

**UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Katja Kralj**

**Mentor: izredni profesor dr. Gregor Tomc**

**Somentor: asistent dr. Gregor Bulc**

# **ULIČNO GLEDALIŠČE**

**Diplomsko delo**

**Ljubljana 2006**

*Za strokovno pomoč in nasvete pri diplomu se zahvaljujem somentorju dr. Gregorju Bulcu in mentorju dr. Gregorju Tomcu. Zahvaljujem se tudi Goru Osojniku, brez katerega bi ta diploma težko nastala.*

*Hvala Iztoku za stalno podporo in debate, mami za neteženje, Hilariji za konstruktivno teženje in Jasmini za podporo in pomoč pri jezikovnih zadevah. Hvala tudi vsem drugim, ki so me podpirali pri pisanju diplome.*

*»Theatre cannot be imprisoned inside theatrical buildings, just as religion cannot be imprisoned inside churches; the language of theatre and its forms of expression cannot be the private property of actors, just as religious practice cannot be appropriated by priests as theirs alone!«*

*Augusto Boal*

## **Ulično gledališče**

Začetki uličnega gledališča segajo v pozna šestdeseta in sedemdeseta leta dvajsetega stoletja. Na njegov pojav in razvoj pa so s svojimi gledališkimi izraznimi oblikami vplivali tako ljudska kultura, kot zgodovinska avantgarda in neoavantgardno gibanje. Z obravnavo znanstvene literature ter interpretativno analizo intervjujev in pogovorov z ustvarjalci uličnega gledališča v Sloveniji in tujini je avtorica ugotovila, da raziskovanje uličnega gledališča zahteva multidisciplinaren pristop, saj predstave uličnega gledališča združujejo družbenopolitično akcijo s kulturno in zabavno animacijo. Ulično gledališče se dogaja na javnem prostoru in ima kot tako poleg umetniške vloge tudi izrazito politično in družbeno vlogo. S svojo pojavnostjo simbolno spreminja namembnost javnega prostora. Eden glavnih namenov uličnega gledališča pa je tudi privabljanje občinstva, ki se kulturnih prireditev navadno ne udeležuje, in s tem omogočanje demokratične potrošnje umetnosti ter možnosti za njeno sooblikovanje. Tudi v Sloveniji postaja ulično gledališče, kot oblika gledališko umetniškega izražanja, v zadnjih letih bolj pomembno. Kljub temu, da se uličnemu gledališču priznava določen pomen, pa država, kar prikazujejo podatki o financiranju, uličnemu gledališču ne namenja dovolj sredstev, da bi le-to lahko nemoteno in ustvarjalno delovalo.

**Ključne besede:** ulično gledališče, javni prostor, občinstvo, festival, Ana Desetnica

## **Street theatre**

Street theatre first made its appearance in the late 1960s and 1970s. Its features and development of theatrical expressive forms owe much to folk culture as well as the historical avant-garde and neo-avant-garde movements. By reviewing scientific literature and the interpretive analysis of interviews and discussions with creators of street theatre in Slovenia and abroad, the author has found that the research of street theatre demands a multidisciplinary approach, as performances combine socio-political action with cultural and entertaining animation. Street theatre takes place in public areas and has in addition to an artistic role also an explicit political and social role. Its appearance symbolically changes the function of the public area. One of the principle aims of street theatre is to attract an audience not normally interested in cultural events and to thus enable the democratic consumption of art and the opportunity to take part in its formation. In Slovenia, street theatre has also become more important recently as a form of theatrical and artistic expression. Even though the importance of street theatre has been recognized, the state, as shown by data on its finances, does not allocate sufficient funds for it to artistically flourish undisturbed.

**Keywords:** street theatre, public area, audience, festival, Ana Desetnica

# KAZALO

<b>1. UVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>2. ZGODOVINA KLASIČNEGA DRAMSKEGA GLEDALIŠČA</b> .....	<b>10</b>
2.1 Grčija .....	10
2.2 Rimski imperij .....	11
2.3 Srednji vek .....	11
2.4 Renesansa .....	12
2.5 Commedia dell' arte .....	13
2.6 Meščansko gledališče .....	14
<b>3. LJUDSKA KULTURA</b> .....	<b>15</b>
<b>4. MODERNE UMETNIŠKE OBLIKE, KI SO VPLIVALE NA RAZVOJ ULIČNEGA GLEDALIŠČA</b> .....	<b>26</b>
4.1 Zgodovinska avantgarda .....	26
4.1.1 Futurizem .....	26
4.1.2 Ruski futurizem .....	27
4.1.3 Dadaizem .....	28
4.1.4 Meščanska avtonomija umetnosti .....	29
4.2 Neoavantgardno gibanje v šestdesetih letih dvajsetega stoletja .....	30
4.2.1 Demokratizacija umetnosti .....	31
4.2.2 Happening .....	32
4.2.3 Ambientalno gledališče .....	33
4.2.4 Radikalno gledališče v ZDA .....	34
<b>5. ULIČNO GLEDALIŠČE</b> .....	<b>37</b>
5.1 Poskus definiranja uličnega gledališča .....	37
5.2 Tipologija uličnega gledališča .....	39
5.3 Značilnosti uličnega gledališča .....	45
5.3.1 Prostor .....	46
5.3.2 Občinstvo .....	47
5.3.3 Čas trajanja predstave .....	47
5.4 Festival .....	48
5.4.1 Festivali uličnega gledališča .....	49
5.5 Vloge uličnega gledališča .....	50
5.5.1 Javni prostor in umetnost .....	50
5.5.2 Politična in socialna vloga uličnega gledališča .....	52
5.5.3 Estetska vloga uličnega gledališča .....	54

<b>6. ULIČNO GLEDALIŠČE V SLOVENIJI .....</b>	<b>56</b>
6.1 Neinstitucionalna umetnost v Sloveniji.....	56
6.2 Ana Desetnica.....	58
6.3 Kulturna politika (financiranje kulturne produkcije s strani države).....	64
6.3.1 Vidiki kulturne politike.....	67
<b>7. ZAKLJUČEK .....</b>	<b>68</b>
<b>8. LITERATURA IN VIRI.....</b>	<b>70</b>

# 1. UVOD

Že v pripravljalni fazi pisanja te diplome, sem naletela na problem pomanjkanja literature. Strokovne literature o uličnem gledališču praktično ni. Dejstvo je, da je ta zvrst gledališča relativno mlada, a vendar ne toliko, da se v času njenega obstoja še ne bi mogel razviti umetniški diskurz o ulični umetnosti tega tipa. Drugo dejstvo pa je, da se ulično gledališče, kot že samo ime implicira, dogaja na ulici, na odprtem prostoru mesta, ki je podvrženo vplivom političnih, ekonomskih, družbenih sil. Tako tudi ulično gledališče, a vpliv poteka tudi v drugo smer, saj ulično gledališče, kot tudi druga ulična umetnost, vpliva in/ali hoče vplivati na druge sfere javnega življenja. Prav zaradi tega razloga si je to gledališče izbralo ulico za svoj prostor delovanja, javni prostor kot prostor za izmenjavo mnenj, prostor, ki bi moral dovoliti vsem, da se v njem svobodno zbirajo, izražajo svoje mnenje in oblikujejo javno sfero. Vsi vemo, da realnost ni takšna, vpliv ekonomskega kapitalističnega diskurza je vedno močnejši, javni prostor se tako krči na račun komercialnega prostora, politična elita pa s svojimi sredstvi represije nadzira preostali javni prostor in s tem določa njegovo funkcijo in delovanje. Ulica je torej v 60-ih letih prejšnjega stoletja postala oder za gledališče, ki se je z vsemi svojimi sredstvi upiralo in obtoževalo tako politično in družbeno ureditev kot tudi tradicionalno institucionalno in elitno gledališče in umetnost nasploh.

Zaradi vseh teh značilnosti je ulično gledališče ne le oblika umetniškega izražanja, pač pa zajema še številne druge izrazne oblike, poleg tega v svoje umetniško izražanje vključuje paleto različnih oblik in načinov. Prav zaradi tega je težko postaviti koherentno definicijo uličnega gledališča. Raziskovanje uličnega gledališča zahteva multidisciplinaren pristop, pa še ta je težaven, saj se je to gledališče skozi svoj razvoj, tudi zaradi neinstitucionaliziranosti, spreminjalo, njegovi pripadniki pa so dajali poudarek, kar se dogaja še danes, različnim vlogam in pomenom uličnega gledališča. Ali kot pravi Osojnik (2006), ki kot direktor festivala Ana Desetnica v Sloveniji najbolj pozna ulično gledališče, je ulično gledališče zelo neopredeljivo in neoprijemljivo, še posebej, če bi hoteli obdelovati to gledališče kot umetnostno zvrst. Zato meni, da ga lažje opišemo s sociološkega in politološkega vidika.

Prvi del diplome se nanaša na razvoj klasičnega gledališča in njegovo institucionalizacijo, saj je za razvoj in pomen uličnega gledališča, tako kot novih gledaliških praks, pomembno, kljub temu ali prav zaradi tega, da gre pri le-teh za njegovo negacijo in upiranje njegovim značilnostim. Opis ljudskega gledališča, ki je bilo v zgodovini predmoderne Evrope vseskozi

prisotno in se je razvijalo vzporedno z elitnim gledališčem, je nujno potrebno. Ljudsko gledališče je namreč s svojo pojavnostjo pomenilo tako podlago za začetek delovanja zgodovinske avantgarde kot tudi idejno podlago delovanja uličnega gledališča. Sledi pregled zgodovinske avantgarde, kot prve oblike umetniškega boja za vrnitev umetnosti ljudem, boja proti instituciji meščanske umetnosti, zavzemanje za družbeno angažirano umetnost in prenovno družbe s pomočjo umetnosti, s čimer je postavila temelj za razvoj sodobnih umetniških praks, kot tudi uličnega gledališča. Pod vplivom idej zgodovinske avantgarde se je v 60-ih letih prejšnjega stoletja pojavil nov val družbeno in politično angažiranih umetnikov, ki so ustvarili nove oblike umetniškega, predvsem nas zanima gledališkega, izražanja. To so nove zvrsti uprizorjanja, kot so happeningi in ambientalno gledališče. V tem času se pod vplivom novih prevratniških pristopov v umetnosti ter političnih in družbenih problemov rodi radikalno gledališče, katerega glavna preokupacija je, bolj kot umetniški izraz, politična angažiranost in aktivizem. To je tudi prva oblika modernega uličnega gledališča, čeprav nam zgodovina gledališča prikaže, da je gledališče na odprtem prostoru najstarejša oblika gledališča sploh, ki se je ohranjala skoraj skozi vso zgodovino gledališča, vzporedno z razvojem klasičnega dramskega gledališča. Drugi del diplome se nanaša izključno na ulično gledališče, njegove značilnosti, vloge, oblike. Tretji del pa je posvečen slovenskemu uličnemu gledališču, oziroma Mednarodnemu festivalu uličnih gledališč Ana Desetnica in njegovemu delovanju. Na koncu je prikazan še vpliv kulturne politike, od katere je v veliki meri odvisen tudi obstoj uličnega gledališča.



