



Revija sodobnih gledaliških in  
filmskih ustvarjalcev

Letnik I, številka 2

OPERA  
V  
Ljubljani

**ADEPT**

*Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev*

LETNIK I, številka 2, 2014/2015

ISSN: 2385-9164

**Izdajatelj in založnik**

UL AGRFT, zanj: red. prof. Miran Zupanič, dekan

**Glavna in odgovorna urednika ter uredniški odbor**

Nina Ramšak

in

Žan Žveplan

**Mentor**

doc. dr. Blaž Lukan

**Lektorica**

Tjaša Vodušek

**Produkcija**

Milo, čista komunikacija

**Kreativna zasnova**

Lovro Centrih

**Oblikovanje**

Mihela Medved

**Tisk**

Repro Studio Franc Lesjak, d. o. o.

350 izvodov

Vse pravice pridržane.

# OTVORNOST

	UVODNIK	4
ŽIGA DIVJAK: —	REŽIJA DRŽAVNE PROSLAVE	6
NINA VOMBERGAR: —	NARCISSUSOVA ZABAVA SEBI V ČAST	12
ZALA SAJKO IN LUKA ERDANI: —	SAMOORGANIZIRANA KULTURNA PRODUKCIJA	24
ŽAN ŽVEPLAN: —	BRALNA UPRIZORITEV KOT SAMOSTOJNA GLEDALIŠKA PRAKSA	46
ANDRAŽ GOLC: —	KOMENTAR O PRISPEVKIH	52

V produkciji Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani predstavlja drugo številko revije ADEPT. Z njenim izdajanjem skušamo področjem z manjšo vidnostjo omogočiti možnost refleksije in prisotnost v diskurzu ter tako odpreti polje novih razprav.

Prvo številko smo posvetili neveljavljenim dramskim avtorjem, tako da smo objavili njihova besedila kot samostojne enote in jih uprizorili kot enkratni dogodek zaporednih bralnih uprizoritev. Sama realizacija le-tega se nama je zdela enakovrednega pomena kot izdaja revije dramskih tekstov. Bralne uprizoritve, ki so jo spremljale, so kazale na večplastnost procesa nastajanja predstave in so skušale razširiti definicijo bralne uprizoritve izven okov standardnega razumevanja.

Položaj teksta je v gledališču sicer ponovno začel pridobivati na svoji moči, hkrati pa drama ni več besedilna forma, v katero bi se avtomatično prelevila za gledališče napisana besedila. Izhajajoč iz tega naju je zanimala bralna uprizoritev kot uprizoritvena praksa, ki obstaja v medprostoru besedila in njegove odrske realizacije. Oprla sva se na idejo, da vsako »bralko«<sup>4</sup> režira drug režiser, s popolno interpretativno svobodo do danega materiala. V organizacijo tega dogodka sva vstopila z vedenjem, da literarni model gledališča

torej nikakor ni več brez alternative, (pre-dobstoječi) tekst ne more več funkcionirati kot samoumevna sestavina gledališča, ki je lahko zgolj prebrana za mizo in pričakuje nek učinek. Sami avtorji besedil so imeli vpogled v proces nastajanja končnega produkta, izkušnja realizacije besedila pa lahko odpre možnost refleksije pisanja tekstov (v našem primeru piscem objavljenih dram prve številke). Literarna predloga tako nikakor ni več brezpogojno središče in smoter gledališkega dejanja bralne uprizoritve, ampak postaja govorni material neke avtonomne umetnosti uprizarjanja ter je kot taka lahko podvržena tudi predelavam, črtanjem in dekonstrukciji. Zanimivo nama je bilo tudi, da je prav ta emancipacija gledališke umetnosti od modela literarnega gledališča, ki je predpostavljen v bralni uprizoritvi, na eni strani bralkam prinesla avtonomijo, na drugi pa je razširila pojem teksta za gledališče, ki ni bil več nujno razumljen samo znotraj polja drame in njene forme, ki obstaja na papirju ali na odru. Pomembno nama je bilo, da se razširi koncept ustaljenega pogleda na bralno uprizoritev z zavedanjem, da umetniška dejavnost (katera koli) pomeni igro, katere oblike, načini in funkcije se razvijajo glede na dobo in kontekst, ne pa glede na nespremenljivo bistvo. Preučevati jo moramo v sedanjosti sodobnega dramskega pisca in odnosa gledaliških ustvarjalcev do njega.

# MVK

Določen vidik se izpoje, a ga še prepogosto jemljemo kot merilo estetske presoje, ki ga uporabljamo za vodilo umetniške prakse. Da bi sploh razvili učinkovitejša orodja, pa je treba razumeti spremembe, ki se danes dogajajo na družbenem področju, dojeti tisto, kar se je že spremenilo, in to, kar se pravkar spreminja. Konkretno pri bralni uprizoritvi ne gre več zgolj za predstavitev teksta, ampak za fazo razvoja besedila, ki mora biti postavljen v konflikt s prostorom in časom, v katerem se ga uprizarja. Zato imajo ustvarjalci bralne uprizoritve nalogo, da vzpostavimo osnovne (režijske) parametre, ki stopijo v dialog s pisanim besedilom in se s tem osvobodijo dogme branja za mizo.

Ko sva v tem kontekstu zastavljala sam dogodek zaporednih bralnih uprizoritev (vsaka na drugi lokaciji), sva se znašla v poziciji med režiserjem in organizatorjem. Zazdelo se nama je, da je to polje prereditko vzpostavljeno kot samostojna pozicija sodobne (uprizoritvene) prakse. Tu se je začelo zanimanje za režijo, ki ni evidentno gledališka, kar pa se je razvilo v temo druge številke revije ADEPT. K sodelovanju sva povabila nekaj posameznikov, ki delujejo na različnih prostorih ustvarjanja (kulturnih) dogodkov. Izbrala sva prispevke, ki se nanašajo na dogodke, kjer režija ni očitno prisotna, a v mišljenju

organizacije le-teh vsebujejo njene koncepte. Za horizont režijskega mišljenja si lahko jemljemo področje družbenega konteksta, medčloveških odnosov in ne nujno avtonomnega zaprtega simboličnega prostora. Sodobne uprizoritvene prakse se lahko kažejo kot trajanje, ki ima možnost vznikniti kjer koli in ne kot prostor, ki ga je treba obiskati. Pisci so prispevke napisali v poljubni formi in na način režijskega razmisleka znotraj specifičnih dogodkov. Tako so na pričujočih straneh objavljeni njihovi zapiski procesa »režije«, kar ponuja možnost vpogleda v različne pristope mišljenja (kulturne) produkcije. Ob izdaji tega nama je bilo bistvenega pomena, da se kot sklenitev trikotnika vključi še neodvisni članek, ki skozi obravnavo izbranih prispevkov naredi most med izhodiščno idejo številke in končnimi izdelki.

Nina Ramšak in Žan Žveplan

# DRŽAVNE PROSLAVE

# REŽIJA

## ŽIGA DIVJAK

Režija državne proslave. Gallusova dvorana, 10.000 evrov za scenografijo in ostale stroške. OK. Kolektivno delo, vse tri akademije, režija nas treh, sošolcev. OK. Ampak državna proslava? Simbolno slavljenje naroda in države? Ne.

Vseeno se dobimo. Debatiramo. Proslavo v »prime time« terminu gleda ogromno ljudi, morda vseeno lahko nekaj izrečemo in bo to slišano, lahko, ne vem, »zajebemo« proslavo. Debatiramo. Ja, ampak državna proslava? Kako se ne bomo ujeli v to zanko. Državna proslava. Ne.

Še večkrat se dobimo. Ideje slabe in slabše, zanimive, nore, butaste, ampak ... Debatiramo o pivu in lahkotno, pa zato nič manj iskreno, filozofiranje: a ni nekaj perverznejšega v ideji, da študentje umetniških akademij delamo državno proslavo in jo seveda delamo zas-tonj. To slednje je še najmanj problematično. Ampak, a ni to na nek način, kot bi si nas podredili in nam dali vedeti – delate za nas. Sproducirajte proslavo. Sprejmite pravila igre. Ideološka indoktrinacija: to je vendarle velika priložnost za vas kot režiserje, sedaj imate možnost, da se pokažete, da se dokažete, na voljo imate Gallusovo dvorano in denar za scenografijo, orkester glasbene akademije ... Uf.

Moramo verjeti v nekaj več kot zgolj v svoje kariere, moramo verjeti v umetnost. Ta se ne vključuje nujno v vse neoliberalne procese in stežka slavi narod in noče pristajati na realnost. Razmišljanje o pripravi te državne proslave je povezano z občutkom, da sprejemamo svoj podrejeni položaj v sistemu takšnemu, kot je, da s tem postajamo nenevarni nadaljevalci svoje obrti.

Debatiramo o tej temi in o tem, da če bi slučajno ustvarjali to proslavo, kako bi jo lahko naredili po svoje, kako bi jo naredili sprejemljivo za nas, kako bi jo lahko naredili kritično ... Ideje take in drugačne ... Ampak - a ne

izpade vsa ta kritika znotraj proslave bedno? A ni tako, kot da je vse na nek način kastrirano, kot da bi bilo dano v nek oklepaj: evo, študentje, tukaj imate pet minut za kritičnost, kako lepo, da ste kritični. O, luškano ali pa no, mladi so še, saj smo tudi mi bili malo bolj drzni, ko smo bili mladi, ja no, gremo dalje. Na ta način je vse, o čemer se pogovarjamo, že vnaprej ujeto, kastrirano in na nek način postane, hočeš nočeš, afirmativno. Če ne drugače, v smislu: vidite, kako smo mi prijazni in svobodomiselnji, študentje lahko po mili volji kritizirajo in izražajo svoje mnenje, gremo naprej ... In vse postane nič. Kot da se ni zgodilo, gre nekam v prazno. Ni nevarno. Vse naše ideje so tudi sicer tako ali drugače gledališke in ne bi funkcionirale v formatu proslave. Če bi že ustvarjali proslavo, bi morali nujno spremeniti logiko. Ne smemo razmišljati o gledaliških sredstvih kritike, o subtilnosti gledališke kritike, potrebno je nekaj drugega. Če bi že ustvarjali proslavo, bi nas morali bolj zanimati ljudje pred TV-ekrani kot tisti v Gallusovi. Predvsem pa kontekst. Če

se osredotočimo na kontekst, bi morda lahko našli odgovor, kaj narediti iz te proslave, kako se ne ujeti v njeni pasti. Moč proslave se morda ne skriva v samem dogodku, ampak v pričakovanjih in odzivih. Če se torej osredotočimo na to, kdo ustvarja to proslavo, za koga in v kakšnem trenutku ... Ampak – kaj pa pravzaprav proslavljamo? Neplačane Vegradove delavce? Vsa uspešna podjetja uničena zaradi tajkunskih prevzemov? Premale pokojnine? Lačne otroke v šolah? Varčevalne ukrepe? Nekaznovano korupcijo? Fleksibilnost delavca? Zavrnjene emigrante? Rastoči nacionalizem? Politike, ki ne znajo pojasniti svojega premoženja? Hofer v vsaki vasi? Prodana podjetja? Uničene tovarne? Prekerne delavce brez pravic? Makarone z oljem za kosilo? Razpad vizije? V situaciji, kjer je čedalje manj ljudi samostojnih in je razlika med bogatimi in revnimi vse večja, naj mi delamo proslavo na državnih praznik samostojnosti in enotnosti? Ničesar nimamo, kar bi lahko slavili!



INBOX



*Spoštovani študenti!*

*Letos bodo umetniške akademije UL imele možnost prvič samostojno in avtorsko pripraviti državno proslavo ob dnevu samostojnosti in enotnosti.*

*Osnovna ideja predlagateljev je ta, da se akademije predstavijo javnosti kot konstruktivni in zelo aktivni akterji umetniškega dogajanja v RS. Želimo, da javnost za akademije izve »s sončne strani« in ne kot v večini primerov, s strani, ko se zavzemamo za svoje prim(e/a)rne prostore oz. sploh za korektno financiranje umetniškega področja.*

*Strinjam se, da proslava vsebuje kritični premislek vsem odgovornim na političnih funkcijah, ki krojijo naše umetniško življenje in izobraževanje nasploh.*

*V premislek vam dajem samo, da imamo priložnost, da v javnost pošljemo kritično, a vendar pozitivno sporočilo in s tem pretvorimo ideje v dejanja. Prav tako imejte v mislih, da predstavljate študente, rojene od leta 1991 dalje in ne samo svojo generacijo (mislimo tudi na »znanamce«). Lahko se tudi vprašamo, kdaj bi/bomo ponovno imeli možnost pripraviti proslavo, če le ta, ki jo imamo v načrtu, ne bo dovolj zanimiva, udarna, sveža in nabita z mladostno energijo?*

*Z željo po kreativnem ustvarjanju in pripravljanju koncepta vas lepo pozdravljam ter se še želim predstaviti.*

Občutim odpor do kritičnega, a hkrati pozitivnega sporočila. Verjamem, da ima vsaka dobra kritika to že v sebi, da na nek način v svoji kritiki vsebuje težnjo k nečemu, kar bi bilo boljše. Ampak ko si predstavljam kritično, a hkrati pozitivno sporočilo v zgornjem mailu, vidim ta oklepaj, znotraj katerega naj bomo kritični. Ne.

Kontekst! Ne dogodek sam, ampak vse, kar je okoli!

Trenutek, ki ga živimo, se vrti okoli enega samega cilja: zapolnitve praznine. Naš največji strah je, da bi se vse za trenutek ustavilo in bi občutili praznino. Zato polnimo to praznino s kritiko, z afirmacijo, z raznornimi novicami, aferami, z zabavo ... Vse to samo zato, da se ne bi za trenutek ustavili in bili soočeni sami s sabo in s svetom okoli nas in bi se morali vprašati: a je to tisto, kar hočem od življenja? A si želim živeti v takšnem svetu? Je to tisto, kar sem želel od Slovenije? Je to ta »osamosvojitve«, »osvoboditev«? Je to ta samostojnost in enotnost? Na tej proslavi ne moremo povedati ničesar, česar ljudje ne bi že vedeli. Zato tokrat ne bomo zapolnjevali praznine, ampak bomo na državni proslavi ponudili čas za razmislek. Praznino, nič. »Prime time« na nacionalni televiziji, Gallusova dvorana, državna proslava – študentje treh akademij pa bomo naredili praznino, nič, čas za razmislek. 35 minut praznega osvetljene-ga odra. Odra, ki kriči po tem, da bi se ga zapolnilo. S čim?

Smo v zapolnjeni praznini, a še vedno v praznini, potrebno jo je nadomestiti z nečim novim, z nečim, kar bomo mogoče nekoč lahko slavili, proslavljali, ampak danes na državni proslavi nimamo ničesar, kar bi lahko proslavljali! Razen možnosti, praznega odra, za katerega verjamemo, da ga lahko zapolnimo z nečim novim predvsem pa drugačnim. In če že delamo državno proslavo, a ni najbolj državotvorno dejanje v tem trenut-

ku pozivanje, da se za trenutek ustavimo in razmislimo.

Proslava, na kateri ponudimo 35 minut razmisleka, je gesta, je konceptualna odločitev. Bolj kot na gledalčev užitek in na zanimivost teh 35 minut apelira na odzive, na pogovore, ki bi jih sprožila, na mnenja, ki bi jih izzvala. Dogodek v tej proslavi se ne nahaja toliko v teh 35 minutah, kot se nahaja v celotnem kontekstu. Mladi študentje, ki se v tistem trenutku odločijo, da namesto spektakla ponudijo praznino in čas za razmislek.

Proslava ne bi delovala kot nek modernistični »art statement«. Pred temi 35 minutami (35 minut zato, ker toliko traja »umetniški« del proslave, prej je protokolarni del) praznine bi oder napolnili študentje vseh akademij in bi prebrali govor, v katerem bi razložili, zakaj smo se na ta simbolni večer državne proslave odločili, da ponudimo 35 minut praznine, 35 minut časa za premislek.

Seveda je dolgočasno gledati 35 minut praznega odra, in ja, verjetno bodo ljudje zamenjali TV-program, ampak morda – morda pa tudi ne bodo. Ali ni trenutek, kjer si ti kot državljan na državni proslavi pozvan, da se za trenutek ustaviš in pomisliš, nekaj lepega. Ali ni to, da te na ta simbolni večer ne bombardirajo z bednim bojem med Janšo in dežurnim brezprogramskim predstavnikom vseh ostalih, da ne ponavljajo stvari, ki jih že veš, ampak te pozivajo, da se za trenutek ustaviš in razmisliš, kaj si ti želiš od te države in ali je to še vedno tvoja država, ali je to pot, po kateri želiš nadaljevati, nekaj lepega? Ali ni nekaj lepega v tem, da bo družina, ki nemo gleda tv in preklaplja med glasnim POP TV-jem, kjer so ravno reklame in Kanalom A, kjer so se ravno začele reklame in Planet TV-jem, kjer je neka neumna serija in drugim programom RTV-ja, kjer je nogometna tekma, preklopila na prvi program in bo tam le tišina. Pred njimi bo prazen ogromen oder in na ekranu bo pisalo »Državna proslava ob dnevu samostojnosti in enotnosti«.



