. 3–4. Članek je bil ponatisnjen v reviji Maska leta 2006. Letn. 21, št. 3/4 (pomlad 2006), str. 38–41.

varne pozicije izrekanja, v času, ki vsebuje povsem drugačne politike (uprizarjanja) in njihovo artikulacijo. V tej relaciji med Žižkom in NSK ne gre le za razliko zaradi druge vrste diskurza, ki teoretsko refleksijo – namreč Žižkovo analizo – že v osnovi razlikuje od umetniških akcij – projektov NSK. Razlika med obema, Žižkovo teorijo in umetnostjo NSK, je na eni strani odvisna tudi od družbeno-političnega konteksta, ki narekuje drugačen način artikulacije političnosti.

Nadidentifikacija, ki jo uporablja NSK, je pristop oziroma taktika, ki jo s širšim imenovalcem lahko umeščamo v polje raznovrstnih taktik, združenih pod nazivom subverzivna afirmacija. Definicija subverzivne afirmacije se po Inke Arns in Sylvii Sasse glasi tako:

»Subverzivna afirmacija je umetniška/politična taktika, ki umetnikom/aktivistom omogoča udeležbo v posameznih socialnih, političnih ali ekonomskih diskurzih, poleg tega jih lahko z njeno pomočjo potrjujejo, prisvajajo ali izrabljajo, medtem ko jo hkrati spodkopavajo. Zanj je značilno predvsem dejstvo, da hkrati z afirmacijo pride do vzpostavljanja distance do samega predmeta afirmacije in njegovega razkritja. Pri subverzivni afirmaciji vedno pride do presežka, ki destabilizira afirmacijo in jo obrne v njeno nasprotje.« (»Subverzivna afirmacija« 6)

Kot je razvidno iz definicije, ne gre torej za neposredno taktiko kritiziranja, temveč ta izhaja iz pretirane identifikacije – nadidentifikacije – z objektom kritike. Ta taktika članom NSK omogoča celo udeležbo v akcijah s taktikami, s katerimi se sami zasebno (kot empirični avtorji) ne nujno in predvsem ne strinjajo. Tovrstna kritika gledalcu oziroma prejemniku v komunikacijskem modelu tako ni razvidna na prvi pogled, ampak zahteva od gledalca, da jo mora le-ta šele sam razbrati iz konteksta, tako družbeno-političnega kot same situacijske umeščenosti. Pomeni, zahteva določeno samoiniciativno delovanje gledalca, njegovo aktivnost, poznavanje družbeno-političnega konteksta, empiričnih avtorjev. Šele na ta način lahko izlušči načrtni odmik idealnega avtorja od empiričnih avtorjev ter njegovo načrtno ideološko skonstruiranosti s strani NSK, kar pa je vse skupaj del premišljene strategije nadidentifikacije, ki jo Laibach in NSK načrtno uporabljajo. Takšen bi bil vsaj idealni gledalec NSK.

Arns in Sasse tako v omenjenem članku, denimo, pri raziskovanju genealogije taktike nadidentifikacije oziroma subverzivne afirmacije, ki se je neodvisno in nepovezano – oziroma brez dokazanih neposrednih medsebojnih vplivov – hkrati ali v časovnih razmikih pojavila na različnih krajih po svetu, ugotavljata, da se je taktika povečini izoblikovala prav na območju socialistične Vzhodne Evrope od 60. let dalje, pri čemer izpostavljata prav dejstvo, da se je metoda pojavila v odprto represivnih sistemih. V teh je tudi najbolj učinkovita, ker oblast v totalnosti (oziroma totalitarno) zaobsega vse točke družbene dejavnosti ter po mehanizmu avtomatizma integrira vase vse kritične aspekte. V tem smislu je delovanje represivnih družb precej bolj podobno skrajni točki neoliberalnega kapitalizma, torej obdobju 3. modela dramaturgije gledalca. Tako ni nenavadno, da Arns in Sasse dokazujeta (po obdobju padca totalitarizmov) ponovni porast strategij subverzivne afirmacije.

Vendar zna biti ta način kritike, tj. na način subverzivne afirmacije oziroma nadidentifikacije tudi problematičen, v smislu težavnosti za gledalca. To postane razvidno na naslednjem primeru Žižkove teorije, ki ga uporabljam. Žižek pri tem načinu kritike (prek subverzivne afirmacije oz. nadidentifikacije) izpostavi neko zanimivo relacijo med NSK oziroma Laibach in njihovo publiko. Tako se Žižek vpraša: »Kaj če Laibach precenjuje svoje občinstvo? Kaj če občinstvo resno jemlje to, kar Laibach posmehljivo posnema, tako da Laibach v resnici krepi tisto, kar dozdevno spodkopava?« (»Zakaj NSK« 40; »Why« 203). Žižek to v tekstu sicer ošvrkne bolj mimogrede, bolj v stilu teoretske vaje ali miselnega eksperimenta (za nadaljnje razvijanje svoje teorije), vendar pa si ideja in pomislek zaslužita podrobnejšo eksplikacijo, zato ju obravnavam bolj podrobno. Težava, ki jo Žižek pravzaprav implicitno izpostavi s tem »nevednim gledalcem«, ⁷⁶ je naslednja: »Kaj če gledalec misli, da je empirični avtor enak idealnemu?« In kaj to pomeni v praksi za razliko med idealnim gledalcem NSK in dejanskim, empiričnim gledalcem NSK ter posledično za percepcijo in recepcijo umetniških akcij NSK?

V praksi je realna struktura Laibachovega občinstva (struktura empiričnih gledalcev) navadno pestra, v principu pa dvodelna, in v političnem smislu predeljena na levi in desni kontingent. Poročila recenzentov iz tujine tako razkrivajo naslednje stanje: »Laibachu uspeva biti moreč in radosten hkrati. Med občinstvom je zaslediti obvezen fašistični kontingent (sic), ki

⁷⁶ Pri uporabi nevednega gledalca se naslanjam na analogijo z delom *Nevedni učitelj: Pet lekcij o intelektualni emancipaciji* Jacquesa Rancièra.

pozdravlja s Sieg heil. Še vedno jim uspeva povsem resno izvajati svoje patetične akcije, čeprav Laibachi nosijo vikinške čelade s prilepljenimi dolgimi svetlimi lasmi,« piše Cathi Unsworth, v decembru 1988 (nav. po Monroe, *Pluralni Monolit* 243). Toliko o dejanskem, empiričnem občinstvu. Kar posledično pomeni, da se v publiki, denimo Laibach, znajdejo tako idealni gledalci kot tisti, ki temu profilu ne ustrezajo, recimo jim »nevedni gledalci«.

Ta simptom zmožnosti nagovarjanja tako raznolike – med seboj v političnih in ideoloških stališčih opozicijske – publike kaže na strateško ustvarjanje konflikta znotraj komunikacijskega modela, ki ga uporablja Laibach. In sicer lahko to idealno interpretiram po (dramskem oziroma uprizoritvenem) komunikacijskem modelu. Problem lociram kot težave v diskomunikaciji med ciljno publiko in idealnim gledalcem – tudi idealnim avtorjem – ter empiričnimi gledalci. Idealni avtor je pri Laibachu (in NSK) še bolj očitno kot pri večini umetniških del popoln umetniški konstrukt. Laibach namreč nastopijo kot kolektiv anonimnih posameznikov. Idealni gledalec – torej ta, ki naj bi bil v celoti sposoben razumeti izhodiščne umetniške intence umetniškega dela, kakor tudi hotene diskrepance med empiričnim in idealnim avtorjem – bi moral za interpretacijo subverzivnosti in spodkopavanja obstoječega sistema v tem primeru poznati tako umetniški kontekst empiričnih avtorjev, kakor tudi umetniško namero empiričnih avtorjev (oziroma njihov credo), poleg tega pa še prepoznati namenski odklon empiričnega avtorja od (skonstruiranega) idealnega avtorja. Še zlasti, ker je v primeru nadidentifikacije idealni avtor uporabljen kot popolna realizacija idej socializma – je torej bolj socialističen od socializma samega. Idealnega gledalca NSK razumem torej kot tistega, pri katerem je do popolnosti prakticirana atletika očesa, v pomenu tistega, kar Eda Čufer razloži v svojem istoimenskem členu »Atletika očesa« (300). Gre torej za urjenje gledalčevega perceptivno-receptivnega aparata, tako njegove fizične predispozicije kot širjenja intelektualno umetniškega kroga referenc, ki gledalce usposobijo in jim omogočijo interpretacijo umetniških del.

Prisotnost empirične publike, ki ne ustreza profilu idealnega gledalca, pa pravzaprav ni pomota, ali »napačnost«, marveč dobrodošla popestritev, ki pogosto poveča provokativnost, vidnost in promocijo samega umetniškega dogodka. Nenazadnje kot stranski produkt poveča tudi tržno donosnost dogodka prek učinkov negativne promocije. Negativna promocija obenem povečuje nelagodje, izmuzljivost, celo zbežanost okrog pravilne oziroma normirane

interpretacije, s tem pa širi interpretacijsko polje NSK. S tem tako kontingent ciljne publike – kot tržno in marketinško naravnane koncepta – sovpade z empirično publiko. Rekoč: ni napačne publike, še vedno pa obstajajo napačne interpretacije. Če se vrnem k Žižku, gledalec (niti tisti, ki bi se potencialno lahko opredeljeval kot idealni) v tem primeru ne more biti nikoli povsem prepričan glede Laibachove želje po dejanski subverzivnosti sistema.

Zgodba o »napačni« recepciji Laibach in NSK s strani splošne publike se tu ne konča. Še nekdo je, mimo »fašističnega kontingenta« publike, poskušal vzpostaviti povezavo NSK s fašizmom: »Vsakič, ko pridejo v ospredje nove ideje, jih režim poskuša povezati s fašizmom – to je popolnoma psihotičen odziv. To je odziv dinozavrov« (Igor Vidmar leta 1987, nav. po Monroe, *Pluralni monolit* 253). Vidmar ima v mislih reakcijo oblasti, zlasti pa nekoliko škandalozen intervju Laibacha z Juretom Pengovom iz leta 1983, v katerem so Laibach načrtno zahtevali vnaprej pripravljena vprašanja, na katera so programsko in kolektivno ter anonimno (pod psevdonimi) odgovarjali z vnaprej pripravljenimi besedili in medcitatno tehniko, v uniformah in z reducirano obrazno mimiko. Akcija za oddajo *TV tednik*, pozneje poimenovana kot »XY Unresolved« (Badovinac idr., »Introduction«, *NSK: From Kapital* 12), je bila dosledno izpeljana kot popolna realizacija 3. točke po »Laibach: 10 točk konventa« (Trbovlje, 1982), v katerem Laibach pravijo: »Vsaka umetnost je podvržena politični manipulaciji [...] razen tiste, ki govori z jezikom te iste manipulacije« (*Neue Slowenische Kunst* 18–19).

A vendar je bil intervju kljub vnaprej pripravljenemu besedilu Laibachov v javnem prikazu (z)manipuliran, in sicer s pomočjo manipulacije konteksta, tako da je bil postavljen v okvir neo-fašističnih dogodkov v Trstu (*NSK: From Kapital* 12). Kljub temu se, po poročanju Badovinac, Gardner in Čufer, televizijsko občinstvo ni odzvalo na provokacijo s »predvidenim ogorčenjem«, medtem ko so se iz komunistične mladine odzvali v obrambo Laibachu (ibid.).

Na tem mestu želim ta dogodek postaviti v kontekst Laibachovega izzivanja kontradiktornih reakcij pri publiku in njeni recepciji, kakor tudi v kontekst naslednjih dveh trditev Arns in Sasse. Avtorici izpostavljata in poudarjata zlasti dva primera učinkovite uporabe strategije subverzivne afirmacije, in sicer naslednji dve: »Zavračanje skupine Laibach, da bi dala kakršnokoli izjavo glede tega, kje zares 'stoji'« (Arns, Sasse, »Subverzivna« 21) ter plakatno

afero Novega kolektivizma (NSK). Obe Arns in Sasse umestita med najbolj eklatantne primere nevidnih strategij. Te so po eni strani najbolj tvegane, pravita, prav zaradi nevarnosti, da pri uporabniku ne bodo pripoznane kot take, namreč kot subverzivne, »saj jo je zlahka mogoče razumeti narobe« (ibid.). Vendar so po drugi strani – tj. v primeru, da so pripoznane – najučinkovitejše. Zaključita s stavkom: »V takšni postavitvi se vsa odgovornost prenese na prejemnika« (ibid.).

V obširni analizi uprizoritvenih strategij ustvarjalcev, historičnega konteksta, genealogije, medsebojnih vplivov, načinov delovanja ipd., je izjava, ki se nanaša na delovanje gledalca, v toku analize pri Arns in Sasse omenjena le mimogrede, simptomatično podobno kot pri Žižku. Vendar je točno ta prenos odgovornosti na gledalce v tem primeru tisti, ki omogoča, da strategija učinkuje in da jo je mogoče učinkovito uporabiti tudi v represivnih sistemih. Razlog, ki ga potrjuje dejstvo, da oblast udeležencev Novega kolektivizma v plakatni aferi ob Dnevu mladosti leta 1987 ni kaznovala. Najbolj mučno pri plakatni aferi potemtakem ni bilo dejstvo, da je Novi kolektivizem (NSK) ob pripravi osnutka za plakat ob praznovanju Titovega rojstnega dne (Dan mladosti, tradicionalno praznovan na 25. maj) uporabil nacistične simbole oziroma sliko (Richarda Kleina *Junaška alegorija tretjega rajha*, 1936). Še bolj mučno bi bilo dejstvo, da bi sistem (in ocenjevalni komite natečaja) z obsodbo dejanja skupine Novi kolektivizem (NSK) priznal, da je tisto, kar se ceni, in tisto, kar naj bi umetniška dela v obstoječem sistemu podpirala, ravno prisotnost nacionalsocialističnih prvin. Še več, sistem bi z obsodbo priznal, da so te prvine v obstoječem socialističnem sistemu dejansko prisotne. »Poleg tega bi proces preusmeril še večjo pozornost na dejstvo, da so partijski predstavniki to podobo izbrali kot najustreznejšo reprezentacijo socialistične mladine.« (Monroe, *Pluralni monolit* 121) V tem stilu navajanja potencialnih nadaljnjih težav ob sodnih procesih Monroe piše, zakaj obtožnica ni bila vložena. »Nadaljnja razprava o zadevi bi pritegnila pozornost na enačenje nacizma in kritikov, ki so obtoževali NK, da ga ustvarja.« (ibid.) To je tudi razlog, zakaj je bilo v gledališču mogoče izpeljati paradigmatški preobrat v političnosti stran od teksta k uprizoritvenim taktikam nadidentifikacije, ki jih uporablja NSK.⁷⁷

⁷⁷ Več o razlagi delovanja preteklih mehanizmov, ki temeljijo na dvojnem kodiranju in metaforah v besedilih, v Milohničevem članku »'Politično' in gledališče, ki ni njegov dvojnik«.

Na tej točki se vračam k Žižku. Žižek sicer efekt Laibach publike razlaga po analogiji s (psih)analizo oz. po primerjavi z Lacanovo analizo želje analizanta. Puščica želje, tako Žižek, se analizantu obrne nazaj k njemu samemu, saj v procesu spozna, da ni analitik – torej tisti, za katerega se (zgolj) predpostavlja, da ve – tisti, ki avtorizira njegovo željo, marveč je analizantova želja avtorizirana v njemu samemu. Analizant tako sam postane lastno legitimacijsko središče. »Z izmikajočo naravo svoje želje, z neodločljivostjo, 'kje v resnici stoji', nas Laibach prisili, da zavzamemo stališče in se odločimo o svoji želji.« (Žižek, »Zakaj NSK« 40; »Why« 203)⁷⁸ Sama ugotavljam isto in velja tudi za gledalce NSK. Ne gre le za odgovornost za interpretacijo, revolucionarna posledica uporabe nadidentifikacije je ta, da gledalca prisili, da zavzame lastno politično stališče. Razumevanje umetniškega dela, njegove ideje, kakor tudi odgovornost zanj, se v tem primeru legitimira iz gledalca samega in ne iz umetnika, še manj umetniškega dela. Slednja sta zgolj spodbuda in sprožilec za gledalčevo lastno delo.

3. Prostor

Cilj poglavja je ponazoritev, kako dramaturgija gledalca na prostorskem nivoju prekinja z dominantnim (ideološko normativnim) režimom uprizarjanja ter konvencionalnimi uprizoritvenimi strategijami gledališča in odseva sočasne alternativne politike uprizarjanja. Pri zunaj-institucionalnih produkcijah to eksplikacijo izvajam na primeru *Retrogardističnega dogodka Hinkemann* (1984) in pa *Retrogardističnega dogodka Marije Nablocke* (1985) v izvedbi kolektiva NSK oziroma gledališke sekcije znotraj NSK, imenovane Gledališče sester Scipion Nasice (GSSN), oboje v režiji Dragana Živadinova. Pri institucionalni produkciji pa na primeru uprizoritve *Missa in a minor* v režiji Ljubiše Ristića v produkciji Slovenskega mladinskega gledališča (1980), pa tudi *Romeo in Julija – Komentarji* (SMG, Opera SNG, Cankarjev dom, 1983, režija: L. Ristić). Še predtem se kot estetska predhodnica obeh Ristićevih uprizoritev kaže *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (SLG, 1976, režija: L. Ristić), ki že vsebuje določene zametke poznejših uprizoritvenih rešitev na ravni prostora ter umestitve gledalca v sam koncept uprizoritve.

⁷⁸ V naslovu članka in v kazalu iste številke Maske se v naslovu članka pojavljata Laibach in NSK v zamenjanem vrstnem redu, zaslediti gre torej obe verziji naslovov.

V prostorski analizi dramaturgije gledalca dokazujem, da gre pri GSSN pravzaprav za prostorsko uporabo – in tudi realizacijo – ideološke strategije nadidentifikacije. Pri tem imam z nadidentifikacijo v tem (prostorskem) oziru v mislih zlasti represivne mehanizme oblastniškega segmenta, ki priča o ekscesivnem izvajanju kontrole in discipline, celo nasilja nad gledalci. In medtem ko se zdi, da je raba tovrstne strategije specifična za NSK in torej omejena zgolj na delovanje skupine, pa ima tovrstno koncipiranje dramaturgije gledalca, kot ga pojmuje GSSN, bistvene posledice za nadaljnji razvoj dramaturgije gledalca v Sloveniji in pri ostalih umetnikih.

Analiza strategij prvih dveh uprizoritev NSK (oziroma GSSN) je namenjena vzpostavljanju povezave med prostorskimi strategijami in strategijami politik uprizarjanja, na način, da oboje povežem z uprizoritvenimi strategijami dramskega oziroma uprizoritvenega komunikacijskega modela, ki jih GSSN uporabljajo v svojih uprizoritvah. Bolj konkretno gre za prikaz, kako se uprizoritvena strategija nadidentifikacije izvaja nad gledalcem tudi v prostorskem miljeju. Trdim, da pomeni demonstracijo ekscesivnega (nad-identifikacijskega) izvajanja kontrole nad gledalčevim glediščem (in telesom), kakor tudi nadzora nad poenotenostjo, uniformnostjo in ideološko normativnostjo recepcije oziroma interpretacije predstave. Recepcijo oziroma »recepcijska dejanja občinstva« v tem smislu uporabljam v pomenu Marca De Marinisa, v tem smislu sodi k recepciji tudi percepcija (»Dramaturgija gledalca« 192).

Medtem predstavlja Ristićeva predstava, *Missa in a minor* iz leta 1980, uprostorjenje pluralizacije pogleda, mobilnosti, fluidnosti, torej večperspektivnosti. Predstava *Missa in a minor* (1980), še bolj pa *Romeo in Julija* (1983), se namreč dogaja v Slovenskem mladinskem gledališču na več prizoriščih, po katerih se gledalci premikajo med posameznimi prizori na različne lokacije v gledališču ali s pogledom lovijo prizore, ki se dogajajo na različnih mestih oz. prizoriščih v istem prostoru. Čeprav je tudi v tem primeru gledalčev pogled nadziran oziroma režiran, se zdi, da je gledalec v primeru Ristićevih režij svobodnejši oziroma razpolaga z večjo stopnjo nadzora nad lastno dramaturgijo gledišča/pogleda.

Adaptacija uprizoritvene strategije nadidentifikacije na prostor

Čeprav se GSSN predstavlja kot alternativa tako institucionalnemu gledališču kot družbeno-političnemu, torej socialističnemu kontekstu, pa je njen odnos več kot preprosta kritika ali refleksija obstoječega, še manj predstavlja izgradnjo mogoče (utopične) alternative, marveč je njena (kritična) relacija do realnosti bolj kompleksno izoblikovana. Temelji na nadidentifikaciji, torej (pretirani) uporabi navidezno afirmativne drže do obstoječe oblasti in njenem čezmernem posluževanju, pri čemer se navideznost soglašanja in s tem prikrita kritika oblasti izraža prav s to pretiranostjo in čezmernostjo oz. ekscesom samim. Kot trdim pri analizi prostora v gledališču, je pri Gledališču sester Scipion Nasice uporaba nadidentifikacije opazna tudi tukaj, torej v uporabi prostorske dramaturgije gledalca, pri čemer sta v tem primeru pravo stališče in tendenca ustvarjalcev, zlasti pa režiserja, Dragana Živadinova, še bolj izmuzljivi in težje določljivi. Pri tem se naslanjam zlasti na ugotovitev Inke Arns: »Že predstave v 80. letih, ki jih je kolektiv izvajal še pod imenom Gledališče sester Scipion Nasice [...], so s specifično 'obdelavo' publike opozarjale na zahtevo režiserja po totalnem nadzoru« (*Avantgarda* 168). Ta totalni nadzor oziroma totalitaristične tendence, kot elementi nadidentificiranja z obstoječo oblastno strukturo, ki so očitne v rabi uprizoritvenih strategij NSK, so razumljive, kadar govorimo o družbeno-kritičnih učinkih, zlasti pri Laibachu. Gre za glasbeno skupino znotraj NSK, ki pa pravzaprav pri svojih koncertih v živo v svojem umetniškem učinku stavi tudi na uprizoritvene strategije dramaturgije gledalcev ter jih kombinira z videom, projekcijami oz. vizualnim gradivom (fotografijami) ter določenimi performativi in uprizoritvenimi gestami. A kadar govorimo o umetniških strategijah zunaj konteksta neposrednih političnih referenc na socialistično realnost, ki je tako »implicitno politična«, kot se to zgodi pri GSSN, ostane rezultat, nezanimljivo, gola uporaba totalnih – če ne celo totalitarističnih – notranje organizacijskih indicev. Ti temeljijo na strogi hierarhiji in natančno odrejenem redu, še zlasti v odnosu do gledalca. Gledalci so v odnosu do ustvarjalcev absolutno v hierarhično podrejenem položaju in brez kontrole nad situacijo. Poglejmo podrobneje na primeru.

Dne 23. maja 1985 se je v Ljubljani zgodil gledališki dogodek, naznačen kot *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*. Dogodek je potekal v prostorih zasebnega stanovanja oziroma v

umetniškem studiu v zasebni lasti Matjaža Vipotnika.⁷⁹ Vsebina je temeljila na »dramski« osnovi oziroma je nastala po motivih Brechtovega *Baala*, pri čemer je vabilo na dogodek vključevalo tudi enominutno dramo pod naslovom *Ekspresija (NSK from Kapital 512)*. Na svetovnem spletu obstaja javno dostopen 50-sekundni (promocijski) posnetek predstave⁸⁰ (*Retrogardistični dogodek Marija Nablocka* (promocijski video posnetek)). Ta sicer kot točno lokacijo dogodka razkriva Mestni trg 17 v Ljubljani, medtem ko premiero datira na dan prej (ibid.).⁸¹ To navajanje navzkrižnih informacij v različnih virih je simptomatično za vzpostavljanje mistifikacijskega potenciala dogodka samega. Mistifikacijo tukaj uporabljam v nevtralnem pomenu, saj ne gre za zavajanje glede resničnosti, ampak za uprizoritveno strategijo, ki opozarja na način konstrukcije zgodovinopisja s kontrolo in mankom originalnih virov.

Zakaj mistifikacijskega? Dogodek kot tak oziroma njegov ogled je bil naenkrat planiran za skupino zgolj 27 gledalcev. Šlo je torej za točno določen in zelo omejen nabor publike. Ta je bila vnaprej izbrana za udeležbo na dogodku in o njem tudi predhodno obveščena (ustno ali pisno) z vabilom oziroma s tako imenovanimi pisnimi »pozivnicami« (E. Č., *NSK od Kapitala do kapitala, Vodič po razstavi* 65). Celotnega dogodka se je torej že v izhodišču držal pridih ne le misterioznega, ampak tudi konspirativnega. Na eni strani torej ritualnega, ki je vezano na religiozno, na drugi strani pa je organizacijski (skupinski) potencial dogodka, ki na tihem kliče po tajnem dogodku (Peršak govori celo o »underground skupnosti«, »The Retrogarde« 88), kazal na neizogibno politično plat dogodka. Ali pa je vse skupaj vsaj insinuiralo na prepovedano aktivnost, še zlasti v časih totalitaristične vladavine v socializmu in v obliki tako nenavadnega zbiranja (izbrane) zainteresirane javnosti v privatnem miljeju (brez obveščenosti pristojnih).

⁷⁹ Matjaž Vipotnik (1944–2016), sicer znani oblikovalec, je bil s svojim oblikovanjem (družbeno angažiranih) plakatov in scenografij ključen pri izoblikovanju vizualne podobe marsikatere predstave, zlasti je vplival na podobo Slovenskega mladinskega gledališča v njegovi politični fazi v 80. letih.

⁸⁰ »Marija Nablocka: Theatre Sisters Scipion Nasice.« *Delak EU Archive* (Miha Turšič). Promocijski video posnetek. <https://www.youtube.com/watch?v=MGZzz1s1Dj0> (dostop: 25. avg. 2021).

⁸¹ Po uprizoritvi v Ljubljani je v septembru 1985 *Marija Nablocka* gostovala na festivalu BITEF v Beogradu. Uprizorili so jo štirikrat, vsakič za po 27 gledalcev. Po zadnji ponovitvi je sledila še uprizoritev na diskusijskem panelu (*NSK from Kapital 512*).

Mistifikacijsko plat dogodka lahko, denimo, ponazorim s podobnim dogodkom, prav tako imenovanim *Retrogardistični dogodek Hinkemann*, ki se je leto poprej dogodil na podoben način, v avtorstvu iste skupine, ki je delovala kot anonimni kolektiv posameznikov. Dogodek predstavlja prvega od treh faz Gledališča sester Scipion Nasice, poimenovane underground, ki ima v slovenščini ustreznico »ilegala« (okt. 1983–okt. 1984) (drugi dve fazi sta še »ekorcistična« (okt. 1984–sept.1985), kamor sodi *Marija Nablocka*, in »retrokласična faza« (sept.1985–sept.1986), medtem ko je bilo za maj 1987 napovedano samouničenje kolektiva (*NSK from Kapital* 509)). Dogodek *Hinkemann* je v januarju 1984 potekal na današnji Slovenski cesti (takrat imenovani Titova cesta), in sicer za 37 izbranih gledalcev (*NSK from Kapital* 510).⁸² Uprizorjen je bil na podlagi nemškega ekspresionističnega besedila *Hinkemann* Ernsta Tollerja in se je zgodil v zasebnem stanovanju Igorja Šmida (*NSK from Kapital* 510; Arns, *Avantgarda* 168). O dogodku se je ohranil tudi zapis Toneta Peršaka, enega od povabljenecv (»The Retrogarde« *NSK from Kapital to Capital*). Kot zapisu o inavguracijskem dogodku nove estetike v slovenski gledališki prostor pritiče, je narava njegovega zapisa hote manj kritiške in bolj deskriptivne narave, in sicer se nanaša na predstavo z dne 26. marca 1984.

Vabilo na dogodek, imenovan tudi »predogled« druge predstave Gledališča sester Scipion Nasice (ibid.), posreduje koordinate srečanja, ki zahteva naslednje: »Točno ob 10.56 zvečer boste pred vhodom v blagovnico NAMA na Titovi cesti srečali moškega, oblečenega v duhovnika. Prepoznal vas bo po tem vabilu v roki in vas usmeril v Gledališče sester Scipion Nasice, kjer se bo zgodil retrogardistični dogodek« (Peršak, »The Retrograde« 87). Poleg izpolnjevanja svoje informativne narave samo vabilo gledalca obenem že uvaja v pravila uprizoritve oziroma vzpostavlja njen kod, tako komunikacije z gledalcem kot prostorskim uvajanjem vanj. Nadalje Peršak podrobno popiše to popotovanje do prizorišča dogodka, kjer res: »Nekaj minut pred navedenim časom je avtor tega besedila prispel pred vhod v blagovnico NAMA, kjer je naletel na nekaj tujcev, ki so držali isto vabilo« (ibid.). Temu nato po prejemu nadaljnjih, pismenih navodil s strani moškega-duhovnika in vstopu na prizorišče predstave sledi naslednje opažanje: »Tam je, v največji sobi majhnega stanovanja,

⁸² E. Č. sicer poroča o 29 gledalcih, in sicer za premiero dogodka navaja 23. marec 1984 (*NSK od Kapitala do kapitala: Vodič po razstavi* 65).

povabljeno občinstvo pričalo predogledu predstave nove gledališke skupine, ki se je po poročanju enkrat že zgodila« (ibid.).

Če prostorsko diferenciram sam protokol, se je dogodek tako začel v javnem prostoru (na zbirnem mestu) ter se nato nadaljeval v zasebnih prostorih (sobi stanovanja). Še predtem pa je dogodek tako rekoč »vstopil« v zasebno obiskovalca, na način, da je bilo vabilo poslano njemu osebno na njegov zasebni naslov. Sam obiskovalec je bil tako osebno pozvan, da se zgleda na prostoru, kjer se bo zgodil umetniški dogodek. Poleg vsega je pri poročilu o dogodku kot medključnim zanimivim poudarkom avtorja, da se publika, označena kot »povabljeno občinstvo« med seboj predhodno načeloma ni nujno poznala, pri čemer uporabi izraz, da je »pričala« predstavi, kar priča o inavguraciji nove gledališke skupine in morda celo posledični legitimaciji nove gledališke paradigme v slovenskem prostoru.

Podobno je gledalec s pozivnicami usmerjan in iz javnega prostora uveden v zasebna v naslednjem koraku pri *Mariji Nablocki*. Kakor je razvidno že iz samega kratkega posnetka predstave in zapisov o njej (Arns, *Avantgarda* 169; E. Č., *NSK od Kapitala do kapitala: Vodič po razstavi* 65), so gledalci miže oziroma z vrečami, zavezanimi okrog glav, vse do svojega sedeža individualno, eden po eden, privedeni v prostor predstave – od vhoda do prizorišča sta gledalca odpeljala dva kostumirana igralca »skozi ozek, zatemnjen prostor, natrpan s telesi drugih igralcev, do njegovega sedeža v scenografiji skulpturi gledališkega dogodka« (E. Č., *NSK od Kapitala do kapitala: Vodič po razstavi* 65). Tukaj je gledalec skupaj z drugimi gledalci poseben v za ta namen posebej narejeno leseno konstrukcijo, pri čemer se nanj povezne leseni pokrov z okroglo odprtino, iz katerega nato gleda predstavo. V končni fazi tako iz lukenj v leseni konstrukciji molijo le glave gledalcev. Površina lesene konstrukcije je predstavljala igralno površino, tako je bila dogajalna višina odra, po katerem so se gibali igralci, nastavljena v višini ramen oziroma glav gledalcev.

Gledalci so tako telesno imobilizirani in fiksirani v pododrje, pri čemer je njihovo telo in njegovo gibanje popolnoma omejeno. Gledalci del dogajanja spremljajo frontalno, z distance, vendar iz žabje perspektive, torej od spodaj navzgor. Dogajanje preostalega dela predstave pa je razporejeno celo ambientalno ter se dogaja povsod naokrog po prostoru in okrog glav gledalcev. Fizična ločnica med odrom in avditorijem je na ta način ukinjena, saj sta

oba prostora, tako avditorij kot oder, fizično združena v enem. Gledalci in igralci so skupaj v istem prostoru, pri čemer zaradi njihove medsebojne bližine stopi v ospredje fizična, telesna komponenta tako igralcev kot gledalcev. Na ukinitvev klasične ločnice nakazuje tudi nekonvencionalen princip osvetlitve, saj je pritajena osvetlitev, ki jo oddajajo žarnice, spuščene izpod stropa, razporejena po celotnem prostoru. Še vedno temačni prostor dodatno osvetljujejo tudi prižgani plinski gorilniki, ki so nameščeni na dogajalni površini med nastopajočimi in opazovalci.

Iz tega podrobnega opisa fizične in prostorske umestitve gledalca v samo scenografsko konstrukcijo predstave, kakor tudi gledalčevega vstopa v kod in (prostorski) koncept uprizoritve, je mogoče strniti v grobem naslednje uprizoritvene strategije primerov, ki sta se jih uprizoritve oziroma dogodek *Marija Nablocka* (delno pa tudi že *Hinkemann*), posluževala za obravnavo in dramaturgijo gledalca. Te strategije lahko razdelim v naslednje podskupine:

Pred vstopom gledalcev v prostor dogajanja odrske predstave/dogodka:

- tajno vabilo, ki je bilo osebno vročeno samo vnaprej izbranim povabljenecem;
- omejeno oziroma minimalno število prisostvujočih v prostoru dogodka.

Prehod iz javnega v zasebni prostor estetskega dogodka:

- skupek navodil oziroma pravil, ki jih je vzpostavil umetniški kolektiv, in ki so jim morali gledalci slediti ob prihodu na dogodek in med dogodkom samim;
- vstop iz javnega v zasebni prostor oziroma iz ulice v stanovanje v zasebni lasti, ki je bilo za potrebe predstave spremenjeno v prostor z estetsko funkcijo gledališča.

Umestitev gledalca oziroma gledalčevega telesa v prostorski dispozitiv uprizoritve oziroma v scenografijo dogodka:

- umestitev gledalca oziroma njegovega telesa v skulpturo avditorija, ki je predstavljal del scenografije, s čimer se je fizična ločnica med igralno površino in avditorijem, kakor tudi med gledalci in igralci, zbrisala;
- fiksacija gledalčevega telesa v pododrje, s čimer je bilo določeno gledalčevo gledišče predstave (opazoval jo je iz žabje perspektive). Z omejitvijo gibanja pa je bila pomembno zagotovljena tudi kontrola njegovega gledišča.

Gre torej za tri faze prostorske dramaturgije gledalca v predstavi. Pri tem je nujno poudariti, da je treba vse tri dojemati kot sestavni del uprizoritve in dramaturgije gledalca, vključno s prvim, uvodnim delom, ki se nanaša na osebno vabilo gledalca na predstavo, in fizičnim

uvajanjem gledalca v predstavo ter njegovim osebnim spremstvom in prehodom iz javnega v zasebni del ter nato samim ogledom odrskega dela predstave. Vse tri faze namreč tvorijo bistven del koncepta uprizoritve in dramaturgije gledalca.

Gledalec kot del scenografije

Fizično umestitev gledalca v prostor oziroma prostorski dispozitiv uprizoritve, ki je v primeru predstave *Marije Nablocke* obenem že scenografski, lahko najprej analiziram po dualni razdelitvi Emila Hrvatina (danes preimenovan v Janez Janša). Hrvatini v članku »Reteritorializacija pogleda« predlaga svojo tipologijo gledalca glede na gledalčevo prostorsko lociranje znotraj uprizoritvenega dogodka oziroma v odnosu do (re)teritorializacije gledalčeve pozicije v uprizoritvi. V filozofsko podkrepjenem elaboratu Hrvatini v grobem predlaga dva načina gledanja, optično in topično (to uvede tudi na primeru uprizoritve *Marije Nablocke* (1985) ter razvije na primeru Živadinovovega *Molitvenega stroja Noordung* (1993)). Prvo, torej optično, ustreza »običajni« oziroma klasični gledališki izkušnji, v kateri je primarno čutilo gledalčeve percepcije predstave oko in kjer je gledalec fizično ločen od dogajalnega prostora. Ali še drugače, je pri optičnem gledanju »oko oddaljena priča zmanjšanega neposrednega doživetja (nepopolno, ne-celostno doživetje)« (Hrvatini, »Reteritorializacija pogleda« 78). Drugo, torej topično gledanje, pa je mogoče aplicirati na izkušnjo gledalca v *Retrogardističnem dogodku Marija Nablocka*, saj tukaj namreč: »Gledalec gleda s svojim telesom, vgrajenim v konstruiran prostor dogodka, njegovo telo pripada dogodku, zaradi česar telo doživlja več kot oko« (77).⁸³ Pri topičnem gledanju gre za totalno doživetje predstave, omejeno pa je (samo-)opazovanje tega doživetja. Pri tej Hrvatini distinkciji gre zlasti za to, kako gledalec komunicira s predstavo in katero od čutil je v uprizoritvi primarno za izmenjavo te komunikacije: pri optičnem je to omejeno primarno na vid, medtem ko drugo, torej topično gledanje, gledalca senzibilizira za doživljanje predstave s celotnim telesom. Še več, gledalci (kot del scenografskega dispozitiva) in njihova telesa pri topičnem gledanju postanejo oziroma označujejo »teritorij igralčevega telesa« (ibid.). S tem smo priča novi prostorski situaciji: »Telo gledalca je prostor telesa igralca« (ibid.).

⁸³ Ali še podrobneje, podaja Hrvatini:

- optično gledanje: »Lahko da ne ostane nič drugega, da se vse polaga v gledalčevo oko, edini organ komunikacije s predstavo« (»Reteritorializacija pogleda« 77);
- topično gledanje: pri topičnem gledanju je gledalčeva vizura statična, oko [sic] pa prosto (78).

Za oba načina gledanja je pravzaprav značilna neka frustracija gledalca, to razvija Hrvatin nadalje v članku na podlagi ugotovitev iz lastne uprizoritve *Kanon* (1990). Značilna je neka nepopolnost pri percepciji predstave, ki je, tako Hrvatin, pri optičnem nepopolnost doživetja in pri topičnem nepopolnost pogleda. Pri tem Hrvatin sklene: »Pri topičnem gledanju gledalec ne more videti svojega gledanja, medtem ko pri optičnem gledanju opazuje nezmožnost lastnega videnja« (»Reteritorializacija pogleda« 78). Hrvatin poleg tega navaja še zanimivo ugotovitev, do katere se je prikopal pri *Kanonu*, kjer je gledalec lahko opazoval igralko skozi luknjo v steni, pri čemer je lahko videl le njen odsev v zrcalu in ne telesa igralko same, od njene podobe pa je bil tudi fizično ločen s steno. Gledalci so bili frustrirani in so poskušali najti alternativne načine gledanja ter bolj neposrednega stika z igralko: »Paradoks je, da se z omejitvijo pogleda očesa aktivira celo telo« (ibid.). Ta primer sicer uvrščam prej pod optični primer, saj je primarni način komuniciranja gledalca s predstavo tukaj optični.

Paradokсно je torej, da namerno konceptualno poudarjanje omejitev gledalčevih zmožnosti pri spremljanju predstave proizvede pri gledalcu večjo aktivacijo v njegovem procesu percepcije (in tudi recepcije z vključeno interpretacijo dogodka.) Kar je povsem nasprotno splošnemu pričakovanju, da se stopnja večje (fizične) aktivacije, celo mobilizacije gledalca doseže takrat, ko je gledalec (med samo predstavo) bolj aktiviran oziroma spodbujen z večjo količino (vidnih) dražljajev. Sem sodijo, denimo, tudi primeri participativnih praks sodobnega gledališča, pa tudi že uprizoritve Ljubiše Ristića *Romeo in Julija – Komentarji* (1983) ter *Igrajte tumor v glavi* (1976). Pomembno je torej, da se gledalec zave svojih omejitev, optičnih ali topičnih, šele to ga aktivira oziroma aktivira njegovo potrebo po preboju teh omejitev.

Takšna je ena od interpretacij, ki je koristna za razumevanje pomena spremenjenega načina gledalčeve percepcije v tako atipični scenografski razpostavitvi, kot jo proizvede *Marija Nablocka*. Ta vključuje gledalčevo telo kot del scenografskega dispozitiva, pri čemer je dogajanje in gibanje igralcev ambientalno razporejeno po celotnem prostoru. Pomembno je zlasti, ker opominja, da se na ta način, torej z umestitvijo gledalčevega telesa v sam scenografski dispozitiv uprizoritve, gledalčeva percepcija v gledališču senzibilizira. Gledalec predstavo pravzaprav doživlja s celotnim telesom in vsemi čutili. To je pri topičnem gledanju

za razliko od optičnega gledanja ne samo bolj ozaveščeno in hote potencirano skozi uprizoritvene strategije, ki jih uprizoritev hote uporablja za proizvajanje učinkov na gledalca, pač pa je gledalec dejansko primoran v uporabo vseh svojih čutov pri spremljanju predstave ter zavedanje tako svojega telesa kot njegove umeščenosti v scenografijo uprizoritve. To pa je nekaj, kar se pri konvencionalnem, optičnem spremljanju predstave le redko dogodi.

Vid ni več nujno primarni način percepcije gledališke predstave. Gledalec lahko zaradi neposredne bližine predstave tudi vonja, vsaj gorilnike, če ne celo igralce, čuti toploto, prav tako pa lastno telo, neudobje pri sedenju v pododrju, z glavo pod togim kotom pri pogledovanju navzgor in okrog sebe. Lahko občuti tudi strah, da pride do fizičnega stika z igralčevim telesom, če le-ta neprevidno stopi preblizu gledalcu ali izgubi ravnotežje ipd. Poleg vsega postane gledalec bolj dovzeten za način, kako zaznava, postane torej bolj ozaveščen glede samega načina zaznave uprizoritve. Uniformen in konvencionalen način gledanja predstave naenkrat ni več samoumeven.

Preboj uniformnosti in konvencionalnosti pa ni omejen zgolj na način dojemanja predstave. Ne pozabimo namreč, da je bila besedilna predloga *Retrogardističnega dogodka Marija Nablocka* Brechtov *Baal*. Spremenjeno občutenje predstave, senzibilnost in način ozaveščene percepcije, ki se od vsakdanjega ali konvencionalnega razlikuje, se lahko kot podaljšek brechtovsko razteza na gledalčevo avto-refleksijo ter dojemanje celotnega sveta. Skratka, uprizoritev nosi potencial doseči brechtovski potujitveni efekt, ki učinkuje še po koncu trajanja predstave, v smislu družbeno-kritičnega učinka, ki ga ima gledališče na posameznikovo dojemanje sveta, tudi ko le-ta zapusti fikcijski prostor uprizoritve.

Koliko so bili cilji ustvarjalcev, kolektiva GSSN, v pričujoči produkciji realizirani, ugotovimo, če upoštevamo izjavo Ede Čufer, članice kolektiva, da je bila predstava »zasnovana kot prostorska in senzorična alternativa kanonu realistično-naturalističnega gledališča, ki je prevladoval v institucionalnem gledališču. Scenografija dogodka je uvedla model prostora, t. i. 'naseljeno skulpturo', ki je nasprotoval ločitvi odra in avditorija, principu 'četrte stene', na katerem je temeljilo institucionalno gledališče« (E. Č., *NSK od Kapitala: Vodič po razstavi 66*). To govori o estetskih ambicijah skupine ter razlikah z uradno dominantno in institucionalizirano gledališko estetiko, ki so jih želeli doseči.

Pri tem naj spomnim na opozorilo Scotta Palmerja, da sam prostor ključno determinira dve stvari, in sicer: recepcijo in stopnjo angažiranosti gledalca («Audience space» 75). Medtem ko se zdi, da pričujoča gledalska inštalacija, ki je pravzaprav zgrajena tudi iz teles gledalcev, možnost fizične angažiranosti gledalca reducira na minimum, mu dejansko odpre registre za alternativno dožemanje in recepcijo predstave ter ga tako po drugi strani intelektualno, emocionalno in duhovno angažira.

Poleg tega Iain MacKintosh v svojem delu *Architecture, Actors and Audience* opozarja, da je mogoče v gledališču topografska vprašanja, tj. vprašanja v odnosu do fizičnega razmerja med igralci in občinstvom oziroma tudi prostorska razmerja med odrom in avditorijem – reševati na dva načina, in sicer z analizo horizontalne in analizo vertikalne ravnine, kar oboje zadeva vprašanje prostorskega položaja občinstva glede na igralca/izvajalca (*Architecture* 134–135). Prva tema oz. problematika, vprašanje horizontalne ravnine, je pogostejša in navadno obsega vprašanje razporeditve oziroma aranžmaja publike in postavitev avditorija v relaciji do odra. Druga, analiza vertikalne ravnine, pa ni ravno pogosta. Analiza po vertikalni ravni pomeni torej določitev pozicije gledalca, ki je pod ali nad igralčevim očiščem. MacKintosh pri tem še opozori na normativ, ki ga predstavlja nivo očesne linije igralca, njegovim očiščem, kar pomeni 5 stopinj nad horizontalo povprečno visokega igralca, ki je v stoječem položaju (*ibid.*).

Analiza prostora po horizontalni ravnini v *Mariji Nablocki* razkrije, da je ločnica med avditorijem in odrom zabrisana. Avditorij torej ne obdaja odra niti zgolj frontalno, s prednje strani, niti z dveh, treh strani niti z vseh štirih strani, marveč se tako igralci kot gledalci nahajajo dobesedno v istem prostoru. Oder in avditorij tako nista ločena, gledalci pa so s svojimi telesi integrirani ne le v prostorski, pač pa tudi v scenografski dispozitiv dogodka. Analiza horizontalne ravnine bi tako pokazala svojevrstno enakovrednost (prostorskega) položaja med gledalci in izvajalci (MacKintosh jih še imenuje igralci, ne izvajalci). Vendar pa je ta vtis, ki ga ponuja bolj pogosta analiza horizontalne ravnine, zavajajoč.

Po drugi strani analiza vertikalne razporeditve prostora v *Mariji Nablocki* razkrije povsem drugačno situacijo in pokaže na jasno nadvlado izvajalcev. V primeru, da »občinstvo gleda igralca navzgor, ima nadzor igralec, lahko izvablja odzive in upravlja občinstvo, ker je,

povsem preprosto, v dominantni fizični poziciji« (MacKintosh, *Architecture* 135). Podobno bi glede obratne dominantne pozicije veljalo, če bi bili gledalci posedeni nad očesno linijo igralca, potem so ti nad njim v dominantni in kritični poziciji. MacKintosh položaj, kjer imajo gledalci popoln pregled nad delovanjem igralca, primerja celo s truplom, ki je razstavljeno in pripravljeno, da ga kirurg secira (ibid.). MacKintosh razloži namreč, da zavzemajo pozicijo, kot jo je imel na vajah režiser, do igralca so kritični in v primeru, da njihova pozornost niha, se igralec znajde v šibki poziciji. »Ko občinstvo gleda igralca navzdol, je večja verjetnost, da bo njegova pozornost pred-determinirana s strani režiserja, ki je organiziral strukturo uprizoritve« (ibid.).

Občinstvo v primeru *Marije Nablocke* ne gleda izvajalcev navzdol (denimo balkoni ali večji del dvorane v MGL, Mini teatru, Cankarjevem domu) niti iz vodoravne linije niti iz konvencionalne pozicije gledanja, kjer bi bili udobno zleknjeni v sedežih in na varni distanci od dogajanja v temi. Posledično občinstvo ni niti fizično niti racionalno (distancirano) nadrejeno dogajanju. Izvajalce namreč gleda navzgor iz podrejenega in skrajno neudobnega položaja. S fiksacijo teles gledalcev in omejitvijo njihovega gibanja – tudi odhod sredi predstave je nemogoč – pa ustvarjalci omejijo tudi kontrolo in pregled gledalcev nad dogajanjem.

Občinstvo poleg tega prav tako nikakor ni v funkciji prostorskega substituta pogleda režiserja, ki nadzoruje dogajanje. Pravzaprav je težko ugotoviti, iz katere prostorske pozicije je ta gledališki dogodek, ki je navsezadnje vendarle ambientalen, sploh režiran. Kar posledično pomeni, da je nemogoče določiti normativni oziroma idealni prostorski vidik, perspektivo ter torej idealni pogled (režiserjev pogled). Posledično pomeni, da umanjka tudi normiranost interpretacije gledališkega dogodka, tj. model idealnega gledalca, kako naj bi potekala percepcija predstave in njena recepcija z interpretacijo vred.

Na ta način postane izmuzljivo vnaprejšnje stališče predstave oziroma ustvarjalcev; brez dodatnih informacij ga je nemogoče razbrati iz samega dogodka in njegove prostorske organizacije. Do podobne ugotovitve nas pripelje tudi analiza komunikacijskega modela in idealnega avtorja oziroma gledalca NSK. Te ugotovitve prostorske analize potrjuje tudi ideološki oziroma umetniški način koncipiranosti ter delovanja GSSN kot skupine. V primeru

GSSN gre za skupino in ne za individualnega režiserja, saj je skupina, ki je delovala kot kolektiv anonimnih posameznikov, svojo identiteto in porazdelitev dela po funkcijah (režija, dramaturgija, scenografija) razglasila šele ob samouničenju skupine. Pri konceptu uprizoritve je šlo torej za sinhrono kolektivno delovanje pluralnih očišč, ne pa za en, idealni pogled.

Vendar ta kolektiv ni po-enoten. Občinstvo v prostoru pri *Mariji Nablocki* je razpršeno, torej ne učinkuje kot kolektivna enota teles, marveč je občinstvo med seboj fizično ločeno z leseno odrsko konstrukcijo – fizičnega stika med gledalci tako ni – ter iz enotne gruče občinstva individualizirano na posamezne gledalce. Ta individualizacija občinstva na posamezne gledalce se zgodi pravzaprav že z načinom vstopa v prostor uprizoritve, v katerega so gledalci pospremljeni posamično, eden po eden.

Uvajanje gledalca v prostor uprizoritve: iz javnega v zasebno

Tako pri *Hinkemannu* kot pri *Nablocki* se pojavlja specifičen, kodificiran in individualiziran uvod gledalca v predstavo, ki je konceptualiziran v okviru ciljev gledališke skupine – od vabila, osebnega spremstva ipd. Podobne prakse Živadinov, takrat režiser znotraj GSSN, na svojih predstavah pogosto uporablja še dandanes. Za sam protokol fizičnega uvajanja in spremstva gledalcev v prostor predstave pri GSSN že Inke Arns ugotavlja vpliv Vsevoloda Mejerholda, pri čemer mimogrede navede tudi analizo s strani Richarda Stitesa: »Predstave gledališkega kolektiva so se začele precej pred pravim začetkom predstav, podobno Mejerholdovemu usmerjanju publike, ki se je začelo že v foajeju gledališča: 'Mejerholdova publika je morala korakati po foajeju, preden jo je v gledališču napadel s svojo celostno umetnino gibanja in kinetične moči'« (nav. po Arns, *Avantgarda* 168).

Te protokole Eda Čufer imenuje tudi uvodni rituali, koncept pa nadalje razvije Simon Kardum pozneje v članku »Uvodni rituali tretje generacije«, in sicer v 90. letih, torej po tem, ko se rituali na prelomu desetletja razmahnejo prav pod vplivom GSSN oziroma režijske estetike Dragana Živadinova. Še bolj kot protokol uvodnih ritualov je pomembna njihova funkcija, saj so omogočali prestop iz prostora javnega v zasebno. Prve uprizoritve GSSN so bile namreč uprizorjene v zasebnih stanovanjih, kar je umetniškemu delu omogočalo lastno konstrukcijo ter vzpostavitev politične avtonomije. Uvodni rituali so predstavljali uvodni protokol in

določitev načina kodiranja gledaliških znakov ob vstopu v uprizoritev. Pri tem se opredelitev uvodnih ritualov glasi takole:

»Ti so bili pazljivo strukturirani preludiji k vsaki odrski predstavi, *ki so se začeli v javnih prostorih mesta* in so individualno naslavljali vsakega gledalca. Takšne neposredne verbalne komunikacije so bile tudi nujna sredstva za vzpostavitev stikov in odnosov s potencialno publiko GSSN, saj je gledališka skupina vzniknila iz podtalja in ni imela institucionalnega zaledja ali komunikacijskih mrež, na katere bi se lahko zanesli pri promociji svojih del.« (Badovinac, Čufer, Gardner, »Introduction« *NSK From Kapital* 16; poudarila N. L.)

Potrebna je analiza razmerja med zasebnim in javnim, da bi dognali, kakšne vrste političnost omogočajo. Kako je bil zamišljen uvodni protokol *Hinkemanna*, razkriva Eda Čufer, ena od treh soustanoviteljev skupine (v besedilu *NSK od Kapitala do kapitala: Vodič po razstavi* podpisana zgolj z inicialkami E. Č.). Najprej se je pojavil »v duhovnika oblečen moški, ki je gledalce usmeril proti vhodu hiše št. 14. Na pragu hiše je stal v oficirja jugoslovanske armade oblečen moški, ki je gledalce usmeril v drugo nadstropje. Tam jih je pričakala Sestra in jih odpeljala v prostor, kjer se je odigral dogodek«. (65) V natančnem smislu gre torej za združevanje treh ideologij: religiozne, državne – v zastopstvu njenih militantnih braniteljev socialističnega reda – ter estetske, gledališke. Posebna pozornost razkrije, da sta prvi dve figuri (religija in država) pozicionirani v javnem prostoru (na ulici in pred pragom stavbe), šele nato lahko gledalec vstopi v zasebni prostor, stanovanje, ki je obenem dogajalni prostor predstave in v tem primeru sodi v milje estetskega.

Uprizarjanje v stanovanjih sicer ni nekaj novega. Gre za koncept, ki je bil poznan pod pojmom »Apt-Art« oziroma »Apartment Art« ali še drugače »umetnost v stanovanju«. Igor Španjol ga definira takole: »Apt-Art je pojem, ki se veže na rusko izkušnjo komunistične cenzure in represije, ko so se lahko sodobna umetnost in z njo povezane vrednote prakticirale samo v okviru zelo majhnih skupnosti, ki so dogodke in razstave uprizarjale v svojih stanovanjih ali ateljejih« (Španjol, »Geografija časa« *Razširjeni prostori umetnosti* 336). Ta tradicija se je s padcem komunizma prekinila, še piše Španjol. Gre za koncept, ki je bil tudi med NSK, zlasti pa vizualno sekcijo NSK, IRWINI, dobro ozaveščen. Še več, IRWINI so

prisostvovali svojevrstni obuditvi tega gibanja v post-komunističnem času, ko so v Moskvi leta 1992 skupaj z drugimi umetniki zasedli več različnih stanovanj. IRWINI so stanovanje, v katerem so razstajali, poimenovali NSK Ambasada (tako poroča Marina Gržinić, nav. po Španjol, »Geografija« 336). Namen in koncept te oživitve pa je bilo, tako Španjol, pravzaprav »rekonstruirati klimo Apt-Arta in jo plasirati v nov, mednarodni kontekst« (»Geografija« 336). Marina Gržinić, tudi sama udeleženka omenjenega dogodka, ugotavlja takole, in sicer da projekt oz. družbena inštalacija, kot ga imenuje: »skuša 'simbolično, simulacijsko in umetniško' tematizirati možnosti prenosa celotnega fenomena NSK v neki drugi kulturni, družbeni in politični prostor. Ambasada NSK torej ne pomeni zamenjave galerije s stanovanjem, temveč prav razgalitev celotnega procesa funkcioniranja, ki se razkriva v ozadju postavitve umetniškega objekta« (nav. po Španjol, »Geografija« 336).

Kakor omogoča razbrati analiza Marine Gržinić, je apt-art potemtakem idealen primer za primerjalno analizo določenega družbenega konteksta (sovjetskega oz. jugoslovanskega komunizma) in specificiranje družbeno-političnih vplivov na umetniško delo.⁸⁴ To se ujema tudi s cilji in umetniškim poslanstvom skupine IRWIN, ki poudarja vpliv družbeno-političnega konteksta na specifično konstrukcijo umetnine: »Skupina v svojih projektih opozarja na to vpetost [v antagonizme družbenih sil] in svojo umetniško prakso zastavlja kot zavestno strateško dejavnost« (Španjol, »Geografija« 336). Medtem političnost, ki jo v tem primeru detektira Španjol, izvira najprej iz analize pomena zasebnega, ko pravi: »Razstavljanje v različnih stanovanjih, ki jih subjektivira izbira lastnika *in obiskovalcev* in ki obsega prav 'intimo slovenskega doma', je najbolj natančno materializiralo umetniško usmerjenost« (ibid., označila N. L.). Pri tem Španjol mimogrede spomni še, da so IRWINI, prav v dotičnem studiu Matjaža Vipotnika leta 1985 razstajali svoj projekt *Was ist Kunst?*.

Tako je vsaj v svetu vizualne umetnosti. Zdi se, da so pravila igre in posledično določitve političnega v primerjavi z vizualno umetnostjo nekoliko drugačne v primeru gledališča, zlasti kadar gre za gledališko sekcijo GSSN znotraj NSK. Zanj – gledano v celoti – ne velja ne eno ne drugo, torej ne subjektivizacija prostora s strani lastnika ne opozarjanje na mehanizme vplivanja političnega konteksta na umetnost s pomočjo (nenehne) re-kontekstualizacije

⁸⁴ Gržinić se v temelju nanaša na razlike v (produkcijskih) pogojih, zlasti med vzhodom in zahodom, ki tako proizvajajo različne učinke.

umetniškega dogodka. A vendar je oboje povezano z aktivnostjo GSSN. Da je situacija analize delovanja političnosti umetnosti v zasebnih prostorih za časa socializma kompleksna, kaže tudi študija Claire Bishop pri analizi (participativne) umetnosti v vzhodnem bloku, zlasti na Češkem in Slovaškem v 70. letih. Za tovrstno »stanovanjsko umetnost« se navadno oz. po zahodnih teoretskih normativih uporablja oznaka »implicitno politično« (Bishop, *Umetni pekli* 154). Bishop se tej oznaki izogne. Raje jih imenuje »skupne privatizirane izkušnje«, saj je »šlo za ustvarjanje kolektivnega umetniškega prostora med kolegi, ki so si vzajemno zaupali« (ibid.). Zaradi »zasičenosti vsakdanjega življenja z ideologijo« ga imenuje kot eksistenčnega in apolitičnega ter je »zavezano ideji svobode in individualne imaginacije« (ibid.). Zdi se, da ta določitev apolitičnosti in ustvarjanja svobodnega »kolektivnega umetniškega prostora«, o katerem govori Bishop (ibid.), bolje ustreza umetniškim ciljem delovanja GSSN v zasebnih prostorih, kot pa primerjava s cilji IRWIN znotraj NSK.

Totalni nadzor gledalca

»Totalni nadzor« umetniške skupine GSSN nad umetniškim dogodkom ter načinom prisostvovanja gledalcev v njem, njihovi percepciji in recepciji dogodka, se nazadnje najpomembneje odraža v omejenosti števila publike, ki je smela prisostvovati dogodku. Ta je bila za udeležbo skrbno izbrana vnaprej glede na ustrezen (zaželen) profil idealnega gledalca uprizoritve. Dogodki torej niso bili odprti za splošno javnost (vsaj na začetku ne). Izbranci oziroma povabljeni, ki so pričali inavguraciji nove gledališke estetike v slovenskem prostoru, so bili izbrani glede na predhodno predispozicijo za spremljanje predstave. Ta se je določala glede na njihovo osebno estetsko oziroma politično opredeljenost, simpatizerstvo s člani skupnosti ali vsaj določeno poznanstvo, saj so bila vabila deljena osebno, pismeno ali ustno. Vse to priča o relativno homogeni strukturi prvih publik GSSN.

Ker je bil dogodek dostopen le izbranemu številu ljudi, se je lahko širša javnost o njem poučila le skozi redke zapise izbranih posameznikov. To je bistveno determiniralo način, kako je bil dogodek sočasni širši javnosti predstavljen in tudi posredovan – saj večina ljudi sama ni mogla priti v neposreden stik s predstavo. Obenem pa je tudi temeljno determiniralo arhiviranje dogodka, tega torej, kako se bo dogodek zapisal v zgodovino in se dolgoročno ohranil kot dokument za poznejše rodove. Manj kot sočasna živa recepcija dogodka, ki se je

partikularizirana ali homogenizirana porazgubila in poniknila v času, je tako pomembna determiniranost recepcije dogodka skozi njegovo zapisano refleksijo.⁸⁵

Iz sočasnih objav lahko namesto subjektiviziranih, avtorskih in kritičnih analiz tako predvsem beremo izjave, ki pričajo o popolnem umetniškem nadzoru recepcije predstav, ki je torej potekal prek selekcije določenega profila gledalcev. Tone Peršak denimo zapiše: »Avtor tega teksta se je s člani skupine tudi pogovarjal (izraz skupina je uporabljen le pogojno) o konceptualnih in estetskih premisah Gledališča sester Scipion Nasice, kar je rezultiralo v pričujočem tekstu. *Treba je poudariti, da iz spoštovanja do želja tistih, s katerimi sem govoril, ne bo nobenega omenjanja imen, vključno z imeni igralcev nastopajočih v predstavi*« (Peršak, »The Retrogarde« 87–88, poudarila N. L.). Nadalje v tekstu avtor programske premise skupine tudi omenja, vključno z estetskimi vplivi na skupino, pri čemer našteje vse mogoče, od Artauda (in njegovega gledališča krutosti), nadrealizma, konstruktivizma, biomehanike, ekspresionizma ... Ni odveč opazka, da se tovrstni zapisi post festum refleksije dogodka pogosto berejo kot programska besedila skupine. Nadzor interpretacije dogodka do skrajnosti, posledično pa njegove javne recepcije, postane tako ključni del umetniškega dela in ne njegov naključni del, ki bi bil svobodno prepuščen posameznemu gledalcu. Gre za zadnji poudarek totalnega nadzora umetniškega dela in njegovega gledalca.

Pomembno je poudariti način selekcije gledalcev, ki je potekala tako rekoč na podlagi njihove predispozicije za de-kodiranje estetsko prelomne predstave (kot sta bila *Retrogardistični dogodek Hinkemann* in *Marija Nablocka*). Ta je bila predpogoj za možnost prisostvovanja na predstavi, rezultat te selekcije gledalcev pa tvori relativno homogeno recepcijo predstave. V tem kontekstu navajam ugotovitev Igorja Španjola, kjer govori o rabi zasebnih stanovanj v umetniške namene, in sicer pravi: »Razstavljanje v različnih stanovanjih, ki jih subjektivira izbira lastnika *in obiskovalcev*« (»Geografija časa« *Razširjeni prostori umetnosti* 336; poudarila N. L.). Kar implicira, da tudi izbira obiskovalcev (ne le lastnika) subjektivira (umetniški) prostor ter določi karakter umetniškega dela in določi njegovo interpretacijo.

⁸⁵ Ta t. i. homogenost recepcije predstave je sicer tako zaradi pomanjkanja virov kot časovne oddaljenosti dogodka težje določljiva.

V tem določujočem značaju uprizoritve nad gledalci gre GSSN izjemno daleč v razvoju uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalcev, njihove manipulacije. Najprej v smislu njihove (telesne) umestitve v prostor, načinu samega vstopa v umetniško delo, določitve njihovega gledališča ter celo izbire profila (idealnega) gledalca samega, kakor tudi števila gledalcev. Vse te strategije do skrajnosti nadzirajo tako gledalčevo percepcijo uprizoritve, njegovo dožemanje ter interpretacijo dogodka, posledično pa recepcijo uprizoritve kot take.

Zasnova prostora v režijah Ljubiše Ristića

Glede Ristićevega pristopa k prostoru Tomaž Toporišič izpostavi pomembno ugotovitev, pri čemer na Ristićevo *Misso* gleda skozi princip retorike prostora oziroma na uprizoritev aplicira ugotovitev Jessice Enoch, »da ima retorika prostora potencial, da naredi prostor močnejši« (nav. po *Medmedijsko in medkulturno* 105), in sicer ugotavlja Toporišič naslednje:

»*Missa v a molu* (1980), potem pa tudi *Romeo in Julija: Komentarij* (1983), *Levitan* (1985) in *Resničnost* (1985) so zavzele oziroma zasedle vse razpoložljive gledališke in negledališke prostore Plečnikovega Baragovega semenišča v Ljubljani, da bi se v njih uresničilo totalno gledališče. [...] Spremenil je gledališki prostor kot arhitekturno dejstvo, ga transformiral v prostor brez meja, ki je nastajal vsakič znova, za vsako predstavo posebej kot *lieu unique*, ki so ga naselili igralci in publika, vsakič znova v neponovljivih prostorskih razmerjih in konstelacijah.« (*Medmedijsko* 107)

Toporišič se sicer v razpravi osredotoča na uprizoritve v SMG, medtem se Ristićeva prostorska konceptualizacija gledalca realizira predtem že vsaj leta 1976 v uprizoritvi Jovanovićevega teksta *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (prem. 19. 1. 1976 v SLG Celje, rež. Ljubiša Ristić). Kot je razvidno že iz naslovne strani gledališkega lista uprizoritve (digitalna zbirka portala sigledal.org), je že na sami naslovnici pomenljivo prikazana slika tlorisa gledališča SLG, s čimer je poudarjena prostorska dimenzija uprizoritve. V uprizoritvi Ristić namreč postopa po principu postajne dramaturgije, tako da se gledalci premikajo od ene točke in enega prostora do drugega. Gledalci se – podobno kot pozneje pri GSSN – zberejo že pred vhodom v gledališče, torej na javnem prostoru. Uprizoritev besedila o ideološki okupaciji gledališča, ki tako postane razdeljeno na dve nasprotujoči si ideološki

sekciji in programsko oziroma umetniško polarizacijo znotraj gledališča, dobi s tem prostorsko ustreznico in poteka z različnimi uprizoritvenimi načini po celotnem prostoru gledališča.

V kritiki predstave, naslovljeni »Koncentrat zunanjih učinkov«, Vurnik o *Tumorju* piše, da je:

»v prvi vrsti spektakel z množico zunanjih učinkov, z menjavo prizorišč, z vključevanjem občinstva v dogajanje. [...] Začne se pred zaprtimi in opaženimi vrati gledališča, nadaljuje na drugi strani ceste v telovadnici, preurejeni v novinarsko redakcijo [...]. Potem se tudi gledališče spremeni v prizorišče dogajanja, posamezni prizori se odigravajo na balkonih, galeriji, v parterju, med publiko, svoj tehnični izrazni višek pa predstava doseže proti koncu, ko se oder v hipu spremeni v avditorij, v nekakšno ogledalo občinstva.« (*Odmevi iz parterja* 211)

Vurnik se v svojem zapisu osredotoča tudi na to, na kakšen način se trudi predstava izvabiti učinek iz gledalca, kakor tudi na reakcije občinstva (212).

Podobno kot *Tumor* se na različnih prizoriščih po gledališču dogaja tudi Ristićeva uprizoritev *Romeo in Julija – Komentarji*, ki je nastala v SMG, kot matičnem gledališču za Ristićeve ekshibicije (to v tem pogledu nadomesti njegovo delo v Gledališču Pekarna), ter v koprodukciji z Opero SNG v Ljubljani in Cankarjevim domom Ljubljana (režiser Ljubiša Ristić, premiera 7. 4. 1983). Štiriurna predstava poteka v treh delih, ki se odigrajo v treh različnih dvoranah nekdanjega Baragovega semenišča, in sicer jo sestavljajo:

- »baletni« Principi,
- »historično teatralični« Prostor,
- »dokumentarno aktualistični« Čas (Vurnik, *Odmevi* 317).

Medtem se Ristićevi *Resničnost* (SMG, premiera: 23. 4. 1985) po romanu Lojzeta Kovačiča ter *Levitan* po romanu Vitomila Zupana (SMG, premiera: 11. 4. 1985) z vidika postavitve in preučevanja gledalca ne zdita tako zanimivi. Obe sta bili uprizorjeni v Spodnji dvorani SMG. Pri prvi »je Ristić Plečnikove katakombe spremenil v vojaško skladišče in v spalnico desetnije vojakov« (Novak, *Gledališko desetletje* 231). Druga, Zupanov avtobiografski *Levitan*,

predstavlja zapor, pri čemer je scena oblikovana tako, da se postopoma odpira po globinskem principu, medtem ko je zadnji del pregrajen z leseno ogrado z utripajočimi lučmi, pri čemer kritiki in analitiki poročajo o »učinku« oziroma »percepciji gibljivih slik« (Marušič, »Levitan« 89; Novak, *Gledališko desetletje* 230).

Na ta način Ristić napravi konceptualni režijski premik od potovanja gledalca (*Tumor*) k potovanju, ki v obliki notranje psihološke in razvojne preobrazbe na metaforičen način poteka v junakovem notranjem svetu, manifestira pa se v prostoru na odru (*Levitan*). Ta se med predstavo razpira v globino in nove prostore, pri čemer ostaja prostor avditorija – in gledalca – relativno nedotaknjen, gledalčeva percepcija pa ni izzvana. S tem se dramaturgija gledalca pri Ristiću pri teh poznejših uprizoritvah premakne nazaj v klasični princip percepcije. Vendar pa Ristić ostaja pomemben mejnik v slovenskem gledališču, saj ima izjemen vpliv tudi na poznejše generacije režiserjev, ki razvijajo eksperimentiranje z dramaturgijo gledalca. Ta filmični princip obravnavanja gledalčeve percepcije, ki je načrt v *Levitanu* s simulacijo percepcije gibljivih slik, bo namreč prišel do izraza 6 let pozneje v *Dramskem observatoriju Kapital* Dragana Živadinova.

4. Fizična in psihična manipulacija gledalcev: nasilje in strah pri gledalcih

V tem poglavju se želim posvetiti zlasti fizičnemu vidiku analize uprizoritve – tj. relaciji med performerji in gledalci na nivoju telesnega ter posledičnega proizvodjanja psihičnih oziroma psiholoških učinkov – še zlasti pri uporabi nasilja oziroma fizičnem zburjanju neprijetnih psiholoških občutij nelagodja, strahu, tesnobe pri gledalcih prek učinkovanja na telo. Ta del analize dramaturgije gledalca in učinkovanja na gledalca bom ponazorila na primeru uprizoritve *Dramski observatorij Zenit* v produkciji Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot (1987–1990), kot nasledniku Gledališča sester Scipion Nasice (GSSN).⁸⁶ Predstava je nastala v koprodukciji z gledališko institucijo Slovenskega mladinskega gledališča (premiera: 6. december 1988).⁸⁷ Poleg teoretskih referenc in analiz iz sočasnega slovenskega družbeno-

⁸⁶ GSSN se leta 1986 sicer samouniči, vendar pod drugim imenom in spremenjenim konceptom še vedno nastopa kot kolektiv anonimnih posameznikov pod režijskim vodstvom Dragana Živadinova.

⁸⁷ Ta datum premiere navajam po viru repertoar.sigledal.si, <https://repertoar.sigledal.org/predstava/96> (dostop: 1. 12. 2019), kar je pomembno zato, ker se pri Živadinovu v različnih virih pogosto pojavijo različne informacije.

političnega ter uprizoritvenega konteksta (dramaturške analize, sočasna kritiška recepcija, pa tudi analize predstave post festum) se želim nasloniti še na članek MaryBeth Inverso »Beyond Offending the Audience: Violating the Audience Body«. Inverso že leta 1996 kot ena prvih obrne raziskovalni fokus stran od ukvarjanja s trpljenjem ustvarjalca in (samo)trpinčenjem telesa performerja ter namesto tega poudarja raje učinke, ki jih predstave sprožajo na telesu in počutju gledalcev. Ukvarja se s temo gledalčevega telesa in vprašanjem posega vanj s strani ustvarjalcev oziroma kršitvami gledalčeve integritete. To bom aplicirala na *Dramski observatorij Zenit* (1988). Uprizoritev ohlapno temelji na vsebini besedila *Umor v katedrali* T. S. Eliota o umoru (mučeništvu in pozneje svetništvu) nadškofa Becketa ter konfliktu z oblastjo (Henrik II.). Vendar je dejansko vsebino in idejo iz uprizoritve težko izluščiti. Ideja uprizoritve bolj kot na vsebini ali motiviki dramskega dela temelji na specifični rabi nasilja nad gledalcem in fizični plati njegovega prisostvovanja v predstavi ter učinkov nanj.

Scenosled in umestitev gledalcev v koncept uprizoritve *Dramski observatorij Zenit*, samodefinirane kot »stvaritve« (nav. po Berger, »Slovensko mladinsko« 10), je naslednji, poteka pa v dveh uvodnih delih. Pri popisovanju in analizi uprizoritve se seveda poudarjeno osredotočam na fizično, telesno relacijo med samimi gledalci ter tudi relacijo med gledalci in performerji. Potek uprizoritve rekonstruiram po kritiških zapisih. V dramskem observatoriju so gledalci sprva strpani v tovorni železniški vagon, vrata za njim se zapahnejo, kjer občinstvo nato obtiči v popolni temi. »Neprijetno je v mrazu in temi. Zasliši se nepopisen hrup. Zunaj navdušeno tolčejo po pločevini. Je to še igra ali že realnost?« (Trenkler, »Rdeči piloti – Dunajski pogled«, *Wochenpresse*, nav. po Toporišič, »Od političnega gledališča« 99). Nato so gledalci pripuščeni v naslednji del predstave, kjer »nas neke roke potiskajo nekam naprej« (Foretić, »Umor v raketi« 21), še zmeraj v temi in »ne vedoč, ali jih črni fantje pehajo ali jim le kažejo pot« (Berger, »Slovensko mladinsko« 10). Drugi del se dogaja v (drugem) vagonu, ki so ga IRWINI, kot vizualna sekcija NSK, posebej za predstavo preoblikovali v raketo, pri čemer so gledalci »spet kakor sardine nagneten v prostor« (Foretić, »Umor v raketi« 21). Uprizoritev *Dramski observatorij Zenit* ima še zlasti poudarjeno nelagodje pri fizičnem, telesnem ter posledično psihičnem učinkovanju na gledalca.

Tudi v tem (pod)poglavju o uprizoritvenih strategijah iz fizičnega in psihičnega vidika preučujem, na kakšne vse načine se na ravni fizičnosti oziroma telesnosti manifestira strategija nadidentifikacije ali drugače, pretirana simulacija ter kopiranje oblastnih mehanizmov totalitarnega sistema. Moja teza je, da NSK, GSSN in Rdeči pilot raje kot konkretni sočasni družbeno-politični kontekst socializma, zanima ekstrahirati splošne nasilne in manipulativne oblastne strategije in ideološke učinke delovanja nekega abstraktnega oziroma generičnega sistema (ne glede na dejansko obliko vladajočega sistema). Predvsem pa te nato izkazujejo v fizičnem aspektu učinkovanja predstave na gledalca. Stranski učinek te strategije obenem poudarja tudi prikrite represivne ideološke mehanizme sočasnega socialističnega sistema, a ti pridejo do izraza v primerjavi z drugimi totalitarističnimi sistemi, denimo, nacionalsocializmom, in celo katolicizmom kot ideologijo.

Obravnavo nasilja v predstavah in fizičnega učinkovanja dramaturgije gledalca dojemam kot nujno za odpiranje (nikoli do konca odgovorjenih) vprašanj o političnem razmerju gledalca do sočasne realnosti, kako ga zastaviti v uprizoritvah in gledalca sprovcirati iz cone udobja. Branislav Jakovljević v svoji poglobljeni analizi umetnosti v Jugoslaviji, zlasti pa sedimentov organizacijskega principa samoupravljanja v umetniških praksah, analizira med drugim tudi NSK. Prav za njihov primer pravi takole: »Nobena alternativna skupina ali gibanje v Jugoslaviji ni nikoli niti pomišljala, da bi izpodbijala državni monopol nad nasiljem. Niti ni NSK; vendar pa je bila prva skupina, ki je izzvala državni monopol nad tajnostjo« (*Alienation Effects* 267). V tem poglavju postavim v precep prav to trditev. Trdim, da poleg omenjene tajnosti počno skupina NSK, zlasti Laibach in GSSN, ter njeni nasledniki Rdeči pilot tudi to: diskurzivno in strateško uporabljajo nasilje nad gledalci, pri čemer trdim, da ga uporabljajo kot uprizoritveno sredstvo za razvijanje strategije nadidentifikacije in njene uporabe, pri čemer gre za fizični podaljšek teh teoretskih implikacij. Kar trdim je, da je učinek recepcije, ki ga želijo NSK proizvesti pri gledalčevem dojetanju predstave na nivoju telesnega (na ravni prezentacije), popolnoma enakovreden tistemu, ki si ga NSK privoščijo na verbalni ravni pri kompilaciji besedil, ideologij, simbolov in različnih znakovnih sistemov (torej na ravni reprezentacije). NSK pri uporabi nasilja namreč uporablja med seboj nasprotujoče si reference na različne ideologije (fašizem, nacionalsocializem, komunizem oz. totalitarizmi).

Gre za podobnost s tistim, na kar v drugem znakovnem sistemu poimenuje Toporišič v »radikalni igri drsečih označevalcev, ki po Jamesonu predstavljajo postmodernizem« (»Po sledeh zapeljevanja gledališča« 99). Aleš Erjavec v postmodernistični relaciji predstavo konkretno analizira takole: »Publika, nagneta v vagon, poskuša nenehno osmišljati to, kar se dogaja. Kar zazna, so fragmenti smisla tu in tam; hkrati doživlja občutek utesnjenosti (dokler ni na koncu dobesedno izrinjena iz vagona)« (nav. po Toporišič, »Po sledeh zapeljevanja gledališča« 99). Pri tem sta obe razlagi še vedno znotraj reda reprezentacije.

Rdeči pilot namreč v *Zenitu* načrtno uporabljajo kompilacijo različnih ideoloških znakov in načeloma nezdružljivih ideologij, podobno kot to počne že Laibach (NSK) na svojih nastopih. In sicer naslednje. Najprej socialistični kontekst, iz katerega izhaja tudi samo občinstvo (in od alternativne skupine bržkone pričakuje komentar na dane razmere). Uvodni fizični prizor obuja spomine na pogubne učinke nacionalsocializma. Besedilo, ki ga uprizarja predstava *Umor v katedrali* T. S. Eliota, je bil v izhodišču pisan kot kritika vzpona fašizma. Vsebina sicer teče o umoru (mučeništvu in pozneje svetništvu) nadškofa Becketa ter konfliktu z oblastjo (Henrik II.), kakor tudi moralnim nekonformizmom individuuma. Foretič v svoji kritiki opozarja tudi na aktualnost vsebine besedila *Umor v katedrali* T. S. Eliota, v katerem je nadškof Becket odsoten 7 let (medtem je v realnem času minevalo približno sedem let od smrti doživljenjskega predsednika Jugoslavije, Josipa Broza – Tita) (»Umor v raketi« 21). Nadalje so na poslikavah znotraj rakete poleg idilične alpske pokrajine, krščanskih simbolov (Matere božje z Jezusovim srcem v rokah), uporabljene nagačene ujede (lovske trofeje) ter logotipi znamk (Zenit, Elan, Fiat) kot znanilci nove ideologije neoliberalnega kapitalizma ter ga vsebinsko že napovedujejo. Nemara so preroški v navezi s projektom NSK *Kapital*.⁸⁸ Poleg ostalih znakov prisotnosti različnih, nasprotujočih si ideologij, so v uprizoritvi *Zenit* uporabljene še po vsem videzu fašistične uniforme, ki jih lahko povežemo z uvodno nasilno akcijo trpanja v vagone.

Preplet različnih političnih, religioznih ikonografij oziroma ideologij v uprizoritvi *Dramski observatorij Zenit* je za sočasne kritike deloval pretirano konfuzno. Večinoma so ideje

⁸⁸ Vse tri sekcije NSK projekt *Kapital* izvedejo leta 1992. S trofejami (sekcija IRWIN, NSK) problematizira tržno vrednost in naravo umetnin, kakor tudi vrženost umetnosti na (globalni) trg pod obnebjem prihajajočega kapitalizma. Še bolj pereča pa je problematika tržne eksploatacije izhodiščnega socialističnega družbeno-političnega porekla umetnikov, ki znotraj kapitalizma neogibno postaja zgolj tržna niša.

uprizoritve skušali razlagati iz vsebine besedila. (Eliot je tekst napisal leta 1935 po naročilu kot odmev na vzpenjajoči fašizem v 30. letih preteklega stoletja.) Razen poudarjanja nerazvidnosti povezave med osnovno idejo predstave in uporabo fizičnega nasilja – oziroma vzpostavitve ambientalno nelagodne atmosfere tesnobe v predstavi – nihče od kritikov ne omenja fizične ravni predstave. Niti ne poskušajo avtonomno interpretirati implikacije nasilja v predstavi v zvezi z njeno idejo oziroma načinom materializacije te ideje. Edina izjema pri vzpostavitvi pozitivne povezave med idejo predstave in utemeljitvijo uporabe nasilja v njej, je interpretacija Foretića. Ta idejo predstave predstavi z naslednjimi besedami: »V predstavi smo priče umoru ideje, izpovedano skozi človeški lik, ideje, ki je, če je hotela svetovno delovati, morala otrditi v ideologijo, ta pa se je, ko je izdala svoj božanski izvor, spremenila v svoje naličje« (»Umor v raketi« 21). Na tej ravni že lahko razumemo povezavo med združevanjem vseh na videz nezdržljivih svetovnonazorskih stališč v uprizoritvi, cilj česar je poskus zajetja čiste ideje ter njeno (neogibno?) spremembo oziroma zlorabo ob njeni materializaciji v ideologijo. In to ne glede na to, za katero idejo oz. ideologijo gre. To negativno plat uprizoritev predstavi na ravni prezentacije (čiste fizične prisotnosti v obliki neugodja ali kar nasilja) namesto njene reprezentacije (njenega simbolnega, vsebinskega, metaforičnega, pojmovnega idr. zastopanja). To je logično, saj je sporočilo uprizoritve tudi, da je vsaka reprezentacija (ideje) oz. njena materializacija vedno že svojevrstna zloraba. Uprizoritev omogoča fizično izkustvo te manifestacije nasilja na telesu gledalca.

Uprizoritev se je tako v kritiški recepciji zapisala kot »pekel taboriškega transporta« (Foretić, »Umor v raketi« 21), ki »s svojim klavstrofobičnim vzdušjem in *simulacijo nasilja*« zbuja občutja in kreira situacijo, da »kaj hitro postaja komaj vzdržno« (Berger, »Slovensko mladinsko« 10; poudarila N. L.). Ob gostovanju predstave v Avstriji na festivalu Dunajski slavnostni tedni (Wiener Festwochen, 28. 5. 1989) se o koncu predstave tamkajšnjemu kritiku zapiše: »Precej izdelani po dobri uri zapustimo *Dramski observatorij Zenit*« (Trenkler, »Rdeči piloti – Dunajski pogled«, *Wochenpresse*, nav. po Toporišič, »Po sledih zapeljevanja gledališča« 99). Še pred tem pa kritiki poleg mukotrpnih telesnih učinkov na gledalce, večidel, razen izjem, pišejo o dezorientiranosti, nekoherentnosti, nepovezanosti uprizoritve na verbalni, vsebinski in interpretacijski ravni: »Gledalec je prepuščen samemu sebi, zmeden« (Erjavec, nav. po Toporišič, »Po sledih zapeljevanja gledališča« 99). Beremo še, da je »osrednji del 'stvaritve' [...] z uvodno proceduro, ki s svojim klavstrofobičnim vzdušjem in

simulacijo nasilja pač vzbuja asociacije na zapiranje in pogubne Transporte, v dokaj slabo razvidni zvezi« (Berger, »Slovensko mladinsko« 10). Ali pa: »Kažemo prizadetost, čeprav nismo mogli vsega razumeti, interpretacijskih pomagal je bilo malo, v svojem manifestu Rdeči pilot piše: 'Observatorij ne slika – Observatorij ne uničuje – Observatorij le opazuje razkroj'« (Trenkler, »Rdeči piloti – Dunajski pogled«, *Wochenpresse*, nav. po Toporišič, »Po sledeh zapeljevanja gledališča« 99).

Iz navedkov je razvidno, da v kritikah obstaja večidel tendenca po podrejenosti fizične komponente vsebinski ter torej neka vnaprejšnja interpretacijska neenakost med reprezentacijskim (vsebino Eliotovega besedila in ikonografijo, simboli, uporabljenimi v besedilu) in prezentacijskim delom (fizični aspekt uprizoritve, izvajanje nasilja nad gledalci, zbujanje strahu in nelagodja z namensko neudobnimi pogoji gledanja predstave: mraz, stanje na mestu, drenjanje, gneča, neudoben kot gledanja, ker se predstava odvija pod stropom vagona nad gledalci ipd.). Kritiki v odnosu med obema raje skušajo vzpostaviti povezavo v prid hierarhično nadrejenemu reprezentacijskemu delu (vsebino besedila).

Seveda se postavi vprašanje, kakšen je umetniški namen uporabe teh uprizoritvenih strategij na fizičnem nivoju v odnosu do uporabnikov, torej gledalcev, in proizvodnje želenih učinkov nanje. Ampak umetniški namen, ki ga lahko ekstrahiramo, je še vedno specifična umetniška obravnava uprizoritvenih strategij iz različnih družbeno-političnih kontekstov. To pa je tipično za NSK oziroma za nadaljevanje poti GSSN (NSK), morda pa še bolj za Laibach kot performativno video in glasbeno skupino znotraj NSK. Kar se zgodi v predstavi *Dramski observatorij Zenit*, se torej napoveduje in dogaja tudi v drugih predstavah GSSN, Rdeči pilot in Laibach ter nato nadaljuje svoj vpliv še v zgodnjih 90. letih. Gre za (fizično) realizacijo interpretacijske kompilacije in nezdružljivosti ideoloških pozicij, ikon, simbolov (ali pa postmodernističnega drsenja označevalcev) ter torej prenos tovrstnih idejnih in ideoloških mahinacij na raven obravnave čutnega pri gledalcu.

Fizični in psihični učinki na gledalčevo telo

Neke vrste kopernikanski obrat v teoretski obravnavi tovrstnih fizičnih uprizoritev, podobnih *Zenitu*, in še bolj radikalnih »body art« uprizoritev stori MaryBeth Inverso, ko poudarek iz

trpečega telesa »body art« umetnikov (na kar se fokusirajo, kot omenja Inverso, teoretiki pred njo: Stanton Garner, Richard Schechner in Max Kozloff) preusmeri na telo gledalca. Inverso opiše serijo dogodkov, performansov in hepeningov, pa tudi »body art« performansov (ali tudi »risk/pain performance«) s konca 60. in 70. let, ki počasi izginjajo v 80. letih. Za te performanse, kjer »je napadeno več kot zgolj senzibilnost občinstva«, Inverso že leta 1996 v razpravi »Beyond Offending the Audience: Violating the Audience Body« ugotavlja, da niti v teoretski obravnavi niti s strani umetnikov teh performansov ni zaznati nobene skrbi oziroma zaskrbljenosti glede telesa občinstva. Kozloff, Stanton in Schechner se načeloma strinjajo, da tovrstne uprizoritve »body art« predstave načeloma vodijo k postvaritvi telesa, njegovem popredmetenju, kar je »monstruozno« (Schechner) ali »pohujšljivo«, gre za »depersonalizacijo« in »disociacijo« telesa (Kozloff); medtem ko Arthur Sabatini učinke performansa primerja celo s terorizmom (nav. po Inverso 23). Telo zaradi uporabe nasilja nad njim izgubi status »sedeža transcendirajoče subjektivitete« (Stanton, nav. po Inverso 23). Vendar, tako Inverso, na telesni, fizični ravni vsi ti interpreti izpostavljajo umetnikovo telo, ne pa tudi vpliva uprizoritve na gledalčevo telo ali njegovo počutje. Gre torej preprosto za to, da tovrstni tako rekoč dramaturški učinki nasilja, kot so postvaritev telesa, celo njegova redukcija na stvar ali truplo zaradi uporabe nasilja, niso problematizirani v relaciji do gledalca in dramaturgije gledalca.