## 2. ZGODOVINA KLASIČNEGA DRAMSKEGA GLEDALIŠČA

### 2.1 Grčija

Gledališče, oblika umetniškega ustvarjanja, z elementi, ki jih še danes priznavamo za temeljne elemente klasične gledališke umetnosti (igralec, zgodba in zaplet, ki se razvijata skozi dialog in občinstvo), se je razvilo v Grčiji v 5. stoletju pred Kristusom. Prve tragedije in kasneje komedije so bile uprizorjene na odru s pravimi igralci in zborom, ki je povezoval zgodbo. Zgradili so se prvi gledališki objekti, kamor so ljudje hodili z enim samim namenom, videti gledališko predstavo. Izvor modernega klasičnega gledališča je slavospev (ditiramb), ki ga je petdeset mož prepevalo okrog Dionizovega svetišča, svetišča grškega boga vina in rodovitnosti kot obred čaščenja boga. V začetku so prve gledališke igre ohranile celo število petdeset članov zbora, Dionizov oltar in ditiramb. Kasneje so slavospev razširili in iz sprva improvizirane pripovedi o Dionizovem trpljenju je sčasoma nastalo pisano pesniško besedilo. Tako se je gledališče povežalo z literaturo, »rodila se je nova literarna vrsta – dramatika in njena prva zvrst – tragedija; na osnovi dramatike se je izoblikovalo novo, posebno gledališče, gledališče govornih pesniških besed: dramsko gledališče.« (Ahačič, Pignarre; 1985:16-17). Antično gledališče je poleg Dionizovega, vključevalo tudi zgodbe junakov, polbogov in drugih bogov grške mitologije. Bistven element grške drame je bil zaplet – med človekom in bogom, dobrim in zlim, dolžnostjo in željo. Zgodbe gledaliških iger so bile občinstvu dobro poznane, saj so izhajale iz njihove religijske in kulturne dediščine, tako da je bila pozornost občinstva usmerjena, ne na sam potek zgodbe, pač pa na kvaliteto igre in zbora in režiserjev pristop do problema. V Grčiji je postalo gledališče umetniška oblika izražanja, prva gledališča so sicer še vedno gradili zraven templjev, kot na primer v Delfih, vendar so kljub temu, da so se zavedali religijskega pomena zgodbe, začeli gledališče ocenjevati kot umetniško delo in sčasoma kot zabavo. V Grčiji se je oblikoval gledališki prostor, ki je bil in je še vedno razdeljen na dva med seboj ločena dela: prostor za gledalce in prostor za igralce. Gledališče je bilo sestavljeno iz stopnišča v terasah na odprtem, ki je bilo vsekano v pobočje hriba in je obsegalo približno dve tretjini kroga, bilo pa je namenjeno občinstvu. Drugi del gledališča sta predstavljala podij (proscenium), kjer so nastopali igralci in je bil par stopnic dvignjen od tal, kjer se je nahajal zbor. (Ahačič, Pignarre; 1985:141-149; Brockett, 1995:13-31; Hartnoll, 1989: 7-24)

## **2.2 Rimski imperij**

Že veliko pred tem, preden so v Rimskem imperiju dopuščali gradnjo gledališč, so se tam dogajale cirkuške igre, bodisi v čast bogovom, bodisi v čast zmagam, zahvalam, otvoritvam. Ti festivali so trajali več dni skupaj in so vključevali nastope gledališnikov, gladiatorjev, dresiranih živali in akrobatov. Prvi poklicni gledališki igralci so bili potujoči komedijanti, ki so za festivale postavljali odre na trgih. Grška dediščina se je v Rimski imperij prenesla preko Sicilije, vendar tragedije pri starih Rimljanih lačnih kruha in iger niso bile toliko popularne kot komedije, predvsem ljudske komedije – atellane. To je bila groba farsa, polna nespodobnosti in politična satira. Poleg atellane sta bila popularna tudi mim, še bolj pa pantomima<sup>1</sup>. V Rimu se je percepcija gledališča zelo spremenila, če je bila v Grčiji vzvišeno dejanje z velikim pomenom, ki so ga izvajali državljani z visokim ugledom, je v Rimu postala bolj ali manj vulgarna oblika popularne zabave. Spremenila se je tudi arhitektura gledališča, saj jih niso več gradili na pobočjih hribov temveč na ravnih tleh, obkrožene z zidom, pogosto z izdelano dekoracijo. Poleg tega so ukinili tudi prostor pod odrom, ki je bil namenjen zboru, glavna točka rimljanskega gledališča je postal dvignjen oder (Ahačič, Pignarre; 1985.; Hartnoll, 1989).

## **2.3 Srednji vek**

V srednjem veku je prišlo do nazadovanja v razvoju klasičnega gledališča, razvila pa se je liturgična ali cerkvena drama, ohranili so se tudi nekateri gledališki elementi, kot so bili poganski obredi in ljudski festivali, na primer praznovanje kresne noči. Iz vseh teh elementov se je v srednjem veku razvila gledališka dejavnost. Liturgično dramo so uprizarjali v cerkvi, samostanu ali pred cerkvenimi durmi, kasneje pa na mestnih trgih. V začetku so liturgične drame temeljile na cerkvenem petju, šele kasneje je prevladala igra, tako so se rodili misteriji, najbolj značilna zvrst gledališča za srednji vek. Drama je prikazovala prizore iz biblije ali življenja svetnikov. »Med verskimi prazniki so jih uprizarjali ljubitelji (zlasti igralci mima in žonglerji) v simultanih scenah na posameznih prizoriščih.« (Pavis, 1997:448) Zelo številčne

---

<sup>1</sup> Mim in pantomima: »Sedanja raba razlikuje med tema dvema izrazoma, ki ju vrednoti ločeno: mim je cenjen kot izvorno in navdahnjeno ustvarjanje, medtem ko gre pri pantomimi za posnemanje neke verbalne zgodbe, ki jo nastopajoči pripoveduje s pojasnjevalnimi gibi. Mim se nagiba k plesu, torej k telesnemu izrazu, osvobojenemu vsakršne figurativne vsebine, pantomima pa se skuša meriti s posnemanjem tipov ali družbenih situacij. Nasprotje med mimom in pantomimo izhaja iz vprašanja stilizacije in abstrakcije. Mim se nagiba k poeziji, širi svoja izrazna sredstva, predlaga gestične konotacije, ki jih vsak gledalec interpretira po svoje. Pantomima pa predstavlja zaporedje gest, pogosto namenjenih zabavi, ki nadomeščajo zaporedje stavkov; zvesto denotira smisel prikazovane zgodbe.« (Pavis, 1997:442)

so bile skupine potujočih gledališnikov med katerimi so bili akrobati, plesalci, žonglerji, krotilci živali, pevci, pripovedovalci zgodb, mimiki, ki so bili akterji ljudske kulture, ki jo bom bolj natančno obravnavala v naslednjem poglavju. Srednjeveško gledališče, ki je bilo pravzaprav v večini ljudsko gledališče, je za nas pomembno zaradi tega, ker je začelo uporabljati gledališče v krogu, to je gledališče, v katerem so gledalci razporejeni okrog igralne površine, kot v cirkusu. Ta tip scenografije ponovno postane popularen precej kasneje v 20. stoletju, z razlogom, da bi gledalce prisilil v medsebojno komunikacijo in soudeležbo pri dogodku, v katerega so čustveno vpleteni ( Pavis, 1997: 248). Predvsem pa je oblika gledališča v krogu temeljna oblika uličnega gledališča.

## ***2.4 Renesansa***

V renesansi je prišlo do postopnega upadanja pomena cerkve, kar je privedlo do procesa sekularizacije in racionalizacije na vseh družbenih področjih. Področja, ki so bila prej pod cerkvenim upravljanjem, med njimi tudi umetnost, so se osvobodila verskega dogmatizma in postopoma otrešla obrtniške vloge, ki je bila značilna za srednjeveške cehe, kjer so se združevali posamezni slikarji, kiparji, pisarji itd., saj niso imeli, niti poznali, statusa umetnika. Navdiha za ustvarjanje umetniških del niso več pripisovali božji instanci kot v srednjem veku, temveč človeški, celo nadnaravni, nadarjenosti in sposobnosti. Renesansa je prinesla novo zanimanje in oživitev klasične grške in rimljanske drame, vendar do okoli leta 1486 nobena od teh ni bila uprizorjena, saj je bilo to zanimanje prisotno le med humanisti. Rimsko Akademija je takrat začela uprizarjati prve igre na odrih, ki so jih postavili v večjih halah ali dvoriščih. Tudi italijanski mogočnejši in vladarji so v drugi polovici 15. stoletja začeli financirati produkcijo rimskih dram, v želji, da bi drama postala bolj dostopna dvornim bralcem in gledalcem, tudi prevajanje rimskih dram iz latinščine v italijanščino in pisanju novih del. Kmalu se je tako začelo tekmovanje v superiornosti pri uprizarjanju dram na odru med različnimi italijanskimi dvori in akademijami. Te predstave so bile namenjene le aristokratskemu občinstvu ob posebnih priložnostih. Zaradi velikega zanimanja za gledališče so v 16. stoletju v Italiji začeli graditi gledališke stavbe oziroma prirejati že obstoječe po arhitekturnih načelih rimskega gledališča. Prva renesančna gledališka stavba je tako nastala med leti 1580 in 1584 v Vincenzi, poimenovali pa so jo Teatro Olimpico. Zgradila jo je Olimpijska Akademija iz Vincenze, ustanovljena leta 1555, namenjena pa je bila študiju grške tragedije. Italijani so v renesansi postavili gledališki prostor, ki je postal temelj razvoja gledališkega prostora in arhitekture po celi Evropi. Zaprta dvorana v kateri je polkrožen

rimski amfiteater, ki mu stoji nasproti od tal dvignjen oder in scenski zid z odprtinami treh monumentalnih vrat in v vsaki od njih je videti v ozadje izgublajočo se ulico (Ahačič, Pignarre, 1985; Brockett, 1995)