Študentje se uskladimo glede koncepta, ne gre z lahkoto, pomisleki so, kar nekaj jih je. Večina dvomi, da gre za konceptualno odločitev, zgolj za izjavo, in da bo teh 35 minut dolgočasnih. Skrbi jih, da stvar ne bo razumljena in da imamo tokrat res sijajno priložnost, da naredimo karkoli. Ponovi se debata o kritičnosti in oklepaja ter tej meri med kritiko in optimizmom. S časoma se strinjamo s sporočilom, a še vedno ostajajo pomisleki, da bi to isto sporočilo morali povedati z umetniškimi sredstvi, da bi to isto idejo zapakirali v nekaj, kjer preko umetniških sredstev, in ne direktno, sporočamo isto vsebino. Kaj pa so to umetniška sredstva? Ali ni to vse in nič? In ne da se povedati istega sporočila na drugačen način, ko pa je vse, kar je na tej ideji, že to sporočilo. To je ravno ideja, ki se igra in poigrava s kontekstom. Veliko energije je potrebne, da se na koncu uskladimo. Ampak moramo vztrajati, naš koncept mora preizpraševati celoten kontekst in ne smemo pristati na to, da bi bili zgolj nadaljevalci svoje obrti.

Sestanek na univerzi z mentorji in dekani. Vsi so ogorčeni zaradi eksplikacije, ki smo jo poslali. Eksplikacija je bila naša strateška napaka. Poslali smo namreč tekst napisan v naglici, ki ga nismo dovolj uskladili, da bi bil v njem poudarjen samo en vidik odločitve za tišino ter praznino, in sicer perversnost tega, da država naroči študentom, naj naredimo državno proslavo. Kasneje se je sicer izkazalo, da proslave ni naročila država, ampak se je univerza ponudila sama. Za nas študente to sicer ničesar ne spremeni. Naša odločitev za praznino in tišino je tako izpadla kot uporniška gesta proti državi, vendar to ni bil naš namen. Ideja niti slučajno ni, da mi protestno ničesar ne naredimo, ampak da naredimo ta nič, da po premisleku ponudimo

praznino. Takoj na začetku sestanka jih prosimo, naj odmislimo eksplikacijo in se o ideji na novo pogovorimo. Izrečenega je marsikaj. Raznorazni pomisleki, nekatere razumem, drugih ne, tretjih niti nočem, ker so skregani z vsem, kar verjamem o umetnosti in nas, ki ustvarjamo to proslavo, spravljajo v razmerje naročnik-izvajalec. Kljub obilici pomislov se dogovorimo, da predlagani koncept vsi podpremo in gremo lahko na sestanek na ministrstvo, kjer ga moramo zagovarjati pred komisijo. Če idejo podpirajo tako mentorji kot dekani (vsi uveljavljeni umetniki), ga bo neka komisija na ministrstvu težje zavrnila. Ta konsenz je bil zato izjemno pomemben. V tej točki smo verjeli, da bomo proslavo izvedli tudi, če nas na ministrstvu zavrnejo, predlagali bomo nek fiktivni koncept in izvedli svojega.

Popoldan pride mail prvega dekana:

  INBOX 

*Spoštovani vsi, urejam vtise po današnjem srečanju v zvezi z državno proslavo in mislim, da bo predlagani koncept zavrnjen.*

*Dovoljujem si biti advokat naših muz in vsem skupaj zastaviti vprašanje: ali si kot umetniki res tako malo zaupamo, da ne verjamemo, da bi zmogli mimo pasti, ki jih format obrednega dogodka prinaša, spraviti sporočil in občutij, ki so jih študentje brezkompromisno zastavili v svojem konceptu?*

*Odgovor je lahko samo en: verjamemo vase in svoje umetniške zmožnosti.*

*Sprašujem se, ali smo v primeru zavrnitve pripravljeni ponuditi še drug koncept, ki bo po svoji vsebini, kolikor je mogoče, blizu vsebini prvega, a je izvedbeno sprejemljiv za varuhe državnih proslav?*

Nad mailom sem šokiran. Žalosten sem, da po sestanku, kjer smo se že vse dogovorili, dobimo tak mail. Dopisovanje po mailih onemogoča vsakršno resno debato in z lahkoto zaseje dvom tudi tam, kjer ga mogoče prej ni bilo. Predlagani koncept je zahteval pogum od vseh in vedel sem, da bo ta mail ponovno sprožil pomisleke. Mail dekana ni samo mail osebe, ampak je tudi mail iz pozicije moči. V pogovoru za mizo, kjer smo zbrani, študentje vseh treh akademij lažje branimo nek koncept kot pa posamezno pred svojimi dekani. Skoraj takoj zatem odgovorita še preostala dekana ...

  INBOX 

*Pozdravljeni,  
sam se s predlogom, kakor ga poznam, ne morem identificirati in me ne prepriča. Več kot pol ure praznine (tudi če je namenjena še tako globokemu razmišljanju in četudi izraža upravičeno ogorčenje nad brezperspektivnim položajem, v katerem se nahajajo mladi), je za proslavo po mojem tako neprimeren predlog, da ne more biti sprejet. Ker smo se sami ponudili za pripravjalce, ima prireditelj legitimno pravico, da predlog zavrne, kar je verjetno tudi umetniški domet te izvedbe. Ker gre za umetniško idejo (podobne že pozamo, npr. J. Cage 4.33), ki bi imela v drugačnem kontekstu (če bi bile akademije povabljene, da pripravijo proslavo) povsem drugačen efekt, je odgovornost za realizacijo potrebno prepustiti avtorjem. Enotnosti po mojem ne moremo pričakovati in je umetnost niti ne potrebuje.*

  INBOX 

*spoštovani.  
državna proslava je namenjena vsem socialnim skupinam, vseh starosti in izvorov. ni poligon političnih obračunavanj ali pa »nedotakljiva« umetniška stvaritev. je del državnega protokola. državna proslava je sredstvo sporočanja, izmenjave, je akt enotnosti in v težkih situacijah, kot je sedanja bi morala postati priložnost izraza optimizma in konstruktivnega pogleda v prihodnost. plehko je reči, da je ta črna. nacija ob takih priložnostih potrebuje spodbudo in ne negativizem. provokacija je v tem kontekstu akt gneva in prezira. buntovništvo v kontekstu naročila ni primerno.  
predlagam, da do konca tega tedna študentje vseh treh akademij skupaj z mentorji pripravijo predlog, ki bo odražal naše poslanstvo v družbi.  
v nasprotnem primeru se študentje in mentorji aluo distanciramo od nadaljnjih korakov.  
Še enkrat lepo pozdravljeni,*



INBOX



*Glede na vse napisano, je evidentno, da predlagani koncept s strani akademij ni sprejet. Predlagam odpoved ponedeljkovega sestanka, da boste imeli več časa za pripravo alternativnih predlogov.*

Tolažba, sicer bolj slaba, je, da je danes vseeno še mogoče ustvariti koncept, ki prisili vse tri dekane, da se poslužijo cenzure in ustavijo projekt ki so ga podpirali predstavniki študentov vseh treh akademij. In to ravno pri projektu, ki nagovarja študente umetniških akademij, da svoje ustvarjanje dojemajo izven svoje stroke, da dojemajo svoje ustvarjanje kot družbeno odgovorno in da se ne smejo dojemati kot zgolj nadaljevalce svoje obrti. Umetnost pač ni obrt in to ne sme nikoli postati! Umetnost mora biti problematična!



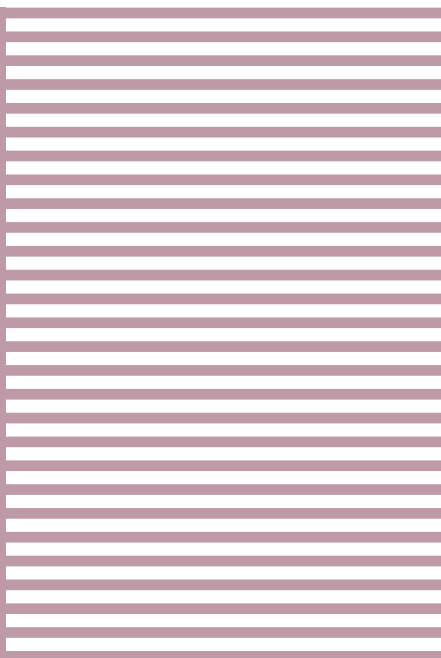
INBOX



*Spoštovani, dolžan sem vas obvestiti, da predstavljena ideja državne proslave s strani študentov umetniških akademij (Čas za razmislek) pri vodstvu univerze ni bila sprejeta.*

*Na osnovi novih dejstev bo sedaj organizacija in priprava proslave na ravni članic celotne univerze in ne več samo v okviru umetniških akademij.*

*Z odličnim spoštovanjem*



# NARCISSUSOVA ZABAVA SEBI V ČAST

NINA VOMBERGAR

Po motivih

NARCISSUS: ORTO FOTO

(13. september 2014, Gledališče Glej)

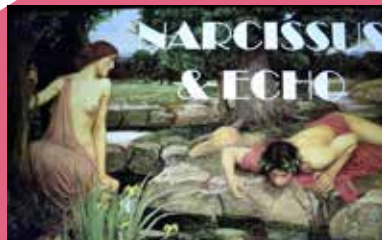
Avtorji in izvajalci: Janez Klenovšek, Barbara Polajnar, Jaka Andrej Vojevec, Nina Vombergar

Fotografija: Janez Klenovšek

**NARCISSUS:**  
**ORTO PHOTO**  
**presents**

## UVODNA OPOMBA

Spodnje besedilo je nastalo nekaj mesecev po premieri predstave *Narcissus: Orto Foto kot refleksija*, nekakšen spominski scenosled in miselno pohajkovanje po performansu, ki se je sicer odvijal brez besednega scenarija, ki bi ga poslušalo ali bralo občinstvo. Sama oblika performansa je bila gledalcem v prvem delu posredovana prek platna, kamor se je z nekajsekundnimi presledki skozi 190 fotografij izrisovala foto-zgodba posodobljenega mita o Narcissusu in Echo. V drugem delu pa so lahko gledalci vstopili v prostor, kjer se je zgodba fotografirala in kjer so lahko doživeli narcizem novodobnega nastavljanja foto-objektivu – lahko so spremljali proces ustvarjanja foto-zgodbe, ki so jo skozi projekcijo fotografij opazovali v prvem delu. Pričujoče besedilo skuša ujeti duh performansa, a vsebuje nekatere namerne odklone od zgodbe, ki smo jo nastavljali pred fotografski objektiv, saj skuša izkoristiti še druga pota domišljije, ki jih ponuja uporaba besed. Okvirna zgodba pa vendarle ostaja močno podobna performansu. Ob branju lahko posameznik pogleduje tudi na fotogalerijo, ki jo v kronološkem zaporedju sestavlja izbor nekaterih fotografij iz performansa.





# NARCISSUS IN ECHO

Narcissus se je še zadnjič pred velikim večerom pogledal v ogledalu in si popravil frizuro.

Narcisa? Pripravljena. Čik? Pripravljen. Konfeti? Pripravljene. Sedlo? Pripravljeno. Cigara? Pripravljena. Fotoaparat? *Klik*.

Narcissus se je (zdaj pa res) še zadnjič pred veliko zabavo sebi v čast pogledal v ogledalu in srečen ugotovil, da ni potreben nobenih popravkov več. Luči? Prižgane. Tehnika? Deluje. Janez? *Klik*.

Da se predstavimo.

Posebljenje božanske moči in jošk – Nemesis. *Klik. Klik. Klik. Poza. Klik. Poza. Klik. Poza. Klik.*

Posebljenje božanskega obraza in telesa – Narcissus. *Klik. Klik. Klik. Poza. Klik. Poza. Klik. Poza. Klik.*

Posebljenje nedolžnosti in krepostnosti – Echo. *Klik. Klik. Klik. Poza. Klik. Poza. Klik. Poza. Klik.*

Posebljenje modrosti in hermafrodizma – Tiresias. *Klik. Klik. Klik. Poza. Klik. Poza. Klik. Poza. Klik. Joške. Klik. Zoomiraj. Klik. Tič. Klik. Joške. Klik.*





## PREROKBA

Tiresias pozira na tribuni, rahlo vzdignjen nad dogajanjem.

Narcissus je zaenkrat še dojenček. Dojenček, kot so pač vsi dojenčki – prej grdi kot lepi, prej podobni drug drugemu kot svojim staršem. Narcissus se je rodil v normalno družino nadvse ljubeče in zaskrbljene matere, ki je seveda pripravljena storiti vse, da bi svojemu podaljšku, pardon, podmladku zagotovila kar se da prijetno življenje. In ker se tako pač spodobi, se mati odloči, da svojemu otroku zagotovi dobro popotnico za življenje pri posrednikih božanstev. Obišče Tiresiasa, ki še vedno vztraja v svoji pozi na tribuni, rahlo vzdignjen nad dogajanjem, in mu poda otroka.

Tiresias pripravi nož! *Klik*. Mati ogorčena. *Klik*. Tiresias zarije nož v prsni koš Narcissusa! *Klik*. Odpre prsni koš! *Klik*. Iz njega vzame srce! *Klik*. Mati se onesvesti. *Klik*. Tiresias v rokah drži srce! *Klik*. Tiresias v rokah drži fotoaparata! *Klik*. Ga položi Narcissusu v prsni koš, kjer je prej imel srce! *Klik*. In Narcissusa vrne materi, ki se je medtem očitno že prebudila! *Klik*. Mati Narcissusa poljubi. *Klik*. In priporoča bogovom. *Klik*.





## NARCISSUS

Dojenček. *Klik*. Leta so tekla, mati je že uspešno potlačila nerazumljivo Tiresiasovo popotnico, medtem pa je dojenček zrasel v pravega lepotca. *Klik*. Poza. *Klik*. Z narciso. *Klik*. Poza. *Klik*. Na steni. *Klik*. Poza. *Klik*. S čikom. *Klik*. Poza. *Klik*.



## ECHO

V istem času se je razcvetela tudi mlada Echo. *Klik*. *Klik*. Mlada (in zaenkrat še krepostna) Echo je, kot se spodobi in je primerno, najraje nosila roza obleko. *Klik*. Seveda je oboževala tudi vonj pomladnih cvetlic. *Klik*.





## ZABAVA

(Novinarka pogrošne straniščne revije, ki se je pretihotapila na zabavo – poročanje v pametni telefon.)



»Pa smo tukaj. Zabava se končno začinja. Ker je Narcissus izmed vseh stvari, ki jih je oboževal, najbolj cenil kar cvet svoje mladosti, ga je sklenil proslaviti z zabavo sebi v čast. V maskah, da bo bolj zanimivo. *Klik.* Večer se še niti ni dobro začel, Narcissus pa že nag pozira s čikom. *Klik.* Nekdo oblečen v kurbo s čikom. *Klik.* In ker je to zabava v čast Narcissusa, seveda ni trajalo dolgo - v naročju mu že ždita dve pohujšljivo oblečeni maski. *Klik.*



(Na tej točki so novinarki trije nabiti obritoglavci vljudno sporočili, da na zabavi ni zaželeni. Kako se je nanjo ponovno pretihotapila in posnela fotografije, ki so se pojavile v naslednji številki revije, se ne spomni nihče.)





*(Članek v pogrošni straniščni reviji.)*

‘Nedavno je Narcissus, dobro znan po svojem vplivu na naši estradni sceni, priredil zabavo, ki jo je opisal kot »zabavo sebi v čast«. Kot smo pri mladem ekscentriku navajeni, na njej ni manjkalo glamurja in lepih deklet, v javnost pa so pricurjale fotografije, ki razkrivajo nadvse dekadentno dogajanje na zabavi. Na njih lahko vidimo veliko belega prahu, za katerega ni potrjeno, kaj naj bi vseboval, jasno pa lahko vidimo, da ga Narcissus in nekatera dekleta skozi nos uživajo s pomočjo bankovcev za 100 evrov. Tako lahko Narcissusa na eni izmed fotografij vidimo, kako uživa prah iz dekolteja nekega dekleta in na drugi, kako »snifa« velikansko količino prahu, ki je oblikovano v ime Narcissus. Ko smo že pri oralnih užitkih, ena izmed fotografij razkriva črnolasko in blondinko, ki druga drugo hranita s klobasicami.

Na tem mestu pa že tako kontroverzne fotografije sploh še ne dosežejo vrhunca. Večje število fotografij razkriva neznane prostore Narcissusovega stanovanja, kjer se je zabava z blondinko in črnolasko šele začela. Vseh podrobnosti vam ne bomo razkrili, lahko pa si ogledate našo galerijo in se o tem, da Narcissus zares zna uživati življenje, prepričate kar sami.

Za komentar na to razburljivo in provokativno razkritje dogajanja in uživanja sumljivih substanc na privatni zabavi smo poposili Narcissusa, ki nam je zagotovil le, da so bile klobasice vegetarijanske.



# SREČANJE

(Narcissus med naveličanim otipavanjem črno laske zagleda neznano lepotic.)

*klik* Kdo si?  
*klik* Echo?  
*klik* Prvič na taki zabavi?  
*klik* Naj te predstavim.  
*klik* To je vodka.  
*klik* To je za snifat.  
*klik* To je za kadit.  
...