Kljub nespornemu teoretskemu pomenu MaryBeth Inverso za ta kopernikanski obrat k gledalcu pa lahko trdim, da je stališče Inverso predvsem moralne oziroma etične narave. Ne glede na vse opozarja in zavzema stališče umetnikove odgovornosti za gledalčevo telo in počutje. Inverso izpostavi tudi ugotovitev Judith Barry, ki poudarja, da so v teh delih postala pomembna »vprašanja o odgovornosti umetnika kot producenta«, zlasti glede varnosti občinstva (in umetnika). Vendar, tako Barry, so bila vprašanja takšne narave percipirana in zavrnjena kot »anti-formalistična« in »sovražno nastrojena« oziroma »antagonistična« ter so zatorej ostajala – vsaj v tistem času – javno neizgovorjena oziroma neustrezno artikulirana (nav. po Inverso 19).

Čeprav je tako treba izpostaviti pomen Inverso pri izpostavljanju določenih vprašanj v zvezi z dramaturgijo gledalca, ki so bila v teoriji (in praksi) desetletja zanemarjena, je pri Inverso sicer opazno pomanjkanje bolj poglobljene naslovitve pereče teme političnosti pri vprašanju

(uporabe) nasilja oziroma njegovega vpliva na občinstvo. Tega se sicer dotakne bolj mimobežno kot povod za nadaljnjo razpravo; navsezadnje pa segment političnosti pri uporabi nasilja v umetnosti niti ni osrednji fokus njene razprave. Kljub distanci do rabe nasilja v uprizoritvah Inverso sicer ne prisega na konformistično gledališče oziroma »sedativno« gledališče. Pri tem pa se zdi, da se sklicuje na feministično teorijo in uprizoritve, tu zlasti analize Judith Barry, ki ne želijo »zlorabiti občinstva«. »Zaupanje, intimnost in skupna prepričanja med performerji in občinstvom so bile osrednjega pomena za uspeh teh zgodnjih feminističnih performansov,« zapiše Barry leta 1980 (nav. po Inverso 19).

Res je tudi, da Inverso naslavlja »body art« performanse, ki niso vezani na konkretni družbeno-politični kontekst in vlogo gledališča v njem, kot je to očitno pri NSK in GSSN ter pozneje pri Rdečem pilotu v času poznega socializma in že razpadajoče Republike Jugoslavije. Vendar Inverso tudi ne ponudi celostne rešitve za uprizoritvene strategije v smislu problematiziranja sočasnega družbeno-političnega dogajanja, ki bi bilo obenem zmožno povleči gledalce iz njihove cone udobja. Te karakteristike v navezavi na razpravo MaryBeth Inverso, ki poseg v gledalčevo telo omenja že v naslovu, »Beyond Offending the Audience: Violating the Audience Body«, ne omenjam kot kritiko omenjene razprave. Marveč gre za znanilko določenega diskurza o dramaturgiji gledalca v specifičnem časovnem obdobju. Tekst je pisan sredi 90. let. Zlasti pa Inverso v obdobju pred razmahom neoliberalnega kapitalizma še ne problematizira nevarnosti tržne naravnosti in podleganja potrošniškemu diktatu uporabnika oziroma gledalca – t. i. sledenju in sklicevanju na argument okusa, a tudi udobja gledalske izkušnje.⁸⁹ Oboje bi lahko bilo hitro stranski produkt klica po odgovornosti do gledalca. A se zdi obenem v navzkrižju s tendencami po političnosti in (zanj nujnim?) neudobjem publike med predstavo. V tem smislu ostaja neodgovorjeno in nenačeto poglobitno vprašanje tega podpoglavja o fizičnem aspektu uprizoritve (odnosa do gledalčevega telesa): Kakšne uprizoritvene strategije naj se uporabljajo za inovativno dramaturgijo gledalca in alternativne politike uprizarjanja, da zadostijo vsem kriterijem; torej učinkoviti političnosti, ob hkratnem neudobju gledalca oziroma zdramljenju zavesti o njegovi fizični, telesni pojavnosti in prisotnosti v predstavi.

⁸⁹ Inverso namreč članek dvoumno konča – brez njegove problematizacije – z navedbo citata Laurie Anderson.

Kot sklepno dejanje po aplikaciji teorije Inverso se mi tako izpostavlja problem etičnosti in moralnosti glede nujnosti uporabe nasilja v odnosu do gledalca, zlasti pri vzpostavljanju kritične političnosti predstave v razmerju do sočasne družbeno-politične realnosti. V praksi ta vprašanja rešuje vsaka uprizoritev oziroma vsaka ustvarjalna ekipa zase. Vendar pa je eno pomembnih vprašanj, ki jih Inverso tudi vzpostavi, vprašanje sporazumnosti oziroma soglasja z občinstvom. Do katere mere si občinstvo skupaj z vstopnico zagotovi tudi varnost na uprizoritvenih dogodkih? V omenjenih predstavah občinstvo sicer privoli v udeležbo v tovrstnih rizičnih in celo nasilnih predstavah že s samim prostovoljnim prisostvovanjem dogodku, s čimer ustvarjalcem na neki način podeli svojo privolitve. A vprašanje vsebine privolitve – na kaj točno pravzaprav gledalci privolijo? – ostaja neodgovorjeno. Občinstvo pri tem nima nikakršne kontrole nad potekom same akcije. Obenem prisostvovanje dogodku ne pomeni samoumevnega strinjanja z vsebino dogodka. Tako, denimo, pri obeh dogodkih, *Mariji Nablocki* (GSSN) kot pri *Zenitu* (Rdeči pilot), gledalec ne more vplivati na sam potek dogajanja. Še več, ker je dogajanje situirano v posebnih okoliščinah – v zasebnih prostorih oziroma na alternativnem umetniškem prizorišču –, je občinstvo dobesedno ujeto v dogodek, iz katerega med potekom pobeg ni mogoč. Pri *Mariji Nablocki* tako gledalci obtičijo v pododruju z glavami, molečimi iz konstrukcije, in pri *Zenitu* v temi tovornega vagona.

Vendar naslovitev problema moralnosti pri vprašanju uporabe nasilja oziroma tudi pri uporabi bolj benignih sredstev, ki sprožajo nelagodje pri gledalcih, ni tako enoznačno. Čeprav je vedno subjektivno v doživljanju in načeloma moralno-etično problematično, ima lahko uporaba nasilja pri dramaturgiji gledalca in poudarjanje fizičnih aspektov tako uprizoritve kot gledalčevega telesa za nekatere gledalce tudi transcendentni učinek. V prid tovrstnemu izzivanju gledalčeve cone udobja zavoljo političnih učinkov priča tudi pozitivna kritika *Zenita* s strani Foretića, ki svoje pisanje zaključi tako:

»V imenu te predstave oproščam Rdečim pilotom vsa tista nesmiselna mučenja in sitnosti, v kakršna so me potiskali v dosedanjih svojih predstavah. [...] Seveda sem trpel tudi na osmem tiru ljubljanske železniške postaje. Toda zavedal sem se, da je moje trpljenje utemeljeno in da v imenitno zamišljenem zasnutku pomaga scenski sublimaciji človekovega trpljenja danes, nemara pa še bolj – jutri.« (Foretić, »Umor v raketi« 21)

Uporaba nasilja in sprožanje strahu pri gledalcih

Pri dešifriranju uprizoritvenih ciljev skupine ustvarjalcev, kakor tudi interpretaciji sprožanja učinkov nelagodja in strahu pri gledalcih z uporabo uprizoritvenih sredstev, ki učinkujejo na ravni fizičnega gledalcev, si pomagam s teoretsko analizo, že kar razlago uporabe nasilja, ki je nastala v avtorstvu dramaturškega sodelavca Dragana Živadinova in Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot Vladimirja Stojsavljevića. Stojsavljević v članku z zgovornim naslovom »Tepsti svoje gledalce« svojo tezo sicer postavi na podlagi praktičnega delovanja in ekshibicij ameriške eksperimentalne skupine Living Theatre (1947–) in njihovih vplivov na poznejše generacije. Od sočasnih skupin pa se osredotoči predvsem na predstave katalonske skupine, ustanovljene leta 1979, La fura dels baus, ki je, kot sami navajajo na svoji uradni spletni strani, delala na odnosu do »re-konceptualizacije dveh najpomembnejših vidikov dramskih umetnosti: gledaliških prostorov in publik. Oziroma, se pravi, da so redefinirali prostor s premikom v nekonvencionalne prostore in spreminjali vlogo občinstva iz pasivnega v aktivnega – kar je pomenilo prebijanje četrte stene« (La Fura dels Baus, uradna spletna stran skupine).⁹⁰ Tendence v delovanju obeh skupin (The Living Theatre in La Fura dels Baus), na katere velja biti pri vplivih na slovenske ustvarjalce pozoren, so tako zlasti fizična aktivacija gledalca, spremenjene, nekonvencionalne prostorske relacije in umestitve gledalcev v predstavo, prebijanje fikcije četrte stene, pri La Fura dels Baus tudi neposredna uporaba nasilja.

Vpliv katalonske skupine na ustvarjanje v slovenskih uprizoritvenih umetnostih v 80. in 90. letih je nedvoumen; skupina je 1990 tudi gostovala v Ljubljani s predstavo *Tier Mon* (Leiler, »Spektakel čutnosti osupljivih podob«), v 80. letih pa že tudi v Beogradu in Zagrebu. A še bolj kot za vplive gre za splošno situacijo tematizacije nasilja v aktualnih gledaliških uprizoritvah v mednarodnem prostoru.⁹¹ Ali še drugače: »Gledališče ja (sic) postalo nasilno« (Stojsavljević, »Tepsti svoje gledalce« 36).

⁹⁰ *La Fura dels baus* (»La fura«). Uradna spletna stran. <https://lafura.com/en/la-fura/> (dostop: 7. sept. 2021).

⁹¹ Na to opozarja celotna tematska številka Maske, posvečena tej temi, ki se zgleduje po sočasnih teoretskih obravnavah nasilja v povezavi z uprizoritvenimi umetnostmi (Hrvatini, »Nasilje – uvod« 31).

Vendar daleč od tega, da bi bil namen tovrstne dramaturgije gledalca (zgolj) (rancièrovska) aktivacija pasivnega gledalca, narobe, Stojsavljević namen tovrstnih predstav na primeru *La Fura dels Baus* opredeli tako:

»Nekoč je bil cilj provokacije povleči pasivnega gledalca v doživljanje, tu pa se spremeni v poseg, ki skoraj medicinsko izprazni doživljajski svet posameznika, da bi lahko kasneje sprejemal nove vtise. Potešitev gledalcev v dogajanju, imenovanem SUZ O SUZ, skoraj spominja na tisto, kar opisujemo kot katarzo. Seveda je jasno, da lahko tokrat govorimo o sočustvovanju za sočustvovanje, čeprav nasilje, ustvarjeno v predstavi, ni oponašanje nasilja, temveč neposreden napad na občinstvo.« (»Tepsti« 37)

Če je prvi del – aktivacijo gledalca – še mogoče vezati na Living Theatre, pa je vse bolj neposredno nasilje nad gledalcem pri, denimo, *La Fura dels Baus*, za gledalce lahko katarzično. Ali pa: »Zabaven začetek se prelevi v zastrašujoč kaos, paničen strah pred udarcem in bolečino, ki prevzame občinstvo, iz glave pa odpihne vse misli in ideje in jih napolni izključno z instinktom oziroma strahom« (Stojsavljević, »Tepsti« 36).

Ni odveč poznati dejstvo, da je bil Stojsavljević pet let pred nastankom tega članka tudi dramaturg pri predstavi *Zenit* Rdečih pilotov. V diagnozi dogajanja in Stojsavljevićeve analizi delovanja tovrstne dramaturgije gledalca v odziv na uprizoritev *La Fura dels Baus*, je že zaznati koncept dramaturgije gledalca, ki je prisotna v predstavi *Zenit*. V primeru *Dramskega observatorija Zenit* sicer ni šlo za do te mere brutalen napad na občinstvo, kot pri nekaterih sočasnih mednarodnih predstavah. Tu v *Zenitu* »v črno oblečeni mladci med vikom in krikom in *igraje osornost* pripuščajo v tovorni vagon« (Berger, »Slovensko mladinsko« 10; poudarila N. L.), beremo pri kritikih. Čeprav doživljanje tovrstnih umetniških inhibicij pri gledalcih sproža zlasti subjektivne in tako povsem različne učinke. Tako lahko pri drugem kritiku *Zenita* beremo bolj radikalno (in manj simulirano) doživljanje predstave, ki nakazuje manj prijetno izkušnjo: »*Pekel taboriškega transporta* traja, na srečo, le kratek čas. Odpre se ozek prehod, ovija nas nekakšna astralna glasba, tudi če ne bi hoteli *iz te dušne tesnobe*, nas neke roke potiskajo nekam naprej« (Foretić, »Umor v raketi« 21; poudarila N. L.). Čeprav mora tudi Berger pozneje v kritiki priznati, da kljub neresnosti »*igraje osornost*«, »s svojim

klavstrofobičnim vzdušjem in *simulacijo nasilja*« predstava zbuja občutja in kreira situacijo, da »kaj hitro postaja komaj vzdržno« (Berger, »Slovensko mladinsko« 10; poudarila N. L.).

Kljub ne tako radikalni uporabi nasilja kot pri La Fura dels Baus, pretežnem ustvarjanju tesnobne situacije in zburanju fizičnega ter psihičnega nelagodja pri gledalcih, lahko teorije Stojsavljevića apliciramo tudi na predstavo *Zenit*. Rezultat uvodnega fizičnega oziroma neverbalnega dela predstave je namreč podobna dezorientacija, učinek zmedenosti, ki izprazni gledalčev doživljajski svet in ga napolni za nove vtise. Pri tem je treba poudariti, da gre za kratkotrajen, trenutni učinek tovrstne šok terapije, ki vendar ni sam sebi namen, marveč – kot razberemo iz Stojsavljevićeve, četudi programske, nekoliko manifestativno pisane in zato težko razumljive analize (»Tepsti svoje gledalce« 37) – je konceptualno utemeljen iz razumevanja sočasne narave in funkcije gledališča ter glede na njegovo umeščenost v sočasno skupnost. Ta pa je vedno tudi družbena oziroma politična, izvajalec pa vedno produkt in odsev tega kolektiva oziroma družbene skupnosti.

S tem je v neposredni zvezi tudi način uporabe svojevrstne šok terapije, ki jo opiše Stojsavljević, ki pa je ključno omejen na dve točki v spremembi (estetske) funkcije gledališča. Kot prvo, spremembo prenosa emocionalnega nasilja nad gledalcem, ki se izvaja v klasičnih uprizoritvah, skozi tekst v neposredni izraz nasilja nad gledalcem. (Ta razgradnja teksta poteka od Brechta, Ionesca, Becketta naprej.) Druga točka, ki je za to potrebna, pa je sprememba igralca v izvajalca v performansu. Šele ta, tako Stojsavljević, omogoča izvajanje neposrednega nasilja nad gledalcem. To pomeni najprej prehod iz logocentrizma v scenocentrizem, nato pa znotraj scenocentrizma osredotočanje na izvajalčevo vlogo oz. že kar vlogo performerja, še zlasti pa njegov neposreden fizični odnos do gledalca.

V kontekstu estetskega in političnega programa GSSN oziroma Rdečega pilota je tovrstni razvoj občinstva usmerjen v estetsko revolucioniranje slovenskega institucionalnega gledališča.⁹² Razvoj občinstva tukaj razumem bolj v kontekstu »atletike očesa« v istoimenskem članku Ede Čufer, torej kot dejanski trening usposobljenosti gledalca za spremljanje predstav in ne tržno usmerjeno pridobivanje publike. V konkretnem primeru pa

⁹² Kar so GSSN poskusili že z eno svojih prvih gledališko usmerjenih plakatnih akcij NSK »Vstajenje« (okt. 1984).

razvoj občinstva/atletika očesa pomeni ustvarjanje avtonomnega estetskega sveta GSSN in priučevanje novih pravil ustvarjanja in gledanja/interpretiranja umetnosti. Pri tem uprizoritvene strategije omogočijo momentalno izpraznjenje poprejšnjih izkušenj oziroma fokus na trenutno izkušnjo strahu (Stojsavljević, »Tepsti svoje gledalce« 37) ter urjenje in izostritev percepcijskih mehanizmov gledalca, njihovo ozaveščeno uporabo (prim. Čufer, »Atletika očesa« 300).

Ta paradigmatski estetski premik, ki se dogaja pri GSSN, razumem v temelju povezanega z naslednjo mislijo, ki se mi zdi za pričujočo raziskavo ključna: »Foretić (1991) trdi, da gledališka praksa Dragana Živadinova (režiserja vse gledališke dejavnosti NSK) temelji na totalitarni državi in da je v predstavah Dragana Živadinova državno nasilje nadomeščeno z estetskim nasiljem. Dozdeva se tudi, da Živadinov igra vlogo totalitarnega demiurga« (nav. po Monroe, *Pluralni monolit* 112). To konkretno pomeni, da se sam način uporabe mehanizmov nasilja, ki ga v praksi uporablja totalitarna država, v gledališču uporabi v obliki umetniških, uprizoritvenih strategij nasilja nad gledalcem. Da so imeli ustvarjalci pri snovanju v mislih prav to, potrjuje tudi tale misel Stojsavljevića: »Nasilje, o katerem pišem, se ne izraža le z novim jezikom v gledališču, ne izraža se le z gibom, besedo, sliko, temveč tudi z *načinom delovanja skozi socializiranje predstave, s propagando*, oziroma – gre za nasilnost, ki je naš lastni proizvod in za katero izvore smo izgubili občutek« (»Tepsti svoje gledalce« 38; poudarila N. L.). Poudarek v tem citatu tudi v strategiji GSSN poudarja izvorni prevzem mehanizmov nasilja pri sočasnem sistemu in državnih represivnih organih. To sicer pogosteje počno Laibach, le da te mehanizme in strategije nasilja – za razliko od Laibacha – GSSN povsem izolira, estetizira in odlepi od osnovnega družbeno-političnega izvora. Gledalcu tako ponudi izkušnjo čistega nasilja, ki ga je mogoče razumeti kot prikaz univerzalnega delovanja nasilja, ki je prisotno v vseh političnih sistemih. »Nasilje, kateremu so izpostavljeni gledalci, pa ostaja metoda, s katero se skuša doseči stanje, v katerem je Beseda golo Dejanje« (ibid.).

Konkretnije razumem to manifesticijo nasilja tako pri GSSN kot pri Stojsavljeviću utemeljitvi še vedno kot potrditev argumenta o goli realizaciji podmen nadidentifikacije. V tem kontekstu navajam tudi Arns in Sasse, ki v svoji analizi subverzivne afirmacije ugotavljata naslednje: »Ko govorimo o subverzivni afirmaciji, se torej ne ukvarjamo s kritično distanco, marveč smo soočeni s kritiko estetske izkušnje, pri kateri gre – prek identifikacije – za

ustvarjanje fizične/psihične izkušnje predmeta kritike«. Pri tem poudarjam zlasti zadnji del – »ustvarjanje fizične/psihične izkušnje« pri gledalcu (»Subverzivna afirmacija« 7). To lahko razumem v povezavi z nekoliko poznejšim citatom v tekstu Arns in Sasse: »Subverzivna afirmacija mora – skoraj fizično – vključiti poslušalca ali bralca v situacijo tako, da lahko svojo vpletenost razume šele pozneje in takrat tudi razmišlja o njej« (8). Gre torej za poudarek na integriranosti gledalčevega pogleda v samo konstrukcijo uprizoritve (lahko tudi scenografsko, kot je razvidno iz *Marije Nablocke*). Ta izkušnja pa mora biti predvsem fizična. Uprizoritve NSK (tako koncerti oziroma performativni dogodki Laibachov kot uprizoritve GSSN) ne dovoljujejo pozicije zunanega, distanciranega gledalca, ki bi lahko iz emocionalno in fizično nevpletenega položaja z distance in objektivno ter pregledno motril celoto umetniškega dela. Arhimedova točka gledališča postane pri NSK nemogoča. Gledalec in njegova manipulacija sama postaneta del uprizoritvenega dogodka.

V tem smislu je nadidentifikacija še vedno pripadajoča in ustrezajoča sočasnemu sistemu socializma, s katerim je povezana na način ustvarjanja uprizoritvene strategije, ki gledalca integrira v del dogajanja. Pri GSSN in Rdeči pilot gledalec celo fizično postane integralni del scenografije. Zunanja, distancirana (če hočete brechtovska), racionalna pozicija gledalca v času trajanja predstave je v tem tipu gledališča nemogoča. Prej kot v brechtovskega lahko v binarnosti oz. opoziciji teorij na ravni Brecht-Artaud to umestim pod artaudovski pristop. Odtod potreba po kreiranju uprizoritvenih strategij, ki za gledalca v trenutku odvijanja predstave predstavljajo neizmerna, celo neizmerljiva, vseobsegajoča doživetja. Odtod tudi razvijanje nelagodnih fizičnih dražljajev za gledalce, ki v uprizoritvah koketirajo z ustvarjanjem fizične gledališke ustreznice delovanju sočasnega političnega režima. S tem lahko tudi za GSSN in Rdeči pilot zatrdim, da so z uporabo radikalnih sredstev, kontrole gledalca, izvajali tisto povezavo med nadidentifikacijo ter totalitarizmom, ki jo analizirata Arns in Sasse, ko pravita, da za uporabnike oziroma ustvarjalce subverzivne afirmacije velja, da so:

»dodatno ponavljali estetske razmere totalitarne estetike; izločitev vsakršnega zunanega zornega kota (tj. zunaj umetniškega dela). Popolna odstranitev horizonta obiskovalca, gledalca ali bralca je središčno načelo totalitarne estetike in sočasno edina strukturna osnova, na temelju katere lahko subverzivna afirmacija uspe kot

subverzivna afirmacija. Subverzivna afirmacija mora – skoraj fizično – vključiti poslušalca ali bralca v situacijo tako, da lahko svojo vpletenost razume šele pozneje in takrat tudi razmišlja o njej.« (Arns, Sasse, »Subverzivna afirmacija« 8)

V tem smislu GSSN in Rdeči pilot ne le ustrezajo analizi nadidentifikacije, ki je specifična za totalitaristični kontekst, temveč to potrebo po konceptualni integraciji gledalca še radikalizirajo na način, ki ni zgolj konceptualen, temveč za gledalca izjemno fizičen. Celo preizkuša same meje znosnosti, lagodnosti in sploh zdržljivosti gledalca v dani gledališki situaciji, v katero je potisnjen. Gledalec je na ta način celostno čutno integriran v dogajanje in postaja dosledna realizacija Hrvatinevega topičnega gledalca.

Želeni učinek predstave *Zenit* na gledalca, ki ga opisuje Stojšavljević in ki omogoča, da na GSSN in Rdeče pilote, apliciram teorijo nadidentifikacije Sasse in Arns, lahko primerjam in paralelno razvijam v primerjavi s tistim, ki ga omenja Alexei Monroe v svoji analizi delovanja Laibach. Gre za pojav, ki ga Monroe na primeru Laibach (NSK) imenuje »ostra obravnava občinstva« (*Pluralni monolit* 111), brutalnost in učinek te »ostre obravnave občinstva« je discipliniranje občinstva. Poglejmo podrobneje.

Discipliniranje občinstva

Monroe se ob obširni analizi delovanja NSK in Laibach sicer le na kratko posveti tudi analizi gledališke sekcije NSK, ta odsotnost je pomenljiva, še zlasti glede na to, da se v svoji publikaciji Monroe večinoma posveča političnim učinkom NSK. Pri analizi GSSN ob vzporednicah z Laibachom Monroe posebej omeni uprizoritev *Marijo Nablocko* (mimogrede, ob gostovanju na »Edinburškem festivalu so jo iz varnostnih razlogov skoraj nemudoma prekinili« (Monroe, *Pluralni monolit* 111)). Pri popisu dogodka Monroe takole obnovi dogajanje z vidika gledalcev: »Gledalci so strogo razvrščeni in imajo majhno svobodo gibanja« (116). Pri tem kot eno od podobnosti GSSN z Laibachom izpostavi – »ostra obravnava občinstva« (111) in na naslednji strani nadaljuje z utemeljitvijo: »Tako kot pri Laibachu je tudi tu občinstvo predmet tovrstnega nasilja. Občinstvo je bodisi podjarmljeno bodisi zajeto (fizično z omejitvijo gibanja ali na čutni ravni z obsegom spektakla). Ta

brutalnost je kombinirana z nedvoumnim pridihom misticizma in utopizma ter s poskusom vztrajanja pri gledališču kot junaški formi« (112).

Bolj produktivno kot analizo GSSN se mi zdi na tej točki uporabiti Monroejevo analizo obravnave oziroma manipulacije občinstva, kakor se dogaja pri Laibachu – glasbeni, performativni in video sekciji znotraj NSK, ki naj bi popularno kulturo, zlasti pa rockovsko glasbo razkrinkaval kot »mesto hegemonistične ali fašistične mobilizacije« (Monroe, *Pluralni monolit* 245). Monroe pri analizi Laibachove »'klasične' totalitarne faze«, katere trajanje definira od 1980 do 1988 (242), ugotavlja prisotnost različnih elementov. Monroe poskuša zlasti ekstrahirati tisto, kar slovenski prevod imenuje »odtujitveni učinek« pri gledalcih, ki ga Laibach na ta način doseže s kombinacijo znanih ter neznanih, celo hote absurdnih, komičnih učinkov, oziroma neprestanega višanja pričakovanja občinstva, ki je pri publiku Laibacha specifično. Monroe jih imenuje tudi »občinstvo z razvitim občutkom za skrajnosti« (240).

Monroe se pri razlagi opira na eni strani na Adorna in njegovo analizo fascinacije publike pri političnih oziroma konkretno fašističnih shodih, pri čemer Monroe opaža kot karakteristiko in skupno potezo pri Laibachu prav namerno ustvarjanje protislovnosti na meji s spodkopavanjem lastne kredibilnosti. Vendar pa je rezultat tega elementa »norčavosti«, protislovja oziroma absurdnosti, paradokсно to, da pri gledalcih še dodatno podkrepi spoštovanje do njih kot ustvarjalcev (Monroe, *Pluralni monolit* 244). Po drugi strani predstavljajo Laibach za Monroeja realizacijo Attalijevih historičnih oziroma teoretskih implikacij o političnih razsežnostih glasbe (oziroma hrupa) na način ideološkega prisvajanja estetskega diskurza.⁹³

Militarizacija, celo discipliniranje občinstva ter brutalizacija čutov skupaj z elementi absurda so vse elementi, ki jih zasledimo tudi v *Dramskem observatoriju Zenit*. A vendarle ima to pri Laibachovem občinstvu vnaprej določeno funkcijo, in sicer to ponazarja tudi naslednji citat: »Kombinacija vojaških ritmov, ostrih lučnih učinkov in provokativnih podob ima za cilj poenotenje in razosebljenje občinstva, pri čemer ponazarja in uporablja procese fizične in

⁹³ V slovenščini je Attalijeva knjiga izšla pri Maski: Attali, Jacques. *Hrup: esej o politični ekonomiji glasbe*. Ljubljana: Maska, 2008.

idejne manipulacije« (Monroe, *Pluralni monolit* 242). Tovrstno postvaritev gledalca lahko zaznamo tudi v drugih uprizoritvah GSSN tega časa, podobno ugotavljam tudi za *Zenit*.

Uporaba nasilja v sočasnih uprizoritvah

Marija Nablocka in *Zenit* nista bili edini uprizoritvi v tistem času, ki sta vključevali elemente discipliniranja občinstva oziroma brutaliziranja njihovih čutov, če ne kar nasilja. Iz sočasnih predstav oziroma njihovih kritik lahko beremo pripombe občinstva, ki segajo od pritožb zaradi bolečin v nogah zaradi stanja ali neprijetnosti zaradi mrazu, do strahu pred temo: *Kanon* (1993, režija: Emil Hrvatini) in *Walter Wolf* (1993, režija Vlado Repnik). Povzema jo naslednja izjava neke gledalke: »Groza me je, rada bi šla ven, pa ne vidim, kam« (nav. po Kolenc, »Vlado Repnik: Vdor realnega« 19). Še prej pa Repnikove *Brigade lepote* (1990), ki so v širši javnosti sprožile precej negodovanja še pred samo premiero, ko so avtorji predstave v časopisih (*Delo*, 13. januar 1990) iskali darovalca oziroma truplo za »umetnostne namene«, ki bi se torej uporabilo med samo predstavo.⁹⁴ »Kaj prida se potem ni zgodilo [...] v predstavi namreč ni bilo trupla.« (Milohnič, »Politično in gledališče« 131)

Poleg samega škandala (odzvalo se je Slovensko zdravniško društvo) (Orel, »Vprašanje izvirnosti« 77; Milohnič, »Politično in gledališče« 131; *Likovne besede*, januar 1992) je v tem primeru *Brigade lepote* še bolj pomemben t. i. vdor realnega (ali tudi VR, ki so mimogrede tudi inicialke avtorja oz. režiserja Vlada Repnika, ki ga pozneje uporablja – *Brigade lepote* so sicer prva samostojna Repnikova predstava v okviru Gledališča Helios). Pri tej analizi »vdora realnega« je pomenljivo, da glavno vlogo pri končnem prizoru pri operaciji oziroma obdukciji odigra Jože Tisnikar, slovenski slikar, prepoznaven po svoji morbidni, celo apokaliptični motiviki, naslikani v temačnih tonih. V predstavi nastopi kot on sam. Gre za prenos Tisnikarjevih biografskih karakteristik v območje uprizoritve, saj je nenazadnje sam delal v mrtvašnici oz. v secirnici v Slovenj Gradcu kot obdukcijski pomočnik. O funkciji Jožeta Tisnikarja, ki je nastopal v vlogi »Vdora realnega« – tako se je imenovala njegova vloga – piše Barbara Orel v razpravi »Vprašanje izvirnosti: travmatična točka gledališča in performansa na

⁹⁴ Podrobneje se z dogodkom in njegovo analizo v razpravah ukvarjata Barbara Orel v razpravi »Vprašanje izvirnosti: travmatična točka gledališča in performansa na prelomu tisočletja« (77) in Aldo Milohnič v »Politično in gledališče« (131) ter *Likovne besede*, januar 1992, št. 21–22.

prelomu tisočletja« (77). Pri tem je jasno, da gre za mentalno projekcijo gledalca, ki se v uprizoritvi vzpostavi s pomočjo uprizoritvenih strategij, učinkuje pa na ravni fizičnega in telesnega gledalca. Ob inovativnosti dramaturgije gledalca tako trdim, da v tem primeru vdor realnega v predstavo predstavlja kar gledalec sam, ne le Jože Tisnikar.

Kot je razvidno iz posnetka predstave (*Brigade lepote*), so v zaključnem prizoru iz trupla – bodisi trupla bodisi njegove gledališke znakovne reprezentacije – simbolično odvzeti možgani, ki so zavoľjo avtentičnost še nekoliko krvavi. To gesto je moč povezati z uvodno fizično izkušnjo gledalcev na poti vstopa v dvorano oziroma na prizorišče dogodka, v katerega je določen del gledalcev prepeljan na vozičku za ranjence oziroma za trupla (Čufer, »Gledališče v dobi konformizma čutil I.« nepag.).⁹⁵ S tovrstnim gledališkim kodiranjem načina njegovega vstopa v uprizoritev, ko ga ustvarjalci v predstavo pripeljejo na vozičku, gledalec simbolizira truplo, ki se na koncu predstave tudi simbolično pojavi na obdukcijski mizi (ki so mu iztrgani možgani; ti predstavljajo intelektualno raven dojemanja predstave ali reprezentacijo). To funkcijo potrjuje tudi misel Ede Čufer: »Po vstopu v pravokotno oblikovan prostor je gledalcu, četudi je prišel do svojega stojišča peš, jasno, da bo naslednjo uro ali dve, medtem ko se bo *njegovo truplo operiralo ali seciralo*, nad njegovo glavo odvijali prizori Pekla, Vic in Nebes« (Čufer, »Gledališče v dobi konformizma čutil I.« nepag., poudarila N. L.). Še bolj kot ta realni vdor gledalca v predstavo je tako pomembna simbolna vloga in njeno (fizično in simbolično) učinkovanje na gledalca, ki jo tovrstno, nenazadnje ne le razosebljenje, marveč kar objektivacija in postvaritev gledalca, sproži. S tem je racionalizaciji interpretacije, intelektualizaciji predstave in reprezentaciji simbolno odvzeta moč. Nad njo prevlada izostrena senzoričnost prezentacije, poudarek je na fizičnem občutenju predstave s strani gledalcev, četudi v obliki brutalizacije in discipliniranja njihovih čutov.

⁹⁵ Na prizorišče je upoštevaajoč »časovno ekonomijo« prepeljan približno vsak deseti gledalec (Čufer, »Gledališče v dobi konformizma čutil I.« nepag.).

Sklepi

Glede 80. let preteklega stoletja sem po razčlenitvi in definiciji inovativnih in alternativnih uprizoritvenih strategij za 1. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja ter obdobje poznega socializma prišla do naslednjih sklepov. V podpoglavju o politikah uprizarjanja sem dokazovala, da se prevoj političnega kaže s premikom od tekstualnih praks k prostorskim oziroma prevojem iz primata logocentrične perspektive uprizarjanja v scenocentrizem, ponazorim pa ga v premiku od KPGT (1977) do NSK (1984) – zlasti od Ristića do Živadinovovih režij znotraj GSSN. Ta prevoj v politikah uprizarjanja in dramaturgiji gledalca v poznem socializmu ne naznanja le premika v načinu uprizarjanja, pač pa naznanja tudi premik v načinu interpretacije in recepcije, torej gledalskem delu. Že na začetku 80. let se tako od gledalca zahteva precej avtonomno in emancipatorno delovanje. Potrebo po gledalčevi aktivaciji in njegovi nenehni aktivnosti teoretsko utemelji Eda Čufer s konceptom atletike očesa.

Sprememba političnosti v smislu prevoja v prostorsko komponento se sicer še pred GSSN kaže že pri Ristiću. Mejniki postavim v leto 1980 zaradi politično prelomne uprizoritve *Missa in a minor* (r. Ristić, Slovensko mladinsko gledališče, 1980). Ristićeva političnost namreč ni omejena izključno na vsebinske in tekstovno kompilacijske intervencije – tudi te, vendar ne izključno –, marveč so prostorske intervencije tiste, ki se izkažejo kot ključne pri rekonfiguraciji in tudi reteritorializaciji gledalčevega pogleda in političnosti uprizoritve. Pa tudi oblikovanje ideoloških načel v odnosu do normativne oz. dominantne ideologije poznega socializma. Oblikovanje le-teh se slednjič razvije oz. materializira v uprizoritveni strategiji nadidentifikacije, ki jo uporablja NSK.

V analizi komunikacijskega modela iz 80. let zato, razumljivo, v središče zanimanja postavljam uprizoritveno strategijo t. i. nadidentifikacije, ki jo uporabljajo NSK. Zanima me zlasti inovacija, ki jo ta strategija uvaja v smislu načina nagovora gledalca. Analiza komunikacijskega modela uprizoritev skozi (politični) nagovor gledalcev tukaj omogoči analizo različnih položajev med ustvarjalci in gledalci ter njihovih razmerij znotraj modela.

Posvetim se vprašanju, kakšne inovacije strategija nadidentifikacije prinaša za dojetanje ciljne publike oz. idealnega gledalca iz komunikacijskega modela. Primarna srž in raziskovalni fokus je zanimanje za vprašanje, kakšne (nove) aktivnosti zahteva od (svoje) publike NSK, in, nadalje, ali cilji NSK ustrezajo pričakovanjem in (samo)razumevanju publike, posledično pa: kdo sploh je ciljna publika (idealni gledalec) NSK? Nadidentifikacijo sem raziskovala v kombinaciji z razpravo Slavoja Žižka »Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?«, v kateri avtor utemelji strategijo nadidentifikacije ter zanjo uvede ta nov pojem, in sicer za njeno specifično učinkovanje, ki je vezano tako na definicijo kot kontekstualizacijo termina glede na konkretno politično situacijo. Vezano pa je tudi na (družbeno-politično) genealogijo strategije, kar nadalje razvijata Arns in Sasse v razpravi »Subverzivna afirmacija«.

Preobrat, ki se dogodi v času (post)socializma v Sloveniji s specifično rabo strategije nadidentifikacije v komunikacijskem modelu – zlasti pri Laibach in NSK – v odnosu do dojetanja gledalčeve vloge, pomeni mnogo več dela s strani gledalca, ki mora šele razbrati pravo stališče ustvarjalcev, tega postavljam v razliko med empiričnim in idealnim avtorjem. To pa zahteva mnogo aktivnejšo vlogo gledalca, ki nenadoma prevzame odgovornost za interpretacijo umetniškega dela. Odgovornost, ki se mora samo-utemeljevati iz gledalčeve lastne želje ter na ta način morda več kot o samem umetniškem delu pove o gledalcu samem – tako njegovi psihologiji, osebno-etični naravnosti kot političnosti. Po drugi strani taka uprizoritvena strategija teorijo postavlja v paradoksen položaj, da umetnost, katere strategija uprizarjanja je ohranjanje načrtno izmuzljivega stališča – brani pred (napačnimi) interpretacijami. Tako razumem Žižkov članek »Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?«.

Umetnost na tej točki – linija, ki jo nadaljuje od Ristića dalje – postaja umetnost vzpostavljanja lastnega umetniškega družbenega konteksta oziroma manipuliranje z njim. Pri tem je etična odgovornost na gledalcu. Šele tega gledalca lahko zdaj dokončno imenujem idealni gledalec NSK. Ta se tako razlikuje od ciljne publike NSK, torej kot marketinškega koncepta in tržno naravnane kontingenta publike, ki pri Laibachu sledi postmodernističnemu stilu »anything goes«. To ima pomembne (politične) implikacije za dramaturgijo gledalca in politike uprizarjanja. Medtem ko se slednje vedno bolj usmerjajo na regulacijo konteksta, s čimer umetniški produkti odtlej v javnosti samodejno proizvajajo

učinke (najbolj razviden je primer plakatne afere Novega kolektivizma NSK); mora gledalec prevzeti aktivno, emancipatorno, odgovorno politično držo.

V analizi prostorske ravni dramaturgije gledalca nadalje dokazujem, da gre pri GSSN pravzaprav za politično in prostorsko uporabo ideološke strategije nadidentifikacije ter njene realizacije. Pri tem imam z nadidentifikacijo v tem (prostorskem) oziru v mislih zlasti represivne mehanizme oblastniškega segmenta, ki pričajo o izvajanju izrednega nadzora in discipline, celo nasilja nad gledalci (primer *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*). In medtem ko se zdi, da je raba tovrstne strategije specifična za NSK in torej omejena zgolj na delovanje skupine, pa ima tovrstno koncipiranje dramaturgije gledalca, kot ga pojmuje GSSN, bistvene posledice za nadaljnji razvoj dramaturgije gledalca v Sloveniji in pri ostalih umetnikih.

Medtem predstavlja Ristićeva predstava, *Miss in a minor* iz leta 1980, uprostorjenje pluralizacije pogleda, mobilnosti, fluidnosti, torej večperspektivnosti. Čeprav je tudi v tem primeru gledalčev pogled nadziran oziroma režiran, se zdi, da je gledalec v primeru Ristićevih režij svobodnejši, oziroma razpolaga z večjo stopnjo nadzora nad lastno dramaturgijo gledališča/pogleda, njegovo režijo in montažo.

V analizi dramaturgije gledalca skozi kriterij fizičnega (in psihičnega) vpliva uprizoritev na gledalca sem v 1. modelu preučevala uprizoritve, ki posebej stavijo na zbujanje nelagodnih čutnih vtisov pri gledalcih med samim potekom predstave. Posebej sem se posvetila *Dramskemu observatoriju Zenit*, *Brigadam lepote* in nekaterim drugim uprizoritvam v 80. letih. S pomočjo uporabe analiz iz sočasnih kritik in teorij Vladimirja Stojsavljevića ter primerjave delovanja Laibacha z GSSN (po teoriji Alexeija Monroeja) in teorije Marybeth Inverso, ki obrača fokus raziskave na učinkovanje predstave na gledalčevo telo, sem prišla do ugotovitve, da je uporaba nasilja oziroma vzpostavitve nelagodnega občutja pri gledalcih prek čutnih dražljajev (mraz, vpitje, trušč, občutje klavstrofobičnosti, nagnetenost teles v majhnem prostoru, tema, dolgotrajno stanje ipd.) del strateške (politične in estetske) reforme slovenskega gledališča, ki poteka največ na ravni sprememb v dramaturgiji gledalca.

Del tega je postopek trenutnega in začasnega izpraznjenja doživljajskega sveta gledalca, kar se doseže s šok terapijo ob sprožanju občutkov strahu (to sem ponazorila s pomočjo analize Stojšavljevičevih in Monroejevih teorij o učinkovanju na gledalce). S tem se njegova pozornost preusmeri na trenutno doživljanje in gledalcu odpre nove registre za alternativno dožemanje predstave. Po drugi strani »Laibach pri brutaliziranju občinstva uporablja vsa našeta (anti)senzorična sredstva, pri čemer ga skuša prisiliti k načrtovanim odzivom in interakcijam. Ko govorimo o nastopu, postane 'funkcija' Laibachovega občinstva celo očitnejša od spremljajočih sredstev« (Monroe, *Pluralni monolit* 242). Monroe govori o uporabi sredstev, ki so namenjena discipliniranju občinstva, pa tudi njegovemu razosebljenju in poenotenju, »pri čemer ponazarja in uporablja [tj. Laibach] procese fizične in idejne manipulacije« (ibid.). Pri tem je prisoten določen element pretiravanja in absurdnosti, v kombiniranju znanih (pričakovanih) in neznanih (nepričakovanih) sredstev, nujen za vzpostavljanje in ohranjanje občutka pripadnosti – denimo določenim estetskim nazorom skupine GSSN – kakor tudi zadovoljevanja pričakovanj občinstva in nenehnega premikanja mej pričakovanega (ibid.).

Kot sklepno dejanje po aplikaciji teorije MaryBeth Inverso v razpravi »Beyond Offending the Audience: Violating the Audience Body« se izpostavlja vprašanje etičnosti in moralnosti tovrstnih (nasilnih) dejanj v odnosu do vzpostavljanja političnosti in odnosa gledalca do sočasne družbeno-politične realnosti. Tu se mi kaže povezava z ugotovitvami z analizo ostalih kriterijev, kjer se ustvarjalci ponovno izmikajo odgovornosti oziroma je le-ta prenesena na ramena gledalcev. Ta vprašanja rešuje vsaka uprizoritev oziroma vsaka ustvarjalna ekipa zase. Ključen pa je pojem »privolitve«. V omenjenih uprizoritvah občinstvo sicer s prostovoljnim vstopom v predstavo podeli privolitev za udeležbo v tovrstnih rizičnih in celo nasilnih predstavah, vendar pri tem nima nikakršnega nadzora nad potekom same akcije, še več, privolitev gledalcev k prisostvovanju uprizoritve še ne pomeni samoumevno tudi privolitve vsebini uprizoritve.

II. 2. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v obdobju parlamentarne demokracije (1991–2004)

Oris splošnih družbeno-političnih značilnosti obdobja

V času nekdanje socialistične Jugoslavije »sta predstavljali umetnost in kultura« – v nasprotju s stanjem danes – »privilegirani del družbenega univerzuma« (Erjavec, *Ljubezen* 93).

Umetnost je učinkovala kot javni družbeni forum ter je igrala pomembno vlogo v »repluralizaciji slovenskega političnega prostora«, kar je pozneje pri procesu osamosvojitve omogočilo »neboleč prehod v demokracijo in nastanek slovenske države« (Troha, *Ujetniki svobode* 130). Poleg državotvorne funkcije umetnosti iz tega obdobja (ibid.) Vodopivec ob osamosvojitvi Slovenije (1991) spomni še na pomembno vlogo »izobražencev in kulturnih ustvarjalcev k njeni demokratizaciji« (*Od Pohlinove slovnice* 463), torej ob prehodu iz socializma in Socialistične federativne Republike Jugoslavije k samostojni Republiki Sloveniji.

Mimo pomembne družbeno-politične, celo demokratizacijske vloge umetnikov v družbi in polju politike v času osamosvojitve Slovenije je, povsem drugače, potekalo dogajanje znotraj umetnosti in gledališča. Barbara Sušec Michieli, zlasti ko govori o politični in ekonomski krizi v zadnjem stadiju socializma med letoma 1988 in 1991, ugotavlja: »Gledališče se kot umetnost ni moglo pridružiti tovrstnemu javnemu diskurzu,« pri čemer kot izjemi omenja hapening in demonstracije (»Slovenian Theatre« 81). Celo nasprotno, kakor ugotavljajo slovenski teatrologi za obdobje tranzicije, se je po osamosvojitvi Slovenije in osvoboditvi umetnosti izpod politične prisile in služenja nacionalni ideji in ideologiji zgodilo naslednje: »V gledališčih [...] je na novo pridobljena avtonomija vodila do depolitizacije in odmaknjenosti od perečih družbenih problemov« (ibid.). Gašper Troha temu dodaja, da se je umetnost po letu 1991 in po izgubi »državotvorne funkcije znašla v krizi, ki se odraža v iskanju lastne identitete in pasivnosti institucij« (*Ujetniki svobode* 130). Pri tem ne morem mimo širše debate o spremenjeni funkciji narodnega gledališča (S. E. Wilmer, »National Theatres« 32), kjer pa gre v specifičnem primeru Slovenije (in ob njeni osamosvojitvi) vendarle za tendenco, da narodno gledališče postaja raje evropsko kot nacionalistično. Medtem ko se je prehod od narodnega celo do nacionalističnega, tako ugotavlja Wilmer, zgodil ponekod v nekdanji Jugoslaviji (ibid.), je z evropeizacijo (»Europeazation«) gledališč po osamosvojitvi v Sloveniji

drugače. Četudi gre za manjšo evropsko državo, kjer je ključna ohranitev jezika, gledališča po osamosvojitvi niso zdrsnila niti v narodno niti nacionalistično funkcijo.⁹⁶ To, v katerem gledališču se nahajamo – v tem časovnem obdobju, ki ga umeščam v 2. model dramaturgije gledalca (1991–2004) – Janez Pipan, takrat umetniški vodja SNG Drame Ljubljana, nedvoumno pojasni: »V Slovenskem narodnem gledališču. Evropskem« (»The Rolling Times«, 2003, nepag.).

Kot tretjo možnost preobrazbe narodnih gledališč pri majhnih narodih, poleg evropeizacije in nacionalizacije, S. E. Wilmer omenja še možnost komercializacije (»National Theatres« 32). Vendar pa je le-ta v Sloveniji pričakovanjem navkljub nastopila dokaj pozno (če podrobneje pogledamo, je ustanovitev prvega komercialnega gledališča, Špas Teatra, sledila šele 6 let po osamosvojitvi, 1997) in se z zamudo uveljavlja po letu 2004 (v 3. modelu dramaturgije gledalca). Slovenija razvejanega sistema zasebnih gledališč ni nikoli razvila (najbližje temu sta Špas Teater in SiTi Teater v BTC City-ju, ki se razvija 2008 iz Teatra Komedijska (2000)). Gledališča v Sloveniji so v obdobju 90. let oziroma 2. modela tako predvsem pod obnebjem procesa evropeizacije.

Slika gledališča in njegove vpetosti v družbo dobrih dvajset let pozneje po programskih nazorih Bojana Štiha (te, ki sem jih obravnavala v 1. modelu, je zapisal največ v gledališki sezoni 1980/81), je v 2. modelu popolnoma drugačna. Poleg izgube državotvorne funkcije umetnosti je tako v 90. letih govora o depolitizaciji gledališča. Tako rekoč ideološka indoktrinacija v času socializma je tudi v gledališču pustila grenak priokus. Posledično je v 2. modelu razvidna opreznost do obravnave političnih tem, celo tendenca v smeri apolitičnosti gledališča. Janez Pipan, takrat umetniški vodja SNG Drame Ljubljana, tako, denimo, na začetku novega tisočletja pravi, naj gledališče predstavlja raje »izpolnitev bivanja« (»The Rolling Times«, 2003, nepag.) ali pa »odrsko uprizoritev človekove *condition*, osvobojene vsakršne vnaprejšnje vrednostne kvalifikacije« (Pipan, »Ljubimci in izboljševalci« 6).

Obdobje demokracije po osamosvojitvi Slovenije v repertoarnih gledališčih tako predstavlja streznitveno stanje po obdobju velikih političnih iluzij in razkriva splošno občutje (politične)

⁹⁶ Wilmer kot primer skrenitve narodnega v nacionalističnega omenja primere srbskega in hrvaškega gledališča sredi vojn po razpadu Jugoslavije v 90. letih preteklega stoletja (»National Theatres« 32).

nezaupljivosti, celo skepticizma, gotovo pa razočaranje in pomanjkanje upanja v (družbeno) moč gledališča. In kar je morda še huje: ne verjame več niti v moč posameznika in njegovega vpliva v zadevi bistvenih družbenih vprašanj. Gledališče postaja manj družbeno-politično in dez-orientirano. Zaveda se izgube svoje družbeno-angažirane funkcije, prej je usmerjeno v procese deideologizacij (Pipan, »Ljubimci in izboljševalci« 6). Nikakor noče biti več suženj ideologij, marveč prostor svobode. Paradokсно mu Pipan kljub temu pripiše, da želi gledališče v zadnji inštanci ostati poslednje zatočišče sanj in utopij (7) (če ne kar iluzij).

V smislu družbenih in političnih filozofij izbor tematik v gledališču najbolj zaznamuje prehod od velikih narativov k malim, posledično pa prehod v intimne zgodbe malih ljudi. Po osamosvojitvi Republike Slovenije in vzpostavitvi demokratičnega sistema lahko tako prevladujočo interpretacijo dogajanja (vsaj če jo interpretiram po Pipanovi umetniški viziji) soočimo neposredno s filozofijo Jean-Francoisa Lyotarda in njegovim *Postmodernim stanjem*, kjer velike zgodbe komunizma, oziroma v našem primeru socializma, zamenjajo male zgodbe, torej prej intimne človeške zgodbe iz vsakdanjika. Tako so male zgodbe postale velika zgodba (ibid.). Gledališče tega obdobja prej verjame v analizo družbene simptomatike. Po Janezu Pipanu prikazuje torej »temeljno strukturo družbe, ekonomska razmerja in politične ideologije« (»Ljubimci in izboljševalci« 6) skozi analizo malih, intimnih zgodb.

Janez Pipan je največjo slovensko gledališko institucijo SNG Dramo umetniško vodil 14 let, od leta 1994 do 2008, in s svojo umetniško vizijo posledično bistveno zaznamoval gledališko kulturno krajino, to pa prav v času, ko se je v na novo vzpostavljeni samostojni Republiki Sloveniji šele oblikovala podoba največjih narodnih kulturnih institucij in njihovo poslanstvo.⁹⁷ Obdobje slovenskega gledališča je v času 2. modela oziroma v 90. letih sicer v smislu umetniškega vodenja institucij oz. slovenskih narodnih gledališč močno zaznamovalo tudi umetniško vodenje Tomaža Pandurja, ki je približno ob istem času oziroma nekoliko prej (1989–1996) pri starosti zgolj 26 let prevzel umetniško vodenje SNG Maribor, kar se je po

⁹⁷ Leta 2008 mu minister za kulturo Vasko Simoniti v vladi Janeza Janše (SDS) mandata ni podaljšal. Pipan je to odločitev komentiral kot politično v intervjuju za levo usmerjeni tednik Mladina: »Ustanova, ki je postavljena v središče nacionalne kulture, namreč ne more biti predmet političnih, kaj šele nestrokovnih odločitev. Nekako naivno sem verjel, da je tudi v Sloveniji tako in da se pravzaprav ne more zgoditi, da bi lahko kdo ogrozil avtonomne, politično neodvisne nacionalne institucije, kakršna je denimo SNG Drama Ljubljana. Očitno sem se zmotil« (Pirc, »Janez Pipan«).

sedmih letih končalo z njegovim odstopom in finančnim polomom mariborskega gledališča. V tem obdobju pa je repertoar zasnoval programsko samosvoje, smelo, nadnacionalno, z mislijo na osvajanje mednarodnega občinstva in zgodnje vpeljevanje postdramske estetike v prostor slovenskih institucij s samolastno izoblikovano, razkošno, pompozno in spektakelsko ter vizualno privlačno estetiko gledališča podob, pri čemer velja: »Predstave Pandurjevega obdobja so v primerjavi s prejšnjimi časi zahtevale od gledalcev več estetskega in socialnega opredeljevanja« (Šorli, »Dediščina Tomaža Pandurja« 398). Ter, treba je dodati, v gledališče privabile tudi nov tip gledališke publike t. i. »nouveaux riches« (ibid.). Tomaž Pandur je bil sicer podrobneje obravnavan na drugih mestih,⁹⁸ sama pa, čeprav mu gre priznati pomen za dramaturgijo gledalca v slovenskem gledališču, morda pa še bolj dovršenega smisla ter celostno izdelanih strategij za (samo)promocijo in marketing, se z njim ne ukvarjam, predvsem zato, ker gre v veliki večini za apolitično gledališče, še zlasti, kolikor politiko dojemamo kot refleksijo konkretnega (lokalnega) družbeno-političnega konteksta, kar pa Pandurja pri snovanju njegovih megalomanskih, pompoznih nadnacionalnih spektaklov epskih razsežnosti niti ni zanimalo.

Kot primer obravnave politik uprizarjanja iz 2. modela sicer jemljem Pipanova napovednika za sezoni SNG Drame Ljubljana iz leta 2002/2003 (in 2003/2004). Oba torej izhajata iz končne faze obdobja 2. modela (1991–2004), to pa zato, ker se šele z distanco pokaže simptomatika družbenih fenomenov prvega desetletja po osamosvojitvi, ki jih Pipan izriše v obeh napovednikih. Sam Pipan glede izbranih, repertoarnih »iger« (za sezono 2002/2003) pravi, da uprizarjajo »prav stanje sveta po koncu vseh 'akcij' (= revolucij), pa tudi položaj njihovih 'junakov' po klavrno opravljenem delu« (»Ljubimci in izboljševalci« 5). Nekaj pozneje v tekstu nadaljuje: »Sodobno gledališče nekako ne trpi več nikakršne ideološke nadgradnje, ki se na koncu vedno sprevrže v nasilje nad gledalci in nad samim seboj. Ena ključnih nalog sodobnega gledališča je prav deideologizacija. Od gledališča (in umetnosti nasploh) moramo prenehati pričakovati velike zgodbe in sporočila« (6). Gledališče ni zavezano več k izpolnjevanju nikakršnih ideoloških tendenc. Izgubilo je skoraj vsakršne težnje po družbenem

⁹⁸ O Pandurjevem obdobju v mariborskem gledališču podrobneje piše Maja Šorli v članku »Dediščina Tomaža Pandurja v SNG Maribor«. (Glede njegovih marketinških pristopov glej v razpravi zlasti str. 395, glede širjenja postdramske estetike in nadnacionalnega razumevanja gledališča ter s tem z zvezi posrednega vsebinsko estetskega prestrukturiranja narodnega gledališča pa str. 399.)

angažmaju v gledališču, gledališče ni niti več prostor edukacije niti revolucionarnosti oziroma mobilizacije gledalcev. »V moč gledališča, v njegov vpliv na realnost verjamemo le še teatrofili« (ibid.).

To, v katerem gledališču, Pipan leta 2003 nedvoumno pojasni v uvodnem repertoarnem pozdravu za naslednjo sezono: »V Slovenskem narodnem gledališču. Evropskem« («The Rolling Times» nepag.). V času demokracije in tik pred vstopom v Evropsko unijo (2004) je slovensko gledališče, če te tendence niso bile razvidne že prej, zelo jasno pro-evropsko profilirano. Pri tem Pipan kot bistveno nalogo gledališča zastavi naslednje:

»V gledališču nas torej zanima alternativa, in to resnična, resna alternativa temu tukaj in zdaj. [...] To je morda velika skušnjava gledališča v času, ko ni več kolektivnega gledalca (preprosteje povedano: ko je cela dvorana ob spremljanju gledališke predstave dihala enotno in tudi razumela dogajanje na odru na bolj ali manj enovit način). [...] Predstava torej ne pripoveduje ene zgodbe [...] pač pa vedno pripoveduje množstvo zgodb, toliko, kolikor je gledalcev v dvorani. [...] Gledališče torej prikazuje gledalcem paradigmatične zgodbe sveta in človekove usode. Gledalci jih napolnjujejo s svojimi vsebinami, svojimi biografijami, ki tako postajajo predmet uprizarjanja.« (ibid.)

Poleg očitvene usmeritve gledališča v depolitizacijo, je del, ki ga lahko iz omenjenih navedkov razberem v povezavi s teatrološkimi študijami in njihovim razvojem, povezava med postrukturalizmom zlasti barthesovskega tipa, ki poudarek pri interpretaciji umetniškega dela iz preučevanja umetniškega dela samega in (njegovega) natančnega branja (close reading) prestavi na sprejemnika, ter se vedno zaveda pomena dopolnitve umetniškega dela pri njem, njegove aktivne vloge oz. po Toporišiču »Barthesovo poudarjanje umikanja avtorja (Brechtov potujitveni efekt), 'smrti avtorja' in rojstva 'moderne pisarja', ki 'se rodi s svojim tekstom' (Barthes: 'Smrt avtorja', str. 21), ter tretje paradigme recepcije in bralčevega (gledalčevega) užitka v igri razlike pomenov« (Toporišič, »Med zapeljevanjem« 14). Pa tudi vpliv performativnega obrata, ki se zlasti po teoretsko vplivnem delu Erike Fischer-Lichte *Estetika performativnega* zaveda, da niti dva gledalca v dvorani zaradi različnih psiho-fizičnih, izobrazbenih, poklicnih, generacijskih ... predispozicij nimata enake gledalske izkušnje, četudi

oba spremljata predstavo v istem večeru in v isti dvorani. Razloge za to ne gre iskati v območju estetskih teorij, kot je, denimo, v sočasni popularnosti poststrukturalizma, ta dejavnik nastopi šele pozneje. Opažam, da je bil ta pogojno rečeno »obrat h gledalcu« oziroma točneje rečeno premik fokusa umetniškega nagovora stran od publike kot kolektiva raje v smeri k individualiziranemu gledalcu ter poudarek na njegovi aktivni vlogi in aktivni vlogi gledalčeve recepcije, specifično v Sloveniji povezan s prehodom iz socializma v demokracijo. Čeprav se ta prehod ni zgodil nenadoma in naenkrat, ampak je raje kot nenadnih, rezultat postopnih kompleksnih razvojnih procesov.⁹⁹ Pri tem je nujna še opomba, da so bile uprizoritve tega obdobja z začetka 90. let pogosto označene kot hermetične, mistične, s tem pa nekoliko larpurlartistične in formalistične, zadržane in do neke mere samozadostne. Individualizacija gledalca tako morda še ni tako očitna na začetku modela, vendar pa se, gledano skozi prizmo razvojne raziskave dramaturgije gledalca in njegovega nagovora, dramaturgija gledalca postopoma že diferencira in individualizira, jasno pa postane ta individualizacija razvidna na koncu 2. modela. Razloga za to, da se ta postopni premik dramaturgije gledalca in nagovora gledalca prične nagibati k individualiziranemu gledalcu prav na prehodu iz poznega socializma v parlamentarno demokracijo, sta v grobem dva. Prvi je padec normativnega ideološkega branja sporočila predstave, ki se zgodi s padcem socializma, drugi pa ima opraviti z marketingom in tako napoveduje že 3. model ter zaostrovanje neoliberalizma in potrošniške logike, s tem pa individualizacijo gledalca kot potrošnika.

Prvi razlog je torej ta, da s padcem socializma ni več objektivnega normativnega določila, torej ideološkega ali političnega normativa, ki bi določal pravilno (politično) branje predstave in po katerem bi bilo jasno, katera predstava je v Sloveniji (politično, režimsko) pravilna in katera odklonska. V tem smislu intepretiram tudi izjavo Pipana, ko ta leta 2003 pravi, da postaja kolektivna oziroma enotna gledalska izkušnja nemogoča («The Rolling Times» nepag.). Potemtakem so okoliščine, ki omogočajo možnost realne dogoditve

⁹⁹ Sporadično se sicer ta obrat pozornosti h gledalcu oziroma individualizacija umetniškega nagovora gledalca ter postavljanje gledalca vedno bolj v osrednjo in aktivno vlogo v uprizoritvenih umetnostih v Sloveniji v zametkih pojavlja že prej, vendar kot predmet estetskih larpurlartističnih, formalističnih intervencij in eksperimentiranj, denimo v uprizoritvah *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (r. D. Jovanović, 1969), *Ep o Gilgamešu* (r. I. Svetina, 1971) iz Gledališča Pekarna ..., manj pa imajo te uprizoritve svoje sidrišče v družbeno-političnem. Pod to jih lahko umestimo kvečjemu kot politiko forme.

performativnega obrata (Erika Fischer-Lichte *Estetika performativnega*), na Slovenskem postavljene v neposredno povezavo z menjavo družbeno-političnega in ekonomskega sistema iz socializma v demokracijo. Iz normativne (ideološke) posredovanosti etičnih in političnih kategorij v času socializma je po osamosvojitvi sledil premik v pluralizem mogočih očišč in v nevarno relativizacijo.

To, kar omenjam, bi lahko imenovali padec enotnega kolektivnega izkustva in celo občutja kolektiva v gledališču, v smislu kolektivnega doživljanja umetniškega dela, o čemer govori tudi Florian Malzacher v članku, v katerem sicer v drugem kontekstu razpravlja o možnosti političnega gledališča danes. Tam za obdobje 80., zlasti pa 90. let pravi: »Bil je pomemben trenutek v opolnomočenju gledalcev kot so-avtorjev njihove lastne izkušnje, ampak imelo je pomemben stranski učinek: na občinstvo se je manj gledalo kot na možen kolektiv, pač pa prej kot na zbir posameznikov« (»No Organum to Follow« 19). Opozarja torej na individualizacijo v dojemanju gledalcev kot enote in ne kolektiva. Nadaljuje takole, pri čemer je pomembno, da lahko iz Malzacherjevih besed razberemo politično povezavo oziroma možno politično interpretacijo procesa individualizacije gledalcev: »Postdramsko gledališče in konceptualni ples – zopet rezonirajoč spremembe v družbi – sta oblikovala gledalca, ki je, emancipiran od vsiljene imaginacije režiserja, podoben idealnemu neoliberalnemu subjektu, ki išče svoj individualizem in aktivno potrošnjo« (ibid.). Gre torej za možnost paralelnega branja in primerljivost, celo podobnost pojavov na ravni političnih in (genealoško) na ravni umetniških, konkretno gledaliških procesov, pri čemer gre proces individualizacije gledalca – ki se na Slovenskem dogaja ob prehodu iz socializma v demokracijo – povezati tudi z razmahom neoliberalnega kapitalizma, oz. na tej točki pri nas, vsaj njegovo napovedjo.

Pri aktivni potrošnji, ki jo omenja Malzaher, pa smo že bližje drugi točki, ki je poleg prehoda od kolektivnosti (občinstva gledalcev) k individualizaciji (posameznemu gledalcu) pomembna za obrat h gledalcu v tem obdobju, govorim torej o razrastu marketinških strategij. Gledališče se vedno bolj zaveda pomembnosti trga in oblikovanja lastne – specifično profilirane – publike, ki se tiče gledalcev konkretno, njihovega neposrednega naslavljanja. Pipan tako gledalce nagovarja kot »dragi prijatelji in sopotniki Drame«, torej ne splošne, amorfne ali nedefinirane gledališke publike. Pipan ima pri nagovoru publike za SNG Dramo kot institucijo kot njen ravnatelj v mislih konkretno profilirano publiko odjemalcev, ne le (empirične)

obiskovalce Drame konkretno, ampak vnaprej določeno in profilirano ciljno publiko, kakor se jo je šele namenila izoblikovati osrednja nacionalna gledališka institucija v državi. To pa tako s pomočjo programskih vsebin, ki jih ponuja svojim gledalcem, kot načinom njihovega posredovanja, denimo konkretno v repertoarnih nagovorih publike, objavah v medijih ... kakor tudi s celostno (idealno avtorsko) podobo, ki se predstavlja v javnosti za svojega idealnega gledalca.

Drugi od razlogov za poudarjanje pomena publike kot individualiziranih gledalcev v obdobju po osamosvojitvi prihaja torej s področja marketinga. V svoji najbolj radikalni obliki pa se neizbežno dotika torej tistega, kar Jelena Vesić imenuje z naslednjimi besedami: »Kulturne sisteme v državah nekdanje Jugoslavije so v 90. letih in pozneje zaznamovali retrogradni procesi kulturne renacionalizacije na eni in uvajanje tržnih načel na drugi strani« (»Post-Research« 40). Novi »demokratski režim« je zahteval produktivne kulturne ekonomije, podpiral je idejo, da naj institucije, ki so bile predtem popolnoma javne po načinu financiranja in poslanstvu vstopijo na trg in postanejo samozadostne (ibid.).

S tem poudarjanjem tržne naravnosti gledališč Vesić poimenuje tisto, kar bo od 90. let dalje tudi v Sloveniji vedno bolj prisotno. Vendar pa je zaradi specifične majhnosti slovenske države situacija tukaj posebna, zaradi česar kljub razvoju neoliberalnega kapitalizma še danes velja tisto, kar že od 12. septembra leta 1991 že samo z naslovom v članku »Naša gledališča odvisna od naklonjenosti države« v Delu ugotavlja Slavko Pezdir. Pezdir na podlagi analiz v gledaliških letopisih v Jugoslaviji in Sloveniji to potrди, ko ugotovi naslednje: »Zaradi relativno majhnega števila gledalcev bodo naša gledališča še dolgo življenjsko odvisna od trenutne naklonjenosti naše države ali dominantne kulturne politike« (6). Zavedajoč se, da slovenski trg z oceno števila prebivalstva 2.076.595 (Statistični urad RS, marec 2019) sam po sebi ni dovolj velik, da bi omogočil preživetje (ne-komercialne kulture), si je (mlajša generacija) umetnikov v 90. letih morala (in si še vedno mora) zagotoviti svoje preživetje v kulturni demokraciji.

Če strnem utrip časa, ki ga gre razkriti skozi misli teoretikov in praktikov, ki jih nadalje razvijam sama v specifično razumevanje gledališča na Slovenskem med socializmom in demokracijo, so ključne karakteristike gledališča tega časa: izguba državo-tvorne funkcije

umetnosti, depolitizacija kot reakcija na ideološko zlorabo v času socializma, posledična izguba normativne in ideološke sporočilnosti v gledališčih ter s tem povezano izgubo dojemanja gledalcev kot kolektiva ter – po osamosvojitvi in demokraciji – raje pojmovanje gledalca kot individuuma, s čimer se že začenja razmah tržne ekonomije in marketinga, in sicer v smislu prilagojenega individualiziranega nagovarjanja gledalca tudi pri nas, kakor tudi že od vsega začetka evropeizacija in povezovanje z drugimi mednarodnimi trgi. Pri tem specifična situacija majhnosti trga že od vsega začetka izdaja, da bodo slovenska gledališča ostala tudi v neoliberalnem kapitalizmu finančno odvisna od države.

2. model in njegova tranzicijska narava

2. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v Sloveniji je umeščen med pozni socializem na eni ter zaostreni neoliberalni kapitalizem na drugi strani. Najprej je zamejen z letnico osamosvojitve Republike Slovenije ter njene odcepitve od SFR Jugoslavije (1991), na drugi pa po obdobju parlamentarne demokracije z letnico priključitve demokratične Republike Slovenije Evropski uniji (2004). Ta 2. model pojmem kot tranzicijsko obdobje. Pri tem se od začetka do konca tega časovnega obdobja oziroma modela na področju uprizoritvenih umetnosti izkristalizira ravno tisti proces evropeizacije, ki ga je zaslediti v diskurzih tako pri teoretikih (Wilmer, »National Theatres« 32) kot pri praktikih oz. umetniških vodjih (Pipan, »The Rolling Times« 2003, nepag.). Ko govorimo o tranziciji, konkretno na primeru Slovenije, gre sicer za družbeno-politično in organizacijsko tranzicijo iz politično-ekonomskega in družbenega sistema socializma k demokraciji. Tako je v prvem členu splošnih določb Ustave Republike Slovenije, ki jo je Državni zbor ratificiral na skupščinski seji 23. decembra 1991, zapisano: »Slovenija je demokratična republika« (»Ustava Republike Slovenije«, *Slovenska zakonodaja; Pravno-informacijski sistem*). Predtem lahko v ustavi Socialistične Republike Slovenije beremo, da je družbeno-politična ureditev temeljila na socialističnih družbenih odnosih in »samoupravljanju delovnih ljudi«:

»Izhajajoč iz pravice vsakega naroda do samoodločbe, ki vključuje tudi *pravico do odcepitve*, se je slovenski narod na podlagi svobodno izražene volje [...] združil z drugimi narodi in narodnostmi Jugoslavije v zvezno republiko svobodnih in enakopravnih narodov in narodnosti in ustvaril socialistično zvezno skupnost delovnih

ljudi — Socialistično federativno republiko Jugoslavijo, v kateri [...] uresničuje in zagotavlja: socialistične družbene odnose, ki temeljijo na samoupravljanju delovnih ljudi, in varstvo socialističnega samoupravnega sistema.« (»Ustava Socialistične Republike Slovenije« I. 9; poudarila N. L.)

A kljub tendencam Republike Slovenije najprej po odcepitvi od Socialistične Federativne Republike Jugoslavije, takoj nato pa težnji po samostojnosti, neodvisnosti in individualnosti, ki se realizira in dovrši v obliki samostojne države (z razglasitvijo neodvisnosti Republike Slovenije dne 25. 6. 1991), je do dejanske dovržitve demokracije še dolga pot, ki se na različnih področjih odvija z različno hitrostjo in poteka prek dolgega tranzicijskega obdobja postsocializma do demokratičnosti, ter se nato radikalizira z zaostrenim neoliberalnim kapitalizmom v 3. modelu dramaturgije gledalca.

Ker do realizacije NPK oziroma ZUJIK/Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo, ki po 1. členu »določa javni interes za kulturo, organe, ki so zanj pristojni in odgovorni ter mehanizme za njegovo uresničevanje« (»ZUJIK« PISRS), pride relativno pozno, in stopi v veljavo šele 29. 11. 2002, torej, več kot desetletje po osamosvojitvi, so se v tem času umetniki, tudi v sodelovanju z državnimi institucijami (Ministrstvom za kulturo), prisiljeni organizirati po svoje. To pa počno največ v smeri »evropeizacije« produkcijskih in estetskih modelov. V umetniških praksah (pa tudi v vsakodnevnih političnih praksah) se že od vsega začetka osamosvojitve (1991) kaže usmerjenost k pro-evropskim estetskim in tržnim smernicam. To konkretno največ pomeni prevzemanje vzorcev poti do tržnih uspehov iz tujine, tudi estetskih in produkcijskih modelov, ne še toliko izoblikovanja lastnih. To je najbolj razvidno in izpostavljeno prek manka reševanja vprašanja ciljev (nacionalne) kulturne politike (tj. vprašanj financiranja, ustanavljanja novih zavodov oziroma nevladnih organizacij v 90. letih, organizacije sistema financiranja kulturnih delavcev, ustanavljanja novih mednarodnih festivalov, mreženja in organizacije gostovanj v tujini ipd., ki so primarno usmerjena v mednarodno povezovanje).

2. model dramaturgije gledalca v Sloveniji (1991–2004) preučujem kot tranzicijskega, in sicer v odnosu do dveh teoretskih implikacij, naprej z vidika politike in nato umetnosti. Prva je teza Borisa Budna o teleološkem procesu prehoda od komunističnih (oz. socialističnih) do

demokratsko usmerjenih političnih režimov. Ti konkretni zgodovinski in družbeno-politični procesi imajo za posledico zgodovinsko in politično določitev pomena in fiksacijo pojma tranzicija. Tranzicija se tako pomensko zoži in definira prav kot težnja post-komunističnih družb po demokratizaciji (*Cona prehoda* 35–37), torej obsega na primeru Slovenije prav tovrstne procese od 90. let dalje. Buden s to vnaprej jasno definirano teleološkostjo tranzicije, v kateri mora Vzhod v svojih demokratizacijskih procesih Zahod šele doseči, govori z le-to povezano infantilizacijo, tj. percepcijo Vzhoda kot inferiornega (s strani Zahoda). Druga teza pa je Budnovi teleološkosti procesa sorodna teza Igorja Zabela o identitetnem procesu, ki je pri Vzhodu od 90. let dalje vedno v relaciji do Zahoda. To je razvidno tudi iz poimenovanja nekdanji oz. bivši Vzhod, medtem ko obratno, Zahod nastopa kot samostojna, avtonomna in tako sama sebi merodajna enota (nav. po Schöllhammer, *Transformations in the Former West* 173). Teleološka smer razvoja slovenskih uprizoritvenih umetnosti proti Zahodu, Evropi (in tudi Ameriki) je torej jasna.

V družbeno-politični razliki med obema modeloma dramaturgije gledalca in politik uprizorjanja, tj. 1. modelom (1980–1991) in 2. modelom (1991–2004), gre predvsem za premik stran od socialistične družbene ureditve in organizacije na eni strani ter premik k demokraciji s kapitalizmom in hiperpotrošništvom neoliberalizma. Tranzicijska narava 2. modela dramaturgije gledalca in politik uprizorjanja se ne kaže zgolj v naravi družbeno-političnih procesov, ki potekajo v vsakodnevnem življenju in vplivajo na procese v umetniškem svetu, ampak se kaže tudi v odnosu do obeh drugih modelov dramaturgije gledalca. 2. model obstaja torej kot neke vrste tranzitivni model, ki počasi prekinja z uprizoritvenimi strategijami dramaturgije gledalca iz 1. modela (1980–1991), prelamlja z njimi ter že vzpostavlja nove, ki pa bodo do kraja razvile ter dosegle svoj uprizoritveni in politični učinek na gledalca šele v 3. modelu dramaturgije gledalca (2004–2019).

Struktura 2. modela: kriteriji za analizo uprizoritev

- Komunikacijski model uprizoritve (skupaj z fizičnimi in psihičnimi načini nagovora):

V smislu tranzicije in političnega dogajanja ter preoblikovanja politično-ekonomskega sistema se pri preučevanju osredotočam zlasti na proces privatizacije.¹⁰⁰ Gre za proces pretvorbe lastninske ureditve, ki se dogaja najprej s spremembo družbeno-političnega in ekonomskega sistema na prehodu iz socialistične samoupravne družbe v tržno gospodarstvo ter ob spremembi koncepta lastnine iz družbene lastnine, ki je »izraz socialističnih družbenoekonomskih odnosov med ljudmi« (Ustava Socialistične Republike Slovenije, III. Člen, 12) v zasebnega, individualnega. Posledično gre za spremembe mentalitete v individualizacijo ter podjetništvo na prehodu v demokracijo in neoliberalni kapitalizem. Ugotavljam, da imajo v uprizoritvenih umetnostih ti procesi na paralelni ravni ustreznicu s prehodom iz javnega, družbenega in vstopom v zasebni, celo osebni in fizični prostor performerja, njegovo individualizacijo, razgaljenjem njegove zasebnosti, celo intime. To je povezano z dekonstrukcijo iluzije v komunikacijskem modelu uprizoritve, spremembo načina igre, ki ni nič več distanciran, marveč rabi kot postopno povabilo gledalcu, naj prestopi rampo – torej ločnico, ki ločuje svet fikcije odra oziroma igre od avditorija – ter tako vstopi v zasebni svet performerja, ki z gledalcem deli podrobnosti iz svojega zasebnega življenja ipd.

Kako se dogodi ta proces popularizacije in razmaha tovrstnega preboja komunikacijskega modela na ravni performer-gledalec, ki je izjemno pogost način komunikacije v avtobiografskem performansu,¹⁰¹ konkretno pokažem na primeru uprizoritve *Ženska, ki nenehno govori* (r. Hrvatinić/Janša, 1993). Uprizoritev je s preboji v načinu komunikacije vplivala na nadaljnje uprizoritve v 90. letih, v 2. modelu, medtem ko v novem tisočletju, v 3. modelu dramaturgije gledalca (po letu 2004) ta način postane prevladujoč. Ta razvojni proces individualizacije (tako gledalca kot performerja ter prestopa v zasebno) poteka

¹⁰⁰ Po Jožetu Mencingerju je proces privatizacije, specifično za tranzicijske družbe, razložen tako: »Privatizacija naj bi bila urejen in zakonit prenos lastninskih upravičenj od 'ljudstva' – države in drugih javnih institucij na osebe civilnega prava – posameznike in družbe. Privatna lastnina naj bi izboljšala gospodarsko učinkovitost, zagotovila pravičnost pri razdelitvi bogastva in blaginje ter služila za odpravo enopartijskega sistema. Dejansko se je pretvorba prejšnje lastninske ureditve v ureditev, ki odgovarja mehanizmu tržnega gospodarstva, in ki naj bi dosegla zastavljene gospodarske, socialne in politične cilje pokazala za največji problem tranzicije« (»Deset let pozneje tranzicija – uspeh, polom ali nekaj vmes?« 29).

¹⁰¹ Pri avtobiografskem performansu ne gre za pojav, ki bi bil značilen zgolj za Slovenijo, to lahko sklepam tudi po ugotovitvi Gillian Arrighi, ki v svoji recenziji knjige Deidre Heddon: *Autobiography and Performance* ugotavlja, da je bil od konca 80. let naprej in v zadnjih dveh desetletjih (2008) v Angliji in Severni Ameriki občuten porast del, v katerih performerji izkoriščajo avtobiografski material, pri čemer Heddon začetke avtobiografskega performansa umešča v drugi val feminizma in 70. leta prejšnjega stoletja (Arrighi, »Autobiography«).

najprej prek intelektualnega in emocionalnega identifikacijskega procesa gledalca nato pa prestop poteka vedno bolj dobesedno in neposredno prek interaktivnih, mobilizacijskih, celo fizičnih pobud. Čeprav postajajo pri prehodu v zasebnost vedno bolj očitni pomen in poudarek ter tematizacija finančnega vidika, kulturne politike in trženja umetnosti, so le-ti v 2. modelu še zabrisani in puščajo gledalca na tej točki z njim še relativno neobremenjenega. Te spremembe formalnega in vsebinskega vidika umetniškega dela preučujem nato pri komunikacijskem modelu v 3. modelu.

– Politike uprizarjanja

Naslednji vidik analizira tranzicijskost 2. modela v smislu politik uprizarjanja. V 90. letih oz. znotraj 2. modela se dogaja na način prehoda skozi apolitičnost oziroma pogojno rečeno (a)politiko forme, kjer političnost ne poteka več skozi refleksijo dnevno-političnega dogajanja (tranzicije v kapitalizem, korupcije, nepotizma, refleksije jugoslovanskih vojn), ampak prej skozi načrtno distanciranje do njega. Toporišič piše od 80. do 90. let najprej o prelomih »med gledališčem in družbo, ki so se zrcalili tudi najprej v izjemni moči političnega gledališča, potem pa njegovem iztrošenju« (»Gledališče podob« 676). Obdobje 2. modela je tako priča te iztrošenosti političnega. Političnost v gledališču¹⁰² v 90. letih poteka raje skozi procese de-hierarhizacije in re-organizacije ter demokratizacije; institucionalizacije alternative in njene integracije; družbeno pa v osredotočanju na posameznika, malega človeka, marginalizacijske in diskriminatorne procese v družbi, identitetne politike, odnose med spoloma. Politično se večinoma še vedno dogaja v območju dramatike, torej v pisani besedi, medtem ko potekajo uprizoritveni postopki kot abstrahirani od dnevno-političnega dogajanja realnosti, prej gre za formalne, generično teoretske analize perceptivnih in receptivnih mehanizmov gledalca v uprizoritvenih umetnostih.

– Uvodni rituali

Te perceptivne in formalne inovacije uprizoritvenih strategij gledališča, ki pa so vendarle v službi demokratizacije gledališča, obravnavam v samostojnem poglavju zlasti skozi analizo uvodnih ritualov, ki mi omogočajo analizo tako odnosov z javnostjo kot prostora.

¹⁰² Političnost (v pomenu dnevno-politične refleksije) se v 2. modelu dogaja s prestopom na druga področja družbenega, javnega in civilnega delovanja (ne več v umetnostih, vsaj ne v uprizoritvenih) ter bodisi pomaga pri izgradnji nove države bodisi je kritična do prevzemanja nekaterih modelov – zlasti kapitalističnih – iz tujine.

2. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v 90. letih preteklega stoletja obstaja torej kot pluralnost zelo različnih, celo kontradiktornih avtorskih estetik in uprizoritvenih strategij. Vse to postane razvidno šele skozi primerjalno in razvojno analizo ter skozi časovno in teoretsko distanco, predvsem pa primerjalno analizo vseh treh modelov. Ker ga obravnavam kot tranzicijskega, pri analizi 2. modela tako pogosto posegam po primerjavi z obema drugima modeloma, da bi se izkristalizirala razlika in specifika prav tega obdobja.

1. Politike uprizarjanja: prestop umetnikov v politiko ter odsotnost političnega v umetnosti

Peter Vodopivec v svoji monografski publikaciji *Od Pohlinove slovnice do samostojne države* analizo pestrega dogajanja na kulturnem področju od 60. let naprej do konca 80. let, tik pred procesom razpadanja Republike Jugoslavije, zaključi takole: »Osamosvojitve Slovenije leta 1991 ni pomenila posebne prelomnice v slovenskem kulturnem razvoju. Zato pa je bil prelomnega pomena prispevek izobražencev in kulturnih ustvarjalcev k njeni demokratizaciji in njenemu razmeroma mirnemu prehodu v novo zgodovinsko obdobje« (463). Vodopivčev zapis se sicer nanaša zlasti na pomen in vlogo slovenskih intelektualcev v osamosvojitvenem procesu, še posebej pa na sodelovanje pisateljev in dramatikov pri pripravi te za novo slovensko ustavo leta 1988 (*Od Pohlinove* 462), na aktivnosti kroga okrog Nove revije (1982–1987) s pripravo znamenite 57. številke Nove revije (1987), ki je nosila naslov »Prispevki za slovenski nacionalni program«, ter bila pomemben dejavnik pri idejni artikulaciji želje po slovenski samostojnosti. Tomaž Toporišič kot vsaj »dva politična momenta«, ki sta zaznamovala »devetdeseta leta znotraj specifike slovenskega prostora«, omenja »proces osamosvajanja in konec socialističnega samoupravljanja« (»Gledališče podob« 676).¹⁰³ Že pred tem – od konca 70. let dalje – pa so bile odmevne aktivnosti Društva slovenskih pisateljev, ki je »preraslo v odprto, demokratično in angažirano združenje. Podpiralo in usmerjalo je skoraj vse pomembnejše akcije za demokratizacijo javnega prostora, sodelovalo

¹⁰³ Pri tem je treba omeniti, da na to obdobje bistveno vpliva tudi tisto, kar se dogaja že prej, v 80. letih, to pa je »naznanjanje 'kataklizmičnega razpada dveh pripovedi, ki sta organizirali gospodstvo jugoslovanske države: ideologije samoupravnega socializma /.../ ter ideologije jugoslovanstva ...' (Juvan, *Iz 80. ...*, str. 26)« (Toporišič, »Gledališče podob« 676).

v alternativnih gibanjih za civilno družbo, se zavzemalo za neovirano razpravo o prepovedanih temah« (Vodopivec, *Od Pohlinove slovnice* 460).

To progresivno intelektualno delovanje v 80. letih je v zgodnjih 90. letih in prvih letih po nastanku samostojne demokratične Republike Slovenije zavzelo tudi obliko konkretnega sodelovanja v dnevopolitičnem prostoru s priključitvijo vidnih posameznikov iz vrst književnikov različnim strankarskim in poslanskim skupinam v parlamentu (v tem primeru celo dramatikov: Rudi Šeligo, Tone Partljič, tudi Dimitrij Rupel). Kar pri tem poudarjam v kontekstu pričujoče raziskave, je naslednje: politični angažma umetnikov, njihov način delovanja in strategije, ki jih uporabljajo, se je tako iz umetnostnega področja preselil v dejansko polje političnega, medtem ko je bila situacija na polju umetnosti precej bolj nejasna. V nasprotju z jasno izdelanim političnim programom za osamosvojitve Republike Slovenije ter glede izgradnje novonastale države, je postajala na drugi strani obravnava političnega ter odzivnost na konkretna politična vprašanja v polju uprizoritvenih umetnosti vse bolj izmuzljiva, če ne celo odsotna.

Ne gre zgolj za vpliv umetnikov in intelektualcev na procese demokratizacije v slovenskem javnem in političnem prostoru, vse to pestro dogajanje ima pomembne politične implikacije za umetnost in razvijanje uprizoritvenih strategij ter politik uprizarjanja. Na eni strani so bili umetniki, ki so prestopili v sfero politike ter na ta način dobesedno pomagali pri izgradnji novonastale države, na drugi strani pa je zazeval manko političnega v sferi umetnosti, v odnosu umetnikov do ustrezne refleksije družbene in politične funkcije umetnosti ter posledično manko ustreznega razvoja strategij in funkcije politik uprizarjanja. To se navsezadnje odseva v pomanjkanju celovitega nacionalnega programskega premisleka, v osnovi pa kolektivnega premisleka skupnosti, družbe oziroma kar nacije kot celote, glede umestitve umetnosti (in gledališča) v javno družbeno življenje novonastale države ter redefiniranja njune funkcije v novi državi nasploh. Posledica je odsotnost razvoja uprizoritvenih strategij znotraj uprizoritvenih umetnosti, ki bi politično oz. te politične teme sploh naslavljale.