## ***2.5 Commedia dell' arte***

V renesančni Italiji se je rodila tudi posebna gledališka zvrst, ki je mnogo kasneje vplivala tudi na današnje ulično gledališče. To je bila *commedia dell' arte*. Gledališče, ki je prihajalo naravnost iz ulice in iz nje črpalo navdih. To so bili dediči potujočih mimov iz antičnih časov, ki so hodili naokoli po deželi, ki jih je preganjala Cerkev, a vendar precej neuspešno. Sprejeli so jih knezi, tako da so nastopali na dvorskih predstavah, se tam izoblikovali in se vrnili na ulice, kjer je *commedia dell' arte* kot nova komedijantska oblika prekosila vse ostale. Ta oblika gledališča, ki se je pojavila vzporedno z vzponom resnega akademskega gledališča, je dajala poudarek igralcu ne dramatiku in njegovi zgodbi. Dialogi, bodisi preprosti med dvema komedijantoma ali velike predstave, z več zgodbami in z velikim številom igralcev, so bile v celoti improvizirane, scenarij ali zgodba sta bila prisotna le zato, da sta predstavljala meje, prek katerih naj bi igralci ne smeli. Večina iger je komedij, le nekaj je melodram, saj je popularnost skupin *commedie dell' arte* temeljila na zgodbah o ljubezni, intrigah in prevarah. »Igralci, zbrani v homogenih skupinah, so križarili po Evropi in nastopali po najetih dvorah, po trgih ali pred princi, ki so jih najeli; ohranjali so močno družinsko in poklicno tradicijo. Nastopali so v vlogah kakih dvanajstih stalno določenih tipov, predstave pa so bile razdeljene v dva dela. Resni del je prikazoval dva zaljubljena para. V smešnem delu pa so nastopali komična starca (Pantalone in Dottore), Capitano, služabniki ali Zanniji. Pod različnimi imeni (Harlekin, Skaramuš, Pulčinela, Mezzorittino, Skapin, Coviello, Truffaldino) so se delili na prvega Zannija (prekanjenega in poduhovljenega služabnika, ki pelje intrigo) oziroma na drugega služabnika (ki je telebanast in prostodušen). V smešnem delu so zmeraj nosili groteskne maske, te pa so označevale igralca z imenom njegovega lika.« (Pavis, 1997:89) (Ahačič, Pignarre, 1985; Brockett, 1995; Hartnoll, 1989; Pavis, 1997).

16. in 17. stoletje označujejo za »zlato dobo gledališča« (Ahačič, Pignarre, 1985: 178). Označuje pa dobo še danes največjih in najbolj znanih dramatikov, literatov in njihovih del, Cervantesa, Shakespeara, Corneillea, Molierra, Racina in drugih. V tem času je že cvetelo več različnih vrsti gledališča, in sicer, španska *commedia*, elizabetinska drama, *commedia dell' arte* in francosko klasično gledališče. Ljubezen do gledališča je vedno bolj naraščala in

gradile so se nove gledališke stavbe, gledališče se je s tem v vedno večji meri selilo z dvornih in javnih prostorov v gledališke prostore. Prva profesionalna javna gledališča so se začela pojavljati v Italiji v drugi polovici 16. stoletja, najhitrejši razvoj pa so doživela v Benetkah. Ta gledališča so bila namenjena vsem razrednim strukturam prebivalstva, ki so lahko plačala vstopnico. V začetku 17. stoletja se je uveljavil prototip gledališča s parterjem, balkoni in ložami, ki so ločevala navadno ljudstvo, kateremu je bil namenjen prostor »na tleh« od bogatejšega prebivalstva na balkoni in plemstva kateremu so bile namenjene lože (Brockett, 1995: 138-139); gledališki prostor je bil tako urejen izrazito hierarhično, a so bili v njem vseeno prisotni domala vsi sloji prebivalstva.

## ***2.6 Meščansko gledališče***

19. stoletje je prineslo velike socialne in politične spremembe. Obdobje med 1790 in 1850 je bilo namreč zaznamovano z bojem med tistimi, ki so hoteli vzdrževati status quo in tistimi, ki so se zavzemali za bolj enakopravno družbo. Novo obdobje industrijske revolucije, kapitalističnega načina proizvodnje in naraščajoče moči buržoazije, je omogočilo padec aristokracije in monarhije, začel se je vzpon demokracije. Novonastali meščanski razred si je sčasoma pridobil veliko družbeno moč, bil je ustvarjalec javne sfere, torej oblikovalec javnega mnenja in umetniškega diskurza, ki se je vzpostavljajal v salonih in kavarnah. Tudi gledališče si je meščanstvo ustvarilo po svojem okusu: »zunanje bleščeče, površno duhovito, malce pikantno začinjeno, vendar še spodobno, vzvišeno patetično in solzavo razčustvovano, melodramatično grozljivo in moralistično poučno – pa tudi bogato, kot ni bilo nikoli dotlej.« (Ahačič, 1998: 328). To obdobje je s prevlado meščanstva, z razvojem množičnega tiska in s širšo dostopnostjo izobraževanja, prispevalo tudi k državni institucionalizaciji umetnosti v elitnih kulturnih ustanovah, ustanavljala so se prva narodna gledališča. Gledališče je bilo najbolj zaželena oblika umetniškega ustvarjanja, gledališke igralce pa so slavili in celo spoštovali, klub temu, da je veliko obdobje dramatike že bilo minilo. V tem obdobju se je zgodil tudi bistven razkol v umetnosti in gledališču, »občinstvo se razcepi; nastane gledališče za ljudstvo in gledališče za elito; celo med »elito« se intelektualci ločijo od svetovljanov ter se usmerijo k avantgardi.« (Ahačič, Pignarre, 1985: 206). Gledališče umetniške praznosti in zunanjega blišča, katerega funkcija je bila predvsem legitimiranje privilegiranega družbenega statusa buržoazije, je tako s strani umetnikov doživelo veliko kritiko in klic po prenovi.

### 3. LJUDSKA KULTURA

Pojem kultura ima veliko definicij, za Burke je kultura »sistem pomenov, vedenj in vrednot ter simboličnih oblik (performansov, umetniških artefaktov), skozi katere so le-ti izraženi.« (Burke, 1978: 1). Burke tudi meni, da lahko ljudsko kulturo najlažje definiramo kot negacijo elitne kulture, kot neuradno, kulturo ne-elite, torej kulturo nižjega razreda. Prav zato nosilce ljudske kulture imenuje kar »rokodelci in kmetje«, ki so bili v pred-moderni Evropi najvidnejši predstavniki bolj ali manj definiranih socialnih skupin nižjega razreda prebivalcev (Burke, 1978: 1). Aron Gurevič (1981) meni, da duhovnega življenja srednjeveškega človeka ne moremo doumeti brez upoštevanja pomena mitskopoetske, folklorne tradicije, ki je ostala v domeni naroda, kljub močnemu pritisku cerkve. Prav tako ne moremo obdobje srednjega veka enačiti z obdobjem neizpodbitne totalne vladavine katoliške ideologije, kot je prikazana v strokovni literaturi tistega in kasnejšega časa. Vsem pripadnikom fevdalne družbe namreč ne moremo pripisati take oblike religioznosti in dojemanja sveta, kot so jo opisovali cerkveni krogi in filozofi visoke družbe. Prav iz tega razloga, tudi ne moremo vsega ostalega prebivalstva označiti za heretike. Dejstvo je, da je religija v teoriji in praksi predstavljala bistven aspekt duhovnega življenja ljudi v srednjem veku, vendar je bila ljudska kultura poleg krščanske ideologije prežeta z rituali in verovanji poganske tradicije (Gurevič, 1981: 10). Cerkev je v težnji, da krščansko doktrino, katere lastništvo je pripadalo duhovni eliti, prenese na najširši sloj prebivalstva, morala prilagoditi svoj nauk ljudskemu dojemanju sveta, kar je v določenih delih pomenilo tudi vključevanje in dopuščanje elementov že obstoječe ljudske religioznosti. Posledica sta bili dve različici cerkvene kulture, uradna in ljudska. Ljudsko krščanstvo je predstavljalo množično zavest in je bilo potemtakem tudi bistvo socialnih odnosov in obnašanja srednjeveškega »navadnega« človeka. Gurevič ljudsko kulturo opisuje kot »skupek diametralnih nasprotij, vzvišenega in naravnega, nebeškega in zemeljskega, spiritualnega in grobo telesnega, mračnega in komičnega, življenja in smrti« (Gurevič, 1981: 270). Moje mnenje je, da je ljudsko gledališče in nasploh vsa ljudska kultura narejena od ljudi za ljudi. Ljudje, ki so jo konzumirali, so jo v veliki meri tudi ustvarjali. Ker s tem ni bilo nekega zunanega ustvarjalca in ocenjevalca, so bile umetniške stvaritve ljudske kulture natančno takšne, kot so si jih ljudje želeli, hkrati pa so izkazovale način njihovega življenja. Takšna oblika umetniškega ustvarjanja v Evropi je bila značilna in mogoča zgolj v opisanem obdobju. Čeprav danes z nekaj sreče še vedno lahko vidimo predstavo *commedie dell' arte*, ali se udeležujemo uličnih predstav žonglerjev, akrobatov, pevcev in drugih, je to le delček

ljudske kulture, ki so jo posamezni navdušenci prenesli v današnji čas, dojemamo jo lahko le kot umetniško stvaritev ali zabavo, ne moremo pa videti celotnega pomena ljudske kulture. Ljudska kultura je namreč (vsaj v Evropi in ZDA) mrtva, nadomestili pa sta jo popularna in množična kultura, ki sta pravzaprav naslednici ljudske kulture in edini možni obliki ljudskosti v kulturi v današnjem času in prostoru.