Kje je moj obesek v obliki srca? *klik*  
Zakaj sem prekrita s sencami rok? *klik*  
Zakaj sem prekrita z narcisami? *klik*  
Narcissus. Narcussus! *klik*  
Ti imaš moj obesek. *klik*  
Čakaj, to ni obesek. *klik*  
To je moje srce! *klik*





## NOČNA MORA

(Echo med blodnjami, resničnostjo in sanjami.)

moje srce na srebrnem pladnju *klik* novinarska konferenca Narcissus na njej razpravlja o mojem srcu *klik* Narcissus s kirurškim priborom secira srce *klik* zgrožena opazujem seciranje *klik klik* naenkrat v rokah držim rdečo šminko in zrem v ogledalo *klik* izginila je moja roza obleka zdaj nosim tako z globokim dekoltejem in bleščicami z roko se dotikam svojih tangic tangice?! *klik* rdeča blazina v obliki srčka med nogami *klik* pod ritjo imam torto *klik* ližem smetano iz Narcissusovih ust *klik* čisto blizu sva si *klik* brez obleke sem *klik* s sedlom na hrbtu *klik* tema

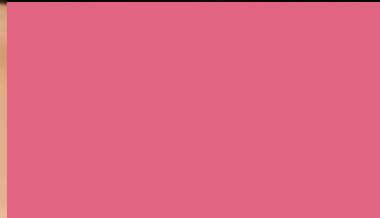


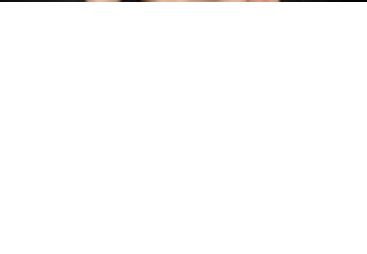
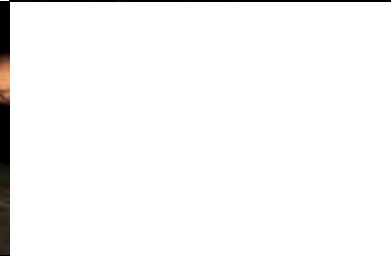


## PREKLETSTVO

*(Narcissus in Echo, utrujena od različnih substanc, zaspi-ta drug na drugem na tleh v dnevni sobi. Narcissusu se v sanjah prikaže Nemesis, oblečena po zadnji modi iz božanskega sveta – s črno nogavico čez glavo in dolgimi plastičnimi nohti – in mu pre-da diagnozi, ki ju je razvila po dolgem poslušanju in opazo-vanju njegovega delovanja.)*

»Narcissus. Prinašam ti eno dobro in eno slabo novico. Najprej pa naj ti povem, da si s svojo specifično boleznijo predstavljal zanimiv izziv za klinično psihologijo in psihia-trijo. Začniva s slabo novico. Povedati ti moram, da za tvojo bolezen še ne poznamo voka-bularja. Zatorej smo jo opre-delili nekako takole: ugotovila sem, da izkazuješ pretiran občutek lastne pomembnosti, ob tem pa imaš veliko potrebo po tem, da si občudovan. In tukaj pride novica, ki te bo gotovo razveselila. Tvojo bolezen smo poimenovali kar po tebi: narcis-tična motnja.«





## OGLEDALO

*(Notranji monolog Narcissusa na dotični zabavi, ko se prebudi iz čudnih sanj in gre scat.)*



... same brezvezne pičke navelčáš se jih po petih minutah js si zaslužm kej boljšga škoda da so fuknlj ven tisto novinarko je bla kr huda sam res zakva niso pršle une iz Topa k sm jih zadnič povabu res si zaslužm bolš kt to pa zakva niso pršle kje drgje bi našle bolj hudga tipa pa tako bajto za koga mam gor kalvin klajn gate pa ver-sače špegle pa frizuro mam še zdej čist hudo sej ni čudn če vsakič porabim dve uri pa halo a je že kdo vidu take bicepse pa sikspeka ni čudn če nardim že jurja pušapov u eno ne štekam zakva to bi se mogle bejbe metat za mano ...

*(Pride na wc in se zagleda v ogledalu.)*

... v bistvu v bistvu si me pa ne zaslžijo v bistvu si sam jest zaslužm sebe ...





## SMRT

Ko je v samoti umrl Narcissus, je njegova mati na grob položila čudovito rumeno narciso. Umetno, saj prava prehitro postane grda.



## KONEC

## ZA KONCEM

Zgodbo o Narcissusu, patološkem narcisu, zlahka prenesemo v naš prostor in čas, kjer se odpirajo nova polja preizpraševanja družbenih odnosov, seveda ne brez misli na hipertehnologizirano realnost, s katero se prepletamo in skozi napletamo raznorazne zgodbe za druge - o sebi, kako-pak. Ne veste, kaj s tem mislim? Veste. Poglejte svoj Facebook profil in videli boste, kako srečni ste. Za druge. Za performans.



# SAMOORGANIZIRANA KULTURNA PRODUKCIJA

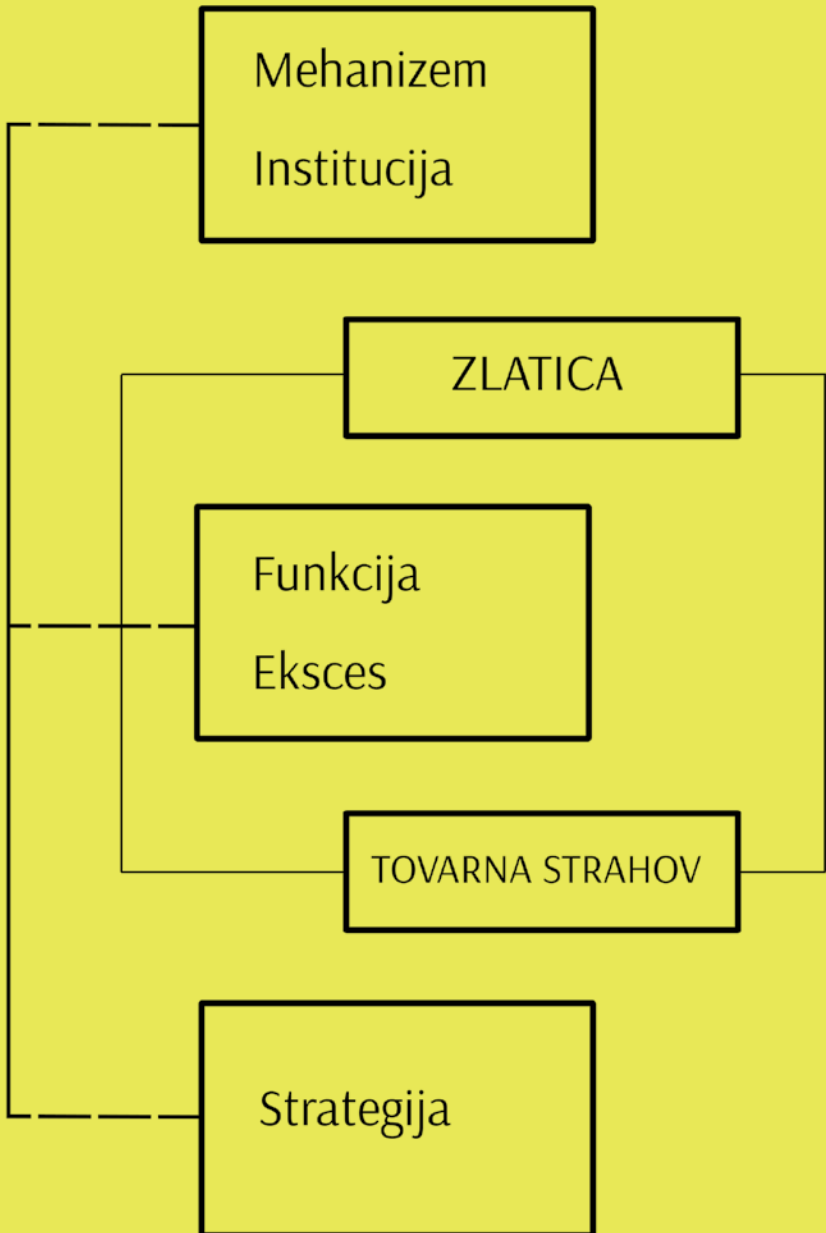
ZALA SAJKO IN LUKA ERDANI

Oblikovna zasnova diagramov je delo avtorjev članka.

Pričeti, razsekavati, izločati, spreminjati. Ta material tvori odstavke teksta, ki med seboj niso nujno povezani, večkrat govorijo o istih stvareh, nabor tem je do neke mere spontan in ne pokrije celotnega polja, problematike ne predstavlja koherentno in celotno. Pred ta razmišljanja so vključeni opisi in premišljevanja dveh projektov, ki sta bila vsak po svoje blizu gledališču in smo jih v zadnjih mesecih izvedli v Tovarni Rog. Zapisom so dodani nekakšni zemljevidi, infografike, ki naj bi nekatere podatke, procese, povezave vizualizirali in jih tako naredili bolj berljive. Članek ni linearen, odstavki, eseji in zemljevidi naj bi le odpirali okna v najina razmišljanja in najino perspektivo na procese in dogodke, pri katerih sva sodelovala.



# Protokol:



## MEHANIZEM

Z besedo mehanizem v našem primeru označujeva sektor družbene dejavnosti, ki se ukvarja z umetnostjo/kulturo. Iz dotičnega mehanizma izključujeva množično kulturo, *entertainment industry*, ki jo tvori vzporedni mehanizem, ki se prepleta z našim. Razlika je predvsem v tem, da se sredstva vložena v *entertainment industry* dojema kot investicijo, financiranje torej poteka po tržni logiki. Umetnost/kultura ima nasproti temu privilegirano pozicijo financiranja iz (državnih) sredstev namenjenih kulturi, namen ni profit. Gre za razsrediščen konglomerat. Vključuje kulturne direktive državnih/naddržavnih teles, inštanca in logiko financiranja, kulturne institucije, določene izobraževalne inštitucije, kulturne delavce, umetnike/avtorje, diskurzivni stroj, ki o umetnosti/kulturi piše, sceno, zainteresirano javnost. Mehanizem na splošno nima jasnih mej. Reproducira se preko vključevanja posameznikov/objektov/sil v svoje registre in svoj diskurz. Mehanizem je stroj, ki producira umetnost/kulturo. Mehanizem umetnosti/kulture ne zmore misliti zunanjosti, ker je prezaposlen s samim seboj.

Govorilo se bo o kvaliteti, iz vidika le-te kot oblastne relacije. Mehanizem, ki vrednoti kvaliteto neke kulturne produkcije je vedno specifičen, umeščen v nek čas, prostor in kontekst. Gre sicer za dve kvaliteti, za tisto, ki nek "objekt" sploh utemelji kot umetniško delo, ga umesti v polje umetnosti/kulture in pa tisto, ki potem v notranjosti "objekt" recenzira, vrednoti, hierarhizira in vpisuje. Parametri za doseganje ustrezne kvalitete so torej narekovani preko tega mehanizma hkrati pa le-ta kulturno produkcijo, ki parametrom ustreza, sploh omogoča in jo prek tega vase tudi vključuje.

Očitek dotičnega mehanizma kulturni produkciji, ki bi želela biti od tega mehanizma avtonomna, bi tako bil, da ne moreš delat *proper* stvari, in da je kvaliteta pač pogojena s količino sredstev, profesionalnostjo, uveljavljenostjo sodelujočih in umeščenostjo v določen institucionalni kontekst. Pa seveda s kritikami in recenzijami, ki to kvaliteto in občutek, da gre za *the real thing* prepoznavajo in potrjujejo. Mehanizem tukaj nastopa oblastno, saj združuje financirajoči, produktivni in diskurzivni del ter tako tvori nek samozadosten cikel, ki se samoreferenciira v neskončnost in prek tega monopolizira polje umetnosti/kulture.

Kar bi želela povedati je, da je trenutni mehanizem v nekem krču in da nastopa iz pozicije kvazi-gospodarja, iz pozicije golega cesarja, ki ob konstantnem krčenju financiranja in ob tiraniji slabega okusa ohranja neko distanco in konzervativizem. Okrog te prazne malhe pa se tare vse večje število prekercev in redki so dejansko omogočeni.

Če so parametri, ki umetnost/kulturo omogočajo, torej le stvar volje določenega mehanizma in če ta mehanizem potencialnim uporabnikom ne ustreza, se moramo morda vprašati, kakšni bi bili lahko parametri kvalitete od tega mehanizma avtonomne, samoorganizirane kulturne produkcije?

S kakšnim vrednotenjem bi vzpostavljali drugačne mehanizme, kakšen prostor se odpira, ko nismo več odvisni od denarja, hiš, odrov in jezikov institucionalnega konteksta?

## INSTITUCIJA

Beseda etimološko izvira iz latinske besede *instituere* kar pomeni vzpostaviti. Nam gre za to, da se institucije konstantno vzpostavljajo. Za to pa jih je nujno potrebno konstantno tudi podirati (da se pač ima kaj vzpostavljati). Gre nam za fluidne institucije. To pa ne pomeni, da smo nujno proti stalnejšim oblikam institucij. Če ima neka skupina določen interes, za katerega potrebuje institucijo, ki bi jim pomagala pri funkcioniranju, je pač smiselno, da jo vzpostavi. Pa tudi če je to neka bolj stalna stvar, ki traja recimo več let. Se pravi, ne apriori proti strukturam, je pa res, da so te, ki trenutno monopolizirajo kulturno produkcijo, nefunkcionalne in precej absurdne. Monopolizirajo, ker so bile v svojih začetkih vzpostavljene kot orodja nastajajoče centralizirane moderne nacionalne države, ki je prek kulture gradila narod/ljudstvo. Monopolizirajo, ker se predstavljajo kot univerzalno polje umetnosti/kulture, pluralnosti ne znajo misliti. Kar nas morda še najbolj moti je, da so brez planov samoukinitve, brez zavedanja svoje eventualne, a nujne smrti. To razumejo kot pomanjkanje poštenosti.

Obstoječe kulturne (pa tudi ostale) institucije so praviloma bistveno konzervativne. Preko svojih struktur organiziranja, svojih protokolov in svojih kanonov. Vse to je seveda konstantno polje bojev in je, kot vse ostalo, vedno v spreminjanju, gre za ta videz statičnosti, ki ga *fejtkajo*, gre za to, da producirajo kontinuiteto. Vprašati se je potrebno, komu ta služi?

Dandanes je za institucije nujno govoriti o tem, kako se institucija mora spreminjati in biti živa. Kako je pomembno vključevati mlade. Kako moramo biti vsi skupaj kritični. Ampak – gre za odnose moči, za implicitne strukture in protokole. Naprimer način delovanja gledališča, kako je le-to organizirano, je enak v Miniteatru ali pa v Drami. Gre za jasno hierarhizirane statične funkcije, na katerih so ljudje zaposleni. Gre za način financiranja, za programsko shemo, za specifičen način procesa produkcije. Pa za samo arhitekturo, v katerih stavbah se »gledališče« dogaja, s kakšno lokacijo, zgodovino, za kakšnimi fasadami, s kakšnimi shemami dvoran, s kakšnim razmerjem med odrom in neodorom. Kje ima kdo prostore, kam ima kdo dostop, kdo lahko na koga kriči.

Tu naletimo na problem. Institucije govorijo nek jezik v najširšem smislu, ki ga nočemo govoriti, ker ponižuje. Enak problem se pojavlja v splošnem, ko se govori o samoorganiziranem delovanju oziroma o ničti formalizaciji. Pa naj gre za težave z inšpekcijami, uporabo neprijavljenih prostorov, neplačevanje davkov, državno represijo ali pa za onemogočenost razpisnega financiranja neformalnih

organizacij. Kjerkoli se vpleteš v državo, v birokracijo, ki pa je tudi tista, ki vsem stvarjem, ki niso tržne, sploh zagotavlja sredstva, da lahko delujejo, vedno pride do tega, da govoriš drug jezik. Če te država, ali takšni in drugačni z njo sinhronizirani mehanizmi, ne morejo predalčkat v svoje registre, pač ne moreš dobiti nobenih sredstev. V svoje mehanizme te sprejmejo le, če se ti toliko prilagodiš, da se umestiš v neko specifično formacijo, v specifično strukturo, da se torej tako kodiraš, da te birokracija sploh lahko prebere, procesira.

Torej, mehanizem je formaliziran.

Če se naprimer prijaviš na nek EU razpis bo ogromno dela vložnega v to, da se boš nekako prilagodil, diskurzivno tako kodiral, da te bo birokratski apar-

rat lahko sploh obravnaval. Projekt bo potem ovrednoten na podlagi parametrov, ki ti bodo tuji, nastavljeni, za sredstva pa jim boš moral zadostiti. Podreditev je tako dvojna, tako na nivoju forme kot na nivoju vsebine. Da ne govorimo o odgovornosti, ki jo nosiš do izpolnjevanja različnih pogojev in spoštovanja določenih protokolov. Seveda jim tudi furaš PR z raznimi logotipi in slogani ter omembami. Navsezadnje so ti vendar dali denar.

Stanje na polju umetnosti/kulture (vključujoč seveda polje gledališča) naju dolgočasi. Včasih jezi in frustrira, a takrat se opomniva, da je problematika temeljna in vkoreninjena

v logiko mehanizma, ki to polje producira. Da od tega mehanizma ne gre pričakovati bistvenih sprememb, izboljšanja stanja in okusa. Tako želiva pisati o možnostih zamišljanja, konstruiranja in apropiiranja mehanizmov, preko katerih bi lahko na drugačen način izpolnjevali ekvivalentne funkcije in potrebe ter preko tega poizkušati vzpostavljati določeno vzporednost.

Z izrazom fluidne institucije želimo reči, da nam je blizu dinamika konstantnih prehanj iz institucije v kaotičnost, kjer se institucije vzpostavljajo po potrebi ad hoc in se po svojem doprinosu razpuščajo. To ne pomeni, da se institucija vedno vzpostavlja iz nič. Pri vzpostavljanju institucij črpamo iz preteklih poizkusov in različnih primerov, ustvarjati bi torej želeli neko bazo tipov situacij, kontekstov, namembnosti in njim prilagajajočih se tipov institucij. Institucija naj ne služi sama sebi. Kaotičnost, anarhičnost je načeloma prijetnejša.