V uprizoritvenih umetnostih tega obdobja so simptomatičen pojav režije Matjaža Bergerja v 90. letih. Berger je bil v obdobju 2. modela eden redkih, ki se je v polju uprizoritvenih

umetnosti ukvarjal s političnimi vprašanji, vendar je to počel z režijo proslav ob državnih slovesnostih. V to obdobje sodi zlasti Bergerjev »Triumf (50 let zmage nad fašizmom)«, ki je potekal maja 1995 na Trgu Republike v Ljubljani, ter proslava »Kons 5 (5 let osamosvojitve Republike Slovenije)« (Ljubljana, 1996); podatki na spletnih straneh *Slovenske biografije* (»Berger, Matjaž«). Temu lahko dodamo še dve proslavi ob dnevu državnosti, ob njeni 10-letnici in 20-letnici. Slednja je nosila naslov »PogUM« in je potekala z 90-dnevnimi pripravami ter 92 nastopajočimi (Crnović, »Matjaž Berger«). Pri vseh teh dogodkih je šlo za politično obarvane spektakle velikih dimenzij, z množico nastopajočih, recitali in poezijo, ki so načeloma učinkovali mednarodno ter vključevali več jezikov različnih narodnih skupnosti; nepogrešljiv element je bilo spodbujanje športnega duha in prisotnost športnikov, ki so v živo izvajali različne elemente športne gimnastike, denimo telovadec in evropski ter poznejši svetovni prvak, Aljaž Pegan, svojo prvino na drogu, imenovano »pegan«, v »Triumfu«. ¹⁰⁴

Zametke za ta prepoznavni, pompozni in monumentalni režijski slog je Berger, tako kot za politično gledališče in pripadnost Brechtu, vzpostavil že zgodaj, za Brechta vsaj že v režiji *Rechta* (Gledališče Glej, 1991). Zlasti je to pomembno zaradi vsebinske (in politične) kontroverznosti določenih proslav, kakor je tista s kritiko kapitalistične mentalitete ob 5. obletnici osamosvojitve Republike Slovenije:

»Berger je ob peti obletnici države politični vrh razhudil, ko je slovesnost naslovil Kons 5, po pesmi Srečka Kosovela, ki vsebuje verze: 'Gnoj je zlato, zlato je gnoj, oboje = 0'. Uporaba oziroma zgolj namigovanje na navedene verze so takratne predsednike pomladnih strank vodili k bojkotu proslave, Janeza Janšo, Lojzeta Peterleta in Miho Brejca pa k odstopu iz odbora za pripravo slovesnosti.« (Crnović, »Matjaž Berger«)

Pri *Kons 5* je šlo zgolj za sporen naslov, medtem ko verza ni bilo niti v uprizoritveni prilogi. O tem govori v intervjuju za STA tudi režiser sam (»Matjaž Berger: Knjiga«, nav. po Dnevnik).

¹⁰⁴ Berger je režiral tudi velike in prepoznavne spektakle ob obletnicah, proslavah ali slovesu različnih slovenskih športnih legend; »Pariz – Amsterdam – Berlin – Novo mesto«, 95 let Leona Štuklja, (Novo mesto, 1993), »Ave triumphator!«, 100 let Leona Štuklja (Novo mesto, 1998), (»Berger, Matjaž«). Sam o tem pove: »Res je, da sem režiral poslovilni nastop Katarine Venturini in Andreja Škufce, uvod v poslovilno tekmo Jureta Zdovca z reprezentančnimi kolegi iz selekcij, ki so osvojile svet, odprtje Gira d'Italia v Kranju leta 1994, petindevetdesetletnico in stoletnico Leona Štuklja« (nav. po Crnović, »Matjaž Berger«).

Kljub politični provokativnosti Bergerjevih proslav spletna verzija slovenskega repertoarja v svojem popisu Bergerjevih režij njegovih uprizoritev proslav še ne beleži (torej jih ne šteje kot avtonomen umetniški žanr). Bergerja sicer pod razdelkom umetniškega žanra beleži že *Arhiv performansa* (B. Lukan, Muzej sodobne umetnosti Metelkova, +MSUM, 2012).¹⁰⁵ Bergerjev *Kons 5* je kot umetniško delo analitično obravnavan tudi na drugih mestih; prim. Barbara Orel v doktorski disertaciji *Hiperrealnost v gledališču 20. stoletja* (str. 139–200), prim. tudi Toporišič, ki pravi, da je »Predstava [je] proizvedla singularnost tako, da je premaknila meje uprizoritvenih dogodkov iz sfere umetniškega v sfero državno-spektakelskega« (*Medmedijsko in medkulturno nomadstvo* 117, 109). Te proslave so bile primarno tudi uprizarjane v čast političnih dogodkov in praznovanja obletic na državni ravni. Bergerjev hibridni primer obravnave med političnim in umetniškim je simptomatičen in zanimiv za obravnavo v vsesplošnem premiku političnosti iz medija umetnosti in gledališča v 90. letih oziroma širitve pojmovanja umetniškega. V splošnem pa lahko znotraj 2. modela dramaturgije gledalca govorimo celo o manku (obrnave) političnega v (avtonomnem) umetniškem polju gledališča.

Pomembne politične debate so se v obdobju 2. modela tako odvijale v samem polju politike (pa tudi političnih proslav), medtem ko je sama umetnost izgubljala na moči iniciiranja pomembnih družbenih vprašanj ter njihove obravnave oziroma je te teme niso več zanimale. Posledično so se v zainteresirani javnosti pojavili dvomi glede (a)političnosti (uprizoritvenih) umetnosti v 90. letih, zlasti po burnih, progresivnih, politično angažiranih in v smislu odnosa do dnevne politike tudi eksplicitno odzivnih 80. letih (denimo uprizoritve Slovenskega mladinskega gledališča, *Missa in a minor* Ljubiše Ristića, 1980; *Prevzgoja srca* Mileta Koruna v SLG Celje, 1980). Ti dvomi v politično potentnost uprizoritvenih umetnosti 90. let so se nadaljevali kar v obtožbe »depolitizacije in odmaknjenosti od perečih družbenih problemov« (Sušec Michieli »Slovenian Theatre« 81).

¹⁰⁵ *Arhiv performansa* (kurator Lukan, Blaž). Ljubljana: Muzej sodobne umetnosti Metelkova, +MSUM, Arhivski prostor v okviru razstave *Sedanost in prisotnost – ponovitev* 17. april–7. oktober 2012. <http://mg-lj.si/si/razstave/3242/arhiv-performansa-izbral-in-pripravil-blaz-lukan/> (dostop: 15. 10. 2021).

Družbeno-politični problemi, kot so: politična tranzicija iz socializma v demokracijo in neoliberalni kapitalizem, privatizacija nacionalnega premoženja, zlasti pa kolateralni problemi korupcije in nepotizma, nadalje pa problemi družbenega restrukturiranja iz enostrankarskega partijskega političnega sistema v brezrazredni socialistični družbi ter nenadna post-osamosvojitvena razredna razslojenost kot posledica, rastoče premoženjske in statusne razlike med pripadniki različnih družbenih razredov; vsi ti problemi so bili v gledališču docela nenaslovljeni. Če pa že, so se preselili v milje komedije, pri čemer sta s svojimi deli prednjačila zlasti Tone Partljič in Vinko Moederndorfer (npr. *Limonada slovenica*).¹⁰⁶ Da so bile te teme umetniško obdelane v žanru komedije, je simptomatično, saj časovna distanca do teh tem še ni bila vzpostavljena.

Do obravnave tem iz dnevnopolitičnega dogajanja 90. let in njihov premik iz komedije tudi v druge žanre uprizoritvenih umetnosti je prišlo s časovnim zamikom in distanco, kar nastopi šele v 3. modelu dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja, največ v obliki dokumentarnega gledališča. Primeri so, denimo, uprizoritev *Was ist Maribor* (režija: Sebastijan Horvat, 2012, KUD Borza), ki obravnava kolaps TAM (Tovarne avtomobilov Maribor), tj. industrijske proizvodnje avtomobilov, ki je delovala od 40. let prejšnjega stoletja, tovarna pa je šla po pol stoletja delovanja v stečaj prav v 90. letih (1996) (Kapitanovič, »TAM«); *Paloma* (režija: Brina Klampfer, SMG, AGRFT, KUD Krik, 2020) o nostalgiji za socializmom oziroma jugonostalgiji; *Republika Slovenija* (SMG, Maska, 2016) o korupciji in preprodajanju orožja čez ozemlje Republike Slovenije v času vojn na območju nekdanje SFRJ v 90. letih.

Poleg *Republike Slovenije* je bila najodmevnejša uprizoritev 25.671, ki je prav tako nastala šele v 3. modelu dramaturgije gledalca, torej z zamikom glede na izvorni čas dogajanja, in ki obravnava temo iz 90. let in iz obdobja po osamosvojitvi, tj. temo izbrisanih. Gre za nelegalno izbrisane iz registra prebivalstva RS, 25.671 ljudi, kot ima uprizoritev tudi naslov (režija: Oliver Frlić, 2013, PG Kranj). Po podatkih državne uprave so bili t. i. izbrisani

¹⁰⁶ To potrjuje tudi naslednja ugotovitev iz spremne besede k Moederndorferjevi dramatici: »Moederndorferjeva dramatika se socialno umešča v čas slovenske poosamosvojitvene stvarnosti, obdobje tranzicije [...], pri čemer pa tranzicijske teme detektira in uprizarja kot splošne pojave, kot socialne in moralne odklone, ki jih je mogoče in potrebno v dramatici 'odražati' in tudi razreševati, pokazati na njihovo naravo in možnost 'poprave' in 'sprave'« (Lukan, »Igre z resnico« 15).

»Državljanii drugih republik nekdanje Socialistične federativne republike Jugoslavije, ki so imeli v Republiki Sloveniji prijavljeno stalno prebivališče« (državljanstvo se je v tistem času dodelilo po državljanstvu staršev in ne po kraju rojstva) in »ki v roku šestih mesecev od uveljavitve Zakona o državljanstvu Republike Slovenije niso zaprosili za sprejem v državljanstvo Republike Slovenije« (»Izbrisani« gov.si). Tisti, ki si iz različnih razlogov statusa in državljanstva novonastale Republike Slovenije niso uredili, so bili dne 26. 2. 1992 izbrisani iz registra prebivalstva RS. Da je bil ta izbris nelegalen, je Ustavno sodišče RS ugotovilo šele leta 2003. Vendar je trajalo do 18. junija 2014, da se je dejansko začel uporabljati »Zakon o povračilu škode osebam, ki so bile izbrisane iz registra stalnega prebivalstva« (ibid.). Frljić uprizoritev postavi na oder v letu 2013, torej 11 let po samem dejanju izbrisa. Po Frljićevih besedah so uprizoritev postavili z namenom, da osvetlijo temo z vidika »geneze problema izbrisanih«, ki je marsikdo (tudi v letu 2013 še vedno) ne pozna (Zupan, »Režiser predstave 25.671 Oliver Frljić: Veliko jih ne pozna geneze problema izbrisanih (intervju)«). Pri tem so izpostavili izključevalne mehanizme, predsodke, ksenofobijo, ki zasenčijo soočenje z realnimi okoliščinami ali njihovo poznavanje ter samo problematiko izbrisa.

Vse te uprizoritve (*25.671, Republika Slovenija, Paloma, Was ist Maribor*) obravnavajo družbeno-politične dogodke, ki so se časovno sicer zgodili znotraj obdobja 2. modela (1991–2004), vendar pa do uprizarjanja teh tem v gledališču ne pride znotraj 2. modela, marveč z zamikom. Vse te uprizoritve se zgodijo šele v zadnjem desetletju, torej od 2010 do 2020 in v obdobju 3. modela dramaturgije gledalca (2004–2019), kar posledično pomeni tudi s približno 15-letnim in več zamikom glede na čas izvornih dogodkov, ki jih obravnavajo. Vse te uprizoritve s svojim časovnim zamikom tako zgolj poudarjajo manko političnega in naslavljanja političnih tem znotraj 2. modela dramaturgije gledalca. Manko, ki so ga morale zapolnjevati v 3. modelu.

Podobno kot težave tranzicije, postsocializma in prehoda v kapitalizem ter ostale sočasne problematike je v gledališču 90. let ostala nenaslovljena tudi tema vojn na območju nekdanje Republike Jugoslavije. Podobno kot že ostale dnevno-politične tranzicijske postsocialistične teme je tudi ta, če sploh, ostala obdelana večinoma le v dramatiki (denimo Dušan Jovanović: *Balkanska trilogija*; Dragica Potočnjak: *Alisa, Alica*; Evald Flisar: *Poslednja nedolžnost*; Boris A. Novak: *Kasandra*) in uprizoritvah, ki so nastale na podlagi teh dramskih predlog. Takšen je

bil tudi pogled od zunaj, iz tujine, na slovenski uprizoritveni prostor¹⁰⁷ in njegovo politično (ne)angažirano pozicijo. Tako Michel Uytterhoeven, ustanovitelj mednarodnega belgijskega plesnega festivala Klapstuk, naslovi provokativno vprašanje: »Nikjer drugje se vojna ne zdi tako daleč kot v Ljubljani. Občutek imam, da se Ljubljana obnaša tako, kot da vojne sploh ne bi bilo. Ali mi lahko to razložite?« (nav. po Milohnič, »'Politično' in gledališče« 129).

NSK država v času

Analizo 2. modela dramaturgije gledalca (1991–2004) o inovativnih uprizoritvenih strategijah bi v poglavju o politikah uprizarjanja namesto z ustanavljanjem samostojne Republike Slovenije pravzaprav morala začeti z ustanavljanjem neke druge države. A to podpoglavje z Državo NSK raje zaključujem. To državo so »leta 1992 ustanovile skupine umetniškega kolektiva Neue Slowenische Kunst (NSK)« (spletna stran NSK). In sicer gre za Državo NSK, ki se je v splošni recepciji zapisala kot NSK država v času. Naj razložim koncept. »Država NSK je država v času, država brez ozemlja in državnih meja.« (ibid.)¹⁰⁸ Ob podrobnejšem prebiranju utemeljitev umetnikov samih ter avtorjev¹⁰⁹ ugotovimo, da gre v projektu Države NSK pravzaprav za koncept umetniške države, ki je naslednica in dovršitev ter materializacija modernistične ideje suprematistične države Kazimirja Malevića, kot spomni Zdenka Badovinac (Z. B., *NSK od Kapitala do kapitala: Vodič po razstavi 19*). V tem smislu je Država NSK zamišljena kot skulptura, ki ji obliko dajejo fizična telesa njenih državljanov povsod po svetu. Potemtakem Država NSK obstaja tudi fizično kot umetniška materializacija in realizacija, utelešena v mednarodnem telesu njenih državljanov.

¹⁰⁷ Za pregled teh uprizoritev in podrobnejšega dogajanja v uprizoritvenih umetnosti na to temo in v tem obdobju v Sloveniji glej analizo Barbare Orel v razpravi »The Theatre Exchange between Slovenia and the Republics of Former Yugoslavia in the 1990s«.

¹⁰⁸ Koncept države v času, ki ga promovirajo in distribuirajo tako umetniki sami kot avtorji teoretskih spremljevalnih besedil njihovih umetniških projektov, je pravzaprav zavajajoč. Na to opozori tudi Boris Groys v diskusiji po predavanju »The Language of the Avant-garde«, ki ga je imel za poletno šolo Moderne galerije 2018 v Moderni galeriji v Ljubljani (*Constructing Utopia / Eastern Avant Gardes and Their Legacy*). Tam Groys pove, da so v času, oziroma potekajo v času pravzaprav vse države. Vse države se raztezajo v časovnem kontinuumu in imajo vse od svojega rojstva naprej svojo lastno (politično) zgodovino. Bolj točna trditev se zdi, da država ne obstaja v prostoru, oziroma fizično, ter potemtakem nima fizičnih meja, ki bi jo ločevale od drugih držav. Vendar tudi to, če smo eksaktni, v primeru Države NSK ne drži.

¹⁰⁹ To je pomembno predvsem zato, ker so te utemeljitve na ta način posredno avtorizirali umetniki sami oziroma jih je financirala inštitucija Moderne galerije, ki je razstavne projekte tudi podprla, in niso nastali v samostojni produkciji neodvisnih teoretikov.

Simptomatično je to, da se je Država NSK (1992) kot umetniški produkt umetniškega kolektiva NSK vzpostavila po tem, ko Republika Slovenija razglasi svojo neodvisnost (1991). Ker je bil kolektiv NSK goreč nasprotnik represivnih oblastnih strategij Socialistične federativne Republike Jugoslavije, se zdi, da je z njenim razpadom izgubil objekt svoje kritike. Vendar temu ni tako. To lahko primerjam z Wilmerjevo tezo po spremenjeni funkciji narodnih gledališč, ki imajo tako tri možnosti, da se razvijejo v evropsko, narodno oz. celo nacionalistično ali komercialno («National Theatres» 32). Pri tem se ob razpadu Republike Jugoslavije kot federacije na posamezne samostojne republike različnih nacij zdi ključno dejstvo, da NSK nasprotuje in kritizira možnost razvoja nacionalističnega (za razliko od nacionalnega). Z vidika moje raziskave je pri konceptu Države NSK tako ključno to, da gre za nadnacionalni koncept države: »Poleg članov NSK imajo pravico do državljanstva ljudje različnih ver, ras, narodnosti, spolov in prepričanj. Pravico do državljanstva pridobijo z lastništvom potnega lista«, je zapisano na uradni spletni strani NSK. Vsakdo si lahko torej pridobi dvojno državljanstvo, svoje matične države in še umetniške države.¹¹⁰ Opozarjam torej na nadnacionalne ter umetniške tendence koncepta Države NSK. Posamezniki lahko svojo družbeno in politično zgodovino – svoje eksistiranje v konkretnem časovno političnem kontinuumu – nadomestijo z umetniško kolektivno identiteto državljanov NSK.

Do določene stopnje tako Državo NSK pojmem kot realizacijo tistih tendenc, ki jih gledališka sekcija NSK manifestno objavi že ob svoji ustanovitvi 13. oktobra 1983 in Prvem sestrskem pismu, kjer se njen tretji postulat glasi: »Gledališče je država«¹¹¹ (*Neue slowenische Kunst* 163). Medtem ko v samem pismu eksplicitno naznačijo: »Gledališče sester Scipion Nasice je apolitično. Edina resnično Estetska vizija Države je vizija nemogoče države« (ibid.). S tem postaja jasno, da gre pri umetnosti – oziroma točneje uprizoritveni umetnosti – tega obdobja za nekoliko »drugačno zgodbo. Zgodbo o ohranitvi utopije« (Kardum, »Uvodni rituali« 123). Te se nenazadnje realizirajo z ustanovitvijo umetniške države, ki predstavlja družbeno-političnemu paralelno in od njega vendarle avtonomno dogajanje. Namen Države NSK je potemtakem vzpostavitev politično avtonomne umetniške in nadnacionalno,

¹¹⁰ Da mora imeti vsak posameznik predhodno že eno državljanstvo, je pomembno zato, ker državljanstvo umetniške države NSK nima uradnih političnih konsekvenc in se, vsaj uradno, ne more uporabljati za prehajanje mednarodnih državnih meja.

¹¹¹ Druga dva postulata sta: »Gledališče med Gledalcem in Igralcem ne obstaja« in »Gledališče ni prazen prostor« (*Neue slowenische Kunst* 163).

mednarodno koncipirane kolaboracije. Po osamosvojitvi Republike Slovenije idejno in materialno dozori v Državo NSK, funkcionira pa kot umetniški simulaker političnim državam.

Rojstvo naroda iz socialistične federacije

Državo NSK je so-ustanovila tudi Laibach, glasbeno-performativna sekcija znotraj NSK. Ta je že leta 1987 (leto izida programske številke Nove revije) izdala album *Opus Dei*, na katerem se nahaja pesem »Geburt einer Nation«, torej rojstvo naroda (glej Laibach, »Geburt einer Nation« (Official Video)). Gre za priredbo pesmi »One Vision« svetovno znane popularne rock skupine Queen. V njej so Laibach že zelo zgodaj kritizirali vsake nacionalistične, pa tudi fašistične in totalitaristične tendence. In to še pred rojstvom samostojne Republike Slovenije in razpadom Jugoslavije – kot federacije petih različnih narodov oz. šestih socialističnih republik in dveh avtonomnih pokrajin –, ki se zaradi radikalnih nacionalističnih in ekspanzionističnih tendenc konča v obliki brutalne vojne.

Vendar pa, kot pravi Alexei Monroe (A. Mo.) v spremljevalni knjižici, *Vodič po razstavi: NSK od Kapitala do kapitala*: »Laibach ni pripisoval skupini Queen nobenih skrivnih načrtov, če ne štejemo pridobivanja novih občinstev in ozemelj, zato pa je okrepil in 'potujil' strukture brezpogojnega laskanja in ubogljivosti, ki so skupne totalitarni množični mobilizaciji in množični uporabi« (20). NSK-jevski potujitveni učinek in pesem Monroe razloži na način, da so jo Laibach »preobrazili/razkrili kot fašistično himno moči« (ibid.). Besedilo pesmi gre tako: »Ein Mensch, ein Ziel und eine Weisung / ein Herz, ein Geist, nur eine Loesung« (*Neue slowenische Kunst* 36), torej v prostem prevodu »en človek, en cilj in ena direktiva / eno srce, en duh, le ena rešitev«, pri čemer seveda ne gre za dobesedni prevod pesmi Queenov, marveč za nekoliko prirejen, predvsem pa re-kontekstualiziran in s to razliko v re-kontekstualizaciji namerno poudarjen družbeno-politični kontekst, s čimer leta 1987 Laibach in NSK preroško napovesta, kam peljejo nacionalizmi ob razpadu Jugoslavije. Po drugi strani pa gre preprosto za to, kar lepo ponazori Alexei Monroe, s čimer implicitno potrdi soodvisnost dramaturgije gledalca skozi optiko politik uprizarjanja oz. družbeno-političnega konteksta: »Nemara je NSK s tem, ko je rekapituliral stimulacijo odzivov občinstva kot sredstvo za proizvodnjo 'lojalnosti znamki', v enaki meri zaznal korporativno prihodnost, kot je razgalil sedanost« (*NSK od Kapitala do kapitala: Vodič po razstavi* 17).

To daje svojevrsten odgovor na artikulacijo političnosti in razvoj politik uprizarjanja v drugih umetniških praksah v času 2. modela dramaturgije gledalca. Te niso odsotne. Nanašajo se na rekontekstualizacijo oziroma poudarjanje spremembe sočasnega družbeno-političnega konteksta (tako v vizualni umetnosti: IRWINI) ali na dvoumno opozarjanje na (nevarnosti) strategije politične in ideološke mobilizacije in manipulacije gledalcev (v glasbeni in video umetnosti: Laibach). To Laibach poudarja v dveh kontekstih, najprej destruktivne nevarnosti nacionalističnih tendenc (ob razpadu Jugoslavije), nato pa v kontekstu masovnega uniformnega nagovarjanja občinstva kot kupcev in konzumentov popularne kulture v okviru nove ideologije kapitalizma (primer priredbe pop uspešnice Queen v »Geburt einer Nation«). Kar s pridom izkoriščajo tudi Laibach sami.

Po drugi strani je gledališče tega obdobja še vedno pod vplivom gledališča podob, eksperimenta, razvijanja estetike zaznave, zato se pri nas razvije specifična oblika postdramskega gledališča, vendar do popularizacije in množične prevlade postdramskega pride šele v 3. modelu. Vsi ti formalni eksperimenti 2. modela dramaturgije gledalca opozarjajo na procese pluralnosti zaznave ter tudi samega načina percepcije in recepcije ter njune individualizacije in s tem individualizacije gledalca. Vendar se to v uprizoritvenih umetnostih 2. modela dramaturgije dogaja na način, ki ne reflektira družbeno-političnega konteksta, še več, z dnevnopolitičnimi problemi se te uprizoritve sploh ne ukvarjajo, to počno na povsem drugačen, bolj formalen, lahko bi rekli iz družbenega konteksta iztrgan in abstrakten način. Podoben tistemu ob ustanovitvi lastne avtonomne umetniške države.

2. Prostor in odnosi z javnostjo: analiza uvodnih ritualov

V 2. modelu dramaturgije gledalca in uprizoritvenih politik obravnavam segment prostora in uprizoritvenih strategij za odnose z javnostjo iz tega obdobja v skupnem razdelku. To pa zato, ker je ravno selitev alternativne uprizoritvene produkcije v nove uprizoritvene prostore omogočila, še več, od ustvarjalcev je celo zahtevala vzpostavitev novih uprizoritvenih strategij za komunikacijo s potencialnim občinstvom, za privabljanje gledalcev na nove lokacije in njihovo uvajanje v sam prostor uprizoritve. Gre torej za uvajanje novega inovativnega komunikacijskega koda uprizoritve z gledalci. Šlo je načeloma za umestitev

uprizoritev v prostore zunaj gledaliških institucij. To pomeni prostore, ki niso a priori vsebovali klasične gledališke arhitekture ter razdelitve med odrom in avditorijem, pogosto je šlo za post-industrijske objekte, ki so imeli primarno uporabno funkcijo. Tako je bilo treba prostorsko razdelitev, protokole gibanja in obnašanja ter odnos s (prihodnjimi) gledalci šele vzpostaviti skozi uprizoritev. Tovrstni prostorski dispozitiv je ponujal odprto polje možnosti in idealne pogoje za razvoj vsakovrstnih uprizoritvenih strategij. *Dramski observatorij Kapital* (1991) je tako izveden v javnih skladiščih v današnjem BTC, *Kanon* (1990) v zaklonišču v sklopu študentskih domov na Gerbičevi oziroma klubu B-51, *Dramski observatorij Zenit* (1988) v za ta namen preurejenem vagonu na železniških tirih, *Mankurt* Eme Kugler (1991) je bil izveden »v stari zapuščeni elektrarni med Kotnikovo in Slomškovo ulico v Ljubljani« (spletna stran Eme Kugler).

Kako pomembna je prostorska komponenta za uprizoritvene umetnosti v 90. letih po osamosvojitvi Slovenije, so ugotavljali tudi v uredništvu številke *Maska Pomlad* 1995, kjer so celoten »tematski blok« posvetili prostoru. Poleg tega že takoj konec 90. let (jesen–zima 1999) izide tematska številka *Maske* z ambicioznim in ažurnim naslovom *Inventura 90-ih*, ki priča o potrebi tistega časa po sprotni refleksiji sprememb v polju uprizoritvenih umetnosti. V tej številki se poleg teoretskih in analitičnih konceptov pri mišljenju uporabe prostora (v številki s tematskim blokom o prostoru) pojavijo tudi analize realnih prostorskih danosti in infrastrukturnih pogojev za izkoriščanje kapacitet zunaj institucij (Bibič, »Zakonodaja in infrastruktura«), strateško pa se locira še neizkoriščene potencialne (Koprivšek, »Center sodobnih umetnosti«). Sicer v *Inventuri 90-ih* skušajo različni teoretiki, praktiki, umetniški vodje, producenti začrtati osnovne konceptualne in miselne linije uprizoritvenih umetnosti tega desetletja, predvsem pa naznačiti prelome s prejšnjim desetletjem. To največ počno na način primerjave z njim (Lukan, »Rekapitulacija«; Orel, »Novi modeli«). Ob tem večinoma ugotavljajo naslednje: »Gledališče v devetdesetih letih ni bistveno drugačno od tistega iz druge polovice osemdesetih« (Lukan, »Rekapitulacija« 17).

Medtem ko ta ugotovitev predvidoma drži tudi za dogajanje zunaj institucij, kar pripisujem zlasti velikem vplivu uprizoritve *Krst pod Triglavom* (r. Živadinov, 1986), pa je pomembno, da je v uprizoritvenem polju opazna razlika z dogajanjem pred in po tem tranzicijskem obdobju, ki ga obravnava Lukan. Lukan se pri analizi večinoma opira na analizo repertoarnih gledališč

in podatkov iz *Repertoarja slovenskih gledališč* med sezonama 1986/87 do 1997/98. Razlika je torej v uprizoritvah na začetku 80. let (1. model: 1980–1991) in proti koncu 90. let, zagotovo pa na začetku novega milenija (2. model: 1991–2004). Še na nekaj je vredno opozoriti, medtem ko se distancira od možnosti političnega vpliva na gledališče, pa, podobno kot drugi teoretiki, tudi Lukan že leta 1999 opozarja na vplive iz tujine, namreč: »Slovensko gledališče je že lep čas evropeizirano, torej integrirano v procese, ki potekajo v evropskem in ameriškem gledališču« (Lukan, »Rekapitulacija« 17).

V številki Maske o 90. letih se med analizami realnih prostorskih pogojev in kapacitet zunaj institucij Nevenka Koprivšek loti pregleda še neizkoriščenih prostorskih potencialov v mestu. V prispevku z naslovom »Center sodobnih umetnosti?« Koprivšek podrobno našteje aktualne prostorske kapacitete zunaj-institucionalnih uprizoritvenih umetnosti, pri čemer se osredotoči tako na specifične odra, njihovo velikost, kapaciteto dvorane, tudi dostopnost ipd. Obenem na podlagi primerov dobrih praks iz tujine predstavi izdelano strategijo za izkoristek alternativnih prostorov zaradi povečanih potreb produkcije ter opozori na potencial še neizkoriščenih prostorskih kapacitet. Posveti se zlasti situaciji v Ljubljani – centralizacija sodobnih scenskih umetnosti v tem obdobju je očitna. Dobra vest je ta, da so poleg takrat že obstoječih (PTL, Gledališče Glej, Dvorana Duše Počkaj, SMG) za ideje za prostore, ki jih predlaga Koprivšek (Kino Šiška, Metelkova, Stara elektrarna, Rog ...), dejansko realizirane. Ti prostori v nadaljnjem obdobju preidejo v možnost redne uporabe v uprizoritvenih umetnostih (tudi Španski borci, Cankarjev dom). V 90. letih so v uporabi še: Galerija Kapelica, KUD France Prešeren, prostori Vibe filma, Moderna galerija (Orel, »Novi modeli.kom« 24).

Poleg realnih pogojev uporabe prostorov se analizira in opozarja tudi na politični pomen rabe prostora: »Premeščanje gledališkega dogajanja izven institucij, razprostorjenje gledališča pravzaprav, je po eni strani posledica izumljanja novih komunikacijskih modelov, po drugi strani pa v tem procesu izzveneva odmev na uzaveščeni prestop v margino zaradi političnega nadzora nad infrastrukturo institucionalnih gledališč v osemdesetih letih« (ibid.). Odločitev za premik zunaj institucij je imela tako tudi svoje politične vzroke, obenem pa lahko ta prostorski premik dojemamo kot prizadevanje za svobodno ustvarjanje in tudi izum novih komunikacijskih modelov, ki je posledica rabe neklasičnih oziroma negledaliških objektov. Ustvarjalcem zunaj institucij se tudi vsebinsko ni bilo treba pokoravati volji

umetniških vodij – ki v repertoarnih gledališčih navadno celostno vsebinsko oblikujejo sezono – temveč so si tako vsebine kot forme izvedb, pa tudi uprizoritvene strategije in načine njihove rabe izbirali in jih koncipirali sami. V tem smislu je bil izum novih komunikacijskih modelov, ki se je kazal skozi polno prakticiranje in razmah svobode ustvarjanja, preplet obojega, tako posledica kot vzrok drugačnih prostorskih razmerij.

Inovativne uprizoritvene strategije za komunikacijo z javnostjo, ki so se razvile na ta način, so bile primarno namenjene tako obveščanju javnosti glede narave, forme in vsebine, pa tudi lokacije dogodka (vsebovale so torej podatke informativne narave), namenjene pa so bile tudi vzpostavljanju horizonta pričakovanja pri gledalcih in promociji dogodka (vsebovale so torej tudi prepričevalno funkcijo). Zlasti so se posvečali manipulaciji tega horizonta pri gledališki publiki, tega, kaj se sploh pojmuje pod pojmom uprizoritvene umetnosti, uvajali so nove uprizoritvene strategije, posledično pa skrbeli za reformacijo samega medija gledališča. V nekaterih primerih so se te nove uprizoritvene strategije za komunikacijo z javnostjo pred samo premiero dogodka razvile do te mere, da lahko govorimo celo o samostojnih dogodkih – različnih formatov oz. velikosti, z različnim številom udeležencev, različnih časovnih dolžin, ki so se pojavljali v različnih medijih: kot napovedniki v časopisih, javne ulične intervencije, teatralizirane tiskovne konference, napovedani samostojni dogodki ipd. Predvsem pa opažam, da so vsi ti spremljevalni dogodki po vidnosti in prisotnosti v javnosti pogosto presegali sam glavni in osrednji dogodek, ki se dogaja na odru, torej sam odrski dogodek. Te inovativne uprizoritvene strategije za obravnavo gledalcev (in privabljanja občinstva v nove prostore) obravnavam pod skupnim imenovalcem in izrazom, imenovanim uvodni rituali (Eda Čufer; Simon Kardum, »Uvodni rituali«). Pri tem je zlasti pomembno, da gre za uvodne dejavnosti k odrskemu dogodku, ki so potemtakem definirane časovno: gre torej za vse dejavnosti, ki se zgodijo pred premiero in pred nastopom samega odrskega dogodka (lahko več dni prej, izjemoma tednov, ali pa se zgodijo neposredno pred samim dogodkom). V 2. modelu je način razvoja uvodnih ritualov neogibno vezan na prostor in premik ustvarjalcev ven iz gledaliških institucij.

Uvodni rituali

Uvodni rituali je izraz Ede Čufer. Že s svojim nazivom učinkuje kot opis, ki označuje, da se nekaj dogaja uvodoma – pred premiero oziroma zunaj časa odrskega dogodka, tj. časovno poteka pred njim. Ključni poudarek s stališča pričujoče raziskave za definicijo uvodnih ritualov je prav ta čas: uvodni rituali se časovno dogodijo pred samim odrskim dogodkom. Uvodni rituali pri tem uporabljajo raznolike uprizoritvene strategije za dramaturgijo gledalca (različne nagovore gledalca, prostorske koncepte, odnose z javnostjo ipd.). Poleg tega, da gre za uvod v odrski dogodek, pa izraz uvodni rituali nekoliko zavajajoče namiguje na ritual, kar gre pripisati ceremonialni naravi odrskega dogodka, njegovim protokolom uvajanja gledalca v predstavo, do njegovega sedeža ipd. To obredno ozadje pri izbiri izraza ritual, ki ima lahko tudi povezavo z religijo, pripisujem tudi temu, da je bilo Gledališče sester Scipion Nasice – Eda Čufer pa kot njegova članica – v NSK zadolženo prav za raziskavo religije. Pojem uvodni rituali je nato podrobneje utemeljil, kontekstualiziral ter njihovo učinkovanje podrobneje na izbranih primerih razložil Simon Kardum v članku »Uvodni rituali tretje generacije«. V tem pomenu ga uporabljam tudi sama in pojem podrobneje razložim. Kot pojasni Kardum, so uvodni rituali: »Raznovrstni spremljevalni (post)avantgardistični akti, ki imajo podobno kot v historični avantgardi nalogo konceptualno estetske obrazložitve scenskega dogodka« (116).¹¹² V pomenu: brez konteksta uvodnih ritualov je težje, morda celo nemogoče (odvisno od primera) razumeti uprizoritev.

Taka funkcija uvodnih ritualov je bila mogoča, celo nujna zaradi novih prostorskih, infrastrukturnih, produkcijskih pogojev za nastajanje alternativnih uprizoritvenih umetnosti, ki so bile načeloma locirane zunaj klasične gledališke arhitekture institucij, kar omogoča re-kodifikacijo odnosa med ustvarjalci in gledalci. Vse to je pomembno toliko, kolikor uvodne rituale obravnavam kot sprožilce procesov, uprizoritvenih praks in provokacije javnih diskusij glede »re-formacije gledališča, njegove družbene funkcije, političnosti in odnosa do demokratizacije, tudi v smislu njegovega odnosa do institucij« (Leskovšek, »The Socio-Political Function of Performing Arts« 110). Uvodni rituali so pomembni toliko, kolikor

¹¹² Kardumov članek je bil prvotno objavljen v Maski v letu 1993, v podrobnem popisu različnih uvodnih ritualov tako zajema primere do tega mejnika.

opozarjajo na demokratizacijske procese v družbi in so tudi sami del njih. Za kakšno demokratizacijo gre tukaj, v njihovem primeru, je treba šele definirati.

Pojem uvodnih ritualov Kardum obravnava v povezavi še z dvema pojmom, najprej razširjenega gledališča ter nato še retorične konvencije (Elisabeth Burns). Medtem ko se prvi termin (»expanded theatre«) veže na: »Razširitev predstave zunaj njenega prostora in časa, ki ima naravno ritualne predpriprave, iniciacije« (Kardum, »Uvodni rituali« 116), meri drugi na: »Vzpostavitev odnosa med voditeljem-vodnikom-režiserjem ali vodstveno skupino in iniciandi-igralci« (ibid.). To najprej pomeni, da se uvodni rituali prično dogajati že zunaj samega prostora in časa predstave. Gre za ritualno iniciacijo v predstavo, ki se lahko v javnem prostoru začne dogajati že dneve, tedne (manj pogosto celo mesece) pred premiero uprizoritve same, zavzema pa raznotere oblike, včasih spontanah ad hoc intervencij na ulice, drugič skrbno preišljenih in načrtovanih objav v javnih občilih (časopisih) ali pa gre za napovedi dogodka v obliki teatraliziranih tiskovnih konferenc, namenjenih primarno za predstavnike medijev in zainteresirane (strokovne) javnosti. Lahko so mejili na samostojne dogodke, hepeninge in performanse. Tako, denimo, Vlado Repnik oziroma Gledališče Helios pred premiero *Brigad lepote* (1990) 13. januarja v Delu povabi potencialnega darovalca trupla k sodelovanju v uprizoritvi (nav. po Milohnić, »'Politično' in gledališče« 130–131), Dragan Živadinov izvede 5-urno tiskovno konferenco (Milohnić, »'Politično' in gledališče« 130–131), v delu *Ženske, ki nenehno govori, En dan v življenju ženske, ki nenehno govori* (1993) se je sredi Ljubljane dogodil celodnevni ulični performans. Igralke so se v samem središču mesta na javnih površinah »kregale, klofutale, zgolj hodile, improvizirale z jabolki, vrtnico, delile poljube, govorile improvizirana besedila«, pri tem pa so bile oblečene v »temne moške obleke s kravatami« (Šorli, *Slovenska postdramska* 104–105).

Uvodne rituale obravnavam kot postopke, ki so se vzpostavili v času tranzicije in ki gledalca neposredno uvajajo v odrski dogodek ter določajo kod komunikacije in načine percepcije predstave. S tem dejanjem posledično pri gledalcu prav te postopke tudi ozaveščajo.

Gledalec se zave samega procesa zaznave, na kakšen način gleda predstavo, pa tudi ozavesti svoje procese percepcije in recepcije.¹¹³ Te uprizoritvene strategije gredo celo tako daleč, da

¹¹³ Kot razliko med percepcijo in recepcijo Orel definira recepcijo kot »soočanje s prikazovanim« in percepcijo »kot celoto spoznavnih procesov, ki vključuje rabo vseh petih čutil« (»Novi modeli.kom« 24).

določajo sam subjekt gledanja, ne samo njegov način gledanja predstave, temveč določajo tudi idealnega in posledično empiričnega gledalca, kdo je in kakšen mora ta biti. S tem je določena recepcija neke uprizoritve, celostni domet njene interpretacije – med samo predstavo in post festum, prek kritičnih zapisov. To ponazorim z izbranimi primeri uvodnih ritualov.¹¹⁴ Pri tem je poleg poudarka na perceptivno-receptivnih procesih pri uprizoritvenih strategijah uvodnih ritualov razviden tudi vpliv historičnih avantgard. Določitev gledalcev in njihove percepcije ter posledično recepcije poteka z naslednjimi uprizoritvenimi strategijami:

V uprizoritvah je število gledalcev omejeno: V *Kanonu* (1990) na 21, že pred tem pri režijah Živadinova, v *Retrogardističnem dogodku Marija Nablocka* (1985) na 27 (Kardum, »Uvodni rituali« 120) in še prej v *Hinkemannu* (1984) na 29 (E. Č., *NSK od Kapitala do kapitala: Vodič po razstavi* 65), v *Dramskem observatoriju Kapital* v produkciji že preimenovanega Kozmokinetičnega gledališča Rdeči pilot iz takrat že samouničenega GSSN, 18 gledalcev, v *Walterju Wolfu* pa jih je bilo vsega 15 (Kardum, »Uvodni rituali« 120). Za lažjo demonstracijo omejitve števila gledalcev to, denimo, pomeni, da je imel *Walter Wolf* (r. V. Repnik, 1993, nastal v produkciji Festivala Ljubljana) po repertoarnih podatkih na sigledal.org v sezoni 1992/93 (ko je bila uprizoritev edino aktivna) 11 ponovitev, skupno torej 165 gledalcev.

Čufer izbor in redukcijo gledalcev komentira, pravzaprav dobesedno utemelji, kot da ta izbor »signalizira realno stanje povpraševanja po gledališču v tehnološki dobi« (»Gledališče v dobi konformizma čutil I.« 20). In nadaljuje: »Ta elitna skupina ljudi ni izbrana po nacionalnem, sindikalnem in pedagoškem ključu, temveč predstavlja individualizirano publiko, ki jo družijo predhodno pridobljeno nadnacionalno kodirano estetsko znanje in potreba po specifičnih oblikah socialnega komuniciranja« (ibid.). Čufer kot dramaturginja v GSSN svoje ugotovitve predvidoma utemeljuje zlasti na režijskih odločitvah Živadinova, pa vendar je nujna opomba, zlasti pri njenem komentarju, da gre za »individualizirano publiko« (ibid.). Ta je mišljena predvidoma zgolj v oziru na proces izbire gledalcev poimensko, posamično in s pozivnicami.

¹¹⁴ Ti različni postopki in uvodni rituali so sicer naključno nabrani in popisani v že omenjenem Kardumovem članku, že pred tem pri Edi Čufer, v seriji njenih kolumnov (zlasti »Gledališče v dobi konformizma čutil«); pod različnimi imeni, teoretskimi koncepti in analizami pa so ti uvodni rituali nato obravnavani v različnih člankih, ki so bili prav tako sproti, v 90. letih, objavljeni v reviji *Maska* (Milohnič, »'Politično' in gledališče«, B. Orel, »Novi modeli.kom«; glede Hrvatinevega/Janševega opusa tudi M. Šorli, *Slovenska postdramska* idr.) ter seveda pri individualnih teoretskih in kritičnih obravnavah posamičnih uprizoritev.

V *Hinkemannu* so denimo izbranci dobili vabilo na uprizoritev osebno oziroma po pošti, pove Čufer pozneje v *Vodiču po razstavi Moderne galerije (NSK od Kapitala do kapitala 65)*.

Individualizirana pa je publika tudi prek njihovega uvoda v sam odrski dogodek, z zavezanimi očmi oziroma z dlanmi čez oči so gledalci individualno pospremljeni v sam scenski dogodek (denimo v *Mariji Nablocki, Dramskem observatoriju Kapital*). Gre za pojav, ki je v neposredni korelaciji s tistim, kar Eda Čufer že v sočasni analizi dogodka v *Maski* imenuje »avtorska kontrola ideološko-političnih meja prostora« (»Gledališče v dobi konformizma čutil I.« 20).

Poleg individualistične selekcije gledalcev z osebnimi vabili so nadalje sledile še segregacije gledalcev po spolu, denimo v delu uprizoritve *Ženska, ki nenehno govori* (r. Hrvatinić/Janša, 1993), imenovanem *Pentagon*, ki je bolj ali manj nem in se dogaja v Kosovelovi dvorani, je bil vstop dovoljen samo ženski publiki. Ob vstopu v dvorano so dobile kondom (Šorli, *Slovenska 107*).¹¹⁵ Že pred tem Živadinov v *Dramskem observatoriju Fiat* (1986) avditorij razdeli na žensko in moško polovico; Kardum to razlaga iz vsebinskih vzgibov, šlo naj bi namreč za to, da »Živadinov ideološka razmerja desublimira v spolno dvojico moški-ženska (Jazon-Medeja)« (Kardum, »Uvodni rituali« 120). V ta namen ta »fizična ločitev po spolu« (ibid.) poteka tako, da Živadinov pregleduje gledalcem osebne izkaznice. Podobna polarizacija žensko-moškega pogleda poteka še v več uprizoritvah; Kardum poroča še o (Gledališču) *Helios* (r. Jablanovec, Kolenc, Repnik, 1988) in pa *Brigadah lepote* (r. Repnik, 1990) (ibid.). Medtem ko v zadnjem moški in ženske vstopajo ločeno, vsak skozi svoj vhod, pri prvi uprizoritveni koncept »žensko in moško publiko postavi v kontrapozicijo« (ibid.). Ne glede na to, ali gre zgolj za ločitev po spolu, ki naj jo dojemamo kot evfemizem za izogibanje neposrednega naslavljanja ideoloških političnih polarizacij, verskih ločin idr., ali pa tudi ne; poanta je, da te uprizoritve že vključujejo možnost različnih gledalskih percepcij in recepcij, ki jih vzpostavljajo kot inherenten del uprizoritve same ter s tem gledalca opozarjajo na različne vidike in obstoj pluralnosti različnih očišč: obstoj demokratizacije in pluralizacije. Dlje od tega v razvijanju individualizirane percepcije uprizoritve ustvarjalci z njihovim konceptualnim avtorskim delom še ne gredo.

¹¹⁵ Šorli pri tem poroča, da o ekscesih pri gledalcih sicer ni bilo govora, le da se je na predpremiери uprizoritve, ki je bila v Novem mestu, nek moški, oblečen v ženska oblačila, pretihotapil v dvorano (*Slovenska postdramska 107*).

V naslednji fazi je s scenskim dispozitivom uvajanja gledalca v kod predstave pri uvodnih ritualih poudarjen tudi perceptivni mehanizem, tudi na način njegove frustracije (načrtna omejitev zaznavnih zmožnosti, polja videnja ipd.), kakor tudi sama recepcija dogodka. Tako v *Kanonu* (r. Hrvatin/Janša 1990) gledalci gledajo uprizoritev skozi »peep hole« v četrti steni, s čimer namenoma poudarjajo voajeristični položaj gledalca. »Peep holes« so oblikovane v geometrične like: krog – prostor objektivnega, trikotnik – prostor subjektivnega, štirikotnik – prostor absolutnega (struktura uprizoritve je natančno popisana v Šorli, *Slovenska postdramska* 93), ki simulirajo sorodnost z avantgardo in suprematistično umetnostjo. Podobno je v Hrvatin/Janševi *Celici* (SMG, 1995), kjer gledalec kuka v posamične celice, v katerih so ločeno zaprti igralci, medtem ko se uprizoritev sama ukvarja s tematizacijo procesa percepcije in recepcije (v različnih celicah so tako uprizorjeni seciranje očesa, tam se znajde lutka brez oči, prisotna je obilica optičnih iluzij in zrcaljenja, celo prizori omamljanja) (*Celica*, 1995); nadalje, v *Eros, Ars, Sistem* dobi gledalec navodila za opazovanje gledališke instalacije (r. Štromajer, Glej, 1990);¹¹⁶ v »Walterju Wolfu so gledalci petnajst minut ležali v temi in tišini na ležalnikih« (Orel, »Novi modeli.kom« 24) in torej niso videli (ali slišali) ničesar, podobno so gledalci v *Dramskem observatoriju Zenit* (r. Živadinov, 1988) nekaj časa prepuščeni popolni temi, potem ko se drenjajo v tovornem vagonu vlaka, preoblikovanem v raketo, temu nato sledi trušč udarjanja po kovini vagona. Nadalje v *Dramskem observatoriju Kapital* (1991) Živadinov uvede v gledališče filmsko percepcijo in revolucionarno formo (Leskovšek, »The Socio-Political Function« 122), na način, da se premikajo gledalci oziroma revoltirajo skupaj s scensko skonstruiranim avditorijem, na katerega so posedeni, od enega prizora do drugega nato pa se na mestih postankov – kot pri postajni dramaturgiji – pred vsakim prizorom odpre scensko simulirana zaslona, skozi katero si gledalci ogledajo posamični prizor.

Če potegnem pod črto, je funkcija uporabe vseh teh različnih uprizoritvenih strategij v teh primerih uvodnih ritualov jasna, in si sledi po naslednjem redu: šokiranje in zbujanje pozornosti javnosti, s tem pa samopromocija (zlasti v intervencijah v javni prostor in v medije, neposredno in prek tiskovnih konferenc), opozarjanje na različne možnosti zaznave uprizoritve (z draženjem oziroma frustracijo različnih čutil, pa tudi sprememb v dojetanju

¹¹⁶ Podatke za *Celico* in *Eros, Ars, Sistem* sem rekonstruirala iz posnetkov uprizoritev. Ostali podatki so rekonstruirani iz sprotih kritičnih zapisov.

časovne in prostorske dimenzije uprizoritve ter različnimi umestitvami gledalcev znotraj uprizoritvenega koncepta), estetizacija in avtonomizacija časa in prostora uprizoritve – ta se dogaja kot ritualna oziroma ceremonialna zamejitev prostora scenskega dogodka z uprizoritvenimi strategijami uvodnih ritualov. Temu dodajam še estetizacijo in teatralizacijo vsakdanjika s pomočjo intervencij v javni prostor.

Nadalje, v uvodnih ritualih gre za konceptualno soočenje različnih očišč/pogledov na uprizoritev, s tem pa (sicer omejeno) spodbujanje pluralizacije in demokratizacije. To, katerih očišč, je, paradoksalno, določeno že vnaprej z izborom gledalcev, posledično pa z dometom njihove raznolikosti. Besedi demokratizacija in pluralizacija gre na začetku 2. (tranzicijskega) modela dramaturgije gledalcev dojemati kot prizadevanje po vzpostavitvi enakovrednih produkcijskih pogojev, (institucionalnega) sprejemanja in omogočanja soobstoja najrazličnejših avtorskih estetik. Gre za prizadevanje za zagotovitev obstoja določenih estetik, tj. estetik ustvarjalcev uvodnih ritualov, ki so nastale v okviru zunaj-institucionalne produkcije, ki nima dostopa do institucij in njene infrastrukture. To prizadevanje poteka s pomočjo uvodnih ritualov in se dogaja prek »bitk[e] za pozornost gledalca, ki poteka v času kupovanja gledalčeve duše« (E. Čufer, nav. po Kardum, »Uvodni rituali« 117), kot se metaforično izrazi Čufer. Tu ima, tako jo interpretiram, v mislih zlasti čas tranzicije v neoliberalistični in kapitalistični sistem razmišljanja, v katerem je gledalec primarno dojet kot potrošnik, medtem ko si uprizoritvene umetnosti poskušajo zagotoviti svoj obstoj znotraj tranzicije – tudi s pomočjo uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca in uvodnih ritualov.

Četudi se nanašajo izključno na znotraj-estetska vprašanja, gre prek uporabe uvodnih ritualov zaznati, da je prav ta generacija mlajših ustvarjalcev že zelo zgodaj detektirala družbeno-politične spremembe, ki se bodo do konca realizirale šele v 3. modelu dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja (2004–2019). Prizadevala si je še pravočasno zagotoviti svoj prostor v ustvarjanju sodobnih scenskih umetnosti pred popolnim nastopom tržnega diktata. Pri tem se je prav ista skupina ustvarjalcev v času trajanja 2. modela dramaturgije gledalcev namenoma izogibala kakršnikoli neposrednim ukvarjanjem z družbeno-političnimi spremembami v svojih delih ali njihovim problematiziranjem.

Primerjava uvodnih ritualov med različnimi modeli dramaturgije gledalca: uvodni rituali na poti v tržni kapitalizem

Analiza uprizoritvenih strategij uvodnih ritualov izključno na primerih uprizoritev iz obdobja 2. modela dramaturgije gledalcev 1991–2004 (ter tranzicije v obdobju 1987–1993) je nehvaležna. Pravzaprav jo je nemogoče izvesti brez primerljivega zunanega objekta ali potrebne časovne distance. To se kaže in opozarja že na primeru tematske številke *Maske Inventura 90-ih*. Da bi ponazorila razlikovalno značilnost uvodnih ritualov iz 2. modela oz. 90. let, bom primerjala uvodne rituale iz začetka 2. modela (omejim se na obdobje tranzicije 1987–1993) s samim koncem 2. modela, tj. okrog leta 2004. Gre za primerjavo uvodnih ritualov, ki se zgodijo na prehodu med 1. modelom (1980–1991) in 2. modelom (1991–2004), s tistimi, ki se zgodijo na prehodu iz 2. modela (1991–2004) v 3. model dramaturgije gledalca (2004–2019). Razliko med uvodnimi rituali, ki nastajajo na začetku 2. modela (zgodnja 90. leta: *Ženska, ki nenehno govori*) in na njegovem koncu (okrog 2004: *Incasso*), bom še dodatno utrdila. To pa tako, da jih primerjam s še poznejšim primerom uprizoritve (*Manifest K.*, 2010) in njenimi uvodnimi rituali, ki je nastala že v novem tisočletju, sredi 3. modela dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja (2004–2019).

V primerjavi med uvodnimi rituali tako pokažem, da so uvodni rituali 3. modela dramaturgije gledalca (2004–2019), ki nastajajo v času neoliberalnega kapitalizma (*Incasso*, *Manifest K.*), mnogo bolj usidrani v sočasni družbeno-politični kontekst in izhajajo iz specifik svojega časa – tega namenoma poudarjajo, reflektirajo, analizirajo in tudi problematizirajo. S tem se dodatno poudari in postane razvidna apolitičnost 2. modela dramaturgije gledalca, njegova odmaknjenost od vsakdana, ki se ne ukvarja s sočasnimi družbeno-političnimi problemi iz javnega življenja, niti jih ne reflektira. S tem je poudarjena tudi tranzicijska narava tega modela, ki počasi prekinja z uprizoritvenimi strategijami 1. modela in razvija formalno nove prijeme, ki se bodo do kraja razvili v 3. modelu.

Uprizoritev *Incasso* (r. B. Jablanovec, *Via Negativa*) se zgodi leta 2004, torej prav na meji med 2. modelom (1991–2004) in 3. modelom (2004–2019) dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja ter je bila uprizorjena v Gledališču Glej. Zanimiva je, ker izpostavi na videz konvencionalni uvodni ritual, ki ga uvaja vsaka uprizoritev ter ga napravi za predmet in

vsebino uprizoritve. Gre za uvodni ritual plačevanja vstopnice pred ogledom predstave. Izpostavljam zlasti prizor Katarine Stegnar pod naslovom »Vi točno veste, kaj hočete«. Besedilo prizora se glasi tako: »Dober večer. Poglejmo uvodno situacijo: plačali ste vstopnico, vstopili ste v dvorano. Pardon: vstopili ste v dvorano, plačali ste vstopnico, se posedli in predstava se začne, se je začela, se začenja od začetka. Jaz sem tukaj in vi ste tam. Jaz nekaj prodajam, vi nekaj kupujete« (*NE, Via negativa* 48–49). Igralka že od začetka poudarja transakcijsko in torej ekonomsko naravo razmerja med performerko in gledalci. Gledalca jasno definira in profilira znotraj parametrov neoliberalnega kapitalizma, torej kot potrošnika. »Hočete umetniško delo. In jaz sem tukaj zato, da se vam to izplača. Izkušen kupec ste.« (ibid.) Stegnar gre tako daleč, da stopnjuje profil idealnega gledalca dotične uprizoritve oziroma gledalca uprizoritev *Vie negative*: »Vi ste izobraženi gledalci: ne zadovoljite se s klasičnim gledanjem ali golo prisotnostjo« (ibid.). Gre za izobraženega in izkušenega kupca, ki kot tak postavlja normo kakovosti uprizoritve, ta pa je reducirana na njeno prodajno vrednost, torej njeno materialno vnovčljivost pri gledalcih. »Odlično. Vi ste kupec z žilico. Vi veste, v kaj se spleča vlagati denar. Zdaj veste, da se zavedam, kaj pričakujete od mene.« (ibid.)

Kaj se zgodi v konkretni situaciji, je to, da se razmerje med performerko in gledalcem monetarizira. Prevedeno je torej v vrednostno razmerje z realno obstoječo valuto. Pri tem ideja uprizoritve problematizira ravno to postavljanje vrednosti umetniškemu delu, na način, da problematizira različne mogoče določitve te vrednosti. Če performerka v prvi vrsti naslavlja efemerno, časovno omejeno in ontološko hlapljivo naravo gledališča oziroma uprizoritve same, ki jo je kot tako težko ovrednotiti, je v nadaljnji fazi izpostavljena sploh sama problematičnost postavljanja cene umetniškemu delu. Igralka v prizoru tudi problematizira samo definicijo umetniškega dela ter v prizoru, ki dramaturško procesualno gradira, ponudi naslednje definicije, kaj umetniško delo sploh je. Od umetniškega dela kot ontološko hlapljive uprizoritve same, ki je imaterialna in se v nekem trenutno nepreklicno konča; do igralka in njenega razstavljenega telesa kot umetniškega dela, ki se postavlja na ogled oziroma se samo-razstavlja (v ta namen se igralka tudi sleče); do denarja, izkupička predstave (*incassa*), ki ga je za vstopnico vplačala publika. Ta menjalna vrednost med gledalci in umetniki, torej konkretno vplačani bankovci za ceno vstopnice (*incasso* umetniškega dela), postanejo v uprizoritvi tudi sami artefakt. Ekonomsko ovrednoteno umetniško delo postane

celo samo razmerje med gledalci in igralko, njihova skupna so-prisotnost. Le-ta je ovekovečena v obliki fotografije in postane slednjič dokument, artefakt in spomin, ki ga ustvarjalci kot sklepno dejanje predstave prepustijo v trajno osebno last vsakemu gledalcu.

Problem definicije umetniškega dela ter njegovega ovrednotenja, s tem pa konkurenčnosti umetnosti na trgu v času neoliberalnega kapitalizma, rešijo ustvarjalci s tem, da odločitev prepustijo gledalcu. Katarina Stegnar na enega od bankovcev, ki predstavlja realno vplačani delež incassa uprizoritve, odtisne kapljo svoje krvi. Nakar ga kot materializiran artefakt umetniške »body-art« uprizoritve trži med gledalci v obliki dražbe (seveda z izklicno ceno). Gledalec, ki je zmagovalec dražbe, prejme to umetniško delo v zameno za realni denar, za kar tudi podpiše pogodbo z ustvarjalci.¹¹⁷ Pri tem je za odnos gledalec-igralka pomembno še nekaj: igralka med dražbo gledalca povzdigne kot tistega, ki s svojo eminentno prisotnostjo dviguje ceno uprizoritvi. Igralka namreč našteje listo eminentnih gledalcev-kupcev-potrošnikov, ki so artefakt že kupili, s čimer povečuje privlačnost in prodajno vrednost artefakta.

Do te mere pod vplivom neoliberalnega kapitalizma so uvodni rituali na koncu 2. modela dramaturgije gledalca. Medtem gre uvodni ritual uprizoritve, ki je zasidrana globoko sredi 3. modela, še dlje ali zaostreno v jedro transakcijskih ekonomskih razmerij. Tega ne počne le v odnosu med gledalci in ustvarjalci, marveč na ravni celotne družbe. In sicer na način, ki problematizira umetnike kot prekarne in kulturne delavce, ki so izkoriščani v produkcijskih razmerjih s strani kapitalistov, torej izkoriščevalcev delavcev (v uprizoritvi niso definirani). Uprizoritev oz. njeni ustvarjalci transakcijsko situacijo konceptualno sprevrnejo sebi v prid, s tem da nevidne tržne odnose napravijo za temo obravnave umetniškega dela.

V uprizoritvi 3. modela, *Manifest K.* (r. S. Horvat, 2010), gledalec v uvodnem ritualu ob vstopu v predprostor Stare elektrarne z ustvarjalci podpiše pogodbo kot delojemalec, s čimer stopi z ustvarjalci uprizoritve v prekarno delovno razmerje.¹¹⁸ Ob tem prejme tudi plačilo

¹¹⁷ Kakšna je pravna veljavnost pogodbe, podpisane sredi uprizoritve, ki predstavlja fiksijsko umetniško delo, analizira Aldo Milohnić (*Teorije sodobnega gledališča* 173–177). Tam je predstavljen tudi osnutek te pogodbe.

¹¹⁸ Takole točno piše v pogodbi: »Delojemalec se obvezuje, da bo sodeloval kot prekarni delavec pri avtorskem gledališkem projektu Manifest K.«. Za elektronsko verzijo kopije pogodbe in posnetek uprizoritve se zahvaljujem režiserju uprizoritve Sebastijanu Horvatu.

oziroma mezdo v višini 7,00 EUR, kar je takrat veljalo za vrednost vstopnice na zunaj-institucionalni sceni. Gledalec je torej plačan za svoje so-delo-vanje v uprizoritvi, ki je interaktivne narave.¹¹⁹ Nenazadnje na ta način tudi poudarja samo gledalsko delo kot tako, obenem pa poudarja tudi prekarno naravo umetniškega dela.¹²⁰

Popolnoma transparentno je, da uprizoritev sodi v 3. model dramaturgije gledalca, ki je pod diktatom paradigme že zaostrenih razmerij neoliberalnega kapitalizma, saj lahko že analizira vpetost umetniških del v produkcijske odnose, njihov vpliv nanje ter detektira problematične točke tega novega ekonomskega odnosa, ki je obenem družbeno-politično. Ponovno je prav uvodni ritual tisti, ki konceptualno in vsebinsko uokviri uprizoritev ter določa njen družbeno-politični pomen oziroma njene politike uprizarjanja. S tem postane še bolj razvidna razlika uvodnih ritualov 2. modela v 90. letih, ki na zgolj konceptualni ravni, pri tem pa precej generično in abstraktno, teoretsko, analizirajo in spodbujajo spremembe v gledalčevem perceptivnem in receptivnem sistemu, demokratizacijo in pluralizacijo zaznave ter različnih estetskih oblik. Uvodni rituali, ki okvirjajo uprizoritve na prehodu iz 2. v 3. model v novem tisočletju, oziroma v 3. modelu, razkrijejo torej bistveno drugačno funkcijo uvodnih ritualov. Ta je usmerjena v to, da izpostavi, s tem pa tudi analizira realna tržna ekonomska razmerja znotraj umetnosti.

3. Komunikacijski model uprizoritev: igra, dekonstrukcija iluzije ter vloga gledalca

V tem podpoglavju združujem dva parametra za preučevanje geneze in razvoja uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca, in sicer komunikacijski model s fokalizacijo oziroma določitvijo idealnega gledalca. Gre za določitev idealnega mesta v komunikacijskem modelu, na katerega avtorska ustvarjalna ekipa postavlja gledalca. S fokalizacijo oziroma

¹¹⁹ O izvirnosti tega akta v slovenskih uprizoritvenih umetnostih piše Barbara Orel v razpravi »Vprašanje izvirnosti« (94). O *Manifestu K.* piše tudi Aldo Milohnič (»Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču«).

¹²⁰ Uprizoritev sicer sestoji iz serije prizorov, ki se ohlapno naslanjajo na *Komunistični manifest* Karla Marxa in Friedricha Engelsa, ki ga gledalec prejme v last tudi kot delovno čtivo. Medtem ko prvi del – v prvih treh ponovitvah v treh zaporednih večerih so prizori nekoliko variirali – simulira koncept fordistične proizvodnje (gledalci kolektivno po principu delitve dela za simuliranim tekočim trakom izdelujejo sendviče, ki jih nato med malico tudi pokonzumirajo), sledi utrjevanje lekcij iz *Komunističnega manifesta* ter nato prizor z odpravo lastnine. V tem smislu je jasno, da v smislu družbeno-politične in ekonomske ureditve uprizoritev pred kapitalizmom privilegira sistem komunizma oziroma socializma. Le-tega ponuja kot alternativo aktualnim razmeram.

idealnim gledalcem je determiniran proces gledalčeve percepcije in recepcije umetniškega dela. Predvsem pa določa oboje, tako način komunikacije z gledalcem in stopnjo njegove vključenosti v predstavo, kakor tudi raven iluzije, fikcije oziroma realnosti, na nivoju katere lahko gledalec sam ustrezno reagira na impulze iz predstave.

Ta fokalizacija v obdobju 2. modela dramaturgije gledalca (1991–2004) ni toliko določena s samo prostorsko pozicijo in umestitvijo gledalca v koncept uprizoritve, ki bi torej prostorsko določala percepcijo gledalca oziroma posledično njegovo interpretacijo. Tako je bilo to v 1. modelu (1980–1991), denimo, *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*. Pri fokalizaciji v 2. modelu gre prej za različne nivoje igre ter poigravanje z ravnmi realnosti in fikcije, medtem ko je razmerje med izvajalci, performerji na eni in gledalci na drugi strani dinamično porazdeljeno in gradira v oziru na te različne ravnine. Še točneje, gledalcu je v komunikacijskem modelu igre kar določeno, skozi prizmo katerega nivoja realnosti naj spremlja in razume predstavo, včasih pa mu je dodeljena celo fikcijska vloga v uprizoritvi.

V tem podpoglavju se tako posvetim izbranim uprizoritvam, ki naslavlajo prav to vprašanje različnih nivojev realnosti, dekonstrukcije gledališke iluzije ter stopnje gledalčeve vključenosti v uprizoritev na različnih nivojih realnosti: od fikcije do izstopa iz fikcije. Zgovorni so že naslovi uprizoritev, ki jih analiziram v tem podpoglavju, *Ženska, ki nenehno govori* (r. E. Hrvatin/J. Janša, 1993, CD), *Get famous or die trying: Elizabeth 2* (r. S. Horvat, 2004, CD) in *Izhodiščna točka: Jeza* (2002, Moderna galerija Ljubljana) in *Incasso* (r. B. Jablanovec in Via negativa, Gledališče Glej, 2004). In sicer so imele premiero na začetku ali na samem koncu 2. modela. Od začetka do konca trajanja modela gre za vidno spremembo v metodologiji in načinu igre.¹²¹ Predmet tukajšnje raziskave pa je raje vpliv tega spremenjenega načina igre na percepcijo gledalca in posledično na njegovo recepcijo uprizoritve. Še točneje me zanima, kakšne posledice ima sprememba komunikacijskega koda in načina igre skozi predstavo na gledalca.

¹²¹ Z raziskavo in razvijanjem metode igre se je sicer precej ukvarjal režiser Tomi Janežič, zlasti v obdobju po uprizoritvi *Nič igranja, prosim* (SMG, 10. 11. 2003), v zadnjem obdobju dodaja tudi elemente psihodrame. Vendar ga na tem mestu zaradi specifične raziskovalnega interesa ne obravnavam.

Raziskavi komunikacijskega modela s fokalizacijo in idealnim gledalcem dodajam v tem podglavju še razmerje med psihičnim in fizičnim vplivom uprizoritve na gledalca. Terminološko ga nekoliko prilagodim, saj se naslonim na teorijo, s tem pa tudi pojmovno na strokovno besedišče Erike Fischer-Lichte, ki spregovori o razmerju med semiotičnim redom (likom oziroma igralčevo vlogo) in fenomenološkim redom (igralčevo telesno prezenco). Vsak red pri gledalcu sproža razlike v kakovosti zaznave, od afektivnih čustvenih pomenov do interpretativno hermenevtičnih. Še najbolj je pri tem pomembno stanje gledalčeve multistabilnosti zaznave. Do tega pojava po Fischer-Lichte pride, kadar se gledalec znajde vmes v krizi med obema redoma zaznave, v t. i. stanju »*betwixt and between*« (Estetika performativnega 258) oz. t. i. vmesnosti.¹²² Pri preučevanju uprizoritev v Sloveniji v obdobju 2. modela preučujem prav namerne prekinitve in motnje reprezentacijskega reda z namenom sprožanja multistabilnosti zaznave pri gledalcu. Te motnje potekajo tako na ravni besedila (semiotični red) kot na ravni načina igre s konceptualno zasedbo točno določenega igralca oz. igralke (fenomenološki red). Moja teza je, da je ključno za doseganja učinka multistabilne zaznave pri gledalcu poigravanje s fluidnostjo koncepta identitete in vloge, to, in pa povečanje avtobiografskih elementov igralca v besedilu; igralec sam torej uprizarja besedilo z motiviko iz njegovega lastnega življenja. S tem se namreč namenoma povečuje čustven in afektiven (telesni) odziv pri gledalcu, ki poveča in poglobi pomensko razumevanje uprizoritve ter dojemanje igralca/igralke same. Celoten proces vodi v smer individualizacije, privatizacije in povečane intimne najprej performerja, nato pa njegovega odnosa z gledalcem.

Na začetek raziskave postavljam *Žensko, ki nenehno govori*, zlasti prizor, ki predstavlja antološko performativno zarezo v red reprezentacije. Obenem gre za parafrazo dela iz sodobne (vzhodno)nemške dramske klasike *Stroj Hamlet* Heinerja Müllerja (1977). Trdim, da brez izjave, ki jo v *Ženski, ki nenehno govori* provokativno in načrtno večplastno dvoumno plasira ženska igralka, v slovenskem uprizoritvenem prostoru ne bi bile mogoče uprizoritve, ki so pozneje v razvoju 3. modela dramaturgije gledalca (2004–2019) kulminirale v avtobiografske performanse. To so uprizoritve *Vie negative* (2002–2008), avtobiografije žrtve Simone Semenič (*Jaz, žrtev; drugič*), Maja Delak: *Kaj če*, Emanat, 2013 in iz *Izhodiščnega dela: Jeza* *Vie negative* pozneje v samostojno uprizoritev razvito delo Primoža Bezjaka: *Invalid*, Via

¹²² Izraz »*betwixt and between*« je v slovenskem prevodu *Estetike performativnega* dosledno uporabljan v angleški različici, Fischer-Lichte ga pripiše izvorni referenci Victorju Turnerju (*Estetika performativnega* 105).

negativa, 2010 ipd. Gre za princip, kjer je v ospredje postavljen igralski – načeloma ženski, sicer pa marginaliziran oziroma vsaj deprivilegiran, diskriminiran ali pa viktimiziran – subjekt, igralka sama, ki gledalcu v besedilu posreduje mešanico zasebnih, celo intimnih podatkov iz njene avtobiografije ter to počne na monološki in na samoizpovedni način.

Ženska, ki nenehno govori

V *Ženski, ki nenehno govori* (r. Hrvatin/Janša 1993) v enem od prizorov na oder pride igralka Barbara Novakovič in pravi: »Jaz nisem Barbara Novakovič. Nobene vloge več ne igram« (nav. po Šorli, *Slovenska postdramska* 111). Po več personaliziranih variacijah te performativne izjave, saj je igralk vsega skupaj pet, se besedilo v zaključnem prizoru glasi: »Ti nisi Neda R. Bric« in »Ti nisi Barbara Novakovič«, čemur sledi zaključna projekcija »na zaveso: 'To ni ženska, ki nenehno govori. To ni gledališče'« (ibid.). *Ženska, ki nenehno govori* (od tu naprej *Ženska*) je sicer del Hrvatin/Janševe trilogije, pri čemer prvi del sestoji iz *Kanona* (r. Hrvatin/Janša, 1990) in drugi iz *Novega organona* (r. Hrvatin/Janša, 1994, CD, Društvo B-51). Medtem pa se sama uprizoritev *Ženske* razteza čez več dni in ima več uvodnih ritualov.¹²³ Začela se je z dogodkom *En dan v življenju ženske, ki nenehno govori*, ki se je dogajal na ulicah Ljubljane in v zasebnih stanovanjih igralk. Naslednji dan, v soboto, mu je sledil v Kosovelovi dvorani Cankarjevega doma del, imenovan *Poligon*, ki je bil večidel nem, nato pa v Linhartovi dvorani še v nedeljo *Pentagon*, iz katerega je tudi citirano besedilo. V nedeljo se je v soorganizaciji Studia City in In-art centra na televiziji prenašalo dogajanje obeh dogodkov preteklih dni, skupaj z izjavami vidnih slovenskih intelektualk.¹²⁴ Glede na to, da gre pri uvodnih ritualih po definiciji za vse, kar časovno predhaja odrskemu dogodku ter kontekstualno, informativno in tudi emotivno-afektivno vpliva na gledalca in je to obenem načrten dramaturški učinek ustvarjalcev na gledalca, provokativno predlagam, da se pri tako izjemnih primerih, kjer gre za serijo dogodkov, v tem smislu tudi *Poligon* obravnava kot svojevrsten uvodni ritual h *Pentagonu*. V tem smislu dogodek tudi analiziram. Podobno

¹²³ Uvodne rituale detajlno obravnavam v svoji razpravi »The Socio-Political Function of Performing Arts and the Democratisation of the Republic of Slovenia: The Example of Drama Observatory Kapital (1991)«, svoje analize torej utemeljim na podlagi *Dramskega observatorija Kapital* Dragana Živadinova, pri čemer ugotavljam, da ima uprizoritev vsaj štiri uvodne rituale, najbrž pa še kakšnega več.

¹²⁴ Vse tri Hrvatinove/Janševe uprizoritve, zlasti pa *Ženska*, skupaj s scenosledom in z določenimi kopijami originalnih scenarijev, skupaj z zbranimi kritiškimi odzivi, so natančno popisane v *Slovenski postdramski pomladi* Maje Šorli (91–130).

razpravljam že v svojem članku na primeru *Dramskega Observatorija Kapital* Dragana Živadinova, »The Socio-Political Function of Performing Arts and the Democratisation of the Republic of Slovenia: The Example of Drama Observatory Kapital (1991)«.

V znamenitih besedah, ki jih v *Pentagonu* izgovori Barbara Novakovič, gre za parafrazo besedila iz *Stroj Hamlet*, ki se v prevodu Urške Zajec glasi: »Nisem Hamlet. Ne igram nobene vloge več. Moje besede mi nimajo povedati ničesar več« (3). Prav ta primer iz besedila Heinerja Müllerja si Aldo Milohnič izbere za analizo skozi koncept Austinovega performativa: »Zdi se, da dvom o posrečenosti oziroma o ponesrečenosti performativa pri teh in podobnih primerih izhaja iz nedefiniranega statusa (vloge) pisatelja, v gledališču, kot ga razume Austin, dvom izhaja iz nejasnega statusa igralca kot svojevrstnega 'umestka', 'vložka', 'posrednika' med avtorjem in občinstvom« (*Teorije sodobnega gledališča* 57).

Razmišljanje o vmesnosti statusa igralca-performerja oziroma igralca skozi pojem Austinovega performativa ima tako pomembne implikacije za gledalca in njegovo recepcijo. Lahko ga nadaljujem ter v primerjavi *Stroja Hamlet* in *Ženske* stopnujem v naslednji smeri. Performativ pomeni, da ne gre zgolj za besedilo, ki bi ga bilo vredno presojati znotraj-vsebinsko, po temi, motivih, ideji ipd., marveč imajo besede konkretne učinke na realnost, v tem primeru gre za učinek za razumevanje nagovora gledalca. Točneje, gre za vprašanje, s katerega mesta v komunikacijskem modelu naj kot gledalci razumemo vlogo in iz katere ravni, realnosti ali fikcije. Besedilo Heinerja Müllerja in izjavo na odru: »Nisem Hamlet. Ne igram nobene vloge več« (*Stroj Hamlet* 3), je mogoče sicer s strani gledalca še razumeti znotraj-fikcijsko. Pomeni, da Hamlet z zanikanjem svoje vloge kraljevega princa zanika svojo družbeno-politično vlogo in kraljevsko identiteto, ki jo je pridobil z rojstvom. Poleg tega gre tudi za igralčevo meta-komunikacijsko zanikanje, tj. samega gledališkega dejstva, da bi igral vlogo Hamleta. Na odru se namreč nahaja on sam, igralec kot oseba. Za katero različico se ustvarjalci odločijo, eno, drugo ali dinamično nihanje med obema, je odvisno od uprizoritvenega koncepta.

Po drugi strani pa je interpretacija geste igralke Barbare Novakovič, ki pride na oder in pravi: »Jaz nisem Barbara Novakovič. Nobene vloge več ne igram« (nav. po Šorli, *Slovenska postdramska* 111), nedvoumna. Nenadoma, sredi poteka predstave, Novakovič zanika

gledališko naravo tega dogodka z izjavo, ki predstavlja performativni rez v uprizoritveni reprezentacijski režim. Gre namreč za vmesno stanje med performerjem/igralcem in njegovo vlogo, še več, gre za razmerje igralske osebe do njene javne (ter obenem zasebne in osebne) družbene identitete. Ta tip igre se nahaja vmes med vlogo in privatnim modusom igralca samega kot nosilca vloge. Prav za ta tip igre v uprizoritvah, kjer se »ne sledi samoumevnim zakonom reprezentacije« (»Ranljivo telo teksta« 151–152), Tomaž Toporišič ugotavlja naslednje: »Igralci so to, kar so, hkrati pa vztrajno prehajajo iz stanja biti sam v stanje biti skozi sebe in skozi to, kar si, nekdo drug«¹²⁵ (ibid.).

To vmesno stanje je pravzaprav določeno s stanjem idealnega avtorja, ki je vpisan v variacijo ontološke določitve statusa lika, vloge oziroma identitete, ki jo igralec igra, ter proizvede na drugi strani rampe pri gledalcu neko podobno vmesno stanje oziroma nihanje med obema načinoma zaznave (vloge in igralca). Gre za stanje, ki ga je treba šele analizirati. V gledalcu povzroči recepcijsko krizo, v kateri je zaradi igralčevega namerno izpostavljenega vmesnega statusa gledalec prisiljen redefinirati svoje razumevanje in občutenje predstave, hkrati pa tudi svoj odnos do nje. Še več, prisiljen je redefinirati tudi svojo vlogo gledalca, bodisi kot del fikcije bodisi kot del realnosti: je razumevanje in delovanje gledalca tu del umetniškega dela, se nahaja znotraj-fikcije? Ali mar gledalec reagira kot on sam ter ima s tem izjava/uprizoritev konkretne posledice tudi za njegovo realnost?

Ta dilema in to stanje vmesnosti se radikalizira pri performansih *Vie Negative*. Pri le-teh Blaž Lukan v svoji kritiki uprizoritve *Bi ne bi* piše celo o konceptu tretjega telesa: »Igralec namreč pred gledalcem vzpostavi svoje 'tretje telo', ki 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« (»Tretje telo« 69). Kar je pomembno poudariti, je točno to, da je del procesa konstitucije in zaznave tega tretjega telesa tudi gledalec sam. Ta koncept tretjega telesa pri gledalcu nato, prav tako za uprizoritev *Vie negative Bi ne bi*, razvije Barbara Orel (»Izza očesne mrežnice« 368).

¹²⁵ Ugotovitev T. Toporišiča se v tem primeru konkretno napaja sicer bolj pri uprizoritvah v režiji Tomija Janežiča, vendar velja tudi za konkretni primer, ki ga raziskujem.

Vse povedano ima pomembne implikacije za razumevanje idealnega avtorja – koncepta, ki je v uprizoritvi posredovan skozi performerja – in njemu ustrezajočega idealnega gledalca, ki se nahaja na drugi strani odra, projiciranega prek rampe v avditoriju. Oba, tako določitev idealnega avtorja kot njemu ustreznega idealnega gledalca, potemtakem določata gledalčev proces zaznave in posledično njegovo recepcijo. Predvsem pa ta določitev omogoča gledalcu, da se sam pozicionira v odnosu do tega abstraktnega, skozi proces predstave formiranega idealnega gledalca. To pa postane težje v omenjenih primerih, kjer vloga idealnega avtorja oziroma idealnega igralca-performerja postane namerno izmuzljiva, fluidna in nedoločljiva. Posledično povzroča krizo v zaznavi, celo v samo-zaznavi gledalca (Fischer-Lichte, *Estetika performativnega* 255).

Kaj točno je na delu pri tako dinamiziranem načinu igre in kaj se posledično dogaja v smislu gledalske recepcije, natančno pojasni Erika Fischer-Lichte s fenomenom zaznavne multistabilnosti. Fischer-Lichte utemelji, da gre za vmesno stanje, ki se utemelji prav v aktu (gledalčevega) zaznavanja. To vmesno stanje temelji na razliki med dvema različnima zaznavnima redoma, fenomenološkim in semiotičnim, oziroma še drugače, gre za razliko v zaznavi med prezenco (gledalčeva osredotočenost na igralčevo prezenco in njegovo »fenomenalno bit« tudi njegovo »telesno bit-v-svetu«) in reprezentacijo (kadar gledalci igralce obravnavajo kot lik oz. znak za lik) (*Estetika performativnega* 240–246). V tem kontekstu me zanimajo uprizoritve, ki te »prelome«, »preskoke« med obema redoma, torej stanje »zaznavne multistabilnosti« ter nenehno vzpostavljanje »diskontinuitete« namerno »izzivajo«. Rezultat je gledalčeva kriza, gledalec se znajde v liminalnem stanju t. i. vmesnosti (158).¹²⁶

Razvoj dramaturgije gledalca, ki ga lahko preučujem in opazujem v 90. letih skozi 2. model, najlažje ponazorim s pomočjo terminologije Fischer-Lichte, še zlasti mi je v pomoč razlika, ki jo Fischer-Lichte vzpostavi z dvema redoma zaznave pri gledalcu (fenomenološkim in

¹²⁶ Liminalno izkušnjo bi do neke mere lahko primerjala s konceptom gledalca kot romarja, ki ga razvije Emma Wills na podlagi teorije Marie Tumarkin in (duhovne) izkušnje, ki se posamezniku zgodi ob fizičnem stiku s svetim (krajem), ta pa je lahko zunanje, spoštljivo sledenje ceremonialu ali pa notranji, izrazito individualni občutek, subjektivna transformacija jaza. Kar se namreč zgodi ob stiku z drugim, tako Wills, je misteriozno in presega naravo jezika, gre za silo, ki »naseli in spremeni subjekt« ter, pravi še, je neponovljivo in individualno (*Theatricality, Dark Tourism, Ethical Spectatorship* 36).

semiotičnim). Pri tem trdim, da se z določenimi elementi namerno poudarja čustveni, emocionalni,¹²⁷ strastni, afektivni del recepcije, za katerega je bistveno, da je gledalce zmožen pripraviti do reakcije oziroma dejanja. Še zlasti do tega učinka pride, če gledalce spravi v krizo, kadar zapadejo v zaznavno multistabilnost (*Estetika performativnega* 246–262).

Ugotavljam, da se ta učinek zgodi z dodajanjem naslednjih elementov uprizoritvam:

- avtobiografskih prvin iz zasebnega življenja igralca v besedilo (*Ženska, ki nenehno govori*);
- načina igre, ki namerno »izziva« diskontinuiteto ter iz igralčeve utelesitve vloge oziroma lika nenehno preskakuje v zasebni modus igralca; pri tem temelji na dekonstrukciji reprezentacijskega reda ter poudarjanju fenomenološke biti igralca in njegove telesne prezenca (v uprizoritvah Tomija Janežiča, tudi pri *Get famous or die trying*, *Ženski, ki nenehno govori*).

Vsi ti procesi se radikalizirajo skozi 2. model dramaturgije gledalca (1991–2004):

- igralec se ne vživlja več v vlogo/lik, niti je ne uteleša, marveč je performer, ki predstavlja sam sebe sredi izvajanja akcije. To se, denimo, zgodi pri performansih Vie Negative, in tako ustreza definiciji performansa, kot ga posreduje Lado Kralj, performansa kot:
 - »uprizoritven[e] praks[e], ki se večinoma sploh ne ravna več po dramskem tekstu, obenem pa je izvajalec (performer) ne priznava več funkcije vloge, saj ne prikazuje nobene dramske osebe, še več, sploh ne prikazuje koga drugega, temveč samega sebe kot umetnika sredi ustvarjalnega akta. Performer, ki na prizorišču pogosto nastopa sam, poudarja predvsem svojo fizično prisotnost, pogosto nam posreduje svojo avtobiografijo« (Kralj, *Teorija drame* 47);
- način igre postane skrajno ekonomičen, reduciran in minimalističen; brez odvečnih čustvenih interpretacij, utelešanj ali vživljanj. Tekst, ki je avtobiografski oziroma jemlje snov iz avtobiografskega ozadja, je emotivno gledano posredovan kar se da neprizadeto;
- dodatna radikalizacija omenjenih procesov je namerna kršitev in prelom reprezentacijskega reda v besedilu, ki se zgodi s fluidnostjo identitete, ki je

¹²⁷ Fischer-Lichte pri tem razlikuje med čustvi inemocijami, vendar se v nadaljevanju posveti čustvom, ki jih enači z telesno izraženimi pomeni.

pojmovana kot (osebna, zasebna, družbena, javna) vloga. Do tega, denimo pride, ko avtobiografski performans odigra nek drug igralec/igralka in ne tista igralka/igralec, katere zgodbo/življenjepis poslušamo: *Ženska; Izhodiščna točka: Jeza; drugič* Simone Semenič; *Get famous or die trying: Elizabeth 2*.

Get famous or Die Trying: Elizabeth 2

Get famous or die trying: Elizabeth 2 (r. S. Horvat, 2004) je nastal kot plod sodelovanja med igralko Natašo Matjašec in režiserjem Sebastijanom Horvatom. Gledalcem je bila prikazana v dvorani Jazzbine, ki je bila del Kolizeja.¹²⁸ Torej ene od dvoran za izvajanje alternativne zunaj-institucionalne umetniške produkcije (največ glasbene), ki je bil medtem porušen in tako danes ne obstaja več. To je tipično za produkcijo 2. modela dramaturgije gledalca. Posnetki, video in drugi materiali uprizoritev, ki so nastali na podobnih alternativnih prizoriščih, tako danes obstajajo tudi kot dokument vseh teh izginulih prizorišč (Kolizej, Rog, del Metelkove ...).

Monološka uprizoritev za eno igralko, spotlight in mikrofona je že v začetku zavajajoč in gledalca v svoji navidezni spektakelskosti ter krikom po slavi: »Get famous!« zlahka preslepi, saj je njegov odnos pravzaprav dekonstrukcija reprezentacijskega reda in deziluzija. Namerno in nenehno postavlja gledalca v stanje vmesnosti (»betwixt and between«) oziroma v stanje multistabilne zaznave. Tega nakazuje že kostumografija – igralka je po vsem videzu oblečena v svoja zasebna vsakodnevna oblačila, kavbojke in srajco, namesto mikrofona pa na fotografijah tam stoji zgolj stojalo, ki naznačuje manko spektakelskega in teatralnega elementa, mikrofona samega.

Uprizoritev se začne na videz z (opisno) manj ali bolj ustrezno vizualno in karakterno samo-predstavitvijo: »Moje ime je ..., imam velike temne rjave oči, ... nosim konfekcijsko številko ...«¹²⁹ Nato se sprehodi skozi serijo samo-predstavitvev z imeni različnih žensk (»Moje ime je Anđelika«, »Moje ime je Nika« ...) kot naključnimi drsečimi označevalci vse do imena

¹²⁸ Še prej pa v Cankarjevem domu.

¹²⁹ Besedilo sem rekonstruirala iz posnetka predstave. Objavljeno je tudi v publikaciji E. P. I. Centra z naslovom *1. dejanje* (S. Horvat, T. Bračič). Uprizoritev analiziram sicer tudi na podlagi lastnega ogleda predstave v živo.

dejanske igralko («Moje ime je Nataša»). V naslednjem prizoru – meje med prizori so ravno tako kot meje med identitetami procesualne in fluidno zabrisane – se prizor samopredstavitve nenadoma sprevrže v prizor avdicije, če ne že kar prve, uvodne vaje. Tako postanejo ti drseči označevalci še kako določujoči oziroma fiksirani v arbitrarno, a vendarle konvencijo, potem ko je red oziroma komunikacijski kod enkrat vzpostavljen. Naključna imena nenadoma zamenjajo imena znanih slovenskih igralk, sicer le njihova lastna imena, vendar okarakterizirana dovolj prepoznavno (Petra R., Petra G., Milena, Nataša Barbara). S tem pa se avdicija spremeni v serijo različnih uprizoritvenih konceptov, ki jih bistveno determinira izbira igralk, njene igralske identitete ter tej pripadajočega (notranjega) doživljanja vloge.

Uprizoritev, ki je vendarle nekakšna uprizoritev Racinove *Fedre*, postavljene precej svobodno in po motivih, se giblje od igralkine naselitve oz. utelesitve v vlogo Fedre in njene doživete interpretacije določenih prizorov. A iz tega že v naslednjem hipu izstopi, ustvari rez s poprej vzpostavljenim komunikacijskim kodom, kakor tudi načinom igre. Matjašec nadalje pokomentira prizor in vlogo, vnaša v prizor opazke glede Fedrinih prihodov in odhodov z odra med samo uprizoritvijo, komentira mizansceno ter prisotnost Fedre na odru. Igralka v prizor vključi tudi beležke iz dramaturške razčlemba, ki vplivajo na praktično izvedbo in interpretacijo, denimo prevod aleksandrinca v laški/italijanski enajsterec ipd.