Termin ljudsko gledališče izhaja iz francoskega »théâtre populaire«, navedbe le-tega pa segajo v čas Jacquesa Rousseau-ja in Louis-Sebastiena Mercier-a, Rousseau-jevega sodobnika, ki je ljudsko gledališče leta 1778 opisal kot gledališče, ki naj izkazuje moralo in običaje prebivalcev mest in podeželja (Schechter, 2003:3). Kasneje so mnogi avtorji začeli pisati o ljudskem gledališču. Pod vplivom Mercier-jeve ideje, predvsem kot gledališču, ki mora biti dostopno množicam (Schechter, 2003:3). Ljudsko gledališče je obstajalo že pred tem, preden se je začelo pisati o njem, skozi stoletja pa se je ohranjalo z ustnim izročilom.

Ta zvrst gledališča se je začela (če se omejimo na Evropo) že s predstavami starogrškega mima. Več stoletij so bile ljudske oblike, kot so mim, pantomima, lutke, klovn, itd., prisotne v številnih delih sveta in številnemu občinstvu tako v mestih kot na podeželju. Obstoj ljudskega gledališča je bil vedno odvisen od podpore občinstva, bilo je vizualno in fizično, potujoče, lahko razumljivo, prenašalo se je z ustnim izročilom, nista mu ugajali bogastvo in oblast, poleg tega vstopnine ni bilo ali je bila zelo nizka. Zaradi vseh teh značilnosti je ljudsko gledališče dobivalo podporo od velikega kroga občinstva. Ljudsko gledališče, je zaradi odvisnosti od podpore občinstva, praviloma zagovarjalo ljudstvo z izpostavljanjem njegove socialne realnosti. Grški mimi so na primer opisovali vsakdanje dogodivščine privatnega življenja ljudi, ne kraljev in mitoloških likov, ki so jih uprizarjale festivalske tragedije. Podobno je kasnejše ljudsko gledališče naslavljal svoje gledalce z zgodbami iz vsakdanjega življenja, od potujočih gledališčnikov v srednjem veku, *commedie dell' arte*, farse in festivalov v obdobju renesanse, do cirkusa, pantomime, varieteja in burleske v obdobju od 18. do 20. stoletja. Umetnost ljudskega gledališča je bila posredovana od očeta do sina, kolegov, sosedov ali od učitelja do vajenca. Mladi so se učili s ponavljanjem in imitacijo, pogosto se je posameznik izučil le za eno vlogo, ne vseh pravil igre. Vloge in pravila niso bila napisana, pač pa so se ohranjala s prakso in ustnim izročilom, poleg velike mere improvizacije, ki je bila pomemben element ljudskega gledališča. Upoštevati moramo, da ljudska kultura v pred-moderni Evropi ni bila homogena, kot ni bila družba homogena kulturna enota. Obstajalo je veliko variacij ljudske kulture, ki so se lahko zelo razlikovale

med sabo. Razlike so izhajale iz geografskih značilnosti, narodnosti, religije, poklica, izobrazbe, ipd.. Kultura kmetov, obrtnikov, revežev je izhajala iz izkušenj vsakdanjega življenja. V mestih so se, za razliko od podeželja, festivali dogajali precej bolj pogosto, predvsem pa so bili večji. Poleg tega so bili ulični zabavljaci in gledališčniki na trgih prisotni praktično vsak dan. Predvsem cehovski sistem je omogočal, da so ljudje, ki so se združevali v enem od njih, to so bili posamezni obrtniki, rokodelci in lastniki prodajaln, oblikovali svojo kulturo. Cehi so namreč imeli svoje svetnike zavetnike, lastno tradicijo in lastne rituale. Posamezniki, ki so se odločili da bodo poleg svojega poklica tudi komedijanti in artisti so bili organizirani v bratovščine ali klube. Ti ljudje so bili amaterji oziroma pol-profesionalci. Prirejali so festivale in imeli veliko vlogo pri vsakoletnih karnevalih. Tudi verske igre, misteriji, ki so se odvijali v različnih mestih, so bili večkrat organizirani in uprizorjeni s strani ceha, pogosto s pomočjo profesionalnega igralca. Poleg tega so se tudi verske bratovščine velikokrat rekrutirale iz posameznih cehov. »Vsak obrtnik in vsak kmet je bil udeležen pri prenašanju ljudske kulture, prav tako so pri tem sodelovale njihove matere, žene in hčere.« (Burke, 1978: 91). Življenje v pred-industrijski dobi je bilo organizirano tako, da si je vsaka družina ali skupnost, stvari, ki jih je potrebovala za preživetje, priskrbela in izdelala sama. Ženske so šivale in pletle, moški so naredili pohišstvo. Tudi večina zabavljacev je bilo organiziranih na način »naredi si sam«, tako so animirali ljudstvo na vse mogoče načine, kakor so pač vedeli in znali. Poleg teh zabavljacev, ki so bili poleg posrednikov ljudske kulture množicam, hkrati tudi tesarji, kmetje, čevljarji itd., so v tem obdobju obstajale tudi profesionalne skupine, ki so življenje posvetile le gledališču. Te pisane potujoče skupine so združevale pevce balad, burkeže, šarlatane, klovne, pripovedovalce zgodb, komedijante, mečevalce, norce, čarovnike, žonglerje, lutkarje, akrobate in druge artiste. Te skupine so potovale po deželi in se ustavljale na naseljenih območjih in mestih (Burke, 1978: 94). Potujoči zabavljaci so potovali sami ali v skupini, vendar je bilo potovanje v skupinah bolj pogosto. Te skupine so bile pogosto kar družine ali razširjene družine. Tudi v tem poklicu, kot pri vsakem drugem, je obstajala hierarhija. Na vrhu je bila peščica skupin, ki je delovala v velikih mestih, te skupine so vabili na dvor, kjer so zabavale aristokracijo, njihova dela pa so bila tudi objavljena. Za temi skupinami, so se na hierarhični lestvici pojavljale skupine, ki so prav tako delovale v velikih mestih, vendar niso bile tako uspešne, kot prve, a so vendarle uživale dovolj ugleda, da jim ni bilo treba zapuščati mesta. Za temi skupinami, pa so bile številne skupine, ki so svoje življenje prebile na poti od kraja do kraja in iskale občinstvo (Burke, 1978: 96-97). Kot drugi nomadi, tudi te potujoče skupine niso vedno uživale dobrega



ugleda pri prebivalcih krajev, ki so jih obiskovale. Velikokrat so jih namreč obtoževali čarovništva in beraštva.

Prostori, kjer so se odvijali dogodki ljudske kulture, so bili poleg privatnih domov, kjer so si člani gospodinjstva med seboj pripovedovali zgodbe, predvsem javni prostori: cerkev, krčma in trg. Cerkev so v obdobju srednjega veka in kasneje, pogosto uporabljali za posvetne zadeve, klub pomislekom in ugovorom katoliške in protestantske duhovščine. Cerkve in cerkvena dvorišča so uporabljali za uprizarjanje misterijev in liturgičnih dram, za ples in praznovanja posameznih svetnikov. Ob praznikih so bila cerkvena in samostanska vrata ter vrata župnijskih šol, široko odprta za okoliško ljudstvo. Cerkev je s tem predstavljala pomembno socialno in kulturno središče. Še pomembnejši center ljudske kulture so bile krčme. V krčmah so se poleg predstav potujočih pevcev in gledališčnikov, nastopov klovnov in drugih animatorjev, dogajale tudi druge dejavnosti ljudske kulture. Nekatere krčme so imele tudi stalni repertoar, predstave pa so se dogajale vsak dan. Ljudje, večinoma moški, so se zbirali v krčmah, da bi igrali različne družabne igre in se družili med sabo. Krčme so tako bile, predvsem na severu Evrope in v zimskem času, glavni center družabnega in kulturnega življenja tistega časa. Kultura krčem je bila konec 16. stoletja zelo razvita v Angliji, saj so se v krčmah zbirali vsi najpomembnejši zabavljači in artisti ljudske kulture. Lastnike krčem pa so dojemali kot pomembne osebe na področju javnega življenja, kot animatorje in podpornike ljudske kulture ter množic. Kontinentalne različice krčem so še francoski cabaret, španski venta, nemški Wirtshaus, in drugi. Od teh je bil najpomembnejši francoski cabaret, saj naj bi bil njegov lastnik, »ključna oseba v ljudski kulturi, center informacij, organizator skupnih zabav. Organiziral je lahko tako upore kot festivale.« (Burke, 1978: 110). Najpomembnejši prostor odvijanja ljudske kulture pa je bil trg, oziroma odprt javni prostor mesta ali vasi. Pomembnost trga je spet, zgolj zaradi podnebnih dejstev, v mediteranskem svetu večja kot na severu, saj so se na jugu razne prireditve na prostem lahko odvijale skozi celo leto. Pomembne točke dogajanja so bili tudi mostovi, vendar ne vsi, pač pa le določeni mostovi v večjih mestih. Burke (1978: 111) omenja Pont Neuf v Parizu, kot enega izmed najbolj živahnih mostov, glede dogajanja ljudske kulture v 17. stoletju. Prav Pont Neuf je bil najljubši kraj zbiranja francoskih uličnih artistov; od šarlatanov, ki so prodajali svoja zdravila, do uličnih pevcev in igralcev (Burke, 1978: 111). Dogajanje na Pont Neuf-u je bilo vsak dan tako živahno, kot je bilo v drugih mestih živahno med trajanjem sejmov. Sejmi so bili namreč zelo pomembni, ekonomsko in kulturno, dogajali pa so se vzporedno s kakšnim večjim festivalom. V času trajanja sejma so postavili stojnice, kjer so lahko ljudje za nizko ceno

kupovali knjige in kmečke ter obrtniške izdelke, do katerih drugače niso imeli dostopa. Poleg tega je bil sejem pomemben z vidika druženja in spoznavanja novih ljudi in izdelkov.