Če je strogo vzeto vsaka vzpostavitev nekega polja, smisla, mehanizma in hierarhije že institucija, potem neke proto-institucije v bistvu ustvarjamo precej mimogrede, to je z vsako posamično prakso/produkcijo, ki jo izvedemo skupaj z drugimi posamezniki, po protokolih, ki niso protokoli struktur, ki si običajno pravijo institucije. Gradili bi lahko od tukaj. Preko zavedanja in uporabe te sposobnosti lahko konstruiramo po želji. Institucija je lahko sam proces. Institucija je lahko igra, role-playing. Značilnost njenega delovanja je, da njena virtualna struktura posega v meso in oblikuje realnost. To pa je nekaj kar želimo izkoristiti.

# ZLATICA

Zlatica je bila prostor. Zlatica je bila skvoterski projekt. Zlatica je bila gledališki dogodek. Zlatica je bila muzej v muzeju, poskus vzpostavitve institucije in njej lastnega diskurza. Zlatica je bila proces. Zlatica je bila teritorij.

## PROSTOR

Vila Zlatica, Cesta 27. aprila, Rožna dolina. Bila je last ljubljanskega župana Ivana Hribarja, ki jo je poimenoval po svoji hčerki Zlati Hribar. Po njeni smrti leta 2000 je prešla v državo na last, in sicer pod okrilje Ministrstva za kulturo. Leta 2010 je država Vilo

Zlatico prenesla v lastništvo MOL. Je v upravljanju Mestnega muzeja Ljubljana. Vila Zlatica je objekt kulturne dediščine in naj bi postala muzej namenjen Ivanu Hribarju, njegovemu delu in času.

## SKVOTERSKI PROJEKT

Strategija okupacije: Zlatica naj bi se okupirala z masovnim gledališkim dogodkom, ki naj bi na ozemlju vzpostavil institucijo imenovano Muzej sočasnih umetnosti Zlatica.

Načrt: 50 ljudi se zbere v Tivoliju. Procesija do Zlatice, vstop. Množica sname vrtna vrata, odpre vhodna, ki naj bi bila že predhodno vlomljena. 50 ljudi se zapre v hišo in s tem sproži alarm. Teh 50 ljudi je bilo razdeljenih v 5 skupin, in sicer:

1. skupina za varnost, vlom in vstop, je bila skupina zadolžena za preverjanje alarma, vlom in zamenjavo ključavnice;
2. konceptualna skupina, odgovorna za raziskavo institucije muzeja, njegovega delovanja ter oblikovanje razmerij med funkcijami znotraj inštitucije oz. kategorij osebja, ki bi bilo zaposleno v muzeju. Konceptualna skupina je bila prav tako odgovorna za oblikovanje različnih prostorov znotraj vile, re-apropriacijo lika Ivana Hribarja, organizacijo simpozijev (na otvoritvi naj bi bili temi kriza institucij in skupnostni prostori);
3. Sophie skupina, odgovorna za izjave, ki bi se naj ob zasedbi poslale MOL-u, Ministrstvu za kulturo in mestnim muzejem ter komunikacijo z mediji, ažuriranje spletne strani in performativni del dogodka, torej nastop Sophie in dogajanje okrog nje, kar vključuje organizacijo vaj in scenarij performansa;
4. skupina za kuhinjo, odgovorna za jedilnik predvsem v prvih treh dneh, kjer se je pričakovalo največji pritisk s strani državnih in represivnih organov, nabavo hrane in kuhinjskih potrebščin ter za pogostitev na otvoritvi;
5. skupina za otvoritev, odgovorna za koordinacijo vseh skupin in dogodka, ki naj bi spremljal zasedbo.

## GLEDALIŠKI DOGODEK

Forma gledališkega dogodka kot strategija okupacije teritorija je bila izbrana zaradi gledališču inherentnega tvorjenja nove realnosti. Ta nova realnost, simulaker, je na nek način enaka stari, dogaja se v istem času in prostoru kot stara. Koncept tega gledališkega dogodka je bil: skozi neke protokole in rituale vzpostaviti institucijo, ki bi bila sama s svojim delovanjem gledališki dogodek, ki traja v nedogled in konstantno producira svojo realnost, katero potem po lastnih kriterijih diskurzivno preoblikuje v umetnost; v tej realnosti, ki naj bi jo z dogodkom vzpostavili, ima ta institucija legitimiteto podeljevanja "umetniške avre", ravno tako, kot jo imajo kulturne/umetniške institucije običajne realnosti - lahko tudi mitologizira.

Dogodek je bil zasnovan kot množični prizor, prek katerega bi odigrali to novo realnost. V svojo poetiko jemlje prvine stare realnosti, formularje in protokole, skozi katere izraža drugačen diskurz. Iz njega naj bi vzniknila institucija, kateri je z gledališčem skupno to, da s postavljanjem pravil določa vedenje skupine ljudi, se pravi virtualna struktura, ki deluje v mesu/telesu in tako v realnosti. Tako se teritorij zasede z masovnim dogodkom, ki se počasi transformira v institu-

cijo. Glavni lik tega dogodka je Sophie. Sophie je lik, narejen za komunikacijo z zunanjim svetom, neke vrste oseba za odnose z javnostjo, njen označevalec je maska z kozjimi rogovi. Med dogodkom zasedbe naj bi bila zadolžena za stik z mediji in ostalim zunanjim svetom ter naj bi delovala kot podoba te institucije in realnosti, ki jo le-ta proizvaja. Držala bi fasado umetnosti, katera naj bi ščitila in omogočala proces zagona institucije. Sama zasedba naj bi izgledala kot procesija 50 ljudi (o kostumih teh 50 ljudi se je pogovarjalo v smereh superherojev ali pa buržujev). Procesija se začne v Tivoliju in konča v Zlatici. Ko procesija vstopi v vilo se transformira v več sočasnih dogodkov: čiščenje in urejanje vile ter okolice, Sophie - niz performansov, predavanja in zagon institucije MSUZ. Ti dogodki trajajo do večera, ko naj bi se zgodila otvoritev Muzeja sočasnih umetnosti Zlatica.

Nekaj izsekov iz performansa (Sophie je mišljena kot nepredvidljiv, dionizičen lik, imela bi pozicijo vednosti v diskurzu, ki bi ga ustvarjala):

"Ljubljana je lepo in sodobno mesto, ne pa provin-  
cialno zakotje.  
Ljubljana je lepo in sodobno mesto, kjer se razume,  
Ljubljana je lepo in sodobno mesto, ki se ni pod-  
da umetnost ni ena sama.  
Ljubljana je lepo in sodobno mesto, ki ne prepušča  
virgo terofju birokracije in zavrglo ves  
smeh.  
Ljubljana je lepo in sodobno mesto, ki ne propadanjū.  
Ljubljana je lepo in sodobno mesto, ki ne pusti svo-  
svojih hiš neusmeljenemu propadanju.  
Ljubljana je lepo in sodobno mesto, kjer ena instituci-  
jih meščanov zunanji na mirazu.  
Ljubljana ni provincialno zakotje, glede na  
ja določa eno umetnost, glede na  
Oksimoronske zahteve trga."

Ves svet je kakor  
v modrino potopljen,  
ves svet je  
moder in zelen.  
Jaz sem smehljivoča se luč  
novemu življenju.

Jaz ne poznam starih  
in mladih,  
vse je v meni.  
Stari in mladi,  
vsi so v meni  
z enim obrazom.



Slika: maska Sophie

Sophie na vprašanje, zakaj smo tu:

»Tu smo od vekomaj in vedno bomo tu, pa vendar nas tu tudi sploh še ni. Kako to? Zaradi dveh izmed časovnosti, v katerih živimo.«

*Prva se imenuje tudi večna sedanost. Že od nekdaj so ljudje zavračali avtoriteto in ukaze, se izražali na neponovljive načine ter v neštetih uporih in revolucijah iskali svobodo. Ta svoboda pa seveda ni naravna: nastopi po nenehnem premagovanju ovir in pregrad. Kakor se ljudje rodijo z večnimi sposobnostmi vtisnjenimi v meso, tako v zgodovini niso zapisani končni zaključki ali teološki cilji. Človeške sposobnosti in zgodovinski premiki obstajajo samo zato, ker so rezultat človeških strasti, razuma in boja. Rečeno je torej, da sta sposobnost svobode in nagnjenost k zavračanju avtoritete postali najbolj zdrava, daleč bolj od "zdravega življenja" in plemenita človeška instinkta, resnična znaka človečnosti. Tu smo tako že od vekomaj. Druga časovnost lahko nosi ime ne-še in sili v nasprotno smer neskončnosti. V samem svojem temelju pa se nanaša na politično delovanje. Gre za čas-projekt in pomeni dvoje: da tu ni še nikogar in da bomo tu za zmeraj.*

## MUZEJ V MUZEJU, POIZKUS VZPOSTAVITVE INSTITUCIJE IN NJEJ LASTNEGA DISKURZA

MUZEJ -> funkcija zgodovinenja, akt institucionalizacije. -> vse, kar se notri dogaja, je umetnost -> samo delovanje institucije -> RAZSTAVA INSTITUCIJE -> proizvodnja diskurza. Nikoli ni dokončano (reka, fluidna produkcija) -> rituali, sveta struktura.

Institucija muzeja imenovana MSUZ - Muzej sočasnih umetnosti Zlatica, ki naj bi tekla na teritoriju vile Zlatice, je bila zasnovana kot muzej v muzeju, se pravi sama institucija muzeja bi bila razstavljena na ogled in hkrati odprta za nove kadre kot neke vrste participatorna instalacija. To pomeni, da razstavni prostori niso ločeni od internih prostorov institucije (pisarne, garderobe, kuhinja itd.), ampak so del stalne razstave institucije, ki pa naj bi bila hkrati fluidna, neke vrste poligon za eksperimente z razmerji med osebjem in prostori, ki institucijo gradijo.

Definicija sočasnih umetnosti: umetnost, ki ni časovno, konceptualno ali estetsko zamejena, pač pa se dogaja ob istem času kot vse ostalo, zapolnjuje vse praznine. Umetnost, ki se dogaja ob času.

Poudarjena vloga avtoreferencialnosti: prva intervencija iz nič ustvarja nekaj, vse nadaljnje intervencije nekaj, kar smo vzpostavili, pretvarja v nekaj drugega; nahajamo se v stanju konstantne revo-

lucije, samoeksploatacije in samoparazitiranja.

Samoukinitiv muzeja? Škoda, da bi izzvenelo v prazno, če ne bo druge rešitve v sodelovanju z MOL-om možen konec s samoukinitivjo, odstop prostora nečemu, kar presega sočasno umetnost, ravno tako kot sočasna umetnost presega sodobno.



## PROCES

MSUZ se ni realizirala. Gre se torej za projekt, ki je imel svoj proces ni pa uspel sproducirati dogodka, katerega realizaciji je bil proces v prvi vrsti namenjen. Ne želiva podajati sodbe zakaj je bilo temu tako. Vsekakor pa je bil velik *setback* dejstvo, da je objekt Vile Zlatice varovan (alarmi, varnostna služba), kar je močno oteževalo plane za vstop in se je konstanto pojavljalo kot glavna problematika. Vseeno pa je bil projekt MSUZ v nekem drugem smislu velik uspeh. Sam proces, ki ga je sproduciral je odprl prostor za mreženje večje skupine ljudi, ki se je prek skupnega projekta povezala in sodeluje tudi po opustitvi projekta. Konceptualno/teoretično delo, katerega sva želela v tem članku (poglavje Zlatica, pa tudi širše) nekako orisati (zagotovo pa sva iz njega vsaj črpala), je bilo zelo plodno in ima posledice v nadaljnjem delovanju skupin/posameznikov okrog projekta. Proces je s krajšimi prekinitvami

in spreminjajočo se dinamiko potekal več mesecev. Baza je bil prostor Živko Skvotec v Rogu. Pa dovolj o tem. Zlatica je bil vsekakor projekt, ki si zasluži temeljitejšo obravnavo, kot ji jo namenjava midva v pričujočem besedilu. Predvsem pa bi moralo pri tej obravnavi sodelovati in imeti vpogled veliko več ljudi, ki so sodelovali pri projektu. Morda sva temo odprla samovoljno. Sva pa to naredila z najboljšimi nameni, ker se nama pač zdi pomembna in bi želela, da se njen vpliv širi in da se morda enkrat v prihodnosti koncept obudi v podobnem projektu.

## ODPIRANJE TERITORIJA

MSUZ je bil torej poizkus vzpostavitve fluidne institucije, ki bi se vzpostavila kot kulturna institucija. Bila bi instanca z močjo produciranja umetnosti/kulture, replika umetniške institucije:

### **UMETNIKI**

rezidenčni umetnik  
 gostujoči umetnik  
 sprevrženci -> formular v sobi za birokracijo. Dobijo potrdilo + umetniško avro,  
 postanejo umetniki  
 razumetniki -> umetnik, ki gre skozi proces razumetničenja. Birokratski formular,  
 umetniško avro obdrži MSUZ  
 kubator (hibrid med umetniškim delom/umetnikom/kuratorjem je in govori o tem,  
 zakaj je umetniško delo)

**KUSTOSI**

kustos (fluidni)  
 kurator -> ustvarja umetniški diskurz + razlaga in utemeljuje že narejen umetniški program  
 kritik -> oni so v lopi in so zunanji  
 kubator (hibrid med umetniškim delom/umetnikom/kuratorjem je in govori o tem, zakaj je umetniško delo)

**BIROKRATI**

PR - izjave + komunikacija z zunanjim diskurzom  
 kadrovcv - evidenca uslužbencev + prijave za službo  
 poslovodja - obrazci, akreditacije  
 programski vodja - predlogi za program

**KUHINJA**

knjigovodja - evidenca keša, inventar  
 kuharji  
 vodja kuhinje  
 kavarna - bar - čitalnica

**ANTI - FA HRIBAR**

Študent zgodovine

**HIŠNIKI**

Ljudje, ki živijo v muzeju (razstava osebno je politično)

**KNJIŽNICA**

Knjižničar evidenčnik  
 knjižničar izposojevalec (the keeper of čitalnica)

**PERCEPTOR**

usmerja pogled in telo obiskovalcev, razlaga protokole.

**TEHNIKI**

Zlatica bi lahko postala laboratorij za raziskavo različnih razmerij in procesov. Stalne in nestalne razstave, tudi resne študije umetnosti so zanjo fikcija. Izvajala bi gesto relativizacije realnosti, vladajočega diskurza/sistema. Teorija zdaj! fluidni kustosi (govorniška/komentatorska štafeta-mobilna; se premika po muzeju; »teoretiki« opremljeni s plastenkami vode kot maratonce). Konceptualiziranje vsega, kar pride na pot. Produkcija neke umetnosti. Produkcijske, mogoče.

## IDEJE ZA SOBE

- soba za moderno (prazna soba, s trakom razdeljena na pol, vstop posamezno, v tesnem spremstvu kustosa/varnostnika, ki skrbi, da se ne stopi čez črto)
  - soba za postmoderno (soba do vrha napolnjena s šitom, se ne da noter)
  - soba za razpise (Kafkovska nočna mora) - soba za birokracijo - spreminja ime.
  - soba za evropske razpise (Kafkovska nočna mora – v angleščini)
  - soba Antifa Hribar (kjer povečujemo zgodovino antifašizma in Hribarja vmetimo v "svojo" / fiktivno zgodovino (ker ga hoče MOL vtaknit v zgodovino buržuazije) - soba za umetnost reappropriacije in mitologizacije.
  - soba za zainteresirano javnost (PR soba, gosti, segregacija od ostalih obiskovalcev, ko si enkrat noter, ne moreš več nazaj, samo še ven)
  - soba za socialno ozaveščanje (bivanjski prostor, menza, pobiranje prispevkov od gostov)
  - soba za navdih (poklon uspešnim umetnikom, posnetki predstav, del itd., ki jih ljudje lahko kreativno imitirajo)
- 
- soba za akcijo (soba z blazinami po tleh, kjer se ljudje usedejo in čakajo, da bo kdo kaj naredil)
  - soba za reakcijo (soba, kjer se spremlja in komentira dogajanje v sobi za akcijo)
  - soba za interakcijo (green room) kjer je vse/vsi v interakciji z vsem
  - soba za intervencijo (skupinska kritika – javni forum)
  - soba za anahronizem (sem se arhivira vsa umetnost, ki je že oddelala svoje in si zasluži počitek)
  - soba za subverzivno afirmacijo (soba, kjer si sodelujoči med sabo podelujemo priznanja in nazive; gost urnik podelitev, npr. vsakih 15 minut)
  - soba za subverzivno reformacijo (ogromna tabla, kjer se dela »to do« seznam za udejanjanje sočasne umetnosti)
  - krizna soba (soba, kjer se rešujejo in po potrebi ustvarjajo krize)

## FUNKCIJA

Razmerje med procesom in produktom želiva dojemati drugače, kot je v navadi ali pa vsaj v prevladujoči praksi. Proces je že produkt, produkt pa nima večje teže od procesa, ni njegov končni cilj. Produkt ujet v trenutku, ki mineva znotraj procesa in v socialni mreži, ki se spleta med sodelujočimi. Produkt je v tem primeru zgolj razprtje procesa, ni reprezentativne, temveč participatorne narave. Gre za skupno minevanje, deljene izkušnje. Produkt je tako zgolj *modus operandi* znotraj procesa, ki je fluiden in ne ostaja zaprt v vnaprej določene forme dela. Produkt, v našem primeru posamezna gledališka produkcija se osvobaja običajnih protokolov, kot so kupiti karto, kramljati, se usesti, gledati, ploskati, iti ven, kramljati, iti naprej. Predvidevamo drugačne protokole delovanja/konzumiranja. Tako kot produkcija nima privilegirane mesta nasproti procesu, tudi scena in predstava nimata privilegirane mesta nasproti ostalim aspektom dogodka. Lahko ju tudi ni, lahko nimata osrednjega mesta. Tako proces kot produkt imata skupnostno-tvorno funkcijo, navezava na karnevale, pasijone ipd. kot proto-gledališče. Kohezivno funkcijo ima tudi izdelovanje rekvizitov, postavljanje scene, cikličnost/koledarskost dogodkov.