Na drugi strani temu ustrezno gledalčeva recepcija niha skozi različne nivoje fikcije in realnosti, ki se v uprizoritvi prepletata. Z vsakim naslednjim prizorom se namreč redefinira status realnosti, ki postavi na laž tako realnost kot interpretacijo vsakega predhodnega prizora oziroma odpre nov register za recepcijo predstave. Procesi te nenehne ontološke redefinicije v predstavi se dogajajo skozi igralkino nenehno redefiniranje njene identitete na odru kot igralko. Ne preseneča, da se o uprizoritvi tako v kritiki uprizoritve zapiše: »Kljub temu, da sta glavna igralca Nataša Matjašec in njena velika, klasična vloga Racinove Fedre, glavna vsebinska napetost, je težišče predstave nagnjeno na recepcijo gledalca, ki se mora odločati med različnimi realnostmi, ki jih predstava in igralka pač proizvajata« (Kolar, »Get

famous«).¹³⁰ Na srečo gledalcu v dotični predstavi ni treba verbalno ali fizično aktivno sodelovati v predstavi, tako se vsi ti procesi aktivno dogajajo predvsem v njegovi notranji zaznavi in niso realizirani kot del uprizoritve. Ključen za analizo v spremembi dramaturgije gledalca in njene specifike v 2. modelu pa je ta, ravno kar popisani proces sprememb v gledalčevi zaznavi (in interpretaciji) predstave ter njegovo načrtno ozaveščanje pri gledalcu. Gledalec se tako vedno bolj zaveda procesov svoje zaznave in recepcije znotraj predstav.

V smislu razumevanja uprizoritve kot napovednika vrednot kapitalizma oziroma neoliberalizma se zdi vrhunec predstave dosežen še pred njenim koncem. Sodeč po naslovu *Get famous or die trying* se uspeh in pomembnost vloge Fedre, s tem pa priložnost za igralčevo slavo, merita po minutaži vloge in posledično prisotnosti na odru ter vidnosti igralca za gledalca (gledalec je merilo). V tem smislu je vrhunec naslednji prizor in besedilo igralke: »Tretje dejanje, drugi prizor: monolog! In končno sem sama, na velikem odru sem sama in imam monolog. In govorim in govorim in govorim in čutim in publika čuti z mano in imamo se super« (*Get famous or die trying*). Uprizoritev je po eni strani iz celovečerne petdejanke popolnoma reducirana na osnovne elemente in na minimalistični solo ter je s tem formalno določena. Po drugi pa *Get famous or die trying* maksimira igralško prezenco in tisto, kar je kot vrednostna norma zastavljeno v naslovu: »Get famous!« Norma, ki se bere kot udejanjenje, napoved in tudi parodija krilatice neoliberalnega kapitalizma, s tem pa 3. modela dramaturgije gledalca (2004–2019). To razvija v svojih performansih Via Negativa.

VIA NEGATIVA: 2002–2008: Izhodiščna točka: Jeza

Izhodiščna točka: Jeza je bila prvi od projektov Vie Negative iz sklopa performansov in raziskave na temo sedmih smrtnih grehov, ki so nastajali med letoma 2002–2008 in v temelju katere je preučevanje odnosa med igralcem in gledalcem (prim. tudi Butala, »O naravi gledališča«). *Jeza* ima sicer 7 prizorov, ki se dogajajo po različnih dvoranah Moderne galerije, pri kateri si zaporedje oziroma dramaturgijo zaporedja prizorov gledalec s

¹³⁰ Če ni v besedilu drugače navedeno, pri večini kritik uporabljam spletni vir, zato pri tem ne navajam številke strani, pač pa v bibliografiji priskrbim neposredno spletno povezavo do kritike. Podobno velja za vsa ostala spletna besedila.

premikanjem med njimi določa sam.¹³¹ (Sedmi prizor je nato ponovitev prvega.) Že v tem prvem performansu je očiteno tako poudarek na določenih elementih, ki se bodo popolnoma razvili v 3. modelu: problematizaciji ekonomsko-tržnih vrlin, ki jih prinaša neoliberalni kapitalizem, formalni način monološke in avtobiografske izpovedi, čemur je že dodana določena stopnja avtonomije gledalca v njegovem delovanju znotraj uprizoritve. Na tej točki poudarjam zlasti razvoj komunikacijskega modela z gledalcem, ki se začne pri *Ženski* (1993) in se nato razvija vse do 3. modela in naprej v različnih performansih: denimo *Vie negative* (2002–) ter pri drugih predstavah sočasnih ustvarjalcev, denimo *Get famous* (2004). To potrjujejo tudi izseki iz sočasnih kritik uprizoritve. Iz kritike Primoža Jesenka o *Jezi* beremo: »Vendar je cilj *Vie Negative* [...] ozaveščenost nove subjektivitete, ki danes (bolj kot tista iz 1992) ve, da svojo vlogo (tako družbeno kot individualno) igra« (»Galerijska protipot« 27). Za obdobje kapitalizma in hiperpotrošništva je morda najbolj značilna tista izjava o hierarhiji vrednot za prizor Ive Babić iz *Izhodiščne točke: Jeza*, ki »se gledalcem predstavi kot subjekt brez lastne identitete, kot seštevek produktov sodobne potrošnje, opremljena z znamko in reklamnim geslom, pri čemer tudi njena telefonska številka in celo ime učinkujeta samo kot blagovni znamki« (Lukan, »Kdo igra mojo vlogo?« 24).

Vendar si šele v naslednjih performansih *Via Negativa* ustvari prepoznaven stil in uprizoritveni način, kakor tudi nagovor gledalca. Kako deluje princip *Vie Negativa* Katarina Stegnar opiše v prizoru v uprizoritvi *Viva Verdi*, ki sicer v uprizoritvi učinkuje kot ironični moment samokritike: »Igralec pride na oder in pove svoje ime. (*Se predstavim.*) Jaz sem Katarina Stegnar« (*NE, Via Negativa* 74). Ta zdaj že poznani samopredstavitveni način *Via negativa* nadgradi na svoj način, najprej s principi fizičnega, plesnega gledališča (primerljivega z gledališčem Jana Fabra.)¹³² »Igralec vstopi v ponavljajočo se realno akcijo. (*Grem na rampo, ležem, vstanem, grem do stola, sedem, vstanem. To ponovim sedemkrat.*) Ta akcija na [sic] bi resnično izčrpala telo – princip performansa. (*S selotejpom si povežem noge in s skakanjem 7-krat ponovim akcijo.*)« (ibid.). V nadaljnjem poteku prizora se ta

¹³¹ Ta struktura, v kateri ima gledalec do neke mere avtonomno vlogo, je podobna tisti iz Hrvatinovega/Janševega *Kanona* (kjer je gledalec žrebal, kateri del uprizoritve si bo ogledal). Po drugi strani pa s svojim vmesnim statusom med galerijskim eksponatom oziroma razstavo, po kateri se gledalec giblje, ter predstavo – v času trajanja prizora – *Izhodiščna točka: Jeza* že napoveduje neko drugo Hrvatinovo/Janševo uprizoritev iz 3. modela, tj. *Življenje (v nastajanju)*, 2008.

¹³² Jan Fabre je predvsem inspiracija Emilu Hrvatinu/Janezu Janši; medtem se *Via negativa* referira na različne umetnike svetovnega slovesa: Pina Bausch, Tim Etchells, Marcel Duchamp ...

fizična akcija navadno radikalno zaostri, celo do posegov v telo, in spremeni v »body-art« performans: »To naj bi nas pretreslo in govorilo o nujnosti tega, kar želi predstava sporočiti. [...] Na koncu performer pove dolgo pričakovano poanto« (ibid.).

Ta samo-predstavitveni performativni element, ki se je začel pri *Ženski* in nadaljeval pri *Get famous*, se je nato skozi zgodovino uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji razvijal. Brez njega ne bi bili mogoči podobni avtobiografski performansi, niti avtobiografija oziroma trilogija žrtve Simone Semenič. Podobnost komunikacijskega modela avtobiografskih performansov postane razvidna v naslednjem primeru: »moje ime je simona / imam temno rjave oči, temne obrvi, visoko čelo / [...] sem strastna kadilka, še zmeraj, čeprav že pol / leta ne kadim / imam epilepsijo / če bi imela fanta, mi ne bi rekel, da sem podobna / kuni / kvečjemu morskemu prašičku« (*Me slišiš?* 64). Gre za performans *Še me dej* (2009), v katerem Semenič citira Horvata in Matjašec iz *Get famous* – na kar sama v zbirki svojih treh dram, *Me slišiš?*, tudi opozori.¹³³ Ne le to, Semenič obrne idejo uprizoritvenega koncepta *Get famous* na način, da ni ona sama tista, ki uprizarja različne igralke (in posledično uprizoritvene koncepte), pač pa bi po uprizoritvenem konceptu tokrat one uprizorile njo.¹³⁴ Semenič si je zamislila uprizoritveni koncept, po katerem bi bila »v tem beta spektaklu s prologom / in epilogom dramatis persona jaz / poleg mene v vlogi mene nastopajo še tri igralke« (*Me slišiš?* 60). V tako spremenjenem kontekstu nove drame *Še me dej* Semenič citira še sebe iz svojih performansov in navaja svoje bolezni, ki jih je pred tem razvijala v avtobiografskem performansu *Jaz, žrtev* (2007). Obe uprizoritvi sta že del 3. modela in s tem razkrivata princip nadaljnjega razvoja komunikacijskega modela, kjer je v avtobiografskem performansu zasedena druga igralka in ne avtorica. *Še me dej* tukaj s tematizacijo razpisov za financiranje projektov, razpisnih pogojev še dodatno osvetli performans z vidika neoliberalizma.

Vendar je razlikovalna značilnost, ki jo želim izpostaviti pri gledalčevem spremljanju in razumevanju predstave, v obeh demonstriranih primerih (*Via Negativa* in *Simona Semenič*), način, kako oboji v avtobiografskem performansu vzpostavljajo telo, fizis in performerjevo prezenco kot integralno povezavo s hermenevitičnim delom interpretacije in reprezentacije.

¹³³ Drame Semenič citiram največ iz zbirke *Me slišiš?*, njene drame so objavljene tudi v knjižni zbirki *Tri drame*. Knjižne zbirke dram nasploh so pri nas na tej točki še vedno redkost.

¹³⁴ Do realizacije tega sicer ne pride, ampak v ideji ostaja kot osnovni uprizoritveni koncept.

V primeru avtobiografskega performansa tako vsebina kot forma, reprezentacija kot prezenca sovpadeta. To ima pomembne implikacije za recepcijo gledalca, kot jo apliciram in razvijam po teoriji Erike Fischer-Lichte, predvsem pa njenega specifičnega razumevanja čustev, ki pravi: »Sama izhajam iz tega, da so čustva proizvedena telesno in da se jih lahko zavemo le kot telesnih izrazov. Čustva so torej pomeni, ki jih lahko, ker se izražajo telesno, zaznavajo tudi drugi in ki jih lahko v tem smislu – četudi jih ne 'prevajamo' v besede – prenesemo na druge« (*Estetika performativnega* 248).

Treba je poudariti, da pri teoriji Erike Fischer-Lichte le »zavestno zaznavanje proizvede pomen« (232) in še »da moramo pomene enačiti s stanji zavesti in ne z jezikovnimi pomeni« (ibid.). Pri tem je semantični spomin, do katerega dostopam z jezikom, zgolj omejen in mi ne omogoča vstopiti v spomin, ki izhaja iz drugega reda (epizodni spomin) (*Estetika performativnega* 262). A vendarle, v našem primeru ni toliko pomembno torej to, da gledalec s svojo recepcijo ne more več naknadno vstopati do fenomenalne biti performerjev, kot je pomembno to, da s svojimi (telesnimi) reakcijami, ki jih sproža predstava, vpliva na ostale gledalce. Te telesne odzive, ki so torej čustveni (mrzel pot, vzdihovanje, tudi zapuščanje predstave), pa gledalec izraža še zlasti, kadar performer krši nek družbeni tabu. V primeru Vie negative je to nasilje nad telesom ali drugi posegi v telo, pa tudi golota, uriniranje ...; pri Semenič pa sam govor o tabujih, ki so v njenem primeru bolezn (Jaz, žrtev, 2007: epilepsija, herpes, enureza, ter provokativno mastitis ter s tem posledično celotno rojevanje, če ne kar materinstvo samo). Poleg teh posrednih čustveno-vedenjskih odzivov Via negativa včasih zahteva še interakcijo z gledalcem, njegovo fizično sodelovanje v performansu, Semenič pa njegovo interakcijo z njenim tekstom (*drugič, Kapelj in Semenič v sestavljanju, tudi Še me dej*).

Razlika avtobiografskih performansov je, da na fenomenološki ravni prikazujejo isto kot na semiotični oz. tisto, kar sporoča verbalna, jezikovna raven. Simona Semenič samo sebe na ogled postavi, se samo-razstavi, v kar je vkomponiran tudi samo-predstavitveni uvodni nagovor gledalcem: »dober večer, dober večer / me veseli, da ste prišli v takem številu /.../ da bojo stvari takoj od začetka jasne / vse, zaradi česar ste prišli, je pred vami / hočem reči, da vse, zaradi česar ste prišli, stoji / pred vami« (*Me slišiš?* 60). Kar se zgodi pri recepciji gledalca, je to, da ta proces gledalce zaradi njihovega subjektivnega predznanja, torej

proizvodnje pomenov pred predstavo, ki so lahko tudi »pridobljeni na podlagi kulturnih kodov« (Fischer-Lichte, *Estetika performativnega* 248), s prostim tokom asociacij privede do »hermenevtike samorazumevanja« (255). To ima naslednje pomembne implikacije za recepcijo gledalca: »Zaznavanje torej ne pomeni poskusa, da bi razumeli uprizoritev, temveč poskus, da bi razumeli sami sebe in svoje lastno življenje« (ibid.). Še dlje od tega gledalčevega samo-raziskovanja, samo-razumevanja pa dregnejo avtobiografski performansi, in sicer s tem, da se to dogaja na čustveni ravni. Celotnega procesa (uprizoritve) racionalno tako ni mogoče razumeti.

Kar je treba za konec dodatno poudariti, je še to, da 2. model (1991–2004) (z uprizoritvami *Ženska, ki nenehno govori*, *Get famous or die trying*) tukaj nastopi kot tranzicijsko obdobje, ki vse te intence šele vzpostavi in omogoči, da se pozneje dovršijo v primerih, kot so Semenič in Via negativa, kjer se dokončno razvijejo šele z nastopom 3. modela dramaturgije gledalca (2004–2019).

Sklepi

Vsi tranzicijski, razvojni procesi v gledališču, ki so se v Sloveniji dogajali v 90. letih, v 2. modelu dramaturgije gledalca, so pravzaprav omogočili nastop in uveljavitev vrste gledališča, ki je znana po svoji neposrednosti komunikacije z gledalcem, dekonstrukciji iluzije in vključevanja gledališkega produkcijskega mehanizma v sam končni produkt uprizoritve (vključevanje in prikaz procesa vaj v končni predstavi, podobno so v končni produkt vključene dramaturške razčlembe, ustvarjalne diskusije, dogajanja v zakulisju ipd.). Ti procesi se vsi v popolnosti dovršijo v novem tisočletju s 3. modelom dramaturgije gledalca (zlasti pa vključevanje tržne logike, produkcijskih pogojev, sistema financiranja ... na način edukativne predstavitve umetniškega sistema, vpetosti vanj ter tudi produkcijskih načinov ustvarjanja same predstave).

Proces vključevanja teh postopkov v samo uprizoritev se v institucionalizacijskem smislu najbolj celostno dovrši v času Pipanovega mandata v SNG Drama, in sicer inavguralno z uprizoritvijo *Alamut* (režija Sebastijan Horvat, premiera: 8. 10. 2005, SNG Drama Ljubljana), ki je pravzaprav šolski primer postdramskega gledališča in v celoti (ne le s posameznimi

elementi) uporablja različne uprizoritvene postopke, ki jih v svojem delu *Postdramsko gledališče* (slo. prev. 2003) opiše in analizira Hans-Thies Lehmann.¹³⁵ Uprizoritev je nastala v koprodukciji s Salzburger Festspiele, kjer je bila premierno prikazana in je prejela nagrado »za najboljšo režijo v tekmovalnem programu Young Directors Project I na festivalu Salzburger Festspiele 2005«, kot poročajo na uradni spletni strani SNG Drame (»Alamut«).¹³⁶ Institucionalizacija postdramskega gledališča in vključevanje praks, ki so v pestrem razmahu nastajale na margini zunajinstitucionalne scene, se je največ dogajalo prek posameznih režiserjev, ki so jih tam generirali sami ali so jih prevzemali in dalje razvijali od drugih (Sebastijan Horvat, Jernej Lorenci). Še bolj kot to pa je bilo pomembno zasnovanje interaktivnih praks (Via negativa), ki je nato doživelo polni razcvet v 3. modelu dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja.

Uvodni rituali, ki jih je v uprizoritvenih umetnostih pod vplivom historičnih avantgard v Sloveniji razvijal in populariziral zlasti Dragan Živadinov (najprej z Gledališčem sester Scipion Nasice znotraj NSK, nato pa s Kozmokinetičnim kabinetom Rdeči Pilot in nato še Kozmokinetičnim gledališčem Noordung).¹³⁷ Uvodni rituali kot taki so imeli velik vpliv na naslednjo generacijo režiserjev, ki je ravno v tistem času začejala svojo kariero in bila aktivna med letoma 1987 in 1993 ter dalje (Emil Hrvatin/Janez Janša, Vlado Repnik, deloma tudi Matjaž Berger, Bojan Jablanovec, Igor Štromajer, Marko Peljhan).¹³⁸ Tovrstne uvodne rituale je tako mogoče obravnavati na prehodu med 1. modelom (1980–1991) in 2. modelom dramaturgije gledalca (1991–2004), največ pa – kot je razvidno že iz članka Simona Karduma »Uvodni rituali« – na prehodu med obema modeloma, v obdobju 1987–1993.

¹³⁵ Pred izidom te Lehmannove biblije postdramskega gledališča se postdramsko gledališče deloma in s posameznimi elementi sicer uveljavlja že v drugih uprizoritvah, *Alamut* pa je najbolj vidni primer v slovenskih uprizoritvenih umetnostih, ki so nastale v institucijah po izidu *Postdramskega gledališča*, in si to delo jemlje za referenco.

¹³⁶ »Alamut«. *SNG Drama Ljubljana, uradna spletna stran*, <https://www.drama.si/dogodek/alamut/> (dostop: 8. sept. 2021).

¹³⁷ Predhodnike uvodnih ritualov bi lahko v slovenskih uprizoritvenih umetnostih iskali že pred Živadinovom, ki jih je prevzel po vzoru mednarodnih vplivov in tujine (Vsevolod Mejerhod, Ariane Mnouchkine, še pred tem pa so bili značilni za historične avantgarde (dadaiste, futuriste) na začetku 20. stoletja. Živadinov je uvodne rituale razvijal in populariziral ter prenesel na naslednjo generacijo režiserjev.

¹³⁸ Za aktivnost generacije gledaliških ustvarjalcev, ki je bila aktivna v 90. letih, glej tudi natančen popis in strokovno analizo v publikaciji *Kastracijski stroji: gledališče in umetnost 90-ih* Pavlič Jane in Pintarja Borisa.

Pri NSK in Živadinovu so se uvodni rituali v poznem socializmu in 1. modelu dramaturgije gledalca razvili iz potrebe po vzpostavitvi performativne razlike med javnim, družbenim prostorom kot družbeno-političnim kontekstom in avtonomizacijo prostora uprizoritve (primer *Retrogardistični dogodek Hinkemann* in *Marija Nablocka*). Avtonomijo je bilo treba zavarovati pred političnimi posegi v času socializma s pomočjo uvodnih, ceremonialnih oz. ritualnih prehodov. Ti uvodni rituali – oz. bolj ceremonialni in protokoli – so predstavljali metodično in procesualno ločnico ter način prisvojitve lastnega prostora, njegovo avtonomizacijo. Po drugi strani so imeli uvodni rituali v obdobju tranzicije iz socializma v demokracijo (1987–1993) enako funkcijo kot večina javnih, civilnih gibanj tistega časa, tj. demokratizacijo. Uprizoritvene umetnosti zlasti zunaj institucij so si uvajanje demokratizacije zadale skozi uvajanje in utrjevanje soobstajanja različnih estetskih form, njihove pluralizacije, formalno reformacijo gledališča, razpiranje novih prostorov delovanja, v nadaljnjem koraku pa njihovo institucionalizacijo. Slednjo so v procesu birokratizacije omogočili in vzpostavili na Ministrstvu za kulturo s pomočjo pravno-formalne in finančne ureditve delovanja zunaj-institucionalne produkcije in njenih ustvarjalcev, tj. njihovega podjetništva. Konkretno je to potekalo s statusom samozaposlenih v kulturi in ustanovitvijo javnih zavodov, pa tudi festivalov. Vsekakor pa je bil cilj tega obdobja 1987–1993 – tudi z vidika ciljev uvodnih ritualov – estetska in produkcijska reforma gledališča ter re-kodifikacija odnosa med ustvarjalci in gledalci.

Nadaljnji razvoj in obstoj uvodnih ritualov je odvisen predvsem od posameznikov in individualnega razvoja njihove avtorske poetike. Dragan Živadinov tako, denimo, avtorsko razvija svoje uvodne rituale tudi v 3. modelu dramaturgije gledalcev do današnjih dni, medtem ko se pri ostalih ustvarjalcih po tem obdobju 1987–1993 v toku časa in razvoja opusa porazgubijo oziroma ohranijo zgolj pri posameznih uprizoritvah (primer V. Repnik, E. Hrvatinić/J. Janša, B. Jablanovec). V 3. modelu in v novem tisočletju se sicer sporadično razvijejo druge vrste uvodni rituali (primer *Manifest K.*, tudi *Incasso*), ki pa pričajo o značilnostih narave 3. modela dramaturgije gledalca, obenem pa pričajo o dovršitvi tistih tendenc paradigme neoliberalnega kapitalizma, ki so bile v 90. letih v 2. modelu šele v razvoju, a so se že začele nakazovati (primer *Vie Negative*, *Incasso*).

III. 3. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma (2004–2019)

3. model dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja v Sloveniji v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma (2004–2019) je v raziskavi časovno zamejen, začne se v obdobju po priključitvi Slovenije Evropski uniji (2004) do naše današnje sodobnosti. V raziskavi obravnavam uprizoritve, ki so nastale do vključno leta 2019. To obdobje pomembno zaznamuje še obdobje svetovne gospodarske krize (2008, z vidnimi lokalnimi posledicami v letu 2009), ki se s svojimi učinki napoveduje že prej. Srž problematike raziskave se v 3. modelu premika vedno bolj pod obnebjem nacionalne kulturne politike in vloge države pri subvencioniranju in promociji določenih umetniških praks. Specifično za 3. model pa je, da se uprizoritvene umetnosti vedno bolj osredotočajo na finančno plat, ki postaja pogosto pomemben del produkcijskih pogojev, posledično pa samega procesnega načina dela in tudi načina realizacije umetniških del. Še več, finančna plat postaja celo del vsebine dogodkov. Po drugi strani je kulturno politiko v tem obdobju Slovenije po vstopu v Evropsko unijo (2004) že v precejšnji meri kreirala kulturna politika Evropske unije ter raznovrstne finančne, programske in zaposlitvene sheme, možnosti priključitve v mednarodne mreže sodelovanja ipd. Pri tem je konceptualni, produkcijski in vsebinski vpliv evropskih financerjev opazen tako v programskih usmeritvah slovenskih gledališč kot tudi na strukturni in organizacijski ravni (festivali, spremljevalni dogodki).

Morda največji vpliv ima program *Center ustvarjalna Evropa v Sloveniji/Creative Europe*, znotraj katerega postavijo jasna vsebinska vodila: »**Razvoj občinstva (*audience development*)** je pomembna nova prednostna naloga programa Ustvarjalna Evropa 2014–2020« (*Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji*, uradna spletna stran, »Razvoj občinstev«). Gre torej za jasno artikulirano vsebinsko zahtevo po »razvoju občinstev« (v angleščini jo poimenujejo z ustreznicama *audience building* ali tudi *audience development*) ter posledični vpliv na vsebinsko, organizacijsko in programsko plat slovenske produkcije.¹³⁹ To je razvidno tudi iz poročila o opravljenem delu na uradni spletni strani *Center Ustvarjalna Evropa v*

¹³⁹ Od neodvisnih strokovnih dogodkov na temo občinstev, ki so potekali v Sloveniji, lahko denimo omenim dogodek »Konferenca o razvoju občinstev v gledališču«, ki je potekal v okviru Festivala Borštnikovo srečanje, v ediciji leta 2019.

Sloveniji/Creative Europe (Bamford in Wimmer, »Audience building«). Na eni strani je za to proevropsko usmerjenost slovenskih uprizoritvenih umetnosti odgovorna tudi pozna artikulacija strateških nacionalnih ciljev na področju kulture v Sloveniji. Kot ugotavlja Sušec Michielli, je »bil prvi strateški dokument za definicijo dolgoročnih ciljev in usmeritev kulturne politike Nacionalni program za kulturo sprejet 2003 eno leto, preden se je Slovenija pridružila EU (Ministrstvo za kulturo 2003)« (»Between Inertia and Cultural Terrorism« 72).

Katja Praznik v svojem delu *Paradoks neplačanega umetniškega dela* preučuje povojno socialistično Jugoslavijo, pri čemer je fokus njenega zanimanja primarno na kulturni politiki in raziskavi izvora neplačanega umetniškega dela. V svoji analizi sistematično časovno in vsebinsko razčleni ter poimenuje posamezna obdobja.¹⁴⁰ Za obdobje 80. let (ki v njeni periodizaciji pomeni obdobje po letu 1974 do razpada Jugoslavije) je po Praznik bistven obrat v polju kulturne politike, ko se tudi na področju kulture uveljavlja samoupravljanje, kultura pa pride pod kontrolo kulturnikov (Praznik, *Paradoks neplačanega umetniškega dela* 87–93). Značilni sta še »utrditev nacionalne kulturne politike« in »zakonska regulacija umetniškega dela« (92) (z uvedbo samostojnih kulturnih delavcev). Vse to pa sovpada »z vzponom post-fordistične paradigme in neoliberalne racionalnosti« (ibid.), zato Praznik v

¹⁴⁰ Obdobja, njihova utemeljitev in poimenovanja so naslednja (povzemam po Praznik, *Paradoks neplačanega umetniškega dela* 87–93):

1. Nacionalna ali avantgardna umetnost (obdobje pred drugo svetovno vojno in v obdobju Kraljevine SHS); obdobje »instrumentalizacije umetnosti za gradnjo nacionalne identitete po klasičnem meščanskem modelu, ki ga je prekinila druga svetovna vojna; v tem času se v umetnosti pojavljajo tako ideje zgodovinske avantgarde kot socialističnega realizma.
2. Odporniška umetnost (med drugo svetovno vojno in do nastanka Federativne ljudske republike Jugoslavije (FLRJ) leta 1945), pomen umetnosti med drugo svetovno vojno pri odporniškem gibanju, torej za narodno osvoboditev in antifašistično gibanje; ideje avantgardistične umetnosti in socialističnega realizma se oboje tukaj pojavljajo v kontekstu partizanske umetnosti.
3. Kultura za novega človeka (po vojni in do leta 1952), kjer je v ospredju prosvetiteljska funkcija umetnosti, ki izhaja iz idej socialističnega realizma. Kulturna politika je tukaj v »primežu agitpropa«, kar se konča po letu 1952.
4. Socialistični modernizem in pluralistična toleranca (ustalitev avtonomije) (po letu 1952 in odmiku od Sovjetske zveze do 1974; pri čemer se FLRJ leta 1963 preimenuje v SFRJ/Socialistično federativno republiko Jugoslavijo): to obdobje zaznamujejo uvedba statusa samostojnega umetnika, avtonomija umetnosti in socialističnega modernizma.
5. Institucionalizacija alternative in samostojnih kulturnih delavcev (po letu 1974 do razpada Jugoslavije): v tem obdobju se tudi na področju kulture kot družbene dejavnosti vzpostavi samoupravljanje, utrdi se nacionalna kulturna politika in uvaja se institucija samostojnih kulturnih delavcev.
6. Postsocialistična kulturna politika (po osamosvojitvi Slovenije 1991); v novi državi in z novim, samostojnim ministrstvom za kulturo se je »pod novimi imeni uveljavila obstoječa institucionalna ureditev kulturnega sistema, ki je razdeljen na javne zavode in nevladne organizacije«.

tem aktu nacionalne regulacije umetniškega dela vidi »prvi pogoj za institucionalizacijo alternative« in tisto, kar poimenuje celo kot »rezervne armade kulturnega dela« (ibid.). Se pravi tisto, kar pride najočitneje do izraza v 3. modelu po vstopu Slovenije v EU, lahko beležimo v zametkih že v obdobju poznega socializma ter 1. modela dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja.

Poleg preokupacij s kulturno politiko postane diskurz na področju sodobnih scenskih praks v Sloveniji v obdobju 3. modela znotraj Evropske unije in razmaha kapitalizma ter zaostrovanja neoliberalizma primarno podrejen racionalistični ekonomski perspektivi, ki je v splošni recepciji umetnosti v Sloveniji vladala že lep čas. To postane sicer najbolj razvidno v letih 2019 in 2020, ki sodita v vrh razvoja 3. modela, a ga je simbolno zaznamovala že ukinitvev samostojnega Ministrstva za kulturo leta 2012, nadaljuje pa se z redukcijo sredstev na področju kulture in slabšanjem pogojev za delo, ki je vztrajalo tudi po koncu zaznavnih učinkov globalne ekonomske krize (2008) in v obdobju realne rasti BDP v Sloveniji (kar se zgodi po letu 2014 (Statistični urad RS)). Negativni odnos, celo sovražni govor do umetnosti je bil v javnem prostoru na spletu reproduciran s tiho privolitvijo regulativnih postopkov spletnih administratorjev. V javnosti se je že leta 2003 sprožila burna javna razprava o subvencioniranju slovenske kulture, zaradi katere je »ministrstvo za kulturo naročilo študijo o ekonomskih učinkih javnih vlaganj v kulturo« (Ručna, »Mičo Mrkaić izzval Ministrstvo za kulturo« 2).

Posledično prevladuje vprašanje vpliva ekonomsko-racionalistične logike kot normalizacijskega regulativa v času neoliberalne vladnosti (Michel Foucault, *Rojstvo biopolitike*) ter reducira vrednost umetnosti na njeno uporabnost. Problematizacija mizernih produkcijskih pogojev se seli celo v samo vsebino in formo umetniških del, potreba po nujnosti problematizacije produkcijskih pogojev kot inherentnega dela političnosti umetnosti pa je zasenčila druge oblike teoretske oziroma politične obravnave umetniških del (*Umetnost v času vladavine prava in kapitala* Alda Milohniča, *Umetnik na delu* Bojane Kunst). (Problematizacija) pejorativnega odnosa do umetnosti v družbi – tudi v smislu prepraševanja državnega financiranja in subvencioniranja umetnosti – se v javnosti začne že v trenutku, ko je Slovenija v procesu neodvisnosti vstopila v politični sistem demokracije in kapitalizma ter je prosti trg postal način diktiranja boja umetnosti za preživetje.

Polemiko lahko postavimo v odnos med dvema tipoma kulturne politike, ki ju po Evrardu lahko delimo v »demokratizacijo kulture« in »kulturno demokracijo« (Y. Evrard, »Democratizing culture«), torej na eni strani kulturnim elitizmom in širjenjem »visoke umetnosti«, kar v razpravi na primeru Slovenije umeščam pod ideološko pokroviteljstvo socializma, ter na drugi strani porastom populizma v kulturi in »vladavino potrošnika« (B. Kershaw, »Framing the audience« 166), ki sodi v čas kapitalistične potrošnje. Obe strani sta povezani z vprašanjem kulturne politike.

Množični globalni pojavi, kot so: tiha spodbuda »komodifikacije kulturne potrošnje« s strani vladajočih regulativov, zadržanost do (političnega) polemiziranja v umetnosti ter (odsotnost) strateške nacionalne kulturne politike (Kershaw, »Framing the audience« 166) pridobijo še ostrejši politični predznak v kontekstu slovenske tranzicije iz jugoslovanskega socializma kot, denimo, na zahodu. Izpostavlja se vprašanje družbene vloge umetnosti ter razkrinkava naše dožemanje demokracije. »Problematicnost«, ki se ji posvečam v podrobnejši analizi uprizoritvenih politik znotraj posameznih modelov, je prav naraščanje »vladavine potrošnika« (ibid.) v premiku od 1. do 3. modela dramaturgije v Sloveniji. Temu lahko sledim po liniji razvoja od socializma do demokracije, kjer se publika počasi diferencira od kolektiva do individualiziranega zbira gledalcev. Vendar je na tej točki publika s strani ustvarjalcev podvržena treningu oziroma »atletiki očesa«, kot to poimenuje Eda Čufer v istoimenskem članku (»Atletika očesa«).

Pravzaprav je publika danes, če sledim klasifikaciji različnih vlog, ki jih občinstvu v svoji knjigi *Audience as Performer* dodeli Caroline Heim¹⁴¹ – v naši periodizaciji bi to pomenilo v obdobju 3. modela – udeležena večinoma v vlogah: performerjev, skupnosti in zlasti potrošnikov. Manj pa je postavljena v vlogo kritikov ali so-ustvarjalcev dogodka. Slednje se skuša v zadnjem času popraviti s porastom participativnih dogodkov, ki od občinstva zahtevajo tudi fizično udeležbo in soustvarjanje dogodka.

¹⁴¹ Pri čemer se Heim opira zlasti na angleško govoreči prostor, vendar ne izključno.

Tema demokratizacije kulture (torej tipa kulturne politike od spodaj navzgor) ni ekskluzivna za Slovenijo. Van Maanen, denimo, ugotavlja, da je prisotna v evropskem prostoru od 70. let dalje, ko prihaja v ospredje popularna kultura in prevlada kulturnih industrij za množice. Medtem si mora t. i. elitna, klasična in ne-komercialna kultura zagotoviti svojo existenco na prostem umetniškem trgu s pomočjo demokratične strategije kulturne politike in subvencij s strani države (van Maanen, *How to study* 169). Pri tem si van Maanen v poglavju »On values and function of the arts« (O vrednotah in funkciji umetnosti 149–205) zastavi naslednje splošno vprašanje, ki je povezano s stopnjo demokratizacije kulture (v neki državi). Vpraša se, ali je stopnja demokratizacije odvisna od »spodbujanja zaznavne shemate udeležencev« (169), pri čemer se Van Maanen opre na pojme, ki jih predlaga Tibor Scitovsky. Tako van Maanen stopnjo demokratizacije prevede v spodbujanje »provokativne« oblike umetnosti, raje kot »komfortne« oziroma »udobne« na drugi strani (ibid.). Kar bi pomenilo, da je stopnja demokracije v družbah določena oz. postane razvidna skozi stopnjo, do katere država in finančni mehanizmi spodbujajo kritično in provokativno umetnost.

To je za našo raziskavo uporabno toliko, kolikor lahko van Maanenovo provokativno vprašanje o provokativnih oblikah umetnosti prevedem in naslovim na razmerje med inovativnimi politikami uprizarjanja in dramaturgijami gledalca na eni strani ter med normativnimi in dominantnimi politikami uprizarjanja na drugi strani. Slednje bom ponovno poskusila ponazoriti na podlagi prikaza programske in umetniške politike v Slovenskem narodnem gledališču Drama Ljubljana kot osrednji slovenski gledališki instituciji. Pri tem naj situacija in stopnja (državnega, ideološkega, finančnega idr.) spodbujanja tovrstnih inovativnih – ali po Scitovsky-van Maanen provokativnih – praks razkrije stopnjo demokratičnosti posamičnega obdobja. Več kot je prisotnih inovativnih strategij politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca ter več kot je njihovega spodbujanja s strani države in finančnih mehanizmov, v večji meri lahko govorimo o demokratičnosti družbe. To pa pomeni, da aktualna raziskava razpira širša in ključna vprašanja, ki presegajo milje umetnosti, saj se dotikajo temeljnih vprašanj demokratične družbe in stopnje njene realiziranosti.

1. Politike uprizarjanja: pro-evropske programske zastavitve slovenskih narodnih gledališč

V tem poglavju se ponovno posvetim analizi politik uprizarjanja v slovenskih narodnih gledališčih, ki jih uporabim za ponazoritev institucionalnih politik uprizarjanja kot dominantnega normativa. (Ta mi v naslednji fazi pomaga določiti odklon inovativnih uprizoritvenih strategij v 3. modelu.) Kot primer izberem SNG Dramo Ljubljana. Namen analize je izpostaviti premočrtnost evropeizacije oziroma proevropsko usmerjenih programskih vsebin, ki se kaže kot radikalizacija zastavitve iz začetnega obdobja osamosvojitve iz 90. let (primer umetniškega vodstva Janeza Pipana in SNG Drame Ljubljana v 2. modelu). Gre torej za odpiranje proti evropskemu trgu oziroma evropskim, globalnejšim vsebinam, manj pa za posvečenost lokalnim temam. Ta globalizacija je po eni strani pod vplivom marketinške potrošniške logike, ki zaradi diktata publike vpliva na homogenizacijo produkcije v gledaliških institucijah oziroma javnih zavodih z repertoarno politiko. Homogenizacijo ne le v estetskem, navadno postdramskem smislu, prej gre za prilagajanja ponudbe različnim ciljnim skupinam ter posledično predvidljivo zastopanost različnih žanrov po kategorijah, kar vpliva na homogeno strukturiranost repertoarjev (predstave, ki ciljajo na festivale in nagrade, predstave z lahkotnejšimi vsebinami in komedije, predstave za mlajši del publike in otroke, pa tudi aktualne, družbeno-kritične predstave, pod svojo kategorijo pa sodijo navadno še uprizoritve, ki nastajajo po besedilnih predlogah slovenskih avtorjev).

Vizija Igorja Samoborja, ravnatelja SNG Drama Ljubljana (2013–2021), ki je aktiven v obdobju 3. modela, je za sezono 2018/2019 sicer povsem drugačna kot tista njegovih predhodnikov, denimo Janeza Pipana (obdobje 2. modela) ali Bojana Štiha (obdobje 1. modela). Samobor pri svojem napovedniku sezone SNG Drame Ljubljana v letu 2018 (»Spoštovane prijateljice, spoštovani prijatelji gledališča!«) najprej opravi hiter pregled in analizo aktualnega (političnega) stanja, pri čemer je poudarek na dogajanju v globalnem merilu (manj pa v lokalnem) ter njegovim problemskim žariščem (vojnam, ki zlasti na Bližnjem vzhodu presegajo lokalne probleme, posledične svetovne krize zaradi globalnih migracij, ter, zopet, posledične probleme s ksenofobijo in vzponom populizmov ter neofašizmov v politiki; pa tudi vztrajnih in še vedno nerešenih problemov s spolnimi, identitetnimi politikami ter

diskriminacijami).¹⁴² Skratka, Samoborjeva programska oziroma uvodna beseda k repertoarju se zaveda svetovne oz. globalne politične situacije in se sprašuje o uprizoritvenem fokusu s tem v zvezi. Pa vendar, kar se mi kaže simptomatično za 3. model, obenem ne skuša analizirati specifične geostrateške ali politične pozicije, ki bi jo Slovenija in z njo vred njena kultura imela v evropski ali globalni ureditvi.¹⁴³ Še več, njegova programska politika v ničemer ne izdaja, da gre za največje slovensko in tudi narodno gledališče. Še manj se ukvarja s položajem kulture, ki bi jo le-ta morala imeti pri izgradnji narodove identitete ali definiranju specifičnega težišča političnega, še zlasti majhnega naroda znotraj EU. Zgornji citat, izvzet iz konteksta, bi lahko predstavljal uvod v programsko knjižico kateregakoli evropskega gledališča. Samoborjev napovednik v tem primeru jemljem kot paradigmatični primer in simptom časa ter vsem nam inherentno vsajene (proevropske) mentalitete v določanju normativnosti programske ter kulturne politike znotraj 3. modela. V tem smislu na neki način Samobor v toku časa radikalizira Pipanovo proevropsko zastavitev repertoarja. Pri tem se Samobor teoretsko opira na delo Zygmunta Baumana (*Tekoča moderna*), kar pa je glede na generično proevropsko in globalistično usmeritev repertoarjev slovenskih gledališč ironično, saj gre za poljskega sociologa in filozofa, izgnanega iz komunistične Poljske, živečega v Angliji. Torej za filozofa, za katerega je bila prav specifičnost njegove socio-politične provenience ključni faktor v razvoju njegove misli.

V tem lahko razberemo nekaj ključnih točk, ki so bistvene za sodobno dojetje gledališča. Dojetje gledališča postaja v neoliberalnem kapitalizmu nevarno povezano z idejo prostora neobveznega in sproščenega druženja, ki gledališče dojema kot lahkotno

¹⁴² V letu 2018 Igor Samobor, ravnatelj SNG Drame Ljubljana, v uvodniku v novo sezono in napovedniku konkretno pravi tako: »Že dve leti s sodelavci, prijatelji, režiserji, dramaturgi razpravljamo o tem, kam bomo v letošnji sezoni usmerili žaromete. Kam torej? Na razmerje med privatnim in javnim, intimnim in dostopnim, na to, kaj pomeni biti 'online', biti vsem na razpolago, ali biti 'offline' in žditi na svojem koščku sveta, medtem ko globalizacijski cunami drvi po svoje? Ali se mogoče usmerimo na naraščajočo nestrpnost, na naraščanje vseh vrst populizma, konservativizma, ki je na neustavljivem pohodu? Na pritiske na najobčutljivejše skupine? Na tujce, homoseksualce, ali pa na ženske, ki bi jih nekateri radi vrnili v tradicionalne okvirje? Na 'neofeminizem', ki zadobiva agresivno obliko, ker si samopašni moški svet res nič drugega ne zasluži? In tako dalje. Možnosti je res veliko« (Samobor, »Spoštovane prijateljice« 3).

¹⁴³ »Vsako sezono v uvodnikih ugotavljam, da živimo v kaotičnem, vedno težje razumljivem času. [...] Kako absurdno se potem zdi, ko s prstom potegnem po zemljevidu in ugotavljam, da so se krizna žarišča in vojne premaknili komaj za kak centimeter, mrtvih in razseljenih pa je na stotisoče. Kako blizu nas je vse to, si mislim. V deželah, ki jih radi imenujemo zibelka civilizacije. Kako bodo čez tisoč let imenovali te kraje? Zibelka česa?« (Samobor, »Spoštovane prijateljice« 3)

preživljanje prostega časa, kar ustreza potrošniškemu svetu. To dojemam kot nevarni normativ kulturne politike neoliberalnega kapitalizma. To poudarjam z naslednjo utemeljitvijo Samoborja za program »Sezona intima 2018/19«: »Gledališče je priča zdajšnjosti. (...) *Odgovorov nima*, pač pa nenehno postavlja vprašanja. Predvsem pa ves čas vabi, da bi bili skupaj, da bi si delili dogodek, ki se ta hip ustvarja za nas. *Gledališče hrepeni po druženju*, po ritualu, ki ga potrebujemo, če hočemo verjeti v to, da smo več kot naključna združba posameznikov, ki ga morje interesov kot plankton naplavlja po svoje. Vabim vas, da se nam pridružite na potovanju naslednje sezone« (Samobor, »Spoštovane prijateljice« 3; poudarila N. L.).

Po drugi strani pa naj bi imelo gledališče poleg družabne, družbene funkcije še vedno politično funkcijo, saj naj bi reflektiralo sodobni čas, njegova družbeno-politična dogajanja ipd. Ali še drugače, občinstvo naj bi soočilo z njegovimi težavami. V tem lahko izluščim dve tendenci političnega gledališča. Najprej to, da je v času po razpadu socialističnih režimov gledališče postalo muzej družbenih praks (tako ugotavlja Boris Buden, nav. po Bojana Kunst, »The Institution between Precarization and Participation« 10), zlasti kolektivnosti in solidarnosti. Te prakse so bile vpisane v pretekle režime brezrazredne socialistične družbe enakih, vendar se izgublja v sodobnih individualistično in kompetitivno usmerjenih neoliberalističnih subjektivitetah (te v svojih teorijah preučujeta Jim McGuigan, Franco Berardi – Bifo). Po drugi strani pa, če naj gledališče ponuja alternativne rešitve za nastale situacije in gledališče proizvaja ali postaja prostor za mogoče spremembe, mora tudi samo spremeniti produkcijske, finančne in organizacijske pogoje (Bojana Kunst, »The Institution between Precarization and Participation« 10). Šele te prakse in uprizoritvene strategije lahko preučujem v okviru inovativnih politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca. Zaradi tega je nujno še prej podrobneje pretresti vprašanja kulturne politike v 3. modelu.

Nacionalna kulturna politika v Sloveniji

Osrednje žarišče problematike, ki se je dotika raziskava uprizoritvenih politik in dramaturgije gledalca v 3. modelu, se premika pod obnebjem nacionalne kulturne politike. Zastavlja se vprašanje vloge države pri subvencioniranju in promociji določenih umetniških praks, zlasti pa vprašanje financiranja »provokativnih« oblik umetnosti (Scitovsky, nav. po van Maanen,

How to study 169). V situaciji, kjer je kultura vedno bolj prepuščena trgu, tako van Maanen, si mora nenadoma tudi t. i. elitna, klasična in tudi ne-komercialna kultura – kamor umeščam tudi inovativne politike uprizarjanja – zagotoviti svojo eksistenco na prostem umetniškem trgu. Tako na primeru praks v tujini ugotavlja Van Maanen (Nizozemske, angleškega govornega prostora, zlasti pa Zahoda in Zahodne Evrope). V prevladi kulturnih industrij za množice in popularne kulture, tako van Maanen, lahko te prakse preživijo le s pomočjo demokratične strategije kulturne politike in subvencij s strani države (ibid.). V ospredju pri kulturni politiki je tako strategija, imenovana »demokratizacije kulture«. O različnih strategijah kulturne politike govori sicer več različnih avtorjev; v razliki med demokratizacijo kulture in kulturno demokracijo se nanašam na Yves Evrarda v članku »Democratizing Culture or Cultural Democracy?«.

Da je tema pristopa kulturne politike in opozarjanje nanjo bistvena, poudari že van Maanen, podobno opažam tudi pri naših lokalnih avtorjih, saj brez državnega subvencioniranja tovrstne umetnosti na trgu ne morejo samostojno preživeti, zlasti pa ne na majhnih trgih, kot je denimo slovenski, ki so zaradi majhnega števila odjemalcev kulturnih vsebin specifični. Na to že takoj v začetku 90. let in ob osamosvojitvi ter vstopu Slovenije v demokracijo opozarja v analitičnem in preglednem časopisnem članku v Delu Slavko Pezdir – »Naša gledališča odvisna od naklonjenosti države«. Ob tem naj ponovno spomnim na misel van Maanena, da se s pomočjo naslovitve vprašanja strategije kulturne politike in stopnje njene »demokratizacije kulture« izpostavlja vprašanje družbene vloge umetnosti, posredno se tako razkriva naše dojemanje demokracije, kakor tudi stopnja demokratizacije kulture (v neki državi) (van Maanen, *How to study* 169). Vprašanja (nacionalne) kulture in odnos države do kulture razkriva tako globlje razmere do ohranjanja in vzdrževanja demokracije znotraj neoliberalizma.

Ta tema ni ekskluzivna za Slovenijo. Van Maanen ugotavlja, da je v mednarodnem prostoru, denimo, prisotna od 70. let, zlasti od razmaha popularnih oblik umetnosti in kulturnih industrij dalje (ibid.). Vendar pa ugotavljam, da ima ta tema v Sloveniji po osamosvojitvi – tudi zaradi zamika razvoja komercialnih oblik umetnosti, ki se v Sloveniji zgodi šele v

90. letih¹⁴⁴ – ostrejši politični predznak v specifičnem slovenskem kontekstu in sočasni tranziciji iz jugoslovanskega socializma v demokracijo z neoliberalnim kapitalizmom, kot pa je to razvidno, denimo, na Zahodu.

Pejorativni odnos do umetnosti v družbi – ki se v javnosti kaže tudi skozi prevpraševanje smiselnosti državnega financiranja in subvencioniranja umetnosti ter potrebe po njenem samoutemeljevanju – se v Sloveniji začne že v trenutku, ko je Slovenija v procesu neodvisnosti vstopila v politični sistem demokracije in (neoliberalnega) kapitalizma ter je prosti trg postal način diktiranja boja umetnosti za preživetje. V času t. i. neoliberalne vladnosti, kakor to imenuje Michel Foucault v *Rojstvu biopolitike*, tako narašča vpliv ekonomsko-racionalistične logike kot normalizacijskega regulativa, ki reducira vrednost umetnosti na njeno uporabnost. Javni diskurz o umetnosti, kakor tudi splošna recepcija umetnosti, sta primarno podrejena racionalistični ekonomski perspektivi. Namen 3. modela dramaturgije gledalca pa je predvsem prevpraševanje te normalizacijske logike neoliberalizma in njene samoumevnosti skozi inovativne politike uprizarjanja.

V neoliberalnem kapitalizmu se namreč dogodi realizacija »post-fordistične paradigme in neoliberalne racionalnosti«, izvor tega pa lahko beležimo s preobratom kulturne politike že v obdobju socializma, v 80. letih. Tako ugotavlja Katja Praznik pri raziskavi kulturne politike in izvora neplačanega umetniškega dela, ki se dogodi v aktu nacionalne regulacije umetniškega dela z »institucionalizacijo alternative« oziroma vzpostavitvijo tistega, kar imenuje »rezervne armade kulturnega dela« (*Paradoks neplačanega umetniškega dela* 92). Temelji za raziskavo 3. modela dramaturgije gledalca skozi prizmo kulturne politike so tako položeni že v 1. modelu, vendar postanejo v 3. modelu neogibno povezani s formalnimi in vsebinskimi (razvojnimi) spremembami na področju dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja. Kulturne politike postanejo tako rekoč del same vsebine umetniških del ter diktirajo njihovo formo, tako jih je v 3. modelu nemogoče obravnavati ločeno.

3. model zaznamuje redukcija sredstev na področju kulture in slabšanje pogojev za delo, ki vztraja tudi po koncu zaznavnih učinkov globalne ekonomske krize (2008) in v obdobju

¹⁴⁴ »Najbolj popularno gledališče v Sloveniji« (Špas Teater, uradna spletna stran, naslovna stran) Špas teater, ki je komercialno zasnovano, je bilo ustanovljeno leta 1997. <https://www.spasteater.si/> (dostop: 8. sept. 2021).

realne rasti BDP v Sloveniji (po letu 2014) (Statistični urad RS; prim. UMAR RS).¹⁴⁵ Vidni učinki tega so ukinitvev samostojnega Ministrstva za kulturo (in njegova priključitev resorju za šport, izobraževanje in znanost, leta 2012), negativni odnos, celo sovražni govor do umetnosti v javnem prostoru (zlasti na spletu), burne javne razprave o subvencioniranju slovenske kulture (2003). Posledično prevladuje potreba po nujnosti problematizacije produkcijskih pogojev kot inherentnega dela političnosti, tako v umetniških delih kot tudi v načinu teoretske obravnave umetniških del (*Umetnost v času vladavine prava in kapitala* Alda Milohnića).¹⁴⁶

Kulturna politika Evropske unije: razvoj občinstva

Naslednji odlomek, ki priča o usmeritvi in ciljih nacionalne kulturne politike, citiram neposredno iz Nacionalnega programa za kulturo (NPK):

»Ustrezni status kulture, ki je osrednji cilj NPK, izhaja iz osvobojenosti kulture, ki omogoča, da se kultura sama prepozna kot ključno polje samorefleksije skupnosti, in da jo skupnost prepozna kot takšno in zato tudi kot enega ključnih spodbujevalcev razvoja. Pri tem je odločilno spoznanje, da to ne pomeni samo pravice in kompetence za kritičnost, ki bi lahko bila tudi poljubna in neutemeljena; gre tudi za odgovornost v enakem pomenu besede, kot je bila in je odgovornost ustvarjalcev in vseh

¹⁴⁵ Za Statistični urad RS glej razdelek »BDP in gospodarska rast« <https://www.stat.si/StatWeb/Field/Index/1/29> (dostop: 8. sept. 2021).

Urad RS za makroekonomske analize in razvoj (UMAR) poroča za leto 2014 največjo gospodarsko rast po začetku krize. https://www.umar.gov.si/novice/novice/obvestilo/news/v-letu-2014-najvisja-gospodarska-rast-od-zacetka-krize/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=d024a24f480975b10a3d48957a8904fc (Umar.gov.si, »Novice«, 27. feb. 2015) (dostop: 8. sept. 2021).

»Obseg oz. delež javnih sredstev, ki jih za kulturo namenijo država in občine, se je v letih od izbruha finančne krize (2008) do leta 2016 zelo znižal (v proračunu MK za 28 %), hkrati pa se je število izvajalcev, ki pričakujejo in zahtevajo od države sofinanciranje svoje dejavnosti, ves čas povečevalo.« (»Nacionalni program za kulturo 2018–2025« 9)

¹⁴⁶ Umetnost se ob takšni programski odsotnosti nacionalne kulturne politike tako v dramaturgiji gledalca in alternativnih politikah uprizarjanja znajde v izrazito podrejenem položaju, če upoštevam razliko med taktikami in definicijami po de Certeauju (*Iznajdba vsakdanjosti* 103), lahko tako namesto o strategijah uprizarjanja – ki imajo izdelan strateški program za osvojitvev – govorimo le še o taktikah uprizarjanja, kjer gre za podrejeni položaj izumljanja različnih načinov uprizarjanja – borbo za preživetje takorekoč (Edicija festivala Mesto žensk iz leta 2014, tako nosi kar programski in vsebinski naziv »Taktike preživetja«). Vprašanje je, kakšne uprizoritvene prijeme uporabiti v dramaturgiji gledalca, ko lahko namesto o strategijah govorimo le še o taktikah.

intelektualcev, značilna za evropske demokratične družbe, tudi kot odgovornost za razvoj v vseh pomenih besede.« (»Nacionalni program za kulturo 2018–2025« 10)
In še: »NPK upošteva dejstvo, da je sodobna slovenska kultura in zlasti umetnost razbremenjena nekdanje narodotvorne in državotvorne funkcije in še posebej vsakršnega brambovstva« (ibid.).

Namen in poslanstvo Nacionalnega programa za kulturo je tako oziroma naj bi bila (vsebinska, programska in finančna) podpora kritični umetnosti, ki predstavlja "7ključno polje samorefleksije skupnosti«, ter s tem zagotavlja ustrezno stopnjo demokracije v družbi, pri čemer je razvidno, da NPK zaznava in upošteva tudi spremembo v poslanstvu kulture, ki se je dogodila v času od 1. do 3. modela dramaturgije gledalca na Slovenskem.

Vendar predstavljajo vsebinska, programska (in finančna) izhodišča, ki so navedena v NPK, bolj idealni zasnutek kot pa realno shemo, ki bi odločilno vplivala in omogočila ustrezen razvoj ter obstoj raznovrstnih kulturnih in umetniških praks v Sloveniji. V smislu strateškega vsebinskega razvoja nacionalne kulturne politike sta namreč za Slovenijo tipični pozna artikulacija strateških nacionalnih ciljev na področju kulture, saj je Nacionalni program za kulturo kot »prvi strateški dokument za definicijo dolgoročnih ciljev in usmeritev kulturne politike« sprejet šele 2003 (Sušec Michielli, »Between Inertia« 72). To ima za posledico relativno zgodnjo proevropsko usmerjenost kulturne politike. Poleg tega obdobje Slovenije po vstopu v Evropsko unijo že v precejšnji meri kreira kulturna politika Evropske unije, kar vpliva 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). Kot enega od primerov, ki ga lahko tako obravnavam, torej primer tovrstne proevropske tendence, je priključitev slovenskih producentov programu Ustvarjalna Evropa (Creative Europe/CED).

Pri programu Ustvarjalna Evropa gre za pomembnega in vplivnega mednarodnega financerja, ki pomembno vpliva na programske, financerske in produkcijske sheme v lokalnih in nacionalnih območjih, s tem pa poskrbi za svojevrstno homogenizacijo uprizoritvene produkcije po Evropi, katera si prizadeva ustreči zahtevam financerja. Glede na obseg in

podprtost financiranja slovenske uprizoritvene produkcije s strani CED gre za velik delež. Na spletni strani obenem beremo, zakaj je upoštevanje tega dejavnika tako pomembno, in sicer postane upoštevanje razvoja občinstva pomemben pogoj za zagotovitev financiranja projektov: »Pristop k razvoju občinstva bo imel pomembno vlogo pri ocenjevanju kakovosti prijavljenih projektov in njihovega prispevka k doseganju ciljev ter prednostnih nalog programa Ustvarjalna Evropa, zato je pomembna jasna strategija za razvoj občinstva« (*Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji*, uradna spletna stran).

Na isti spletni strani med podprtimi producenti iz sodobne uprizoritvene umetnosti in njihovimi samostojnimi ali partnerskimi projekti tako za (so)financiranje v zadnjih sedemnajstih letih (2003–2020) – kar predstavlja celotno obdobje 3. modela dramaturgije gledalca na Slovenskem – najdemo večino slovenskih producentov, in to tako iz gledaliških institucij, celo slovenskih narodnih gledališč, Cankarjevega doma, festivalov, kot zavodov iz zunaj-institucionalne produkcije.¹⁴⁷ Kar dokazuje pomemben vpliv CED na slovenske uprizoritvene umetnosti.

Program Ustvarjalna Evropa ima jasno artikulirano zahtevo po »razvoju občinstev«. Na uradni spletni strani Centra Ustvarjalne Evrope Slovenije lahko pod zavihkom »O programu« preberemo naslednje: »Nekatere prednostne naloge Ustvarjalne Evropa so npr.: – Razvoj občinstev (*audience development*): pomagati predstavnikom evropskih kulturnih in ustvarjalnih sektorjev, da bi njihova dela dosegla čim večji krog občinstev po vsej Evropi, ter razširiti dostop nezadostno zastopanih skupin do kulturnih in AV del« (*Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji*, uradna spletna stran). Za termin razvoj občinstva se v angleščini uporablja

¹⁴⁷ Izbor producentov, naštetu po vrstnem redu, najdeno pod sekcijo »financiranje« in »podprti projekti« na uradni spletni strani CED za Slovenijo: Umetniško društvo Nomad Dance Academy Slovenija, Bunker, zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev, Kulturno društvo ProstoRož, Lutkovno gledališče Ljubljana, Mesto žensk, društvo za promocijo žensk v kulturi, CONA zavod za procesiranje sodobne umetnosti, Slovensko narodno gledališče Nova Gorica (SNG Nova Gorica), Gledališče Glej, Slovenski gledališki inštitut, Zavod Federacija Ljubljana, Plesni teater Ljubljana, Slovensko narodno gledališče Maribor (SNG Maribor), Center urbane kulture Kino Šiška, En-Knap Zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev, Društvo študentski kulturni center (ŠKUC), Mini Teater, Festival Ljubljana, Slovensko mladinsko gledališče Ljubljana (SGM), Maska, zavod za založniško, kulturno in producersko dejavnost, Zavod Exodos, Festival sodobnih odskih umetnosti, Cankarjev dom, kulturni in kongresni center, Flota, Zavod za organizacijo in izvedbo kulturnih prireditev, Murska Sobota, Društvo Gledališče Ane Monró, Prešernovo gledališče Kranj ... (seznam predstavlja le nekatere od financiranih producentov s področja slovenskih uprizoritvenih umetnosti) (*Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji* (uradna spletna stran) <https://ced-slovenia.eu/> (dostop: 8. sept. 2021)).

oboje *audience building* ali tudi *audience developement*, medtem oboje slovenijo kar z enotnim pojmom razvoj občinstva.

Iz vmesnega poročila, kjer so strategije in koncepti CED podrobneje razloženi, beremo, da je v zadnji fazi bolj v uporabi termin *audience development*, saj gre v primerjavi z *audience building* za termin z bolj razširjenim dometom, ki se ne osredotoča zgolj na pridobivanje novega občinstva (*audience building*), temveč se nanaša na bolj holističen pristop, ter širšo in bolj kompleksno izdelano strategijo, ki upošteva več dejavnikov ter spoznavanje in pridobivanje informacij glede različnih tipov občinstev, kakor tudi raziskave, ki le-to omogočajo, nadalje pa razvoj novih občinstev (Bamford in Wimmer, »Audience building« 8).

»The Arts Council England se zavzema za celostni koncept 'razvoja občinstva' ['audience developement'], ki vključuje programske vidike, vidike naročil, promocije, oblikovanja cen, izobraževanja, angažiranja občinstva in upravljanja odnosov s strankami« (ibid.). Za razliko od »audience building«, ki tako razume zgolj »udeležbo večjega števila ljudi kot občinstva« (ibid.), je namen »audience development« širši in pomeni »razvijanje znanja in raznolikosti o tipih občinstva«, predvsem pa hoče »zagotoviti bolj celostno, vključevalno in kvalitetno izkušnjo obiskovalcev umetniških in kulturnih prizorišč« (ibid.; poudarila N. L.). V nadaljevanju tako pod razvojem občinstva pojem uporabljam v tem zadnjem, bolj kompleksnem in vključujočem celostnem pristopu, torej *audience development*, kar mestoma, po potrebi, dodatno poudarim. Pri tem poudarjam, da je pri *audience development* govora o oblikovanju »izkušnje« gledalca, izpostavljam torej zlasti pojem izkušnje, pri čemer gre za izrazito neoliberalen termin.

V osnovi se sicer zdi, da tovrstno spodbujanje razvoja občinstva, njegove raziskave in pridobivanje nove publike v uprizoritvenih umetnostih samo po sebi ni napačno, še več, zdi se tudi, da ima lahko številne pozitivne učinke na razvoj uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca. Vendar, opozarjam, da je tako sam termin razvoja občinstva kot tendenca tovrstnih neoliberalističnih praks lahko v marsičem zavajajoča. Zlasti, ker ne gre nujno za razvoj ali vzgojo občinstva, njegovo izobraževanje – v središču zanimanja torej ni sam gledalec –, marveč gre prej za aktivnost gledaliških institucij in organizacij, ki jih zanima na dogodke privabiti čim širši krog občinstva. Problematičen je tako razvoj občinstva zlasti v toliko,

kolikor je pod vplivom logike neoliberalizma (gre za poudarjanje potrošniške in pridobitne plati dejavnosti).

Razvoj občinstva tako nikakor ne gre, denimo, zamenjevati z »atletiko očesa« (ki jo razvija Eda Čufer v istoimenskem članku), ki jo omenjam zlasti v obdobju 1. modela dramaturgije gledalca v času poznega socializma, ki bi pomenila izobraževanje in vzgojo (lastnega) občinstva. To bi pomenilo izobraževanje in vzgajanje občinstva ter razvoj njihovega načina gledanja predstav, trening vzdržljivosti njihove pozornosti, razumevanja konteksta, poznavanje teorije in zgodovine uprizoritvenih umetnosti («Atletika očesa» 300). Ta pristop atletike očesa posledično pomeni dvig ravni horizonta pričakovanja občinstva, njihove zahtevnosti do umetniškega pristopa in obdelave vsebin, kakor tudi načinov komunikacije z gledalci in refleksije sočasne družbeno-politične realnosti. Pojma atletika očesa in vzgoja oziroma razvoj občinstva sploh nista nujno prekrivna, še več, zgodi se, da nimata nobenega skupnega elementa.

Da je termin razvoj občinstva že v osnovi zavajajoč, še bolj pa, da je lahko problematičen, gre zaznati že pri samem programu Ustvarjalna Evropa in v njegovi konceptualni zasnovi *audience development*, iz katerega je razvidno, da se tega zavedajo tudi sami. Pri tem pa, ironično, v nadaljevanju tega ne poudarjajo kot problem. Prej se jim zdi problematična nekooperativnost določenih umetniških organizacij ter njihovo nepodrejanje programskim in vsebinskim direktivam Ustvarjalne Evrope, zlasti tistim, ki so pod očitnim vplivom neoliberalnega kapitalizma. Tako pravijo:

»Koncept 'stranke' [tj. gledalca kot stranke] je določenim umetniškim organizacijam v Evropi precej tuj. Precejšnje število organizacij meni, da bo tovrsten pristop degradiral vrednost umetnosti in položaj umetnikov. Vendar pa se nekaj umetniških skupin premika bolj k stranki naravnani usmeritvi in zagovarjajo potrebo po razumevanju potreb in preferenc strank.« (Bamford in Wimmer, »Audience building« 10)

Rezultat tega neoliberalnega pritiska vsebinskih in programskih smeri financerjev so množični pojavi in učinki neoliberalnega kapitalizma na umetnost na globalni ravni – ne le v Sloveniji –, kot so na primer: tiha spodbuda »komodifikacije kulturne potrošnje« (Kershaw,

»Framing the audience« 166) s strani vladajočih regulativov, zadržanost do (politične) polemike v umetnosti, (odsotnost) strateške nacionalne kulturne politike ter porast populizma v kulturi z »vladavino potrošnika« (ibid.), kar vse sodi v čas kapitalistične potrošnje in je povezano z vprašanjem kulturne politike.

Baz Kershaw opozarja tudi na spreminjajočo se vlogo občinstva od 50. do 70. let, pri čemer se je vloga občinstva transformirala od pokrovitelja oziroma mecena (patron) do stranke oz. klienta (*client*) in nato v naslednjem koraku od stranke do kupca (*customer*), kar Heim imenuje občinstvo kot potrošnik (consumer) (nav. po Heim, *Audience as performer* 129). Caroline Heim svojo opredelitev občinstva naslanja na teorijo in opažanje Baza Kershawa. Če sledim standardni definiciji (Heim razlike med obema ne razloži podrobneje), gre pri stranki oziroma klientu navadno za enkratno uporabo storitve, pri kateri je stranka oz. klient zastopan (denimo v uporabi odvetniške storitve), medtem ko gre pri kupcu za večkratnega uporabnika storitve oziroma stalno stranko (kjer gre bolj kot za enkratno izmenjavo dobrin za redno dobavo, servis oziroma ponudbo neke storitve). V primeru gledališč bi torej lahko govorili o slednjem, torej kupcih oziroma stalnih strankah, gledališču pa kot servisni storitvi.

»Problematičnost«, ki se ji posvečam v podrobnejši analizi uprizoritvenih politik znotraj posameznih modelov, je prav naraščanje diktata publike oz. »vladavine potrošnika« (B. Kershaw, »Framing the audience« 166) skozi čas in v premiku od 1. do 3. modela dramaturgije v Sloveniji. Ta pa je povezana s preobrazbo vloge gledalca v kupca oziroma potrošnika, ki implicira, da si gledališča poskušajo zagotoviti z gledalci stalen odnos. Zagotoviti si želijo predvsem redne odjemalce svoje uprizoritvene ponudbe, ki se celostno identificirajo z javno podobo gledališča, njegovo lastno definicijo ciljne publike ter z vrednostnim sistemom, ki ga določeno gledališče reprezentira. Ta princip, denimo, podpira abonmajski sistem repertoarnih gledališč, poleg tega pa še novejši marketinški pristopi, ki ponujajo celostno izoblikovan življenjski stil, zlasti s pomočjo prodajnih produktov (torbice z emblemi gledališča, zvezki s podobami igralcev, majice uprizoritev ipd.), možnostjo udeležbe na kopicah spremljevalnih dogodkov (debatni večeri, koncerti v gledališču, vodeni ogledi ipd.), kakor tudi celostno organizirane izkušnje: izlet na predstavo koproducentskega partnerja, ki, denimo, vključuje večerjo ipd.

Publika je danes večinoma postavljena v vlogo (družabne) skupnosti. Manj pa je postavljena v vlogo kritikov (tukaj je mišljeno zlasti aktivnih udeležencev debat o predstavi) ali so-ustvarjalcev dogodka. Pri terminologiji te moje teze se opiram na klasifikacijo različnih vlog, ki jih občinstvu v svoji knjigi *Audience as Performer* dodeli Caroline Heim – pri čemer se opira zlasti na angleško govoreči prostor, a ne izključno –, in sicer gre večinoma za naslednje vloge: performerji, skupnost, zlasti pa potrošniki. Pri prvem sklopu, performerji, ima Heim v mislih zlasti fizične reakcije gledalcev, njihovo mimiko, gestiko, (nemo) neverbalno komunikacijo med predstavo in medsebojno komunikacijo pred in po predstavi. Pri skupnosti gre za druženje (pred in po, pa tudi med predstavo) in splošno razpoloženje med gledalci na predstavi ipd. Vse te tri vloge lahko povežem s terminom občinstva kot skupnosti, kolikor se ta nanaša tudi na »nalegljivost«, ki tvori skupnost prek povezanosti skozi iste ideje ali isti občutek (Jouvet, nav. po Heim 112); poleg tega določene gledališke skupine potrebujejo oziroma formirajo tudi določeno skupnost svojih gledalcev, svojo ciljno publiko, ki spet tvori neko skupnost zase.

Precej manj pa je – če uporabljam terminologijo Heim – gledalec udeležen kot so-ustvarjalec, kolikor gledalec ni le opazovalec, pač pa je dejansko del predstave in udeležen v recipročnem procesu z ustvarjalci. Da bi pojasnila vlogo gledalca so-ustvarjalca, Heim citira Sartra, ki pravi, da če participiraš (v gledališču), potem spremeniš to, v čemer participiraš (*Audience as Performer* 112). Kar razumem v smislu, da gledalec ne igra več zgolj vnaprej predpisane vloge gledalca, pač pa mora svojo vlogo v procesu pogajanja z ustvarjalci re-definirati na vsaki predstavi posebej, s čimer vpliva na končno podobo tako predstave same kot na razvoj uprizoritvenih politik in dramaturgije gledalca v gledališču skozi čas. Šele v tem smislu lahko govorimo o razvoju dramaturgije gledalca v smeri inovativnih politik uprizarjanja.

Problematično je, na drugi strani, tisto, kar se imenuje naraščanje diktata publike (Baz Kershaw, »Framing the audience« 166) skozi čas in v premiku od 1. do 3. modela dramaturgije v Sloveniji. Torej porast prve sekcije vlog gledalcev, torej gledalcev kot performerjev, skupnosti ali potrošnikov, namesto vloge gledalcev kot so-ustvarjalcev. Pri tem se skuša ugoditi imaginarnemu okusu publike, ki navadno vodi v redukcijo kritičnosti gledalcev in njihove aktivne vloge v predstavi. Torej pomeni prej porast strategij za *audience development* in *audience building* namesto »atletiko očesa« publike (Eda Čufer, »Atletika

očesa«). Slednje se skuša v zadnjem času popraviti s porastom participativnih dogodkov, ki od občinstva zahtevajo tudi fizično udeležbo in soustvarjanje dogodka. Vendar se lahko slednje doseže tudi brez fizične udeležbe gledalcev. To so uprizoritvene strategije in dramaturgija gledalca, ki se ji nameravam posvetiti v podrobnejši analizi uprizoritvenih politik znotraj 3. modela.

Moje stališče pri raziskavi je podobno tistemu Nicholasa Abercrombieja, ki pravi, da je tako za vzdrževanje določenega kakovostnega nivoja umetniških praks – pomeni, »če naj potencialna občinstva kaj pridobijo od dostopa do kulturnih praks« – nujna njihova vsaj minimalna investicija v dogodek, »sicer ne bodo v položaju, da bi razumeli, in torej sami presodili njihove potencialne vrednosti zase« (*The Authority of the Consumer* 30). Zahteva se torej negovanje kritične drže gledalcev, torej »določen odnos in način angažmaja« od gledalca, ki ni »odnos spoštovanja ali pasivnosti, ampak (potencialno kritičnega) spoštovanja«, posledično oz. v nasprotnem primeru se gledalci »ničesar ne morejo naučiti, in le malo je tistega, v čemer lahko uživajo« (ibid.). Spodbujanje tovrstnih praks pa, tako še opozarja Abercrombie, ne more biti regulirano s strani trga (ibid.).

Preden pa se lotim uprizoritvenih strategij v času 3. modela in zaostrenega neoliberalnega kapitalizma, je treba nasloviti tudi teoretsko obravnavo t. i. neoliberalnih subjektivitet. 3. model dramaturgije gledalca na Slovenskem se namreč dogaja v obdobju parlamentarne reprezentativne demokracije po vstopu v Evropsko unijo, kakor tudi radikalizacije sistema neoliberalnega kapitalizma.

Diktat potrošnika v neoliberalnem kapitalizmu: profil gledalca kot neoliberalnega jaza

Okoliščine neoliberalnega kapitalizma in njegovi produkcijski pogoji so povod za produkcijo novih subjektivitet. To se nanaša tako na ustvarjalce kot gledalce, spremenjene relacije med njimi ter spodbujanje določenega tipa (neoliberalne) subjektivitete in njenih vedenjskih vzorcev. Vpliva pa na spremenjen značaj umetniške produkcije ter načine, kako ustvarjalci te spremembe avto-refleksivno naslavlajo v samih uprizoritvah in kako nagovarjajo gledalce. Neogibno so povezani s (privatnimi) produkcijskimi odnosi v času neoliberalnega kapitalizma.

Bojana Kunst delovanju teh novih ranljivih, prekarnih, obenem pa hiperproduktivnih, vsestranskih, fluidnih, prilagodljivih, podjetniških subjektivitet, ki delujejo v tej novi projektni časovnosti pri umetniških projektih, posveti celo knjigo z naslovom *Umetnik na delu*. Franco Berardi – Bifo pa razčleni pojem kognitarcev, kot poimenuje armado kognitarnega dela sodobnega proletariata. Tako pravi Berardi – Bifo: »Kot je pojasnil Foucault v *Rojstvu biopolitike*, je bilo izhodišče nove ideologije prisilna preobrazba posameznikov v podjetnike, primoranost v ekonomski način razmišljanja. Spomnite se, ko je Margaret Thatcher dejala, da družba ne obstaja in da mora vsakdo postati kapitalist. Bil sem torej primoran postati kapitalist« (*Kognitarci in semiokapital* 44). Še prej pa je »zmagoslavje neoliberalizma« posledica dveh učinkov: prvi je »globalizacija trga dela«, drugi pa »učinek fragmentacije dela in kapitala« (37). Gre pravzaprav za kompleksen proces odvisnosti subjektov, ki je v neoliberalizmu povezan z virtualizacijo oziroma defizikalizacijo kapitala, decentralizacijo moči, samoregulacijo po principu delovanja roja, tj. kolektivnemu oziroma tehnološkemu determinizmu, ki ustreza neoliberalni različici individualizma. Bifo učinek le-tega izpelje in aplicira na podlagi teorije roja oziroma omrežja Kevina Kellyja v delu *Out of control: the new biology of machines, social systems and the economic world* s podnaslovom *The Rise of Neo-Biological Civilization* (nav. po Berardi – Bifo, *Kognitarci in semiokapital* 28, 46, 58). Pod vplivom izjave Niklasa Luhmanna, ki pravi: »Administracija izpodrine politiko« (nav. po Berardi – Bifo, *Kognitarci in semiokapital* 59), pa Bifo nato artikulira še naslednjo misel: »Vladnost« je tako »sistem kognitivnih avtomatizmov, ki odločanje spremenijo v rutino, protokole, avtomatske posledice, in sicer takrat, ko je realnost preveč kompleksna, da bi o njej odločala racionalna svobodna volja« (ibid.).

Tovrstna realizacija neoliberalizma, ki ima pomembe implikacije za spremembe na ravni subjekta (neoliberalnega jaza), kakor tudi relacij med subjekti in za način delovanja družbe same, se zrcali, denimo, v performansih Simone Semenič (*še me dej, beta spektakel; drugič*). Pri Semenič tako najdemo podrobne razlage prijavnih postopkov umetniških projektov na razpise, shem financiranja, umeščenost partikularnega, fizičnega (patološkega) telesa (samozaposlenega subjekta v kulturi) v neskončne administrativne postopke zdravstvenega sistema. Pogosto se naslavlja tudi umeščenost fizičnega telesa performerja ali plesalca z omejenimi zmogljivostmi v vavle hiperprodukcije, ki jih postavljajo zahteve in pogoji financerjev, denimo podvrženost poškodbam (*Invalid* Primoža Bezjaka, produkcija Via

negativa, 2010) ali pa telo plesalke, podvrženo staranju (*Kaj če* Maje Delak, produkcija: Emanat, 2013). Ali kot navajajo producenti sami v utemeljitvi predstave: »Kaj če je predstava o negotovi, nestabilni in ranljivi situaciji, v katero je pahnjeno telo plesalke na odru, telo plesalke na delu, telo plesalke v življenju, [...] ter ostro naslavljanje produkcijskih pogojev sodobnega plesa (in umetnosti širše), ki zaznamujejo delo Maje Delak« (»Maja Delak: Kaj če«, *uradna stran Emanat*).¹⁴⁸

V teoretskem smislu tovrstne teoretske mahinacije o neoliberalnem subjektu načeloma izhajajo iz Foucaulta, konkretnije iz predavanja z dne 14. marca 1979 na Collège de France, kjer predstavi koncept homo economicus. Najprej tega ekonomskega človeka definira kot človeka menjave, »je eden od dveh partnerjev v postopku menjave« (*Rojstvo biopolitike* 205). Tega postavi v razmerje do problematike potreb, ki omogoča pojasniti korist – kot povod za proces menjave. Vendar, opozarja Foucault, je ta definicija veljavna le v liberalizmu. V neoliberalizmu pridobi ta koncept drugačne konotacije. »Homo economicus je podjetnik in podjetnik samega sebe« (ibid.). Partnerja menjave neoliberalci tako nadomestijo s »podjetnikom, ki je samemu sebi lasten kapital, ki je samemu sebi lasten proizvajalec, ki je samemu sebi vir dohodkov« (ibid.).

Foucault takoj zatem nadaljuje s podobnim neoliberalnim konceptom Garyja Beckerja o človeku potrošnje iz njegovega dela *Economic Approach to Human Behavior* ali tudi »A Theory of the Allocation of Time«: »Človek potrošnje ni eden od členov v menjavi. Človek potrošnje, kolikor troši, je proizvajalec. Kaj proizvaja? Seveda proizvaja preprosto lastno zadovoljitev. Potrošnjo je treba obravnavati kot dejavnost, s katero bo ravno na osnovi določenega kapitala, ki mu je na voljo, posameznik proizvedel nekaj, kar bo njegova lastna zadovoljitev« (nav. po *Rojstvo biopolitike* 205). S tega vidika se človek znajde v ambivalentni poziciji, kjer je obenem tako proizvajalec kot potrošnik.

Foucault se referira tudi na teorijo človeškega kapitala, še eno teorijo neoliberalizma, ki je nastala v avtorstvu Theodorja W. Schultza, ki je leta 1960 prvi opredelil človeški kapital (Kaluža in Bojnec, *Človeški kapital* 34), gre zlasti za investicijo v izobraževanje. Zakaj je to

¹⁴⁸ »Maja Delak: Kaj če«. *Uradna stran Emanat*. <https://emanat.si/si/produkcija/maja-d>
<https://emanat.si/si/produkcija/maja-delak--kaj-%C4%8De/elak--kaj-%C4%8De/> (dostop: 8. sept. 2021).

pomembno, Foucault razjasni nekaj strani pozneje: ne gre za »gole učinke ekonomskih mehanizmov, ki bi presegali posameznike in jih v nekem smislu vezali na gromozanski stroj onkraj njihovega nadzora; omogoča nam, da vsa ta obnašanja preučujem z vidika individualnega podjetja, podjetništva samega sebe z investicijami in dohodki« (Foucault, *Rojstvo biopolitike* 211).

V tem smislu je mogoče homo economicusa aplicirati tudi na odnos kulturnih ustanov do gledalcev kot njihovih potrošnikov (ekonomske raziskave trga, demografske sestave publike, statistike obiska ipd., ki so pri nas še v povojih), torej razvoj občinstva (*audience development*), četudi se je obenem vredno zavedati, da gre v neoliberalizmu za dojemanje kulture kot investicije – tudi državne – v človeški kapital. Nenazadnje pa gre pri kulturi tudi za dejavnost, ki proizvaja tudi zadovoljitev.

V tem 3. modelu dramaturgije gledalca se naslonim predvsem na sodobne teorije neoliberalnega kapitalizma in neoliberalne subjektivitete, zlasti Jima McGuigana in Adama Alstona. Zlasti Alston neoliberalni subjekt konkretnije poveže tudi z najsodobnejšimi uprizoritvenimi praksami. Jim McGuigan preučuje, kako »so navadno vodilne kulturne, politične in gospodarske značilnosti neke določene civilizacije vpletene v konstrukcijo zaželenega jaza« (»The Neoliberal Self« 224). Gre za idealni tip jaza in »preferirano obliko življenja v gospodarskih, političnih in kulturnih okoliščinah danes razvitega in razvijajočega se kapitalizma« (223), in ne nujno prevladujoč, poudari McGuigan, ki je torej promovirana, zaželena ali kar prednostna različica z vidika sočasnih družbeno-političnih in kulturnih danosti (224). Pri tem sodobnem subjektu oziroma »neoliberalnem jazu« gre za to, da, tako McGuigan: »kombinira idealizirane subjekte klasične in neoklasične ekonomije – vključuje suverenost potrošnika in podjetništvo – v sodobnem diskurzu 'davkoplačevalcev', ki je skeptičen do pravice redistribucije, in 'cool' držo, ki simbolično – in ironično – izhaja iz kultur nezadovoljstva in, dejansko, nasprotovanja« (223).

Jim McGuigan, ki se pri analizi neoliberalizma posveča bolj vprašanju kulturne politike, ki so tako zanimive tudi za tukajšnjo raziskavo, definira neoliberalni kapitalizem kot kapitalizem 21. stoletja. Pri tem poudari naslednje: »Toda kapitalizem ni zgolj gospodarski sistem. V precej širšem smislu je tudi vrsta civilizacije z značilnimi družbenimi odnosi in kulturami«

(*Neoliberalna kultura* 13). In še: »V prevladujoči razpravi o kulturni politiki, upoštevajoč trg in moč države na kulturnem področju, je preobrazba kapitalistične civilizacije, ki jo povzroča neoliberalna politična ekonomija, torej površno razumljena kot 'premik paradigme'. To kaže zgolj na spremembo v načinu razumevanja in ne v celotnem načinu življenja civilizacije, pri čemer je v primeru neoliberalnega kapitalizma avtonomna vrednost kulture zreducirana na ekonomsko vrednost« (ibid.). Pri neoliberalizmu ne gre torej za nek teoretski premik v terminologiji, metodah in načinu preučevanja in razumevanja, pač pa za dejanski premik v vsakdanjem načinu življenja ljudi. Tukaj je McGuiganov poudarek bistven.

McGuigan definira trifazni model »razvoja kapitalistične hegemonije od devetnajstega stoletja naprej. Te tri faze so liberalna, organizirana in neoliberalna« (*Neoliberalna kultura* 25).¹⁴⁹ Tretja faza je tako neoliberalna faza. Zanj so značilni privatizacija javnih storitev, državnih podjetij in javnega sektorja »z zasebnim lastništvom proizvodnih sredstev«, usmerjenostjo v profitabilnost (»novi javni menedžment«), razvoj tehnologije in s tem omogočena komercializacija, »preporod ekonomije 'prostega trga'« in »'svobodno' plačano delovno silo« (preusmeritev na trge s poceni delovni silo), »razredno izkoriščanje« in podobne oblike neenakosti. Neoliberalni kapitalizem, ki je v trenutni fazi globalen, hegemonističen, pomeni privatizacijo državnih podjetij in javnega sektorja, ter njegovo potrženje, pri čemer se javni sektor obnaša kot podjetna zasebna podjetja (McGuigan, *Neoliberalna kultura* 25–31).

V kulturi je zaznati premik k spodbujanju kreativnih industrij ter modelu, ki je namesto spodbujenega ekonomsko-redukcionističnega modela pravzaprav kulturno redukcionističen, ugotavlja McGuigan. McGuigan tudi »pojasni razliko med *kulturnim delom*, pri katerem je temeljna produkcija pomena, in *kreativnim delom*, ki je univerzalna značilnost človeške narave. Razliko pojasnimo zato, da bi spodbijali ohlapno in ideološko izkrivljajočo rabo izraza 'kreativen' v menedžerskem diskurzu, ki je imela poguben učinek na kulturno politiko« (*Neoliberalna kultura* 15).

¹⁴⁹ Prva faza, pojasni McGuigan, je locirana v 19. stoletje, gre za klasično obliko kapitalizma s prosto trgovino med narodi in znotraj njih oziroma (nacionalnimi) državami, v naslednji organizirani fazi ima (nacionalna) država še vedno vpliv na gospodarstvo z javno lastnino in s svojimi intervencijami regulira zasebni sektor ter gospodarsko dejavnost z drugimi državami (ta regulacija ne izključuje povsem socialističnih metod v obdržanju tistega, čemur se reče socialna država, v kulturnih politikah pa se nanaša na vprašanje financiranja in zagotavljanja neodvisnosti javnih dobrin in kulture) (*Neoliberalna kultura* 25–31).

Prešivna točka pri teh sodobnih (neoliberalnih) prekarnih identitetah, kot opaža McGuigan v *Neoliberalni kulturi*, so podjetništvo, podjetnost, samopromocija, individualizem, celo izoliranost, ki je vezana na tehnološko povezanost v socialna omrežja, nenehno mobilnost, fluidnost, prisotnost, obenem pa kokonska izoliranost prav zaradi kul kulture uporabe najsodobnejših mobilnih naprav. Posledična značilnost, bistvena, a s tem v zvezi manj izpostavljena, je nezmožnost dejanskega kolektivnega povezovanja s podobnimi subjektivitetami, ki so v podobni eksistenčno ranljivi, prekarni situaciji, sicer izrazito kompetitivne, neenake družbene razporeditve neoliberalnega kapitalizma. V teh oblikah prekarne začasne projektne zaposlitve obstaja tudi nevarnost zamenjave kulturnega s kreativnim (ibid.) ali tudi samozaposlenost, multitasking kot idealni prototip sodobnega podjetnika »[s] preusmeritvijo pozornosti iz *umetniškega dela* na *umetniškovo delo*«, kot to ozavesti, denimo, Dieter Lesage (nav. po Kunst, *Umetnik na delu* 113).

Na drugi strani vzpostavlja Adam Alston zanimivo povezavo med sodobnimi uprizoritvenimi taktikami in neoliberalizmom.¹⁵⁰ Alston analizira zaželen tip participacije oziroma sodelovanja z udeležbo, ki se od gledalcev v participativnem gledališču celo pričakuje, pri čemer ugotavlja »sovpadanje niza političnih vrednot med potopitvenim gledališčem in neoliberalizmom («Audience Participation» 136) ter ga definira kot »uveljavljanje neoliberalnih vrednot«, ali konkretnije, »potopitveno gledališče zrcali niz neoliberalnih vrednot« (128). Gre za vrednote, »kot so podjetniškost, pa tudi valorizacija tveganja, avtonomnost in odgovornost« (ibid.). Pri tem je treba pripomniti, da se odgovornost tukaj veže predvsem na odgovornost, da odneseš kar največ od izkušnje (Alston, »Audience Participation» 133) ter je primerno vezana na izpostavljenost posameznika pred drugimi, v gledališču največkrat pred neznanci (137). Tem vrednotam Alston prida še »podjetnost, podjetniškost in oportunistem« (132). Medtem Alston že v uvodu razprave »Audience Participation and Neoliberal Value« (Abstract), navedenem zgolj v spletni objavi taiste razprave, še točneje utemelji, da gre za: »Spodbujanje ustvarjanja lastnih priložnosti [*self-made opportunity*], ki so osnovane na oportunističnem tveganju, ali spretnosti po načinu

¹⁵⁰ Alston se sicer osredotoča na »immersive theatre«, torej imerzivno oziroma potopitveno gledališče, participativne prakse, ki so v Sloveniji trenutno le redke oziroma sploh nezastopane. Kljub temu je teorija uporabna in aplikativna tudi za ostale oblike participativnih praks.

obnašanja, ki pride z izkušnostjo in seznanjenostjo s sodelovanjem v potopitvenem gledališču«.