Zvrsti uličnega gledališkega performansa je bilo več, performansi pa niso bili niti tako elaborirani in enoznačni, da bi lahko vse razvrstili v enotno tipologijo, zato naj naštejemo le najpomembnejše tipe. Med solo nastopi sta obstajali dve zvrsti, to sta pripovedovanje zgodb in pridiga. Obe lahko danes razumemo kot pol dramsko zvrst. Pripovedovalci zgodb so občinstvu pripovedovali zgodbe o herojih, vladarjih, izmišljenih bitjih in moralne nauke, velikokrat so te zgodbe izhajale tudi iz poganskih verovanj. Dva nastopajoča sta že lahko razvila dialog, v Franciji poznan kot *rencontre*, ki je navadno potekal med klovnom in njegovim pomočnikom, izpostavljena pa sta bila dva pola, oziroma kontrast med npr. zimo in poletjem ali vinom in vodo. Skupine s tremi ali več nastopajočimi so že imele bolj elaborirane nastope. Predvsem so bile to komične predstave poznane kot farse. Od vseh različic, ki so se pojavljale v Evropi je bila vsekakor najbolj znana in tudi najbolj dovršena italijanska *commedia dell' arte*, bolj natančno opisana že v prejšnjem poglavju. Poleg komičnih oblik predstav, so obstajale tudi bolj resne oblike ljudskega gledališča. To so bile verske predstave, med katere spadajo misteriji, ki predstavljajo biblijske zgodbe, mirakli, katerih zgodba se nanaša na življenje svetnikov in alegorične moralitete, ki so se nanašale na teološke teme, versko moralo in druge verske teme. Kot pomembno zvrst ljudske predstave moramo omeniti še parodijo in med njimi najbolj znano parodijo religijskih tem. Prav parodija je bila namreč stalen del klovnovega repertoarja, in sicer v obliki navideznih, nepravih pridig. Obstajale so številne parodije, na temo katekizma, božjih zapovedi, papeža in parodije legalnih oblik oblasti in zakona kot so bile navidezni sodni procesi, poroke in oporoke (Burke, 1978: 121–123). V tradicionalni evropski ljudski kulturi je bila najpomembnejša oblika postavitve festivalska postavitve. Lahko so bili to družinski festivali, kot so praznovanje poroke, festivali določene skupine ljudi, kot so praznovanje dneva svetnika zaščitnika določene skupnosti ali patrona mesta in letni festivali, ki so vključevali skoraj vse Evropejce, to so bili festivali v sklopu praznikov kot so velika noč, poletni solsticij, božič, novo leto, praznik treh kraljev in karneval, kot najbolj znan festival v takratni Evropi. »To so bile posebne priložnosti, ko so ljudje pustili delo ter jedli, pili in zapravili vse kar so imeli.« (Burke, 1978: 178). Festivali so se dogajali na ulicah in trgih, pravzaprav se je celo mesto spremenilo v gledališče brez oblike in pravil. V času festivala so se zbrali vsi ljudski umetniki in predstavljali svoje stvaritve, potekala so tudi tekmovanja med skupinami ljudskih gledališčnikov in artistov, kjer so si skupine z zmago pridobile velik ugled. Glavni namen obiskovalcev pa je bila vsekakor

zabava. Festivali so imeli tudi socialno vlogo, saj je bil festival tudi praznovanje skupnosti in izražanje pripadnosti in solidarnosti v njej, tudi s neslanimi šalami in žalitvami pripadnikov drugih skupnosti.

V začetku srednjega veka, ko je cerkev prevzela nadzor tudi nad umetnostjo, je bila večina iger uprizorjenih v cerkvi, to so bile predstave z nabožno vsebino. Z vedno bolj na stežaj odprtimi vrati cerkve ljudstvu, so te liturgične drame in pasijoni začeli privzemati narodno govornico in vabiti komičnost v igro, tako da se je le-ta kmalu odcepila od liturgije in postala posvetna. Že v 13. stoletju so glumači po sejnih deklamirali pasijone in jih ponazarjali s pantomimo. Prvo stalno gledališče pa je bilo ustanovljeno v Parizu, ko je ena izmed skupin leta 1402 dobila s patentnim pismom kralja Karla VI. predpravico uprizarjanja in jo uporabljala še dolgo po tem (Ahačič, Pignarre, 1985:171). Izrazna sredstva ljudske kulture so sčasoma vsebovala vedno več posvetnega, mesenega in norčavega. Kljub temu, da je cerkvena oblast v začetku dopuščala poganske običaje, elemente katerih je celo vključevala v svoj nauk je le-te kmalu obsodila in jih začela preganjati. Reforma, ki jo je začela izvajati cerkev se je nanašala na vrednote in vedenje ljudstva, torej na ljudsko kulturo in jo hotela izboljšati po svoji meri. Obsodila je festivale, ki naj bi vsebovali elemente poganskih običajev in ker naj bi se ljudje takrat vdajali razuzdanosti, kar je oboje nekrščansko obnašanje. Prav tako je obsodila in preganjala skupine, ki so uprizarjale misterije, mirakle, ljudske pridige in druge oblike gledališkega uprizarjanja sekularnega značaja, ker naj bi bili do cerkve in vere žaljivi, nekatere oblike, predvsem festival in ples so bile obtožene celo vzbujanja nečistega ravnanja pri ljudeh, kot je mesenost, pijančevanje ipd. in so bile potemtakem hudičevo delo. Ukinjena je bila tradicija plesanja in uprizarjanja iger v cerkvi in na cerkvenem dvorišču. Prav tako je bilo duhovščini prepovedano sodelovati na ljudskih festivalih in drugih ceremonijah, ki so se dogajale v mestu, plesati in nositi maske. Temeljni poudarek je bil torej vztrajanje reformatorjev na delitvi med svetim in profanim. Ta ločitev je postala bolj izrazita, kot je bila v srednjem veku. Med letoma 1550 in 1650 je bilo veliko tradicionalnih navad, festivalov in drugih dogodkov ukinjenih s strani cerkve in nekaterih posvetnih oblastnikov. Cerkev je hotela »staro« ljudsko kulturo spremeniti ali ukiniti in jo nadomestiti z »novo«, ki bi bila bolj moralna, pravzaprav verska. Klub preganjanju pa so se misteriji in drugi elementi ljudske kulture ponekod ohranjali še do 18. stoletja. Najbolj očitna posledica te reforma je bilo povečanje razkola med tako imenovano »veliko in malo tradicijo«. Cerkev je s svojimi reformami hitreje in močnejše vplivala na izobraženo manjšino, posledica tega je, da se je ta manjšina vedno bolj oddaljevala od ljudske umetnosti. Rezultat tega, poleg drugih vplivov in

sprememb tega časa je, da sta se vzpostavili dve ločeni kulturi, visoka in ljudska. Velike ekonomske, politične in socialne spremembe so pustile posledice tudi na kulturi. Velika rast prebivalstva je pripeljala do urbanizacije, saj so se ljudje selili v mesta, kjer je bila možnost za zaslužek večja. Posledično so rasla tudi mesta. Industrijska revolucija je pripeljala do razmaha trgovine in delitve dela, kar je radikalno vplivalo na cehe in celotno družbeno ureditev. Ker je bila ljudska kultura neločljivo povezana z načinom življenja njenih nosilcev, se je posledično tudi ona spremenila. Veliko spremembo je povzročila ukinitve sejmov, kjer so obrtniki prodajali svoje izdelke in ulični zabavljači uprizarjali svoje igre, zaradi česar je veliko gledaliških skupin propadlo, iznajdljivejši pa so se preselili v mesta in prilagodili svoje delovanje novemu načinu življenja.

Kultura pred-moderne Evrope se je delila na »veliko tradicijo« in »malo tradicijo«, kot ju imenuje Peter Burke (1978). Tako imenovana velika tradicija je bila posredovana v šolah, univerzah in akademijah, mala tradicija pa se je ohranjala sama, skozi življenje posameznikov nižjih slojev prebivalstva v urbanem in ruralnem okolju. Obe tradiciji sta bili medsebojno povezani, saj sta skozi zgodovino vplivali ena na drugo in si vzajemno izposojali elemente ena od druge. Poleg tradicije srednjeveške sholastične filozofije in teologije, renesanse, znanstvene revolucije in razsvetljenstva, ki jih v danes v šolah poučujejo kot temeljne točke zgodovinskega razvoja, je bila vseskozi prisotna tradicija, ki izhaja iz ljudstva, folklor, misteriji in farsa v srednjem veku, cenene knjige, festivali in karnevali. In če upoštevamo, da je bilo revnega prebivalstva precej več kot plemstva, lahko rečemo, da je bila ljudska kultura v obdobju pred-moderne Evrope obsežnejša kot elitna kultura. Dejstvo je, da je bila ljudska kultura, v nasprotju z elitno kulturo, odprta za vse, ni izključevala nikogar, tako so ljudske festivale, karnevale, razne ceremonije in predstave obiskovali tudi gostje z dvora. Poleg tega so ulične umetnike vabili tudi na dvor, predvsem klovne in burkeže. Aristokracija je imela tako dostop do velike tradicije, hkrati pa je sodelovala pri mali tradiciji, medtem ko je bila za večino prebivalstva, mala tradicija edina kultura, ki so jo lahko konzumirali. Velika tradicija je bila za aristokracijo prioritarna kultura, dojemali so jo kot resno; mala tradicija pa je bila zanje bolj zabava.

Razvoj in obstoj ljudskega gledališča in elitnega dramskega gledališča je torej potekal vzporedno in se včasih tudi prepletal, saj ljudsko gledališče v srednjem veku in renesansi ni bilo jasno ločeno od ostale kulturne produkcije. Pravzaprav je veliko predstav ustvarjenih v obdobju srednjega veka, renesanse in kasneje, mešalo ljudske in tako imenovane visoke elitne

oblike gledališke umetnosti ter njune odrske like. V srednjeveški skupnosti socialne razlike niso bile tako velike kot v antični, posledično so bile manjše tudi kulturne razlike. To ne pomeni, da je bila srednjeveška skupnost homogena, vendar so bile razlike v kulturni produkciji in potrošnji manjše kot v antični družbi. Kmet in dvorjan sta v srednjem veku poslušala podobno glasbo in gledala podobne predstave (Tomc, 2002: 124). Izmenjava je potekala v obe smeri, prav tako kot so ljudski umetniki uporabljali elemente elitne kulture in jih vključevali v svoja dela, so tudi dvorni umetniki jemali ideje in elemente iz ljudske kulture, kljub temu, da so jo prezirali. Ljudsko gledališče ni bilo del uradne veje gledališča, bilo je izključeno iz akademij in oblast ga ni podpirala. V bistvu je bilo ljudsko gledališče »nezakonito« (Schumann v Schechter, 2003: 6), saj ni bilo v skladu z nobenim zunanje postavljenim standardom in ni bilo odvisno od institucionalne odobritve. Torej je imel izvajalec predstave ljudskega gledališča popolnoma proste roke pri svojem ustvarjanju in prilagajanju željam občinstva, kar za formalno gledališče, ki je bilo podvrženo akademskim standardom na moremo trditi.