Umetnost/kultura vedno gradi oz. vzpostavlja, naslavlja neko občestvo. Umetnost/kultura kot zakladnica simbolnega materiala in proizvajalka mitov. Govorimo o kulturnem vplivu, ki ga imajo mehanizmi, ki producirajo umetnost/kulturo. Občestvo/skupnost/publika se preko tega vpliva koherira. Primer tega je vloga umetnosti/kulture pri vzpostavljanju nacionalnih identitet 18. in 19. stol. ali pa umetnost/kultura kot nepogrešljiv del državnega aparata avtoritarnih tvorb 20. stol.

Kar želiva reči je le, da je kulturni vpliv nek dejavnik, ki ga je mogoče in nujno uporabljati kot mehanizem zamišljanja drugačnih občestev/skupnosti. Umetnost/kulturo je potrebno iztrgovati silam države in trga. Z njo počnejo grde stvari.

## EKSCES

*Jz eksces razumem kot mejno ali pa kr novo.*

*Jz pa kot nenujno.*

*Nenujno? Zakaj?*

*Al pa bolj kot odvečno.*

*Ja. V smislu "to je bil pa res eksces" pomeni to je bilo pa res odveč. Al pa ekscesive force, kot nekaj, kar je pretirano.*

*Nevem, jz ga bolj kot presežek dojamem.*

*Ja sj, bi isto rekla presežek, sam presežek je pa na nek način odveč.*

*Ja, tukaj je stvar perspektive se mi zdi, kaj naredit s presežkom, al je odvečen*

*al..*

*Ja ja ja.*

*No, in to je ful važno, da perspektivo tuki obrneš, ker če je odvečen, potem ga nekam spraviš, torej v institucije, če je pa presežen pa skušaš z njim presegat, nadgrajevat. In maš pol dve poziciji, konzervativno, ki želi ohranjat v nekem najširšem smislu, vlečt neko zgodbo, neko kontinuiteto, kot to da vrtimo Grke naprimer, ali pa neko ustvarjajočo, ki želi samo novo,*

ima neko bistveno gonjo po novem in že s tem opravičuje samo pozicijo. Je neka teorija, ki govori o muzeju kot da muzej mora biti tisto statično, da pač moraš imet te prostore, ki so tihi, koherentni, nekaj mrtvi. Vodijo neko zgodbo neke kanone in vsebujejo kompleksen, v globino narejen narativ. Tam so da je naša identiteta na ta način nekaj stabilizirana. In ravno to naj bi omogočalo neko življenje zunanjosti. Se pravi, muzej naj bi imel neko družbeno funkcijo hranjenja mrtvega, da lahko živo živi. Mislim, da bi lahko namesto besede muzej vstavili tudi besedo gledališče. Ne strinjam pa se s konsekvenco, ki naj bi jo tako dojemanje prinašalo, torej omogočanje živosti. A veš, ker če bi vzel drug vidik in ne bi gledal ekscesa kot nekaj, kar je nevarno in ga je potrebno pospraviti, mu odredit mesto, zato da bi bilo živo, lahko kao v miru normalno, neekscesivno, ampak eksces raje vzet kot neko nadgradnjo živega, kot nek superpower, kot drogo, kot nekaj, kar je v bistvu zelo politično.

Eksces dojemava kot eno od primordialnih funkcij teatralnega. Gre za izgradnjo/povezovanje/razgradnjo skupnosti preko sodelovanja in skupnega ekscesa, dionizičnega rajanja, trošenja. Gre za procese, ki so režirani le toliko, kolikor se proces vzpostavi okrog nekaj zaprtih parametrov, kot so na primer prostor, tema in vrst dogodka, sodelujoči. Proces valuje, prične teči in na koncu kulminira v dogodek, iz katerega vznikne tudi skupen eksces, ki je vtkan v narativ celotnega procesa/igre.

Gledališče uokvirja eksces, saj teatralnost kot bistveno prepletena z ekscesivnostjo ne more bit del običajne realnosti, normalnega, civilnega.

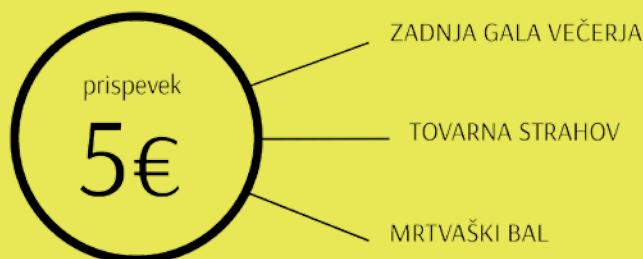
To problematiko lahko izpeljemo že iz slovenske besede za gledališče, ki konotira in izpostavlja reprezentativno funkcijo teatralnega. Gledališče je država, so rekli, nas pa poleg tega zanima tudi tisto drugo, kar princip teatraličnosti lahko ponudi.

Iz tega vidika je problematičen že sam oder, kot nekaj, kar je izpostavljen, kar je dano izven in je zaradi tega že strukturno ekscesivno.

V smislu tega, da ta strukturna ekscesivnost onemogoča ekscesivnost pozicije pogleda/publike. Nikakor apriori proti odru, bi pa imela neko orientacijo proti monopolu odra in temu, da se teatraličnost uporablja tudi mimo odra in se jo poizkuša prenašat v samo delovanje.

# TOVARNA STRAHOV

31. oktober 2014 (noč čarovnic) // dresscode: športno scary



Ideja je nastala spontano med ljudmi, ki so sodelovali pri PUF! festivalu, ki je potekal avgusta v Rogu.

Obveščanje o projektu preko prijateljskih mrež (od ust do ust, mail). V celotnem procesu bolj ali manj sodeluje cca. 30 posameznikov.

Trajanje procesa je približno 1 mesec.

Dogodek smo oglaševali preko prijateljskih mrež, imeli smo tudi FB dogodek.

Mehanizem Tovarne strahov je deloval okoli tri ure in pol. Sprocesiral je cca. 60 udeležencev. Feedback pozitiven.

Denar od prispevkov + profit od šanka zadoščata za kritje stroškov projekta. Ekonomska bilanca torej pozitivna ničla.

# Proces



## Sklic projekta

### Brainstorming:

- 2x sestanek
- 2x raziskovanje prostora

### Urejanje scene:

- 2x delovna akcija
- 1x sestanek

### Vaja v prostoru:

- fail

### Prelom v konceptu:

- zastavitev trase na novo
- 3x krizni sestanek (v manjših zasedbah)

### Scena, rekviziti:

- nabava
- 3x delovna akcija

### Priprave, test:

- vaje sodelujočih
- režijski popravki
- osvetlitev, zvok

Izvedba

### Vloge:

- Vodič 4x
- Nasilnež/pogodba 1x
- Ples na tkaninah 2x
- Človek smet 2x
- Upravljaec padajoče mreže 1x
- Duhci 5x

### Podpora:

- karte + garderoba 2x
- Kuharji 3x
- Šank 5x (menjave)
- Glasba/DJ 2x

Vstop v mehanizem se je pričel v Socialnem centru, kjer je potekal prvi del dogodka imenovan Zadnja gala večerja. Na njej je udeleženec stopil v kontakt z mehanizmom Tovarne strahov, ki je posameznika procesiral in ga uvrstil na razpored udeležencev. Do udeleženca je nato prišel vodič in ga odpeljal pred Socialni center, kjer mu je na glavo poveznil vrečo iz blaga in ga prijel za roko. Sledila je dolga pot do prve postaje. Vodič je slepega udeleženca vodil v prvo nadstropje, v prostor imenovan Fuzbal plac. Tam ga je posadil na tribune, ki so bile zaščitene s kovinsko mrežo. V tem prostoru je bila situirana prva postaja trase. Udeleženec je zapuščen od vodiča in še vedno brez vida obsedel na tribuni. V sobi se je vseskozi predvajal posnetek z opozorilnim besedilom, ki je udeleženca opozarjal na realne nevarnosti, na katere utegne naleteti na trasi in ga naprošal, naj pazi na svojo varnost. Predvajano besedilo:

*Dobrodošle! Ker nam je vaša varnost najpomembnejša vas naprošamo, da dobro poslušate in se dosledno držite navodil.*

*Deli tovarne Rog, v katere boste vstopile, so že leta zapuščeni. Posledica tega je propadanje tovarniške infrastrukture, zaradi česar je zadrževanje v nekaterih prostorih nevarno. Za vašo varnost je pomembno, da sledite navodilom tega posnetka in poslušate vašega vodiča. V črevesju tovarne sledite rdečim svetlobnim telesom. S tem se boste kar najučinkoviteje izognile nevarnostim. Posebej bodite pozorne na naslednje:*

## PRVIČ

*Tla na posameznih odsekih so mestoma udrti. Morebitna neprevidnost lahko vodi v hiter in nevaren spust v poplavljenе kletne prostore.*

## DRUGIČ

*Po prenehanem obratovanju tovarne so v nekaterih prostorih, namenjenih procesu galvanizacije, ostali strupi, med drugim tudi citotoksini, ki lahko ob stiku s kožo povzročijo necrosis, to je umiranje in razpad celic. Ne dotikajte se sumljivih površin.*

## TRETIČ

*Trasa tovarne strahov se stika z bivalnimi prostori gospoda Borisa, ki si je v tem delu tovarne uredil stanovanje. O naših dejavnostih je bil obveščen in jim načeloma ne nasprotuje. Kljub temu bi se želeli izogniti nepričakovanemu kontaktu ali celo vstopanju v njegove prostore. Zato vas še enkrat naprošamo, da se dosledno držite trase.*



*V kolikor trpite za napadi tesnobe, epilepsijo, srčnimi disfunkcijami, klavstrofobijo in podobno, vam pot močno odsvetujemo. Če želite, lahko na tej točki še vedno izstopite. To naredite tako, da dvignete roko in osebje vas bo pospremilo do izhoda.*

*Tiste, ki se odločite, da boste ostale, boste posamično popeljane do sobe, kjer boste podpisale obrazec, s katerim potrjujete, da vstopate na lastno odgovornost. Vašo osebno lastnino spravite v za to namenjeno vrečko, vključno z mobilnimi telefoni in vsemi napravami, ki proizvajajo svetlobo in omogočajo stik s svetom izven tovarne strahov. Vrečka vam bo vrnjena ob koncu trase.*

*Dana vam bo kuverta, ki bo vsebovala varnostno besedo. Če na kateri koli točki želite prekiniti proces, odprite kuverto in glasno izrecite napisane besede. Odpeljane boste na varen prostor. Po formalnostih vas bo vodič popeljal do vhoda, kjer boste vstopile v mehanizem. Zbogom!*

*Tovarno strahov omogoča Mestna Občina Ljubljana.*

Udeleženec je potem nekaj časa poslušal posnetek. V tej sobi je bil tudi lik nasilneža, ki je brcal v mrežo, za katero so bili udeleženci, jih potem odpeljal do osvetljene mize in jim snel vrečo z glave. Na mizi je bila uradna listina, ki ustvarjalce projekta odvezuje odgovornosti v primeru poškod, izgube lastnine ali smrti. Tam je posameznik dobil tudi kuverto s tako imenovanim "safewordom", ki si ga moral prebrati in vzeti s seboj v primeru, da želiš na katerikoli točki izstopiti iz mehanizma. Ko je udeleženec podpisal izjavo in vzel kuverto, se mu je na glavo zopet poveznilo vrečo in vodič ga je odpeljal do naslednje postaje. Naslednja postaja je bila v Cirkusarni. Vodič ga je pripeljal noter ter mu snel vrečo z glave, sam pa je odšel ven. Udeleženec je ostal sam v sobi in nato se je s stropa spustila plesalka na tkanini. Plesalka je odplesala kratko koreografijo in spet izgnila v temo. Udeleženec je potem moral slediti svetlobnim telesom, ki so ga vodila v zadnji del zahodnega krila tovarne, v tako imenovani labirint\*. Labirint je počivališče odvrženih stvari, od pohištva, igrač, okrasja, knjig do gradbenih materialov, najdejo se

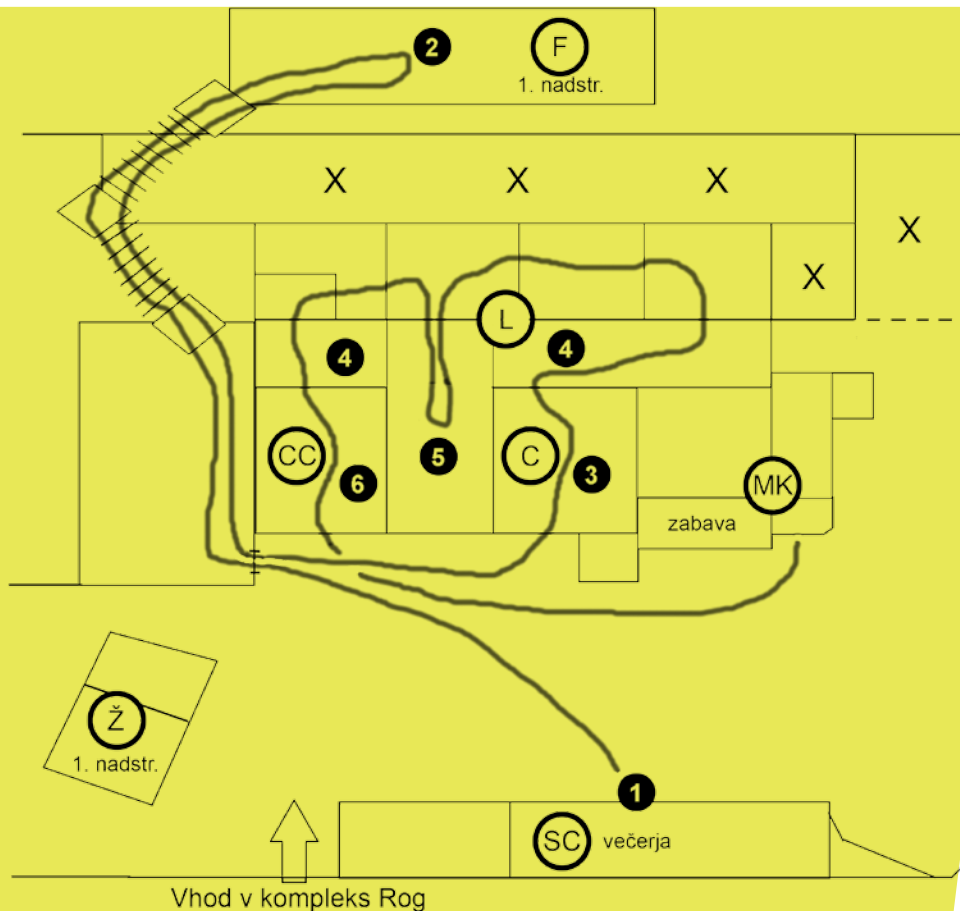
tudi pnevmatike starih avtomobilov in koles. Labirint se razteza preko več sob skozi celoten zadnji del zahodnega krila tovarne Rog. Izgleda kot pokopališče odsluženih stvari. V tem delu se je moral udeleženec prebiti skozi labirint takšnih soban vse do zadnje sobe. V labirintu so bile postavljene tudi tri točke, ki naj bi učinkovale kot šoki. Prva točka je bil človek smet, ustvarjalec skrit med smetmi/odsluženimi stvarmi, ki je planil na mimoidočega udeleženca in ga stresel. Naslednja šok točka je bila na sredi labirinta, kjer je na udeleženca padla tkanina. Zadnja šok točka je bila pred zadnjo sobo labirinta, kjer je ustvarjalec, skrit med scenografijo, udeleženca prijel za gleženj. Zadnja od sob v trasi je bila v Cirkulaciji, t.i. soba živih kipov. V njej je bilo 5 ustvarjalcev, oblečenih v bele halje in črne maske, ter stroboskop. Počasi so se približali udeležencu, ga pretipali in mu na koncu na glavo poveznili čohalnik ter povedali uro smrti. To je bil konec trase. Ko je udeleženec prišel iz zadnje sobe, je moral slediti poti iz sveč, ki so vodile v Modri kot, kjer je bil Mrtvaški bal.