Alston definira način gledalčevega sodelovanja z udeležbo, ki potekajo v participativnih uprizoritvah in spodbujajo uprizarjanje in uveljavljanja neoliberalnih vrednot, v odnosu do *entrepreneurialism*, torej podjetnosti oziroma podjetništva. Na podlagi tega predlaga koncept *entrepreneurial participation*, torej podjetn(išk)ega sodelovanja z udeležbo¹⁵¹ («Audience Participation» 128). Gre torej za način sodelovanja z udeležbo, ki je značilen za participativne prakse in potopitveno gledališče, pri čemer, in to je ključno, Alston v uvodu v spletni izdaji pravi, da ne gre za participativno taktiko občinstva, marveč raje za participativni način, ki se ga od občinstva pričakuje. Tako pa, lahko sklepam, ima precej več opraviti z nameni ustvarjalcev in njihovo koncipiranostjo idealnega gledalca, kot pa z empiričnimi gledalci samimi. Pri tem lahko tovrstne neoliberalne značilnosti podjetnosti razvijam naprej, saj navadno vključujejo tudi drznost, samozavest, samostojnost, samoiniciativnost, individualnost, tudi premik kolektivne odgovornosti na individualno, osebno, večopravilnost in niso brez povezave s kompetitivnostjo. Alston uprizarjanje neoliberalnih vrednot v prvi vrsti postavlja v povezavo s sposobnostjo ustvarjanja (lastnih) priložnosti in celo narcisizmom (ibid.).

Medtem ko so tovrstni in podobni psihofizični učinki neoliberalnega kapitalizma v teoriji sodobnih scenskih umetnosti dodobra raziskani z vidika vpliva na delo performerja (in učinka na njegovo subjektivacijo, denimo v delu Bojane Kunst, *Umetnik na delu*), pa je precej manj raziskana obratna pot. Torej to, kako neoliberalni tip jaza določa oziroma vpliva na razvoj specifičnega tipa gledalca oziroma specifičen tip ciljne publike, ki zahteva oblikovanje

¹⁵¹ Pri tem podjeten zajema širše področje, ne »podjéten1 -tna -o prid., podjetnejši (é ě) ki se pri svojem delu uspešno loteva več nalog, stvari: premožen in podjeten gospodar; postal je podjeten obrtnik / v trgovini je bil zelo podjeten // ekspr. drzen, samozavesten: bil je zelo podjeten fant; postajal je vedno bolj podjeten« (SSKJ). Alston se na kritičen način ukvarja z analizo podobnosti oziroma sovpadanjem vrednot med neoliberalizmom in potopitvenim gledališčem; ta je še zlasti uporabna za analizo uprizoritev kolektiva Punchdrunk ter njihove komercialne privlačnosti (denimo njihovo uprizoritev *The Masque of the Red Death* (2007), si je v obdobju 7 mesecev ogledalo več kot 40. 000 gledalcev (podatki z uradne spletne strani Punchdrunk; »The Masque of the Red Death« *Punchdrunk enrichment*. <https://www.punchdrunkenrichment.org.uk/project/the-masque-of-the-red-death/> (dostop: 8. sept. 2021)).

drugačnega pristopa k dramaturgiji gledalca in politikam uprizarjanja. Še zlasti pa ta vidik manjka pri (bolj celostni) obravnavi uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji.

V 3. modelu dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja bom tako preučevala ravno gledalca kot podjetniški tip neoliberalnega jaza, ki stremi k samopromociji in samouprizarjanju, kar s pridom izkoriščajo inovativne uprizoritvene strategije dramaturgije gledalca in politike uprizarjanja v 3. modelu. To se najbolj kaže v spodbujanju interaktivnosti pri gledalcih v uprizoritvenih umetnostih. Ustvarjalci v teh primerih gledalca obravnavajo kar kot performerja (Caroline Heim, *Audience as Performer*) ter mu na ta način omogočajo javno samo-realizacijo in tudi samo-promocijo kot neoliberalnega jaza. Tudi v 3. modelu bom preučevala posamezne uprizoritvene strategije in uprizoritve na podlagi analize istih parametrov kot doslej: prostor, odnosi z javnostjo, komunikacijski model, fizične in psihične manipulacije gledalcev. Poseben poudarek dajem temu, ali so te uprizoritvene strategije uporabljene kritično. Torej za kritično poudarjanje podjetniške in samouprizoritvene ter samopromocijske naravnosti tako gledalca kot neoliberalnega jaza kot tudi kritičnost do redukcije samega načina dejavnosti gledališča na zabavno in družabno prostočasno aktivnost (porast promocijskih dejavnosti, marketinga in odnosov z javnostjo). Pri tem je razviden tudi porast tovrstnih spremljevalnih promocijskih in marketinških dogodkov na račun osrednjega odrskega dogodka, vse do stopnje njegovega samega izbrisa, izbrisa družbene-kritičnosti ter »provokativnih« oblik umetnosti (Scitovsky, nav. po van Maanen, *How to study* 169). Pri tem me zanimajo zlasti uprizoritve in inovativne uprizoritvene strategije, ki s simulacijo in virusnim kopiranjem tovrstnih podjetniških mehanizmov neoliberalizma le-te napravijo vidne, kakor tudi problematizirajo samo njihovo naravo in način delovanja.

2. Prostor

Osnova za študijo spremenjenih prostorskih razmerij med performerji in gledalci v 3. modelu sta zlasti uprizoritvi *Kralj Ubu* (r. J. Lorenci, SNG Drama, 2016) in *drugič* (S. Semenič, Mesto žensk, 2014). V obeh primerih je publika postavljena v vlogo performerja, kar je razvidno tudi iz prostorske reprezentacije publike znotraj uprizoritve. Bodisi je publika pripuščena v igralni prostor oz. oder zgolj med odmorom predstave (*Kralj Ubu*) bodisi je celoten avditorij premeščen na oder, in to za celoten čas trajanja predstave (*drugič*). Pri *Kralju Ubuju* zagovarjam tezo, da postavlja gledalca v vlogo performerja, s tem pa gre za možnost

realizacije (in obenem problematizacijo) podjetniške neoliberalistične subjektivitete in samo-uprizarjanja gledalca skozi privzeto formo resničnostnega šova. Situacija pri *drugič* pa je drugačna ter zastavlja vprašnji subjektivacije gledalca in objektivacije performerja ter vprašanje ekonomske oziroma libidinalne transakcije v njunih medosebnih razmerjih. Način gledalčevega samo-uprizarjanja razlagam s pomočjo principov analize resničnostnih šovov Olivierja Razaca *Ekran in živalski vrt* ter (politično) kritične premotritve gledalčevega dela v sodobni participativni in relacijski umetnosti, pri čemer se opiram zlasti na teorijo Bojane Kunst iz poglavja »Delovni gledalec« (*Umetnik na delu* 61–70).

Namen poglavja analize uprizoritve na ravni prostora je ponazoritev, kako se skozi prostorsko konceptualizacijo in prostorski vidik uprizoritve odsevata neoliberalistična miselnost, zlasti delovanje gledalca kot neoliberalistične subjektivitete. Kot ugotavlja Adam Alston, namreč to pomeni spodbujanje temeljnih karakteristik neoliberalizma skozi participacijo gledalcev v uprizoritvah (»Audience Participation« 128), lahko pa to pomeni tudi opozarjanje na tendenco k porastu, obstoju in povečani prisotnosti tovrstne in tako določene subjektivitete (ki je neoliberalna,) v našem vsakdanjem življenju. V uprizoritvah, ki jih analiziram skozi uprizoritveni način in strategije, se gledalec materializira in manifestira kot neoliberalna subjektiviteta, in sicer kakor je koncipirana v teoretskih obrazložitvah. Tukaj imam v mislih zlasti definicijo Jima McGuigana (»The Neoliberal Self« 223–224) in konceptualno spodbujanje neoliberalističnega drznega, podjetnega, samozavestnega, iznajdljivega vedenja, to pa je, kot ugotavlja Adam Alston v razpravi »Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, agency and responsibility in immersive theatre«, zlasti pogosto v participativnih projektih oziroma točneje v potopitvenem gledališču (128). S tem se poudarja vloga gledalca kot performerja (temu sicer posveti celotno delo, kakor je razvidno že zgolj iz naslova, Caroline Heim v delu *Audience as Performer*). Pomembno vprašanje, ki ga zastavlja, pa je, ali taka participativna vloga gledalca kot performerja omogoča tudi vlogo gledalca kot kritika in aktivnega so-ustvarjalca uprizoritve?

Kralj Ubu: Kakršni gledalci, takšna predstava (»Let's get together and feel alright!«)

Uprizoritev *Kralj Ubu* v režiji Jerneja Lorencija in produkciji SNG Drama Ljubljana (2016) je sledila duhu provokacije in izzivanja (malo)meščanske morale, ki je bila osnovna tendenca

Jarryjevega dramskega besedila – zloglasno besedilo Alfreda Jarryja je iz leta 1896. Ljubljanska uprizoritev se je odločila za uprizoritev Jarryjevega *Ubuja* bolj po duhu kot po črki. Kljub novemu prevodu Primoža Viteza, ki je še pred premiero uprizoritve v knjižni obliki izšel pri Mladinski knjigi v zbirki Kondor (2016), je na odru od besedila novega prevoda ostalo bore malo. Ustvarjalci so se odločili za uprizoritev »po motivih *Kralja Ubuja* Alfreda Jarryja« (»Kralj Ubu«, Gledališki list SNG Drama Ljubljana), v kateri so besedila kolektivno snovali ustvarjalci predstave sami in si pri tem naredili tudi ime. V predstavitvi uprizoritve tako na uradni spletni strani SNG Drame Ljubljana kot v gledališkem listu lahko tako še preberemo, da gre za »zbrana dela kolektiva Ubu« (»Kralj Ubu«, Gledališki list). Pri tem gre v besedilih zaznati precejšen delež izhajanja iz osebnega, (avto)biografskega materiala ustvarjalcev, ter neposrednega nanašanja na dejansko družbeno stvarnost vsakdanjika gledalcev in ustvarjalcev. Poleg tega predstavlja (realni, dokumentarni) referenčni material uprizoritve še seciranje hierarhičnih razmerij in notranjih struktur umetniških sistemov, nagrajevalnih sistemov, ne-proporcionalnosti financiranja, razporeditev moči, prepoznavnosti, vidnosti, vplivnosti in reprezentativnosti v družbi. Nenazadnje se uprizoritev posveti še seciranju vpliva sistema slovenske pop zvezdniške estrade, ter udeležbe (gledaliških) igralcev v medijsko napihnjenih projektih, ter posledične učinke na medosebne odnose v ustvarjalnih kolektivih profesionalnih umetniških institucijah.

Uprizoritev *Kralj Ubu*, ki je veljala za eno od bolj izpostavljenih in vidnih uprizoritev sezone, je požela precej zanimanja že pred samo premiero, in sicer zaradi tega, ker je bila uprizorjena na velikem odru osrednje nacionalne gledališke institucije, SNG Drame Ljubljana, in v režiji Jerneja Lorencija, enega od vodilnih imen slovenske režije. Medijska pokritost samega dogodka je bila velika že pred samim dogodkom, in to tako v osrednjih, alternativnih kot lokalnih medijih, poleg napovednikov je obsegala še dodatne intervjuje z igralci (Jernejem Šugmanom v glavni vlogi). K dodatni promociji uprizoritve v najširši javnosti je prispevala sama zvezdniška igralska zasedba, saj so bili za projekt načrtno angažirani večinoma igralci ansambla SNG Drame Ljubljane, ki so širše prepoznavni tudi zunaj ozko interesne gledališke sfere ter navadno nastopajo tudi v komercialnih projektih z dometom najširšega občinstva. Nastopajo, denimo, v televizijskih oddajah kot voditelji TV šovov, povezovalci programov ali kot igralci karakternih vlog v priljubljenih serijah; ali pa so medijsko prepoznavni na drugačen način (denimo prek spletnih medijev ipd.) ter imajo že vzpostavljeno lastno bazo

oboževalcev. Na ta način so ustvarjalci že vnaprej (pred samo premiero) konceptualno namerno preseгли domet siceršnje ciljne publike gledališkega medija in SNG Drame Ljubljana, tj. njenih abonentov in zainteresirane strokovne javnosti.

Reakcija gledalcev in strokovne publike

Na končni prepoznavni pečat uprizoritve v javnosti je vplivala provokativnost, telesnost, dekadentnost, celo vulgarnost, banalnost, trivialnost in ekscesnost v načinih komunikacije (opolzke in sočne kletvice, politično nekorektne šale ...). Pri tem so se ustvarjalci sklicevali na Jarryjevo »ubujevstvo«. Vse to pa se je napovedovalo že iz promocijskih materialov za uprizoritve, saj so potencialne gledalce uprizoritve vabili k ogledu s plakati, na katerih je bila fotografija golih torzov – trebuhov in ene zadnjice – igralcev uprizoritve.

Kakor je mogoče izluščiti iz komentarjev samih ustvarjalcev, izjav režiserja in igralcev, je bil namen uprizoritve v duhu Jarryjevega originala šokirati občinstvo, oziroma – druga najboljša mogoča različica – ga razdvojiti v polarizaciji in radikalizaciji reakcij.¹⁵² V nobenem primeru pa te reakcije niso smele biti omledne. Gledano z vidika namena ustvarjalcev uprizoritve in možnosti za njegovo realizacijo to kaže na dve predpostavki in predvidevanji ustvarjalcev. Obe sta neogibno povezani s samim konceptom uprizoritve. Prva predpostavka ustvarjalcev je ta, da ima občinstvo vsaj določen niz (malomeščanskih) vrednot, ki jih je s konceptualno kršitvijo mogoče razburkati (opolzkosti, kletvice, nazorni vizualni prizori, golota, politična nekorektnost). Druga predpostavka pa je, da je nosilka tovrstnega nivoja spodobnosti vrednot kot osrednja nacionalna gledališka institucija kar ustanova SNG Drama Ljubljana sama. Pri tem so njeni gledalci kot njene stalne stranke oziroma odjemalci njenih storitev (abonenti) tukaj obravnavani kot identifikacijski, verifikacijski podaljšek teh vrednot.

¹⁵² »'Doseči tako aplavz kot vzklik: 'Buuu' je največji kompliment. Gre za predstavo, s katero smo želeli doseči oboje,' nam je povedal režiser predstave Jernej Lorenci, pritrdila pa sta mu tudi Jernej Šugman, ki je upodobil naslovno vlogo, Ata Ubuja, in Sabina Kogovšek, ki je nastopila v vlogi Ministrice. [...] 'V nekaterih delih smo provokativni in če so se ljudje na to odzvali, je to super, se pravi, da je bilo in smeha in solza in ogorčenja. Pravzaprav je bilo vse nekako vpleteno,' nam je povedal igralec, Kogovškova pa je dodala: 'Takšni odzivi pomenijo, da smo jo ustvarili v duhu Jarryja. Mislim, da gre za predstavo, v kateri kar koli malo zadiši po nekem klasičnem teatru, v tej predstavi zasmrdi. Tako, da smo na neki način zelo veseli, da je bilo občinstvo razdvojeno,' nam je povedala igralka.« (nav. po Pelko, »Igralci šokirali« 24ur.com)

Odzivi so se sicer gibali po premici v razponu diametralnega nasprotja, in sicer so segali od fascinacije do radikalne zavrnitve, celo groženj abonentov o preklicu abonmajev: »Nekateri so namreč predstavo zapustili, neki moški pa je ob odhodu celo zakričal: 'Buuu!« (T. Pelko, »Igralci šokirali« 24ur.com). Poznejši kritiški odzivi na predstavo so – mestoma zavajajoče in cikajoč na goli učinek, pri tem pa loveč duh uprizoritve, njeno navidezno provokativnost – izdajali mešane vtise ob predstavi. Spet tretji so videli v njej prej razlog za kritiko sodobnosti, katere zgolj dekadentni odsev tako predstavlja uprizoritev: »Kralj Ubu v ljubljanski Drami: Žlahтна brezsravnost časa, ki ga živimo« (Gregor Butala, Dnevnik), »Je to (sploh še) gledališče?« (Nejc Rožman Ivančič, airbeletrina.si), »Igralci šokirali in nasmejali občinstvo, med odmorom pa ga še pogostili« (Teja Pelko, 24ur.com).¹⁵³

Kralj Ubu je nedvomno institucionalno nekonvencionalna predstava, v kateri so nekateri videli priložnost za prevpraševanje poslanstva slovenskih (nacionalnih) gledaliških institucij (Ženja Leiler, »Ali je Dramin Kralj Ubu lahko problem«, Delo; Ž. Leiler, »Mi, gledališki mrličiči?«, Delo).¹⁵⁴ V javnosti je uprizoritev zbudila precej pozornosti, tako v dnevnih medijih kot v znanstvenem tisku (Šorli in Dobovšek, »Kralj Ubu«, Amfiteater; Milohnič, »Brutalizem«, Amfiteater) ter bila obravnavana z različnih vidikov, pri čemer se je stroka večinoma osredotočila na metode ter postopka uporabe avtorskega in snovalnega gledališča (Šorli in Dobovšek, »Kralj Ubu«).¹⁵⁵ Medtem so se nekatere razprave iz meta ravni lotile analize samih strokovnih obravnav uprizoritve, tako ugotavljajo: »Del stroke je v uprizoritvi

¹⁵³ Če ni v besedilu drugače navedeno, pri večini kritik in napovednikov (za vse uprizoritve, zlasti pa za uprizoritve v 3. modelu) uporabljam spletni vir, zato pri tem ne navajam številke strani, pač pa v bibliografiji priskrbim neposredno spletno povezavo do kritike. Podobno velja za vsa ostala spletna besedila.

¹⁵⁴ »Že dolgo ni kakšen umetniški dogodek sprožil razmisleka o poslanstvu, identiteti in estetski ter vrednostni hierarhiji javnih kulturnih ustanov. Lorencijeva uprizoritev Kralja Ubuja v Drami je za to morda primeren razlog. [...] V resnici ne gre za nič takega, česar ne bi že kdaj videli. Provokacija, estetska, žanrska ali vsebinska, je sestavni del gledališke zgodovine. Pa vendar, ali je Lorencijeva 'postdramska' vizija Kralja Ubuja potrkala na prava gledališka vrata? Povedano drugače: lahko danes z vprašanjem, ali natančno vemo, kaj je poslanstvo kulturnih nacionalk, kar ljubljanska Drama seveda je, tvegamo, da obveljamo za zadrtega tradicionalističnega konservativca? Ali pa je vprašanje o potrebnosti estetske in vrednostne hierarhije kulturnih in umetniških dogodkov ter javnih ustanov na področju kulture bolj aktualno, kot bi hoteli priznati?« (Ženja Leiler, »Ali je Dramin Kralj Ubu lahko problem«)

¹⁵⁵ Predstava, ki glede na razmerje do tvorbe, zasutja in končne podobe besedila, tako prej kot dramskemu ustreza postdramskemu gledališču (Hans-Ties Lehmann), Šorli in Dobovšek pa uprizoritev v svoji analizi »*Kralj Ubu* – šok snovalnega gledališča v nacionalni inštituciji«, že uvodoma umestita med snovalno gledališče (angl. devised theatre) in privzemanje »žanra *cool fun* na odru« (Šorli in Dobovšek, 14). »Snovalno gledališče je širok, krovni pojem, ki ne označuje kakšnega posebnega žanra ali stila uprizarjanja (Govan idr., Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices 4). Zanj je značilno, da je plod ekipe ljudi, ki novo delo izumlja, prireja in ustvarja – snuje v skupinskem sodelovanju (lahko pa ga ustvarja tudi posameznica_ik sam_a)« (nav. po Šorli in Dobovšek, »Kralj Ubu – šok« 15).

protimeščanske drame v meščanskem gledališču prepoznal kulturnopolitično gesto, ki je še dodatno poudarjena z njeno radikalno predelano različico ('po motivih') v slogu avtorskega projekta ('zbrana dela kolektiva Ubu')« (Milohnič, »Brutalizem« 84). Pri tem je vredno opomniti, da je stroka z raziskavo uprizoritvenih strategij »podobnih demontaž reprezentativnega dramskega gledališča« (ibid.) posredno načela tudi vprašanje specifične političnosti *Kralja Ubuja*, ki pa je bila torej prav v značilni uporabi strategij avtorskega in snovalnega gledališča. To misel so teoretiki nato razvijali še naprej ter jo smiselno kontekstualizirali: »Zdi se, da je del sodobnega slovenskega gledališča trčil ob vprašanje, kakšen je sploh še smisel gledališkega angažmaja v družbi, ki se nanj bolj ali manj požvižga« (ibid.). Vendar pa se je ob vseh strokovnih razpravah redko kdo, če sploh kdo, lotil analize specifičnega prostorskega vidika uprizoritve. Kar je nenavadno, saj prav konceptualna raba prostora v uprizoritvi, vse te – že omenjene – strokovne analitično vsebinske indikacije že implicira in koncipira, pa tudi reprezentira ter (samo)reflektira. To počne s samo prostorsko raz-postavitvijo, ki spominja na inštalacijo, ter z umestitvijo gledalcev in izvajalcev vanjo.

Analiza prostorskega vidika

Prostorski vidik na tem primeru razlagam s pomočjo koncepta resničnostnih šovov, podvajanja resničnostnih okvirjev in določitve prostorskega gledališča gledalcu v uprizoritvi – ter posledično njegove fokalizacije znotraj gledališkega teksta. Končno razlogo učinkovanja rabe prostora, in eno od uprizoritvenih strategij inovativnosti politik uprizarjanja te uprizoritve, priskrbim s pomočjo povezave med stopnjo realiziranosti neoliberalistične subjektivitete in samo-uprizarjanjem gledalcev. Le-tega gledalcem med uprizoritvijo omogoči specifična prostorska konceptualizacija in regulacija gibanja in prostora gledalcev. Razvidna postane skozi organizirano prostorsko konstelacijo in fizično razporeditvijo ustvarjalcev in gledalcev, ki se dogaja med pavzo uprizoritve na odru. Tema, ki jo načenja, in vprašanje, ki ga s svojim prostorskim konceptom izpostavi in problematizira *Kralj Ubu*, je pravzaprav gledališko občinstvo, in to občinstvo v točno določenem zgodovinskem (uprizoritvi sočasnem) družbeno-političnem trenutku. Konkretnije, gre za vprašanje trenutne ciljne publike SNG Drame Ljubljana v razmerju (spremenjenega) odnosa do javnosti znotraj neoliberalnega kapitalizma. To uprizoritev počne na prikrit in obenem zelo prefrigan način, ko gledalce v odmoru postavi na oder.

Pri *Kralju Ubju* gre na prvi pogled, gledano s prostorskega vidika, vsaj na začetku za klasičen pristop k dramaturgiji gledalca, kjer je gledalec posejen v avditorij in ločen od odra. Tako je vsaj večidel predstave. A uprizoritev *Kralj Ubu* je z vidika dramaturgije gledalca zanimiva zlasti po načinu pritegnitve gledalca k udeležbi v dogodku ter po funkciji gledalčeve konceptualne integracije v prostor igre – na odru. Gledalec je namreč med odmorom uprizoritve – pod pretenzijo zmagovalnega dobitka v nagradni igri – povabljen, da se ustvarjalcem pridruži na odru ter prestopi rampo, torej fizično ločnico med avditorijem in odrom. »Majhen korak za človeka, a velik za gledalca«, pravijo ustvarjalci v uprizoritvi (*Kralj Ubu*).¹⁵⁶

Že sama prostorska postavitev v scenografski zamisli Branka Hojnika nakazuje na poigravanje z okvirji resničnosti, igre in iluzije, saj je na odru nameščena dodatna platforma, torej oder na odru. Ob njegovih stranicah na levi in desni strani so nameščeni stoli, na katere, kadar ne nastopajo na privzdignjenem podiju, sedajo igralci po izvedbi svojega prizora ter opazujejo druge soigralce sredi akcije samo-uprizarjanja. S tem aktom igralci sami postajajo gledalci predstave, v kateri nastopajo, ali še drugače: uprizarjajo gledalce s privilegiranim položajem na odru. Ob straneh tega pomanjšanega odra sta prav tako z jedačo in pijačo obloženi mizi, že pripravljene za sklepni del večera, to je zakusko oziroma post premierno pogostitev po predstavi.

Nad tem dodatno skonstruiranim podijem oziroma improviziranim odrom visi nameščen kristalni lesteneč z občasno atmosfersko pritajeno svetlobo. Predstavlja historični element, ki predstavlja tako znak za uporabo lestencev v gledališčih pred elektrifikacijo iz Jarryjevskega časa konec 19. stoletja, kakor tudi znak za notranji dekor v meščanskih salonih, pred tem pa znamenje noblese in višjih slojev. Med omenjenim odmorom, ko so gledalci povabljeni na oder, so poleg lestence, ki oddaja atmosfersko svetlobo, prižgani tudi določeni žarometi. Gledalci se tako dobesedno znajdejo v soju žarometov in v vlogi igralcev. Pri tem so osvetljene tudi lože. Tako uprizoritev z namensko gesto osvetljuje načelno implicitno arhitekturno hierarhijo v gledališču in prostorsko dispozicijo zanjo, ki je razvidna skozi

¹⁵⁶ Vse citate, ki jih navajam iz uprizoritve, sem zapisala kot transkripcijo na podlagi videoposnetka uprizoritve *Kralj Ubu* (*Kralj Ubu*, r. Lorenci). Predstavo sem si sicer ogledala tudi v živo.

zgodovinski načrt arhitekture gledališke stavbe, dandanes pa se še vedno odraža skozi različne kategorije cen vstopnic. Te so navadno določene glede na prostorsko vidljivost uprizoritve s strani gledalcev, pri čemer kot pomemben faktor ne gre zanemariti vidnosti položaja gledalca s strani preostalega dela publike. Navadno gre za pomembne predstavnike javnosti, ki jih v tako prostorsko koncipiranem gledališču znotraj gledališča z organizacijsko razporeditvijo gledalcev spodbuja, verificira, legitimizira in reproducira tudi gledališče samo.

Kralj Ubu z uprizoritveno prostorsko strategijo odmora uprizoritve konceptualno napravi prelom v utečeni prostorski konstrukciji uprizoritve ter ločitvi med avditorijem in odrom. Napove ga eden od igralcev, Klemen Slakonja, izpeljan pa je – kot že nakazano – kot mešanica razglasitve glavnega dobitka nagradne igre, (post premierske) pogostitve in novoletne zabave, na kateri so vsi gledalci povabljeni, da prestopijo rampo, ki ločuje oder od avditorija in napravijo tisti »majhen korak za človeka, a velik za gledalca« (*Kralj Ubu*).

Predvsem pa Slakonja ne pozabi poudariti razloga, zakaj so vsi skupaj »tu«, ki je ta: »Da se mammo fajn!« Približno 15-minutna »pavza« v uprizoritvi, ki v celoti traja 2 uri 45 minut, se zaključí s pesmijo Boba Marleya in besedilom: »Let's get together and feel alright!« (*Kralj Ubu*). Ta redukcija funkcije in namena umetnosti kakor tudi osnovnega poslanstva gledališča na golo zabavništvo že v osnovi izzove skepticizem. Še posebej, če jo preučujem z vidika politik uprizarjanja. Vprašanje, ki si ga zastavljam, je, ali je gesto mogoče razumeti zgolj dobesedno, torej kot trivialni poziv k zabavi, ali pa gre raje za načrtno provokacijo osrednjega gledališča in njegovega umetniškega poslanstva. Še zlasti v luči teze, da gre za načrtno radikaliziranje normativa neoliberalnega kapitalizma in uprizarjanje neoliberalističnega diktata okusa publike ter njegovega zadovoljevanja. Še točneje, gre za uprizarjanje okusa publike, kot si ga zamišljajo in ga od svojih gledalcev predvidevajo ustvarjalci.

Uprizoritev tako učinkuje kot preslikava (ready made) in povečava družbenih relacij znotraj neoliberalnega kapitalizma, kakor se zrcalijo v gledališču in vplivajo nanj. Pri tem javnost zunaj gledališča predstavlja produkt neoliberalizma v post-tranzicijskem obdobju postsocialističnih držav, kjer gre za upad in krčenje kritičnega diskurza ter porast promocijskih, nekritičnih vsebin zabavnega tipa. Vloga gledalca in publike je tukaj postavljena pred preizkus, da ta predvidevanja ustvarjalcev ovrže ali potrdi. Šele s

sodelovanjem gledalcev v interaktivnih provokacijah uprizoritve¹⁵⁷ – še zlasti v odmoru na odru –, v katerih je spodbujana gola zabaviščna funkcija gledališča, lahko pride do verifikacije tovrstnega diskurza, ki je gledalcem podtaknjen s strani ustvarjalcev. Njegove potrditve. Uprizoritev *Kralj Ubu* namreč s svojo prostorsko dispozicijo nastavi lakmusov papir za praktično preverjanje dejanske strukture, okusa svojih gledalcev, kakor tudi njihove reakcije, načina komunikacije. Vendar lahko ta diskurz potrdijo, verificirajo s svojim sodelovanjem šele gledalci sami. Brez njihove aktivne udeležbe, pristanka in sodelovanja v interaktivno prostorsko zasnovanem odmoru, uprizoritev ne bi zmogla doseči tega učinka participativnega dogodka. Gre torej za eksperiment uprizoritve s publiko osrednje slovenske gledališke institucije. Možnost razlage uprizoritve se v tem smislu odpira kot način pogajanja med ustvarjalci in gledalci, ki pa glede na vidnost, obsežnost in vplivnost uprizoritve *Kralj Ubu* in mesto njenega izrekanja iz pozicije moči osrednjega slovenskega gledališča, v temelju začrta smernice za nadaljnji razvoj odnosa gledalec-ustvarjalci v dramaturgiji gledalca slovenskega gledališča.

Udomačevanje gledalca

Učinkovanje resničnostnega šova – čigar simulacijo prek »uprizarjanja sebe« (Razac, *Ekran in živalski vrt* 122) na neki način v odmoru poudarja tudi *Kralj Ubu* – je mogoče analizirati s pomočjo teorije Oliverja Razaca. V delu, kjer preučuje sodobne resničnostne televizijske oddaje, s polnim naslovom *Ekran in živalski vrt: Spektakel in udomačevanje od kolonialnih razstav do Big Brotherja*, v primerjavi resničnostnih šovov s kolonialnimi razstavami, cirkusi in živalskimi vrtovi Razac omogoči zlasti preučevanje prek papagajskega efekta (*Ekran* 95), tj. efekta, pri katerem gledalci (resničnostnih šovov) posnemajo vedenje opazovanih subjektov, ki pa je v resničnostnih šovih nadgrajen v sistemu telefonskega glasovanja prek televizijskega prenosa in podobnih interaktivnih udeležb v dogodku. Prek gledalčeve identifikacije z namensko izbranimi družbenimi vlogami, ki jih predstavlja vsak igralec v resničnostnem šovu, afirmirajo ali zavrnejo vedenje subjekta v šovu, ugotavlja Razac zlasti v poglavju

¹⁵⁷ Interaktivne taktike vključevanja gledalca so naslednje:

- »pavza«, kot imenujejo odmor, ki se začne kot nagradna igra – tj. ugotavljanje lastnikov trebuhov iz reklamnega panoja za uprizoritev;
- sam participativni odmor;
- dva oziroma celo trije konci predstave, iz katerih si lahko gledalec sam izbere tistega, ki mu najbolj ugaja ipd.

»Udomačevanje gledalca« (*Ekran in živalski vrt* 134). To vedenje gledalcev vključuje torej tako posnemanje dejanja oz. vedenja kot njegovo ovrednotenje. Kolikor je *Kralj Ubu* »ready-made« in resničnostni šov, je njegov čar ravno v tem, da za svoje učinkovanje že med predstavo samo potrebuje afirmacijo, (aktivno) verifikacijo oziroma legitimacijo s strani gledalcev (v obliki aplavza, smeha ...) ali pa njegovo radikalno zavrnitev (odhod iz dvorane ...). Skratka, zahteva (inter)aktivno reakcijo. *Kralj Ubu* je mogoč na odru osrednje nacionalne gledališke institucije prav zaradi sodelovanja publike. Ali če to ubesedim drugače, s pomočjo komentarja belgijskega generalnega komisarja ene od kolonialnih razstav, gre ravno za delovanje naslednjega mehanizma: »Uspeh razstave je plod javnega mnenja, ki ste ga oblikovali« (nav. po Razac, *Ekran in živalski vrt* 60).

Kralj Ubu med potekom predstave vzpostavi možnost za interakcijo v obliki prostorske inštalacije, ki poteka kot igra v igri v odmoru na odru v obliki zakuske oziroma relacijske umetnosti (ki poudarja odnose med posamezniki na odru). Ob tem citiram misel Bojane Kunst in njeno interpretacijo relacijske umetnosti kot »akumulacije družbene izkušnje«, ki spreminja umetniško institucijo »v svojstven skupnosti prostor, kjer je aktivacija človeških sposobnosti v središču umetniškega dogodka. S tem neposredno odraža kulturne in ekonomske značilnosti sodobne proizvodnje, saj glavno gonilo današnje ekonomske vrednosti predstavlja prav ta akumulacija neizmerne družbene proizvodnje ali proizvodnje družbenega« (*Umetnik na delu* 69).

To kritično eksplikacijo razumem ne samo kot dejstvo, da sploh gre za družbeno skupnostno gesto in proizvodnjo družbenega, temveč tudi načina, kako se to družbeno proizvaja. Tukaj v smislu povezave s Foucaultovo teorijo homo economicusa in teorij neoliberalizma, saj namreč akumulacija človeškega kapitala – iz katerega dandanašnja javnost sestoji – ne more omogočiti produkcij alternativnih oblik družbenosti. Še zlasti ne, če le-tega postavlja v okvir obstoječe reprodukcije kapitalistične eksploatacije delovnih razmerij, kar kot »ready made« počne *Kralj Ubu*.

»Zaradi problematičnega izbrisa ločnice med občinstvom in delom ter enačenja občinstva z javnostjo pride do izbrisa možnosti presojanja, kar omogoča tudi preobrazbo naših družbenih sposobnosti v spektakelsko enost« (Kunst, *Umetnik na delu* 69). Odmor *Kralj*

Ubuja, ki se končuje v napevu: »One love, one heart, let's get together and feel alright« (*Kralj Ubu*), implicira in sugerira točno to »spektakelsko enost«, ki jo omenja Kunst. Gre za nevarno celoto in združbo skupnosti, ki učinkuje prej kot zmes vaške veselice, zasebne zabave, v kateri so soudeleženi vsi skupaj, tako gledalci kot ustvarjalci na odru ljubljanske Drame. Gledalci na odru, ki zastopajo javnost, s tem pa afirmirajo zabavljashi diskurz, ponazarjajo prej realno vsakdanjo situacijo ter samovoljno (ubujevsko) privatizacijo javnega prostora v razmerjih moči oziroma vidnosti. Pa tudi objestnost in dekadenco v razporejanju s tem prostorom in njegovim diskurzom, ki govori prej jezik prostočasne zabave kot pa zagovarja razvoj etičnih ali estetskih vrednot ali omogoča produkcijo razvoja alternativnih vrednot neoliberalizmu. Tako z omogočanjem in aktom sodelovanja publike *Kralj Ubu* vsebinsko ponazarja prav to »spektakelsko enost«, o kateri govori Kunst (*Umetnik na delu* 69), oziroma napravi vidno vsesplošno »pobebavljenje«, ogroženost, izganjanje ter manko intelektualnega in kritičnega diskurza v javnosti, tega pa obravnava kot nasledek tranzicijskega procesa post-socialističnih držav v neoliberalni kapitalizem.

V tem primeru ne gre (le) za nevarnost interaktivnih oziroma participativnih dogodkov, katerih konstitutivna značilnost je sodelovanje občinstva, glede izrabe (delovnega) občinstva. Nanjo v svojih delih opozarja Bojana Kunst (zlasti v poglavju »Delovni gledalec« *Umetnik na delu* 61–70). Ne gre torej le za to, da občinstvo, publika, gledalci na odru med odmorom sami tvorijo umetniško delo, ga proizvajajo in so-ustvarjajo. Problem je nekje drugje oziroma drugače: do emancipacije gledalcev ne pride preprosto z izenačitvijo skupnega prostora med gledalci in ustvarjalci ter njihovo aktivnostjo, emancipacija se namreč nahaja v prisotnosti tretjega, ki je umetniško delo samo (*Umetnik na delu* 69). To je pogojeno z določeno ločitvijo občinstva od javnosti, ki se zgodi prav v vmesnosti tega umetniškega dela. »Občinstvo [...] napačno enačimo z javnostjo, namesto, da bi ga vedno pojmovali ločeno od javnosti, za nekaj, s čimer javnost dejansko začasno pustimo zunaj in vadimo nove pustolovščine, kako biti skupaj skozi ločenost« (ibid.). In še: »V tem primeru ne gre torej za družbeno gesto, marveč 'za konstruktivno in aktivno estetsko komponento samega dela, ki je rezultat pogajanj med številnimi ločitvami in razporeditvami sposobnosti'« (ibid.).¹⁵⁸ Poanta, ki jo

¹⁵⁸ V tem zadnjem primeru Kunst citira Johna Cagea in njegovo izjavo o znameniti skladbi 4.33: »Pri predstavi mora biti poslušalcu jasno, da gre pri poslušanju dela za njegovo lastno dejanje – da je glasba takorekoč njegova in ne skladateljeva« (*Umetnik na delu* 69).

zagovarjam, je torej naslednja. Samo umetniško delo (v tem primeru *Kralj Ubu*) bi torej moralo na artikuliran in reflektiran način to *ločnico* med občinstvom, tj. gledalci in javnostjo, skozi samo umetniško delo šele proizvesti, kakor tudi ločnico med gledalci in umetniškim delom. Šele na ta način bi omogočilo produkcijo alternativnih oblik družbenosti, namesto reprodukcije njegovih najbolj izkoriščevalnih mehanizmov.

Kunst sicer govori večinoma o participativnih dogodkih in relacijski umetnosti, ki je večinoma situirana v muzejih in v katerih prav relacije oziroma srečanja med ljudmi tvorijo osrednjo komponento umetniškega dela.¹⁵⁹ Nekoliko drugače to funkcionira v primeru gledališča, še zlasti pa v uprizoritvi *Kralj Ubu*, kjer ne gre le za prostorsko inštalacijo, marveč za interaktivno gledališko uprizoritev, med odmorom pa celo za participativno umetniško delo, ki jo omogoči prav ta prostorska inštalacija. Pri tem poudarjam, da relacijska umetnost po Bourriaudu na zunaj izgleda oziroma večinoma zavzema formo prostorske inštalacije, ki pa obenem omogoča participacijo ter razvoj relacijske umetnosti – tj. relacij med občinstvom (in ustvarjalci).

Kralj Ubu to možnost *ločnice* med občinstvom in javnostjo ter občinstvom in umetniškim delom sicer omogoči prav s scenografskim dispozitivom in strateškim uprizoritvenim koncipiranjem odmora. Vprašanje pa je, ali jo tudi realizira, na način, da jo gledalec kot tako tudi razume. Če je namreč ne, gre zgolj za reprodukcijo obstoječih kapitalističnih razmerij, na odru pa se potemtakem dogaja zgolj tisto že omenjeno »spektakelsko eno« (*Umetnik na delu* 69).

Udeležba gledalcev pod žarometi na odru v *Kralju Ubuju* je prostovoljna – pravzaprav gre za predčasno premiersko zakusko in zabavo že v odmoru. Trdim pa, da učinkuje zlasti za opazovalca tega šova, torej tistega gledalca, ki ostane med odmorom na svojem sedežu. Če uporabim klasifikacijo Emila Hrvatina/Janeza Janše, ga lahko imenujem optični gledalec. Medtem ko topični gledalec, torej tisti, ki je udeležen v uprizoritvi na odru, s svojim telesom tvori del scenografskega dispozitiva resničnostnega šova. Slednji prek udeležbe uprizarja

¹⁵⁹ Kritika se tukaj nanaša zlasti na problematičnost političnosti relacijske umetnosti, ki jo Claire Bishop očita Bourriaudu in njegovemu načinu konceptualizacije (nav. po Kunst 52) in je v tem primeru upravičena.

oziroma ponavlja situacije iz vsakdanjika, in jih tako s svojo udeležbo v participativnem dogodku napravi vidno.

Tu je torej občinstvo izenačeno z javnostjo. Vendar v načinih in strategijah uprizarjanja *Kralj Ubu* uporablja formo resničnostnih šovov in »ready-made«. S postopki »ready-made« vnosa realnih situacij oziroma forme resničnostnega šova v milje gledališča *Kralj Ubu* omogoči vsaj, da postanejo vidne notranje hierarhične, celo hegemonične in represivne družbene strukture, kakor tudi eksploatacija, prekarizacija ter problematizacija in dekonstrukcija forme in političnosti reprezentacijskega dramskega gledališča.

Vprašanje, ki se zastavlja, pa je, ali so tovrstne politike uprizarjanja razvidne tudi gledalcu kot performerju (torej topičnemu gledalcu)? Torej gledalcu, ki se udeleži relacijske umetnosti v prostorski inštalaciji na odru med odmorom. Ali zgolj gledalcu kritiku (le optičnem gledalcu)? Ob branju izjav umetniškega vodstva se zdi, da gre za namensko in strateško izdelano konceptualno gesto, in to tako pri vodstvu gledališča kot ustvarjalcih predstave samih: »Vsi dodatni programi imajo en sam cilj – 'ozaveščanje' publike, kar je tudi ena od prioritet evropske kulturne politike, če že moram zagovarjati pestrost programa«, pove umetniški vodja v intervjuju v odgovor na polemike v zvezi z uprizoritvijo po premieri *Kralja Ubuja* (Samobor »Nismo zaprašeno gledališče«).

Vendar pa pri analizi odzivov, zlasti pri njihovi razpršenosti, polarizaciji in ambivalentnosti, ni povsem jasno, ali so uprizoritvene strategije dramaturgije gledalca tudi dosegle svoj cilj pri gledalcih. Tak vtis vsaj daje prebiranje komentarjev naključnih gledalcev. Vendar bolj čudi, da si pri tem niti stroka ni enotna. Tako se je zgodilo tudi skozi različne nagrajevalne mehanizme v zvezi s *Kraljem Ubujem* v različnih državah. Uprizoritev *Kralj Ubu* je bila, denimo, uvrščena v tekmovalni program Borštnikovega srečanja, vendar se je stroka spretno izognila opredelitvi za ali proti sami uprizoritvi, to pa s tem, da je nagradila prav konceptualno rešeni odmor, torej ne same uprizoritve, marveč dobesedno to *ločnico* dela samo. Prejeli so namreč Borštnikovo nagrado za »kolektivno avtorsko idejo«, ali bolj precizno, je bila nagrajena »Kolektivna avtorska ideja celostnega oblikovanja odmora pri predstavi *Kralj Ubu* v izvedbi SNG Drama Ljubljana« (»Nagrajenci 51. FBS«, *uradna spletna stran, Festival Borštnikovo srečanje; Almanah 52. Festivala Borštnikovo srečanje* 115). Pri samem branju utemeljitve

nagrade pa je povsem jasno, da artikulacija in refleksija politik uprizarjanja na odru povsem izostane iz debate – ločnica je sicer omogočena, vendar ni realizirana. To potrjuje nadaljnja utemeljitev nagrade: odmor je bil namreč nagrajen za »ganljiv emotivni trenutek z občinstvom« (ibid.), kar pa priča o povsem drugih razsežnostih kakovosti predstave in prej o »spektakelski enosti« kot o dejanski ločnici.¹⁶⁰

Ob sklepu glede uprizoritve *Kralja Ubuja* ostaja neizbrisno dejstvo, da je navsezadnje *Kralj Ubu* kot uprizoritev s svojo strateško umeščenostjo v osrednjo gledališko institucijo ob pravem času v javnosti uspel zbuditi določeno polemiko. Če je njegov učinek kot kritika pri vseh gledalcih dosežen, ostaja vprašljivo. A prej kaže, da do tega med samo uprizoritvijo ne pride. Čeprav vsebinsko s svojo prostorsko inštalacijo ponazarja vesplošno »pobebavljenje«, ogroženost, izganjanje ter manko intelektualnega in kritičnega diskurza v javnosti kot nasledek tranzicijskega procesa post-socialističnih držav v neoliberalni kapitalizem. Kljub vsemu pa lahko uprizoritev prek poudarjanja vloge gledalca kot performerja (njegove vloge v uprizoritvi na odru med odmorom) vendarle sklenem, da je uprizoritev uspela obuditi vlogo gledalca kot kritika. A ta učinek se je zgodil pravzaprav šele post festum, s splošno javno debato in javnimi polemikami gledalcev ter posameznimi individualnimi pobudami: pismi bralcev, grožnjami z morebitnim izpisom iz abonmaja ipd. ter splošno medijsko javno debato o družbenem poslanstvu in funkciji gledališč.

drugič

Prostorski dispozitiv deluje povsem drugače kot pri *Kralju Ubuju* zlasti v relaciji do (inter)aktivnosti gledalcev v *drugič*, uprizoritvi Simone Semenič, drugem delu iz njene avtobiografske žrtvene trilogije (prvi del nosi naslov *Jaz, žrtev*). Uprizoritev *drugič* je premierno prikazal 20. Mednarodni festival sodobnih umetnosti Mesto žensk (v koprodukciji s KD Integrali) v dvorani Kluba Gromka v Avtonomni kulturni coni Metelkova mestu. Ob jubilejni izvedbi je Mesto žensk tistega leta, 2014, dogodku primerno nosilo tematski naziv

¹⁶⁰ Utemeljitev nagrade: »V gledališču smo redko priča odmoru, ki je konceptualno umeščen v uprizoritev. *Kralj Ubu* v režiji Jerneja Lorencija s to inovativno potezo gledalca zapelje v lahkotno vzdusje nostalgije in ga zadrži v osrčju dogajanja. S povabilom na oder, na pojedino in ples, se zgodi ganljiv emotivni trenutek z občinstvom, ki neposredno stopi v svet ubujevstva. Z odličnim izborom glasbe, s subtilno osvetlitvijo in humorjem igralcev se odmor v predstavi nepričakovano prevesi v pravo doživetje« (*Almanah 52. Festivala Borštnikovo srečanje* 115; »Nagrajenci 51. FBS«, uradna spletna stran, Festival Borštnikovo srečanje).

»Taktike preživetja«. Sicer že v prvem delu trilogije, imenovanem *Jaz, žrtev* (2007), Semenič v monološki obliki »stand up« pripovedi sedi sama na osvetljenem barskem stolu sredi kluba Gromka na Metelkovi s sveže obrito glavo in med kajenjem gledalcem predstavi vse svoje osebne zdravstvene kalvarije z družbeno nesprejemljivimi boleznimi (epilepsijo oziroma božjastjo, enurezo oziroma mokrenjem postelje, ki traja vse tja do najstniških let, genitalnim herpesom kot otroško bolezen in, provokativno, mastitisom ter z njim povezanim rojstvom oziroma materinstvom). Posredno se loteva tudi položaja ženske, matere v družbi, kjer sama predstavlja »SPKO (sindrom postkatoliškega okolja)«, kot pravi sama (*Me slišiš?* 27), ali kar »SNKV (sindrom nespoštovanja krščanskih vrednot)« (ibid.). Podobno je v drugem delu trilogije, uprizoritvi *drugič* (2014), kjer se Semenič osredotoči na zdravstvene tegobe, ki so bolj v funkciji anamneze stanja državnega administrativnega in birokratskega sistema (razpisnih pogojev različnih kulturnih in zdravstvenih ustanov, financirjev ipd.) ter analizira njihove biopolitične učinke na marginalizirane posameznike, ki so neustrezno sistemsko reprezentirani (samozaposlene v kulturi, matere samohranilke ...). Vendar je v *drugič* uprizoritveni koncept v prostorskem smislu zastavljen drugače.

Avditorij in oder sta sicer jasno ločena, tako z osvetlitvijo kot s prostorsko ločnico. Vendar pride do svojevrstne inverzije, saj se to pot celoten avditorij nahaja na odru. Vrste praznih in strnjenih sedežev so tako postavljene na improviziran, privzdignjen in osvetljen podij v prostoru, torej oder, kamor se posedejo gledalci. Medtem se performerka sama že na začetku performansa nahaja v parterju, kjer je posedena na barskem stolu. Občinstvo na osvetljenem avditoriju-odru pričakajo prazni sedeži, z nekaj naključno porazdeljenimi mikrofoni, na vsakem od stolov pa je položen izvod gledališkega teksta (Poschmann, »Gledališki tekst in drama« 100).¹⁶¹ Ta je v tem primeru obenem konceptualno zasnovan kot potencialni uprizoritveni tekst, ki ga lahko gledalci uprizorijo, tj. preberejo na glas, ali pa tudi ne. Ostalih konkretnih navodil gledalec glede poteka dogodka ne dobi.¹⁶² Že sam scenski dispozitiv premeščene oziroma prostorsko obrnjene situacije je dovolj sugestiven, da implicira inter-aktivnost uprizoritve. Uprizoritev oziroma performans je »konceptualno

¹⁶¹ Gerda Poschmann »spričo nezadostnosti pojma drama« predlaga v uporabo pojem gledališki tekst (Poschmann, »Gledališki tekst in drama« 100).

¹⁶² Pred vstopom mora gledalec sicer podpisati izjavo, da se strinja s snemanjem in fotografiranjem dogodka. Za posredovanje tega obrazca oziroma izjave se zahvaljujem avtorici Simoni Semenič, prav tako se ji zahvaljujem za posredovanje njenih besedil.

zastavljen kot polilog publike, ki na odru kolektivno prebere oziroma uprizori tekst simone semenič, medtem ko avtorica ostaja nema gledalka ...« (Leskovšek, »Dramska pisava« 447).¹⁶³

Besedilo *drugič*, ki je popisovanje vseh zdravstvenih nepravil, zlasti epileptičnih napadov, kakor tudi birokratskega in administrativnega obravnavanja le-teh, je avtobiografsko. Pravzaprav je Simona Semenič doslej v knjižni zbirki *Me slišiš?* objavila tri avtobiografska dramska besedila, ki so sicer vsa pisana v formi nagovora gledalca (primer: »*spoštovani publikum*« (iz drame *Še me dej*, nav. po *Me slišiš?* 58)), a v različnih stopnjah neposrednosti nagovora. Medtem ko sta *Jaz, žrtev* in *drugič* del konceptualne trilogije žrtve, tretji del pa je napovedan za uprizoritev v letu 2021, je v knjižnem delu *Me slišiš?* poleg obeh dveh delov iz trilogije žrtve objavljena še tretja drama, ki jo predstavlja *Še me dej* (Gledališče Glej, 2009). *Še me dej* se v pretežni meri osredotoča na postopke za prijavljanje na razpise umetniških projektov za financiranje. Na strani 85 v *Me slišiš?* je tako predstavljen celoten postopek za prijavo na razpis projekta, ki ga Semenič predstavlja, a do čigar izvedbe pravzaprav ne pride. Vsebinsko tematiko manjkajočega teksta oziroma projekta iz *Še me dej* je navdihnil že naslov: »Rodil se je iz prevpraševanja pojava incesta« (Semenič, *Me slišiš?* 68). S temi besedami Simona Semenič prijavi projekt na razpis. Celotno besedilo *Še me dej* je tako anekdotično avtobiografsko popisovanje geneze besedila, torej te o incestu, do katere pa zaradi pomanjkanja časa ne pride. Medtem pred zbranimi gledalci v pojasnjevanju razlogov za to odsotnost in manko teksta ter projekta nastaja neko drugo nadomestno besedilo, njegov substitut, ki na koncu tvori končno podobo uprizoritve *Še me dej*. V tem vmesnem času tako procesualno spontano nastaja koncept za obliko »nočemvrnitidenarja predstave« (o tem se lahko poučite v *Me slišiš?* na strani 61). Ta poleg drobcev izvirnega gledališkega teksta in nagovorov publike vsebuje še priročnik, kako se prijaviti na razpise, dokumentacijo prijave dotične (izvirne in nerealizirane) uprizoritve na razpis, njeno konceptualno zamisel, kontekstualno in avtorefleksivno umestitev uprizoritve v opus Semenič, nabor kritik njenih preteklih uprizoritev ipd. *Še me dej* tako predstavlja meta besedilo za uprizoritev, ki je ni, a kot tako na koncu vendarle tvori končno podobo neke druge, nove uprizoritve.

¹⁶³ O uprizoritvi *drugič* je bila objavljena tudi kritika v delu (Arhar, »Ocenjujemo: Simona Semenič: drugič«) in pa znanstvena analiza, objavljena v Amfiteatru »The Inoperative Theatres On a Being Together of Singularities/Neoperativna gledališča: o biti-skupaj singularnosti: Esej o performansih Dalije Aćin Thelander in drugič Simone Semenič« Male Kline.

Tako formalno kot po uprizoritvenih strategijah, ki jih uporablja pri dramaturgiji gledalca, je *Še me dej* nedvomno neposredni prednik *drugič* in ga že napoveduje. To je jasno tudi iz naslednjega citata in nagovora publike: »da bojo stvari takoj od začetka jasne / vse, zaradi česar ste prišli, je pred vami / hočem reči, da vse, zaradi česar ste prišli, stoji / pred vami« (*Še me dej*, nav. po *Me slišiš?* 60). Medtem ko se s tem odlomkom uprizoritev *Še me dej* začneja, se besedilo zaključí na naslednji način; pri čemer lahko te zadnje besede gledališkega teksta, s katerimi se *Še me dej* konča, razumemo tudi kot imaginarno navodilo gledalcem, kako uprizarjati njeno naslednjo uprizoritev, *drugič*. Zaključí torej z naslednjimi besedami: »gledaš me, kaj s tem / ja, beri, ne, kaj me gledaš / glej v besedilo, ne vame / to je del predstave, da zdaj v miru poješ / vampe in da v miru prebereš besedilo / gledam te, ko ti postaja jasno / [...] / luč je na tebi / spoštovani publikum / zato da vidiš brati / gledam te, kako v luči bereš / bereš / zaploskaš« (96).

Tako forma kot vsebina *drugič*, gledališki tekst katerega se znajde na gledalčevem stolu skupaj z mikrofonom, združuje oba prejšnja gledališka teksta in uprizoritvi, *Jaz, žrtev* in *Še me dej*. To je posebnega pomena za formalno strukturiranje genealogije odnosa Semenič z gledalcem, njene dramaturgije gledalca. Performans *drugič* ima specifičen pomen v kontekstu opusa Simone Semenič; to pa zlasti v odnosu do dveh značilnosti, ki sta bistveni za njeno dramaturgijo gledalca. Prva je ta, da dramatičarka konsistentno posoja svoj glas marginaliziranim, deprivilegiranim izjemam in sistemsko neustrezno reprezentiranim skupinam; druga značilnost njene dramske pisave (in določujoča za dramaturgijo gledalca) pa je tista, ki jo Rok Vevar imenuje »programska odsotnost Dogodka« (Vepar, »Dramatika o 'kompromitiranem'« nepag.). Tako to podrobneje opredeli Vevar:

»Dramatika Simone Semenič se povečini ukvarja s tem, da pri dramskih osebah, noben Dogodek, nobena 'interpelacija [jaza] v pozivu Reči', nobena temeljna prekinitvev določenega načina biti še ne zagotavlja konstitucije subjekta v obliki njegove govorice, ki bi sprožila drugačen način biti, ampak prej nadaljevanje časa, rutine in ignorance, obnašanja, v katerem se osebe pretvarjajo, da se ni nič zgodilo. Njena dramatika je dramatika o kompromitiranem nadaljevanju (neznosne) življenjske rutine.« (ibid.)

Oboje, tako odsotnost določenih diskurzov o marginaliziranih temah v družbi kot odsotnost dogodka, se zrcali v formalnem premiku in inverziji pri nagovoru gledalca, tako v *drugič* kot pri celotni genealogiji dramaturgije gledalca znotraj opusa Simone Semenič. Kar se v kontekstu dramaturgije gledalca zgodi v *drugič*, je naslednje: gledalcu je podeljen glas, možnost za govor in izvedbo oziroma realizacijo performansa. Medtem ko avtorica, tj. dramatičarka in performerka, ostaja celotni čas predstave nema. Izpostavljena v spektakelski podobi – naličena, v zlati obleki in salonarjih sedi sama na barskem stolu ter opazuje gledalce. Odvzet ji je glas, prav tako je v hierarhično deprivilegiranem položaju. Prostorsko je podij, na katerem je posedena publika, nekoliko privzdignjen, tako da jo publika motri od zgoraj navzdol – čeprav sedi na nekoliko višjem barskem stolu, sama, spodaj v parterju. Medtem ko se gledalec znajde pod žarometi in v središču pozornosti. S to prostorsko, scensko in svetlobno predispozicijo prostorske organizacije razmerij pride tudi do povečave gledalčeve gledalske vloge. Nenadoma je izpostavljena, osvetljena in pod drobnogledom vsa kolektivna dinamika med gledalci – od pokašljevanj, spogledovanj, prekrižanih rok, popravljanj frizur ali oblačil, drže, zleknjenosti na stolu, torej vsa neverbalna govorica mimike in telesa. Gledalec postaja igralec, zaseden v vlogi njega samega, gledalca. Viden pa postaja celoten proces tistega, kar Erika Fischer-Lichte imenuje samonanašalna oziroma avtopoetska feedback zanka (*Estetika performativnega* 58), ki se navadno dogaja med gledalci v zatemnjenem delu avditorija. Edina gledalka tega procesa je performerka, ki je tokrat sama posedena v nemo, zatemnjeno ozadje, saj se predstava dogaja v polmraku dvorane z osvetljenim avditorijem.

Naj se vrnem še k drugi značilnosti dramaturgije gledalca – poleg reprezentiranja nereprezentiranih – pri delu Semenič, torej k odsotnosti dogodka v delih Semenič. Ta je, tako kot tudi interakcija s predstavo, popolnoma v rokah gledalcev. Gre torej za odločitev gledalcev za to, ali bodo stopili v interakcijo z uprizoritvijo in poskrbeli, da do glasne ubeseditve besedila tudi zares pride, ali bodo vsak zase tiho brali besedilo, ali pa sploh ne, in bodo zgolj nemo opazovali celotno dogajanje, morda pa ga celo zapustili. Kot gledalka dveh različnih ponovitev te uprizoritve, lahko iz obeh sklepam, da so reakcije gledalcev zelo različne, v marsičem pa tudi odvisne od konstelacije so-gledalcev. Zlasti na premieri, kjer je publika še neodločno tipala glede same narave dogodka, neodločna, kaj se od nje pričakuje, besedilo ni bilo integralno izvedeno. Medtem se je publika v eni naslednjih izvedb – najbrž že

obveščena o naravi uprizoritve in z drugačnim horizontom pričakovanja – navdušeno lotila branja.¹⁶⁴

Ironija je sicer ta, da gledalec, ki je pripuščen h govoru oziroma se za ta akt odloči sam, nima povsem avtonomne in nadrejene pozicije. V uprizoritvi namreč ni njegova lastna pozicija ali mnenje o svetu, tisto, ki ga glasno izjavlja, marveč zgolj glasno bere ter s tem ubeseduje in ponavlja zapisane dramatičarkine besede. Tako se posredno prek artikulacije njenega teksta pogovarja z njo samo. Ali še točneje: Simona Semenič se prek materializacije uprizoritve svojega teksta – in prek gledalca, ki postaja interpret njenega besedila – pogovarja sama s sabo. Avtorica je tako rekoč prisotna na premierni bralni uprizoritvi svojega gledališkega teksta. Na ta način tudi iznajde idealni način za finančno ugodno javno predstavitev svojega teksta, njegovo distribucijo, ki je obenem že celostna izvedba uprizoritve.

V tako ironično obrnjenem delu in prerazporeditvi vlog pride tudi do delitve in podvajanja vlog. Simona Semenič tako ni več le performerka, ki je zasedena v vlogi gledalke, ampak je obenem režiserka – avtorica koncepta, ki ga vsi skupaj z gledalci izvajajo – toliko, kot je tudi prva in edina gledalka uprizoritve, obenem pa tudi že njegova kritičarka. Znak za konec predstave je namreč aplavz, s katerim Semenič nagradi občinstvo za njegovo igro oziroma uprizoritev.

Obe formalni določitvi dramaturgije gledalca pri *drugič* pa nista le formalni, marveč predstavljata integralni del vsebine, ki izpostavlja ter od gledalca terja od-ločitev za akcijo. Gre tudi za interaktivno družbeno angažirano ukrepanje glede stanja v kulturi in njenih samozaposlenih delavcev, ki je povezano s samo vsebino besedila. Besedilo v neoliberalistični logiki najprej veliko operira s številkami: dopisane so cene za vsak predmet, ki je uporabljen v besedilu. Tako besedilo služi obenem že kot finančni prerez, popis cen rekvizitov, pripravljen za prijavo na razpis umetniškega projekta kulturnim in finančnim institucijam. Številke so prisotne tudi pri spremljanju in merjenju stanja psiho-fizične kondicije avtorice in protagonistke Simone Semenič ob dnevnem treniranju za maraton (v glavnem meri čas, potreben za pretek določenega števila kilometrov). To navsezadnje ni nič

¹⁶⁴ V eni zadnjih izvedb uprizoritve je besedilo v celoti prebrala najeta igralka (Maruša Majer) in ne avtorica sama.

drugega kot v silne fizične, patološke metafore zavito tekanje od Poncija do Pilata pri poskusu uveljavljanja bolniškega nadomestila za samozaposlenega v kulturi.

V besedilu gre tako v simbolni kot realni maniri za obliko prosjačenja za prostovoljne prispevke, pri čemer škafila za prostovoljne prispevke v besedilu nastopa v obliki transakcijskega računa, na katerega lahko gledalci dejansko nakažejo želeni znesek. Ta gesta celoten performans, ki je bil realiziran z mizernimi produkcijskimi pogoji in honorarji, razkrinka kot prosjačenje samozaposlenih delavcev oz. umetnikov za miloščino v kulturi.

Avtorica tako v prostorski reprezentaciji uprizoritve zastopa nemo marginalizirano žrtveno pozicijo samozaposlene v kulturi – svojo lastno –, ki je prepuščena na moč ali nemoč gledalcem, ter njihovi odločitvi za interakcijo. Tako moč za govor kot ukrepanje sta v rokah gledalcev. S tovrstno dramaturgijo gledalca, ki prenos politike moči prenaša iz performerja na gledalca, pa se nanj prenese tudi odgovornost za izvedbo dogodka. Njegovo dogoditev, kakor tudi potencialno zvestobo resnici procesa tega dogodka, vsaj po parafrazi Alaina Badiouja iz *Razprave o zavesti in o Zlu*, čigar filozofijo gre povezati s pojmovanjem Dogodka. V primeru gledalčevega ne-agiranja se tako ne dogodi nič. Dogodek ponovno umanjka. Ne zgodi se »nobena temeljna prekinitve določenega načina biti« (Vevar, »Dramatika o 'kompromitiranem'« nepag.). Tudi v tem primeru gre, tako kot Vevar ugotavlja že za zgodnja dela Semenič, ponovno torej prej za »nadaljevanje časa, rutine in ignorance, obnašanja, v katerem se osebe pretvarjajo, da se ni nič zgodilo. Njena dramatika je dramatika o kompromitiranem nadaljevanju (neznosne) življenjske rutine« (ibid.). Pri tem rutina, ki je tematizirana to pot, predstavlja zdravstveni sistem in vsakršne administrativne primere v neustrezno reprezentiranih izjemah družbenega sistema, denimo pravice prekarnih delavcev (umetnikov) na neplačani bolniški odsotnosti od dela. Sprememba, ki jo tovrstna dramaturgija gledalca prinaša, pa je javno priznanje – finančne, politične in fizične – nemoči umetnosti in umetnika, pa tudi prenos moči izrekanja ter pooblastilo za reprezentacijo umetnika in umetnosti, ki se ga tokrat podeli – gledalcu.

3. Komunikacijski model: političnost inter-akcije z gledalcem

V poglavju o komunikacijskem modelu – torej odnosu med avtorji koncepta uprizoritve, performerji/akterji na eni strani ter gledalci na drugi – preučujem v 3. modelu dramaturgije gledalca zlasti v odnosu do naslednjih dveh izjav Floriana Malzacherja. Ko razpravlja o možnosti političnega gledališča danes, Malzacher pri sprotne pregledu za nazaj, za obdobje 80., zlasti pa 90. let, najprej ugotavlja: »Bil je pomemben trenutek v opolnomočenju gledalcev kot so-avtorjev njihove lastne izkušnje, ampak imelo je pomemben stranski učinek: na občinstvo se je manj gledalo kot na možen kolektiv, pač pa prej kot na zbir posameznikov« (»No Organum to Follow« 19). Iz njegove razprave je poleg tega mogoče izluščiti možnost za politično interpretacijo individualizacije ter partikularizacije koncepta občinstva v kontekstu neoliberalizma, ki odslej namesto uniformnega kolektiva predstavlja le še zbir posameznih gledalcev: »Postdramsko gledališče in konceptualni ples – zopet rezonirajoč spremembe v družbi – sta oblikovala gledalca, ki je, emancipiran od vsiljene imaginacije režiserja, podoben idealnemu neoliberalnemu subjektu, ki išče svoj individualizem in aktivno potrošnjo« (ibid.).

Ta premik od kolektivismu v individualizem v neoliberalizmu, ter od kolektivne publike k individualiziranemu gledalcu oziroma zbiru individualiziranih gledalcev, se začne razvijati skozi 2. model dramaturgije gledalca ter se dokončno realizira v 3. modelu dramaturgije gledalca. Pri tem premiku, ki je na primeru dogajanja v Sloveniji tudi ideološki in ima opravka s padcem ideološko normativno določene interpretacije v času (poznega) socializma in 1. modela dramaturgije gledalca, pa ne gre le za gledalčevo individualno in subjektivno recepcijo dogodka. Pri individualiziranem gledanju gre za podaljšek tovrstne individualne in subjektivne recepcije v posebno prilagojeni, individualni reakciji gledalcev, njihovem neposrednem odzivu in interakciji z uprizoritvijo oziroma performerji. Vsaka distancirana estetska sodba (Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*), ki je vezana na lepo oziroma na brezinteresno ugodje, je v tem primeru nemogoča, pač pa gre za gledalčeve osebne, včasih tudi intimne od-ločitve in dejanja. O kantovskem brezinteresnem (estetskem) ugodju piše Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* (316–317) kot o izkušnjah, ki že od preloma 20. in 21. stoletja nimajo več pravega učinka na gledalca, prej se pojavi potreba po izkušnjah, ki gledalca destabilizirajo in spravijo v krizo, da bi ga kam premaknile. Uprizoritve, ki tudi formalno tematizirajo ta premik k individualiziranemu pojmovanju gledalca, se dogajajo v

obliki interaktivnih modelov, ki zahtevajo individualno verbalno ali fizično sodelovanje gledalca. Te uprizoritve so se, glede na določen zamik pri recepciji uprizoritvenih modelov in strategij iz tujine, v Sloveniji dogodile šele s 3. modelom dramaturgije gledalca. Njihovo postopno uvajanje in vpliv predhodnih oblik pa vidim zlasti v uvodnih ritualih, ki na individualiziran način uvedejo gledalca v dogajanje (GSSN, Rdeči pilot, Repnik, Hrvatini/Janša, pozneje Jablanovec, Horvat ...). Ker se s porastom primerov tovrstnih uprizoritev spremeni oz. individualizira kod gledanja, je tako individualiziran tip gledanja značilen tudi za vsako uprizoritev bolj klasičnega tipa znotraj 3. modela.

Izjava Malzacherja, na način, kot jo razumem, poleg tega postavlja inovativne politike uprizarjanja v času neoliberalizma v nevarno bližino zapadanja neoliberalistični logiki, ki vase integrira, zajema ter si pokori vse poskuse upora ali alternative. Težavno postane definirati, kdaj ustvarjalci neoliberalistični kapitalizem odkrito kritizirajo, kdaj pa karikirajo, se z njim nadidentificirajo ali pa morda identificirajo. Projekti nihajo med prevzemanjem potrošniške logike zabave ter njegovo kritiko, pogosto v igrivi ambivalentnosti med obema. Vse več je prisotnih taktik subverzivne afirmacije, kjer je kritičnost zabrisana. Pri tem preučujem ravno, ali odstopanje empiričnega gledalca od idealnega gledalca v tako gledalsko individualiziranih uprizoritvah, kjer interpretacija ni več kolektivno, politično in uniformno normirana (kot v 1. modelu), gledalcu še omogoča razbiranje kritičnosti uprizoritve.

Interaktivni komunikacijski model med gledalci in performerji, ki spodbuja pri gledalcu neoliberalistične vrednote in tip vedenja, ki ga promovira neoliberalizem, kakor to definirata Alston («Audience Participation» 128) in McGuigan (že v naslovu članka »The Neoliberal Self«), torej podjetnost, samoiniciativnost ter tudi (nekoliko narcistično naravnano) samoprizarjanje ipd., obenem pa ga tudi kritizira, preučujem na naslednjih projektih: *Robinson* (režija: Jaka Andrej Vojevec, BiTeater, Lutkovno gledališče, 2013), *Življenje v (nastajanju)* (režija: Janez Janša, Maska, 2008) ter *Via negativa* (zlasti serija performansov *Sedem smrtnih grehov*, 2002–2008).

Podobno kot že v prvih dveh modelih dramaturgije gledalca, tudi v 3. modelu na primerih interaktivnega uprizoritvenega komunikacijskega modela preučujem fokalizacijo – pomeni, v kateri (idealni) položaj uprizoritev v komunikacijskem modelu postavlja (empiričnega)

gledalca. Nadalje preučujem tudi odnos med idealnim gledalcem (skozi koncept uprizoritve anticipirano ciljno publiko) in empiričnim gledalcem, torej dejansko publiko. Preučujem pa tudi načine sporočanja (moduse komuniciranja) glavne ideje uprizoritve gledalcu, njen (semantični) kod za razbiranje v uprizoritvi, ter posledično tudi vprašanje odgovornosti za (gledalčevo in tudi performerjevo) akcijo, ki pride toliko bolj do izraza v interaktivnih oz. participativnih uprizoritvah.

Robinson: hiperinteraktivna predstava

Uprizoritev *Robinson* (režija: Jaka Andrej Vojevec, BiTeater, Lutkovno gledališče, 2013) je nastala kot projekt BiTeatra, ustvarjalne in produkcijske platforme, ki je spodbujala razmah gledališke ustvarjalnosti najmlajše generacije režiserjev.¹⁶⁵ Ta je imela po opravljeni Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo načeloma težave pri zaposlovanju in v projektih, še zlasti pa s (kontinuiranim) angažmajem v (institucionalnih) projektih. Uprizoritve BiTeatra so se odvijale na Židovski ulici v mali dvorani Kulturnice, Lutkovnega gledališča Ljubljana, s podporo Mestne občine Ljubljana in Društva gledaliških režiserjev. Projekt BiTeatra je bil v svojem izhodiščnem poslanstvu in elanu najbolj dejaven med letoma 2013 in 2015.¹⁶⁶ V seriji uprizoritev je izstopala prav uprizoritev *Robinson* (2013): bila je uvrščena v spremljevalni program 48. festivala Borštnikovega srečanja (2013) in v tekmovalni program 44. Tedna slovenske drame (2014).

»BiTeater ima dve misiji: zastavljen je kot platforma, ki ponuja mladim gledališkim ustvarjalcem možnosti za razvoj in kreativno delo ter poskuša njihov potencial predstaviti že uveljavljenim gledališčem«. (Pucer, »BiTeater, drugič«) Že iz te citirane predstavitve osnovnega poslanstva platforme, ki jo navajam iz medijev, je razvidno, da je bilo oblikovanje ciljne publike (torej idealnega gledalca) pri BiTeatru načeloma usmerjeno h gledališkim poznavalcem. To so bili umetniški vodje, direktorji gledališč ter kritiki in mediji, potencialni

¹⁶⁵ Za delovno verzijo gledališkega teksta, meni prizorov uprizoritve in druge materiale iz uprizoritve se zahvaljujem dramaturginji in (so)avtorici teksta uprizoritve Simoni Hamer.

¹⁶⁶ Platforma BiTeater sicer v trenutku poteka te raziskave še vedno obstaja, vendar deluje v nekoliko spremenjeni obliki in v produkciji Lutkovnega gledališča Ljubljana ter pod njihovim umetniškim vodstvom, medtem ko je bilo izhodiščno poslanstvo BiTeatra v njegovih začetkih namenjeno samoorganizaciji mladih gledaliških režiserjev ter tudi avtonomnosti pri umetniškem vodenju, kar pomeni, da so si mladi ustvarjalci projekte, temo, naslove, besedila in ekipo izbirali sami.

prihodnji delodajalci ter predstavniki medijev in sredstev obveščanja javnosti, ki bi mlajši generaciji ustvarjalcev omogočili preboj na uprizoritveno prizorišče ter ji zagotovili vidnost tudi pri širšem občinstvu. Poleg tega so bili publika tudi ostali gledališki ustvarjalci, zlasti pripadniki iste generacije – torej mlajša publika, pa tudi ostali naključni gledalci in obiskovalci gledališča ter seveda družinski člani ustvarjalnih ekip.

Uprizoritev s podnaslovom *Hiperinteraktivna predstava po motivih Defoejevega romana Robinson Crusoe* je zasnovana kot sanjska izpolnitev želja vsakega gledalca, kar je do skrajne ironije prignan koncept potrošništva oziroma gledalčevega diktata v neoliberalizmu. Svojo kritičnost do le-tega pa uprizoritev zamaskira v dvoumno podobo neobvezne zabave. Uprizoritev je v osnovi zasnovana za enega igralca (Klemen Janežič) in gledalce (kapaciteta male dvorane). Na zaslonu oziroma projekciji v ozadju odra v izbirnem meniju utripa 50 naslovov oziroma različnih možnosti prizorov, iz katerega nato gledalci sami izbirajo številko želenega prizora. Navadno nato gledalec, ki je prizor izbral, tega skupaj z igralcem tudi uprizori, kadar je za izvedbo samega prizora potrebna participacija. Igralec Klemen Janežič že s samim uvodnim neposrednim nagovorom gledalcev prebija fiktivno četrto steno.¹⁶⁷ Pri tem participativna uprizoritev, ki se samookliče za hiperinteraktivno, motiv Robinsona na samotnem otoku uporablja kot metaforo ločnice med performerjem in gledalci, ki jo je skozi predstavo treba preseči. To nato celoten čas poteka predstave tudi počne.

Uprizoritev v poigravanju s številkami (prizorov) tako spominja na kombinacijo srečelova, loterije ali nagradne igre ter (televizijskih) resničnostnih šovov. Eden od dodatnih prizorov iz scenarija se tako imenuje Rudi Carrell. Gre za ime voditelja in tudi naslov priljubljene večerne televizijske oddaje in resničnostnega šova (*die Rudi Carrell Show*), v katerem je voditelj pred očmi gledalcev doma pred televizijskimi zasloni izpolnjeval najrazličnejše skrite želje (navidez) naključnih gledalcev oddaje v televizijskem studiu. Te so s prijavo na oddajo

¹⁶⁷ Uvodno besedilo uprizoritve, ki jo v monološki izpovedni obliki predstavi igralec Klemen Janežič, pravi tako: »Predstava, ki ste jo prišli gledat, je v bistvu zame kar velik izziv. Je moja prva čisto samostojna predstava, kjer je vse samo na meni. Uf. (Pa še premiera). In priznam, da sem kar malo živčen. Zato upam, da bomo dobro sodelovali. Ker, ja, včasih bom rabil tudi vašo pomoč. Ampak brez panike, obljubim, da ne bo nič hudega. Saj konec koncev smo vsi tu zato, da bi se meli fajn, ne? Jaz sem tu, da bo vam fajn, vi ste tu, da bo meni fajn« (Hamer, Janežič, Vojevec, *Robinson*).

V tem smislu neprikritega izpostavljanja nonšalantne zabave kot ene od funkcij uprizoritve *Robinson* (2013) spominja na *Kralj Ubuja* (2016), ki ga tri leta pozneje režira Jernej Lorenci v SNG Drama Ljubljana.

presenetili njihovi sorodniki ali prijatelji, tudi sami gledalci v studiu. *Robinson* učinkuje kot gledališka vzporednica televizijskemu *Rudiju Carrellu*. Ta je glede na referenco najbrž tudi izhodiščni navdih za uprizoritveni koncept. V *Robinsonu* se poleg tega v dodatnih prizorih lahko na odru pojavi tudi skriti gost (kot pogosto pri *Rudiju Carrelu*) ali pa lahko gledalec na predstavi praznuje rojstni dan (ob vnaprejšnji najavi na družbenih omrežjih).

Uprizoritev vsebuje določene zabavne vsebine iz realnega življenja (prizor z naslovom »Moj dežnik je lahko balon« je tako voden skupinski oziroma turistični ogled dela Ljubljane, »Račke« so plesni potujoči vlakec, pri katerem sodeluje občinstvo v skupinskem plesu po dvoranici), pa tudi generacijsko pogojene vsebine (kot je Rudi Carell, ki je najmlajšim generacijam nepoznan). Nekaj je tudi prizorov, ki korespondirajo z dnevno-političnim dogajanjem (denimo, v prizoru z naslovom »Nostra maxima culpa« najdemo seznam vseh dosedanjih slovenskih vlad, kakor tudi političnih afer, ki so se zgodile med njihovim mandatom); ali pa ustvarjalci pri gledalcih kar neposredno poizvedujejo o njihovem mnenju glede aktualne politične situacije. Poleg tovrstnih prizorov uprizoritev vsebuje tudi kompleksnejše prizore, ki zahtevajo nekaj predznanja iz področja uprizoritvenih umetnosti, sočasne prakse in teorije. Tako se parodično dotaknejo produkcijskih razmerij in pogojev za delo (denimo v video posnetku, ki naj bi prikazoval ozadje odra v dvoranici Kulturnice, vendar se dejansko izkaže za posnetek največje kulturne dvorane v Sloveniji, Gallusove dvorane Cankarjevega doma). Nadalje, analizirajo hierarhično strukturo v gledaliških institucijah ter razmerja med zaposlenimi. Nato se nanašajo na druge sočasne uspešne, zgledne uprizoritve v ostalih slovenskih gledališčih, jih tudi parodirajo, ali pa imitirajo prepoznavne akterje na uprizoritveni sceni, in nadalje še analizirajo izstopajoče in prepoznavne estetike režiserjev (de Brea, Horvat, Lorenci, Frlić, Buljan, Miler, Lolić, Taufer). Za prizore uprizoritev formalno uporablja različne sodobne hibridne žanrske in produkcijske oblike, npr. bralke (bralna uprizoritev op. a.: posebna uprizoritvena zvrst, pri kateri gre za vmesno obliko med gledališko uprizoritvijo in bralno vajo) ipd.¹⁶⁸

Robinson je uprizoritev, v kateri so tako dolžina – ki lahko traja maratonskih nekaj ur – kot intenziteta ter način in karakter izvedbe popolnoma odvisni od samih gledalcev in strukture

¹⁶⁸ Vsebinsko povzemam tudi iz svoje kritike uprizoritve iz Dnevnika, Leskovšek »Nadzorovana iluzija izpolnjevanja želja« in iz lastnega ogleda uprizoritve.

publike. Sicer je način komunikacije uprizoritve z gledalcem obenem tudi uprizoritvena taktika, kako gledalce privabiti k sodelovanju in k interakciji: s sproščenostjo, dostopnostjo in neposrednostjo ter s takojšnjo kršitvijo četrte stene in zabavnim načinom igre igralca. Uprizoritev ima vgrajene tudi taktike, kako interaktivne prijeme približati navadnemu gledalcu, ki participativnih dogodkov ni vajen. Na ogledani premierni uprizoritvi so bili v občinstvu po naključju tudi igralci (tukaj kot gledalci, ki so torej načeloma vajeni odra), kar je interakcijo olajšalo.

Najbolj sočni, torej duhoviti, povedni in inventivni v uprizoritvi so ravno interni prizori, ki se nanašajo na notranje gledališke razmere, situacije, stanje. Z njimi ustvarjalci javno izpostavljajo lastno pozicijo izrekanja, ki je navadno deprivilegirana in marginalizirana pozicija finančne in politične nemoči. Gre za pozicijo, gledano z vidika mlajših ustvarjalcev, ki navadno delajo na manjših prizoriščih in zunaj institucij, z manjšo vidnostjo, dostopnostjo publiki ter s klavnim budžetom. S tovrstnim uprizoritvenim pristopom pa ustvarjajo tudi novo ciljno publiko, kolikor ne posegajo po dominantnih narativih, zaokroženi celoti, posredovanju vnaprej danih vrednostnih in hierarhičnih oznak, marveč kreirajo lastne in nove vsebine, stališča, kakor tudi načine komuniciranja, ki so izrazito individualizirani, partikularizirani ter prisegajo na pluralnost očišč. Drsenje verige označevalcev je tako razvezano vajene logike v ustvarjanju novih pomenskih in miselnih povezav ter ustvarja nov jezik.

Želeni učinek na idealnega gledalca, ki bi dojel celostni preplet vseh dejavnikov, *Robinson* navadno doseže prav pri interni, strokovni, gledališki publiki. Šele gledalec z določenimi strokovnimi znanji in predispozicijami je sposoben razbirati celoten pomenski material uprizoritve. Pri tem postavljam naslednjo vzporednico z »odprtim delom«, kamor *Robinson* nedvomno sodi: »Že Eco je nekoč dejal, da ni bolj zaprtega, kot je 'odprto' delo (*un' opera aperta*). Finnegan's Wake Jamesa Joycea je zaradi svojega obsega in brezštevlnih 'praznin', ki jih mora bralec sam zapolniti, prav gotovo eno najbolj 'odprtih' besedil v svetovni literaturi, hkrati pa s tem drastično omejuje število in tip bralcev, ki so se sposobni uspešno vključiti v semantično in komunikacijsko dodajanje besedila« (De Marinis, »Dramaturgija gledalca« 194). V tem smislu imamo po analogiji bralca z gledalcem pri gledalcih odprtih del podobno kot pri bralcih opravka z aktom so-ustvarjanja. To je zlasti značilno za interakcijo prejemnikov

s postmodernističnimi umetniškimi deli, ki lahko v kompleksnosti interpretacij umetniških del proizvede različen razpon, kakor tudi načine interakcije z njimi.

Podobno velja za uprizoritev *Robinson*. Ta naj bi s svojo odprtostjo nagovarjala sicer splošno občinstvo in običajnega gledalca, vendar je za dekodiranje uprizoritve in vstop v njen semantični komunikacijski kod potrebno določeno predznanje o zgodovini uprizoritvenih umetnosti, kakor tudi biti iniciiran v poznavanje aktualnega stanja uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji. Za običajnega gledalca, ki še ni uveden v zakulisni uprizoritveni svet, lahko delujejo te vsebine tuje in nepoznane ter ne dosežejo pričakovanega učinka. To sicer ne pomeni, da je uprizoritev hermetična, elitistična ali intelektualistična. Učinek zabave sicer ne izostane, vendar je za običajnega gledalca tovrstni učinek porazdeljen po drugih prizorih. Uprizoritev, ki jo gledata običajni in strokovni gledalec, ni ista. Kar v primeru običajnega gledalca izostane, je ravno kritičnost in s tem zmožnost prepoznavanja inovativnih politik uprizarjanja ter njihovega razvoja. Da ne gre za klasično uprizoritev (zaprte forme), ki bi v recepciji gledalcev proizvedla bolj homogeno interpretacijo – prej gre za postmodernistično, medcitatno uprizoritev –, tega uprizoritev sama niti ne skriva. Tako že na začetku igrivo proizvede celo lastno tipologijo gledalca. Gre za rezultat ankete, ki jo mora med predstavo zavoljo statistične obdelave analize obiskovalcev gledališča izpolniti vsak gledalec sam. Pri tem lahko tudi preveri, kakšen profil gledalca ustreza njemu samemu (je katastrofalni, skeptični, klasični ali aktivni gledalec?). Na ta način se kot empirični gledalec pozicionira v razmerju do idealnega gledalca uprizoritve. Slednji je v uprizoritvi nepresenetljivo definiran kot – aktivni gledalec.

Via negativa: med gledalcem in performerjem

Robinson pa ni edina uprizoritev participativnega gledališča tega tipa, kjer je razumevanje vpetosti v notranje mehanizme ustvarjanja gledališča nujno potrebno za razumevanje celotnega dometa inovativnosti politik uprizarjanja, ki jih vzpostavlja. Za dojetje celotne kompleksnosti terja torej idealnega (postmodernističnega) gledalca, a vendar s tem ne odganja običajnega gledalca, nasprotno, inovativnost tovrstnih uprizoritev z združevanjem nizkega in visokega, trivialnega in klasičnega je, da postajajo vedno bolj dostopne v načinu komunikacije z gledalcem, tudi duhovite, interaktivne, sproščene, zabavne in igrive. Zlasti v

primerjavi s 1. modelom dramaturgije gledalcev. Podobno je pri performansu *Življenje (v nastajanju)* (režija: Janez Janša, 2008). Najbolj očitno pa se je to zgodilo s projektom *Vie Negative*, ki je svojo prepoznavno estetiko izoblikovala skozi raziskavo teme sedmih smrtnih grehov in ki se je odvijala skozi serijo uprizoritev oziroma performansov *Sedem smrtnih grehov* med letoma 2002 in 2008 (režija: Bojan Jablanovec).¹⁶⁹ Ker gre pri *Vii negativ* v njihovem celotnem opusu za razvijanje določenih značilnosti uprizoritvenih strategij, mestoma za poudarjanje načina njihovega učinkovanja, geneze ter razvoja, dodajam analizi še primere poznejših uprizoritev istega producenta, torej *Vie negative*.