V 16. in 17. stoletju, ko je evropska dramatika doživljala svoj vzpon in razvoj, se je tudi oddaljevala od ljudskih množic. Ustvarjalo se je gledališče, ki je ugajalo aristokraciji, majhni eliti, ki je to gledališče tudi finančno podpirala. Vsa umetnost, ki jo je ustvarjal učeni višji sloj je postajala bolj in bolj hermetična, tako da je bil dostop do nje omogočen le formalno šolanemu prebivalstvu. Kljub temu so se majhne potujoče skupine gledališčnikov obdržale in nadaljevale s svojo dejavnostjo naprej, predvsem na ljudskih sejnih in ob javnih praznovanjih. Ločitev med kulturo višjega in nižjega razreda prebivalstva se je torej začela že v renesansi, in sicer z novim dojemanjem sveta in Razumom kot najvišjim idealom. Bogato prebivalstvo in po hierarhiji nižji člani cerkve, so se tako začeli izobraževati in sprejemati bolj uglajene navade, ki so temeljile na samozavedanju in samokontroli. V srednjem veku je namreč veljalo »biti pismen je pomenilo znati latinsko« (Gurevič, 1987: 15), latinščina pa je bila sakralen jezik, ki ga profani svet ni obvladal, velika večina prebivalstva je bila torej nepismena. Do 19. stoletja pa je v večini delov Evrope že izobraženo bogato prebivalstvo popolnoma zapustilo ljudsko kulturo in jo prepustilo nižjemu sloju ljudi, od katerih se je po svetovnem nazoru že radikalno razlikovalo (Burke, 1978: 270). Kulturna izmenjava je bila s tem zaprta v obe smeri, ob upoštevanju, da je bila zaprtost dostopa do ljudske, popularne kulture zgolj ideološka, saj jo njeni ustvarjalci in posredniki še vedno delajo dostopno vsem slojem skupnosti (Tomc, 2002: 131). Razlika med primitivno, vulgarno, naravno kulturo, ki je bila kultura množic in klasično elitno kulturo, ki so jo ustvarjali izobraženi in je bila

posredovana na akademijah in šolah ter je izhajala iz grške klasične umetnosti in kulture, je bila od 16. stoletja naprej vedno bolj izpostavljena. Razkol med obema kulturama se ni dogajal sočasno in z enako hitrostjo po celi Evropi, a vendar je bil razvoj razkola med ljudskim in elitnim neizbežen. »Da se je lahko v evropskem kulturnem prostoru delitev med visoko in popularno kulturo vzpostavila, je bilo treba najprej 'izumiti' ljudstvo.« (Tomc, 2002: 130). To distinkcijo so izpeljali romantični intelektualci konec 18. stoletja in v začetku 19. stoletja, ko je tradicionalna ljudska kultura že začela izumirati. Romantiki so se obrnili k raziskovanju tradicije in zanimanju za naravno, primitivno, človeško, divje, celo eksotično. Razlogov, da je del intelektualne elite pritegnilo ljudstvo in njegova kultura je bilo več. En razlog je bil gotovo estetski, in sicer je šlo za upor do klasicistične, učene in izumetničene umetnosti tistega časa. V umetnosti jih je namreč bolj zanimala prijetna preprostost in iskrenost, ki ju je vsebovala ljudska umetnost. Razlog je bil tudi nasprotovanje nekaterim razsvetljskim idejam, kot sta poveličevanje razuma in elitizem duha. Odkritje ljudske kulture je bil tesno povezan tudi z odkritjem narodov, poleg tega pa še s tehnološkim razvojem in množično kapitalistično proizvodnjo, ki je vplivala na izginjanje ljudske umetnosti, romantike pa spodbudila v težnji za njeno ohranitev (Burke, 1978: 4-11). Skratka, ti dejavniki, ki so povzročili odkritje ljudstva in ljudske kulture, so omogočili ideološko in teoretsko delitev na dve kulturi, kulturo ljudstva in kulturo elite. Seveda je delitev na nižje in višje sloje prebivalstva obstajala že dolgo pred tem, vendar se socialni položaj ni samoumevno povezoval z določeno kulturno vsebino (Tomc, 2002: 131). Ljudska kultura je višje sloje prebivalstva začela zanimati le kot eksotičen in etnološki artefakt, kot primitivna oblika kulture povezana s socialno pripadnostjo in kot takšna nezanimiva in manjvredna od visoke umetnosti, ki jo je ustvarjal ta sloj. Ločitev visoke kulture od vsakdanjega življenja, definiranje visoke kulture kot vzvišene in genialne ter njena avtonomija in izoliranost, so pripeljali do postavljanja jasnih meja med obema kulturama (Tomc, 2002: 131-132). »Modernizem se je zgradil na zavestni strategiji ekskluzivizma in strahu pred okužbo od zunaj: potrošniško in pogoltno množično kulturo.« (Huyssen, 1986: vii). Prav to ločitev med modernistično visoko umetnostjo in množično kulturo Huyssen (1986) imenuje »veliki razkol«. Tomc (2002: 135) meni, da so veliki razkol spodbujali predvsem trije dejavniki, to so disociacija od religije, od skupnosti in od medijev (glej Tomc, 2002: 135-136). Ti trije med seboj povezani dejavniki, so visoko umetnost pripeljali do sekularizacije in izolacije od drugih družbenih dejavnikov.

Industrializacija in urbanizacija sta privedli do bistvenih sprememb v družbi 18. stoletja, ki so vplivale tudi na kulturo. Ena izmed posledic je tudi nastanek umetnosti in njena ločitev od kulture, od vsakdanjega celovitega načina življenja. Nastanejo novi družbeni razredi, poveča se družbena diferenciacija in prehod od mehanske do organske solidarnosti (Durkheim). Družba ni bila več tako homogena, kot je bila v srednjem veku in še tudi kasneje, posledično tudi kultura in umetnost nista več takšni. Način življenja se je popolnoma spremenil. Če pogledamo sliko Evrope poznega 18. in zgodnjega 19. stoletja lahko vidimo, da se je v razvijajočih se mestih že izoblikovala razredna segregacija, ki je nastala kot posledica novih delavskih odnosov industrijskega kapitalizma, na podlagi katerih se je oblikovala tudi kultura. Prvič v zgodovini se je prav v tem času namreč oblikovala razredna kultura, ki pa ni bila skupna vsem podrejenim razredom, kot je to bila ljudska kultura. Kultura je izhajala iz dveh glavnih virov: novih kulturnih organizacij, katerih glavni razlog ustvarjanja kulture je bil dobiček, druga pa je bila kultura novega delavskega razreda, nekaterih obrtnikov ter reformistov srednjega razreda, katere glavni namen je bila politična agitacija (Storey, 2001: 17). Takšna kulturna slika je seveda ogrožala tradicionalni pojem kulturne kohezije in socialne stabilnosti. Ljudska kultura se je torej na praktični, pa tudi na teoretski ravni razdelila na dva dela, in sicer se je začelo razločevanje med popularno in množično kulturo (Tomc, 2002: 138). Popularna kultura je vezana na delavsko ali mladinsko skupnost, medtem ko je množična kultura komercializirana kultura in ni vezana na konkretno skupnost, pravzaprav si želi doseči čim večje občinstvo, kar posledično pripelje do večjega zaslužka. Tradicionalna ljudska kultura je stopila v boj s poblehovljeno kulturo, ki je nastala kot posledica liberalnega kapitalizma, ideologije prostega trga in avtonomije kulture, ter se odzvala s produkcijo številnih hibridnih oblik ljudske kulture (Huysen, 1986: 18). Dejstvo je, da je že v 18. stoletju prišlo do porasta novih oblik in oblik, ki prej niso bile tako aktualne med ljudmi, npr. lutkarstvo v Angliji in vodvil (Burke, 1978: 248). Komercializacija je tako dosegla tudi popularno kulturo, najbolj očiten primer komercializacije ljudskega gledališča je bil po Burkovem (1978) mnenju pojav cirkusa konec 18. stoletja. Elementi cirkusa, artisti, kot so klovnovi in akrobati so izhajali iz tradicionalne ljudske kulture in so bili v cirkusu postavljeni v novo organizacijsko obliko. Scenski prostor teh artistov ni bil več ulica pač pa pokrit prostor ali šotor (Burke, 1978: 248-249). Prišlo je do večje organiziranosti gledaliških skupin, ki so za svojo promocijo začele uporabljati moderno oglaševanje, ki se je uveljavilo s pojavom tiska. Velike in vedno bolj organizirane skupine so tako izpodrinjale male skupine potujočih zabavljacev. Ljudska kultura kot taka, pa v tem obdobju, kljub dolgoletnemu preganjanju in zaničevanju ni izginila, pač pa se je prilagodila novemu obdobju in načinu

življenja. Ljudska oblika gledališča se je v veliki meri preselila s trgov in ulic v zaprte gledališke stavbe in še naprej ustvarjala množično produkcijo, ki je bila sicer sčasoma podvržena kapitalističnim načelom komercializacije, še vedno pa s strani buržoazije dojeta kot manjvredna.

Sčasoma so začeli prvotne oblike ljudskega gledališča kopirati ljudje, ki se z njimi prej niso ukvarjali in jih prenesli iz izvirnega konteksta in območja ustvarjanja v popolnoma ponarejenega in prirejenega, takega, ki so ga lahko prodajali za dobiček. To se je zgodilo na primer z melodramo in farso, ko sta se z gledaliških desk ljudskih gledališč preselili v Hollywoodske filmske studie in televizijo. S tem so se liki in struktura zgodbe ljudskega gledališča morali podrediti in služiti, ne umetniku in gledalcu, temveč korporacijskim sponzorjem, delničarjem, odgovornim urednikom in še komu (Schechter, 2003: 6). Lahko bi rekli, da je to rezultat ponujanja občinstvu kar si želi, kar je temelj ljudskega gledališča; le da je s pojavom kapitalizma, logike dobička in korporativnega nadzora množičnih medijev postal velik del koncepta ljudskega ali popularnega neločljivo povezan s konceptom dobičkonosnosti. Dejstvo pa je, da je množična kultura še danes dostopna najširšemu krogu občinstva in omogoča preko sodobnih medijev potrošnjo in tudi proizvodnjo kulturnih vsebin in kot taka ostaja v središču družbenega dogajanja (Tomc, 2002: 139). Medtem ko je visoka, elitna umetnost še vedno zaprta v muzejih in galerijah ter z državno pomočjo vztrajno vzdržuje ideal genialnosti in neponovljivosti.