## Legenda

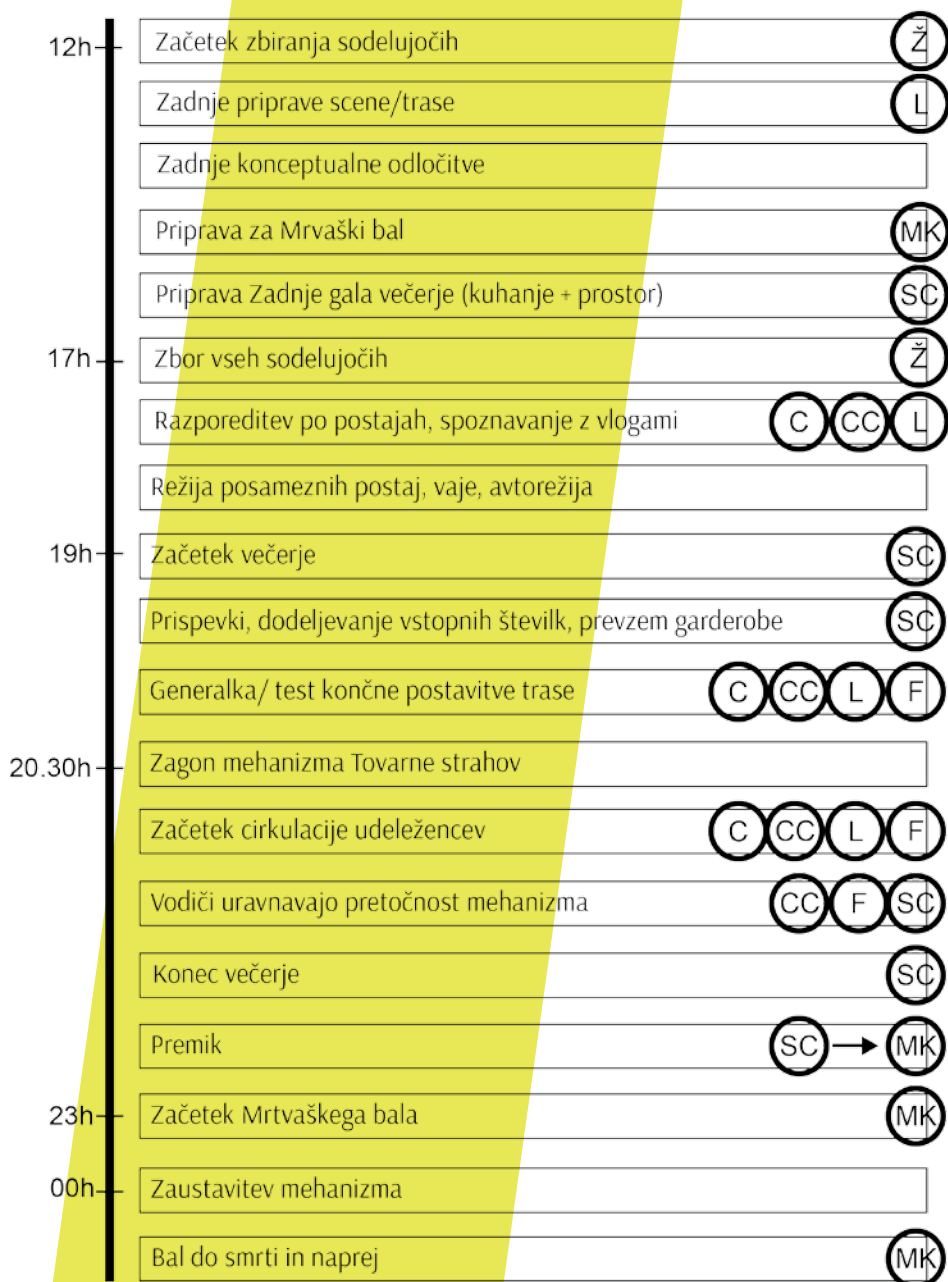
- (Ž) Živko skvotec    (C) Cirkusarna    (L) Labirint    (CC) Cirkulacija  
 (F) Fuzbalplac    (MK) Modri kot    (SC) Socialni center    X Nevarni prostori  
 ~ Trasa  
 1 Vodič    2 Nasilnež/pogodba    3 Ples na tkaninah  
 4 Človek smet    5 Padajoča mreža    6 Duhci

## Zemljevid

Tovarna Rog, Trubarjeva 72, desno krilo (pritličje)



## Potek dogodka / 31.10.2014



Pri Tovarni strahov je posebej zanimiva dinamika po projektu in konflikt v notranjih odnosih Tovarne Rog, ki ga je izvedba projekta katalizirala. Del scene je bil postavljen v pritlične prostore desnega krila tovarne (vključeval je okrog 10 prostorov), ki so bili napolnjeni z ogromno različnega materiala v boljšem ali slabšem stanju, ki so ga določeni posamezniki tam shranjevali/odlagali. Bili so idealna scena za naš projekt, saj pač izgledajo tuje, propadajoče in bizarno. Z gospodom, ki je s temi prostori nekako upravljal, smo stopili v odnos in dobili "dovoljenje", da lahko v prostorih pripravimo traso/labirint, ki je bil del scene. V prostorih, v katerih smo bili prvič in so znotraj Roga splošno veljali za neko no-go cono, smo preživeli veliko ur in preurejali neke postavitve, zavarovali nevarne dele, skratka pripravili stvar na izvedbo Tovarne strahov. S tem smo odprli ali pa vsaj osvetlili in izpostavili nek del tovarne, ki bi prav zagotovo lahko bil izrabljen veliko bolje. To je bilo in še vedno je mnenje Rogovske skupnosti. S projektom je problematika teh prostorov in posameznikov, ki so te prostore upravljali in bili deloma odgovorni za njihovo stanje, prišla v obtok, o njej smo se pogovarjali posamično in na skupščinah. Ukrepali smo v smeri tega, da je bilo upravljanje prostorov odvzeto in prenešeno na Rogovsko skupščino. Odvzem prostorov je bil precej uspešno mediiran, nikogar ni bilo potrebno metati ven na silo. Posameznik, ki je bil na nek način razlaščen, ima v Rogu še vedno manjši prostor in nemoten vstop v kompleks tovarne. *De facto* so prostori trenutno v precej boljšem stanju, kot so bili naprimer pol leta nazaj. Veliko materiala, ki so ga imeli posamezniki v prostorih skladiščenega, je že odpeljanega. Uporaben material, ki ga ni nihče umaknil, uporabljamo za obnovo drugih prostorov. Splošen interes je v tem, da se načrtuje postopno večje čiščenje in podeljevanje prostorov iniciativam, ki bi jih bile pripravljene urediti in osmisлити. V dotičnih prostorih in v neposredni okolici se trenutno urejajo in vzpostavljajo kolesarska delavnica, Cirkusarna naokRog, ki je prostor namenjen cirkuškim veččinam (trenutno se gradi oder, ki bo prvi v Rogu bolj specifično usmerjen v uprizoritvene umetnosti) in pa Modri kot, ki naj bi postal dnevni center/kavarna/prostor za dogodke. Prav tako se intenzivno dela na letnem vrtu v skrajnem desnem kotu tovarne, projektu, ki smo ga začeli prejšnjo sezono. Morda pretiravam in vsekakor gledam iz določene pozicije, a sam dojemam projekt Tovarne strahov kot nek *site-specific* gledališki projekt, ki je imel zelo realne posledice in je bil tako na nek način precej političen (sploh za halloween dogodek), čeprav po tem ni imel nobene pretenzije.

## STRATEGIJA

Zdi se sicer, da je kritičnost sama res zelo grdo posiljen pojem in da ima že v sami genealogiji neko kontradikcijo, nek *fail*, da kritika ni nikoli uspela biti kritična. Kritika predpostavlja, da je izrečena iz pozicije brezinteresnosti in stremi k neki objektivnosti. Oboje je zabloda, diskurz vedno nečemu služi in vsaka sodba je nujno produkt določene perspektive. Nasproti temu, da se zaletimo v kritiko, češ da jo moramo izvesti spet in znova in tokrat čisto zares. Smo na poziciji, da stvar ni v tem, da smo kritični, ampak v tem, da ustvarjamo nekaj, kar bo naredilo tisto, do česar naj bi bili kritični ali pa tisto, kar nam je šlo na kurac v prvem planu, za nerelevantno.

Biti afirmativni torej?

Ja, ampak to ne pomeni, da nismo v boju. Gre za neko izumljanje strategij, ki se morda ne zdi-jo nujno kot strategije boja, so pa tiste, ki so uspešne v omogočanju posameznikov, s katerimi se lahko izognemo podrejanju, katerih cilj je, da nismo vladani in da same postanejo tiste, ki so samoumevne (prek tega da prerastejo, izpodrinejo, transformirajo, uničijo tiste življenjske poteke, ki jih dojemamo opresivno).

Taka strategija je naprimer odpiranje novih polj boja, na katera smo prilagojeni bolje kot okostenele strukture. Dekonstrukcija obstoječega polja boja je izmikanje konfliktu z mehanizmi, ki so preveliki, premočni, da bi jih zmogli spreminjati in reartikulirati, pač pa bi oni spreminjali in reartikulirali nas.

Gre za brskanje po črvesju idejam in silam in institucijam s ciljem izgradnje drugačnih, vzporednih mehanizmov. Gre za konstruiranje novih polj boja in za sestavljanje novih strojev iz teles in sil, ki smo jih izbrskali, si jih prilastili, jih kopirali in modificirali, gre za izdelovanje kolažev, za prevrednotenje vrednot, za rekonsteliranje konstelacij.

*Mislím da bi morala midva tu izumljat novo teorijo, nek nov nadmedij. Če gledaš umetnosti, ki se dogajajo, se ful brišejo meje med mediji, že gledališče inkorporira vse medije, od zvoka, do videa, do inštalacije, telesa. Hočem priti do neke točke, s katere bi lahko gledala, do neke metapozicije. Da bi izumljala nek diskurz nek orakeljski govor neko vzporednost. Da bi se umetnost drugač dojemala, kot se. Jo midva sva se tle rodila iz morske pene in bova povedala kaj je to zares umetnost in zakaj ne obstaja haha. Hudo. Ne bolj tko, mi pač tle neki delamo in imamo nek svoj sistem, kako poimenujemo in kako delamo, lahko pa čist konkretno pišemo iz kje si sposojamo. Lahko v bistvu čist pri miru pustiva umetnost. Lahko piševa tekst čist utilitarno, k mi pač tko tle delamo. Nevem, jaz sem skos bolj na tem, da se midva pač sam dobivava in da se pogovarjava in snemava in potem prepíševa. Pa prepise razsekava pa jih sestaviva pa izločiva pa dodava zraven. Da so res taki oknčki nekih pod-pogovorov ki so tekli v eni štreni, tko mal zmodelirani, potem pa da bi kakšne citate fuknli pa projekte, pa zemljevide, pa neke strukture pa whatever. Ful bi imel neki razsekanega.*

BRALNA  
UPRIZORITEV  
KOT SAMOSTOJNA  
GLEDALIŠKA  
PRAKSA

ŽAN  
ZVEPLAN

Že če vzamem v roke gledališki terminološki slovar, pridem do zadrege pri pisanju tega članka, saj bralno uprizoritev definira kot uprizoritev, pri kateri nastopajoči glasno in interpretativno berejo dramsko besedilo, navadno neuveljavljenih avtorjev, ob minimalni uporabi gledaliških izrazil. Nerodnost nastopi, ker se mi takšno dojetje zdi izgubljena možnost za uprizoritveno formo, ki bi lahko prerasla v samosvojo, predvsem pa legitimno scensko prakso.

Razlog, zakaj tekst kliče po odru, je predvsem v bistveni prvini konflikta, ki se zgodi z materializacijo besedila, saj dialog stopi v interakcijo s prostorom, kar celostno zaključilok razumevanja dramskega dela. Čeprav že Aristotel govori o tem, kako je tragedija lahko učinkovita, tudi če je zgolj prebrana, je potrebno upoštevati dejstvo, da tiho branje besedila nikakor ni isto, kot če ga slišimo prebranega. Če besedilo bereš pri sebi, si ga inherentno vizualiziraš v glavi, s tem pa dodajaš dodatne pomene glede na okolje, v katerem se odvija dramsko dejanje. Pri bralni uprizoritvi, sploh pri tekstih, ki so pisani v nekonvencionalnem prostoru, ki dobi podobo zgolj skozi režijski koncept, pa te materializacije ni, saj zaradi ustaljene prakse »uporabe minimalnih gledaliških izrazil« ni konflikta med dialogom in prostorom. Na »odru«, za mizo, ti igralci z interpretacijo sicer ponudijo določen kod razumevanje, vendar so te informacije krajše in zato zvenijo zelo prazno.

Tu se torej jasno vidi izgubljena priložnost za uprizoritveno formo, ki bi lahko bila toliko več kot zgolj branje besedila in predstavitev

avtorja. V širokem spektru forme med ravnimi gledališke uprizoritve je ustaljeno razlikovanje na lingvistični tekst, uprizoritveni tekst in dogodkovni tekst. Govorni material in tekstura uprizoritve izmenično učinkujeta z gledališko situacijo, izčrpno nakazano v konceptu dogodkovnega teksta. Tudi če je pojmu teksta lastna določena neostrost: ta izraža, da vsakokrat pride do povezave in prepleta (vsaj potencialno) pomenljivih elementov. Razvoj dogodkovnih študij (performance studies) je v ospredje postavil, da je celotna situacija konstitutivna za gledališče, za pomen in status vsakega posameznega elementa v njem. Vrsta odnosa igre do gledalcev, časovna in prostorska umeščenost, kraj in funkcija gledališkega procesa na socialnem področju, ki tvorijo dogodkovni tekst, naddoločajo drugi dve ravni. Ko gostoto uprizoritve metodično upravičeno razčlenjujemo na znakovnih ravneh, pri tem ne smemo pozabiti, da se uprizoritvena tekstura ne sestavlja kot zid iz kamenja, marveč kot tkanje iz niti, zato je navsezadnje pomenljivost vseh posameznih elementov odvisna od celotne osvetlitve in ni oblikovana kot seštevek. Za postdramsko gledališče zdaj velja, da je spremenjeno razumevanje dogodkovnega teksta postavilo v novo luč gledališču vnaprej dano pisno ali ustno besedilo ter – v nadaljnjem pomenu besede – tekst uprizoritve (z igralci, njihovimi »paralingvističnimi« dopolnitvami, redukcijami ali deformacijami lingvističnega materiala; s kostumi, lučjo, prostorom, lastno časovnostjo in drugim). Četudi strukturna sprememba gledališke situacije, vloge gledalca v njem in komunikativnega procesa ne nastopa v vseh

igralnih načinih postdramskega gledališča in ne povsod z enako razločnostjo, vendarle drži ugotovitev: postdramsko gledališče ni samo novi način uprizoritvenega teksta (kaj šele novi tip gledališkega teksta), marveč je tip uporabe znaka v gledališču, ki obe plasti gledališča temeljito prežame s strukturalno spremenjeno kvaliteto dogodkovnega teksta, ki postane bolj prezenca kot reprezentacija, bolj razdeljeno kot posredovano izkustvo, bolj proces kot rezultat, bolj manifestacija kot pomen, bolj energičnost kot in formacija (Lehmann, 2003: 105).

Bralna uprizoritev tako pade ravno v vmesni prostor. Če se jo jemlje kot bralno prezentacijo besedila, potem je ponovljiva, vendar že z minimalnim vložkom uprizoritvenih elementov seže na področje trenutnega in edinstvenega. Prva predpostavka za ustrezno razumevanje novega in najnovejšega gledališča je, da poudarimo razmere v njem in jih premislimo v celotnem obsegu implikacij. Spoznanje postdramskega gledališča se začne s preverjanjem, v kolikšni meri je njegov obstoj odvisen od vzajemne emancipacije in razkola med dramo in samim gledališčem. Na tem mestu se mi poraja vprašanja, kaj sploh je bralna uprizoritev izven konteksta slovarske definicije? Jo definira zgolj dejstvo, da imajo igralci v rokah besedilo? Da sedijo za mizo? Kdaj bralka preneha biti bralka in postane »prava« predstava. V svojem bistvu nakazujejo večplastnost procesa nastajanja predstave in skušajo osvetliti pot besedila od dramatika do odra. Kar pomeni, da uprizoritve niso cilj same sebi, ampak so namenjene temu, da v izpeljavi celotnega procesa gledališke produkcije v povratni zanki vplivajo nazaj na njegov začetek. Avtorji s tem do-

bili možnost spremljanja in sodelovanja pri vseh fazah procesa, pri čemer je ta izkušnja potencialno spremeni odnos pisca do besedila. Vendar je hkrati nujno, da se samim režiserjem bralnih uprizoritev ponudi popolna svoboda interpretacije in postavitve bralne uprizoritve, saj le tako pride do izraza sama učinkovitost in funkcionalnost teksta izven okvirov branega besedila.

Gledališče je tako paradoksalna umetnost. Še več, gledališče imamo lahko za umetnost paradoksa, ki je hkrati literarno delo in konkretna uprizoritev; je hkrati večno kot besedilo (ponovljivo in prenovljivo v neskončnost) in trenutno (neponovljivo kot identično samo sebi) v podobi uprizoritve, umetniškega predmeta, ki pripada današnjemu dnevu in že dan zatem ne bo več enak; v skrajnem primeru je lahko umetniški predmet, namenjen eni sami uprizoritvi, eni sami uresničitvi (Ubersfeld 2002: 21).

Kot sklep bi poudaril, da ima bralna uprizoritev izjemne pogoje za dovršeno gledališko prakso, kar dokazuje tudi njihova porast in zanimanje s strani mladih režiserjev. Zavaljo tega sem na dano tematiko spregovoril tudi z režiserjem, ki je v svoje roke vzel že precejšnje število bralnih uprizoritev na Borštnikovem srečanju, Tednu slovenske drame ...