Pri projektu *Sedem smrtnih grehov Vie negative* – gre za eno od predstavnic zunaj-institucionalnih produkcij – je ta inovativni razvoj uprizoritvenih strategij še toliko bolj razviden, saj gre za načrtno formalno in tematsko obravnavo odnosa med gledalcem in performerjem ter načrtnega uprizoritvenega razvoja njunega odnosa. Kar so tudi sicer značilnosti opusa režiserja projekta Bojana Jablanovca.¹⁷⁰ Analiza *Vie negative* skozi daljše časovno obdobje še bolj nazorno ponazarja premik njihovega lastnega pojmovanja ciljne publike oz. idealnega gledalca. Pri *Vii negativ* torej s strani ustvarjalcev opažam premik v določitvi idealnega gledalca oziroma ciljne publike. In to od začetka raziskave in projekta *Sedem smrtnih grehov* (od 2002) – ta sovпада z začetkom 3. modela dramaturgije gledalca (2004) – pa do sodobnejših projektov, 15 in več let pozneje. Določitev idealnega gledalca sega od izhodiščne specifične strokovne publike, ki je specializirana za uprizoritvena vprašanja, do običajnega gledalca, ki za razumevanje dela ne potrebuje predhodnega predznanja. To lahko opažamo tudi pri poznejših performansih *Vie negative*, ki razvijejo to značilnost, ki je sicer prisotna že v seriji *Sedem smrtnih grehov*. Tako, denimo, pri *365 padcev* (2018) ali pa *Sto zdravic* (2016) postane performans *Vie negative* do skrajnosti reduciran,

¹⁶⁹ Še konkretnje si lahko o projektu, iz sprotih zapisov medijev in pa izjav producentov oziroma ustvarjalcev, preberemo naslednje: »Via Negativa je sedemletni gledališki projekt, ki raziskuje postdramske strategije uprizarjanja in teatralne razsežnosti razmerja med izvajalcem in gledalcem. Raziskava temelji na redukciji scenske prezenca na minimalno število odrskih znakov. Gledališče obravnava predvsem kot polje komunikacije in ne kot medij estetizacije. Via Negativa se vsako leto osredotoča na raziskavo enega od sedmih smrtnih grehov. Jablanovec je s projektom pričel leta 2002, je sporočila producentka Špela Trošt«. V nadaljnji fazi se je uveljavila kot *Via Nova* (»Via Negativa tokrat o pohoti«, nav. po *sta/Dnevnik*).

¹⁷⁰ S teoretskega stališča je pozicijo gledalca v projektu *Vie negative* v izčrpnem traktatu dodobra kategoriziral, kakor tudi analiziral »različne strategije vzpostavljanja razmerij z gledalci/gledalcem« (150) – to, pa zlasti v odnosu do različnih čustev – ter popisal njegova učinkovanja po posameznih uprizoritvah Blaž Lukan v članku »Izbris gledalca: Poskus inskripcije«, s tem pa določil temeljne parametre za obravnavo gledalca oziroma dramaturgije gledalca ne samo pri *Vii negativ*, pač pa tudi širše v slovenskih uprizoritvenih umetnostih.

minimalističen in izčiščen, po drugi strani pa duhovit, nanašajoč se prej na splošne življenjske situacije ter tudi politične podmene, kot pa na strogo larpurlartistično in hermetično medcitatnost drugih umetniških del.

Tudi tukaj, v novejših uprizoritvah, uporabljajo Via negativa (gre sicer za istega režiserja in bolj ali manj stalen nabor igralcev, ki se izmenjujejo po projektih) isto formo kot poprej, denimo fizično akcijo, ki je v nategovanju in trajanju časa razvlečena, obsojena na ponavljanje, ali pa pritegnjena do skrajnosti.¹⁷¹ V primeru *Sto zdravic* lahko gledalec nazdravlja s performerko in interaktivno sodeluje v uprizoritvi na način, da bere vnaprej pripravljene stavke/zdravice po naključno dodeljenih številkah (*Sto zdravic*, 20) ali pa opazuje skozi celoten čas performansa, kako metaforično, metafizično in fizično padajo stvari, telesa, performerji ... (*365 padcev*). Skratka, gledalec ne potrebuje nobenih vnaprej predpisanih znanj. Individualna in subjektivna gledalčeva projekcija oziroma introjekcija se dogaja sicer tudi tukaj, vendar razlika v subjektivni recepciji in odzivanju gledalca v poznejših projektih Vie negative ne vpliva na bistvene razlike v razumevanju samega dela. Drugo vprašanje pa je, ali ti projekti še vedno bistveno prispevajo k razvoju in inovativnosti politik uprizarjanja.

Pri starejših projektih Vie negative se ustvarjalci, denimo, v *Štiri smrti* (2007), uprizoritvi o zavisti, referirajo na velikane sodobne uprizoritvene umetnosti, Pino Bausch, Tima Etchellsa (in skupino Forced Entertainment), La Ribot in Marino Abramović. V drugi uprizoritvi, ki prav tako izhaja iz raziskovanja zavisti, v *Ne kot jaz* (2007) uvodoma pojasnijo zgodovino »body art« performansov, radikalnih fizičnih posegov v telo, in nekaterih znanih primerov (Franko B., Ron Athey, Marina Abramović), in to preden se performerja v *Ne kot jaz* lotita igre z noži – torej hitrostne spretnosti zabadanja konice noža med prste lastne roke –, ki je pravzaprav remake in nadgradnja sola Abramovićeve *Rhythm 10* (1973), le da se v tem primeru igre z noži performerja pri Vie negativni lotita v dvoje oziroma eden na drugem.

V primeru, da gre za običajnega gledalca oziroma *nevednega gledalca* – tako ga imenuje Blaž Lukan («Izbris gledalca»)¹⁷² –, pridobi v takih primerih pojasnjevalnih uvodov, celo eksplikacijah, uprizoritev prej edukativno, torej poučno in pedagoško, vzgojno funkcijo. Raje

¹⁷¹ S tem se je, denimo, precej ukvarjal Jan Fabre, ki je precej vplival na slovenske uprizoritvene umetnosti.

¹⁷² Gre za skovanko in kombinacijo Rancièrovih terminov *nevednega učitelja* in *emancipiranega gledalca*.

kot da bi posedovala užitek v samem nanosu pomenov, meta-komentarjev. Ta užitek uprizoritev pridobi šele s pomočjo gledalčevega predhodnega poznavanja principa postmodernističnega citiranja in pa referenčnih uprizoritev iz svetovne zgodovine uprizoritvenih umetnosti. Dostop do tega užitka pa je tako mogoč le ob predhodnem vizualnem poznavanju teh referenc. Razlike v recepciji in odzivanju so pri empiričnih gledalcih različne, glede na to, kam so postavljeni v odnosu do idealnega gledalca uprizoritve.

Za ponazoritev premika določitve idealnega gledalca od strokovnjaka do običajnega gledalca navajam naslednji primer iz 90. let. Ko je uprizoritev *Kanon* (režija: Emil Hrvatin, danes Janez Janša, 1990) nastopila na festivalu Festival Jugoslovanskega Alternativnega Teatra (FIAT)¹⁷³ v Podgorici (takrat Titograd), Črni Gori, je bil *Kanon* s strani kritičarke Ive Gruić »označen tudi za potomca visoko estetiziranega in skrajno mističnega trenda slovenskega novega gledališča, njegova pozicija pa kot etablirana alternativa, ki že ima vzgojeno publiko, predhodnice in naslednice, ugled in dobre možnosti za prodajo« (nav. po Šorli, *Slovenska postdramska* 101). Izjava oziroma ocena tako uprizoritve kot njenega idealnega gledalca si zasluži bolj podrobno analizo. Res je, da tovrstne estetizirane in mistične predstave zahtevajo specifičen tip idealnega gledalca, ter si ga posledično tudi izoblikujejo, še raje pa se tovrstnim estetikam naklonjeno občinstvo izoblikuje skupaj z njimi. V tem smislu se zdijo produkti uprizoritvene umetnosti, ki so nagnjeni k eksperimentiranju – in zaradi fleksibilnosti produkcijskega mehanizma večinoma, ne pa zgolj ali izključno, nastajajo v (ko)produkciji z zunaj-institucionalno produkcijo –, neposreden dedič 90. let. V primeru Bojana Jablanovca (*Vie Negative*) in Janeza Janše (takrat Emil Hrvatin) pa gre celo za ista avtorja, ki sta na prelomu v 90. leta ravno začinjala svojo režijsko kariero in pomagala izoblikovati specifično estetiko uprizoritvenih umetnosti 90. let ter tudi njihovo specifično ciljno publiko oziroma idealnega gledalca in zveste sledilce. Po drugi strani se zdi izjava kritičarke dokaj kontradiktorna.

Kontradiktoren je zlasti naslednji namig Ive Gruić, da bi to utegnilo dobro kotirati na trgu. Tovrstne uprizoritve so sicer priljubljene pri teoretikih in kritikih ter posledično v

¹⁷³ V 90. letih preimenovan v Festival Internacionalnog Alternativnog Teatra (FIAT).

institucionalnih nagrajevalnih sistemih, festivalskih izborih ipd. – *Kanon* je takrat na festivalu še tik pred vojno v Jugoslaviji prejel nagrado. Vendar pa prav zaradi specifične narave odprtih del tovrstne uprizoritve paradokсно zapirajo in ožijo krog, s tem pa tudi številčnost idealnih gledalcev. Posledica je ta, da se – tako kot to počnejo sodobnejši performansi *Vie negative* – ustvarjalci raje odločajo za določitev običajnega gledalca kot idealnega gledalca. To pa ima seveda posledice za politike uprizarjanja in razvojnost njihove inovativnosti. Čeprav je res, da obstajajo primeri, pri katerih približevanje idealnega gledalca običajnemu gledalcu še ne izključuje razvoja dramaturgije gledalca v smislu inovativnosti politik uprizarjanja. Poglejmo naslednji primer.

Življenje (v nastajanju)

Življenje (v nastajanju) (2008)¹⁷⁴ je pravzaprav »remake«, torej ponovna uprizoritev, citat ali pa reinterpretacija več slavnih in prelomnih del iz zgodovine sodobnih umetnosti in performansa, ne da bi bilo to sicer iz samega performansa običajnemu gledalcu posebej razvidno. V uradnem napovedniku uprizoritve na spletni strani producenta Maske je v tem smislu zapisano: »Predstava/razstava vsebuje reference na dela umetnikov, kot so Yoko Ono, Christian Boltanski, Jan Fabre, OHO, Carolee Schneemann, Lucio Fontana, Abramović & Ulay, Jannis Kounellis, Gina Pane, Pablo Picasso in Andy Warhol, *ne da bi hotela gledalca posebej obremenjevati s temi referencami*« (uradni napovednik dogodka na spletni strani producenta Maske, poudarila N. L.). Za razliko od performansov *Vie negative* si v tem primeru ustvarjalci za nalogo ne postavljajo gledalca podučiti o referencah iz zgodovine umetnosti, zdi se, da je ta referenca drugje, in sicer sestoji v življenju samem ter njegovih različnih (političnih) pomenih. Namen dramaturgije gledalca pa je tako opozarjanje na razlike v kontekstualnem, referenčnem in umetniškem uokvirjanju uprizoritvenih situacij.

Formalno gledano se delo *Življenje (v nastajanju)* umešča najprej med razstavo oziroma interaktivno inštalacijo (relacijske estetike) in predstavo.¹⁷⁵ To je pomembno za ustvarjalni

¹⁷⁴ Izvirno oblikovanje naslova uprizoritve je namensko zapisano z oglatimi oklepaji, torej na način *Življenje [v nastajanju]*. To že s samim grafičnim načinom implicira, da gre za interaktivni umetniški poseg v neki prvotni naslov »Življenje«, če ne celo za poseg umetnosti v življenje samo, oziroma tudi to, da uprizoritev ta interaktivni poseg gledalcev celo spodbuja.

¹⁷⁵ »Formalni okvir projekta *Življenje [v nastajanju]* je težko določljiv, nenehno polzi med predstavo in razstavo. Predstava se zgodi tukaj in zdaj, lahko je tudi jemljemo kot ponovno izvedbo neke druge, s fotografijami

poudarek v odnosu do gledalca, zlasti, ker: »Janša s tem projektom razpre temeljno razliko med scenskimi in vizualnimi umetnostmi: v scenskih umetnostih čas ogleda narekujejo avtorji, v vizualnih umetnostih ga nadzoruje gledalec sam« (uradni napovednik dogodka na spletni strani producenta Maske). V tem smislu določitve forme je, še prej, odločilno naslednje razlikovanje med obema, torej vizualnimi umetnostmi, inštalacijami in razstavo na eni strani ter predstavo na drugi. Opozarjam zlasti na razlikovanje, ki ga glede na pristop gledalca do obeh definira Boris Groys. Groys definira »dva modela odnosov med umetniškim delom in njegovim opazovalcem« (»Opazovalec sam na sebi« 53):

- imobilizacija umetniškega dela: v tem primeru se gledalec premika, medtem ko je umetniško delo statično (kar je pogosto v muzejih oziroma galerijah in v razstavnih prostorih, kjer se v najbolj klasičnem primeru umetniška dela »identično ohranjajo v času« (ibid.);
- imobilizacija gledalca: v tem primeru je gledalec statičen, imobiliziran, medtem ko se umetniško delo odvija pred njim (kar je praksa klasičnega gledališča italijanske škatle, v kateri je gledalec posejen v avditoriju, predstava pa se odvija pred njim ali okoli njega). Imobilizacija, nadalje utemeljuje Groys, »služi sinhronizaciji gledalčevega časa življenja [...] s časom življenja umetniškega dela« (ibid.).

V obeh primerih gre za vprašanje upravljanja s časom in gibanjem, ki ga gledalec podeli umetnini (kadar je sam imobiliziran) ali se sam odloči, kako bo razporedil svoj čas in gibanje (kadar je imobilna umetnina).

Življenje (v nastajanju) na prvi pogled ustreza prvi od Groysovih možnosti, saj umetniško delo sestoji iz postavitve napisov, ki so v modusu razstave nepremično postavljeni v prostoru (visijo s stropa), medtem ko se gledalci prosto gibljejo med njimi in samodejno razporejajo s svojim časom, posledično pa razpolagajo z načinom interakcije z umetniškim delom in svojim sodelovanjem v njem (seveda znotraj okvira danih navodil).

Vendar je na konstelacijo uprizoritve treba pogledati bolj celostno in širše kot zgolj na razstavo oz. inštalacijo. Pozornost polagam na tisti del v Groysovi definiciji uprizoritve, da je le-ta namenjena »sinhronizaciji gledalčevega časa življenja [...] s časom življenja umetniškega

dokumentirane predstave.« (»Življenje (v nastajanju)«, uradni napovednik dogodka na uradni spletni strani producenta Maske, <https://maska.si/projekti/življenje-v-nastajanju/> (dostop: 8. sept. 2021).

dela« (Opazovalec sam na sebi« 53). To pa ima bistveno drugače implikacije, če *Življenje (v nastajanju)* pojmuje kot uprizoritev, predstavo. Še zlasti pa, če na življenje, kakor ga umetniško uokvirja sama uprizoritev, gledamo kot na vedno že dano politično danost, znotraj katere smo tako vsi vedno že igralci in obenem gledalci. V tem smislu je *Življenje (v nastajanju)* »ready made«. ¹⁷⁶

Zunanji vizualni izgled uprizoritve oziroma performansa *Življenje (v nastajanju)* sestoji torej iz serije navodil za gledalce – v formi različnih napisov, ki so razpostavljeni po prostoru. Včasih je napis/navodilo razstavljen skupaj z rekviziti, ki omogočajo gledalcu, da navodilo sam ali v sodelovanju z ostalimi gledalci tudi izvede. ¹⁷⁷ S tem principom – »ne da bi hotela gledalca posebej obremenjevati s temi referencami« (*Življenje (v nastajanju)*«, uradna stran *Maska*) – se uprizoritev v registru teoretskega raziskovanja dramaturgije gledalca odpira z več, gotovo pa vsaj s treh vidikov. Najprej določitve dramaturgije gledalca in njegovega obnašanja s pomočjo forme dogodka, torej vprašanja, ali gre za uprizoritev ali za razstavo, v kateri je gledalec postavljen v vlogo opazovalca – napisov, razstavljenih objektov in ostalih so-gledalcev ter njihove medsebojne interakcije, pomeni relacijske estetike. Gledalec to določi sam z načinom svoje udeležbe v dogodku. Sodelovanje in določitev forme dogodka je tako v rokah gledalca, ki se odloči, ali bo aktivno sodeloval.

Z odločitvijo za aktivno participacijo je gledalec postavljen kot soustvarjalec dogodka. V razmerju do izvirnih, citiranih uprizoritev je postavljen pravzaprav v enako pozicijo kot avtorji uprizoritve *Življenje (v nastajanju)*, saj uprizoritev dopisuje, nadaljuje, soustvarja in ji s tem

¹⁷⁶ Če ne že prej (denimo v *Ženski, ki nenehno govori*) se tu v zvezi s teatralizacijo vsakdanjega življenja pri Hrvatin/Janševem opusu pokaže kot konstruktivna referenca Erving Goffman in njegovo delo *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2014. Vendar se zaradi obsežnosti in kompleksnosti te teme, ki bi terjala ločeno raziskavo, tega tukaj ne lotevam.

¹⁷⁷ Te napise lahko pojmuje tudi kot razstavljenе objekte, kadar umetniško delo razumemo v smislu razstave.

Formalni princip navodil sicer ni nov, saj ga lahko najdemo med konceptualnimi deli iz zgodnjih 60. let, zlasti pod vplivom kroga skladatelja Johna Cagea in koreografa Mercea Cunninghama, ki sta raziskovala kombinatoriko naključja, ter pri delih umetniškega gibanja Fluxus, na katerega sta vplivala; forma dogodkov pa je poznana kot *event scores*, gre, denimo, za dela avtorjev George Brecht, kompozicije La Monte Young *Compositions* 1960, morda najbolj popularizirana pa je forma postala prek Yoko Ono v knjigi umetnika pod naslovom *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings*. Simon & Shuster, 2000 (izvirna izdaja 1964). V njej je Ono objavila serijo navodil, ki jih lahko beremo bodisi kot konceptualno delo in torej implicitno (lahko pa tudi realno) uprizoritev bodisi kot bralno poezijo. Yoko Ono je v Janševi predstavi/razstavi tudi citirana, in sicer gre za njen *Cut Piece*. Navodila so značilna za rabo tudi v hepeningih, ki jih kot slovenski predstavniki uporabljajo OHO – njihov hepening *Triglav* se prav tako pojavi v *Življenju (v nastajanju)*.

odpira nove pomene. To počne na podoben način, kot namiguje že sama oblika naslova *Življenje (v nastajanju)*, kjer so oklepaji izvorno zapisani z grafično obliko oglatih oklepajev (*Življenje [v nastajanju]*), kar ponazarja interaktivni umetniški poseg v delo oz. izvorno življenje dogodka (življenja samega). Ponekod gledalec interaktivno posega v umetnikovo delo v interakciji z drugimi gledalci – denimo nazdravi, zapleše, se poljublja ipd. – in tako fizično, telesno vstopa v komunikacijo z uprizoritvijo. Posledično se odpira tudi vprašanje in problematizacija odgovornosti za uprizorjena navodila.¹⁷⁸ In končno, v uprizoritvi se postavlja vprašanje odgovornosti za končno umetniško delo, saj gledalci (zgolj) izvajajo navodila, a vendarle v skladu z lastno interpretacijo.

Uprizoritev sem si ogledala na premieri, 3. 12. 2008. Datum je pomemben zato, ker gre v Sloveniji za praznovanje rojstnega dne Franceta Prešerna, *Ta veseli dan kulture*, kar v praksi pomeni, da kulturne institucije (galerije, muzeji, gledališča ...) večino svojih kulturnih dogodkov na ta dan, 3. decembra, vsako leto ponudijo obiskovalcem brezplačno. Posledično ta dan v gledališče pritegne večje število gledalcev, tudi takšnih, ki sicer tja pogosteje ne zahajajo. Gre torej za nekonvencionalen nabor publike. Posledica je bila pestra sestava publike. Gledalci so tako variirali od strokovne publike do naključnih obiskovalcev. Podobno kot že pri *Robinsonu* je tudi za odprto delo *Življenje (v nastajanju)* značilno, da semantično dekodiranje komunikacije ideje zahteva določeno predznanje in predispozicijo gledalca. To seveda ne pomeni, da je v uprizoritveni svet neuvedenemu gledalcu užitek predstave nedostopen. Ključno je vprašanje, ali lahko brez ustreznega predznanja uspešno dekodira alternativne politike uprizarjanja, ki jih uprizoritev *Življenje (v nastajanju)* generira.

Uprizoritev vsebuje navodila, ki gledalcu dopuščajo ostati neudeleženi opazovalec, izvzet iz dogajanja: »Sedite in opazujte«, do splošnih življenjskih oziroma ljubezenskih spominov ter opazovanja lastne zaznave časa: »Predstavljajte si, da boste mrtvi čez 15 sekund«, do zapisovanja imen ljudi, ki so umrli, podoživite svoj prvi poljub, zadnje ljubezensko pismo, prve poskuse z drogo; do bolj političnih: »Poskusite organizirati stavko« in: »Spremenite si

¹⁷⁸ Te razumem kot partikularne subjektivizirane entitete, razporejene po prostoru in udeležene v samostojnih uprizoritvenih celicah znotraj celotne platforme uprizoritve *Življenje (v nastajanju)*.

ime«. Uprizoritev ponuja tudi poustvaritev kulturnega hopeninga *Triglav* (v izvirniku delo skupine OHO).¹⁷⁹

Da za gledalčevo interpretacijo posamičnih izvedenih performansov znotraj uprizoritve ni tako pomembna informacija glede izvirne reference, morda velja za primer uvodnega performansa, s katerim se uprizoritev začne. Gre za remake dela Carolee Schneemann *Notranji zvitok* (1977),¹⁸⁰ umetnice, ki je znana po svojih feminističnih »body art« performansih in akcijah, povezanih z vprašanji in filozofijo spola. A z bistveno razliko, da je pri ponovni uprizoritvi besedilo na notranjem zvitku, ki ga umetnica v *Življenju (v nastajanju)* povleče iz nožnice, torej dobesedno iz intime in notranjosti svojega telesa, prvi govor prvega predsednika Republike Slovenije, Milana Kučana. Govor ob razglasitvi samostojnosti Republike Slovenije na slovesnosti na Trgu republike v Ljubljani, 26. junija 1991, se je zaključil z morda najbolj znanim političnim citatom: »Nocoj so dovoljene sanje. Jutri je nov dan« (Kučan, »Danes so dovoljene«). Iz tega je mogoče rekonstruirati pomen umetniškega dela, ki je rojevanje političnega besedila, ki obenem skozi ta sam akt performativa naznanja ter uprizarja rojstvo samostojne države Republike Slovenije. V tem konceptu pa je mogoče *življenje* samo razumeti v političnem okviru, ki nikakor ni nevtralen ali neodvisen od konstitucije s strani političnih označevalcev.

Vsemu temu lahko dodamo še interpretacijo akcij Schneemannove po Amelii Jones kot partikularizacijo nenormativnega telesa, ki »s pretiranim uprizarjanjem seksualnih, spolnih, etničnih ali drugih posebnosti tega telesa/jaza celo nasilneje razvija mite o nezainteresiranosti« (Jones, *Body art* 23). A morda še pomembneje: »takšno delo s tem, ko vztraja pri intersubjektivnosti celotne umetniške produkcije in recepcije, zmore do skrajnih meja erotizirati interpretativno razmerje« (ibid.). S tem pa, dodajam, zmore v primeru *Življenje (v nastajanju)* do skrajnosti erotizirati razmerje med izvajalci/performerji/uprizoritvijo in gledalci.

¹⁷⁹ Navodila so bila kot samostojni artefakt z različnimi fonty in avtorsko zamišljeno grafično, vizualno podobo z dopoljenimi ilustracijami v angleščini, objavljeni tudi v knjižici Janša, Janez. *LIFE [in Progress]*. Ljubljana: Maska, 2009. Umetniškemu izdelku so pridodane tudi fotografije občinstva iz originalnega performansa.

¹⁸⁰ Slovenski prevod naslova *Interior Scroll* povzemam po delu Amelie Jones *Body art: uprizarjanje subjekta* (prev. Aleksandra Rekar).

Drugače je glede vpliva predznanja na interpretacijo pri poznavanju konteksta uprizoritve, tako družbeno-političnega kot umetniškega. Uprizoritev, ki je nastala v režiji Janeza Janše, vsebuje tudi reference na umetniška dela treh umetnikov, Janeza Janše, Janeza Janše in Janeza Janše. Avtor uprizoritve je Janez Janša, eden od treh umetnikov, ki so si spremenili ime v ime takratnega in, trenutno, tudi sedanjega premierja ter vodilnega v politični stranki Slovenske demokratske stranke (SDS). Sprememba imena je bila javnosti naznanjena s pomočjo forme poroke (prav tam, 11. avgust 2007), v kateri se je poročil Janez Janša, intermedijski umetnik, priči pa sta bili Janez Janša, gledališki režiser, in Janez Janša, vizualni umetnik. Akt poroke je bil uporabljen kot vzorčni primer delovanja performativa po Austinu, torej verbalnega izreka, ki v samem aktu tega izrekanja obenem že postaja dejanje (ob njeni razglasitvi poroke jo obenem že udejanja in s tem realizira). Sami umetniki se o tej spremembi niso javno izrekli, raje omenjajo, da je plod osebne ter zasebne odločitve. Medtem pa nenehno producirajo umetniška dela pod imeni Janez Janša, ki proizvajajo pomembno razliko v ponovitvi, ki priča o praktičnih posledicah za interpretacijski in politični domet njihovih umetniških del. O samih biopolitičnih učinkih spremembe imena, o umetniški strategiji nadidentifikacije, ki jo uporabljajo, in ki je v tem primeru multiplikacija (imen), performativu (poroki) v zvezi z umetniško akcijo ipd., je bilo v zvezi z umetniškim fenomenom Janez Janša objavljenih že precej izčrpnih razprav mednarodno priznanih teoretikov in izdanih nekaj monografskih publikacij (denimo *Name readymade*, *Biografija: Janez Janša* Marcela Štefančiča ipd.).

Kljub temu ostaja vprašanje, kako običajni (nevedni) gledalec dojema navodilo: »Včlanite se v Slovensko demokratsko stranko. Izpolnite obrazec. Pustite ga na mizi«. Zlasti če pri tem upoštevamo dejstvo, da je *Življenje (v nastajanju)* potekalo dobro leto po spremembi imena, ko je bilo to dejstvo v javnosti manj ozaveščeno kot danes, 13 let pozneje (Janez Janša, Janez Janša in Janez Janša so se tudi včlanili v SDS). *Življenje (v nastajanju)* ponuja tudi možnost, da si gledalec oziroma soudeleženelec spremeni ime ter tudi uprizori hepening *Triglav*. Gre za znamenito umetniško delo skupine OHO, ki pa so ga Janez Janša, Janez Janša in Janez Janša leta 2007 ponovno uprizorili kot *Triglav na Triglavu*, torej na sami gori, pri čemer so skulpturo nacionalnega in kolektivnega identifikacijskega simbola Slovencev tvorili z lastnimi telesi, telesi Janezev Janš.

V *Življenju (v nastajanju)* je vse v označevalcih, besedah, imenih (bivših ljubimcev, ki jih izpišeš na tla in izplešeš; nerojenih/prihodnjih otrok, ki jih zapišeš; umrlih prijateljev, ki se jih spominjaš) in telesih. Ključen poudarek performansa se prenese na ozaveščanje dejstva, da izpostavljena telesa niso zgolj nevtralen fizis, pač pa so vedno že obravnavana politično in torej tudi s samo umestitvijo v kontekst *Življenja (v nastajanju)* politična oziroma postajajo del njenih politik uprizarjanja. V tem smislu so politične tudi relacije med telesi, gledalci in performerji.

Gledalec v uprizoritvi je oziroma telesno reprezentira točno tisto, kar je Janez Janša – takrat še kot Emil Hrvatin – teoretsko utemeljil v 90. letih. Medtem ko gledalec sprva misli, da je naletel na predstavo-razstavo in je zato njegovo gledanje optično, pa je v resnici topično.¹⁸¹ Gledalec je s svojim telesom vedno že umeščen v konstelacijo ostalih teles v prostoru, on sam postane del scenografskega dispozitiva, ki je telesno mreženje med ostalimi imeni ter simbolnimi reprezentacijami. V tem smislu je treba na *Življenje (v nastajanju)* gledati prej kot na inštalacijo in relacijsko umetnost, v kateri se proizvaja življenje, in to življenje v naročju družbenega (gre torej za parafrazo definicije semiologije in njenega preučevanja znakov po njenem utemeljitelju Ferdinandu de Saussuru v *Splošnem jezikoslovju*). Vprašanje je, ali je tako življenje že avtomatično politično?

Gledalci kot igralci

Glede dileme med razstavo ali predstavo, interaktivnostjo ali gledalcem-opazovalcem je po mojem mnenju gledalec v *Življenju (v nastajanju)* vedno že aktiven, v njej vedno že sodeluje, saj se mora v prvi fazi od-ločiti, če sploh želi prebiti iz uvodnega prizora *Notranji zvitek/Interior Scroll*, ki se dogaja v preddverju Stare elektrarne, v notranjosti dvorane in notranjem prostoru uprizoritve. To pa stori tako, da se skozi vhod prerine mimo dveh golih teles performerjev. Ponovno gre za reinterpretacijo in ponovno uprizoritev dela, tokrat

¹⁸¹ • Topično gledanje: »Gledalec gleda s svojim telesom, vgrajenim v konstruiran prostor dogodka, njegovo telo pripada dogodku, zaradi česar telo doživlja več kot oko« (Hrvatin, »Reteritorializacija pogleda« 77). Pri topičnem gledanju je gledalčeva vizura statična, oko pa prosto (78). Pri topičnem gledanju gre za totalno doživetje predstave, omejeno pa je opazovanje tega doživetja. (Inke Arns govori celo o u-topičnem gledanju.)

• Optično gledanje: »Lahko da ne ostane nič drugega, da se vse polaga v gledalčevo oko, edini organ komunikacije s predstavo« (77.) Pri optičnem gledanju je »oko oddaljena priča zmanjšanega neposrednega doživetja (nepopolno, ne-celostno doživetje)« (78).

Nedoločljivosti/Impoderabilia Ulaya in Marine Abramović (1977).¹⁸² Podobno neizbežnost aktivnosti gledalca v *Življenju* ugotavljajo tudi drugi teoretiki: »Kot poudarja Heathfield, gledalec oziroma gledalka (spectator) v obeh delih [*Življenju* in *Nedoločljivosti*] postane gledigralec (spectActor) [...]: v *Imponderabilii* so se gledalci in gledalke prisiljeni odreči svojemu voajerističnemu položaju, da lahko za trenutek postanejo del umetniškega dela« (nav. po Bryzgel, »Nedoumljivost Življenja (v nastajanju)« 144).

Ta citat Adriana Heathfelda, kakor tudi koncept gledigralca, navajam po članku Amy Bryzgel »Nedoumljivost Življenja (v nastajanju)« iz revije Amfiteater (2016). Gre za koncept, ki v angleščini posrečeno združuje gledalca in igralca v eni besedi, SpectActor, v slovenščino pa je v tem članku preveden kot gledigralec oziroma gledigralci (144). Pravzaprav gre za koncept, ki ni Heathfeldov, kakor navaja Bryzgel, ampak ga je populariziral in že veliko pred njim uporabljal brazilski gledališki revolucionar, praktik ter utemeljitelj gledališča zatiranih, Augusto Boal (SpectActor). V zborniku *Praznovanje možnosti transformacije*, prvem in trenutno edinem delu v slovenščini (izšel je 2012), ki se sistematično ukvarja z Boalom in poskrbi tudi za prevod njegovega avtorskega besedila, koncept prevajajo kot »gledalec igralce«. ¹⁸³ Sam Boal v zvezi s tem konceptom gledalca (igralca) utemelji svoj teoretični in praktični namen, kar lahko razumem tudi v povezavi z *Življenjem (v nastajanju)* in možno razlago samega umetniškega dela: »Da bi razumeli koncept poetike zatiranih, moramo razumeti njen glavni cilj: spremeniti ljudi, 'gledalce', pasivne objekte znotraj gledališkega fenomena, v subjekte, igralce, tiste, ki aktivno spreminjajo potek dramatičnega dejanja. [...] Osvobojeni gledalec kot celostna oseba je preko njega pripravljen na akcijo. Ni važno, če je akcija fiktivna – kar je važno je, da akcija je!« (Boal, »Poetike zatiranih« 17). V zvezi s tem Boalovim namenom spreminjanja gledalcev oz. osvoboditve ljudi je pomenljivo, da je v kolofonu uprizoritve *Življenje (v nastajanju)* še zapisano, da gre za del raziskovalnega projekta »Vaditi svobodo« v sodelovanju s Tanzquartier Wien. Spreminjanje gledalcev iz pasivnih objektov v aktivne objekte v *Življenju* torej ni izključeno.

¹⁸² Tudi prevod *Impoderabilia* v slovenščino oziroma slovenski naslov za *Nedoločljivosti* povzemam po delu Amelie Jones *Body art: uprizarjanje subjekta* (prev. A. Rekar).

¹⁸³ Z Boalovim konceptom SpectActorja se je sicer tako teoretsko kot praktično ukvarjal tudi Emil Hrvatin/Janez Janša. Tako mu ta koncept ni neznan in njegov vpliv na Hrvatin/Janševa dela ni izključen.

Kako resno in odgovorno pa gre razumeti gledalčevo dejansko politično aktivnost znotraj uprizoritve in kakšne možnosti ima nato posledično za politično realizacijo v vsakdanjem življenju, še zlasti pa, kako to razume avtoriteta uradne zakonodajne in izvršne oblasti, pa je najbolj razvidno iz naslednjega incidenta, ki se je zgodil ob gostovanju uprizoritve *Življenje (v nastajanju)* na Hrvaškem v Reki v septembru 2010 v Muzeju moderne i suvremene umjetnosti (Cvjetović, »Janšo na Hrvaškem ovadili zaradi rezanja zastave«). V uprizoritvi je namreč na voljo tudi zastava (države, v kateri gostuje uprizoritev), ki jo je moč razrezati s priloženimi škarjami v imenu nestrinjanja s politiko lastne države (Gre sicer za politično preinterpretacijo in ponovno uprizoritev/remake referenčnega mednarodnega performansa Yoko Ono *Cut Piece* (1964)). Gledalci nato navadno zastavo v uprizoritvi tudi razrežejo. Proti umetniku Janši je bila vložena tožba s strani obiskovalcev na Hrvaškem, ki so se čutili osebno prizadete. Na podlagi tožbe je hrvaško sodišče razsodilo naslednjo sodbo, ki ima pomembne estetsko-politične implikacije za pojmovanje vloge gledalca v *Življenju (v nastajanju)*:

»na osnovi 151. člena hrvaškega kazenskega zakonika, ki prepoveduje 'posmeh, prezir ali grobo omalovaževanje' hrvaške zastave (ali drugih državnih simbolov), prisiljene uvesti preiskavo. Janša je bil spoznan za nedolžnega, in sicer iz več razlogov, med katerimi je bilo dejstvo, da so se v trenutku nastopanja resnični ljudje (spectators) kot sodelujoči v umetniškem delu spremenili v fiktivne nastopajoče (ali gledalce, če uporabimo Heathfieldov izraz).« (Milohnić, nav. po Bryzgel, »Nedoumljivost Življenja (v nastajanju)« 146)

Ali povedano drugače: tudi v vaji za svobodo ali aktivno spremembo dramatičnega dejanja, ki jo je poskušal uvesti Boal, pa tudi *Življenje (v nastajanju)*, je v gledališču (tudi po dojetanju (pravo)sodne funkcije oblasti) gledalec znotraj uprizoritve še vedno zgolj nastopajoči v določeni vlogi. In to četudi nastopi v vlogi gledalca, torej kot on sam. Gledalec je tako del umetniškega dela in njegovih politik uprizarjanja; in je v tovrstni relacijski estetiki zgolj objekt umetniškega dela, ne pa še subjekt politične akcije. Za to bi moral prestopiti mejo fikcije umetniškega dela.

4. PR – odnosi z javnostjo in promocijske strategije

V tem podpoglavju preučujem odnose z javnostmi kot strateško uprizoritveno dejavnost komuniciranja z zainteresirano javnostjo oziroma preučujem dramaturško usmerjene nagovore potencialnih in prihodnjih gledalcev. V študiji primerov dveh uprizoritev se posvetim odnosom z javnostjo kot dramaturgiji gledalca in politikam uprizarjanja s poudarkom na naslednjih vidikih: komunikaciji z gledalcem pred in po dogodku, komunikaciji v odsotnosti odrskega dogodka, pri čemer je poudarek (preusmerjen stran od uprizoritve, ki je navadno v raziskovalnem fokusu) na sam način komunikacije z javnostjo.

Pod drobnogled vzamem zlasti dve uprizoritvi, prva je *Predstava zaradi koncepta odpade* (Zavod Tu, 2012), v kateri se zgodi prav to: predstava zaradi koncepta odpade. Le-to preučujem v odnosu do motilnih strategij (Marco De Marinis, »Dramaturgija gledalca« 203), ki napravijo viden sam postopek komunikacije in način (samo)prezentacije ustvarjalcev (oz. neoliberalnega jaza, kot ga poimenuje McGuigan v naslovu dela »The Neoliberal Self«). Pa tudi predstavitve uprizoritve zainteresirani javnosti, ki v dobi neoliberalnega kapitalizma pomensko regulira in pomembno prevladuje nad vsebino in dejanskim oz. samim uprizoritvenim dogodkom.

Druga uprizoritev, ki jo preučujem, je Frlićevo *Naše nasilje in vaše nasilje* (slovenski koproducent SMG, slovenska premiera 2016), ki je zaradi svoje narave mednarodne koprodukcije ter posledično večjega števila lokalnih in nacionalnih premier (avstrijske, hrvaške, bosanske ...), omogočila slovenskim gledalcem, da se seznanijo z recepcijo predstave iz tujine, še preden so si uprizoritev doma sploh uspeli ogledati, tj. še pred njeno domačo premiero. S tem se koncept komuniciranja z zainteresirano javnostjo in časovno zaporedje te komunikacije spremeni. Pri tem se zastavlja vprašanje, kakšna postane v tem primeru funkcija gledalca. Kljub interaktivnim uprizoritvenim prijemom, se namesto interaktivnosti prej zastavlja vprašanje interpasivnosti (koncept Roberta Pfallerja, *Interpasivnost*), vendar tokrat interpasivnosti gledalca.

Predstava zaradi koncepta odpade

Predstava zaradi koncepta odpade je celostno gledano konceptualno delo, in to v celoti. Uprizoritev je imela premiero, ki je bila naznačena za 27. april 2012, in nato še dve ponovitvi, 1. in 2. maja,¹⁸⁴ »vsakič ob 18. uri z zbirnim mestom pred Cekinovim gradom pri roza tanku«, kot je razvidno iz napovednika uprizoritve (»Predstava zaradi koncepta«).

Javna tiskovna konferenca o uprizoritvi, ki je bila izvedena v čolnarni v Tivoliju za zainteresirano javnost in medije, iz katere v nadaljevanju citiram izjave ustvarjalcev, je dokumentirana v obliki napovednika dogodka, ki je bil objavljen na dan premiere dogodka na prosto dostopnem javnem spletnem portalu MMC rtv.slo (Arhar, »Kako lahko umetnost«). Ta konkretni napovednik vsebuje obenem popis ter poročilo o poteku tiskovne konference in je opremljen z dokaznimi fotografijami prisotnih ustvarjalcev in novinarjev. Dogodek je bil dva dni pred premiero najavljen tudi na gledališkem portalu sigledal.org – ta najavo sicer povzema po STA (Slovenski tiskovni agenciji op. a.) – pod naslovom »Predstava zaradi koncepta odpade v petek premierno v Tivoliju«. Na istem portalu sigledal.org ima uprizoritev tudi svojo predstavitev (»Predstava zaradi koncepta odpade«).

V projektu so bili udeleženi Jaka Andrej Vojevec, Simona Hamer, Vito Weis in Maja Kalafatić (navadno, zunaj tega projekta/uprizoritve, dejavni kot: režiser, dramaturginja, igralec in plesalka, v tem vrstnem redu).¹⁸⁵ Posebnost primera te uprizoritve je bila ta, da so bili vsi ustvarjalci predstave hkrati tudi performerji. Spopadli so se torej z de-hierarhiziranim, odprtokodnim procesom, ki je popolnoma drugačen od klasičnega uprizoritvenega procesa v gledališču režiserja oziroma režiserskem gledališču (*Gledališki terminološki slovar* 166), v katerem velja načeloma jasno določena hierarhija ter strogo ločeno porazdeljene vloge ustvarjalcev. Kakor je razbrati iz opisne samo-predstavitve ustvarjalcev in uprizoritve, lahko tako sklepamo, da uprizoritev zagovarja in udejanja princip enakovrednega kolektivnega

¹⁸⁴ Poseben (konceptualen) poudarek gre dejstvom, da so bili vsi najavljeni dogodki – premiera z obema ponovitvama – načrtovani za praznike, ki imajo v Sloveniji poseben pomen: 27. april je najavljen kot Dan upora proti okupatorju, medtem ko sta 1. in 2. maj mednarodna praznika dela. S tem so upravičili svojo tezo, o delavnosti umetnikov, ki delajo tudi čez praznike.

¹⁸⁵ Pod avtorico uradnih fotografij ustvarjalne ekipe je podpisana še Nina Eva Lampič, sicer gledališka režiserka. Pod producentko pa Jasmina Založnik. Sicer v napovedniku dogodka, niti kje drugje, ni uradno navedeno, kdo vse je bil pravzaprav udeležen pri konceptualni zasnovi projekta *Predstava zaradi koncepta odpade*, torej kako široka je pravzaprav bila konceptualna domena te uprizoritve.

deleža so-ustvarjalcev pri konceptu in zasnovi ter besedilu, kakor tudi enakovredne porazdelitve vlog ustvarjalcev kot performerjev in to ne glede na funkcijo (igralec, režiser, dramaturg ...). Uprizoritev ustreza tako definiciji avtorskega projekta kot snovalnega gledališča.

V svojih izjavah ustvarjalci na tiskovni konferenci pred premiero ažurno, analitično in tudi samo-reflektivno načnejo in izpostavijo vse pereče aktualne politične, umetniške, družbeno-ekonomske, produkcijske, prekarne, generacijske ... ipd. probleme, ki jih – tako ustvarjalci – tudi obravnavajo v uprizoritvi. Avtorji navedejo še vrsto umetniških, teoretskih in strokovnih referenc iz zgodovine in teorije performansa ter gledališča, na katere se opirajo v uprizoritvi, s čimer teoretsko podkrepijo svoje umetniško delo in raziskovanje. V nadaljevanju ustvarjalci problematizirajo še funkcijo umetnosti v odnosu do javnega diskurza v vsakdanu in medijih, v katerem umetnost z umetniki vred v ekonomskem in družbeno-kritičnem smislu zavzema vedno bolj pejorativno vlogo (»Predstava zaradi koncepta odpade«; »Predstava zaradi koncepta odpade v petek premierno v Tivoliju«).

V stilu naslova *Predstava zaradi koncepta odpade* ustvarjalci naštejejo tudi vrsto razlogov, zakaj (bi potencialno lahko) predstava odpadla, in to od najbolj intimno osebnih do splošnih, družbenih, ekonomskih, birokratskih, administrativnih ipd. razlogov. Predstava je torej, po besedah ustvarjalcev samih, »'politična v tem smislu, kolikor je osebno politično in politično osebno,' dopolnjuje misel Vojevec« (nav. po Arhar, »Kako lahko umetnost«). »Za projekt *Predstava zaradi koncepta odpade* so temeljna vprašanja o vlogi umetnosti v družbi, 'kako lahko umetnost reagira in kakšna skrajna sredstva političnega udejstvovanja so ji danes na voljo', so izpostavili znotraj konkretnih silnic današnjega časa« (ibid.). In še: »Po besedah režiserja gre za odpovedi razlog pogosto iskati v pomanjkanju komunikacije, kar je v današnjem času eden bistvenih problemov našega sobivanja. *Predstava zaradi koncepta odpade* komunikacijo vzpostavlja na svojstvene načine in se med drugim izmika očitkom o elitističnosti umetnosti« (ibid.). Ustvarjalci obenem v tiskovni konferenci pred premiero oz. za napovednik uprizoritve navedejo še, da se bo predstava zgodila v vsakem vremenu, potekala pa bo na prostem, pred Muzejem novejša zgodovine, kjer so tudi vadili, ter bo brezplačna – dostopna torej vsem ljudem. S tem – tako ustvarjalci v napovedniku – vračajo umetnost ljudem (ibid.).

Iz vseh teh heterogenih izjav ustvarjalcev uprizoritve *Predstava zaradi koncepta odpade*, ki dobro povzemajo najpogostejše izjave alternativnih in politično progresivnih ustvarjalcev v uprizoritvenih umetnostih, kot so: poudarek na ustvarjalnem procesu, kolektivnosti in avtorskem projektu, osebna političnost, torej uprizarjanje stališč, ki so pogosto povezana z umetnikovimi zasebnimi in intimnimi stališči ter nazori do sveta, ter družbena angažiranost in doseganje družbenih učinkov umetnosti, pri tem pa izpostavljajo še klavrne produkcijske pogoje, na drugi strani tudi odprtost in dostopnost projekta za ljudi in odrekanje elitizmu. V tem smislu zveni iz napovednikov uprizoritve, da gre za enega generičnih projektov (zunaj-institucionalne) scene, ki se načeloma dobro sprejeti pri kritikih in v institucionalnih nagrajevalnih mehanizmih, saj uporabljajo meta-diskurzivno raven komuniciranja.

Gre pravzaprav za tisto, kar Jakobson imenuje meta-jezikovno funkcijo (ta se nanaša na kod uprizoritve). To razumem tako, da ustvarjalci uprizoritvene strategije, tj. načine in sredstva komunikacije, že integrirajo v referencialno funkcijo komunikacije (tj. tisto, ki se po Jakobsonu nanaša na kontekst) (*Lingvistični in drugi spisi* 153–160). Sama uprizoritev se tako nanaša na proces in način komunikacije uprizoritve z gledalcem. Ustvarjalci tako že sami kot integralni del promocije – odnosov z javnostjo – in samega umetniškega dela uporabljajo avto-refleksivne postopke in pomoč pri teoretski razlagi dela, ki že vpliva na recepcijo umetniškega dela. Tako se ustvarjalci pri predstavitvi svojega umetniškega dela in v njegovih postopkih ustvarjanja obenem študiozno opirajo na pomembne reference iz zgodovine performansa in gledališča (Kantor, Brecht, Abramović, Wooster Group, Living Theatre). Pri tem pa namensko in strateško uporabijo ustrezno teoretsko in strokovno terminologijo, ki je navadno zahtevana v razpisnih pogojih raznih financiranj (denimo, odpiranje različnim ciljnim skupinam občinstva). Tako na konceptualni ravni izenačijo recepcijsko ter kritiško, strokovno, teoretsko raven dogodka (tisto, ki navadno sledi premieri dela) s produkcijsko, financersko in pripravljalno ravni (torej tisto, ki se navadno dogaja pred začetkom ustvarjalnega dela). Ustvarjalci izpolnjujejo s tovrstnimi teoretično podkrepljenimi in avto-refleksivnimi izjavami pri potencialnih prihodnjih gledalcih v vseh pogledih ravno tisti horizont pričakovanja, ki ga zainteresirana (strokovna) javnost od mlajše in politično progresivne, angažirane ter izobražene, ustvarjalne avtorske ekipe umetnikov in intelektualcev tudi pričakuje.

Vse to se dogaja že pred samo premiero uprizoritve *Predstava zaradi koncepta odpade*. Kaj se zgodi, ko se gledalci zberemo ob odrejeni uri na odrejenem mestu? Zbir gledalcev, ki se med seboj radovedno ogledujejo, pričaka napis »Predstava zaradi koncepta odpade«. Gledalci še nekaj časa potrpežljivo čakajo, ali se bo nemara le zgodilo še kaj več od tega. Vendar je to vse. Nobenih dodatnih pojasnil, prisotnosti ustvarjalcev ipd. To je to. Pa vendar, vse to je pravzaprav že predstava.

Tako pravzaprav ne moremo trditi, da predstava odpade, saj se le-ta zgodi na način, da konceptualno odpade. Celoten koncept, inscenacija dogodka, odnosi z javnostjo namreč že predstavljajo uprizoritev. Druga interpretacija bi bila ta, da se v primeru *Predstava zaradi koncepta odpade* pravzaprav dogodi svojevrstno koncipirana relacijska umetnost (Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika*), kjer se predstava zgodi ravno kot to, torej ta zbir in nabor skupnosti obiskovalcev uprizoritve ter relacij med njimi, ki se tudi zgodi. Vendar me bolj zanima prva, saj gre z odsotnostjo osrednjega (tj. klasičnega odrskega) dogodka v konkretnem primeru *Predstave zaradi koncepta odpade* še bolj točno kot za »pomanjkanje komunikacije« (tako pravi režiser na tiskovni konferenci (nav. po Arhar, »Kako lahko umetnost«)) in izpostavljanje tega dejstva, za poudarek na samem postopku komunikacije. Ta, torej način, kako pravzaprav uprizoritev in ustvarjalci komunicirajo z gledalci zunaj odrskega dogodka, postane viden s preusmeritvijo pozornosti z vsebine in siceršnjega odrskega dogodka na dogodke, ki so navadno obravnavani kot obstranski, podporni, promocijski in spremljevalni dogodki uprizoritve: tiskovne konference, fotografski materiali, ustrezno konceptualno in strateško, skoraj že marketinško izdelana promocija uprizoritve ter njeni odnosi z javnostjo. Pogled se preusmeri tudi na funkcijo tovrstnih dogodkov, ki se zgodijo pred premiero odrskega dogodka, in naj uprizoritvi priskrbijo ustrezen referenčni, podporni in strokovni material za njeno interpretacijo, predvsem pa, naj v neoliberalistični logiki zagotovijo njeno vidnost in prisotnost v medijih ter pri njeni recepciji. Uprizoritev je tako ponazoritev in potrditev tega, kako spremljevalni promocijski dogodki oziroma odnosi z javnostjo v neoliberalistični logiki in v 3. modelu dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja postajajo osrednji del uprizoritve, nemalokrat celo zasenčijo sam osrednji (odrski) dogodek, ki postane v tem smislu nerelevanten.

Uprizoritev *Predstava zaradi koncepta odpade* je imela poleg napovednikov in intervjujev z ustvarjalci tudi dva post festum kritiška oziroma reflektivna zapisa o uprizoritvi. Pri obeh je odsotnost (odrskega) dogodka pri *Predstava zaradi koncepta odpade* eksplicitno poudarjena tudi prek forme, ki simulira odsotnost dogodka oz. spet še točneje, zapisi simulirajo njegovo zunanjo formo in pogoje zanjo. Tako prvi kritiški zapis oziroma analiza uprizoritve na Radio Študent izide 1. maja, torej prav tako na praznik kot sama predstava, pod naslovom »Predstava zaradi koncepta odpade zaradi koncepta odpade«. Temu naknadno, skoraj leto dni po že izvedenem dogodku, sledi še zapis v reviji Maska, ki simulacijo forme *Predstava zaradi koncepta odpade* še nadgrajuje. Katja Čičigoj tako, denimo, za revijo Maska pripravi reflektivni zapis, ki je formalno sestavljen zgolj iz opomb, torej z mankom glavnega teksta. Medtem ko sam tekst oziroma članek, tako avtorica, »zaradi koncepta odpade«.¹⁸⁶ Obenem članek nosi tudi konceptualni naslov »Članek o predstavi *Predstava zaradi koncepta odpade zaradi koncepta odpade*«. V tem smislu lahko tudi post festum zapise o uprizoritvi *Predstava zaradi koncepta odpade* obravnavam kot konceptualni del same uprizoritve, ki pa v tem primeru, bolj kot odsotnost samega odrskega dogodka reflektirane predstave, naslavljajo tudi odsotnost in akutno zmanjševanje prostora za refleksijo uprizoritvenih umetnosti, tako jih vsaj interpretiram.

Samo uprizoritev *Predstava zaradi koncepta odpade* pravzaprav interpretiram v smeri, da leta v prvi vrsti uprizarja in s tem izpostavlja avtonomizacijo procesa odnosov z javnostjo na področju uprizoritvenih umetnosti in ga naredi vidnega. Uprizoritev sama že javno artikulira tako namen ustvarjalcev (idealnega gledalca oziroma ciljno publiko) ter že vsebinsko diktira recepcijski proces. Vse nastavke in iztočnice za vsebinsko razumevanje dogodka *Predstava*

¹⁸⁶ *Predstava zaradi koncepta odpade* bi si zaslužila pozornost v okviru koncepta Everybody's Toolbox, in sicer gre za v celoti konceptualni projekt. Everybody's Toolbox je podatkovna baza, knjižnica, beremo na njihovi uradni spletni strani (Everybodystoolbox.net), katere osnovni namen je nabor različnih uprizoritvenih orodij, strategij, pogosto gre za serijo igrivih navodil, predvsem pa je namenjen za kolektivno, javno uporabo, nadgradnjo, lastno umetniško prisvojitvev in razvoj obstoječih znanj, orodij, praks ipd., bodisi za uporabo v ustvarjalnem procesu bodisi za produkcijo konč(a)nega umetniškega dela, kot je v primeru *Predstava zaradi koncepta odpade*. Mlajša generacija ustvarjalcev, ki je bila udeležena pri nastanku *Predstave* (Vojevec, Hamer, Lampič, Založnik), se pri svojem delu večkrat poslužuje prav teh orodij in njihove kombinacije. *Predstava zaradi koncepta odpade* je produkt kombinacije in razvijanja prav teh orodij, ki omogočajo razvoj novih avtorefleksivnih uprizoritvenih strategij v odnosu med ustvarjalci in gledalci. Gre torej za različen nabor gest in orodij, ki so bile nato kot ustvarjalni princip uporabljane v nadaljnjih samostojnih odrskih dogodkih (tudi v mednarodnem prostoru). Kot primer izpostavljam orodje generique. Smisel teh orodij je ravno to, da so prosto dostopna na spletu, medtem ko jih lahko ustvarjalci uporabljajo in nadalje razvijajo v skladu z lastnimi ustvarjalnimi nameni.

zaradi koncepta odpade namreč navede že v dogodkih pred premiero (tiskovni konferenci, intervjujih, napovednikih, s fotografijami ter referencami na druga umetniška dela). Pri tem se kljub odsotnosti glavnega odrskega dogodka *Predstava zaradi koncepta odpade* ne odpove niti definiciji gledališča kot začasnega (lokacijskega in fizičnega) zbira skupnosti gledalcev, vzpostavlja torej pogoje in parametre, da do tega pride in se ta skupnost gledalcev zgodi. V tem primeru predstavlja tisto, kar Bourriaud imenuje relacijska umetnost. S tem uprizoritev tudi preusmerja pozornost na družabno naravo gledališča, na druženje gledalcev pred in po dogodku (kot denimo pri *Kralju Ubuju* na zakusko oziroma post premiersko pojedino), ki postaja vedno bolj pomembno od odrskega dogodka samega.

Primer *Predstava zaradi koncepta odpade*, ki z odsotnostjo glavnega odrskega dogodka napravi vidne omenjene procese, mi omogoča, da lahko izpeljujem naslednji zaključek. Tako imenovani podporni oziroma spremljevalni dogodki, ki se dogajajo pred premiero dogodka, v obliki odnosov z javnostjo, v 3. modelu dramaturgije gledalca niso več v podporni funkciji podrejenosti glavnemu dogodku, marveč se osamosvojijo, predstavljajo uprizoritev zase. S strateško koncipiranimi odnosi z javnostjo, številčnostjo in vidnostjo oglaševanja predstave, že vnaprej popolnoma določajo javno podobo uprizoritve, kakor tudi njeno recepcijo. Sam osrednji, torej odrski dogodek postane tako na neki način redundanten. Pomembna postaja vidnost in prisotnost uprizoritve ter ustvarjalcev v javnosti. Kot pokažeta s svojo formo tudi oba reflektivna zapisa po dogodku, postane za neoliberalni model nebitvena tudi uradna refleksija in kritika odrskega dogodka. Uprizoritev *Predstava zaradi koncepta odpade* opozarja in reflektira vse te procese, ki se v neoliberalizmu zaostrejejo in povečujejo. Zaradi vedno večjega pomanjkanja prostega časa se gledalci dogodkov tudi vedno redkeje udeležujejo ter se raje zanašajo na promocijske in spremljevalne dogodke, zlasti pa na uprizoritvene strategije odnosov z javnostjo. Ti pa so večinoma v funkciji samo-promocije.

Z zbirom skupnosti gledalcev v ustreznem kronotopu uprizoritev *Predstava zaradi koncepta odpade* le-tem pravzaprav omogoči napraviti vidno ustrezno časovno vrzel, ki je namenjena prav refleksiji te vrzeli same, kakor tudi okoliščinam in celotnemu postopkovnemu gledališkemu ustroju ter uprizoritvenih strategij odnosov z javnostjo. Uprizoritev s tako ustvarjenim trajanjem – pričakovanjem dogodka, ki se nato vedno bolj spreminja v zavest o temeljnem manku tega dogodka – ustvarja pri gledalcu zavest o površinskosti tovrstne

komunikacije ter osredotočanje na tisto, kar pravzaprav je zares pred nami. Gre za tisto, kar Semenič v svoji drami *Še me dej* ironično pojasni z naslednjimi besedami: »da bojo stvari takoj od začetka jasne / vse, zaradi česar ste prišli, je pred vami« (Semenič, *Me slišiš?* 60).

Do podobne ugotovitve, kako *Predstava zaradi koncepta odpade* s svojimi uprizoritvenimi strategijami odnosov z javnostjo učinkuje na gledalca, pridem, če nanjo, na primer, apliciram teorijo Hansa-Thiesa Lehmana. Primer lahko umestim pod tisto, kar Lehmann v *Postdramskem gledališču* imenuje »tehnike popačenja časa«. Kjer »izkušnja časa, ki odstopa od običajne, provocira njeno izrecno zaznavo«, tukaj na ta način ozaveščen »čas kot čas« postane »predmet gledališkoestetske izkušnje« (220–222).¹⁸⁷ V tem smislu tukaj gledalec ni več potopljen v neko drugo (fiktivno) časovno sfero, kot v dramskem gledališču, marveč se osredotoči na realno situacijo med gledalci samimi (in tudi performerji). Še več, približuje se »gledališču performansa z njegovo radikalno trditvijo o realnem času kot skupaj preživeti situaciji« (ibid.). Ta pa se na konkretnem primeru *Predstava zaradi koncepta odpade* radikalizira na zgolj *to* – torej skupaj preživeti situaciji, brez odrskega dogodka samega.

Po principu analogije med časom in dogodkom se v *Predstava zaradi koncepta odpade* zgodi tudi to, da odsotnost samega dogodka odrske uprizoritve napravi vidne ustvarjalne, produkcijske in recepcijske uprizoritvene procese, kakor tudi komunikacijske strategije med ustvarjalci, ki pa se tokrat odvijajo brez fizičnega stika med ustvarjalci in gledalci, ali njihove sočasne prisotnosti na dogodku, in to na način, da vse te (zunaj-fikcijske) postopke

¹⁸⁷ Uprizoritev je sicer mogoče v fazi neoliberalizma in 3. modela dramaturgije gledalca analizirati tudi iz več dodatnih vidikov, denimo iz frustracije, ki se v gledalcu porodi iz ustavitve normalnega poteka časa, kakor tudi storilnosti, neproduktivno(?) porabljenega časa, predvsem pa ustvarjanja občutka trajanja, kakor tudi njegovega nategovanja in manipulacije gledalca, ki je vso pot porabil zaman (torej ne da bi dejansko nekaj videl). Uprizoritev je torej vrhunska manipulacija časa, kakor tudi neoliberalno usmerjene storilnosti: »Kadar časovne izkušnje subjekta ni moč zajeti v koherentno enoto, pač pa je fleksibilna, heterogena, kontradiktorna, subjekta ne moremo podrediti družbenim strukturam organiziranosti, njegova izkušnja časa pa ni podložna učinkovitosti. Na ta način se zdi, da sodobna predstava lahko ponudi odpor družbenemu razkosavanju časa in razumevanju časa kot ekonomske učinkovitosti (kjer je čas ovrednoten kot ekonomska vrednost).« (Kunst, *Umetnik na delu* 106) Paradokso torej *Predstava zaradi koncepta odpade* gledalcu s pomočjo motilnih uprizoritvenih strategij gledalcu podeli osvoboditev iz ustaljenega delovnega ritma in tempa vseobsegajočega neoliberalnega kapitalizma ter njegovo ozaveščanje, ki poteka na način frustracije. O vsem tem piše Franco Berardi – Bifo, ki se ukvarja tako z razmerjem med prostočasno dejavnostjo in delom v razmerju do narave sodobnega prekernega dela, ki je utemeljena na nematerialnosti, semiotičnosti in je ne-lokacijska, ter jo tako bistveno določa čas. (*Kognitarci in semiokapital/Cognitarians and semiocapital* 42)

povzdigne na raven dogodka. S tem ustvarja pogoje, da se lahko dogodi dogodek relacijske estetike (določitev kronotopa uprizoritve in zboru začasne skupnosti gledalcev).

Te radikalnejše uprizoritvene strategije razumem tudi v sorodnosti s tistim, kar razloži Marco De Marinis v »Dramaturgiji gledalca« z vidika »motilnih značilnosti predstave«, te »se pojavljajo tudi na ravni splošnih gledaliških pričakovanj«, denimo »zaradi opozicije med predstavo in gledališčem. Tak primer bi bilo delo, ki bi prelomilo z dramskimi konvencijami, preden je povprečno občinstvo na to pripravljeno« (203). Pa vendar, tovrstne strategije, kot jih uporablja *Predstava zaradi koncepta odpade*, sicer v uprizoritvenih umetnostih vsaj na zunaj-institucionalni sceni pri nas niso brez precedensa. Posledično so bili gledalci nanje postopno pripravljani, tako da uprizoritev *Predstava zaradi koncepta odpade* ni nastopila kot popolno presenečenje. V tem smislu razumem gesto uprizoritve *Predstava zaradi koncepta odpade* kot razvoj in nadaljevanje; saj gre še dlje od, denimo, Simone Semenič *Še me dej* (2009) in *Vive Verdi* (Via negativa, 2006).

Obe omenjeni uprizoritvi odsotnost dogodka sicer naznanjata, a njegov substitut vseeno izvedeta. Pri Simoni Semenič gre za pomanjkanje časa, zaradi česar predstave ni mogla izvesti, in posledično za eno tistih »nočemvrnitidenarja predstave« (*Me slišiš?* 61), ki torej za zadostitev zahtev financerjev uprizori nekakšen nadomestek izvirne ideje. O le-tem nato govori celotno monodramo, a obenem prav ta substitut (kombinacija predstavitve izhodiščnega uprizoritvenega koncepta prijavljenega na razpis, potek razvijanja koncepta, razlogov za nemožnost njegove realizacije, predstavitev postopka prijav na razpis ... ipd.), že sam tvori in predstavlja (neko drugo, novo) uprizoritev. Medtem pri *Vivi Verdi* (2006) režiser Bojan Jablanovec že v uvodni sekvenci pripravi gledalcem uvodni nagovor. V njem spregovori o cenzuri osrednjega koproducenta dogodka (opernega dela HNK Zagreb), zaradi katerega odrskega dogodka v osnovni zamisli ne bo. Performerji po uvodnem nelagodju čakanja in trajanja pred prisotnimi zbranimi gledalci in performerji, v skupni fizični prisotnosti teles, protestno vendarle uprizorijo predstavo in izvedejo tisto, kar najbolje znajo, vsak svojo performativno akcijo.

Uprizoritveni substitut predstave se v teh dveh primerih vendarle zgodi, poteka dobro uro; uro in pol se na odru dogaja nekaj, kar priča o odsotnosti izvirne predstave, omogoča

imaginarni postopek primerjave z odsotno napovedano izvirno uprizoritvijo. V teh dveh primerih (tako Semenič kot Via negativa) ni nič sam tisti – označen pod konceptom in napisom *Predstava zaradi koncepta odpade* – ta, ki ozavesti celoten postopek vrzeli, marveč njegova gola napoved, ki obvisi v zraku kot grožnja gledalcem, da se ne bo zgodilo nič. A do njene realizacije potem ne pride. Ustvarjalci v teh dveh primerih še niso do kraja izpeljali motilnih strategij in do te mere zmotili ali prevetrili pričakovanj gledalcev, kot se to dogodi v *Predstava zaradi koncepta odpade*. S *Predstava zaradi koncepta odpade* in odsotnostjo odrskega dogodka pa se preusmeri pozornost na celoten postopkovni mehanizem v gledališču, produkcijske pogoje delovanja ustvarjalcev, naravo sodobne produkcije, razmerje med recepcijo in produkcijo ipd., ter zlasti odnose z javnostjo in njene uprizoritvene strategije.

Razvojno še dlje v smislu celovite, konceptualne uprizoritvene strategije odnosov z javnostjo – zlasti v odnosu do njihovega osamosvajanja od odrskega dogodka – pa gre naslednja uprizoritev. To se zgodi zaradi specifičnih časovnih in produkcijskih okoliščin njenega nastanka, gre za uprizoritev *Naše nasilje in vaše nasilje* Oliverja Frljića.

Naše nasilje in vaše nasilje

Naše nasilje in vaše nasilje v režiji Oliverja Frljića je mednarodna koprodukcija, in sicer gre za avstrijsko-nemško-švicarsko-slovensko-hrvaško in bosansko koprodukcijo.¹⁸⁸ Slovenska premiera koprodukcije datira na 13. oktober 2016 (Slovensko mladinsko gledališče/SMG), medtem ko je bila svetovna premiera 29. maja 2016 (v okviru festivala Dunajski slavnostni tedni v Avstriji).

Izvirna referenca uprizoritve in njen navdih je – kot navedeno v podatkih glede uprizoritve pri slovenskem producentu SMG – roman *Die Ästhetik des Widerstands* Petra Weissa. Samo nanašanje na to izvirno referenco je v končni uprizoritvi ohlapno in gledalcu za razumevanje vsebine uprizoritve ni neogibno potrebno. Uprizoritev se tako ukvarja predvsem z aktualno begunsko krizo, ki se je v Evropski uniji zaostila po letu 2015, kot posledica vojn in konfliktov

¹⁸⁸ HAU Hebbel am Ufer (Berlin), Wiener Festwochen (Dunaj), Slovensko mladinsko gledališče (Ljubljana), Kunstfest Weimar (Weimar), Zürcher Theater Spektakel (Zürich), Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca (Reka); s sofinancerji: Nemška zvezna kulturna fundacija in regionalni koproducent: MESS Sarajevo.

na kriznih območjih s povečanimi množičnimi migracijami iz Bližnjega Vzhoda, čemur je zlasti v Evropi sledila migrantska kriza, vendar se uprizoritev krize loteva iz zgodovinsko gledano širše perspektive. V uprizoritvi gre za serijo prizorov, ki naslavlja teme kolonialistične preteklosti Evrope, vojaških intervencij Zahoda na Srednjem vzhodu, pojava terorizma ter iskanja odgovornosti in vpliva Evrope na aktualno politično situacijo, (i)migracijske politike, analize oblik diskriminacije, ksenofobije, islamofobije ipd.

Uprizoritev kombinira raznolike oblike, žanre ter uprizoritvene pristope: dokumentarno gledališče, snovalno gledališče, politično gledališče, fizično gledališče, performans. Zaostrenost družbene kritičnosti ideje je v uprizoritvi nato mestoma nepričakovano zamenjana z glasbeno-plesnimi točkami iz kabareta, lahkotnim tonom muzikala in s kratkimi monološkimi prizori »stand up« komedije. Uprizoritev uporablja obilo političnih nekorektnosti in elemente črnega humorja; te nato v naslednjih prizorih ponovno nepričakovano zamenja za neme prizore izdatnega časovnega trajanja, ki vsebujejo lirične in vizualno impresivne podobe. Poleg tega vsebuje še prizore eksplicitne golote, spolnosti in nasilja, ki jih večinoma reproducira iz registra prepoznavnih in stereotipnih podob iz dnevnih medijev (denimo poročanj o ameriškem vojaškem zaporu v Guantanamo). Uprizoritev poleg vsega eklektično uporablja tudi različne nacionalne simbole (denimo zastave države, kjer se uprizarja; v Sloveniji torej slovensko) ter verske simbole in motive, večinoma iz krščanstva in islama (križ, trnovo krono, božične pesmi, citate iz verskih tekstov, božje zapovedi in prepovedi, uprizarja se prepoved uživanja svinjine in alkohola, nošnje hidžaba ...).

Za analizo odnosov z javnostjo, ki me kot uprizoritvene strategije zanimajo pri *Našem nasilju in vašem nasilju*, je pomembno specifično časovno zaporedje, pri katerem so se svetovna premiera ter nadaljnje mednarodne premierne uprizoritve v tujini dogodile mesece pred slovensko. (Potencialno) občinstvo uprizoritve v Sloveniji se je tako soočilo z odzivi mednarodne publike, še preden si je bilo uprizoritev doma sploh mogoče ogledati (Leiler, »Po burnih odzivih še slovenska premiera«). V slovenske časopisne anale se je uprizoritev tako še pred samo premiero zapisala s citati: »Najstrašnejši je prizor, v katerem se gola muslimanka dotika svojih intimnih predelov in od tam izvleče poljsko zastavo, potem pa se režiser še norčuje iz Kristusove smrti, igralec, ki igra Jezusa, pa posili dekle, ki igra Arabko« (nav. po Butala, »Pamflet« 32; Kolšek, »Pomisleki: Škandal!?!«). To lahko, denimo, beremo na

dan slovenske premiere v napovedniku uprizoritve v Dnevniku, skupaj s poročanjem o usodi in sprejemu uprizoritve na festivalih v Avstriji, Sarajevu in na Poljskem. Isti citat se pojavlja v člankih različnih časopisov, pravzaprav pa gre za citat v citatu, saj novinarji povzemajo Anno Sobecko, poslanko desničarske stranke PiS na Poljskem (kratica označuje zakon in pravičnost), ki se je nad uprizoritvijo uradno pritožila vodstvu mednarodnega *Festivala novih dramaturgij* v Bydgoszczu zaradi razžalitve verskih čustev.¹⁸⁹ Poleg recepcije na Poljskem lahko v napovednikih uprizoritve v dnevnih časopisih beremo še citirane odzive kritikov iz nemškega govornega prostora (citati so večinoma iz Dunajskih slavnostnih tednov): »Predstava kar poka od preprostosti in nedovršenosti. Igra je amaterska in dolgačasna, kot v nekakšnem krču se ves čas trudi, da bi šokirala«. Ali pa: »Uprizoritev, ki ne obogati, temveč zelo razjezi« (nav. po Butala, »Pamflet« 32).

Da večina dnevnih medijev povzema iste citate iz odzivov predstave, povzema iste okoliščine ter usodo uprizoritve z različnih festivalov in gostovanj ter tako izpostavlja medkulturne razlike v recepciji predstave, ni naključje. Gre za znak strateškega načina uporabe odnosov z javnostjo ter izrabe medijskih napovednikov s pomočjo tiskovne konference, namensko oblikovanih sporočil za javnost ter celo gledališkega lista. Slovensko mladinsko gledališče samo je namreč v gledališkem listu uprizoritve ekstenzivno citiralo odzive kritikov iz tujine, zlasti iz nemškega govornega prostora. Pri tem se je v senzacionalistični maniri osredotočalo zlasti na negativne kritike, pri tem še posebno na eksplicitne in radikalne zavrnitve uprizoritve z grobimi besedami, ki tako predstavljajo zasnovo za namene napihnjenosti dogodka v škandal, ekscesnost.

To je nenavadno, kolikor gledališki list sicer navadno predstavlja publikacijo, ki združuje skupek namensko izbranih strokovnih besedil, bodisi analiz gledaliških tekstov bodisi teme uprizoritve, ki osvetljujejo razumevanje uprizoritve v odnosu do sočasnega konteksta. Tokratni jezik strokovne publikacije je tako namensko znižan, publicističen, populističen ter namesto strokovnih in znanstvenih besedil temelji na citatih in okruških iz vsakdanjega življenja. Podobno je v sporočilih, ki jih je po svoji adremi medijev, novinarjev ter namensko targetiranih posameznikov iz zainteresirane (strokovne) gledališke javnosti pred premiero

¹⁸⁹ V Večeru, denimo, objavijo razpravo z naslovom: »Ali sme Jezus v gledališču posiliti muslimanko« (*Pilsel* 10).

razpošiljalo Slovensko mladinsko gledališče samo. Pomeni, da sama uprizoritev *Naše nasilje*, njeni odnosi z javnostjo pri uprizoritvi, tako ustvarjalci kot celotni gledališki produkcijski mehanizem gledališke institucije, ki uprizoritev podpira (producira), v tem primeru vzpostavljajo horizont pričakovanja gledalcev s citiranjem (šokantnih) recepcijskih odzivov iz tujine, raje, kot pa z lansiranjem osnovnih informacij o vsebini, kontekstu in nastanku uprizoritve za nadaljnjo distribucijo v medijih. Ta zadnji bi bil sicer samodejni in pričakovan postopek, ki je v navadi pri večini predstavitev umetniških produkcij zainteresirani javnosti.

Poleg tega grafično oblikovanje gledališkega lista v Slovenskem mladinskem gledališču že nekaj časa ustreza formi časopisa in ne na primer obliki knjižice. Časopisna forma dodatno poudarja ažurnost, aktualnost, sočasnost spremljanja in reflektiranja družbeno-političnega dogajanja v uprizoritvah, kakor tudi kritično spopadanje s samo medijsko formo te analize. Kot učinkovito sredstvo obveščanja javnosti in razvijanja komunikacijskih strategij odnosov z javnostjo pa SMG ne uporablja le gledališkega lista. Z lapidarnimi, udarnimi in dobro merjenimi slogani (»Mladinsko ni zgolj mladinsko. Mladinsko ni samo slovensko. Mladinsko ni le gledališče.«) opozarja nase tudi v obliki jumbo plakatov, ki so razporejeni po mestu, ter tako prepoznavno izoblikuje svojo javno vizualno in vsebinsko podobo ter intervencijo v javni prostor.

Strateška izraba odnosov z javnostjo, prepoznavanje in izkoriščanje raznolikih možnosti komunikacije z javnostjo v raznih občilih: organiziranih javnih diskusijah, debatah, gledaliških listih, jumbo plakatih na ulici, simbolnih trendnih produktih (tudi torbami z emblemi gledališča), tako SMG sestavlja za gledalca prepoznaven in pričakovan ter strateško in celovito izoblikovan pristop. Posamezna sredstva (zlasti, denimo, plakate ali gledališki list) pa je za kompleksno in popolno razumevanje njihove vloge pri dramaturgiji odnosov z javnostjo treba interpretirati v odnosu in kontekstu do celote oziroma uprizoritve. Kljub vnaprejšnjemu zavedanju in poznavanju strategij, ki jih tudi sicer uporablja SMG, so izstopajoče in udarne marketinške strategije pri odnosih z javnostjo, ki so bile pri Frljičevem *Našem nasilju* še bolj namensko in celovito izostreno uporabljene, naletele na skeptičen odnos in večidel na negativen odziv pri profesionalnih, strokovnih gledalcih in kritikih.

Nekateri kritiki že takoj na začetku zapisov odpravijo z objavljenimi odzivi na Frlijićevo uprizoritev iz tujine ter se nadalje z njimi več ne ukvarjajo, pač pa se raje posvetijo sami vsebini predstave. Kritičarka Dela tako zapiše: »Ni potrebe, da se pustimo zмести burnim odzivom, ki so pospremili uprizoritev v različnih državah in jih je mašinerija SMG vestno prenašala tudi v naš prostor (ljubljanska premiera te ambiciozno zasnovane mednarodne koprodukcije – kar je za slovenski gledališki prostor pomemben dosežek – je bila šele peta)« (Arhar, »Ocenjujemo: Naše nasilje«). Pri nekaterih kritičkih zapisih, denimo v Dnevniku (Dobovšek, »Konkretnost«) je razvidno polemiziranje z načinom vzpostavljanja horizonta pričakovanja pri na ta način spremenjenem zaporedju recepcije in produkcije, ki sprevača logiko običajnega manevriranja odnosov z javnostjo v gledališču. Polemika je izpostavljena na način problematiziranja funkcije gledalca (ter njegove recepcije) – gledano s položaja slovenskega gledalca – ki nenadoma postane redundantna: »Na naslovnici gledališkega lista nas že pričakajo izseki razkačenih mednarodnih kritičkih zapisov in nenadoma pomislimo, ali nas (kritike in občinstvo) ta projekt sploh še potrebuje« (Dobovšek, »Konkretnost«). Ena od kritičark celo podrobneje utemelji svoj skepticizem. Takole pravi: »A čemu, razen za potrebe marketinškega spina ali boljše unovčljivosti predstave, bi se resno ukvarjali z nekimi konservativnimi reakcijami tipa 'umetnost je prekoračila meje' ali 'promocija pornografije in bogoskrunstva' ali 'vagina * zastava = prijava na policijo' ...? Pri Frlijiću pač že davno več ne palijo dušebrižniške zgroženosti, čeprav tudi premetene in mnogotere marketinške strategije v takem teatru predstavljajo *contradictio in adiecto*« (Forstnerič Hajnšek, »Arzenal krutosti«).

Kljub sprotni artikulaciji žarišč problemov, ki se od kritike zahteva – kritike v Sloveniji so bile sami predstavi kot taki sicer po večini naklonjene –, pa učinkujejo (slovenske) kritike v odnosu do analize strategij odnosov z javnostjo pri *Našem nasilju* večidel uniformno. In sicer po naslednjem principu. Najprej izpostavijo redukcijo odnosov z javnostmi na nivo marketinga, kar pomeni, da je namesto informativne, poučne in vsebinske narave, ki pritiče nevtralnosti odnosov z javnostjo, komunikacija s potencialnimi gledalci uporabljena v marketinške namene, torej oglaševanja z namenom trženja in prodaje. To je mogoče ustrezno interpretirati v zvezi z neoliberalistično usmerjeno logiko profitabilnosti, donosnosti, s čimer gledališča/producenti oziroma ustvarjalci funkcijo gledalca reducirajo zgolj na kupca oziroma potrošnika (Heim, *Audience as performer* 129), Kershaw v zvezi s tem

omenja celo »vladavino potrošnika« (»Framing the audience« 166). Strategije, ki se pri tem uporabljajo, pa so zlasti prepričevalne narave, z namenom privabiti čim širši krog odjemalcev oziroma potrošnikov. Če to analiziram po komunikacijskem modelu (Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi* 153–160), pomeni, da sta v ospredju tovrstne komunikacije zlasti emotivna in konativna funkcija. V našem primeru je zlasti pomembna konativna funkcija, ki pomeni: »Usmeritev k NASLOVLJENCU« (155).¹⁹⁰ Poleg tega, da se v konkretni predstavi (prihodnji) gledalec počuti neposredno, direktno nagovorjen (konativna funkcija), nagovor ni nevtralen, pač pa je namenoma poudarjeno čustven (emotivna funkcija), apelira se na čustva gledalca ter na njegova osebna prepričanja in vrednote. To se dosega prek izpostavljanja čustvenega naboja odzivov v tujini (receptije), pri čemer sporočilo, stališče in položaj izjavljanja ustvarjalcev (produkcije) ter njihovega odnosa do receptije ostajajo hote izmuzljivi.

V osredju torej ni informativna narava sporočila in njegova vsebina, tudi verodostojnost sporočila in resničnost dejstev, ki jih podaja, v tem kontekstu nista bistveni. V osredje prihajajo manipulativne tehnike in prepričevalne strategije, ki se izražajo skozi komunikacijo ustvarjalcev z mediji v obliki tiskovnih konferenc pred premiero, pa tudi v obliki sporočil za medije in javnost, ki jih lansira gledališče samo, v obliki vnaprej pripravljenih napovednikov ipd. Za Frljića je namreč značilna prav tovrstna namenska teatralizacija odnosov z javnostjo in mediji. Vendar pa gre pri tem pravzaprav zgolj za poudarjanje te teatralizacije same, ki je v medijih že implicitno prisotna. Oziroma še več, Frljić poudarja teatralizacijo, ki je že implicitno prisotna v prepričevalnih mehanizmih iz vsakdanjika realnega sveta.¹⁹¹

Vsemu temu gre pripisati razloge za negativno nastrojenost in upor kritikov do tovrstnih strategij – kritika tu obravnavam kot strokovnega gledalca, ki s svojim javno izraženim mnenjem vpliva na druge gledalce. To je razumljivo, kolikor želijo kritiki ohraniti avtonomni položaj izrekanja, nočejo pristati na redukcijo nivoja diskurza o gledališču na raven populizma

¹⁹⁰ Jakobson sicer kot funkcije jezika našteje naslednje: referencialna (usmerjena v kontekst), emotivna (osredotočena na pošiljalca), konativna (usmerjena k naslovljencu), fatična (stik), metajezikovna (kod), poetska (sporočilo) (Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi* 153–160).

¹⁹¹ Uprizoritev *Naše nasilje* išče gledališče zunaj fizičnih in institucionalnih omejitev pojmovanja gledališča samega in poudarja teatralizirane taktike v vsakdanjem življenju. Pojmovanje odnosov z javnostjo kot ločenih od same uprizoritve, reakcij nanjo, tako zagreši bistveno osiromašeno interpretacijo uprizoritve kot samega sodobnega dožemanja gledališča.

in publicistike, podobno se upirajo tudi pristanku na neoliberalistični diskurz in njegovi redukciji gledalca na (nespametnega) potrošnika, v nasprotju z razgledanim uporabnikom kulturnih vsebin. Pri tem kritiki zavrnejo tudi sodelovanje v samodejnosti reprodukcije teatraliziranega procesa in odnosov z javnostjo, pri katerem Frljić poskuša režirati tudi samo recepcijo uprizoritve, posledično pa tudi gledalce in kritike same.

Kar je problematična točka za (slovenske) kritike, je določanje in s tem omejevanje diskurza ter polemike o uprizoritvi, ki jo regulira uprizoritev sama oziroma način njenih odnosov z javnostjo. Kritični odzivi iz tujine ter njihovo promoviranje namreč kritiku (in posledično vsakemu gledalcu) omogočijo le, da se do teh odzivov opredeli – se z njimi strinja ali ne. Tretja možnost pa je – kar so slovenski kritiki povečini storili – da se ta diskurz radikalno zavrne ter vzpostavi premise za polemiko pod lastnimi pogoji, pri čemer so se slovenski kritiki odločili za avtonomno in izolirano analizo uprizoritve na odru (brez upoštevanja strategij odnosov z javnostjo). Pri tem zadnjem so problematizirali namen uporabe tovrstne strategije, zlasti v navezi z vlogo gledalca, ki se mu odvzame ne le aktivna, ampak tudi receptivna funkcija. Zdi se, da se mu podeli tretja funkcija, ki jo lahko imenujem interpasivna funkcija, in sicer na podlagi pojma interpasivnost avstrijskega filozofa Roberta Pfallerja.

Pa vendar, v nadaljevanju trdim, da gre pri tem za šum v komunikaciji med kritiki (strokovnimi gledalci) in ustvarjalci, ki se pogosto zgodi pri taktikah subverzivne afirmacije – le-to naj bi jo v tem primeru prek odnosov z javnostjo uporabljal Frljić¹⁹² – oziroma pri načrtni uporabi uprizoritvene strategije izmuzljivosti avtorskega stališča. Na ta način pride do ključne pomote in nerazumevanja med namenom ustvarjalcev na eni strani ter njihovim razumevanjem pri gledalcih na drugi. Da bi pojasnila, kako točno to poteka, bom uporabila že omenjeni koncept interpasivnosti, ki je v tej smeri zelo produktiven.

Takole Robert Pfaller konkretno na primeru medijev pojasni delovanje interpasivnosti:

»Obstajajo tudi mediji, ki gledalcu odvzemajo *dejavnost gledanja*. Gledalca pravzaprav osvobajajo obveznosti *receptivnega posredovanja*: tako lahko občutenje strahu in sočutja spričo tragičnega dogajanja na gledališkem odru ali smejanje, ki ga

¹⁹² Kot tako so to uprizoritveno strategijo vsaj predstavljali v obrambo Frljiću v gledališču SMG samem, čeravno je to po osnovni definiciji nadidentifikacije vprašljivo.

sproža televizijska komedija, namesto gledalcev prevzemajo druge osebe ali celo stvari (denimo zbor v grški tragediji in tako imenovani konzervirani smeh (*canned laughter*) v televizijskih serijah [...]).« (Pfaller, *Interpasivnost* 15)

Za tovrstne medije Pfaller predlaga poimenovanje *interpasivni mediji* (ibid.). Gre za postopke in mehanizme, tehnike in tudi tehnologije, ki so vključeni v sam sistem produkcije, »ki nam obenem ponujajo tudi sam proces recepcije in konzumpcije« (ibid.). Če to apliciram na Frljića, je problematično torej, kakor opozarjajo slovenski kritiki, kam naj se potemtakem gledalec pozicionira, če uprizoritev – kot to v televizijskih komedijah počne konzervirani smeh – že z odnosi z javnostjo opravi vse recepcijsko delo namesto njega, ko mu vnaprej servira kritike uprizoritve in odzive nanjo.

Predstava brez gledalcev: konec gledalcev

Po analogiji z diskurzi o koncih umetnosti, estetike ... lahko v tem primeru govorimo o koncu gledalca, saj uprizoritev s samodejnostjo recepcijskih odzivov, ki jih proizvaja, postane samozadostna. Ta sicer vendarle predvideva aktivno udeležbo pra-gledalcev na pra-premieri. Predpostavlja torej obstoj nekega izvirnega pra-gledalca, čigar odziv je merodajen za vse nadaljnje. Natančneje, gre za predstavo brez kritične miselne udeležbe gledalcev. Treba je omeniti, da iz obdobja 3. modela dramaturgije gledalca v Sloveniji poznamo tudi primere uprizoritev, kjer uprizoritev sama oz. njeni igralci sredi poteka predstave tudi dejansko izvržejo gledalca ven (*Out, Via negativa* (2008); *Svoboda*, Miha Golob in Branko Jordan, *Gledališče Glej* (2014)). Vendar je kljub strahu kritikov kot profesionalnih gledalcev ta strah o koncu gledalca zaenkrat neupravičen.

Kar se zgodi pri interpasivnosti, je pravzaprav troje. Interpasivnost lahko namreč po Pfallerju interpretiramo na tri različne načine (Pfaller, *Interpasivnost* 32–37), ki jih v nadaljevanju razvijem in apliciram na konkretnem primeru Frljićeve uprizoritve. Najprej interpasivnost kot »inficiranje«, v tem smislu je interpasivni akt zgolj sprožilec, spodbujevalec in katalizator dejanja (gledalca). Pri *Našem nasilju* naj bi zgroženi odzivi iz tujine v tem pojmovanju interpasivnosti spodbudili zgrožene odzive domačih gledalcev. Interpasivnost je lahko tudi, po naslednji, drugi interpretaciji po vrsti, produkt »projekcijskega distanciranja« (36), saj

gledalci: »Vselej najprej potrebujejo vsaj predstavo drugega gledalca, da bi nato uživali zaradi njega (in zaradi njegove izkušnje)« (ibid.).

V primeru, denimo, komedije je v tem nekaj snobovsko vzvišenega in intelektualno superiornega, saj se ne smejemo z nekom, pač pa njemu (Pfaller prek Freuda pravi, da gre za »operiranje z navideznim idiotom« (*Interpasivnost* 34)), ki se mu smejimo, (ko in) da se temu sploh smeje. Oba gledalca se torej ne smejeta iz istega razloga. Medtem ko se prvi gledalec (predpostavljeni ali nastavljeni idiot) smeji, denimo, predstavi, se drugi gledalec smeje »idiotu«. V kantovski primerjavi gre prej za vzporednico s tem, kako učinkuje sublimno, ki je »asocialno in egalitistično«, tako Pfaller, narobe kakor pa učinkuje lepo, ki je po načinu svojega učinkovanja »socialno in egalitarno« (37), saj v tem drugem primeru interpasivnosti pomeni, da ne gre za »uživanje z drugimi« (identifikacija), marveč za »uživanje zaradi drugih, po njih« (projekcija) (ibid.). V tem smislu tudi pri interpasivnosti: »Radost ne vznika iz uspele združitve z drugimi, temveč iz uspele ločitve od njih« (ibid.). V tem pa se skriva precej individualistične, ločevalne in neoliberalistične logike, pa tudi ločenost po razredni pripadnosti. Projekcijsko distanciranje bi se na primeru uprizoritve *Naše nasilje* zgodilo v primeru zgražanja, vendar ne nad predstavo samo, marveč nad zgražanjem tujih kritikov, ker so se zgražali nad predstavo.