Ljudsko gledališče, kot ga poznamo danes, je s svojim delovanjem in ideologijo precej podobno tradicionalnemu ljudskemu gledališču. Že sama oblika uličnega preformansa povzema obliko ljudske predstave, od scenske postavitve (gledališče v krogu), do zvrsti predstav (akrobati, cirkus, klovnovstvo, farsa,...). Ulično gledališče je na nek način oživitev ljudskega gledališča, le da je prilagojeno sedanjemu obdobju in pod vplivom še vseh kasnejših oblik gledališč, od gledališča zgodovinske avantgarde do radikalnega političnega gledališča. Festivali, danes prevladujoča oblika organizacije uličnega gledališča, so tako kot so bili festivali v sklopu ljudske kulture namenjeni zabavi in sprostitvi, predvsem pa namenjeni vsem. Prav gotovo pa je pojavnost uličnega gledališča kot hibrida s širokim zbiranjem gledaliških izraznih oblik, kot pojavnost ljudskega gledališča, skladna s tendenco tega gledališča, da preseže omejitve in meje, ki jih je postavljala uradna definicija (dramskega) gledališča.



## **4. MODERNE UMETNIŠKE OBLIKE, KI SO VPLIVALE NA RAZVOJ ULIČNEGA GLEDALIŠČA**

### ***4.1 Zgodovinska avantgarda***

Če hočemo govoriti o novih gledaliških oblikah in praksah, ki so se uveljavile v 70. letih 20. stoletja in kasneje, se moramo vrniti v obdobje konca 19. stoletja in začetka 20. stoletja, k zgodovinski avantgardi. V njej je namreč prvič prišlo do razkola s klasičnim dramskim gledališčem in nasploh s statusom takrat etablirane meščanske umetnosti. »Umetniški vzgib zgodovinske avantgarde je namreč temeljil na radikalnem odklanjanju tako predhodnih umetniških slogov znotraj meščanske institucije umetnosti kakor tudi institucije umetnosti v celoti.« (Debeljak, 1999:144). Zgodovinska avantgarda je skušala umetnost pripeljati (nazaj) med ljudi, z umetnostjo je hotela radikalno prenoviti družbo. Z zavračanjem tradicionalnih gledaliških oblik se je razvila nova avtonomija gledališča. Na tej točki se je gledališče otreslo pravil pri izbiranju sredstev za izvedbo drame, ki je gledališču narekovala utesnjenost, logiko in zakonitost rabe gledaliških sredstev, ki so služile drami. S pridobljeno svobodo je gledališče vstopilo v prostor eksperimentiranja, uporabe umetniških izraznih potencialov, ki so bili neodvisni od besedila.

#### ***4.1.1 Futurizem***

Avantgardisti, konkretno futuristi, so v umetnost vpeljali idejo provokacije in jo prakticirali s svojimi performansi. Performans so uporabljali kot način, da bi v realno življenje pripeljali ideje, na katerih temelji umetnost. Z njim so podirali kategorije tradicionalnega gledališča in nakazovali nove smeri v umetnosti. Ker je bil glavni namen avantgardistov apelirati neposredno na ljudi, so odpirali številne klube, salone, kabareje, cafeje, kjer so lahko posredovali svoje ideje občinstvu in ustvarjali nove performanse.

Kot začetnika gledališke provokacije moramo omeniti Alfreda Jarryja in njegovo igro *Ubu Roi*, ki je bila prvič uprizorjena leta 1896 in s katero je usodno vplival na razvoj gledališke produkcije v obdobju zgodovinske avantgarde. Igra je sicer nastala v obdobju simbolizma, vendar se nikakor ni držala takrat obstoječih dramskih tehnik (Goldberg, 1988: 11-12). Jarry je s svojim kraljem Ubujem provociral in šokiral občinstvo in s tem odpiral vrata neki novi gledališki tehniki, ki jo je nato posvojila in razvijala zgodovinska avantgarda.

Začetek gibanja zgodovinske avantgarde lahko postavimo v leto 1909, ko je bil objavljen prvi futuristični manifest v časopisu *Le Figaro* (Goldberg, 1988: 13). Vsi futuristični umetniki, slikarji, pesniki itd., so se obrnili k performansu kot najbolj gotovemu umetniškemu sredstvu za doseg cilja, zavestno, ne le zavračati, pač pa uničevati vso tradicionalno klasično umetnost in uveljaviti svoje ideje v široki javnosti. Futuristi so razvili sintetično gledališče, ki so ga definirali kot »nešteto situacij, občutij, idej, občutkov, dejstev in simbolov stlačiti v nekaj minut, nekaj besed in gibov.« (Goldberg, 1988: 26) Sintetično gledališče je uvedlo idejo simultanosti, ki zanika linearno zgodbo in se poslužuje improvizacije. To jim je omogočilo ujeti posamezne fragmente različnih situacij, na katere naletimo v vsakdanjem življenju in jih skupaj z glasbo postaviti na oder s pomočjo tehnike kolaža (Goldberg, 1988: 27-28). Prednost so dajali samemu procesu ustvarjanja umetniškega dela pred končnim umetniškim produktom. Futuristi so zavračali realistično gledališče, ki skuša predstaviti čas in prostor kar se da realno, to izkazuje tudi mizanscena v sintetičnem gledališču, ki je reducirana na minimum, saj vključuje le tiste predmete, ki so nujno potrebni. Pomemben vpliv na futuristično sintetično gledališče je imelo varietejsko gledališče. F.T. Marinetti, idejni vodja italijanskega futurizma, ga je spoštoval, ker »je srečno, da nima tradicije, nima ustanovitelja in nima dogme« (Goldberg, 1988: 17). Čeprav ni popolnoma res, da nima tradicije, je pomembno predvsem to, da ima variete raznolik program, da je »mešanica filma in akrobacije, petja in plesa, klovnovstva in cele vrste neumnosti, imbecilnosti, zagovednosti in absurdnosti, ki razum nevidno potiska na samo mejo norosti – to ga naredi za idealen model futurističnih performansov.« (Goldberg, 1988: 17) Ta zvrst gledališča ni intelektualna in nima dramske zgodbe, pač pa je preprosta in vsebuje elemente presenečenja in začudenja, gledalca naj bi osupnila in mu ponudila užitek v zabavi (Goldberg, 1988: 17). Varietejsko gledališče je značilno tudi po tem, da sili gledalce, da sodelujejo pri predstavi in niso le pasivna skupina ljudi. To omogoča simultanost dogajanja na odru in med občinstvom, gledališka fantazija se tako razširi na celo dvorano.

#### **4.1.2 Ruski futurizem**

Fururizem se je pod vplivom italijanskega razvil tudi v Rusiji. Poleg boja proti tradicionalni umetnosti so se ruski avantgardisti borili tudi zoper zahodnoevropsko dekadenco in se zaobljubili, da bodo razvijali izključno rusko umetnost po izročilu ruske avantgarde iz 90-ih let 19. stoletja. Kot italijanski futuristi so tudi ruski želeli predstaviti svoje ideje širšemu občinstvu, v caféjih, na ulicah Moskve in St. Petersburga, kasneje pa je postal glavni center futuristične zabave St. Petersburški Luna Park (Goldberg, 1988: 34). Iskali so model

popularnega gledališča, ki bi zadovoljeval široko ljudsko, ne nujno izobraženo množico. Raziskovali so cirkus, varietejsko gledališče, japonsko gledališče, lutkarstvo in ritmično gimnastiko. Del ruskih avantgardistov je razvijal predvsem gledališče, ki je temeljilo na estetskih načelih in zagovarjalo pomembnost tehnike, torej fizičnih in psihičnih sposobnosti igralca. Ker pa je bila, kot druga evropska, tudi ruska avantgarda med drugim tudi politično gibanje, je drugi del avantgardistov gledališče - kot najbolj primeren medij poleg posredovanja nove oblike umetnosti, ki se je bistveno razlikovalo od ustaljenih umetniških praks - uporabil tudi za propagiranje nove ideologije komunizma. Razvilo se je agitpropovsko gledališče (Goldberg, 1988: 41). Performanse potujočih uličnih gledališč je lahko videlo veliko število ruskega prebivalstva. Tako s komunističnimi slogani kot s plakati, ki so postali sestavni del scenografije, so nagovarjali množico. Gledališče je v tem primeru svojo inovativnost in eksperimentalnost zamenjalo za socialno utilitaristično umetnost. Kasneje se je agitpropovsko gledališče razvilo tudi v Nemčiji, kjer je postal njegov vpliv zelo močen. Politična drža agitpropovskega gledališča je bila nedvomno leva, saj je med delavstvom promoviralo komunizem in socializem ter kritiziralo meščansko družbo. Od prebivalstva pa je zahtevalo takojšnjo akcijo nasproti obstoječi socialni situaciji.

#### ***4.1.3 Dadaizem***

Podobno kot futuristično »je temeljilo na tradiciji klubskega, varietejskega in kabaretnega gledališča tudi dadaistično gledališče« (Dimec, 1991: 7). Hugo Ball, vodja dadaističnega centra za umetniško zabavo Cabaret Voltaire v Zürichu, je menil, da lahko le gledališče spremeni obstoječo in ustvari novo družbo (Goldberg, 1988: 54). Vendar s tem ni mislil tradicionalnega gledališča, ampak nove gledališke tehnike in koncept celostnega umetniškega dela (Gesamtkunstwerk), ki ga je okrog leta 1850 skoval R. Wagner (Pavis, 1997: 81). To pomeni združitev in sodelovanje umetnikov vseh zvrsti (slikarstva, plesa, poezije, plastične umetnosti) pri ustvarjanju obsežnih dadaističnih performansov (Goldberg, 1988: 54). Celostno gledališče je v Nemčiji glasno promoviralo tudi gibanje Bauhaus. Dadaistično zavračanje in rušenje klasične umetnosti je bilo še bolj radikalno kot futuristično, obstajale pa so vzporednice med obema gibanjema. Dadaisti so zavračali sleherni realizem in racionalizem, njihovi performansi so temeljili na spontanosti, brezpomenskosti in infantilnosti. Predvsem spontanost je bila za dadaiste, kasneje tudi za nadrealiste, zelo pomembna, saj so z njo zavračali umetniška pravila in ustvarjali sproščene predstave. Kot futuristično gledališče je tudi dadaistično poudarjalo pomembnost presenečenja in šokiranja. Igralec in njegove telesne sposobnosti so v centru pozornosti, saj sta literarni in intelektualni

vidik zanemarjena in nepomembna. Dadaistično gibanje se je po letu 1919, po selitvi v Pariz, razcepilo in tako je tudi performans izgubil pomen, ki ga je imel. Del dadaističnih umetnikov se je v poznih 30-ih letih 20. stoletja, skupaj z drugimi umetniki in vojnimi izgnanci, preselil v Ameriko, konkretno v New York, in prenašal izkušnje na tamkajšnjo avantgardno sceno.