## INTERVJU Z JUŠEM A. ŽIDARJEM

**Torej ...**

*Preden začneš z vprašanji, bi samo rad rekel, da je mene bilo tega zelo strah. Ne intervjuja, ampak same režije bralnih uprizoritev. Strah me je bilo, ker je nisem znal umestiti kot formo – kje je prostor režije oziroma kje je režiser potreben, če je namen reprezentacija novih dramskih tekstov, za katero ti producenti, ki naročijo bralko, ponudijo mizo, natislane izvode teksta in igralce?*

**No, pa začniva kar tu. Kakšno se ti zdi stanje bralne uprizoritve kot forme oziroma kakšen odnos se goji do nje?**

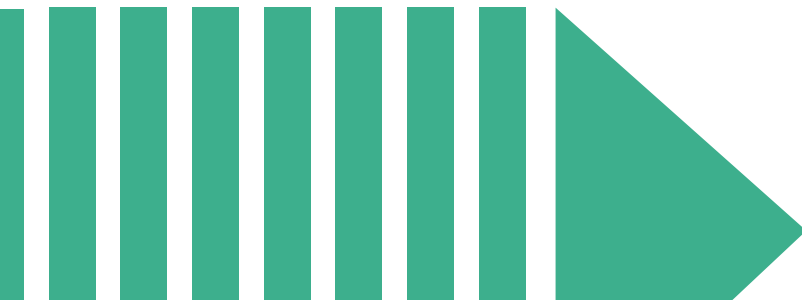
*Katastrofa. Pizda, res. Prvi problem je, da se režija bralke jemlje kot neka blazna priložnost za režiserja, da se izkaže in reprezentira svojo estetiko, ampak hkrati si postavljen v pozicijo, kjer moraš bit avtorski nekje, kjer je bit avtorski nesmiselno, ker moraš biti zvest do besedila. Podobno velja za dramatika – sam sem pa proti temu, da bi rekel, da je bralka realizacija dramskega teksta, sploh danes v poplavi gledališke forme, kjer je vsakič znova potrebno iznajti novo. Tekst vsekakor ne more biti napisan, da bo zgolj prebran na odru in če je tekst pisan tako, da nje da predvideva oder, ga lahko bralka totalno uniči. Poslušat bralko, kot se jih po navadi dela danes, je res precej naporno. Ko bereš in skušaš interpretirati z igralci, so ti načeloma jasne razlike in kontrasti, ampak ker nimaš na razpolago prostora, je izjemno težko priti do teh poudarkov in potem vse skupaj izpade kot ena dolga ritmična celota, ki nima nobenega smisla, ker ni v konfliktu. Jasno se tudi nobenemu igralcu pol kurca ne ljubi ukvarjati z bralko – sploh pa ne z nekimi režijskimi idejami. Zato menim, da bralka nikoli ne more biti informacija o tekstu, zato ker je tekst mišljen za uprizoritev ali za tiho branje. Bralka ni isto kot to – vsaj ne način, kot se jo dela danes.*

## **Pa se ti zdi, da bi lahko bilo drugače? Da ima bralka nek višji uprizoritveni potencial?**

*Dramatika mora obstajati, da bo uprizorjena na odru, ona misli in predvideva oder. Kot imamo zastavljeno sedaj, težko je, mislim bralko kot samostojno uprizoritveno formo. Letos sem delal ogromno bralk in lahko se igra z uprizoritvenimi elementi, z neko obdelavo režije, kostuma, glasbe, ampak samo v primeru, da bo to bolj fokusiralo neko poanto. Če gre za informacijo tekstu, to nikakor ne more biti uprizoritev, če greš pa delati predstavo s tekstom na odru, je pa lahko tudi to genialna predstava. Smiselno se je poigravat s to mejo. Če je namen dogodka, da se vzpostavi novost teksta, je nujno potrebno slediti bistvu dramskega besedila. Če režija pristane na to, da bo dajala informacije o tekstu, se mora tega držati, drugače te naloge ne sme sprejeti. Torej, vsi mizanscenski elementi so dovoljeni, če sledijo temu načelu. Neumno je siliti uprizoritvena sredstva, samo zato da so ali zato, da bi bralka oživila. Težko rečem, da bralna uprizoritev živi kot avtonomen uprizoritveni dogodek, ker se mora zgoditi v nekem prostoru v interakciji z nekim prostorom. Zato je bilo npr. super, to kar sta z Nino naredila za prejšnji ADEPT. Res popolna produkcijska in režijska svoboda – vse skupaj je izpadlo kot že nek hepening, tako bi moralo biti tudi drugače, ampak jebi ga, žal ni.*

**V kakšen odnosu se ti pa zdi, da je bralno uprizoritev lahko do dramskega avtorja? Je to neka razvojna faza, da bo dramatik lahko izboljšal tekst, ali je že kot končen produkt, ki nima več veze z dramatikom?**

*Nujno se mi zdi, da se razlikuje med bralkami, kot ste jih vi delali, in med vsemi temi bullshit institucionalnimi bralkami. Bralka je lahko super, sploh kot faza razvoja besedila, če se dela na pravi način. Na podlagi bralke dramatik zelo dobro vidi, če je preobložil tekst, kje govori, kje ne ... Veliko umetnosti velikokrat niso to, kar bi avtor pri sebi želel. Vsi sodelavci, na dani material, v tem primeru dramski tekst, aplicirajo svoje asociacije in pomene. Tu mora imeti pa dramatik neko zdravo distanco, če želi videti, kje tekst deluje in kje ne. Nevarnost je pa ravno pri teh intitucionalnih bralkah, kjer nimaš neke interpretativne svobode, ker lahko bralka da tudi napačno informacijo o besedilu, ker ko bereš sam zase, lahko tekst funkcionira, ko ga berejo igralci za mizo, ne funkcionira pa če popizdiš – ravno zaradi tega, ker manjka tisti osnovni konflikt dialoga s prostorom, ki je pa skoraj vedno nujen, da neka pisana dramska forma zaživi. V bralki je režija zato totalno podrejena vsebini. Režijska sredstva so podrejena temu, kar vsebina teksta hoče. Zato sem pa vesel za te bralke, ker je šola analize teksta za mladega režiserja. Režiserji gredo včasih prehitro v svoj koncept, potem se pa zapleteš in uprizoritev na neki logični, pomenski ravni ne funkcionira. V tem smislu je delanje bralk prizemljitev, ker je potrebno blazno natančno iti v tekst.*



**Ko pristopaš do  
bralke, je razlika med  
pristopom do predstave?  
Analize lika, teme ...?**

*Tu je spet razlika, kdo je producent bralke in kaj od tebe zahteva. Imaš spet te institucionalne, kjer gre zgolj za predstavitev nekega novega teksta, kar se mi zdi res zamujena priložnost, potem pa te, ki ste imeli vi. In res je totalna razlika, kako se lotiš. Čeprav je pa v obeh primerih res, da je pomembno, da analizo teksta delaš blazno precizno do avtorja. Stvar tega je, da razbereš informacije znotraj teksta, da lahko daš likom smisel v konstelaciji znotraj bralke. Da pa lahko z igralci prideš do teksta, morajo razumeti like. Ko delamo dejansko uprizoritev, v prvi vrsti gledamo, kaj je nam zanimivega, kaj je odveč in kaj nam ne pomaga pri tem, kar hočemo povedati. Sodobni teksti so drugače pisani, kot je klasika. Današnji teksti že mislijo oder, pri teh tekstih mu valda slediš v uprizoritvenem procesu, če ti pa nekdo dodeli tekst ali neko klasiko, se osredotočiš na svoj fokus zanimanja.*

**Obstaja idealna forma oziroma idealni pogoji bralne uprizoritve?**

*Valda. Idealna bralna uprizoritev je hepening. Je nekaj, kar ni žanrsko opredeljeno, nima produkcijskih omejitev in nima nobenih vsebinskih zahtev, v tem smislu je lahko dbest. Če gledaš, da jo delaš avtorsko, ti ponuja varnost, da je v smislu forme zelo izčiščena, ker ne rabi predmetnega sveta, da jo sprejmeš kot čisto formo. Publika jo vzame za svojo brez dodatne materialne vrednosti, zato je lahko čista in močna, kar pa lahko preraste v hepening. Namenjena je predstavitvi teksta, mislim pa, da so lahko elementi bralk uporabljeni v nekem hepeningu lahko res dobri. Ampak žal, kot je trenutno razumljena, nima teh osnovnih pogojev, da bi lahko bila avtonomna uprizoritvena praksa.*

## VIRI IN LITERATURA

- Lehmann, H.-T. (2003). Postdramsko gledališče. Ljubljana: Maska.
- Ubersfeld, A. (2002). Brati gledališče. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

# MED BEŽIŠKO DOGODKOM IN

## ANDRAŽ GOLC

Skladno s tem, da sem bil sam še relativno svež prišlek iz srednje šole, ko sem držal v rokah prvo akademjsko študentsko publikacijo, ki je takrat privzemala bolj skromno obliko gledališkega lista, si bom dovolil, kot pritiče mojim ne-več-tako-rošnim 28-im letom, zavzeti malo bolj kontemplativno pozicijo do angažmaja, s katerim Adept št. 2 poka po šivih.

Pogovarjati se s kolegi študenti o tem, kaj gledališče je in kaj bi moralo biti, je bilo vedno zanimiv in produktiven podvig, kajti študenti, za razliko od bolj izkušenih ali recimo raje uveljavljenih gledaliških ustvarjalcev, vedo, da ne vedo, kaj je gledališče in so zato polni idej, kaj bi lahko bilo, in tudi eksplisitnih zahtev, kaj bi moralo biti, medtem ko njihovi starejši kolegi vedo malo več. Ponavadi ravnno toliko več, da z zahtevami in idejami ne izgubljajo energije po nepotrebem, ampak pač delajo, kar se v dani situaciji da narediti (bog jim požegnaj!). Res pa je, da se je le redko dogajalo, da bi se okoli teh idej in želja študenti med seboj strinjali, celo takrat (še posebno takrat) kadar svojih prepričanj niso imeli posebno razdelanih ali jih niso znali artikulirati bodisi prek besed bodisi prek svojega dela (kot to počnejo »pravi« umetniki). Kljub temu sem, ne glede na poreklo pri generaciji za generacijo, vedno znova naletel na opis nekega mitičnega izkustva, ponavadi pripovedovanega z določeno zamaknjenoostjo v pogledu, kako je to, ko se na odru nekaj »zgodí«. Okoli tega ni bilo polemik. Vsi

smo si bili na jasnem, da vemo, o čem teče beseda, tako da so bila nesoglasja pravzaprav površinska, »akademska« nasprotja okoli sredstev in načina, kako to doseči. Po teh nekaj letih (kmalu bo že desetletje) in koreniti prenovi (oz. preobleki – kakor komu) akademije si upam reči, da so estetske in kulturnopolitične opredelitve med študenti danes vsekakor dosti bolj očitne in meje jasneje začrtane ... Kar je verjetno dobro, saj je, če nič drugega, to vsaj pogumen nov korak v boju proti predsodku, da se k nam vpisujejo ljudje, ki ne vedo točno, kaj bi sami s sabo. Medtem pa univerzalna želja po tem, da se na odru zgodi nekaj, kar bi presegalo sam dogodek in na nek način osmislilo vse za nazaj, ostaja močnejša kot kadarkoli prej.

Tako je tudi glavno, tisto, kar po mnenju spodaj podpisanega bolj karkoli drugega povezuje avtorje štirih, tako po vsebini kot po formi nadvse različnih prispevkov, zbranih v tokratni številki Adepta, želja, da umetnost, ki jo prepoznavajo za svojo, odpira nove možnosti, vera, da lahko postane več kot sredstvo za zadovoljevanje estetskih potreb in zahteva, da omogoči, da se končno enkrat nekaj res »zgodi«.

Vsak od prispevkov se na svoj način sooča z vprašanjem režije v razmerju do dogodka in se hkrati dotika teksta kot negotovega mediatorja med obema. A da bomo vsi vedeli, o čem govorimo (oziroma, da bom vsaj jaz vedel, o čem govorim, vi pa o čem se motim), začnimo pri osnovah. <globoko zajame sapo>

**Kaj je režija?**

**Kaj je tekst?**

**Kaj je dogodek?**

**Kaj je gledališki dogodek?**

Režija je v širšem smislu (vsaj glede na prevladujoče institucionalno pojmovanje) večšina/obrt/umetnost uporabe gledaliških izrazil ali, bolj strukturalistično rečeno, znakovnih sistemov, ki bodo nudile gledalcu predstave/obiskovalcu gledališkega dogodka estetsko izkušnjo, v ožjem smislu pa večšina/obrt/umetnost vodenja ekipe gledaliških ustvarjalcev v dosego tega učinka.

Kaj je tekst? Je zapis. Je jezikovna sled. V bistvu črka na papirju. Nič več – nič manj.

Kaj je dogodek? Vse, kar se zgodi, seveda. Vendar pa uporabljamo besedo dogodek za oznako zelo različnih kontekstov, se pravi tako takrat, ko je to, kar se zgodi, nekaj načrtovanega in dolgo pričakovanega, se pravi kot sopomenka za kakršnokoli organizirano prireditev, kot tudi za nekaj popolnoma nepričakovanega, kar zmoti ustaljen tok stvari. Francoski filozof Alain Badiou je velik del svojega prispevka k postmoderni ontologiji oprl prav na koncept Dogodka, ki nastopi iz določene situacije oz. množstvene biti hkrati kot prekinitev in njeno dopolnilo. Dogodek ima po Badiouju naslednje lastnosti:

- vznikne iz množstvene biti;
- nastopi kot prekinitiv situacije;
- je lokalni;
- je ireduktibilna singularnost
- ni bil vpisan v rabo neke situacije niti ga ni bilo mogoče misliti v okviru danih vednosti;
- se nahaja na robu praznine;
- v situaciji razkrije elemente, ki v njej niso bili prezentirani;
- sili, da se odločimo za nov način biti;
- izgine, kakor hitro se pojavi.

Kaj je potem gledališki dogodek? V skladu z zgoraj navedenim je lahko zgolj posplošen izraz za gledališko predstavo. Nekaj ljudi, ki skupaj prebije nekaj časa v nekem prostoru in si deli neko izkustvo. Lahko pa je gledališki dogodek tudi osredotočena raba vseh sredstev, kar jih premore režija, da bi ustvarila pogoje za Dogodek. Kako gledališki dogodek ustvariti, je lahko tako odvisno od perspektive, bodisi nekaj najbolj samoumevnega bodisi nekaj, za kar si gledališki ustvarjalec celo življenje bolj ali manj uspešno prizadeva.

Če ideal gledališkega dogodka primerjamo z Badioujevimi Dogodkom se nam hitro ponudijo vzporednice z manifesti gledaliških avantgard 20. stoletja. Gledališki dogodek:

- vznikne iz množstvene biti: v neprenehni dejavnosti družbe se izvzema kot diskretna, ločena enota (pogosto ob sklicevanju na vzpostavljanje nove totalitete, s čimer pa se Badiou ne bi strinjal);
- nastopi kot prekinitiv situacije: predvideva prekinitiv običajnih, vsakdanjih dejavnosti gledalcev, ki se ga udeležijo;
- je lokalni: nanaša se samo na svoje udeležence, gledalce, ki so mu priča;

- je ireduktibilna singularnost: ne more se ga reducirati na kakšnega od svojih delov, ampak se ga lahko obravnava le kot celoto;
- ni bil vpisan v rabo neke situacije niti ga ni bilo mogoče misliti v okviru danih vednosti: tako gledalci kot tudi ustvarjalci naj ne bi mogli vnaprej predvideti rezultata; gre za eksperiment;
- se nahaja na robu praznine: se nanaša na izpraznjenost doseganje umetnosti in se hkrati nahaja na pragu nečesa novega;
- v situaciji razkrije elemente, ki v njej niso bili prezentirani: gre za gledališče, ki zavrača iluzijo in eksplicitno razkrija postopke svojega nastajanja;
- sili, da se odločimo za nov način biti: točno to;
- izgine, kakor hitro se pojavi: gledališče kot ena od pregovorno najbolj efemernih umetnosti.

Kot že rečeno, gre za ideal, kljub temu pa si omenjeni ideal ne glede na nasprotujoče se estetske in politične nazore še vedno deli večina gledaliških umetnikov. A zakaj se gledališki Dogodek le izjemoma posreči?

Jedro problema izhaja že iz same definiciji Dogodka.

Delo režije je po naši definiciji vzpostavljanje situacije. Kadar je režija učinkovita, potem se v predstavi stvari zgodijo, kot se morajo zgoditi, kot so predvidene. Prekinitiv dela režije se običajno jemlje za (igralsko) napako.

Tekst sam po sebi ne more predstavljati drugega kot dano situacijo, ker je tisto, kar je vsem branjem skupno. Tekst je tisto, kar je odporno na (ali dojemljivo za) vsak kontekst. Prekinitiv teksta lahko pomeni samo rez v komunikaciji ali pa tišino.

Tako tekst kot režija sta ranljiva na učinke Dogodka predvsem zaradi obremenitve z avtorstvom. Za lažjo razlago naj na tem mestu priključem v spomin Lehmannovo kategorizacijo teksta iz knjige Postdramsko gledališče na lingvističnega, uprizoritvenega in dogodkovnega, ki je dovolj jasno razdelana že v prispevku Žana Žveplana. Implicitna sistemska predpostavka je, da je predstava fiksni, avtorski objekt, ki se, čeprav ob vsaki ponovitvi enkratno in neponovljivo zaživi, ravna po določenem uprizoritvenem scenariju. Vidni rezultat dela režije (oziroma režiserja-avtorja) je, v strogem smislu, uprizoritveni tekst, večinoma pa se njegovo avtorstvo razširi tudi na dogodkovni tekst ali, rečeno drugače, režiser je tisti, ki prevzame kot avtor odgovornost za končno obliko predstave v celoti. V kolikor je avtor režiser, je avtor dogodkovnega teksta in z večanjem spretnosti v svoji veščini/umetnosti/obrti, naj bi se večal tudi vpliv na njegovo končno podobo. Za avtorstvo dogodkovnega teksta pa kljub domnevni trenutni prevladi tako imenovanega »režiserskega« gledališča konkurira tudi dramatik oziroma avtor dramske/literarne predloge, ki ima domeno nad lingvističnim tekstom predstave in glede stališča, da slednji vendarle bolj kot kakršno koli delo režije naddeterminira posledični dogodkovni tekst predstave še vedno obstaja širok konsenz.