Medtem Pfallerjeva tretja razlaga interpasivnosti (to Pfaller vzpostavi prek Slavojja Žižka) implicira, da le-ta omogoča gledalcu delegirani užitek. V tem primeru (izmučeni) gledalec dobesedno uživa prek drugega, medtem ko le-ta namesto njega opravlja določeno aktivnost (Pfaller, *Interpasivnost* 38). A gledalec v tem primeru povsem apatično ne kaže nobenih (fizičnih) znakov uživanja. Gledalčev užitek je v tem primeru užitek drugega – igralca.

V tem tretjem primeru se mi interpasivnost ponuja kot nadaljnji razvoj politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca. Razlagam jo kot nadaljnji korak političnosti v gledališču izčrpanega in shiranega gledalca, torej v povezavi s konceptom *emaciated spectator* (Alan Read, »The Emaciated Spectator and the Witness of the Powerless«), torej konceptom shiranega in izčrpanega gledalca, od katerega ni v maksimi in ultimatumu ustvarjalcev po interaktivnosti gledalca v participativnih projektih od gledalca kot takega ostalo nič več. Gledalca, ki si v gledališču želi biti samo gledalec (to je tudi razlog, zakaj v osnovi ni igralec). Gledalec, ki v

zadnji instanci in pritisku po interaktivnosti preneha biti gledalec in pogosto tudi preneha hoditi v gledališče. Tretji način interpasivnosti namreč predstavlja reakcijo ustvarjalcev na gledalske averzije shiranega gledalca ob pretirani uporabi interaktivnosti v uprizoritvenih umetnostih. Tistega, ki gledalca sili, da bi postal igralec. Da bi to preprečili, je bilo treba torej izumiti nov način politik uprizarjanja. Interpasivnost gre v smislu razvoja (inovativnih) politik uprizarjanja še dlje in predstavlja naslednji korak od interaktivnosti.¹⁹³

Vprašanje, ki se postavlja v povezavi s konceptom interpasivnosti in uprizoritvijo *Našega nasilja in vašega nasilja*, je, zakaj so torej slovenski kritiki ježno odreagirali na strategije odnosov z javnostjo (ne pa tudi na samo uprizoritev)? Ali je temu tako zaradi Frlijičevega poskusa aplikacije prve, druge ali tretje interpretacije interpasivnosti? Podrobnejša analiza mi razkrije, da je prav zaradi osnovnega nesporazuma med temi tremi interpretacijami rezultat v končni fazi ta, da »slovenska premiera *Nasilja* ni sprožila takšnih burnih odzivov, a tudi ne zares široke razprave o temi«, kot ugotavlja umetniški vodja SMG, Goran Injac (nav. po Horvat, »Goran Injac«). Sam kot vzrok za to sicer navede: »Lepo je bila sprejeta, ker je občinstvo v Sloveniji po medijskem poročanju o njenem gostovanju v Avstriji, BiH in na Poljskem že vedelo, kaj lahko pričakuje, obenem pa se je že vnaprej opredelilo do predstave« (ibid.).

Kritiki v Sloveniji so pravzaprav zavrnilo interpasivnost v vseh treh pomenih. Najprej so jo radikalno zavrnilo v smislu prve interpretacije (inficiranosti), torej da bi širili nestrpnost do predstave, negativne reakcije ter njihovo nadaljnje spodbujanje – s čimer so dokazali, da so »odzivi slovenske javnosti [...] zreli« (tako novinar Marjan Horvat v najavi intervjuja z Goranom Injacom). Inficirani z zgroženimi odzivi iz tujine so pravzaprav tisti gledalci, ki si predstave niso ogledali – tisti, ki se zgražajo z javnimi protestnimi pismi, fizičnimi protesti pred gledališčem ali kar intervencijo v samo predstavo sredi nje, vse to z namenom, da tudi

¹⁹³ Če je prvi korak identifikacijski mehanizem v aristotelovskem tipu gledališča, pri katerem se gledalec poistoveti z igralcem na odru ter prek njegove tragične usode podoživi občutja strahu in sočutja ter se ju s tem očisti, je naslednji korak Boalov spect-actor (torej gledalec igralec ali gled-igralec v slovenskih prevodih), ki ima možnost sprotnega (idejnega, verbalnega) dopolnjevanja in soustvarjanja posamične predstave in posledično uprizoritve, v zadnji instanci pa celo stati na odru, postati izvajalec lastne ideje ter s tem tudi uprizarjati lastno (politično) vizijo alternativnega sveta skozi gledališče. (Tako vsaj v gledališču brazilskega gledališkega revolucionarja, Augusta Boala (prim. tudi Paterson, »A Brief Biography of Augusto Boal«).) Drugače je sicer v večini interaktivnih uprizoritev, kjer gledalec tudi v interaktivnih prijemih postaja zgolj objekt manipulacije uprizoritvenega koncepta in zgolj izvajalec, redkeje pa soustvarjalec v polnem pomenu.

drugi gledalci te predstave ne bi videli. Tako se je, denimo, zgodilo na Poljskem ter v nadaljnji usodi predstave v Splitu in Sarajevu, na festivalu MESS, zlasti pa na Češkem, v Brnu skoraj dve leti po premieri predstave.

Medtem si morda v tretji vlogi interpasivnosti kot delegiranega užitka predstavljamo gledalca uprizoritve ali bralca reakcij na predstavo, ki se namesto lastne artikulacije stališča do predstave zadovolji z zastopanostjo svojih stališč v eni od v javnosti predstavljenih možnosti. (Morda sam niti nima dostopa do možnosti javne prezentacije svojega glasu v javnem prostoru.) Pod tem si lahko morda predstavljamo običajnega, nestrokovnega gledalca, ki uprizoritve ne gleda v okviru estetskega miljeja – in torej distancirano, kot, denimo, kritiki –, marveč uprizoritev dojema osebno, brez distance.

Reakcija interpasivnosti v drugem pomenu kot produkt »projekcijskega distanciranja« (Pfaller, *Interpasivnost* 36), torej zgražanja nad zgroženimi odzivi pra-gledalcev,¹⁹⁴ pa je namesto slovenskih kritikov – kar so nemara pričakovali ustvarjalci uprizoritve – presenetljivo pravzaprav reakcija režiserja uprizoritve, Oliverja Frljića samega. Njegov argument za zgroženost je namreč prav diskriminatorno omejevanje diskurza, ki ga kritiki v nemškem govornem prostoru selektivno dopuščajo in dodeljujejo tujcem, prišlekom z Balkana, in ga, po njegovem, reducirajo zgolj na dopuščanje možnosti analize njihovih lastnih, lokalnih (balkanskih) problemov.¹⁹⁵

Frljić se tukaj ne ustavi. Nad kritiki nemškega govornega prostora (kot gledalci pra-premiere) se ne zgraža zgolj zaradi diskriminatorne obravnave, pač pa se loti tudi celotne institucije kritike ter gledališke teorije. Pravzaprav kar gledališča kot takega, pri čemer poudarja njegov hegemonični ustroj kot medija za privilegiran razred.¹⁹⁶ Konkretno kritiki v nemškem govornem prostoru idejo tovrstnega gledališča na predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje*

¹⁹⁴ Pfaller ponuja pri trifazni interpretaciji interpasivnosti zlasti primere iz zakladnice humorja, Frljić pa operira na območju politike, morale, vrednot, etike in pa gledališča; nadalje pa z mediji ter teatralnostjo, posledično pa s šokom, zgražanjem.

¹⁹⁵ »Nam je dovoljeno govoriti zgolj o Balkanu in njegovih travmah; ko pa spregovorimo o aktualni evropski islamofobiji, nas prikažejo kot primitivce, predstavo pa razglasijo za idiotsko.« (Frljić, nav. po Butala, »Pamflet« 32)

¹⁹⁶ Frljić pravi, da je »gledališče že zdavnaj postalo ekskluzivni medij nekega družbenega razreda, ki je ekonomsko in družbeno tako privilegiran, da si ga lahko privoščiči« (nav. po Leiler, »Je Frljićevo gledališče« 16).

izvajajo najprej z redukcijo družbenih in političnih problemov, ki jih predstava obravnava, na estetske, temu nato sledi nadaljnja zavrnitev predstave v estetskem diskurzu, s čimer se onemogoči javna razprava o obravnavanih družbeno-političnih temah tako v gledališču kot zunaj njega. S pomočjo uprizoritvene strategije odnosov z javnostjo v *Našem nasilju in vašem nasilju* ter z interpasivnostjo Frljić iznajde popoln način, kako zaobiti strokovnega gledalca, denimo kritike nemškega govornega prostora (pa tudi običajnega gledalca), ter sprožiti javni družbeni učinek brez njega. To je razvidno tudi iz njegove naslednje izjave: »Ljudje, ki napadajo 'našo predstavo, se ne zavedajo, da s svojim ravnanjem postajajo del njene dramaturgije'« (nav. po Horvat, »Spodobni (neo)fašisti«). Pomeni, da se koncept gledališke uprizoritve v tem primeru razširi na odnose z javnostjo ter vse reakcije na uprizoritev, ki jih odnosi z javnostjo uspešno integrirajo v nadaljnje obveščanje javnosti in prihodnjih gledalcev o uprizoritvi, jih samodejno uporabijo za samopromocijo, torej v marketinške namene uprizoritve. Medtem ko se mogoče reakcije gledalcev zreducirajo in kategorizirajo na omejen nabor (inficiran – niti ne nujno gledalec, nadalje, delegiran gledalec ali gledalec, ki gleda predstavo prek projekcijskega distanciranja do drugih gledalcev).

Teza oziroma strah o koncu (koncepta) gledalca v gledališču tako le ni povsem nesmiselna. Zato ne preseneča, da se slovenski kritiki temu uprejo in zavrnejo samodejen frljićevski princip interpasivnosti, saj prav s tem afirmirajo tako uprizoritev – ne njene odnose z javnostjo, marveč sam odrski dogodek. Na ta način potrjujejo relevantnost predstave v gledališkem mediju, kakor tudi sam kritiški diskurz in upor proti njegovi redukciji na populizem. Rezultat, ki nam ga pokaže aplikacija pojma interpasivnosti na *Naše nasilje*, je v končni fazi ugotovitev, da so se slovenski kritiki zgražali zgolj nad pristopom odnosov z javnostjo ter torej nad Frljićem in postopkom teatralizacije same. Postopkom, ki tudi samo realnost obravnava kot vzgib za gledališko uprizoritev in njen učinek.

S tem pa se nasilno odvzame četrto možnost, ki pokaže, da sta oba dela (odnosi z javnostjo in uprizoritev, produkcija in recepcija) ravno v zveznem odnosu, ne pa nekaj ločenega. Šele na ta način bi zavzeli meta-komunikacijski položaj, se distancirali do celotne situacije in lahko poskusili ovrednotiti uprizoritveno vrednost uprizoritvenih strategij odnosov z javnostjo v gledališču.

ZAKLJUČEK

V doktorski disertaciji *Politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca v Sloveniji po letu 1980* pregledno in analitično utemeljim tri modele dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja. Uvedem in predlagam jih z namenom bolj sistematičnega, preglednega in razvojno poglobljenega razumevanja sprememb in specifičnih razlik, ki so se dogajale z inovativnostjo uprizoritvenih strategij v vsakem od modelov. Modele sem poimenovala v odnosu do prevladujočega ekonomsko-političnega in družbenega sistema sočasnega obdobja. Čeprav preučujem uprizoritvene umetnosti v Sloveniji, skušam na ta način določen segment raziskave odpreti in ga do neke mere napraviti aplikabilnega tudi na države s podobno ureditvijo in organizacijo. Modeli si sledijo tako: 1. model v obdobju poznega socializma (1980–1991), 2. model v obdobju parlamentarne demokracije in po osamosvojitvi samostojne Republike Slovenije (1991–2004), 3. model v obdobju demokracije in zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma (2004–2019), ki se zgodi po vstopu Slovenije v Evropsko unijo (2004).

Največje razlike se pokažejo prav pri obravnavi 1. modela v obdobju poznega socializma in v primerjavi s 3. modelom v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma. Medtem ko 2. model po osamosvojitvi Slovenije v obdobju postsocializma in uvedbi parlamentarne demokracije obravnavam kot tranzicijskega.

1. model v obdobju poznega socializma poteka v obdobju, ko ima umetnost še edukativno, razsvetljevsko pa tudi ideološko vlogo ter skratka pomembno družbeno-politično vlogo. Normativna družbeno-politična opcija terja od umetnosti narodotvorno in državotvorno funkcijo, kar je značilno za manjše evropske narode, kjer kultura navadno pomembno prispeva k ohranitvi jezikovne identitete in kulturne dediščine posamezne skupnosti.

Pristop ustvarjalcev inovativnih uprizoritvenih strategij je do gledalca zahteven, od njega se zahteva »atletika očesa« (Eda Čufer, »Atletika očesa«), torej nenehni trening perceptivno-receptivnega aparata ter vzdrževanje visokega horizonta pričakovanja do ustvarjalcev (300). Uprizoritvene umetnosti v tem obdobju so nepopustljive, gledalca nagovarjajo fizično, ga telesno integrirajo v samo scenografijo dogodka in se ne pomišljajo posegati po za gledalca nelagodnih, celo nasilnih in strah zbujujočih uprizoritvenih sredstvih. Ali pa se uprizarjajo v

zasebnih, od politične javnosti avtonomiziranih in estetiziranih prostorih, vse to, da bi gledalca izostrili čute za alternativno obliko političnega, potrebno za vzpostavitev ter ohranjanje gledalčeve avtonomne kritične, osebne, etične, umetniške in politične ter od normativne, ideološko-politično ločene drže. Po drugi strani pa uprizoritvene umetnosti tega časa svoje (politično) avtorsko stališče izmuzljivo skrivajo za strategijami nadidentifikacije (NSK, Laibach, GSSN) ter gledalca prisilijo, da se sam etično in politično opredeli do obstoječega ter izoblikuje lastno osebno, psihološko, etično, politično in umetniško stališče. Gledalca silijo v postopek emancipacije in osamosvajanja. Uprizoritvene umetnosti pa v postopek demokratizacije prek pluralizacije in integracije raznolikih oblik inovativnih uprizoritvenih strategij v institucionalizirane procese (produkcije narodnih gledališč, refleksije, kritike, teorije, festivale in potrditvene nagrajevalne mehanizme).

V 1. modelu pride do pomembne spremembe v politikah uprizarjanja, ki se pokaže s prelomno Ristićevo uprizoritvijo *Missa in a minor* iz leta 1980 ter se razvija skozi uprizoritve GSSN (NSK) v prvi polovici 80. let. Te spremembe v politikah uprizoritvenih strategij temeljijo na kombinaciji prostorskih in tekstualnih praks, medtem ko *Missa* s kompilacijo besedil in jezikov doseže učinek prešitja represivnih sistemov (od socialistične oblasti v Jugoslaviji do Sovjetske zveze) ter obenem pokaže na obstoj enakih sredstev represije, nadzora in kaznovanja na obeh straneh (gulagi), gre pri NSK (zlasti Laibach, GSSN, Novi kolektivizem) za izpraznjenje simbolov vseh vsebin ter njihovo redukcijo na označevalce, ki jih provokativno zreducira na poljubno zamenljivost. V tem smislu gre za redukcijo, minimalizem, tudi določeno abstrakcijo, predvsem pa eklekticizem, ki s sabo nosi kontradiktornost različnih kontekstov vsebin, ki so prvotno pripadali označevalcem, ikonam ali simbolom, ki jih zdaj uporabljajo NSK, GSSN, Laibach, ter so na ta način iz političnega ali religioznega konteksta prenesene v umetniškega. V tej, novi rekontekstualizirani kombinatoriki pa so poenotene ter pogosto reducirane na identitetne politike kolektivizma kot prinašalke poenotenja množic, s tem pa nujno represije, discipliniranja, nasilja. Vse to gledalca pogosto pušča zmedenega, v fragmentarnosti in obilju različnih materialov pa se je prisiljen po sporočilnosti umetniškega dela (idealnemu avtorju, ki bi mu ga sporočal) orientirati sam. Pri tem tako Laibach kot NSK poudarjata manipulativnost in nasilnost strategij nagovarjanja, njihovo zbujanje strahu – primarno gre za uprizoritvene strategije –, ki jih uporabljajo vsi ti politični sistemi (socializem, fašizem, nacionalsocializem, pa tudi religije). Laibach to, denimo, demonstrira z

industrijskim, mehaničnim zvokom oz. hrupom, disciplinskim ritmom koračnic ter politično in umetniško rekontekstualizirano vsebino besedil («Geburt einer Nation»). GSSN pa prav tako s hrupom, truščem, zbujanjem strahu, podobno rekontekstualizacijo besedil, predvsem pa s prostorsko konceptualizacijo in popolnim nadzorom gledalčevega pogleda (*Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*). Umetniška dela NSK gledalcu omogočijo zgoščen nabor, pregled in živo izkustvo zastraševalnih, represivnih in manipulativnih mehanizmov znotraj umetniškega dela ter s tem opozarjajo na njihovo povečano prisotnost v vsakdanjem življenju. To imenujem rabo nadidentifikacije, ki se kot povečava in »ready-made« pojavlja v vseh delih NSK. Obenem na ta način opozarjajo tudi na možnost zlorabe tovrstnih uprizoritvenih strategij manipulacije, ki se lahko iz skupnostnih, kolektivnih identitetnih politik ljudstva, naroda, hitro prevesijo v nacionalistične in izključevalne ter diskriminatorne politike.

2. model v času izoblikovanja sistema predstavniške, parlamentarne demokracije po osamosvojitvi samostojne Republike Slovenije (1991–2004) obravnavam zlasti kot tranzicijskega, torej zlasti med 1. in 3. modelom. Poteka pa v procesu demokratizacije od poznega socializma oziroma postsocializma do neoliberalnega kapitalizma in njegovega zaostrovanja. V ekonomskem in družbeno-političnem smislu gre za reorganizacijo družbenega in političnega reda, osamosvojitvev, demokratizacijo ter procese denacionalizacije, privatizacije, uvajanja prevlade kapitalizma ter svobodnega trga, kakor tudi postopnega ukinjanja privilegijev socialne države.

Za 2. model so v normativnem smislu značilne izguba državotvorne funkcije umetnosti, pa tudi njenega – do neke mere – privilegirane družbeno-političnega statusa, ki je v kontekstu umetnosti omogočal svobodno izrekanje političnih resnic.

Posledica grenkega priokusa instrumentalizacije umetnosti v času socializma je vsesplošno prizadevanje po depolitizaciji umetnosti, nasledek česar je apolitičnost uprizoritvenih umetnosti. Določeni umetniki prestopijo iz umetnosti v politiko. Medtem se določene aktualne vsakodnevne družbeno-politične teme tega obdobja – denimo posledice tranzicije, spremembe ekonomskega in družbeno-političnega sistema, denacionalizacija državne lastnine in njena privatizacija, družbeno razslojevanje in rastoče premoženjske razlike med posameznimi družbenimi razredi, tema vojn ter njenih posledic na območju nekdanje Jugoslavije ob njenem razpadu ipd. – ne obravnavajo sproti, skozi refleksijo sočasne

umetnosti 90. let v 2. modelu, marveč šele v 3. modelu v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma; to pomeni obravnavo z zamikom.

V smislu razvijanja inovativnih politik uprizarjanja pa 2. model prinese eksperimentiranje s formo, jezikom in gledališkim kodom, zaznamujejo ga iskanje novih uprizoritvenih prijemov, svojevrstna abstraktnost, odlepljenost od stvarnosti, odsotnost referenta, samonanašalnost; prosto pot daje vsakovrstnim eksperimentom, intelektualizaciji gledališča, larpurlartizmu, predvsem pa preizkušanju vsakovrstnih prijemov dramaturgije gledalca.

Za to obdobje so v smislu dramaturgije gledalca značilni še individualizacija publike od (politično oziroma ideološko uniformnega) kolektiva 80. let k posameznemu individualiziranemu in personaliziranemu gledalcu – značilen je tudi individualiziran nagovor ter psihologizacija in subjektivizacija posameznega gledalca. Na ravni uprizoritvenih postopkov so značilni še deziluzija fikcije igre, uvajanje avtobiografskih elementov in poseganje v zasebno performerja, odnos med gledalcem in performerjem postaja bolj osebne, celo intimne narave, kar pa vse skupaj nakazuje, ugotavljam, prej prehod v neoliberalni kapitalizem ter pojmovanje individualiziranega gledalca kot potrošnika, še raje kupca oz. stalne stranke, ki je v odnosu do performerja postavljen v ekonomsko transakcijsko razmerje izmenjave dobrin oz. servisa uslug.

Nevarnost, ki se napoveduje in pojavlja že v tem modelu v 90. letih, popolnoma pa tudi v polju umetnosti in kulture nastopi v novem tisočletju in ob radikalizaciji neoliberalnega kapitalizma, je odvisnost uprizoritvenih umetnosti od vsebinskih, programskih in produkcijskih shem, ki jih določajo financerji – pomembna postane debata o kulturni politiki posamezne države ter mednarodna sodelovanja in procesi evropeizacije oziroma odprtosti. Po drugi strani pa ti procesi prinesejo pojav diktata gledalca kot potrošnika ter njegovega okusa, v imenu katerega se v repertoarnih politikah slovenskih gledališč pogosto opravičuje prevlado lažnejših, nekritičnih ter bolj uniformnih vsebin in form.

V 3. modelu v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma pod vplivom tržnih sprememb se dojemanje gledalca individualizira, gledališče postaja pogosto prostor neobvezne zabave, pojem razvoj občinstva (ali celo občinstev), ki se postavlja kot norma in prioriteta kulturnih politik, pa je prej le krilatica, katere izključni nameni so reducirani na marketinško in tržno privabljanje gledalcev kot strank v gledališke hiše. Subverzivni prijemi

uprizoritvenih strategij postajajo tako subtilnejši in se pogosto skrijejo pod interaktivno zabavo, ki gledalca pritegne v aktivno (verbalno in/ali) fizično sodelovanje z udeležbo. Pod izgovorom diktata publike postajajo uprizoritvene strategije v odnosu do gledalca vedno milejše in bolj varne, prej utemeljene na psiholoških oz. psihičnih manipulacijah, nikakor pa ne posegajo v fizično intimo gledalca (primer Frlićevih uprizoritev). Če že operirajo v miljeju fizičnega, gre prej za introjekcijo prek vdora v zasebno in fizično performerja (Simona Semenič, Primož Bezjak, Maja Delak). Odnosi z javnostjo in promocijske dejavnosti postajajo pogosto pomembnejše od umetniškega dogodka samega. Kot pokažem na koncu prek koncepta interpasivnosti Roberta Pfallerja, ki ga apliciram na gledališče Oliverja Frlića, postaja na neki način umetniški dogodek redundanten, kakor tudi gledalčevo kritično motrenje dogodka, saj mu je recepcija dogodka servirana že vnaprej pred samim dogodkom. Še več, v tem tržno-ekonomskem marketinškem samodejnem reproduciranju vsebin znotraj uprizoritvene produkcijske in post-produkcijske mašinerije gledališča postane tudi sam – kritično misleči – gledalec na neki način odvečen.

Raziskavo v dodatku (appendixu) utrdim s primeri iz tujine (zlasti iz nemškega govornega področja), ki – med drugim prav tako na primeru reakcij na gledališče Oliverja Frlića – kažejo na rastoče primere cenzure, omejevanja svobode govora, umetnosti in poskuse odtegnitve gledalca od žive odrske stvaritve, s poskusi prepovedi uprizoritev (s pravno-formalnimi in finančnim sredstvi ter tudi z demonstracijami pred gledališči). Vendar so v vseh obravnavanih primerih gledalci vztrajali pri svoji pravici do gledališča.

Svojo raziskavo sem zaključevala v obdobju epidemije covid-19, ki je uprizoritvene umetnosti ter vlogo gledalca v njih postavila v drugo luč, saj so bila gledališča kot pomemben tvornik politične skupnosti in prostor javne debate prisiljena zapreti svoja vrata. Ob rastoči uporabi tehnologije, digitalizacije na področju uprizoritvenih umetnosti so le-te služile kot sredstvo, kako žive umetnosti v obdobju brez fizičnih kontaktov z drugimi pripeljati v stik z občinstvom. Polje obravnave in dramaturgije gledalca se je tako selilo iz živih uprizoritvenih umetnosti v nove sfere, ki zaenkrat puščajo še odprto vprašanje politik ali kar političnosti njihovega uprizarjanja.

DODATEK (APPENDIX) 1: Primerjava nemškega govornega področja s slovenskim

Pregled učinkov uprizoritvenih strategij¹⁹⁷

V tem, zadnjem razdelku doktorske disertacije kot dodatni del ponudim še širši, primerjalno-analitični pogled na inovativne uprizoritvene strategije, njihovo uporabo in obravnavo, od zunaj, iz tujine, pri čemer se osredotočam na nemško govorno področje in najsodobnejše prakse, ki so nastale zlasti po letu 2000. To storim z analizo posameznih uprizoritvenih strategij, in sicer največ v primerjavi z Dunajem, Avstrijo in Ljubljano, Slovenijo. Uprizoritvene strategije politik uprizarjanja in dramaturgije gledalca analiziram v odnosu do sočasne družbeno-politične situacije, v katero so uprizoritve umeščene. Delovanje teh istih uprizoritvenih strategij nato analiziram na primeru uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji (največ v Ljubljani). Ker gre pri nemškem govornem področju – zlasti pa pri analizi uprizoritvenih umetnosti na Dunaju – za drugačno okolje, tako v družbeno-političnem smislu kot v produkciji uprizoritvenih umetnosti, predstavim kontekst in okvir gledališč v nemškem govornem območju in zlasti na Dunaju – produkcijo v institucijah in zunaj njih, finančno shemo ipd. –, kakor tudi statistične podatke gledalcev v Dodatku 2. Pri tem za primerjavo ponudim tudi podatke za Slovenijo.

Namen poglavja je ponazoriti, kako se iste uprizoritvene strategije – denimo nadidentifikacija oziroma subverzivna afirmacija – uporabljajo v različnih družbeno-političnih kontekstih in časovnih obdobjih ter kako se pri tem umetniško preoblikujejo oz. prilagodijo. Tako je uporaba, kakor tudi učinkovanje subverzivne afirmacije v času socialistične Jugoslavije na začetku 80. let prejšnjega stoletja (primer NSK, 1983) drugačna kot v primeru Avstrije na prelomu tisočletja (primer Schlingensief, 2000) ali sodobne Nemčije (primer razstave »The Alt-Right Complex – On Right-Wing Populism Online«/Kompleks Alt-Right – O desničarskem

¹⁹⁷ Poglavje je nastalo v okviru moje študijske izmenjave na Univerzi na Dunaju (Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft) v zimskem semestru 2019/2020. Raziskavo in izmenjavo so omogočili Austrian Agency for International Cooperation in Education and Research (OeAD-GmbH), Centre for International Cooperation and Mobility (ICM) in Stipendien der Stipendienstiftung der Republik Österreich s Scholarship of the Scholarship Foundation of the Republic of Austria, Undergraduates, Graduates, Postgraduates. Za prevod se zahvaljujem Jedrt Lapuh-Maležič. Za potrebe doktorske disertacije sem raziskavo dodatno priredila v obstoječo obliko.

populizmu na spletu, 2019). Pomembno je razumeti, zakaj se določene uprizoritvene strategije uporabljajo v določenem družbeno-političnem trenutku.

Za lažjo ponazoritev gre za povečavo in izolirano obravnavo posameznih vnaprej izbranih primerov uprizoritvenih strategij in uprizoritev. Pri tem se osredotočam na naslednje uprizoritvene strategije:

- Subverzivna afirmacija in nadidentifikacija:

To preučujem na konkretnih primerih (primer NSK, 1983; Schlingensief, 2000; drugih sodobnih primerov internetne umetnosti; razstave »The Alt-Right Complex«, 2019). Namen je ponazoriti spremembe v učinkovanju subverzivne afirmacije v odvisnosti od konkretnega družbeno-političnega konteksta in časovnega obdobja.

- Dokumentarno gledališče

Pri tem se najprej posvetim pregledu izbranih uprizoritev dokumentarnega gledališča in pri vsaki ponazorim, kako je žanr dokumentarnega gledališča uporabljan v nemškem govornem območju in v Sloveniji. Namen je prikazati razlike v rabi žanra dokumentarnega gledališča. V nemškem govornem območju se dokumentarno gledališče uporablja (tudi) za obravnavo vojn in z njimi povezanimi tematikami. Medtem ostaja v Sloveniji tema vojn – zlasti vojn na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih – večinoma nenaslovljena. Če pa že, so redki primeri, v katerih je ta tema obravnavana, v dramatikki oziroma posledično v gledališču v tistih uprizoritvah, ki so nastala na podlagi dramskih besedil, ki obravnavajo vojne teme. V Sloveniji se obravnava vojn v gledališču ne dogaja v obliki žanra dokumentarnega gledališča.

V pričujočem poglavju za ponazoritev obenem popišem tudi določena gostovanja iz nemškega govornega območja v Sloveniji, pri čemer opozorim na prevlado določenih producentov in festivalov pri vpeljavi in predstavitvi nemško govorečih umetnikov slovenskemu prostoru (Nova pošta v SMG in Festival Mladi levi). To uvajanje vplivov iz nemškega govornega območja je povezano tudi z delovanjem režiserjev pri Novi pošti, ki so nato tudi sami v večji meri uporabljali dokumentarno gledališče (Divjak, Horvat, Janša). Predtem dokumentarno gledališče v Sloveniji ni bilo razširjeno v tej meri. Vendar se dokumentarno gledališče na Novi pošti ne uporablja za obravnavo vojn.

Namen je prikaz vpliva najbolj inventivnih uprizoritvenih strategij, ki so se razvile na nemškem govornem območju (zlasti obravnavam Dunaj), na slovenske prakse. A tudi obratno. V primeru vpliva nadidentifikacije in NSK gre za vpliv iz časa SFR Jugoslavije na sodobno produkcijo v nemškem govornem področju. Strategije subverzivne afirmacije so v drugem družbeno-političnem kontekstu prilagojene oz. celo učinkujejo drugače.

V zadnjem delu primerjalne razprave se posvetim obravnavi Frljičeve uprizoritve *Naše nasilje in vaše nasilje*. Tako obrnem princip in metodologijo raziskovanja. Če sem predtem preučevala, kako ista uprizoritvena strategija in oblike gledališča (subverzivna afirmacija, dokumentarno gledališče) delujejo v različnih okoljih ter na podlagi sočasnega konteksta razvijajo specifične oblike, je tukaj drugače. Preučujem različne odzive in sprejeme iste uprizoritve. Ker gre za mednarodno koprodukcijo, me zanima, kako lahko določene uprizoritvene strategije, v tem primeru celo iste uprizoritve, izzovejo različne reakcije v različnih kulturnih ter družbeno-političnih prostorih. Primerjam reakcije v medijih in reakcije, ki jih je predstava izzvala v širšem družbenem okolju v javnosti. Iz tega povlečem zaključke za odzive gledalcev in javnosti na uprizoritve in ne le za načrtni, umetniški način uporabe uprizoritvenih strategij.

Razvoj političnosti in strategij nagovarjanja občinstva v sodobnih uprizoritvenih umetnostih: primer subverzivne afirmacije

Glede na mojo temo, ki se giblje na presečišču politik uprizorjanja in dramaturgije gledalca, je še pred začetkom mojega raziskovanja na Dunaju v obravnavanem materialu kot vzorčni primer izstopal eden najbolj poznanih (tudi v Sloveniji), gotovo pa provokativnih primerov. Gre za performans Christopa Schliengensiefa *Bitte liebt Österreich (Ljubite Avstrijo, prosim)*, ki je bil premierno uprizorjen na Wiener Festwochen/Dunajskih slavnostnih tednih v trajanju med 9. in 16. junijem 2000. Naj povzamem: Schliengensief je uprizoril provokativno interaktivno ulično intervencijo, tako da je v središče turističnega dela Dunaja, pred Opero, postavil kontejnerje, na katerih so bile pritrjene table, kjer je z velikimi črkami pisalo »Ausländer raus!«/ »Tujci ven iz države« (Arns, Sasse, »Subverzivna« 18) kot provokacija gledalcem, nedolžnim mimoidočim. Iz mešane skupine ljudi, ki jih je namestil v kontejnerje in ki so bili oblečeni v različne kostume, so člani občinstva smeli – z glasovanjem prek telefona ali prek interneta – izbrati tiste, ki bi jih bilo treba poslati »ven« (iz Avstrije), in tistega, ki

mu/ji bo dovoljeno ostati («Bitte liebt Österreich«, uradna stran umetnika). Performans je bil vmesna forma med političnim shodom in resničnostnim šovom (z glasovanjem občinstva in neposrednim televizijskim prenosom), s čimer je razkrinkaval, radikaliziral ali preprosto posnemal radikalni jezik populistične desnice. Občinstvo je bilo s svojim angažmajem vpleteno v igro, pri čemer so imeli rezultati glasovanja gledalcev neposredni učinek na usodo drugih ljudi. Projekt, ironično, ni prinesel najbolj prijazne upodobitve neposredne demokracije ob njeni morebitni realizaciji. Naknadni premisleki o dogodku so poudarjali hiper-realistično stanje,¹⁹⁸ ki ga je to ustvarilo (na kontejner sta bila nameščena tudi zastava FPÖ, desničarske Avstrijske svobodnjaške stranke, in logotip časnika Kronen Zeitung, pa tudi FPÖ, predvajali so govor Jörga Haiderja,¹⁹⁹ vse, da bi se le dogodek zdel čim verjetnejši) (Arns, Sasse »Subversive« 18). Velika kontroverznost in občutek zmede glede performansa sta mestne oblasti privedla do tega, da so hoteli pred prizorišče postaviti oznako, da gre za gledališko predstavo. Že predtem je želel festival sam namestiti oznako, da gre vendarle za antifašistični umetniški dogodek v okviru festivala, vendar je bilo na željo Schliengensiefa to umaknjeno (Hegemann, »Christoph Schliengensief«). Naposled je že sama namera o tem pokazala na dejstvo, da je bil cilj performansa dosežen in da je »njegovo gledališče znova 'doseglo določeno hiperrealnost'« (Arns, Sasse, »Subversive« 18). Fikcija se je s stvarnostjo pomešala do te mere, da ima fikcija na stvarnost resnične učinke.

Glavno vprašanje je, kako bi ta performativna akcija delovala danes, v kontekstu trenutne politične situacije na zahodu, množičnih migracij, begunskega problema, ko je desničarski populizem v vzponu, v vzponu pa je celo neo-fašizem, ki svoj strogo določeni jezik, ko gre za nagovor domačega prebivalstva, upravičuje na podlagi negativnih finančnih vidikov migracij. Navajam argumente iz intervjuja za slovensko kulturno publikacijo, Dialogi, v katerem je Matthias Lilienthal, dramaturg omenjene Schliengensiefove produkcije, izjavil, da si dandanes »nikakor« ne predstavlja tega projekta kot »izvedljivega. Naša resničnost je tako

¹⁹⁸ Silvija Jestrovic govori tudi o hiper-avtentičnosti v članku »Performing like an asylum seeker: paradoxes of hyper-authenticity«.

¹⁹⁹ Joerg Haider, koroški deželni glavar in v tistem času vodja avstrijske svobodnjaške stranke (FPÖ), pozneje pa vodja skrajno desničarske stranke Zavezništvo za prihodnost Avstrije. V Avstriji je, denimo, tako Arns in Sasse, FPÖ od leta 2000 del vladajoče koalicije («Subversive« 18).

zelo kruta, da bi danes na produkcijo 'Bitte liebt Österreich' gledali kot na romantični, kičasti odpor« (Lilienthal, »Politika in Evropa«).²⁰⁰

Taktika, ki jo je sprva uporabil Schliengensief in ki jo Anselm Franke v intervjuju imenuje literalizacija (»Exhibition Histories«), je bila posnemanje jezika nasprotnikov, namreč populistične politike, kar je bila pravzaprav taktika nadidentifikacije ali subverzivne afirmacije.²⁰¹ To pomeni, da Schliengensief ni zgolj posnemal mehanizmov skrajne desnice, temveč je uporabil povečavo (pod)teksta in tako na način pretiravanja razkril delovanje njene strategije. Ta taktika »umetnikom/aktivistom omogoča udeležbo v posameznih socialnih, političnih ali ekonomskih diskurzih, poleg tega jih lahko z njeno pomočjo potrjujejo, prisvajajo ali izrabljajo, medtem ko jih hkrati spodkopavajo« (Arns, I., S. Sasse, »Subversive« 2). Schliengensief je počel natanko to. To mu je omogočilo, da se je dozdevno podvrgel enakemu obnašanju kot populistična desničarska politika oziroma je sledil natanko opredelitvi subverzivne afirmacije, ki je »umetniško politična taktika«, za katero je »značilno predvsem dejstvo, da se hkrati z afirmacijo pride do vzpostavljanja distance do samega predmeta afirmacije ali njegovega razkritja. Pri subverzivni afirmaciji vedno pride do presežka, ki destabilizira afirmacijo in jo obrne v njeno nasprotje« (ibid.).

Ta nadidentifikacija je strategija, ki je bila razširjena v času socializma in po kateri je v Sloveniji poznan umetniški kolektiv Neue Slowenische Kunst (NSK). Skupino, ki je bila ustanovljena leta 1983 in je znana po svojem nasprotovanju tedanjemu socialističnemu režimu v časih nekdanje SFR Jugoslavije, so odtlej poglobljeno raziskovali tako domači (Badovinac, Čufer, Žižek, Gržinić) kot mednarodni raziskovalci (A. Monroe, I. Arns, S. Sasse, S. Wilmer ...).

²⁰⁰ Lilienthal je sicer v času pisanja te raziskave umetniški direktor gledališča Kammerspiele v Münchnu, medtem ko je v letu 2021 prevzel funkcijo pri Münchenskih filharmonikih.

Lilienthalova izjava se sicer nanaša na politično situacijo in jo komentira. Podobno kot drugje po Evropi je tudi v Nemčiji skrajno desničarska stranka Alternative für Deutschland / Alternativa za Nemčijo leta 2017 prebila prag za vstop v Bundestag in postala tretja največja politična stranka v državi.

²⁰¹ Lilienthal prav tako (citiram iz pogovora z njim): »Sredi ponavljanja [projektov], so Bondyja [Luc Bondy/ tedanji umetniški direktor festivala] povabili na avstrijsko televizijo. Popolnoma mu je spodletelo, ko se je lotil FPÖ. Po oddaji je rekel Christophu: »FPÖ je naučena, da ne navaja argumentov, temveč trditve. Tako torej FPÖ pravi: 'Nigerijci so preprodajalci droge', ne pa: 'Nigerijci so zli ljudje, ker preprodajajo drogo.' Če se takšni izjavi zoperstaviš z logiko ali z vzročno posledično navezavo, nimaš nikakršne možnosti« (»Exhibition Histories«).

Kolektiv NSK, ki se je izoblikoval v Ljubljani že leta 1983, v obdobju socialistične Jugoslavije – Schlingensief strategijo uporabi leta 2000 –, je bil znan po svoji politično provokativni umetnosti, predvsem pa so bili znani po svojem specifičnem razvoju nadidentifikacije. Uporabljali so nemško ime, pri čemer je glasbena sekcija NSK, Laibach, ime glavnega mesta Ljubljane, namigovala na stoletja pod nemško govorečo okupacijo (od habsburške monarhije do Avstrijskega cesarstva do konca Avstro-Ogrske monarhije leta 1918 in nato znova med drugo svetovno vojno). Nastopali so v vojaških uniformah, upodabljali kar se da eklektično rabo ikonografije in simbolov, ki so bili na prvi pogled podobni nacističnim, vendar pa hkrati tudi ameriškim vojaškim uniformam, poanta njihove rabe pa je bila tako v poudarjanju karakteristik različnih represivnih sistemov; v citatih pa, ki so se jih posluževali, so tako obenem uporabljali jezik (jugoslovanskega) totalitarnega režima. To je dozdevno vse te raznolike politične sisteme obravnavalo na isti ravni, vendar pa je bilo dejansko usmerjeno k izpostavljanju retorike, mehanizmov represije in manipulacije ali strategij nagovarjanja, ki so se jih ti različni politični sistemi posluževali v različnih obdobjih (medtem pa k njihovi prekomerni ponovni apropiaciji). Naziv Laibach in tudi zunanji videz se nista dobro zapisala pri socialističnih oblasteh in koncerti skupine so bili na začetku 80. let 20. stoletja dosledno prepovedani, vse skozi 80. leta pa so ostajali predmet vsesplošne kontroverznosti.

To sicer ni bila precedenčna raba taktike subverzivne afirmacije. Arns in Sasse pokažeta, da je bila slednja pred tem uporabljena v ruski historični avantgardi na začetku 20. stoletja (denimo skupine Oberiu; Daniil Harms, Aleksander Vvedenski). Vendar pa je omenjena taktika od tedaj v novem političnem položaju in kontekstu pridobila drugačen pomen. To strategijo, ki je bila široko v rabi in se je neodvisno razvijala v več delih vzhodne Evrope v 60. in 80. letih 20. stoletja, so, kar je precej nenavadno, v 90. letih v veliki meri izvozili na Zahod – pomeni, da je šlo za neposreden vpliv (tako Arns, Sasse) – pri čemer so strategijo na Zahodu uporabljali tudi v obliki medijskega aktivizma. Arns in Sasse kot tezo svojega izčrpnega sestavka retorično podata vprašanje: »Zakaj postajajo danes taktike, ki so se razvile v nekem odkrito represivnem kontekstu, spet tako pomembne v – politično, socialno, ekonomsko – drugačnem kontekstu, ki naj bi bil liberalnejši?« (Arns, Sasse, »Subversive« 5).

Če jo prilagodimo trenutni situaciji, je bila strategija subverzivne afirmacije, tako Arns in Sasse, pogosto uporabljena v intermedijski umetnosti, denimo v video intervencijah in več

javnih potegavščinah dua Yes Men, ko je ta prevzel vlogo zastopnikov vodilnih svetovnih korporacij na javnih dogodkih in na primer pokazal njihovo moralno kesanje za krivice. Tako na primer, ko sta se člana predstavila v vlogi predstavnika za stike z javnostjo družbe Shell, sta se javno opravičila za kršenje človekovih pravic in okoljevarstveno škodo po Shellovem izkoriščanju nafte v delti reke Niger. (ibid.) Ali pa na primer Eva & Franco Matthes, a.k.a. 0100101110101101.org, ena od pionirjev gibanja Net Art, znana po svoji subverziji javnih medijev, ko sta bila pobudnika akcije za preimenovanje dunajskega Karlsplatz v Nikeplatz.

Te rabe tovrstnih strategij subverzivne afirmacije so bile (zaradi vplivnosti in vplivov NSK) podrobno raziskane tako v sodobni slovenski teoriji (Marina Gržinić, *Situated Contemporary Art Practices*) kot tudi v mednarodnem prostoru (Arns, Sasse, »Subversive«). Obenem poznamo tudi posodobljene študije o variacijah in sodobnem razvoju te strategije, denimo ena od razvojev strategije nadidentifikacije je naslednja, ko so si Janez Janša, Janez Janša in Janez Janša, tj. trije umetniki spremenili ime v ime tedanjega predsednika vlade in vodjo desne stranke, Janeza Janše: »Potujitveni učinek serijskega preimenovanja v Janeza Janšo je absurдна oblika subverzivne afirmacije. Pretirana multiplikacija Janezov Janš je [...] posledica pretiranega poistovetenja (nadidentifikacije) z ideološkim mehanizmom interpelacije individuov v subjekte« (Milohnič, *Teorije sodobnega gledališča* 187) (več o tem tudi pri A. Milohnič v angleškem sestavku »Ready Name« in pri S. E. Wilmer, *Performing Statelessness*).

Arns in Sasse sta svojo študijo o subverzivni afirmaciji sprva napisali leta 2006 (za IRWIN-ov raziskovalni in umetniški projekt ter knjigo *East art map: Contemporary art and Eastern Europe*). Poleg tega, da prikažeta genealogijo te taktike, ki izvira z Vzhoda (in jo celo pred tem najdemo pri historični avantgardi, zlasti v Sovjetski zvezi) in je bila v 90. letih 20. stoletja »uvožena« na Zahod kot politična strategija, je glavna teza njunega prispevka ta, da: »Kulturni industriji uspeva izbirati in si prisvajati tudi najbolj kritične poglede in jih narediti za neučinkovite« (Arns, Sasse, »Subversive« 5). S tem torej dokažeta naslednje: »V obeh kontekstih se kritična distanca (nekaj 'zunanjega') izkaže kot nemogoča ali neprimerna drža. V situaciji, ki je nastala kot produkt strategije popolne pridobitve in prisvojitve kritičnih pogledov s strani dominantnega političnega in ekonomskega sistema, prav prikrita virusna taktika subverzivne afirmacije navidez še vsebuje uporniški potencial« (ibid.). S tem Arns in Sasse razrešita zagonetko, katera umetniška (ali uprizoritvena) taktika bi se najbolje obnesla

v tem vseobsegajočem političnem sistemu nadzora: pravita, da tista, ki deluje kot viralna. Viralna v tem primeru pojmem v pomenu, da za svojo ekspanzivnost uporablja strategije, ki so podobne tistim, ki jih uporablja virus, denimo ob napadu na človeško telo, in sicer za specifičen način njegove parazitske reprodukcije. Podobno gre najti tudi pri virusih v računalniški terminologiji, kar deluje kot dobra ustreznica na primeru net-arta.

Vendar pa se je zaradi spremenjene politične klime in po aferah WikiLeaks (Julian Assange), žvižgačev (Edward Snowden, Chelsea Manning), vpletanju Cambridge Analytica Stephena Bannona v ameriško volilno kampanjo, po izvolitvi Donalda Trumpa v predsedniških volitvah v ZDA in podatkovnem škandalu s Facebookom, ki je sledil; po vzponu (desničarskih) populizmov v Evropi naša vsakdanja resničnost zamajala²⁰² (prim. Staal, »Propaganda (Art) Struggle«). Posledično je zaradi svoje inflacije v vsakdanjem življenju, rabe v medijih, politiki itd. taktika subverzivne afirmacije postala neučinkovita. Preprosto se ni več obnesla. Tedaj so analiziranje sodobnih pristopov k politiki, dejstva in argumentacije, pa tudi glas razuma postali neučinkoviti. V tej dirki, kjer si je sistem neoliberalnega kapitalizma nagloropriiral vse kritične taktike, se je umetnost zdaj znašla v nevhvaležnem položaju, kjer mora nenehno razvijati nove politične in uprizoritvene strategije.

Če se na tej točki vrnem k Schlingensiefovem performansu, je Franke Anselm v tem kontekstu in pri uporabi tovrstnih subverzivnih strategij pri Schlingensiefu že takrat poudarjal natanko relativizacijo resnice: »Izvrstno je slutil, kam stvari vodijo. Tisto, kar je v najvišjem smislu želel načeti, ni bilo nič drugega kot določena normalizacija fašistične miselne naravnosti in spremljajoča pripravljenost, da verjamemo stvarem, ki niso resnične. To psihološko nagnjenost je osupljivo dobro premislil – namreč, da je vseeno, ali nekaj resnično drži ali ne« (»Exhibition Histories«). Vendar pa je Lilienthal, ko so ga nadalje spraševali o *Bitte liebt Österreich*, v intervjuju leta 2019 povedal nekaj ključnega, s čimer je mogoče ponuditi današnjo alternativo Schlingensiefovi taktiki, in naknadno namignil, da bi bilo treba strategije prenesti na drugo raven, če naj bi se obnesle v spreminjajočem se političnem kontekstu: »Christoph Schlingensief iz leta 2000 bi danes najverjetneje uporabil spletno trolanje, s

²⁰² Leta 2017 je društvo The American Dialect's Society celo razglasilo lažne novice ali »fake news« za besedo leta.

katerim bi napadel CDU in FPÖ in njih same. Poskusil bi vplivati na resničnost z ravni trolanja« (»Pogovor Matthias Lilienthal: Politika in Evropa« 14).

Tako nikakor ni naključje, da je ravno Inke Arns, ki je opravila tudi študijo o strategijah nadidentifikacije, v HMKV (Hardware MedienKunstVerein) kurirala razstavo z naslovom »The Alt-Right Complex – On Right-Wing Populism Online« (Kompleks Alt-Right – O desničarskem populizmu na spletu) v Dortmundu (Nemčija), ki je bila na ogled od 30. marca do 22. septembra 2019. Z njo se je posvetila natanko trolanju z vidika spletnih pobud populističnih desničarskih strank (gibanje alt.right) in preverjala, na kakšne načine delujejo danes.²⁰³

Razstava, ki daje na ogled izbor različnih memov, trolanja in drugih strategij, je zgrajena na temeljih teorije nizozemskega teoretika in umetnika, Jonasa Staal. Jonas Staal secira sodobno delovanje (desničarske) propagande in ga razvršča v različne kategorije. Toda najzanimivejše je njegovo ponujanje alternativnih možnosti, ki poteka prek gradnje alternativne resničnosti ob pomoči »emancipatorne propagande in umetnosti emancipatorne propagande. Ne obstaja nikakršna prvotna resničnost,« dodaja Staal, »h kateri bi si morali prizadevati vrniti se; obstajale bodo edinole resničnosti, katerih avtorstvo bomo kolektivno ustvarili sami« (Staal, »Propaganda (Art) Struggle«). S tem Staal lucidno in intuitivno zaznamuje ne zgolj sedanjo, temveč hkrati tudi prihodnjo možnost za (gradnjo alternativne) političnosti; v umetnosti in posledično v svetu.

Nemško govorno področje in Slovenija: neposredni vplivi

O primeru Schliengensiefa je slovenska gledališka scena na široko razpravljala. Če si od bližje ogledamo druge primere uprizoritev iz novejšje zgodovine, pri katerih lahko spregovorimo o izmenjavi in celo vplivih nemškega govornega področja na slovensko gledališče, lahko izluščim naslednje ugotovitve. Prišlo je do številnih gostovanj nemških/švicarskih umetnikov, kot so Rimini Protokoll (največ na festivalu Mladi Levi) s svojim specifičnim načinom izvajanja

²⁰³ Inke Arns je imela o tem tudi predavanje v okviru poletne šole Moderne galerije v Ljubljani, 25. avgusta 2019, napovedano na spletni strani Moderne galerije kot predavanje »O ponovnem branju avantgard in alternativni desnici«. V besedilu se nanašam tako na njeno predavanje kot na spremno besedilo, ki ga je prispevala ob kuriranju razstave.

političnega dokumentarnega gledališča (Stefan Kaegi s predstavama »Cargo Sofia-Ljubljana«, 2006 in »Radio Muezzin«, Mladi Levi, 2010; Daniel Wetzel pa z »Evros Walk Water«, 2017, Mladi Levi).

Uprizoritvene strategije so potekale tudi prek radijskega medija. *Radio Ballet* kolektiva Ligna je leta 2002 v Hamburgu uprizoril svoj »Zerstreuung« in zatem znova v Leipzigu (2003), obakrat na glavni železniški postaji. Z javnim radijskim oddajanjem, ki so ga prek slušalk prenašali sodelujočim v javnem prostoru, so ustvarili intervencijo »flash mob«, ki je prekinila tipični pretok (človeškega kapitala) v vsakdanjem življenju, s čimer je ustvarila mehanizem distanciranja in odmik od običajnega (pa tudi zabavo). O Radiu Ligna je imel predavanje eden od akterjev kolektiva, prof. dr. Patrick Primavesi »Posredovanje gest; situacija in intervencija v radijskih performansih skupine Ligna«, in sicer v okviru Maskinega seminarja v Cankarjevem domu v januarju 2011 (Anđelković, »ARTEFAKT 63: LIGNA's radio dispositives«). Hkrati je navdihnil več projektov in akcij v Ljubljani. Denimo 7. maja 2011 poteka tudi prva javna predstavitev platforme Radar oziroma »odprta radijska raziskovalna platforma Radia Študent« (Radar, uradna spletna stran).²⁰⁴

Gostoval je tudi Milo Rau, in sicer s svojim International Institute for Political Murder (Mednarodnim inštitutom za politični umor), ki je znan po svojem politično angažiranem in dokumentarnem gledališču, s katerim so na festivalu Mladi Levi prikazali najprej *Hate Radio* (2013), *Die Moskauer Prozesse* (2014) – kot pove že naslov, gre poleg dokumentarnega še za obliko sodnega gledališča –, nato še *Pet lahkih komadov* (2017) in film po uprizorjenem sodnem gledališču *Kongo na sodišču* (2017). Vse uprizoritve so kot oblika dokumentarnega gledališča nastale na podlagi raziskave realnih, kriminalnih dogodkov (naj gre za sodne oz. politične procese proti ruskim umetnikom, pokol Tutsijev v Ruandi, vojne v Kongu ali primer ugrabitve in pedofilije). Poleg Mila Raua na Mladih levih je ekipa Nove pošte – gre za interdisciplinarni rezidenčni projekt, ki je začel delovati na adaptiranem prizorišču Nova pošta kot del Slovenskega mladinskega gledališča in v sodelovanju z Zavodom Maska – leta 2018 organiziral večere, na katerih so prikazovali Schlingensieflove performanse, hkrati pa se

²⁰⁴ »Odprta radijska (umetniško-teoretska) raziskovalna platforma RADAR je namenjena tako širši promociji in predstavitvi kot tudi radijski oz. (inter)medijski nadgraditvi in soustvarjanju umetniških dogodkov, projektov in iniciativ v polju t. i. intermedijskih in uprizoritvenih umetnosti.« Radar: <https://radiostudent.si/radar> (dostop: 30. avg. 2021).

tudi osredotočali na taktike skupine Zentrum für politische Schönheit/Centra za politično lepoto. To je nemški umetniški kolektiv, ki izvaja javne intervencije proti populistični desničarski stranki AfD/ Alternativa za Nemčijo.

Člane skupine so na Novi pošti marca 2018 gostili tudi v Ljubljani (šlo je za sodelovanje Nove pošte, Goethe Inštituta in AGRFT). S članicama kolektiva se je za portal MMC pogovarjala tudi Polona Balantič: »Center za politično lepoto – bojna enota za boj proti nečlovečnosti: Pogovor s članicama berlinske skupine med gostovanjem v Novi pošti«. Kolektiv je uprizarjal v javnosti odmevne akcije, kot denimo *Das Holocaust-Mahnmal Bornhagen / Spomenik holokavstu v Bronhagenu* kot »spomenik potuhnjeni normalizaciji fašizma v Nemčiji«²⁰⁵ (»Das Holocaust-Mahnmal Bornhagen«), pri čemer so pred hišo vodje AfD leta 2017 zgradili miniaturni podaljšek *Spomenika umorjenim Judom Evrope*. »Civilna družba je postavila spomenik za prvega nemškega trgovca s strahom. Sporočilo, ki ga nosi: ne bomo več strpni do desničarskih skrajnosti. To ni normalno. Rasizem ni normalen. In ta napad na našo kolektivno identiteto civilizacije ne bo več ostajal brez odgovora.« (*Zentrum für politische Schönheit*)²⁰⁶

In kar je nemara celo še bolj provokativno, so Center za politično lepoto v akciji *Flüchtlinge fressen (Požrimo begunce)* sredi Berlina postavili znak z istim napisom nad areno s štirimi libijski tigri, s čimer so simulirali moderno različico gladiatorskih iger iz časov rimskega imperija, saj so hoteli najeti begunce, ki bi bili pripravljene, da jih požrejo tigri, s čimer bi prikazali, kako brez vrednosti so življenja beguncev. Gre za prikaz radikalne rabe uprizoritvenih strategij zavoljo oblikovanja novih politik uprizorjanja.

Dokumentarno gledališče in besedila: vojna, migracije

Ko govorimo o nedavnih spremembah in rabah političnega gledališča, S. E. Wilmer analizira »dokumentarno gledališče« kot »glavni žanr za uvajanje političnih vprašanj na oder« (»Documentary theatre« 73). Naslednja politična uprizoritvena strategija, ki jo je mogoče

²⁰⁵ »Das Holocaust-Mahnmal Bornhagen«. *Zentrum für politische Schönheit*.

<https://politicalbeauty.de/mahnmal.html> (dostop: 27. dec. 2020).

²⁰⁶ *Zentrum für politische Schönheit*. <https://politicalbeauty.com/page23.html> (dostop: 27. dec. 2020).

uporabiti, je torej dokumentarno gledališče. (Wilmerjeva knjiga izide v letu 2018 in obravnava v sekciji dokumentarnega gledališča uprizoritve po letu 2014.) Wilmer od sodobnih oblik dokumentarnega gledališča izlušči zlasti tri oblike: avtobiografsko gledališče, dobesedno gledališče (»verbatim theatre«) in sodno gledališče (»tribunal plays«). Po tem zgledu razvršča predvsem gledališke produkcije z nemškega govornega področja, ob čemer omenja produkcije, kot je *Illegale Helfer* (Nezakoniti pomočniki) Maxi Obexer, ki primerja tedanjo deportacijo beguncev iz Evrope z deportacijo Judov v koncentracijska taborišča, tako Wilmer. Besedilo je bilo na odru uprizorjeno v Schauspielhausu v Salzburgu (r. Peter Arp, 2016) in v Hans Otto Theatru, v Potsdamu (r. Yvonne Groneberg, 2016). Vendar pa je pred nemško praizvedbo in premiero v Potsdamu desničarska stranka AfD poskušala uradno preprečiti uprizorjanje predstave, ker je »ne le podpiralo imigracijo, ampak tudi spodbujalo nelegalne dejavnosti« (Möller, nav. po Wilmer, »Documentary theatre« 76). V sprotnih poročilih ob škandalu beremo tako še, da je besedilo nastalo iz intervjujev z begunci iz Avstrije, Nemčije in Švice ter odgovor AfD; ne le, da se čuti gledališče »moralno in dramsko dolžno uprizorjanju« podobnih tem, saj gre za odpiranje »prostora osebne vesti« tako umetniški vodja potsdamskega gledališča, Tobias Wellemeier (nav. po »Theater verpflichtet«, *nachkritik.de*); pri čemer pa avtorica Maxi Obexer sama z zadnjim stavkom dramskega besedila problematizira prav vprašanje: »Kaj pa če moja država ni človeška, če torej kriminalizira pravico pomagati?« (nav. po »Tief gesunken?«, *nachkritik.de*).

Če se vrnem k dokumentarnemu gledališču, Wilmer v nadaljevanju omenja tudi režiserko Yael Ronen v Maxim Gorki Theater, ki je preiskovala naknadne učinke jugoslovanskih vojn v produkcijah *Common Ground* (Skupni imenovalec; premiera 2014), pri *The Situation* (Situacije, premiera 2015) z igralci iz Sirije, Izraela in Palestine, ki se spoznajo na tečaju nemščine (*The Situation*, uradna spletna stran Maxim Gorki Theater). Podobno je Ronen v *Common Ground* namerno zasedla igralce, ki prihajajo iz generacije beguncev jugoslovanskih vojn ter tako v uprizoritvi uporabila njihove avtobiografske izkušnje na podlagi srečanj s strokovnjaki in družinskimi člani na njihovem skupnem potovanju v Bosno (*Common Ground*, uradna spletna stran Maxim Gorki Theater).

Pri dokumentarnem gledališču je posebnost, da berlinski Maxim Gorki Theater, ki najbolj slovi po reprodukciji dokumentarnega gledališča, večinoma dela z begunci, migranti, žrtvami

vojn in (ne)poklicnimi igralci oz. naturščiki ter se osredotoča v glavnem na njihove (avtobiografske) osebne izkušnje iz resničnega življenja, torej na njihova pričevanja pred občinstvom, kakor tudi na njihovo izkušnjo žrtve, ki jo podoživljajo in nato poustvarjajo na odru. Če sklenemo pod črto v vseh treh primerih, je za načevanje vojnih tematik in komuniciranje o njih ter osebnih posledicah za življenja prizadetih in beguncev, uporabljena torej oblika dokumentarnega gledališča, tako za tematizacijo vojn na področju nekdanje Jugoslavije kot aktualne vojne v Siriji in palestinsko-izraelski konflikt.

Medtem pa, če tukaj poudarimo razliko, tema vojne v slovenskem gledališču – ki se na tem mestu nanaša predvsem na premislek o vojnah na območjih nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja – vendarle ni bila upodobljena v obliki dokumentarnega gledališča. Teoretiki ugotavljajo, da na splošno ni bilo veliko reprezentacij te teme (Orel, »The Theatre Exchange« 238; Jacek Kozak, »Contemporary Slovenian Drama«²⁰⁷ 232), zlasti ne v 90. letih v času poteka vojne. A vendarle, ugotavljam, da tiste redke, ki pa so bile, niso zavzemale oblike dokumentarnega gledališča, pač pa so bila najpogosteje umetniško obdelane v dramah, na odru pa posledično po dramski predlogi v obliki dramskega gledališča. Pri čemer je način, ki je bil uporabljen v besedilih, prikazoval ponovne interpretacije bodisi mitov bodisi starogrške tragedije, da bi se tako poudarila razsežnost in teža vojnih katastrof, pa tudi zgodovinsko težnjo po njihovem ponavljanju.

Sem sodi, če ponazorim enega od primerov, denimo dramska trilogija Dušana Jovanovića *Balkanska trilogija*, katere del je tudi *Antigona* (in *Uganka Korajže*, *Kdo to poje Sizifa*) (omenja jo tudi Jacek Kozak, »Contemporary Slovenian Drama«), ki je bila v režiji Mete Hočevar predstavljena na Wiener Festwochen/Dunajskih slavnostnih tednih (1993). V *Antigoni* Jovanović izpostavi izvorni mitološki antični motiv bratomora v borbi za prestol. V slovitem prizoru brutalnega fizičnega spopada med bratoma Polinejkom in Eteoklejem je boj oboje, tako prikazan na odru kot filtriran s pomočjo poročanja, kar pomeni, da avtor (demonstrativno in zavestno) krši in obenem spoštuje uporabo načela »decorum«. Gre za apel po moralni spodobnosti in cenzuri neposrednega odrskega prikaza brutalnosti, ki ga

²⁰⁷ Od tod dalje Jacek Kozak izpostavlja svojo tezo o apolitičnosti slovenske dramatike v 90. letih kot naslednice žanra poetične drame, ki je bil priljubljen v obdobju socializma, zlasti v 70. letih 20. stoletja.

najdemo pri Horaciju že v času antike (Kralj, »Drama in prostor« 90). Jovanović se pri tem poslužuje oblike medijskega poročila/komentatorstva boja (tejhoskopije), ki jo monološko polaga v usta samima borceva, s čimer kritizira prevladujoče medijsko portretiranje dogajanja na vojnem območju, ali s Kraljevimi besedami: »Povrh pa avtor načrtno krši načelo decoruma in prikaže dvoboj ne samo kot skrajno brutalen, temveč celo zavržen; na ta način hoče izraziti zverinsko bistvo bosanske vojne in nekrofilijo medijev, ki se na njej hranijo« (»Drama in prostor« 91). Pri tem je, v obravnavi vojne v Sloveniji, očitno še nekaj: očitna kritika načina, pristopa in vsebinske obravnave vojne, odnosa do nje, njene medijske posredovanosti, in to gledano z vidika nas, bralcev oz. gledalcev, ki v vojni na ta način nismo neposredno vpleteni, a jo vendarle spremljamo skorajda iz neposredne bližine.

Želim torej izpostaviti naslednjo ugotovitev glede razlike v rabi uprizoritvenih strategij za dramaturgijo gledalca in politik uprizarjanja med nemškim govornim območjem in v Sloveniji. V nemškem govornem območju za analize vojne – pa naj bo ta na območju Balkana, Sirije, Palestine, Izraela ali se celo (primerjalno) obnavlja dogodke iz časa 2. svetovne vojne – gledališče uporablja žanr dokumentarnega gledališča. Medtem je, povsem drugače, žanr dokumentarnega gledališča v Sloveniji uporabljen za načenjanja drugih tem: denimo zatona »pravne« države in korupcije (*Republika Slovenija*, 2016), migracijske politike in ksenofobnega odnosa javnosti do migrantov (*6*, 2018; *Gejm*, 2020), prekarnih delovnih pogojev in družbenih neenakosti (*Hlapec Jernej in njegova pravica*, 2018). Za razliko od Maxim Gorki Theater v dokumentarnih oblikah niso nastopali »resnični ljudje« oziroma naturščiki ali amaterski igralci. Namesto tega je bila dokumentarna oblika v uprizoritvenih strategijah aplicirana na besedilo, njegov nastanek in zgradbo, saj so bila v besedilu uporabljena pričevanja resničnih ljudi, citati iz intervjujev z njimi ali transkripcije uradnih dokumentov (*6*, *Republika Slovenija*, *Hlapec Jernej in njegova pravica*). Vendar pa so tako besedilo nato v glavnem – z le redkimi izjemami, denimo zgolj v uvodnem delu *Republike Slovenije*, kjer celotno situacijo prekupčevalstva in skrivanja denarja predstavi očividec – uprizarjali poklicni igralci.

Najbolj dejavni v rabi taktike znotraj žanra dokumentarnega ali celo dobessednega gledališča so bili predvsem trije režiserji, aktivni v okviru projekta oz. kolektiva Nova pošta (koprodukcijskega projekta Slovenskega mladinskega gledališča in Zavoda Maska), in sicer

Emil Hrvatin/Janez Janša, Sebastijan Horvat in Žiga Divjak. Gre torej prav za režiserje, ki so na Novi pošti prikazovali vsebine Schlingensiefovih performansov in Centra za politično lepoto. Uporabljali so jo, torej taktiko dokumentarnega gledališča, da bi celo še konkretnije secirali nevrvalgične politične teme: denimo trenutne izkoriščevalske pogoje prekarnega dela znotraj neoliberalnega kapitalizma (*Hlapec Jernej in njegova pravica*, r. Divjak, 2018), politike migracij in javno dojemanje migrantov, pa tudi omenjenih mejnih nacionalnih politik (obe prav tako v režiji Divjaka: *6*, 2018; *Gejm*, 2020), preprodaje orožja prek ozemlja Slovenije med jugoslovanskimi vojnami (*Republika Slovenija*, SMG, Maska, 2016), zaton slovenske avtomobilske industrije v nekdanji Jugoslaviji (*Was ist Maribor?*, KUD Borza, 2012 o TAM, ki pomeni kratico za Tovarno avtomobilov Maribor).

V zvezi s političnim gledališčem in temami begunstva v nemškem govornem območju, konkretno na Dunaju, je treba omeniti, da je sicer tudi tam obravnava vojn in njihovih posledic – denimo migracij oziroma begunstva – prav tako obravnavana v dramah. Torej ne le v obliki dokumentarnega gledališča. Na Dunaju je tako ena od pomembnih produkcij, ki jo je treba omeniti, postavitev drame *Die Schutzbefohlenen* Elfriede Jelinek, ki jo je v gledališču Burgtheater 28. marca 2015 režiral Michael Thalheimer (predtem je že doživela nemško praizvedbo 2014 v Mannheimu).²⁰⁸ Drama je bila napisana v odziv na dejanski begunski protest in stisko prosilcev za azil v Avstriji, ki sta se odvijala v letih 2012 in 2013, zlasti pa na dogodek, ko je dunajsko cerkev Votivkirche zavzelo 60 beguncev, potem ko so jim grozili z deportacijo (Fiddler, *The Art of Resistance* 188). Vendar pa je gibanje »Die Identitären«/Identitarno gibanje, tj. skrajno desno združenje, prekinilo predstavo v predavalnici Univerze na Dunaju, kar je privedlo do spopada med člani občinstva, pa tudi do plezanja na streho Burgtheatra z zastavo.²⁰⁹ Oboje se je, kakor poroča The Local, zgodilo v aprilu 2016 (»Austrian Extremists«).

²⁰⁸ Pogojno bi lahko to prevedli v prosilce (za zaščito).

²⁰⁹ V slovenskih medijih lahko tako beremo, da je Avstrija, konkretno Dunaj, leta 2019 razmišljala o prepovedi gibanja, o samem izvoru gibanja, pa pri STA oziroma Siol po navedbah STA, v istem članku piše tako: »Gibanje identitarcev, ki poleg v Avstriji obstaja tudi v drugih evropskih državah, je med drugim uperjeno proti, kot pravijo, nenadzorovanemu množičnemu priseljevanju in islamizaciji. Gibanje se je začelo leta 2003 v Franciji in je evropski odgovor na ameriško alternativno desnico oz. alt-right. Po navedbah raziskovalcev širi sovražni govor in rasistično ideologijo, najbolj dejavno naj bi bilo prav v Avstriji. Gibanje je prisotno tudi v Sloveniji« (»Bo Avstrija prepovedala identitarno gibanje«, nav. po STA).

Medkulturne razlike v recepciji predstave pri občinstvu: primer Oliverja Frljića

Za zadnji primer, ki ga raziskujem, namesto prikaza razvoja istih uprizoritvenih strategij (denimo subverzivne afirmacije) ali gostovanj in medsebojnih vplivov oziroma uporabe istih žanrov v drugačne namene (denimo, dokumentarnega gledališča) uporabljam drugačen pristop za raziskavo primerjave med nemškim govornim področjem in slovenskimi uprizoritvenimi umetnostmi.

Ko raziskujemo raznolike oblike učinkovitih političnih strategij za dramaturgijo gledalca in primerjamo različne odzive na politično provokativne predstave, je uporabno dobiti vpogled v primer, ki deluje znotraj enakih parametrov. Zato ne primerjam zgolj različnih okolij (nemško govorečega in slovenskega) in tega, kako je specifičnost njune družbeno-politične situacije privedla do proizvodnje določenih političnih/uprizoritvenih strategij. Raje izberem določeno (tj. isto) uprizoritev, ki je nastajala v obeh teh različnih okoljih, nato pa primerjam razlike v odzivu občinstva. Pri tem je uporabna uprizoritev *Naše nasilje in vaše nasilje* Oliverja Frljića (2016), toliko bolj zato, ker je bila uprizoritev uprizarjana širom Evrope. Sprva je bila zamišljena kot velika mednarodna koprodukcija: HAU Hebbel am Ufer (Berlin), Wiener Festwochen/Dunajski slavnostni tedni (Dunaj), Slovensko mladinsko gledališče (Ljubljana), Kunstfest Weimar (Weimar), festival Züricher Theater Spektakel (Zürich), Hrvaško narodno gledališče Ivan pl. Zajc (Rijeka); financirana s strani Nemške zvezne kulturne fundacije; regijski koproducent: MESS Sarajevo. Vendar so se nekateri producenti pozneje sodelovanju odpovedali, razloge, ki so jih ob tem navajali, pa dojemam kot simptomatične za branje medkulturnih razlik v recepciji iste uprizoritve.

Gledališka produkcija, ki se bežno opira na delo Petra Weissa *Die Ästhetik des Widerstands/Aesthetics of Resistance*, obravnava posledice begunske krize na evropskih oziroma zahodnih tleh, še zlasti pa na ravni medčloveških in kapitalskih odnosov. V smislu vsebine se je uprizoritev zapisala v (slovenske) gledališke anale kot predstava, v kateri (je): »Najstrašnejši trenutek [je] prizor, v katerem se gola muslimanka dotika svojih intimnih predelov in od tam izvleče poljsko zastavo [...], potem pa se režiser norčuje še iz Kristusove

smrti, in igralec, ki igra Jezusa, posili dekle, ki igra Arabko«²¹⁰ (nav. po Kolšek, »Pomisleki: Škandal?!«).²¹¹

V poglavju o odnosih z javnostjo sem Frljičev primer uprizoritve *Naše nasilje in vaše nasilje* obravnavala izključno z vidika učinka na lokalno recepcijo ob slovenski premieri. Pri tem sem jo uporabila za ponazoritev, kako lahko uprizoritvene in promocijske, celo marketinške strategije namerno, celo strateško oblikujejo recepcijo gledalcev. (To se je ponudilo prav zaradi zmožnosti obrnjenega zaporedja posedovanja recepcij, kritik in odzivov gledalcev z mednarodne premiere, ki je bilo posredovano lokalnemu občinstvu še pred premiero dogodka.) Ugotavljala sem, da je šel učinek na gledalce tako daleč, da so se le-ti počutili celo odvečne, kar razlagam s pojmom interpasivnosti (Robert Pfaller, *Interpasivnost*), saj se je recepcija predstave že zgodila na pra-premieri (pri pra-gledalcu). To sem radikalno pojmovala kot konec gledalca oziroma točneje, gre za konec kritične udeležbe gledalca. Od gledalca se tako zahteva le še, da je fizično prisoten na dogodku, pa še to ne – dovolj je, da kupi vstopnico, ki gledalca samega z zakupljenim sedežem za tisti večer reprezentira na dogodku. Zahteva po mentalni kritični udeležbi gledalca postane odvečna. Po *Našem nasilju in vašem nasilju* je celoten gledališki mehanizem od produkcije uprizoritve do njene recepcije in post-produkcije postal samozadosten. Ne potrebuje več aktivnih gledalcev, potrebuje le še interpasivne kupce. Gre za predstave brez (mentalne udeležbe) gledalcev. Pa vendar je, ironično, prav to predstava, ki bi po svoji vsebini zahtevala precejšnjo mentalno udeležbo.

V tem poglavju isto uprizoritev uporabim za analizo učinkovanja same uprizoritve v različnih družbenih in kulturnih okoljih. Pri tem je zelo zgovorna sama usoda Frljičeve produkcije v smislu medkulturnih primerjav odziva in recepcije občinstva, ki jih jemljem kot družbeni simptom in pokazatelj mednarodnih razlik. Sledijo si tako. Švicarski producenti so še celo pred premiero odstopili od projekta in sklenili, da ne želijo, da bi bil projekt uprizorjen na njihovem festivalu. A vendar so svoj finančni delež prepustili produkciji. Pomeni, da so se

²¹⁰ Kolšek pravzaprav v besedilu navaja besedilo iz gledališkega lista uprizoritve, ki pravzaprav navaja citat poljske desničarske političarke Anne Sobecke, ki je uprizoritev naznanila policiji, napisala protestno pismo gledališkemu festivalu, kjer je gostovala predstava, in sodelovala na množičnem protestu proti uprizoritvi te predstave.

²¹¹ Naj poudarim, da tudi Frljič tukaj uporablja »(samo)ironično reprodukcijo populističnega govora«, s katero nagovarja kar najširše občinstvo/javnost celo onkraj gledaliških prizorišč in ki prav tako temelji na uporabi nadidentifikacije.

distancirali do vsebine uprizoritve, ki si je niso želeli predstaviti svojim gledalcem, kar lahko pojmem kot svojevrstno cenzuro. Vendar pa so se želeli izogniti morebitnim pravnim in finančnim nevšečnostim, zato so svoj finančni vložek raje prepustili ustvarjalcem, kar učinkuje kot popolna odpoved uprizoritvi na vseh nivojih.

V Avstriji, kjer je bila uprizorjena na festivalu Wiener Festwochen/Dunajskih slavnostnih tednih (igrali so jo med 29. 5. in 1. 6. 2016), je bila uprizoritev izjemno slabo kritiško sprejeta.²¹² Očitani so ji, da »gre za 'idiotsko predstavo', ki 'ne obogati, temveč zelo razjezi', ki 'ima vonj po amaterskem šolskem gledališkem krožku' (nav. po Kolšek, »Pomisleki: Škandal?!«). Na ta način so prek kritike estetskih prvin uprizoritve onemogočili javno razpravo o političnih temah, ki jih načinja uprizoritev.

Zaradi poznejšega datuma slovenske premiere so tukaj lokalni mediji že svarili občinstvo s poročili o recepciji iz Nemčije in Avstrije. Kljub temu pa so kritiki in občinstvo v Sloveniji (premier: 13. 10. 2016) predstavo sprejeli mirno in kultivirano, deležna je bila celo pozitivnih recenzij. Kljub negativnim odzivom so se tako osredotočali raje na sam odrski dogodek kot na odzive iz tujine ter na njihovo afirmacijo, posledično pomeni tudi afirmacijo estetskih kakovosti dogodka, manj pa političnih. Dogodek na tej točki v Sloveniji, vsaj v smislu političnih razprav, v javnem prostoru ni bil daljnosežen.

Ko je predstava gostovala na Poljskem (Festival novih dramaturgij, Bydgoszcz, Poljska, 25. 9. 2016) in, podobno, mnogo pozneje v Brnu na Češkem (Festival Divadelní svět Brno, 26. 5. 2018), so jo na prvem gostovanju poskušale prepovedati lokalne (desne) oblasti, tako da so jo (na podlagi žaljenja verskih čustev) ovadile policiji, na slednjem pa je v predstavo posegla neonacistična skupina skrajnežev »Spodobni ljudje«, kot se imenujejo, ki je stopila na oder in onemogočila nadaljevanje predstave. V obeh primerih gre torej za poskus onemogočanja ogleda predstave (drugim) gledalcem, predvsem zaradi lastnih vnaprejšnjih političnih prepričanj. O tem je iz Prage za Delo poročal Peter Kuhar v članku »Umetnost ali žalitev? Gostovanje, ki odmeva: Vdor neonacistov: Slovensko mladinsko gledališče je v Brnu doživelo enourno prekinitev predstave«. Vodja Narodnega gledališča Brno pa je ob tem

²¹² Poročila o datumih premier in gostovanj navajam iz uradne spletne strani Slovenskega mladinskega gledališča.

izjavil: »Motenje predstave *Naše in vaše nasilje* presega vse meje in je opozorilni signal o razmerah v družbi. Prizor me je spominjal na scene iz filma, ki govorijo o nastopu fašizma« (ibid.).

Šele po teh dogodkih (ponovno v tujini), ki pa se tokrat ne tičejo same recepcije odrskega dogodka, temveč njegove domnevno kontroverzne politične odmevnosti v javnosti, se je premaknilo odzivanje na predstavo v Sloveniji, saj je trenutni umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča, ki je bil koproducent predstave v Sloveniji, Goran Injac (nekdanji tesni Frljičev sodelavec na Poljskem), od državljanov Republike Slovenije začel prejemati ksenofobna sporočila po elektronski pošti, z argumenti žaljenja na osebni ravni. O tem so poročali tudi v medijih: »v imenu predstavnikov in predstavnic javnih zavodov in nevladnih organizacij na področju umetnosti in kulture, zaposlenih in samozaposlenih umetnikov/ic in kulturnih delavcev/k v Republiki Sloveniji«, je Rok Vevar v Dnevniku z namenom obveščanja javnosti o dogodkih objavil protestno pismo (»Protestno pismo«). Z umetniškim vodjem Injacem je bil v Mladini objavljen intervju z izpostavljenim citatom: »Rasističnih sporočil ne bi smel relativizirati nihče« (Horvat, »Goran Injac: Umetniški vodja«). Strategija diskreditacije uprizoritve je tukaj potekala na nivoju argumenta ad hominem, torej na osebni ter večinoma zasebni oziroma pol-javni ravni. Pri tem niti sam problem diskriminacije, netolerantnosti in ksenofobije, ki so vsi teme Frljičeve uprizoritve, ponovno niso dosegli učinkovitejše javne razprave. Je pa uprizoritev, s svojim javnim problematiziranjem reakcij nanjo (vkomponiranimi v odnose z javnostjo), uspela v javnosti pritisniti na tisto nevralgično točko, ki je sprožila vso sicer potlačeno simptomatiko družbene patologije, o kateri se sicer v javnosti ne govori, ter jo tako vsaj narediti vidno in pokazati na njen obstoj.

V istem intervjuju in besedilu v Mladini se Horvat spomni še na en incident iste Frljičeve predstave na festivalu Maruličevi dani v Splitu, na Hrvaškem (potekala je v selekciji Igorja Ružića): »Aprila lani [2017] so okrepljene policijske enote varovale splitsko gledališče pred 300 protestniki, ki so zahtevali umik *Nasilja* z repertoarja festivala Maruličevi dnevi, kajti po njihovem se je Frljič tudi s to predstavo pokazal kot 'izdajalec hrvaške države'« (ibid.).²¹³ Zgovorno je, da se je hrvaško Ministrstvo za kulturo od podpore uprizoritvi in odzivu na

²¹³ Te negativne oznake lahko povežemo s Frljičevo predzgodbo, kjer je že kot intendant reškega HNK Ivana Pl. Zajca (v funkciji do 2016) prejemal grozilna pisma.

njene potencialne prepovedi po poročanju lokalnih medijev tportal.hr distanciralo, tako v članku z naslovom »Ministarstvo kulture ograđuje se od kontroverzne Frlijićeve predstave« (D.A.M./Hina, *tportal.hr*).

Še pred dogodki na Hrvaškem in Češkem, ko je bila Frlijićeve predstava uprizorjena v Sarajevu (MESS Sarajevo, Bosna in Hercegovina, 9. 10. 2016), pa se je vodstvo festivala v strahu pred morebitnimi odzivi javnega mnenja iz varnostnih razlogov odločilo, da bo predstava sicer odigrana, a ne za javnost, temveč samo pred žirijo festivala. Na trgu pred gledališčem so bili prisotni tudi policisti in varnostniki (»Naše i vaše nasilje / Pogledajte«, *Radiosarajevo.ba*). In sicer se je uprava festivala tako odločila zaradi »širjenja dezinformacij«, »pritiskov« in »groženj naslovljenih na organizatorje« (Milovanović, »Publika MESS-a«, *Aljazeera Balkans*). Vendar pa si je občinstvo mimo protestnikov proti predstavi utrlo pot v dvorano, da si je na lastno odgovornost ogledalo uprizoritev. Zaradi tega dejanja se je dogodila redka gesta, da je občinstvo na 56. festivalu MESS prejelo tudi posebno nagrado žirije (Milovanović, »Publika MESS-a«, *Aljazeera Balkans*; prim. tudi KR, »Kako zmaguje brezsramnost«; Leiler, »Je Frlijićevo gledališče«).²¹⁴

Iz tega in vseh podobnih navedenih primerov ter reakcij na uprizoritev *Naše nasilje in vaše nasilje* lahko razberem več kot zgolj to, kako in s kakšnimi sredstvi nestrpnost deluje različno v različnih državah. Vsi primeri odzivov (desne politike) in poskusi njihovih vplivanj na avtorje, od Elfriede Jelinek (v Burgtheatru, Dunaj), Maxi Obexer (Potsdam, Nemčija), do Oliverja Frlijića ... (Brno, Češka; Split, Hrvaška; Sarajevo, BiH; Ljubljana, Slovenija), predvsem pa poskusi preprečitve prisostvovanja gledalcev na predstavah, prinašajo novo ero za preučevanje angažmaja občinstev. Upajmo, da se pri raziskovanju dramaturgije gledalcev in politik uprizarjanja v prihodnje za enega prevladujočih vprašanj ne bo izkazalo tisto, kako si mora občinstvo utreti pot, da bi se prebilo v gledališče.

Ta, zadnji stavek sem zapisala v decembru 2019. Natanko tri mesece pred izbruhom pandemije covid-19, ko so bila gledališča prisiljena zapreti svoja vrata, gledalci pa so ostali

²¹⁴ »Sarajevska publika dobitnik je specijalne nagrade žirija 56. Međunarodnog pozorišnog festivala MESS, jer se na vlastitu odgovornost zauzela da prisustvuje izvođenju predstave koju je uprava Festivala iz sigurnosnih razloga zatvorila za javnost.« (Milovanović, »Publika MESS-a«, *Aljazeera Balkans*) Mimogrede, gre za edicijo festivala, na katerem je glavne nagrade pobrala uprizoritev *Kralj Ubu* v produkciji SNG Drame Ljubljana (ibid.).

odrezani od živega stika z gledališčem. V tem kontekstu inovativne politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca pridobivajo nov, a ponovno politični pomen.

DODATEK (APPENDIX) 2:

O čem govorimo, ko govorimo o gledalcu? Primerjava Ljubljana (Slovenija) – Dunaj (Avstrija)

Področje raziskovanja in primerjava med slovenskim in nemškim govornim področjem, pri čemer od slednjega v glavnem obravnavam Dunaj, ki sem se je lotevala v preteklem poglavju, se je morda na ravni osnove zamisli sprva zdela, da v smislu primerjave med državo Slovenijo na eni strani in mestom na drugi, oba postavlja na nivo dokaj neenakega merila. Vendar pa, če naj postavim stvari v pravo luč, ta odločitev ni bila nenavadna, če upoštevamo število prebivalcev, ki v Sloveniji trenutno znaša 2.078.910 (Statistični urad RS, uradna spletna stran), na Dunaju pa 1.915.338 (City of Vienna, uradna spletna stran) – oboji podatki so iz oktobra 2019. Če se v pregledu družbeno-političnega sistema in pripadajočega gledališkega institucionalnega sistema osredotočam v glavnem na odnos med Dunajem in Ljubljano, saj cilj raziskave ni analiza celotnega vzorca – to bi bilo v primeru Dunaja zaradi številčne gledališke produkcije neizvedljivo –, temveč namesto tega osredotočanje na izolirano primerjavo določenih izbranih, a vendarle najbolj inovativnih uprizoritvenih strategij ter načina, kako se povezujejo s svojim konkretnim političnim kontekstom.

Kar zadeva statistiko v gledališki sezoni 2014/15 na nemškem govornem področju, torej skupaj za Avstrijo, Nemčijo in Švico, je bilo tam skupno 27.136.298 gledalcev, ki so obiskali prireditve uprizoritvenih umetnosti (vključeni so vsi žanri ter oblike gledališča, tudi gledališče za otroke, opera, muzikali, lutkovne predstave ...).²¹⁵ Od tega števila jih je bilo 22.054.324 iz Nemčije, torej jih ostane 5.081.974 iz Švice in Avstrije (*Die Werkstatistik des Deutschen*

²¹⁵ Od skupnega števila je bilo 37,15 % gledalcev za »Schauspiel«, torej govornega oziroma dramskega gledališča. Samo za Nemčijo je odstotek nekoliko višji (39,21 %). V gledališki sezoni 2014/2015 je bilo število odraslih gledalcev za dramsko gledališče 1.434.247 skupno v Avstriji in Švici (*Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins: Deutschland Österreich Schweiz*). Če zanemarimo 4-letni naravni prirastek v prebivalstvu – glede na to, da smo uporabili skupno število prebivalcev, ki je veljalo za leto 2019 –, to pomeni, da okoli 8,15 % avstrijskega in švicarskega prebivalstva zahaja v dramsko gledališče. Na to je osredotočeno tudi moje zanimanje.

Buehnenvereins: Deutschland Österreich Schweiz). Za širše razumevanje naj dodam, da je bilo leta 2019 skupno število prebivalcev v Avstriji 8.974.814 in v Švici 8.615.429 (WorldOmeter, podatki iz oktobra 2019),²¹⁶ torej gre v grobem za 29 % prebivalstva (za Avstrijo in Švico skupaj). Za Slovenijo je število gledaliških obiskovalcev v isti sezoni, torej 2014/2015, znašalo 919.249. Ob tem, da trenutno prebivalstvo znaša 2.089.310 (Statistični urad RS, podatki za november 2019), to pomeni 44 % celotnega prebivalstva.