Značilno za pozicijo avtorja pa je, da se diskurz obrača nanj kot na privilegiranega nosilca vednosti o svojem delu oz. nekoga z dostopom do resnice (četudi »avtor« sam pogosto to skromno zanika). Zanimivo pa je, da je po Badiouju definicija resnice bistveno oprta na Dogodek. Resnica je zanj proces zvestobe nekemu določenemu Dogodku in obstaja vedno samo kot resnica nekega določenega Dogod-

ka, kar pomeni, da mimo Dogodka resnice ni, kot tudi ni Resnice nasploh, ampak samo resnica *nečesa*. Tudi subjekt zanj postane možen šele v odnosu do nekega Dogodka. Področja, ki imajo svoje resnice in potemtakem tudi področja, kjer lahko pride do Dogodka pa so štiri: ljubezen, znanost, politika in umetnost. Vendar če je Dogodek nekaj, kar prekine situacijo kot njeno dopolnilo, potem sta tako režija kot tekst načeloma popolnoma nemočna, da bi nanj vplivala. Prej bi celo kazalo, da utegneta večinoma nastopiti kot ovira procesov resnice. Ali potemtakem sploh obstaja način, kako s sredstvi režije in teksta mimo tega, da se jima popolnoma odpovemo, lahko pripomoremo k vzniku Dogodka v kontekstu gledališča?

Sedaj je potrebno pojasniti, zakaj sem se pri definiciji teksta odločil za derridajevski prenos poudarka na pisavo. V razmerju do gledališča je vsak tekst, razen tistega, ki ga igralec/performer neposredno izreka po vnaprej pripravljeni predlogi (se pravi dramski tekst), zapis, ki naknadno poustvarja uporabljen jezik v predstavi, ne predstavlja pa ustrezno dejanske rabe znakovnega sistema znotraj predstave, ki ni ustrezno reprezentiran zgolj z zapisom lingvističnega teksta. Pri uprizoritvenem tekstu je to očitno, ker predstavlja samo idealno izvedbo, od katere vsaka dejanska uprizoritev vedno do neke mere odstopa. Pri dogodkovnem tekstu pa se ravno tako izkaže, da ga je nemogoče analizirati, ker se vsak gledalec svoje branje predstave sestavlja iz podmnožice vseh znakov, ki so mu kot gledalcu na voljo in je potemtakem kakršen koli konkretni tekst lahko kvečjemu partikularna rekonstrukcija predstave z določene, omejene perspektive. Dogodkovni tekst nasploh ima

neskončno gostoto (ker je po Barthesu gledališče semiotični stroj, ki proizvaja znake, tudi takrat, ko se na odru nič ne dogaja), zato je nemogoče ustvariti zapis, ki bi mu eksaktno ustrezal. V primeru gledališča je torej o kakršnemkoli tekstu, ki bi bil skupna nevtralna referenca izredno težko govoriti, v kolikor pač ne govorimo o (post)dramskem, lingvističnem tekstu, ki pa sam po sebi, kot že rečeno, zelo težko reprezentira dogodkovni tekst, kot ga gledalec bere tekom vsakokratne uprizoritve. To pa hkrati pomeni, da je tekst sam po sebi razmeroma neškodljiv v razmerju do potencialnega dogodka, saj na noben način ne determinira pogojev za njegov vznik.

Morda lahko v tem najdemo vsaj delno razlago, zakaj je pri vseh štirih prispevkih v tokratni številki, ki se vsi naslanjajo tudi na konkretne (četudi ponekod zgolj načrtovane) gledališke dogodke, tekst izpostavljen ravno v dimenziji svoje odsotnosti. V primeru državne proslave in Orto foto performansa je to karseda neposredno razvidno, saj praznina oziroma tišina v teh primerih očitno zapolnjuje mesto, kjer so bile do vsebine in forme teksta zaradi konvencije vzpostavljena zelo močna pričakovanja. V primeru poročila o nekaterih dogodkih v Rogu je zaradi interaktivne zasnove dogodkov vsak »scenarij« deloval zgolj v funkciji okvirja za spontane interakcije med ustvarjalci in gledalci (kot lepo nakazujejo priložene sheme) oziroma bolj točno med organizatorji in udeleženci, kar posledično ponovno lahko razumemo kot odsotnost tako fiksnega lingvističnega kot tudi uprizoritvenega teksta. V primeru Žanovega razmisleka o bralnih uprizoritvah, kjer bi morala biti situacija najbolj jasna, pa nas do tega paradoksalnega sklepa pripelje

ravno odvrnitev od uveljavljenega modela »bralke« kot promocije teksta in njegovega avtorja v prid nečemu, kar tekst presega in postavlja pod vprašanje koncept avtorstva in gledališča kot na tekstu osnovane umetnosti. Preden nam zaradi posvečanja tekstu uide iz zavesti, bomo ob tej priliki na vseh naštetih primerih opredelili tudi pozitivni ali negativni doprinos režije pri ustvarjanju pogojev za potencialni Dogodek. Projekt režije lanske državne proslave, ki je bil lani ponujen akademijam s strani univerze in o katerem v imenu sodelujočih poročila režiser Žiga Divjak, gradi svoj učinek na tekstualni praznini, ki naj bi razkrila kontekst. Dogodek, ki so se mu s praznino režiserji skušali izogniti, je pravzaprav čisto nasprotje Dogodka po Badioujevi definiciji. Dogodek kot državna proslava je dogodek tiste vrste, ki je najbolj očitna prazna afirmacija situacije, kakršna je, ki se polni sama s sabo, in to se od njenih organizatorjev tudi pričakuje. Medtem pa je Dogodek, kot smo ga vzpostavili za potrebe tega članka tisto, kar se nabere okoli praznine in ima možnost sprožiti proces resnice. V dotičnem primeru v enaki meri politične kot umetniške. Ampak ta dogodek je poseben v tem, da je v resnici nedogodek. In to v dvojnem smislu: najprej, ker je njegovo stališče deklarativni »Ne!« dogodku (državne proslave) in potem še, ker se seveda preprosto ni zgodil. Žiga Divjak svojo zgoščeno rekonstrukcijo kronologije nesojene ne-proslave popestri s odlomki korespondence, skozi katero lahko spremljamo mizerni, a na nek žalosten način predvidljiv administrativni manever namenskega prezretja koncepta, ki je v začetni fazi vodstva akademij in univerze, če že ne navdušil, pa vsaj prepričal, če že ne prepričal,



pa vsaj pustil brez argumentiranega ugovora. Iz omenjene korespondence se da razbrati, da se je podlago za zavrnitev projekta naposled našlo točno v točki, kjer je bil lahko interpretiran kot režirana, konceptualna (beri: vsiljena) tišina, pod kar se, razumljivo, večina odgovornih ni želela podpisati, čeravno bi verjetno načelno podprli dogodek, in ga celo odobraval, če bi se nekako »zgodil« sam od sebe. Kajti namerna odločitev za praznino namesto napenjanja umetniškoobrotnih mišic ne bi pomenila samo zamujene priložnosti, ampak bi se jo lahko razlagalo kot nesposobnost vpletenih, da so sposobni proizvesti kaj družbeno koristnega, kaj za kar je družba pripravljena odpreti javno blagajno, kar pa je že dobro poznana šibka plat vseh akademikov, še najbolj pa umetnikov. Kljub ironiji dejstva, da je bilo vodstvo Univerze v Ljubljani primorano z *odličnim spoštovanjem* uradno odreči državi možnost časa za razmislek, ki je več kot očitno v danem trenutku presejala receptivne zmožnosti odgovornih organov, je pravo vprašanje, ki se postavlja, kaj je tisto, kar je tu pravzaprav spodletelo. Kot Dogodek, ki bi uspel sprožiti proces politične resnice, dogodek, ki mimo minimalne manifestativne utemeljitve ni predvideval rabe teksta, projekt nesporno ni pustil učinka, ker se pač ni zgodil. Kot režirani nedogodek, ki je relativno bogato tekstualno dokumentiran, pa je po drugi strani izvrstno dosegel svoj namen, saj je z izključno umetniškimi sredstvi uspel ujeti navzoče v situacijo, na katero niso bili pripravljene in v kateri vsaj za nekaj časa ni bilo povsem jasno, kako naj ob tem ukrepajo. Uspel je torej sprožiti proces umetniške resnice, kar pomeni, da je bil v režijskem smislu uspešen še posebno ob avtorjevem po-

udarjanju pomembnosti konteksta, ki je tu zavzel osrednje mesto, obenem pa je zaradi izrazito družbenokritične ciljne utemeljitve projekta težko verjeti, da so njegovi pobudniki s takšnim dosežkom zadovoljni. Na podlagi tega bi lahko izrazili opažanje, da se Dogodek na področju politike dosti bolj vztrajno izmika režijskim prijemom. Poleg tega se s tem dobro pokaže Badioujeva teza, da je soočanje resnic različnih področij (v tem primeru politična in umetniška resnica) težavno, če že ne kratkomalo nemogoče, saj ne govorijo istega jezika.

Prispevek Nine Vombergar predstavlja dopolnilni tekst k performansu Narcissus: Orto foto. Ker je prispevek tesno povezan z dogodkom, se tu zdi nujno, da za spremembo najprej namenim nekaj besed kontekstu. Ustvarjalci v performansu so v grobem sestavili zgodbo novodobnega narcisa, ki so se jo odločili predstaviti skozi medij fotografije, kar se zdi ustrezen izbor formata za reflektiranje dobe selfiejev in virtualnih, skozi podobe konstruiranih identitet. V prvem delu dogodka so obiskovalci zunaj, pred uprizoritvenim prostorom lahko opazovali serijo slik projiciranih na zid, ki so sestavljale neko zgodbo. Nato so bili povabljeni v dvorano, kjer so lahko opazovali nastajanje serije istih slik v živo v neke vrste tempiranem foto sessionu, pri čemer so se performerji v sodelovanju s fotografom izčrpavali v karseda hitrem in natačnem repliciranju prej predvajanih podob. Performerka Nine Vombergar zapolnjuje narativno praznino tam, kjer naj bi si obiskovalec sam sestavil zgodbo, na podlagi serije fotografij, ki so najprej projicirane, nato pa je njihovo snemanje še v živo izvedeno, da se razgrne njihov proces nastajanja. Kritična ost projekta

je uperjena v gradnjo virtualnih identitet preko profilov na virtualnih portalih (npr. facebooka), iz česar je razumljiv pristop ustvarjalcev, da so zavrgli adut neposredovane odrske prezenze in svoj nastop izvajali za kamero namesto za gledalca. Dejstvo, da celoto prispevka zajema tekstualno dopolnilo foto sessiona, nakazuje, da je bila želja ustvarjalcev, da si tekstualno podlago za serijo slik vsak udeleženec dogodka zagotovi sam in se na ta način bolj intimno vplete v situacijo, kakršna je (se pravi z vključitvijo njegove lastne intime). Po drugi strani mu razdalja, na kateri ga puščajo s skopo odmerjeno performativno prezenco, dopušča in do neke mere celo vzpodbuja možnost mikro-dogodka na intimni ravni. Režija je glede na performativno naravo dogodka ustrezno minimalna, kar dodatno utrjuje prepričanje, da je bil namen projekta onemogočiti in blokirati konvencionalno uživanje gledalca v prezenci performerjev in njegov pogled presmeriti v golo plosko podobo, v kateri toliko bolj neposredovano lahko uzrejo sebe. Kot se hitreje prepoznaš v umetno konstruirani identiteti kot v sočloveku v živo. Čeprav ustvarjalci niso stremeli po vzniku dogodka v umetniškem smislu, bi ga glede na pristop lahko dosegli v političnem smislu, v kolikor so obiskovalci navezali svoje lastne procese izgradnje na simbolni način, ki je bil prisoten v dogodku. Ustvarjalci pa se kljub temu niso odrekli zgodbi, čeprav skopo odmerjeni.

Zala Sajko in Luka Erdani predstavita popis nekaterih aktivnosti v prostorih tovarne Rog, ki pa imajo za osrednjo temo vzpostavljanje alternativnega prostora kulturne institucije s posluževanjem »gledališkega dogodka«. Za razliko od systemskega delovanja javno financira-

nih ustanov, kjer je prostor dan in ga je treba napolniti z dogodki, je kolektivno delovanje, ki vstopa v javnost z dogodki, kakršna je Zlatica in Tovarna strahov, dogajanje, ki brez kakršnegakoli financiranja obstaja v nenehnem iskanju svojega prostora, da ga napolni, ne da bi se kadarkoli pustila vanj ujeti. V tem oziru tudi lahko razumemo stremenje po širitvi rabe teatraličnosti onkraj odra, saj je gledališče brez prostora kultura v svojem idealnem deteritorializiranem stanju fluidne institucije. Večja kot je produkcija kulturnih vsebin, bolj vse sile težijo k temu, da delo poteka po vnaprej dogovorjenem (in finančno usklajenem) načrtu in da projekti zadovoljijo vnaprej postavljena pričakovanja. V kulturnem sistemu ali mašini (če si sposodim terminologijo piscev) ni prostora za nepričakovano oziroma je slednji le zelo tesno odmerjen, uokvirjen v diskretno, merljivo (vsaj na administrativni ravni) enoto estetskega izkustva. Tudi tu ni možno spregledati, da je najbolj ambiciozni in odprto zastavljeni projekt od navedenih (vsaj v tej specifični artikulaciji) spodletel, ker je na nek način terjal zvestobo Dogodku, ki šele bo in se s tem ujel v lastni mrežo. Primer je zanimiv, ker preizkusi strategijo režije, ki se naknadno priklopi na dogodek, ko se ta že enkrat zgodi. Če se ne zgodi, se pač ni na kaj priklopiti. Če pa se zgodi, kar je popisano v primeru Tovarne strahov, pa premišljena režija lahko vodi k uspehu, tudi če tekst ni fiksiran in z naključnimi obiskovalci ni možno razpolagati kot s šolanimi igralci. S Tovarno strahov lahko rečemo, da smo naleteli na primer dogodka, ki je po poročanju udeležencem vsekakor ustvaril gledališki Dogodek, prekinitev s situacijo, v kateri so, vsaj začasno, morali iznajti nov način biti.

Razmislek dramaturga Žana Žveplana v dialogu z režiserjem Jušem Zidarjem o problematiki bralnih uprizoritev načne že poznane teme, vendar predstavlja vznemirljiv obet ravno v svoji odprtosti. Ponavadi se v debati o prioriteti bralne uprizoritve da prednost bodisi prezentaciji teksta bodisi uprizoritvenemu učinku. V prvem primeru »bralka« postane predstavitev dramskega avtorja in neke vrste promocija ali celo pomoč avtorju v njegovem razvoju, kar nosi s sabo problematično predpostavko, da dramski pisec za razliko od drugih vrst piscev, potrebuje slišati svoje besede izgovorjene, da dojame njihov resnični pomen. Drugi pristop obravnava bralno uprizoritev kot katerokoli drugo uprizoritev, ki se mora podrežati pravilom režijske veščine/umetnosti/obrti ne glede na tekst. Čeprav v prispevku sogovornika ne prideta do konsenzualnega zaključka, na nek način dajeta obema tezama prav. V prispevku se da izluščiti paradoksalno postdramski značaj teženj dramskih avtorjev prihajajoče generacije, katerim se zdi odpiranje celotnega gledališkega prostora za nove pristope do uprizarjanja bolj pomembno od izpostavljanja lastnega avtorstva na račun brzdanja avtorstva režiserja.

To, kar lahko povlečemo iz obravnavanih primerov je, da je bolj kot sta režija ali tekst sama po sebi koncept avtorstva tisti, ki izrazito stoji naproti vzniku idealnega gledališkega Dogodka. To ne preseneča, saj po Badiouju »subjekt umetniškega procesa ni umetnik («genij« itn.). Dejansko so »točke-subjekti« [*points-sujets*] umetnosti sama umetniška dela. Umetnik pa se vključuje v sestavo teh subjektov (umetnine so »njegove«), ne da bi jih mogli reducirati »nanj« (sicer pa za katerega »njega« naj bi tu sploh

šlo?)«<sup>1</sup> Ko si bomo torej starejše in mlajše gledališke generacije še naprej ciklično skupaj želele in si prizadevale, da se na odru nekaj »zgodí« je morda dobro vsake toliko vzeti malo »časa za razmislek«. Ali ni bolj smiselno kot v gledališkem dogodku vsakokratne uprizoritve Dogodek iskati v okviru tiste resnice umetnosti, v katero smo bili (hote ali nehote) vpeljani. Kajti za resnico po strogem Badioujevem kriteriju velja tudi, da je indiferentna do diferenc, kar pomeni, da je resnica šele tisto, kar je odporno za različnost mnenj. Ker so naša mnenja, kljub skupnemu idealu, največkrat različna, nenadoma lahko ugotovimo, da se pravzaprav nikoli nismo pogovarjali o isti stvari. Se bomo pa zato po drugi strani razbremenili prenapetega pričakovanja, da se nam na predstavi mora na vsak način nekaj zgoditi.

1 Alain Badiou: *Etika*; v: *Problemi*, št. 1, 1996, str. 36.