Kar zadeva politični kontekst, si Slovenija in Avstrija delita enak politični sistem predstavniške, torej parlamentarne demokracije že od slovenske neodvisnosti leta 1991. V Avstriji so volitve potekale v oktobru 2019. V vsakdanjem političnem življenju si je ÖVP (Österreichische Volkspartei) s kanclerjem Sebastianom Kurzem²¹⁷ na čelu varno zagotovila vodstveni položaj v parlamentu s 37,5 % glasov. ÖVP ali Avstrijska ljudska stranka (od leta 2017 dalje znana tudi kot Nova ljudska stranka (Die neue Volkspartei)) je politično usmerjena desnosredinsko, torej bolj centralno od desnih strank. Desna populistična Svobodnjaška stranka Avstrije (FPÖ) je prejela 16,2 %. Ko na primer primerjamo število volivcev za obe vodilni politični stranki v Avstriji, ki znaša za ÖVP 1.789.417, za SPÖ (Sozialdemokratische Partei Österreich) pa 1.011. 868. (*Inneres Bundesministerium*),²¹⁸ bi ob številkah lahko pomislili, da gledališki obiskovalci ne bi zgolj zagotovili mandatov v parlamentu, temveč bi imeli tam tudi znatno število predstavnikov. Resda števila obiskov gledališča ni mogoče neposredno prenesti v število obiskovalcev, glede na to, da nekateri ljudje v gledališče zahajajo bolj redno od drugih in nekateri večkrat na leto. Vendar pa je bil namen tega prikaza predvsem številčna ponazoritev razmerij gledalcev v odnosu do celotne populacije. Ko govorimo o vplivu gledališča na vsakdanje življenje, je 5.081.974 za število gledalcev (skupno število za Švico in Avstrijo) v obeh primerih nezanemarljivo število. V vsakem primeru pa ne gre podcenjevati politične moči gledališkega občinstva.

²¹⁶ Podatki za sezono 2018/2019 ne kažejo večjega odstopanja, nakazujejo pa kvečjemu rast števila gledalcev; v tej sezoni gre za skupno 27.553.055 gledalcev (Deutscher Bühnenverein: Bundesverband der Theater und Orkester, uradna spletna stran).

²¹⁷ Kot kancler je odstopil konec leta 2021.

²¹⁸ Tedaj vodilna stranka, ki je v času moje raziskave oblikovala koalicijsko vlado v Sloveniji, je bila Lista Marjana Šarca (LMŠ), stranka pod imenom tedanjega slovenskega predsednika vlade, ki je nihala med centrom in morda nekoliko levo stranjo političnega spektra. Vendar pa je bila največja stranka, ki je zasedala 25 mest v 90-članskem parlamentu, še vedno Slovenska demokratska stranka (SDS), desničarska populistična stranka z Janezom Janšo na čelu (podatki iz konca leta 2019). Kar oboje, tako za Avstrijo kot Slovenijo, kaže porast desno usmerjenih strank.

Financiranje in struktura

Ko si ogledamo dunajsko shemo gledališč (govorim zgolj o Sprechtheater,²¹⁹ tj. dramskem gledališču),²²⁰ Wiener Bühnenverein zastopa tri velika gledališča, ki delujejo v mestu: Burgtheater (skupaj z Akademietheater), Volkstheater ter Theater in der Josefstadt (skupaj s Kammerspiele).²²¹ Poleg tega se Wiener Bühnenverein povezuje še z drugimi gledališči.²²² Glede na območje mojega zanimanja, ki zajema predvsem dramaturgijo gledalca, usmerjeno v inovativne uprizoritvene strategije in prakse, sem predpostavljala, da bi se moral ključni del moje raziskave nanašati na tako imenovani »Theaterverein Wien« – to združenje oz. zveza gledališč sicer šteje pet članov – saj se na svoji uradni spletni strani samoopredeljuje kot odgovorno za to, da zastopa »razvoj ključnih oblik sodobnega gledališča na Dunaju« (*Theaterverein Wien*, uradna spletna stran, »Gesellschaften«). Njegovi člani so: Theaterhaus für junges Publikum GmbH / Dschungel Wien; Brut; Theater an der Gumpendorfer Straße GmbH/Das TAG; Kulturzentrum Kabelwerk GmbH/Werk X in Theater Petersplatz GmbH/Werk X. Ta gledališča se sicer financirajo pri mestu Dunaj in drugih virih ter v tem smislu niso odvisna od Theaterverein Wien (ibid.).

Po drugi strani pa, če si ogledamo trenutno stanje kulture na področju uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji, ugotovimo, da tu trenutno delujejo tri slovenska narodna gledališča, sedem mestnih gledališč (ter SSG Trst) in več neodvisnih/nevladnih organizacij (naj ponovim, da govorimo o pojavu Sprechtheater, torej dramskega gledališča za odrasle), pri čemer so tri večja gledališča v Ljubljani: SNG Drama Ljubljana, MGL Mestno gledališče ljubljansko, SMG Slovensko mladinsko gledališče (in več dejavnih zunajinstitucionalnih zavodov oziroma nevladnih organizacij). Četudi je število gledališč v Sloveniji dokaj visoko glede na število prebivalcev, je proračun, namenjen kulturi, nižji od 2 % državnega proračuna in drastično

²¹⁹ Neposreden prevod bi bil sicer govorno gledališče.

²²⁰ Številke za Nemčijo so naslednje: 142 Staatstheater, Stadttheater in Landesbühnen, ter, denimo, 128 Orchester (skupaj s Theaterorchester), 199 Privattheater in 85 Festspiele teilten 2017/2018 (Deutscher Bühnenverein).

²²¹ Staatsoper, Volksoper in Die Theater der Vereinigten Bühnen Wien (sem sodijo Theater an der Wien & Wiener Kammeroper, Raimund Theater, Ronacher), pa tudi Theater der Jugend so bili iz primerjave izključeni zaradi tega, ker se raziskava osredotoča na dramsko gledališče za odrasle, ne pa na operno, glasbeno gledališko produkcijo ali gledališča za otroke in mladino.

²²² Ateliertheater, Odeon Theater, Die Neue Tribüne, Schauspielhaus, Drachengasse, TAG, English Theatre, Theater Akzent, Ensembletheater Theater Brett, Erstes Wiener Lesetheater, Theater Center Forum, International Theatre, Theater Experiment, Komödie am Kai, Wiener Kammeroper, Kosmostheater.

upada že od 90. let 20. stoletja, zlasti pa po svetovni gospodarski krizi v letu 2009. Leta 2015 je bil celotni proračun za kulturo v razmerju do državnega proračuna komaj višji od 1,5 %, medtem ko je po poročanju časopisa Dnevnik (Pišek, »Proračun«)²²³ ob rojstvu nove demokratične države znašal 2,5 %. Po protestiranju javnosti se je številka leta 2018 vzbela na 1,9 % proračunskih sredstev. Vendar pa je najbolj »ogroženi« sektor natanko nevladni, na katerega se v večini primerov osredotočam, ker proizvajajo največ inovativnih političnih strategij za nagovarjanje gledalca. Nenehni rezi v financiranju (bodisi za večletne programe bodisi za posamezne projekte, ki jih financirata Ministrstvo za kulturo in/ali Mestna občina) zavirajo dosleden in kontinuiran razvoj (neodvisne) gledališke produkcije.²²⁴

Ko govorimo o finančnih vidikih v zvezi z avstrijskim gledališčem, se ne moremo izogniti finančnemu škandalu iz leta 2014 za Burgtheater kot najbolj obiskanem dramskem gledališču (Sprechtheater) v celinskem delu Evrope (Burgtheater, uradna spletna stran). Podrobno o škandalu poroča Christian Geinitz v članku »Finanzskandal in Wien: Letzter Akt im Trauerspiel am Burgtheater«. Vendar pa, če ponudim še nadaljnji in trenutni vpogled v finančno stanje: številke za Burgtheater avgusta 2018, namreč 13.133.990,04 lastniškega kapitala (v primerjavi z 8,4 milijona evrov avgusta 2017) kažejo pozitiven trend. Kar zadeva financiranje Österreichische Bundestheatra z Bundestheater Holdingom in Burgtheater GmbH kot hčerinskima podjetjema za Burgtheater s štirimi različnimi prizorišči (Burgtheater,

²²³ Tednik Mladina je pozneje podobno poročal o tem, da je bil leta 2018 odstotek kulturnega proračuna v razmerju do celotnega državnega proračuna 1,6 %, leta 2009 je znašal 2,2 %, najvišji pa je bil v prvem desetletju neodvisne države, in sicer 2,5 % (Paukovič, »Čas je«).

²²⁴ To je pomembno oziroma ta finančni vidik omenjam zaradi tega, ker lahko vpliva na vsebinsko in konceptualno zamisel ter realizacijo uprizoritve. V tem kontekstu se spomnimo na raziskavo Gašperja Trohe »Socialistična in demokratična cenzura v Sloveniji«. Ko preiskuje razlike med socialistično in demokratično cenzuro v Sloveniji, poudarja, da v času komunizma oziroma socializma uradna prepoved predstav s strani oblasti pri ustvarjalcih ni ohromila nadaljevanja dela: »Še več, prepovedi so jim podelile disidentski status in v javnem mnenju gledališče spremenile v tribuno, kjer so se lahko artikulirale alternativne politične ideje« (Troha, »Socialistična in demokratična cenzura v Sloveniji« 100). Po drugi strani se cenzura, ki je trenutno na pohodu, torej v demokraciji, osredotoča na finančno omejevanje in z zakonom določeno finančno sankcioniranje določenih dejanj (denimo kajenja na odru), zato se ustvarjalci samocenzurirajo, da bi se izognili tožbam v primeru kršitev. »Danes je svoboda govora nekaj samoumevnega, tako da sodni procesi proti umetnikom ne povzročijo več splošne javne debate« (ibid.). To pomeni, da četudi imamo »svobodo govora« na splošno za samoumevno, v glavnem ostaja neopaženo, da je ta prepuščena odločitvam posameznih oseb. Posledično umetniki sami kot zasebni posamezniki prevzemajo pravno (torej v glavnem finančno) in moralno odgovornost za svoje lastne umetniške akcije. Rezultat je razširjen pojav samocenzure – Troha sicer uporablja izraz avtocenzura –, katere obseg stežka določimo in objektivno izmerimo.

Akademietheater, Vestibül in Kasino), to kaže na znesek 48.858.000,00 za leto 2018 (Österreichische Bundestheater, uradna spletna stran, »Tochtergesellschaften«). Iz tega je mogoče sklepati, da gledališča na Dunaju nimajo posebnih finančnih skrbi, vsaj ne več Burgtheater kot »najbolje obiskano dramsko gledališče v celinskem delu Evrope« (po podatkih na njihovi uradni spletni strani).

Če se od finančnih okvirov premaknem k vsebinskim oziroma umetniškemu vodenju. Od začetka sezone 2019/2020 ima Burgtheater tudi novega direktorja Martina Kušejja, po poreklu koroškega Slovenca in nekdanjega direktorja gledališča ResidenzTheater v Münchnu. Pod njegovim umetniškim vodstvom se v luči dramaturgije gledalca spomnimo ene od novjših münchenskih produkcij *Balkan Macht Frei* Oliverja Frlića (2015), ki je med občinstvom vzbudila precejšnje nelagodje (maja 2016 je bila uprizorjena v okviru Werk X tudi na Dunaju). Ko načenja temo »gastarbeiterjev« (večinoma iz vzhoda), Frlić ne secira zgolj vrojenih konfliktov med vzhodno in zahodnoevropsko polarizacijo znotraj hierarhičnega gledališkega sistema (ciljna publika so gledalci v Münchnu, torej Frlić secira lokalno situacijo), položaja (delavskih) migracij v vsakdanjem političnem življenju, temveč občinstvo hkrati tudi obtožuje zavoľjo (političnega) neukrepanja. S pomočjo svojih značilnih provokativnih uprizoritvenih strategij v enem od prizorov igralca, ki predstavlja Frlićev alter-ego, izpostavi dolgotrajnemu trpinčenju s taktiko »utapljanja«.²²⁵ Prizor navadno sproža aktivne odzive gledalcev, kot je razvidno iz kritik, ki verbalno ali fizično posežejo v dogajanje ali prekinejo prizor mučenja (Climenhaga, »Antagonizing the Audience«). To je vsaj ena od vidnejših inovativnih uprizoritvenih strategij dramaturgije gledalca in politik uprizarjanja, ki pridejo na misel.

Ko je Kušej leta 2019 prevzel vodenje Burgtheatra, je imel močno politično vizijo: »Kušej je izjavil, da bi hkrati želel iz svojega javno podprtega gledališča narediti 'zatočišče' za politično opozicijo v Avstriji, kakršno je bilo ne zgolj v obdobju Peymanna,²²⁶ ampak tudi na začetku prvega desetletja 21. stoletja, ko je bila skrajno desna Svobodnjaška stranka del avstrijske vlade. Kot sklepa Kušej, je vloga gledališča zastavljati vprašanja in predstavljati drugačne

²²⁵ Gre za obliko mučenja, pri čemer ima mučeni čez obraz ali celotno glavo poveznjeno tkanino, prek katere ga polivajo z vodo, kar povzroča podoben občutek kot pri dejanskem utapljanju.

²²⁶ Znameniti režiser Claus Peymann je vodil Burgtheater med letoma 1986 in 1999 (Hoare, »Viennese Theatre«).

vidike. Smisel tega ni zgolj v postavljanju izzivov oblastem, temveč obenem tudi občinstvu Burga« (Hoare, »Viennese Theatre«). Ta izjava ponuja obetaven teren za mojo raziskavo, pa vendar je bilo v času moje raziskave (do 2019) kljub vsemu še prezgodaj za predvidevanja, kakšne vrste izziv bo to za dunajsko občinstvo, saj je Kušej svoj mandat začel šele v sezoni 2019/2020. Vendar pa kaže na obetavno prihodnost za nadaljnji razvoj trendov, ki sem jih raziskovala v doktorski disertaciji.

SEZNAM LITERATURE

Abercrombie, Nicholas in Russell Whiteley Keat (Ur.). *The Authority of the Consumer*. Routledge, 1994.

Alfirević, Dragana in Nena Močnik (Ur.). *Praznovanje možnosti transformacije: Gledališče zatiranih v teoriji in praksi, lokalni in globalni perspektivi*. Ljubljana: Ekvilib Inštitut, Maska, 2012.

Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča (Balbina Battelino et all.). Ljubljana: SMG, 2007.

Almanah 52. Festivala Borštnikovo srečanje. Maribor: Festival Borštnikovo srečanje, SNG, 2017.

Alston, Adam. »Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, agency and responsibility in immersive theatre«. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts (On Value)* letn. 18, št. 2, 2013, str. 128–138.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2013.807177> (dostop: 21. maj 2021).

Amfiteater, revija za teorijo scenskih umetnosti. Ljubljana: SLOGI, AGRFT, let. 3, št. 1–2, 2015.

Anđelković, Bojan. »ARTEFAKT 63: LIGNA's radio dispositives«. *Radio Študent*, 11. okt. 2011, <https://old.radiostudent.si/article.php?sid=27376> (dostop: 15. apr. 2021).

Arhar, Nika. »Kako lahko umetnost učinkuje danes?: Premiera predstave Predstava zaradi koncepta odpade«. *MMC Rtv.slo*, 27. apr. 2012, <https://www.rtvsllo.si/kultura/oder/kako-lahko-umetnost-ucinkuje-danes/281956> (dostop: 27. sept. 2020.)

---. »Ocenjujemo: Simona Semenič: drugič«, *Delo*, okt. 2014, <https://www.delo.si/kultura/oder/ocenjujemo-simona-semenic-drugic.html> (dostop: 8. avg. 2020).

---.»Ocenjujemo: Naše nasilje in vaše nasilje«, *Delo*, 14. okt. 2016, <https://www.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-nase-nasilje-in-vase-nasilje.html> (dostop: 27. sept. 2020).

Arhiv performansa (kurator Lukan, Blaž). Ljubljana: Muzej sodobne umetnosti Metelkova, +MSUM, Arhivski prostor v okviru razstave Sedanjost in prisotnost – ponovitev 17. april–7. oktober 2012. <http://mg-lj.si/si/razstave/3242/arhiv-performansa-izbral-in-pripravil-blaz-lukan/> (dostop: 15. okt. 2021).

Arns, Inke. *Avantgarda v vzvratnem ogledalu: Sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*. Ljubljana: Maska, 2006.

---. »O ponovnem branju avantgard in alternativni desnici«. Ljubljana: *Poletna šola Moderne galerije (MG+MSUM)*, 25. avgusta 2019. Predavanje.

Arns, I., S. Sasse. »Subverzivna afirmacija: O mimezis kot strategiji upora«. *Maska* letn. XX, št. 98–99, pomlad 2006, str. 5–21.

Arns, Inke, Sylvia Sasse. »Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance«. http://www.inkearns.de/wp-content/uploads/2011/01/2006_Arns-Sasse-EAM-final-book.pdf (dostop: 1. jun. 2021).

Arrighi, Gillian. »Autobiography and Performance by Deidre Heddon: Review«. *The Autobiography Society, a/b: Auto/Biography Studies*, letn. 24, št. 1, 2009, str. 151–154. <https://ibtheatrereadingroom.files.wordpress.com/2012/05/autobiography-and-performance2.pdf> (dostop: 12. apr. 2021).

Austin, John L.. *Kako napravimo kaj z besedami*. Ljubljana: Škuc, Filozofska fakulteta, 1990.

»Austrian extremists scale theatre roof in latest protest«. *The Local.at*. <https://www.thelocal.at/20160428/extremists-scale-roof-of-austrian-theatre-in-latest-protest> (dostop: 1. dec. 2020).

Badiou, Alain. *Etika: Razprava o zavesti o Zlu*. Ljubljana: Problemi, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996

Balantič, Polona. »Center za politično lepoto – bojna enota za boj proti nečlovečnosti Pogovor s članicama berlinske skupine med gostovanjem v Novi pošti«, *MMC rtv.slo.si*, <https://www.rtv.slo.si/kultura/drugo/center-za-politico-lepoto-bojna-enota-za-boj-proti-neclovecnosti/449812> (dostop: 1. dec. 2020).

Bamford, Anne, Michael Wimmer. »Audience building and the future Creative Europe Programme: EENC Short Report«, *Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji/Creative Europe* (uradna spletna stran). Jan. 2012. <https://ced-slovenia.eu/wp-content/uploads/2015/09/audience-building-final-report.pdf> (dostop: 12. apr. 2021).

Barthes, Roland. »Smrt avtorja«. *Sodobna literarna teorija* (zbornik). Ljubljana: Krtina, 1995, str. 19–23.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London, New York: Routledge, 1997.

Benčin, Rok. »Med mimesis in aisthesis (spremna beseda)«. *Aisthesis. Prizori iz estetskega režima umetnosti* (J. Rancière). Ljubljana: Maska, 2015.

Berardi – Bifo, Franco. *Kognitarci in semiokapital/Cognitarians and semiocapital*. Ljubljana: Maska, 2016.

Berger, Aleš. *Ogledi in pogledi*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega, 1984.

---. »Slovensko mladinsko gledališče Ljubljana: Dramski observatorij Zenit«, *Naši razgledi*, 13. jan. 1989, str. 10.

»Berger, Matjaž«. *Slovenska biografija*. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1017930/> (dostop: 2. nov. 2020).

Bibič, Bratko. »Zakonodaja in infrastruktura«. *Maska (Inventura 90-ih)*, letn. VIII., št. 5–6, jesen–zima 1999, str. 61–63.

Bishop, Claire. »Antagonism and Relational aesthetics«, *October*, št. 110, jesen 2004, str. 51–79. https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/96/ (dostop: 21. feb. 2021).

---. *Umetni pekli: participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska, 2010.

»BITTE LIEBT ÖSTERREICH - ERSTE ÖSTERREICHISCHE KOALITIONSWOCHE«. *Schlingensief (Arbeiten)*. <https://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t033> (dostop: 6. sept. 2021).

Blažević, Marin (ur.). *Ne: Via negativa 2002-2008*, Ljubljana: Maska, 2010.

Bleeker, Maaïke; Isis Germano. »Perceiving and Believing: An Enactive Approach to Spectatorship«. *Theatre Journal*, letn. 66, št. 3, 2014, Johns Hopkins University Press, *Project MUSE*, str. 363–383. [doi:10.1353/tj.2014.0073](https://doi.org/10.1353/tj.2014.0073) (dostop: 21. feb. 2021).

»Bo Avstrija prepovedala identitarno gibanje?« *STA, Times.si, Siol.net*, 27. mar 2019, <http://www.times.si/svet/bo-avstrija-prepovedala-identitarno-gibanje--45c42d441ec0575437c33949b7343cf432956992.html> (dostop: 1. dec. 2020).

Boal, Augusto. »Poetike zatiranih«. *Praznovanje možnosti transformacije: Gledališče zatiranih v teoriji in praksi, lokalni in globalni perspektivi*. Ur. Alfrevič, D. in N. Močnik. Ljubljana: Ekvilib Inštitut, Maska, 2012, str. 13–49.

Booth, Wayne C. *Retorika pripovedne umetnosti*. Prev. Nada Grošelj. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2005.

Bouissac, Paul. »The Theatre of Semiotics«. *The Semiotic Review of Books*, letn. 4, št. 2., *SRB Archives* <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/srb/theatre.html> (dostop: 21. feb. 2021).

Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika; Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska, 2007.

Brezavček, Pia. »Predstava zaradi koncepta odpade zaradi koncepta odpade«. *Radio Študent*, 1. maj 2012, <https://radiostudent.si/kultura/teritorij-teatra/predstava-zaradi-koncepta-odpade-zaradi-koncepta-odpade> (dostop: 12. apr. 2021).

Breznik, M.; I. Štaudohar (Uredništvo). »Pet let po Krstu: Uvodnik«. *Maska*, letn. 1. nov. 1991, str. 23.

Brook, Peter. *The Empty Space*. London: Penguin books, 1990, ponatis (1. izdaja: McGibbon&Kee: 1968).

---. *Prazen prostor*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1971.

Bryzgel, Amy. »Nedoumljivost Življenja (v nastajanju)«, *Amfiteater* (Ljubljana) letn. 4, št. 1, 2016, str. 143–152. https://slogi.si/wp-content/uploads/2017/11/Amfiteater-4-1_rec_07_Bryzgel_SI.pdf (dostop: 1. dec. 2019).

Buden, Boris. *Cona prehoda: o koncu postkomunizma*. Krtina: 2014.

Burgtheater, uradna spletna stran. <https://www.burgtheater.at>. (dostop: 1. dec. 2020).

Butala, Gregor. »O naravi gledališča«, *Dnevnik*, 16. dec. 2005, <https://www.dnevnik.si/156541/kultura/splosno/156541> (dostop: 2. nov. 2020).

---. »Kralj Ubu v ljubljanski Drami: Žlahtna brezsravnost časa, ki ga živimo«. *Dnevnik*, 29. jan. 2016. <https://www.dnevnik.si/1042729220/kultura/oder/kralj-ubu-v-ljubljanski-drami-zlahtna-brezsravnost-casa-ki-ga-zivimo> (dostop: 12. apr. 2021).

---. »Pamflet o naši dvoiličnosti«, *Dnevnik*, 13. okt. 2016, str. 32.

Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji (uradna spletna stran). <https://ced-slovenia.eu/project/> (dostop: 12. apr. 2021).

Certeau, Michel de. *Iznajdba vsakdanjosti I. Umetnost delovanja*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2007.

City of Vienna (uradna spletna stran). <https://www.wien.gv.at/english/administration/statistics/population.html> (dostop: 1. dec. 2020).

Cizel, Špela. *Razvoj Eizenštejnove estetike in poetike*. Univerza v Ljubljani: Repozitorij Univerze v Ljubljani, 2015. (Magistrsko delo.)

Climenhaga, Lily. »Antagonizing the Audience – Oliver Frljić's 'Balkan macht frei'«. *Lost Dramaturgin International* <https://lostdramaturgininternational.wordpress.com/2017/10/13/antagonizing-the-audience-oliver-frljics-balkan-macht-frei/> (dostop: 1. dec. 2020).

Constructing Utopia / Eastern European Avant-Gardes and Their Legacy. Museum of Modern Art plus Museum of Contemporary Art Metelkova, MG+MSUM, 2018.
<http://www.mg-lj.si/en/events/2273/summer-school-constructing-utopia/> (dostop: 12. apr. 2021).

Common Ground, režija: Yael Ronen. <https://www.gorki.de/en/common-ground> (dostop: 1. dec. 2020).

Crnović, Deja. »Matjaž Berger, režiser proslave ob dnevu državnosti, 20. obletnici samostojne Slovenije«. *Siol.net*, 27. jun. 2011,
<https://siol.net/novice/siol/matjaz-berger-reziser-proslave-ob-dnevu-drzavnosti-20-obletnici-samostojne-slovenije-157969> (dostop: 2. nov. 2020).

Cvejić, B., A. Vujanović. *Public sphere by Performance*. Bbooks Verlag, 2015.

Cvjetović, Srdjan. »Janšo na Hrvaškem ovadili zaradi rezanja zastave«, *siol.net*, 2. sept. 2010,
<https://siol.net/novice/slovenija/janso-na-hrvaskem-ovadili-zaradi-rezanja-zastave-237422> (dostop: 21. maj 2021).

Čičigoj, Katja. »Članek o predstavi Predstava zaradi koncepta odpade zaradi koncepta odpade/The article on the Performance The Performance has been cancelled due to conceptual reasons has been cancelled due to conceptual reasons«. *Maska* letn. 28, št. 153–154 (1. mar. 2013), str. 106–109.

Čufer, Eda. »Gledališče v dobi konformiza čutil I«, *Maska*, I/1, nov. 1991, str. 18–20.

---. »Gledališče v dobi konformizma čutil II«, *Maska*, 1992, str. 15.

---. »Tretja generacija« (prvi del). *Maska*, letn. II, št. 3, avg.–sep. 1992, str. 45.

---. »Tretja generacija«. *Maska*, letn. III, feb.–maj 1991, str. 49.

---. »Atletika očesa. *Krst pod Triglavom*. Vprašanje zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks«. *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Kunst, B. in P. Pogorevc. Ljubljana: Maska, str. 292–318.

---. »Athletics of the Eye: Baptism and the Problem of Writing and Reading Contemporary Performance«. *NSK From Kapital to Capital*. Ur. Badovinac, Z., E. Čufer, A. Gardner. Moderna Galerija, The MIT Press, 2015.

D.A.M./Hina. »MARULIĆEVI DANI: Ministarstvo kulture ograđuje se od kontroverzne Frlijeve predstave«, *tportal.hr*, 22. apr. 2017,
<https://www.tportal.hr/kultura/clanak/ministarstvo-kulture-se-ograduje-od-kontroverzne-frlijeeve-predstave-20170422> (dostop: 1. dec. 2020).

»Das Holocaust-Mahnmal Bornhagen«. *Zentrum für politische Schönheit* (uradna spletna stran)

<https://politicalbeauty.de/mahnmal.html> (dostop: 1. dec. 2020).

Die Werkstatistik des Deutschen Buehnenvereins: Deutschland Österreich Schweiz. Der Deutsche Bühnenverein: Bundesverband der Theater und Orkester (uradna spletna stran), Koeln, 2016. <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/werkstatistik.html> (dostop: 1. dec. 2020).

Dobovšek, Zala. »Konkretnost zamenjala splošnost«. *Dnevnik*, 17. okt. 2016, <https://www.dnevnik.si/1042752959> (dostop: 27. sept. 2020).

Edelman, Joshua, Hans van Maanen, Maja Šorli. »Projekt STEP – korak na obrobje.«/ »STEP into the Provinces: The theatre systems and audience experiences of smaller european cities«. *Amfiteater* (Ljubljana) letn. 3, št. 1–2, 2015, str. 14–27, str. 220–233 (ang.). <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VDZOUW69> (dostop: 7. sept. 2021).

»Edward Bernays, 'Father of Public Relations' And Leader in Opinion Making, Dies at 103«, *The New York Times*, 10. mar. 1995, <https://www.nytimes.com/1995/03/10/obituaries/edward-bernays-father-public-relations-leader-opinion-making-dies-103.html> (dostop: 21. junij, 2021).

»Emil, Hrvatini: Na koncu previzionističnega obdobja« (Intervju). *Maska*. Letn. I. št. 1, 1991, str. 3–5.

Erjavec, Aleš. *Ljubezan na zadnji pogled: Avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Filozofski inštitut, Založba ZRC. 2004.

Erjavec, A., Gržinić, M. *Ljubljana, Ljubljana: osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*. Ljubljana: ZMK, 1991.

European theatre architecture. Programme of the European Union, Ministry of Culture of Czech Republic. www.theatre.architecture-eu/si/ (dostop: 7. sept. 2021).

Everybody's Toolbox (uradna spletna stran). *Everybodystoolbox.net*. <http://everybodystoolbox.net/index.php?title=Accueil> (dostop: 12. apr. 2021).

Evrard, Yves. »Democratizing Culture or Cultural Democracy?« *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, letn. 27, št. 3, 1997, str. 167–175 <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10632929709596961>, Objava online: 31 mar. 2010 (dostop: 21. maj 2021).

»EXHIBITION HISTORIES: 'BITTE LIEBT ÖSTERREICH!': Conversation« von Matthias Lilienthal & Anselm Franke, *Spike Art Magazine*, #54 Sommer 2018 <https://www.spikeartmagazine.com/articles/exhibition-histories-please-love-austria> <https://www.spikeartmagazine.com/de/artikel/exhibition-histories-bitte-liebt-oesterreich> (dostop: 1. dec. 2020).

Fiddler, Allison. *The Art of Resistance: Cultural Protest against the Austrian Far Right in the early twenty-first century*. Berghahn Books, 2018.

Filipič, Lojze. *Gledališče, kultura, družba : izbor esejev, člankov, kritik, zapisov in izjav : 1949–1975*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1978.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

Foretič, Dalibor. »Umor v raketi: Dramski observatorij Zenit v izvedbi slovenskega mladinskega gledališča«. *Razgledi po domovini*, 13. jan. 1989, str. 21.

Forstnerič Hajnšek, Melita. »Arzenal krutosti s smislom«, *Večer*, 2. nov. 2016, str. 8.

Foucault, Michel. *Rojstvo biopolitike: Kurz na Collège de France, 1978–1979*. Ljubljana: Krtina, 2015.

Freshwater, Helen. *Theatre&Audience*. Theatre Palgrave Macmillan, 2009.

Frljič, Oliver (Pavičević, Borka; Srećko Horvat). *Estetika Otpora – prezentacija projekta i debata*. CZKD Centar za kulturnu dekontaminaciju (februar 2015) in HAU Berlin (marec 2015) <https://www.youtube.com/watch?v=3JWglEbD3BQ> (dostop: 28. feb. 2021).

Gabrič, Aleš. »Družbena in družabna vloga gledališke dejavnosti na Slovenskem v 20. stoletju«. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ur. B. Sušec Michieli, B. Lukan, M. Šorli. Ljubljana: AGRFT, Maska, 2010, str. 15–89.

Geinitz, Christian. »FINANZSKANDAL IN WIEN: Letzter Akt im Trauerspiel am Burgtheater«. *Frankfurter Allgemeine*, 9. nov. 2018, <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/finanzskandal-um-wiener-burgtheater-endet-in-vergleich-15881825.html> (dostop: 1. dec. 2020).

Gledališki terminološki slovar. Ur. Sušec Michieli, Barbara [et. al.]. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.

Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih: Razprave študentov dramaturgije in gledališke režije UL AGRFT. (Nina Šorak; Barbara Orel et al.) Ljubljana: AGRFT, 2012.

Groys, Boris. »Opazovalec sam na sebi: O gledališču, o 'ready madih' in o transcendentalnem subjektu v umetnosti (Intervju z Borisom Groysom: Carl Hegemann)«. *Maska* letn. XIX, št. 3–4, 2004.

---. »The Language of the Avant-garde«. *SUMMER SCHOOL: Constructing Utopia / Eastern European Avant-Gardes and Their Legacy*. Ljubljana: Museum of Modern Art plus Museum of Contemporary Art Metelkova, MG+MSUM, 24–31 August 2018. Predavanje.

Gržinić, Marina. *Situated Contemporary Art Practices: Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*. Ljubljana, Frankfurt am Main: Založba ZRC/ZRC Publishing, 2004.

Hamer, Simona, K. Janežič, J. A. Vojevec. *Robinson*. Režija: Jaka Andrej Vojevec, Produkcija: BiTeater, Lutkovno gledališče, 2013. Kopijo hrani avtorica. Elektronska verzija gledališkega teksta.

Handke, Peter. *Zmerjanje občinstva (Publikumsbeschimpfung)*. Prev. Borut Trekman. Tipkopis. (Hrani AGRFT).

Hegemann, Carl. »Art on the Edge of Reality«. *Art Review* (maj 2019). <https://artreview.com/christoph-schlingensief-art-on-the-edge-of-reality/> (dostop: 6. sept. 2021).

Heim, Caroline. *Audience as Performer. The changing role of theatre audiences in the twenty-first century*. Routledge, 2016.

Hoare, Liam. »Viennese Theatre: Sturm und Drang, and Signs of Change«, *The American Theatre*, 19. avg. 2019, <https://www.americantheatre.org/2019/08/15/viennese-theatre-sturm-und-drang-and-signs-of-change/> (dostop: 1. dec. 2020.)

Horvat, Marjan. »Goran Injac: Umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča, o nestrpnosti in sovražnem govoru, ki sta ga zaradi umetniškega delovanja deležna njegovo gledališče in on sam«, *Mladina*, 29. jun. 2018. Tiskana kopija intervjuja.

---. »Spodobni (neo)fašisti«, *Mladina*, 1. jun. 2018, str. 12.

Hrvatini, Emil. »Nasilje – uvod«. *Maska* letn. III., sept–okt. 1993, str. 26–31.

---. »Reteritorializiranje pogleda«. *Maska* letn. V, št. 1/3, 1995.

Inneres Bundesministerium (uradna spletna stran Ministrstva za notranje zadeve v Avstriji). wahl19.bmi.gv.at (dostop: 1. dec. 2020).

»Introduction«. *NSK From Kapital to Capital* (Badovinac, Z., E. Čufer, A. Gardner (ur.)). Moderna Galerija, The MIT Press, 2015, str. 8–25.

Inverso, MaryBeth. »Beyond Offending the Audience: Violating the Audience Body«. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 5, Issue 1–2, 1996, str. 17–25.

»Izbrisani«, *Portal državne uprave RS gov.si* <https://www.gov.si/zbirke/projekti-in-programi/izbrisani/> (dostop: 29. mar. 2021).

Jacek Kozak, Krištof. »Contemporary Slovenian Drama between Postmodernism and Neo-Realism«. *Vom Drama zum Theatertext?: Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. (Ur. Bayerdörfer, Hans-Peter et al.). Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag, 2012, str. 103–109.

Jahn, Manfred. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne. Version: 2.0. (2017). <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm#N2.3> (dostop: 12. apr. 2020).

Jahn, Manfred. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne. Version 2.2 (2021) <http://www.uni-koeln.de/%7Eame02/pppn.pdf> (dostop: 2. feb. 2021).

Jakobson, Roman. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: Inštitut za humanistične študije, 1996.

Jakovljević, Branislav. *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*. University of Michigan Press, 2016.

Jakovljević, Branislav. *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*. Dunaj, Avstrija: nov. 2019 (predavanje).

Jakovljević, Branislav. *Učinki odtujitve: performans in samoupravljanje v Jugoslaviji, 1945–1991*. Ljubljana: Maska, 2020.

Jameson, Fredric. *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.

Janša, Janez. *LIFE [in Progress]*. Ljubljana: Maska, 2009.

Jauss, Hans Robert. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998.

Javoršek, Jan Jona. »Brati Anne Ubersfeld«, *Brati gledališče* (Ubersfeld, A.). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002, str. 6–15.

Jesenko, Primož. »Galerijska protipot: Neobjavljen esej o predstavi *Izhodiščna točka: Jeza*, Ljubljana 2003«, *NE, Via negativa 2002–2008*. Ljubljana, Maska, 2010, str. 27–32.

---. *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015.

Jelinek, Elfriede. *Die Schutzbefohlenen*. Burgtheater (gledališki list) 14/15.

Jestrovic, Silvija. »Performing like an asylum seeker: paradoxes of hyper-authenticity«. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* letn. 13, št. 2, 2008, PERFORMANCE AND ASYLUM: EMBODIMENT, ETHICS. str. 159–170. <https://doi.org/10.1080/13569780802054810>, objava online: 23 okt. 2008, (dostop: 1. dec. 2020.)

- Jones, Amelia. *Body art: uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska, Študentska založba, 2002.
- Jovanović, Dušan. *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996.
- . *Svet je drama*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.
- . *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (prem. 19. 1. 1976 v SLG Celje, rež. Ljubiša Ristić). Naslovnica gledališkega lista Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1975/76, št. 3. <https://repertoar.sigledal.org/predmet/img:1422> (dostop: 1. dec. 2019).
- Juvan, Marko. »Fikcija in zakoni: Komentarji k primeru Pikalo«. *Primerjalna književnost*, letn. 26, št. 1, 2003, str. 1–20.
<file:///C:/Users/LENOVO~1/AppData/Local/Temp/5076-Besedilo%20prispevka-13529-1-10-20170415.pdf> (dostop: 21. jun. 2021).
- Kaluža, Vojko; Štefan, Bojnec. *Človeški kapital, organizacijska klima in uspešnost poslovanja turističnih podjetij*. Koper: Založba Univerze na Primorskem, 2019.
<https://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-96-2.pdf> (dostop: 21. maj 2021).
- Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Založba ZRC, Filozofski inštitut, 1999.
- Kapitanovič, Pija. »TAM: od kapitala do večnosti«, Delo (Svet Kapitala), 9. nov. 2017,
<https://svetkapitala.delo.si/ikonomija/tam-od-propada-do-vecnosti/> (dostop: 1. okt. 2020).
- Kardum, Simon. »Uvodni rituali tretje generacije«, *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. B. Kunst, P. Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006, str. 114–126.
- Kelleher, Joe. *Theatre & Politics*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Kennedy, Dennis. *The Spectator and the spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*. Cambridge University Press. 2009.
- Kershaw, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Routledge, 1992.
- . »Framing the audience for theatre«, *The Authority of the Consumer*. Ur. Abercrombie, N., R. Keat, N. Whiteley. London: Routledge, 1994, str. 166–186.
- . *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. Routledge, 1999.
- Klaić, Dragan. »Utopianism and Terror in Contemporary Drama: The Plays of Dušan Jovanović«. *Terrorism and Modern Drama*. Ur. Orr, J., Klaić, D. Edinburgh University Press, 1990, str. 123–138.
- Kline, Mala. »Neoperativna gledališča: o biti-skupaj singularnosti: Esej o performansih Dalije Aćin Thelander in drugič Simone Semenič«. *Amfiteater*, letn. 4, št. 1, str. 87–105.

Kolar, Damjana. »Get Famous or Die Trying«. *Mladina*, 12. feb. 2004, https://www.mladina.si/63917/12-02-2004-get-famous-or-die-trying-elizabeth-2/?utm_source=dnevnik%2F12-02-2004-get-famous-or-die-trying-elizabeth-2%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink (dostop: 2. nov. 2020).

Kolšek, Peter. »Pomisleki: Škandal!«, *Delo*, 14. okt. 2016, <https://old.delo.si/sobotna/pomisleki-skandal.html> (dostop: 1. dec. 2020).

Koprivšek, Nevenka. »Center sodobnih umetnosti?«, *Maska (Inventura 90-ih)*, Letn. VIII., št. 5–6, jesen–zima 1999, str. 58–61.

Koron, Alenka. *Sodobne teorije pripovedi*. Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014.

---. »Vidiki naratologije drame«. *Primerjalna književnost* (Ljubljana), letn. 36, št. 3, dec. 2013, str. 41–59.

KR. »Kako zmaguje brezsramnost«, *Večer*, 13. okt. 2016, <https://www.vecer.com/kako-zmaguje-brezsramnost-6237670> (dostop: 30. jun. 2018).

Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998.

---. »Drama in prostor«. *Primerjalna književnost*, 21/1998, št. 2, str. 75–98.

»Kralj Ubu«. SNG Drama Ljubljana, sezona 2015/16, uprizoritev 9, premiera: 30. jan. 2016. Gledališki list.

»Kralj Ubu«, *uradna spletna stran SNG Drama Ljubljana*, <https://www.drama.si/repertoar/delo?id=1907> (dostop: 12. apr. 2021).

Kučan, Milan. »Danes so dovoljene sanje, jutri je nov dan«. *Milan Kučan, arhivska stran*, Ljubljana, 26. junij 1991. <https://www.bivsi-predsednik.si/up-rs/2002-2007/bp-mk.nsf/dokumenti/26.06.1991-90-92> (dostop: 21. maj 2021).

Kugler, Ema. Uradna spletna stran umetnice. http://www.ema-kugler.si/perf/mankurt_perf_slo.html (dostop: 12. apr. 2021).

Kuhar, Peter. »Umetnost ali žalitev? Gostovanje, ki odmeva: Vdor neonacistov: Slovensko mladinsko gledališče je v Brnu doživelo enourno prekinitev predstave«, *Delo*, 30. maj 2018, str. 17.

Kunst, Bojana. *Umetnik na delu: Bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012.

---. »The Institution between Precarization and Participation«, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* (On Institutions), letn. 20, št. 4, 2015, str. 6–13. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1071032>, objava online, 23. sept. 2015, (dostop: 21. feb. 2021).

La Fura dels baus. Uradna spletna stran. <https://lafura.com/en/la-fura/> (dostop: 14. jun. 2020).

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.

Leiler, Ženja. »Ali je Dramin Kralj Ubu lahko problem«. *Delo*, 17. feb. 2016. <https://old.delo.si/kultura/oder/ali-je-dramin-kralj-ubu-lahko-problem.html> (dostop: 12. apr. 2021).

Leiler, Ženja. »Mi, gledališki mrličiči?«, *Delo*, 1. jul. 2016, <https://old.delo.si/sobotna/mi-gledaliski-mrlici.html> (dostop: 12. apr. 2021).

---. »Spektakel čutnosti osupljivih podob«, *Delo*, 27. jun. 2016, <https://www.delo.si/kultura/oder/spektakel-cutnosti-osupljivih-podob-in-disav.html> (dostop: 14. jun. 2020).

---. »Po burnih odzivih še slovenska premiera«, *Delo*, 13. okt. 2016, str. 16.

---. »Je Frlijićevo gledališče del problema ali rešitve? Naše nasilje in vaše nasilje«, *Delo*, 12. okt. 2016, str. 16.

Leskovšek, Nika. »Nadzorovana iluzija izpolnjevanja želja«, *Dnevnik*, 6. maj 2013, <https://www.dnevnik.si/1042588569> (dostop: 2. avg. 2020).

---. »Dramska pisava za današnji čas«, *Tri drame* (Semenič, S.), Ljubljana: Beletrina, 2017.

---. »The Socio-Political Function of Performing Arts and the Democratisation of the Republic of Slovenia: The Example of Drama Observatory Kapital (1991)«. Ljubljana: *Amfiteater* letn. 7, št. 1, 2019, str. 108–130.

Lilienthal, Matthias (intervju). »Politika in Evropa sta postali nova hollywoodska industrija iluzij in namišljenih reprezentacij. Čas je za novo vprašanje: Kako se gledališče in umetnost opredeljujeta do tega?«. *Dialogi*, 5–6, 2019.

Lippmann, Walter. *Public Opinion* (1922). Transaction Printing, 1998 (The Macmillan Company, 1992).

Lukan, Blaž. »Rekapitulacija slovenskega gledališča v devetdesetih«, *Maska (Inventura 90-ih)*, Letn. VIII., št. 5–6, jesen–zima 1999, str. 14–19.

---. »Kdo igra mojo vlogo? Delo, Ljubljana, 29. november 2002«, *NE, Via negativa 2002–2008*. Ljubljana, Maska, 2010, str. 24–25.

---. »Tretje telo: Delo 27. 12. 2005«, *NE, Via negativa 2002–2008*. Ljubljana, Maska, 2010, str. 68–69.

---. »Izbris gledalca: Poskus inskripcije«, *Ne: Via negativa 2002–2008*. Ur. Marin Blažević. Ljubljana: Maska, 2010.

---. »Igre z resnico«, *Blumen aus Krain, Igre 1990–2010* (Moederndorfer, V.), Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011, str. 5–27.

---. »Ristič v Sloveniji«. *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: Slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, AGRFT in Filozofska fakulteta, 2017, str. 395–412.

Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje: poročilo o vednosti*. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2002.

Maanen, Hans van. *How to study art worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press, 2009.

Mackintosh, Iain. *Architecture, Actor and Audience*. London, New York: Routledge, 1993.

»Maja Delak: Kaj če«. *Uradna stran Emanat*. <https://emanat.si/si/produkcija/maja-d>
<https://emanat.si/si/produkcija/maja-delak--kaj-%C4%8De/elak--kaj-%C4%8De/> (dostop: 8. sept. 2021).

Malzaher, Florian. »No Organum to Follow: Possibilities of Political Theatre Today«. *Not just a mirror: looking for the political theatre today*. Alexander Verlag Berlin, 2015, str. 16–32.

Marinis, Marco De. »Dramaturgija gledalca«, *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost: razprave iz sodobnih teorij gledališča*. Ljubljana: Maska, 1996, str. 189–205.

Marušič, Breda. »Levitan Vitomila Zupana na gledališkem odru«. *Jezik in slovstvo* letn. 60., št. 1, 2015, str. 83–92, 104–105.
<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-STWW3DQL> (dostop: 31. mar. 2021).

Maska (Odprto delo/Open work). Letn. XX, št. 5–6 (94–95), jesen/zima 2005.

Maska: časopis za scenske umetnosti (Inventura 90-ih). Letn. VIII., št. 5–6, jesen–zima 1999.

Maska, Revija za gledališče ples opero (Tematski blok: prostor). Letn. V., št. 1/3, pomlad 1995.

»Matjaž Berger: Knjiga je sporočilo v steklenici, ki kliče po svojem naslovniku«, *Dnevnik*, 20. apr. 2010, <https://www.dnevnik.si/1042353667> (dostop: 31. mar. 2021).

McGuigan, Jim. »The Neoliberal Self«. *Culture Unbound, Journal of Current Cultural Research* letn. 6, št. 1, feb. 2014, str. 223–240.
https://www.researchgate.net/publication/269681365_The_Neoliberal_Self (dostop: 12. apr. 2021).

---. *Neoliberalna kultura*. Maribor: Založba Aristej (zbirka Dialogi), 2016.

Mencinger, Jože. »DESET LET POZNEJE TRANZICIJA – USPEH, POLOM ALI NEKAJ VMES?« str. 25–40.

http://stres.a.gape.org/VTA/ustavna_pobuda_23_1_15/gradivo/18_1_ustava_SRS_1974.pdf (dostop: 31. mar. 2021).

Milohnič, Aldo. »Culture in the Grip of Economic Rationality«. *Culture Ltd.: Material Conditions of Cultural Productions* (Milohnič, A. et al). Mirovni inštitut, 2005.

---. »'Politično' in gledališče, ki ni njegov dvojnik. O predstavah 'tretje generacije' v zgodnjih devetdesetih letih 20. stoletja«. *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. B. Kunst in P. Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006, str. 126–142.

---. *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska, 2009.

---. *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*. Maska: 2016.

---. »Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču«. *Amfiteater* (Ljubljana) letn. 6, št. 1, 2018, str. 82–97.

---. »Ready Name (Over-identification through Over-multiplication)«. *Name Readymade*. Moderna galerija, 2008, str. 122–131.

Milovanović, Selma. »Publika MESS-a dobitnik specialne nagrade«. *Aljazeera*, 10. okt. 2016, https://balkans.aljazeera.net/news/culture/2016/10/10/publika-mess-dobitnik-specijalne-nagrade?qt-view__news_taxonomy__news_taxonomy_panel_pane=5 (dostop: 1. dec. 2020).

Monroe, Alexei. *Pluralni monolit. Laibach in NSK*. Ljubljana: Maska, 2003.

<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zw3wxnb/revision/5> (dostop: 21. maj 2021).

Mouffe, Chantal. *Agonistika: Misliti svet politično*. Ljubljana: Maska, 2016.

Müller, Heiner. *Stroj Hamlet*. Prev. Urška Zajec. Tipkopis. Hrani AGRFT.

»Nacionalni program za kulturo 2018-2025«. *Asociacija.si*.

http://www.asociacija.si/si/wp-content/uploads/2018/08/NPK_2018-25_za_javno_razpravo1.pdf (dostop: 12. apr. 2021).

»Nagrajenci 51. FBS«, *Festival Borštnikovo srečanje*, uradna spletna stran.

<https://www.2010-2016.borstnikovo.si/sl/fbs-2016/> (dostop: 21. maj 2021).

»Naše i vaše nasilje / Pogledajte kako je bilo na 'zabranjeni predstavi' u Sarajevu«.

Radiosarajevo.ba, 9. okt. 2016, <https://radiosarajevo.ba/metromahala/kultura/pogledajte-kako-je-bilo-na-zabranjenoj-predstavi-u-sarajevu/240687> (dostop: 1. dec. 2020).

- Neue Slowenische Kunst*. Zinaić, M., K. N. (ur.). Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske, 1991.
- NE, Via Negativa 2002–2008*. Ur. Blažević, M.. Ljubljana: Maska, 2010.
- Novak, Jernej. *Gledališko desetletje*. Ljubljana: SLOGI, 2018.
- NSK From Kapital to Capital* (Badovinac, Z., E. Čufer, A. Gardner (ur.)). Moderna Galerija, The MIT Press, 2015.
- NSK od Kapitala do kapitala: Neue Slowenische Kunst, dogodek zadnjega desetletja v Jugoslaviji: Vodič po razstavi*. Badovinac, Z. (kustosinja). Ljubljana: Moderna galerija, 2015.
- NSK (Spletna stran). https://passport.nsk.si/sl/o_nas (dostop: 1. okt. 2020).
- Orel, Barbara. »Novi modeli.kom: zunajinstitucionalna produkcija v devetdesetih«, *Maska (Inventura 90-ih)*, Letn. VIII., št. 5–6, jesen–zima 1999, str. 22–27.
- . *Hiperrealnost v gledališču 20. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, AGRFT, 2006.
- . »Izza očesne mrežnice. Konfiguracija percepcije v sodobnem slovenskem gledališču«. *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Kunst, B., P. Pogorevc, P. Ljubljana: Maska, 2006, str. 359–371.
- . »Vprašanje izvirnosti: travmatična točka gledališča in performansa na prelomu tisočletja«. *Hibridni prostori umetnosti*. Ur. B. Orel, M. Šorli, G. Troha. Ljubljana: AGRFT, Maska, 2012. str. 75–96.
- (Ur.). *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: Slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, AGRFT in Filozofska fakulteta, 2017.
- . »The Theatre Exchange between Slovenia and the Republics of Former Yugoslavia in the 1990s«. *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*. Ur. Dolečki, J., S. Halilbašić, S. Hulfeld. Palgrave Macmillan, 2018, str. 227–243.
- Österreichische Bundestheater, spletna stran. »Tochtergesellschaften«. <https://www.bundestheater.at/de/tochtergesellschaften/burgtheater-gmbh/> (dostop: 1. dec. 2020).
- Palmer, Scott. »Audience space/scenographic space«, *Performance perspectives: A critical introduction* (uredila Pitches, J. in S. Popat). Palgrave Macmillan, 2011, str. 74–88.
- (ur.). »Space«, *Performance perspectives: A critical introduction*. Ur. Pitches, J. in S. Popat. Palgrave Macmillan, 2011, str. 52–88.

Paterson, Doug. »A Brief Biography of Augusto Boal«, Pedagogy and theatre of the oppressed. <https://ptoweb.org/aboutpto/a-brief-biography-of-augusto-boal/> (dostop: 1. jun. 2021).

Pauković, Lara. »Čas je«. *Mladina*, 29. nov. 2018. <https://www.mladina.si/188429/cas-je/> (dostop: 1. jun. 2021).

Pavis, Patrice. »The state of current theatre research«. *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 1:3, 1997, str. 203–230. <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No3/Vol1.No3.Pavis.pdf>. Objava online 2005 (dostop: 15. feb. 2021).

Pelko, Teja. »Igralci šokirali in nasmejali občinstvo, med odmorom pa ga še pogostili«, *24ur.com*, 31. januar 2016, <https://cdn.24ur.com/ekskluziv/domaca-scena/igralci-sokirali-in-nasmejali-obcinstvo-med-odmorom-pa-ga-se-pogostili.html> (dostop: 12. apr. 2021).

Peršak, Tone. »The Retrogarde as Alternative Avant.Garde?«. *NSK From Kapital to Capital*. Badovinac, Z., E. Čufer, A. Gardner (ur.). Moderna Galerija, The MIT Press, 2015, str. 87–92.

Petrešin Bachelez, Nataša. »Relacijska estetika in Postprodukcija: koncepti, kritike in slovenski kontekst«. *Relacijska estetika; Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet* (Bourriaud, N.). Ljubljana: Maska, 2007, str. 159–174.

Pezdir, Slavko. »Naša gledališča odvisna od naklonjenosti države«, *Delo*, 12. sept. 1991, str. 6.

Pezdirc Bartol, Mateja. »Vloga bralca v poglobitvenih literarnoteoretičnih smereh 20. Stoletja«. *Jezik in slovstvo*, letn. 45, št. 6, 2000, str. 195–206. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-KRUPXHOA> (dostop: 2. feb. 2021).

Pfaller, Rober. *Interpasivnost: radosti delegiranega uživanja*. Ljubljana: Maska, 2019.

Katja Praznik. *Paradoks neplačanega umetniškega dela: Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*. Sophia, 2016.

Pilsel, Drago. »Ali sme Jezus v gledališču posiliti muslimanko«. *Večer*, 11. okt. 2016, str. 10.

Pintar, Boris, Jana Pavlič, Jana. *Kastracijski stroji: gledališče in umetnost 90-ih*. Ljubljana: Maska: Center za raziskave scenskih umetnosti DELAK, 2001.

Pirc, Vanja. »Janez Pipan, ravnatelj SNG Drama Ljubljana«, *Mladina*, 24. maj 2008. <https://www.mladina.si/43611/janez-pipan-ravnatelj-sng-drama-ljubljana/> (dostop: 12. apr. 2021).

Pipan, Janez. »Ljubimci in izboljševalci«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. LXXXI, izredna št. (maj 2002), Napoved sezone 2002/03, str. 4–8.

---. »The Rolling Times«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. LXXXII, sezona 2002/03, št. 12, (maj 2003), napoved sezone 2003/04, nepag.

Pišek, Mojca. »Proračun za kulturo v prostem padu: do leta 2017 tretjina manj sredstev glede na leto 2009«. *Dnevnik*, 21. avg. 2015. <https://www.dnevnik.si/1042718931> (dostop: 1. jun. 2021).

Poschmann, Gerda. »Gledališki tekst in drama: k uporabi pojmov«. *Drama, tekst, pisava*. Ur. Pogorevc, P., T. Toporišič. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2008, str. 97–117.

»Predstava zaradi koncepta odpade«. *sigledal.org* (dostop: 12. apr. 2021). <https://veza.sigledal.org/uprizoritev/predstava-zaradi-koncepta-odpade> (dostop: 12 apr. 2021).

»Predstava zaradi koncepta odpade v petek premierno v Tivoliju«. Napovednik dogodka. *Sigledal.org*, 25. apr. 2012. <https://veza.sigledal.org/prispevki/predstava-zaradi-koncepta-odpade-v-petek-premierno-v-tivoliju> (dostop: 12. apr. 2021).

PRSA (uradna spletna stran). <https://www.prsa.org/about/all-about-pr> (dostop: 1. jun. 2021).

Prisotnost, predstavljanje, teatralnost: razprave iz sodobnih teorij gledališča (Hrvatini, E./Janša, J. (ur.)). Ljubljana: Maska, 1996.

Pucer, Anja. »BiTeater, drugič«, *Delo*, 8. feb. 2014, <https://www.delo.si/kultura/oder/biteater-drugic.html> (dostop: 8. avg. 2020).

»The Masque of the Red Death«. *Punchdrunk enrichment* (uradna stran skupine Punchdrunk) <https://www.punchdrunkenrichment.org.uk/project/the-masque-of-the-red-death/> (dostop: 8. sept. 2021).

Radar (uradna spletna stran). <https://radiostudent.si/radar>, *Radio Študent*, (dostop: 12. apr. 2021).

Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010.

---. *Aisthesis. Prizori iz estetskega režima umetnosti*. Ljubljana: Maska, 2015.

---. *Nevedni učitelj. Pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: Zavod En-knap, Prehodi: 2005.

Razac, Oliver. *Ekran in živalski vrt: Spektakel in udomačevanje od kolonialnih razstav do Big Brotherja*. Ljubljana: Maska, 2007.

Read, Alan. »The Emanciated Spectator and the Witness of the Powerless«, *Performance, Politics and Activism*. Ur. Lichtenfels, P., J., Rouse. Palgrave Macmillan, 2013.

- Rožman Ivančič, Nejc. »Je to (sploh še) gledališče?« *AirBeletrina*, 4. feb. 2016, <http://www.airbeletrina.si/22211> (dostop: 12. apr. 2021).
- Ručna, Nataša. »Mičo Mrkaic izzval Ministrstvo za kulturo«. *Finance*, 4. jun. 2003. <https://www.finance.si/49679/Mico-Mrkaic-izzval-ministrstvo-za-kulturo?cctest&> (dostop: 8. sept. 2021).
- Saussure, Ferdinand de. *Splošno jezikoslovje*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2018.
- Samobor, Igor. »Nismo zaprašeno gledališče, kar smo morda kdaj bili«. Intervju. *Delo*, <https://www.delo.si/kultura/oder/nismo-zapraseno-gledalisce-kar-smo-morda-kdaj-bili.html> (dostop: 12. apr. 2021).
- . »Sezona intima 2018/19«, *facebook SNG Drama*, 14. jun. 2018, <https://www.facebook.com/sngdramaljubljana/photos/a.10150826699274638/10157413456829638/?type=3> (dostop: 15. apr. 2021).
- . »Spoštovane prijateljice, spoštovani prijatelji gledališča!: Uvodnik«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, sezona 2018/2019, str. 2–3.
- Schöllhammer, Georg. »Transformations in the Former West«. *Continuing Dialogues: A Tribute to Igor Zabel* (Benzer, C. et al.). Erste Foundation, Igor Zabel Association for Culture and Theory, 173–183.
- Semenič, Simona. *Me slišiš?*. Koper: KUD AAC Zrakogled, 2017.
- . *Tri drame*. Ljubljana: Beletrina, 2017.
- Simpson, Bennett. »Public Relations (Intervju z Nicolasom Bourriaudom)«. *Artforum*, april, 2001. <http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf> (dostop: 1. dec. 2019).
- Smasek, Lojze. *Post scriptum: Izbrane gledališke kritike*. Ljubljana, SLOGI, 2017.
- Staal, Jonas. »Propaganda (Art) Struggle«, *e-flux journal* #94, October 2018. <http://www.jonasstaal.nl/texts-by-staal/> (dostop: 1. dec. 2019).
- Statistični urad Republika Slovenija (uradna spletna stran). <https://www.stat.si/statweb/News/Index/8773> (dostop: 1. dec. 2020).
- Stojsavljevič, Vladimir. »Tepsti svoje gledalce«. *Maska* letn. III., sept–okt. 1993, str. 36–38.
- Sušec Michieli, Barbara (et al.). *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Sušec Michieli, Barbara. »Between Inertia and Cultural Terrorism; Slovenian Theatre in Times of Crisis and Change«. *Global Changes – Local Stages. How European Theatre Functions in Smaller European Countries*. H. v. Maanen, A. Kotte, A. Saro (eds.). IFTR/FIRT, International Research Group STEP. Amsterdam-New York, 2009, str. 63–90.

Svetina, Ivo. »Skoraj dokumentarna drama: Grobnica za Pekarno«. *Sodobnost* (1963) letn. 74, št. 7/8 (2010), str. 922–1006.

---. *Gledališče Pekarna: 1971–1978: Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Mestno gledališče ljubljansko, 2017.

Šorli, Maja. *Slovenska postdramska pomlad*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2014.

---. »Dediščina Tomaža Pandurja v SNG Maribor«. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* (Sušec Michieli, Lukan, Šorli). Ljubljana: Maska, AGRFT, 2010, str. 377–416.

Šorli, Maja, Dobovšek, Zala. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji«. *Amfiteater* (Ljubljana) letn. 4. št. 2, 2016, str. 14–35.

Španjol, Igor. »Geografija časa«, *Razširjeni prostori umetnosti*, str. 334–339.

Špas Teater (uradna spletna stran). <https://www.spasteater.si/> (dostop: 13. maj 2021).

Štih, Bojan. *Sen gledališke noči*. Knjižnica MGL, 1984.

Theaterverein Wien (uradna spletna stran, »Gestellschaften«). <http://theaterverein-wien.at> (dostop: 1. dec. 2020).

»Theater verpflichtet: AfD-Potsdam fordert Absetzung eines Stücks«. *Nachtkritik.de*. 13. Maj 2016.

https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12550:afd-fordert-absetzung-eines-stuecks-am-hans-otto-theater-potsdam&catid=126&Itemid=100089

(dostop: 1. dec. 2020).

The Situation, režija Yael Ronen, 2015. *Maxim Gorki Theater* (uradna spletna stran).

<https://www.gorki.de/de/the-situation/2017-10-22-1900>

(trailer) <https://www.youtube.com/watch?v=1FYIefgEwes>

(dostop: 1. dec. 2020).

»Tief gesunken« (sd). *Nachtkritik.de.*, 8. jun. 2016,

https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12684:presseschau-vom-8-juni-2016-die-sz-interviewt-autorin-maxi-obexer-zum-potsdamer-afd-skandaelchen-um-ihr-stueck-illegale-helfer&catid=242&Itemid=62 (dostop: 1. dec. 2020.)

Tkalac Verčič, Ana. *Odnosi z javnostmi*. Fakulteta za družbene vede, 2020.

Tomlin, Liz. *Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship: Provocations for Change* Bloomsbury Publishing Plc., 2019.

Toporišič, Tomaž. »Ranljivo telo teksta in odra. Performativni obrat in njegove sledi v slovenskem gledališču po letu 2020«. *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Kunst, B., P. Pogorevc. str. 143–153.

---. »Gledališče podob, postdramsko gledališče, pozni socializem in postsocializem«, *Razširjeni prostori umetnosti: slovenska umetnost 1985–1995*, Ljubljana: Moderna galerija, 2004.

---. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.

---. »Po sledih zapeljevanja gledališča. Slovensko mladinsko gledališče 1980–2006. I. Od političnega gledališča h gledališču podob«. *Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ljubljana, SMG, 2007, str. 89–101.

---. »Performativni obrat Pupilije Ferkeverk«. *Prišli so Pupilčki – 40 let gledališča Pupilije Ferkeverk* (Svetina, Milohnič). Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 215–230.

---. *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo: O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritvenih praksah*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2018.

Trenkler, Tomas. »Rdeči piloti – Dunajski pogled na ljubljansko gledališko sceno«, *Wochenpresse* (Avstrija, 1989), *Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ljubljana, SMG, 2007, str. 96.

Troha, Gašper. »Socialistična in demokratična cenzura v Sloveniji: primer predstave Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki«. *Primerjalna književnost* letn. 31, 2008, str. 95–101, 251–258. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HPSBWJ4Y> (dostop: 1. dec. 2019).

Troha, Gašper. *Ujetniki svobode: slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Maribor: Aristej, 2015.

Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002.

---. »Gledalčev užitek«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost (Razprave iz sodobnih teorij gledališča)*. Ljubljana: Maska, 1996, str. 205–221.

Urad RS za makroekonomske analize in razvoj (UMAR). »Novice«. *Umar.gov.si*, 27. feb. 2015 https://www.umar.gov.si/novice/novice/obvestilo/news/v-letu-2014-najvisja-gospodarska-rast-od-zacetka-krize/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=d024a24f480975b10a3d48957a8904fc (dostop: 8. sept. 2021).

»Ustava Republike Slovenije«. *Slovenska zakonodaja*. <https://zakonodaja.com/ustava/urs/i-poglavje-splosne-dolocbe> (dostop: 1. mar. 2021).

»Ustava Republike Slovenije«. PIS, Pravno-informacijski sistem: Pravni red RS.
<http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=USTA1#> (dostop: 1. mar. 2021).

»Ustava Socialistične Republike Slovenije«, Center za samoupravno normativno dejavnost (Dopisna delavska univerza):
http://stres.a.gape.org/VTA/ustavna_pobuda_23_1_15/gradivo/18_1_ustava_SRS_1974.pdf
(dostop: 12. apr. 2021).

Vanhaesebrouck, Karel. »Towards a theatrical narratology?«. *Image [&] Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative* št. 9 (*Performance*), okt. 2004.
<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanhaesebrouck.htm>. (dostop: 21. feb. 2021).

Vesić, Jelena. »Post-Research Notes: (Re)Search for the True Self-Managed Art«. *Art and theory of post-1989 Central and Eastern Europe : a critical anthology*. New York: The Museum of Modern Art, Duke University Press, 2018.

Vevar, Rok. »Dramatika o 'kompromitiranem' nadaljevanju«, *Grumovi nagrajenci 2009 / Grum Award Winners 2009*. Kranj: Prešernovo gledališče Kranj, Zelolepo, 2009.

---. »Protestno pismo ob sovražnem in žaljivem napadu na Gorana Injaca, umetniškega vodjo SMG«. *Dnevnik*, 11. jun. 2018, str. 13.

---. »Gonzo esej o kompleksu Ristić«. *Gledališki list uprizoritve Kompleks Ristić*. SMG, sezona 2015/2016, uprizoritev 3, str. 8–16.

»Via Negativa tokrat o pohoti«, *Dnevnik*, 15. dec. 2005 (sta), <https://www.dnevnik.si/156450> (dostop: 21. maj 2021).

Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2003 (ponatis iz 1999).

Vodopivec, Peter. *Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca*. Modrijan Založba, 2006.

Vujanović, Ana. »Thinking a grid of politicality: Notes on the Politicality of Contemporary Dance«. *Dance, Politics and Co-Immunity*. Ur. Hölscher, Stefan, Gerald Siegmund. Diaphanes, str. 181–191. <https://www.diaphanes.net/titel/notes-on-the-politicality-of-contemporary-dance-2134> (dostop: 28. feb. 2021).

Vurnik, France. *Odmevi iz parterja: Slovenska dramatika*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1984.

Werkstatistik des Deutschen Buehnenvereins: Deutschland Österreich Schweiz.
<https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/werkstatistik.html> (dostop: 1. dec. 2020).

Wilmer, S. E. »National Theatres and the Construction of Identity in Smaller European Countries«. *Global Changes – Local Stages. How European Theatre Functions in Smaller European Countries*. Ur. H. v. Maanen, A. Kotte, A. Saro. IFTR/FIRT, International Research Group STEP. Amsterdam in New York, 2009, str. 23–41.

---. »Documentary Theatre by and about Refugees«, *Performing Statelessness in Europe*, 2018.

Wills, Emma. *Theatricality, Dark Tourism, Ethical Spectatorship: Absent Other*. Palgrave Macmillan, 2014.

WorldOmeter. <https://www.worldometers.info/world-population/> (dostop: 1. dec. 2020).

Zabel, Igor. *Contemporary Art Theory*. Les Presses du Reel, 2013.

Zentrum für politische Schönheit (uradna spletna stran).
<https://politicalbeauty.com/page23.html> (dostop: 1. dec. 2020).

»ZUIK/Zakon o uresničevanju javnega interesa za kulturo«. PISRS (Pravno-informacijski sistem Republike Slovenije).
<http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO3370> (dostop: 12. apr. 2021).

Zupan, Tinkara. »Režiser predstave 25.671 Oliver Frlić: Veliko jih ne pozna geneze problema izbrisanih (intervju)«, STA, sigledal.org., 4. mar. 2013,
<https://veza.sigledal.org/prispevki/reziser-predstave-25-671-oliver-frlic-veliko-jih-ne-pozna-geneze-problema-izbrisanih-intervju> (dostop: 29. mar. 2021).

Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Litera: 2019.

»Življenje (v nastajanju)«. *Uradna spletna stran Maske*. <https://maska.si/projekti/zivljenje-v-nastajanju/> (dostop: 8. sept. 2021).

Žižek, Slavoj. »Zakaj Laibach in NSK niso fašisti«. *Maska*, letn. 21, št. 3/4 (pomlad 2006), str. 38–41.

Žižek, Slavoj. »Zakaj Laibach in NSK niso fašisti«. *M'ars V / 3, 4*, 1993, str. 3–4.

Žižek, Slavoj. »Why are Laibach and NSK not Fascists?«. *NSK: From Kapital to Capital*. (Badovinac, Z. et al.) Ljubljana: Moderna galerija, 2015. str. 202–205.

1.Dejanje. (S. Horvat, T. Bračič (ur.)) Ljubljana: E. P. I. Center, 2008.

VIRI (VIDEO POSNETKI UPRIZORITEV):²²⁷

Brigade lepote. Režija Vlado Repnik (Gledališče Helios), Cankarjev dom, 1990.

<https://vimeo.com/84034075> (dostop: 21. dec. 2020).

Celica. Režija Emil Hrvatin/Janez Janša. SMG, 1995.

Eros, Ars, Sistem. Režija Igor Štromajer. Gledališče Glej, 1990.

»Geburt einer Nation«. *Opus dei*. Laibach 1987. Official Video.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZZAD7W3M4zc> (dostop: 21. dec 2020).

Get famous or die trying. Elizabeth 2. Režija Sebastijan Horvat, E. P. I. Center, Cankarjev dom, 2004.

Helios. Režija: Aljoša Kolenc, Vlado Repnik, Bojan Jablanovec. AGRFT, Cankarjev dom, 1988.

<https://vimeo.com/92493451> (dostop: 21. dec. 2020).

Kons 5. Režija Matjaž Berger. Ljubljana: Trg republike (državna proslava), 1996.

Kralj Ubu. Režija Jernej Lorenci, SNG Drama Ljubljana, 2016.

Manifest K.. Režija Sebastijan Horvat, E. P. I. Center, KUD MUKI, 2010.

»Marija Nablocka: Theatre Sisters Scipion Nasice«. *Delak EU Archive (Miha Turšič)*.

Promocijski video posnetek. <https://www.youtube.com/watch?v=MGZzz1s1Dj0> (dostop: 25. avg. 2021).

Missa in a minor. Režija Ljubiša Ristić. (Odlomki iz predstave). Slovensko mladinsko gledališče, 1980.

Molitveni stroj Noordung (Kozmokinetični balet). Režija Dragan Živadinov. SNG Opera in balet Ljubljana, Cankarjev dom Ljubljana, Euler Hamburg, Studio Meg. Ljubljana, 1993.

Nomadi lepote (Slovesnost ob odprtju, otvoritvi Gira d'Italia). Režija Matjaž Berger. Kranj, 1994.

Recht. Režija Matjaž Berger (trailer). Gledališče Glej, 1991.

Resničnost. Režija Ljubiša Ristić (Lojze Kovačič). SMG, 1985.

²²⁷ Če v besedilu ni drugače navedeno, so bili vsi posnetki uprizoritev za potrebe raziskave pridobljeni na Centru za teatrologijo in filmologijo na AGRFT. Izjema so posnetki uprizoritev, ki so bili v času raziskave javnosti splošno dostopni na svetovnem spletu, tam priskrbim povezavo do posnetka. Posnetke uprizoritev Ljubiše Ristića, ki so nastale v produkciji SMG, sem pridobila v arhivu SMG; posnetek uprizoritve Oliverja Frljića 25.671 pa v arhivu producenta uprizoritve, PG Kranj. Posnetek uprizoritve *Manifest K.* sem pridobila s strani režiserja uprizoritve, Sebastijana Horvata, posnetek uprizoritve *Molitveni stroj Noordung* pa s strani režiserja Dragana Živadinova.

Triumf (50 let zmage nad fašizmom). Režija Matjaž Berger. Ljubljana: Trg Republike, 1995.

25.671. Režija: Oliver Frljič. PG Kranj, 2013.

UPRIZORITVE (OGLEDI V ŽIVO):

Bi ne bi. Režija Bojan Jablanovec. Via negativa, 2005.

Die Hamletmaschine. Režija Oliver Frljič. Burgtheater, Dunaj, Avstrija, 2020.

Drugič. Avtorski projekt Simona Semenič. 20. Mednarodni festival sodobnih umetnosti – Mesto žensk, KD Integrali, 2014.

Gejm. Režija Žiga Divjak. SMG, Maska, 2020.

Get famous or die trying: Elizabeth 2. Režija Sebastijan Horvat, premiera: 12. 2. 2004, E. P. I. Center, Cankarjev dom.

Hlapec Jernej in njegova pravica. Režija Žiga Divjak. AGRFT in Cankarjev dom, 2018.

Incasso. Režija Bojan Jablanovec, Via Negativa, Gledališče Glej, Kulturni center Novi Sad, 2004.

Invalid. Avtorski projekt Primož Bezjak. Via negativa, 2010.

Jaz, žrtev. Avtorski projekt Simona Semenič. Mesto žensk, 2007.

Kaj če. Avtorski projekt Maja Delak. Emanat, 2013.

Kapelj in Semenič v sestavljanju. Režija Simona Semenič. KD Integrali, 2012.

Kralj Ubu. Režija Jernej Lorenci. SNG Drama Ljubljana, 2016.

Manifest K.. Režija Sebastijan Horvat. E. P. I. Center, KUD Muki, 2010.

Naše nasilje in vaše nasilje. Režija Oliver Frljič, slo. Premiera: 13. oktober 2016 (Slovensko mladinsko gledališče/SMG), svetovna premiera 29. maja 2016 (festival Dunajski slavnostni tedni, na Dunaju, v Avstriji), produkcija: HAU Hebbel am Ufer (Berlin), Wiener Festwochen (Dunaj), Slovensko mladinsko gledališče (Ljubljana), Kunstfest Weimar (Weimar), Zürcher Theater Spektakel (Zürich), Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca (Reka); s sofinancerji: Nemška zvezna kulturna fundacija in regionalnim koproducentom: MESS Sarajevo.

Ne kot jaz. Režija Bojan Jablanovec. Via Negativa, Zalet Zadar, festival Zadar Snova, 2007

Out. Režija Bojan Jablanovec. Via negativa, Teatar & TD, Gledališče Glej, 2008.

Predstava zaradi koncepta odpade. J. A. Vojevec, S. Hamer, V. Weis, M. Kalafatić. Zavod Tu, 2012.

Republika Slovenija. Kolektiv anonimnih posameznikov. SMG, Maska, 2016.

Robinson: Hiperinteraktivna predstava po motivih Defoejevega romana Robinson Crusoe. Režija Jaka Andrej Vojevec, BiTeater, Lutkovno gledališče, 2013.

Sto zdravic. Anita Wach, Bojan Jablanovec. Režija Bojan Jablanovec. Via negativa, 2016.

Svoboda. Avtorski projekt Branko Jordan, Miha Golob. Gledališče Glej, 2014.

Še me dej (beta spektakel). Režija Simona Semenič. KD Integrali, Gledališče Glej, 2009.

Štiri smrti. Režija Bojan Jablanovec. Via negativa, 2007.

Viva Verdi. Režija Bojan Jablanovec. Via Negativa, Kampnagel Hamburg, Eurokaz Zagreb, HNK Opera Zagreb (koprodukcija: Gledališče Glej Ljubljana, gledališče &TD Zagreb), 2006.

Was ist Maribor. Režija Sebastijan Horvat. KUD Borza, 2012.

Življenje (v nastajanju). Režija Janez Janša. Zavod Maska, Tanz im August (Berlin), Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana (SMEEL), 2008.

25.671. Režija Oliver Frljić. PG Kranj, 2013.

365 padcev. Režija Bojan Jablanovec. Via negativa, 2018.

6. Režija Žiga Divjak. SMG, Maska, 2016.

5 Easy Pieces (Pet lahkih komadov). Režija Milo Rau. CAMPO, IIPM, 2016 (Mladi levi 2017).

SEZNAM ČLANKOV, KI STA BILA OBJAVLJENA S PODROČJA RAZISKAVE DOKTORATA

S soglasjem revije *Amfiteater, revije za teorijo scenskih umetnosti*:

LESKOVŠEK, Nika. Politično participativnega gledališča v uprizoritvi Kapelj in Semenič v sestavljanju. *Amfiteater : revija za teorijo scenskih umetnosti*. 2020, letn. 8, št. 2, str. 108-130. ISSN 1855-4539. [COBISS.SI-ID [44346115](#)]

LESKOVŠEK, Nika. The socio-political function of performing arts and the democratisation of the Republic of Slovenia : the example of Drama observatory Kapital (1991). *Amfiteater : revija za teorijo scenskih umetnosti*. 2019, letn. 7, št. 1, str. 108-130. ISSN 1855-4539. [COBISS.SI-ID [4847707](#)]

POVZETEK

Doktorska disertacija *Politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca v Sloveniji po letu 1980* je pregledno raziskovalno delo s področja študijev scenskih umetnosti, ki se ukvarja z inovativnimi uprizoritvenimi strategijami v dramaturgiji gledalca. Preučujem jih razvojno, primerjalno analitično ter v odvisnosti od sočasne družbeno-politične situacije in ekonomsko-političnih sistemov. Raziskava transdisciplinarno kombinira izsledke na področju uprizoritvenih umetnosti ter družbeno-političnega in ekonomskega konteksta (sekundarni viri) z avtorsko analizo izbranih uprizoritev iz posameznih obdobj (primarni viri). Osredotočim se na tiste inovativne uprizoritvene strategije, ki se na aktualno družbeno-politično dogajanje najbolj učinkovito odzovejo s kritično refleksijo, problematiziranjem in subvertiranjem obstoječega konteksta ali tvorjenjem (mikro-utopičnih) alternativ.

Predlagam uporabo treh modelov, ki naj pojasnijo specifične sočasne spremembe v politikah uprizarjanja ter dramaturgiji gledalca, kakor so se na območju Slovenije izoblikovale skozi štiri desetletja različnih družbeno-političnih in ekonomskih sistemov: 1. model v obdobju poznega socializma (1980–1991), 2. model v obdobju parlamentarne demokracije (1991–2004), 3. model v obdobju zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma (2004–2019). Ugotovim, da so največje ekonomske, politične, kakor tudi ideološke razlike opazne med 1. in 3.–modelom. Te so ključno povezane tudi z družbeno vlogo, močjo in pomenom uprizoritvenih umetnosti v posameznem obdobju ter družbeno-političnem sistemom. 2. model obravnavam kot tranzicijskega, v razvoju od poznega socializma prek posredne, predstavniške demokracije do zaostrovanja neoliberalnega kapitalizma.

Poleg teoretske utemeljitve, pregleda konteksta in področja raziskave, izoblikujem in utemeljim tudi lasten metodološki pristop, ki mi omogoča sistematično in pregledno primerjalno analizo uprizoritev po analitičnih kriterijih: politike uprizarjanja, prostor, komunikacijski model uprizoritev, odnosi z javnostjo, fizična in psihična manipulacija gledalca. Raziskava obsega aktualni premik fokusa raziskav k sprejemniku umetniškega dela na področju teatrologije in uprizoritvenih umetnosti. V Sloveniji ta raziskava doslej še ni bila sistematično opravljena. V dodatku se posvetim še primerjalni analizi uprizoritev iz

nemškega govornega področja, da specifični rabi uprizoritvenih strategij v Sloveniji priskrbim primerjalno-analitični uvid od zunaj.

KLJUČNE BESEDE:

teatrologija, uprizoritvene umetnosti, politike uprizarjanja, dramaturgija gledalca, Slovenija, pozni socializem, demokracija, neoliberalni kapitalizem

ABSTRACT

The doctoral thesis *The Politics of Performing Arts and the Dramaturgy of the Spectator in Slovenia after 1980* is a comprehensive research work in performing arts studies, which deals with innovative performative strategies in the dramaturgy of the spectator. I examine them developmentally, comparatively analytically and depending on the contemporary socio-political situation and economic and political systems. The research uses a transdisciplinary approach to combine findings in performing arts and socio-political and economic context (secondary sources) with the author's analysis of selected performances from individual periods (primary sources). I focus on the innovative performative strategies that respond most effectively to contemporary socio-political developments by critically reflecting, problematising and subverting the existing context, or creating (micro-utopian) alternatives.

I propose the use of three models to explain the specific concurrent changes in the politics of performing arts and dramaturgy of the spectator as formed in Slovenia over four decades of different socio-political and economic systems: model 1 in the period of late Socialism (1980–1991), model 2 in the period of parliamentary democracy (1991–2004), and model 3 in the period of radicalisation of neoliberal capitalism (2004–2019). I find that the biggest economic, political as well as ideological differences are noticeable between models 1 and 3. These are also crucially related to the social role, power and importance of performing arts in a particular period and the socio-political system. I consider model 2 as transitional,

developing from late Socialism through intermediary, representative democracy to the radicalisation of neoliberal capitalism.

In addition to theoretical justification, review of the context and field of research, I develop and justify my own methodological approach, which allows me a systematic and transparent comparative analysis of performances by analytical criteria: politics of performing arts, space, communication model of performances, public relations, physical and psychological manipulation of the spectator. The research includes the current shift of the focus of research towards the receiver of works of art in the field of theatre and performing arts. In Slovenia, such research has not yet been carried out systematically. In the appendix, I also focus on the comparative analysis of performances from the German-speaking area in order to provide a comparative-analytical insight from the outside for the specific use of performative strategies in Slovenia.

KEYWORDS: theatre studies, performing arts, politics of performing arts, dramaturgy of the spectator, Slovenia, late Socialism, democracy, neoliberal capitalism

ZAHVALE

Ker zahteva doktorska disertacija obsežno in večletno delo na projektu, bi se želela zahvaliti vsem, ki so k temu kakorkoli pripomogli. Najprej se zahvaljujem svoji mentorici, prof. dr. Barbari Orel, za temeljit in izjemno natančen pregled vseh verzij moje doktorske disertacije, za vse komentarje in spremljanje na moji raziskovalni poti, prav tako bi se za pozorno spremljanje in vse komentarje rada zahvalila komisiji za spremljanje doktorskega študenta (KSDŠ), prof. dr. Ladi Čale Feldman, prof. dr. Blažu Lukanu in prof. dr. Tomažu Toporišiču.

Za podporo pri nastajanju doktorske disertacije se zahvaljujem ARRS (šifra raziskovalke: 39188), za vključitev v program mladi raziskovalci, (so)financiran s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna ter v raziskovalni program »Gledališke in medumetniške raziskave« (P6-0376), (so)financiran s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Za pomoč pri pridobivanju študijskih materialov, dokumentacije ter video gradiva, zlasti v nemogočih epidemioloških razmerah, se zahvaljujem Centru za teatrologijo in filmologijo na AGRFT, še posebej bi se rada zahvalila Bojani Bajec in Silvi Bandelj. Za materiale se zahvaljujem tudi arhivom gledališč, predvsem arhivu Slovenskega mladinskega gledališča (SMG) in Mateji Dremelj, arhivu PG Kranj, posameznim umetnikom, ki jih obravnavam v doktorski disertaciji, poimensko se jim zahvalim še sproti v besedilu, Slovenskem gledališkem inštitutu (SLOGI), Narodni in univerzitetni knjižnici (NUK).

Raziskavo primerjave med nemškim govornim področjem in slovenskimi uprizoritvenimi umetnostmi in študijsko izmenjavo v zimskem semestru 2019/2020, ki jo v večjem delu objavljam v Dodatku (Appendix) 1 in Dodatku (Appendix) 2, je omogočila Univerza na Dunaju, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft; še posebej se zahvaljujem Univ.-Prof. Dr. Stefanu Hulfeldu za supervizorstvo med izmenjavo in kolektivu pri Forschungskolloquium pod njegovim vodstvom. Raziskavo so med izmenjavo podprli pri Stipendienstiftung der Republik Österreich, Austrian Agency for International Cooperation in Education and Research (OeAD-GmbH), Centre for International Cooperation & Mobility

(ICM) s Scholarship of the Scholarship Foundation of the Republic of Austria,
Undergraduates, Graduates, Postgraduates.

Za lektoriranje doktorske disertacije se zahvaljujem Ireni Hvala, za prevod povzetka v
angleški jezik se zahvaljujem Poloni Glavan, za prevod dodatka 1 in 2 pa Jedrt Lapuh Maležič.

Zahvaljujem se tudi Oddelku za dramaturgijo in scenske umetnosti, strokovnim sodelavcem
na Akademiji in vsem kolegom s področja, ki so me podpirali med leti.

Predvsem pa bi se rada za moralno in čustveno podporo ter obilico črnega humorja zahvalila
svoji družini, mami, sestri z družino, prijateljem and last but not least I would like to thank
Stephan.

IZJAVA O AVTORSTVU

Spodaj podpisana študentka _____ NIKA LESKOVŠEK _____, vpisna številka _____ 44160026 _____, avtorica pisnega zaključnega dela študija z naslovom: _____ *Politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca v Sloveniji po letu 1980* _____,

IZJAVLJAM,

1. da je pisno zaključno delo študija rezultat mojega samostojnega dela;
2. da je tiskana oblika pisnega zaključnega dela študija istovetna elektronski obliki pisnega zaključnega dela študija;
3. da sem pridobil/-a vsa potrebna dovoljenja za uporabo podatkov in avtorskih del v pisnem zaključnem delu študija in jih v pisnem zaključnem delu študija jasno označil/-a;
4. da sem pri pripravi pisnega zaključnega dela študija ravnal/-a v skladu z etičnimi načeli in, kjer je to potrebno, za raziskavo pridobil/-a soglasje etične komisije;
5. soglašam, da se elektronska oblika pisnega zaključnega dela študija uporabi za preverjanje podobnosti vsebine z drugimi deli s programsko opremo za preverjanje podobnosti vsebine, ki je povezana s študentskim informacijskim sistemom članice;
6. da na UL neodplačno, neizključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki, pravico reproduciranja ter pravico dajanja pisnega zaključnega dela študija na voljo javnosti na svetovnem spletu preko Repozitorija UL ali digitalnega kataloga UL AGRFT eKumba;
7. [za zaključna dela na 3. stopnji študija, sestavljena iz člankov] da sem od založnikov, na katere sem predhodno izključno prenesel/-la materialne avtorske pravice na člankih, pridobil/-a potrebna soglasja za vključitev člankov v tiskano in elektronsko obliko disertacije. Soglasja UL omogočajo neodplačno, neizključno, prostorsko in časovno neomejeno hranjenje avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranje ter dajanje disertacije na voljo javnosti na svetovnem spletu preko Repozitorija UL ali digitalnega kataloga UL AGRFT eKumba;
8. da dovoljujem objavo svojih osebnih podatkov, ki so navedeni v pisnem zaključnem delu študija in tej izjavi, skupaj z objavo pisnega zaključnega dela študija;

V/Na: _____ Ljubljani _____

Datum: _____ 25. 5. 2022 _____

Podpis študentke:

PODATKI O DOKTORSKEM DELU

Ime in priimek: Nika Leskovšek

Naslov doktorskega dela: Politike uprizarjanja in dramaturgija gledalca v Sloveniji po letu 1980

Kraj: Ljubljana

Leto: 2022

Število strani: 368

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

Program in smer študija: Študiji scenskih umetnosti (Interdisciplinarni doktorski študijski program Humanistika in družboslovje)

Mentorica: red. prof. dr. Barbara Orel