#### **4.1.4 Meščanska avtonomija umetnosti**

»Zgodovinska avantgarda je torej oblikovala vzorčni program, v katerem je bilo uresničenje absolutne estetike in družbene spremembe načrtano kot programski cilj.« (Debeljak, 1999:151) Avtonomna meščanska umetnost, odrezana od družbenega dogajanja, si je svoj status pridobila v 18. stoletju, s prehodom od zunanjih (heteronomnih) k notranjim (avtonomnim) zahtevam po legitimnosti. Industrijska revolucija in nova proizvodna sredstva, so ustvarili novo družbeno situacijo, v kateri prevlada kapitalistična proizvodnja in na njej zasnovano svobodno tržišče, ki temelji na logiki dobička. Ekonomska konkurenca, logika dobička in hitro naraščajoča produktivnost so ustvarili moderne kapitalistične odnose, ki so se postopoma razširili na vsa področja človeške izkušnje. Demokratična ureditev in moderni kapitalizem sta omogočila avtonomizacijo in institucionalizacijo umetnostne sfere, umetnost je tako postala neodvisna od neposrednih zahtev družbe. Umetnik ni delal več le za svojega naročnika ali mecena (npr. cerkev ali aristokracijo), pač pa so bila umetnikova dela porinjena na svoboden ekonomski trg, kjer jih je bilo mogoče kupovati in prodajati. Umetnikovo občinstvo je s tem postalo anonimno. Z izgubo neposrednega stika med umetnikom in občinstvom je tako nastala vrzel, ki so jo zapolnile posredniške ustanove, »ki še naprej vršijo preostalo funkcijo pokroviteljstev, se pravi selekcijo določenih umetniških del, primernih za predstavitev v določenih okoliščinah. Poleg tega so se osredotočile na ugotavljanje, katere večine in spretnosti umetnikov bi bilo mogoče donosno izkoristiti v procesu komunikacije in zatem trgovanja.« (Debeljak; 1999:82) Umetniška dela so tako postala podvržena zakonitostim tržne konkurence za potencialne kupce iz meščanskega sloja. Umetniška produkcija je načeloma sicer postala dostopna vsem, postala je javno dostopna, kakor druge dobrine in dejavnosti na trgu, vendar na osnovi finančne zmožnosti posameznika za nakup vstopnice za gledališko predstavo, slike ali drugega umetniškega artefakta. »Moderno institucijo umetnosti so potemtakem določali avtonomija, javna dostopnost, posredniški kanali, strokovnjaki in svojevrsten estetski diskurz« (Debeljak, 1999:97), ki se je ustvarjal v meščanskih sprejemnicah, kavarnah, literarnih salonih, gledališčih, kjer so se zbirali posamezniki, ki so na intelektualni ravni boljšega argumenta razpravljali o estetski in

ekonomski vrednosti umetniških del. Umetniška dela so se z vidika avtonomije meščanske umetnosti, skušala vedno bolj izogibati heterogenim prvinam umetniških del in s tem postajala vedno bolj hermetična in odtujena vsakdanjemu življenju, kar je doseglo višek v esteticizmu fin de siecla.

Vsem tem značilnostim moderne umetnosti, elitistične institucionalizacije kulture, poblagovljenja in nerazumljivosti umetniških del, se je zgodovinska avantgarda upirala in jih skušala premostiti s svojim programom umeščanja umetnosti v vsakdanje življenje. Žal jim to ni uspelo, saj je po drugi svetovni vojni prav umetnost avantgarde postala uradna kultura elit v zahodnih kapitalističnih demokracijah. Zgodovinsko avantgardo so ustoličili in arhivirali prav v muzejih in ostalih umetnostnih ter izobraževalnih institucijah, v nasprotju do katerih je nastala in proti katerim se je borila.

#### ***4.2 Neoavantgardno gibanje v šestdesetih letih dvajsetega stoletja***

V 60. letih pride ponovno do vzpona kritičnih umetnikov, ki sledijo sanjam zgodovinske avantgarde. Z njimi nastopi obdobje eksperimentiranja v gledaliških in tudi drugih oblikah umetnosti. Na gledališko sceno stopi t.i. neoavantgarda. Poleg tega pojav popularne kulture že dodobra prežema vsa področja javnega in zasebnega življenja. Novi umetniki in teoretiki, ki delujejo v tem družbenokulturnem kontekstu sami sebe povezujejo s pojmom postmodernizem. Postmoderna umetnost vrednoti popularno kulturo in visoko elitno kulturo kot enakovredni in ju tudi meša med sabo (Brockett, 1995: 585). Prav v tem času pride do eksplozije v razvoju performansa, ki ne sledi več tradiciji klasičnega gledališča, pač pa se ji celo upira in spodbija. Performans kot gledališki pojem oblikovan v šestdesetih letih dvajsetega stoletja zaradi svoje večpomenskosti še danes ni natančno opredeljen, čeprav je literatura o performansu obsežna, med drugim tudi zaradi dejstva, da je neločljivo povezan s postmodernizmom in tako tema razprave mnogih teoretikov kulture. Tone Kralj običajno rabo pojma opiše na naslednjih besedah: »Performance si je pridobil ime in status samostojne umetnostne zvrsti v sedemdesetih letih tega stoletja, ko so predvsem likovni umetniki obnovili avantgardistično idejo iz časa med vojnama, češ da je koncept važnejši od produkta, saj umetnost ni nekaj trajnega, dokončnega, namenjenega prodaji; dejstvo, da se likovni umetnik loti uprizarjanja, je pravzaprav demonstracija te ideje.« (Kralj, 1998:47) Nove zvrsti gledališča, ki so nastajale, so vse po vrsti, vsaj na začetku, spadale v kulturno

alternativno produkcijo. Kritiki in teoretiki kulturnega "mainstrema" so jih marginalizirali na različne načine, predvsem pa z negativnimi oznakami, kot so obrobno, amatersko, zabavljajško in politično, v posmehljivem in prezirljivem smislu. Ta skup novih, inovativnih zvrsti gledališča konca dvajsetega stoletja bi lahko razvrstili z oznakami, kot so: »feministično gledališče, gledališče skupnosti, žensko gledališče, lezbično gledališče, gejevsko gledališče, črnsko gledališče, etnično gledališče, gverilsko gledališče, gledališče v zaporih, gledališče hendikepiranih, gledališče spomina, ambientalno gledališče, gledališče proslav, performance art, fizično gledališče, vizualno gledališče, itd..« (Kershaw, 1999: 59) Vsi teoretiki modernega gledališča soglašajo z obsodbo tradicionalnega gledališča, ki je skušalo iz minljive umetnosti narediti stalno umetnost, ki je v končni fazi postala brezupna. Poskusi tradicionalnega gledališča, da bi ustvarili stalno, neminljivo gledališče, so pripeljali do tega, da se je začelo v gledališču poudarjati le tekst, ne pa življenja, da obstaja le mehanično ponavljanje namesto improvizacija, le fiksne scene namesto okolij, ki se z življenjem uprizoritve lahko spreminjajo (Carlson, 1992:210). Moderno gledališče naj bi tako ne bilo več vezano na literarno predlogo, temveč je praznik ali proslava, kjer se vsakdo počuti svobodnega za sodelovanje. Ta gledališča so zahtevala demokratizacijo umetnosti.

#### **4.2.1 Demokratizacija umetnosti**

Naj na tem mestu omenim nemškega literarnega kritika in filozofa Walterja Benjamina, ki je že v tridesetih letih dvajsetega stoletja pisal o možnostih demokratizacije kulturne produkcije. Benjamin v danes znamenitem eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, množično kulturo kot posledico kapitalistične ideologije ni kritično obsodil, kot večina njegovih kolegov, temveč je v množični kulturi, ob pravilni uporabi, videl sredstvo za politično emancipacijo delavskih množic. Tehnološki razvoj je omogočil, da se da umetnino tehnično reproducirati, s tem pa je umetnina izgubila avro, »tukaj in zdaj« umetnine. Reprodukcijska umetnina ločuje to umetnino od tradicije, »zamenjuje enkratni pojav umetniškega dela z množičnim« (Benjamin; 1998: 151). Kultno vrednost umetnine je zamenjala razstavna vrednost, spremenila pa se je tudi funkcija umetnosti pravi Benjamin (Benjamin; 1998: 151). Če je prej izhajala iz rituala, izhaja sedaj funkcija umetnosti iz prakse – iz politike. Razstavna vrednost umetnine omogoča komunikacijo umetnosti s širšim in bolj raznolikim občinstvom, torej tudi občinstvom iz nižjega sloja prebivalstva. Spremenil se je odnos množic do umetnosti in je postal ob konzumiranju množične kulture »najnaprednejši« (Benjamin; 1998:167), v tem smislu, da občinstvo občuti zadovoljstvo ob doživljanju, ki se

ujema in prehaja v povezavo s stališčem in doživljanjem strokovnega ocenjevalca. Vzrok tej povezavi je družbeni pomen umetnosti, brez katerega enotna kolektivna reakcija ob, na primer, gledanju filma ne bi bila mogoča (Benjamin, 1998: 167). »Veliko večje množice udeležencev so porodile nov način človekove udeležbe v umetnosti.« (Benjamin; 1998: 173) V eseju *Umetnik kot proizvajalec*, napisanem pred zgoraj obravnavanim (leta 1934), Benjamin opozarja, da se lahko s pomočjo novih načinov umetniškega in kritičnega delovanja v novih množičnih medijih, filmu, fotografiji, radiu, časopisu ter s preobrazbo obstoječih produkcijskih sredstev omogoči uporabo umetniških orodij vsem družbenim slojem, ne le privilegiranim družbenim skupinam (Benjamin; 1999:768-780). S takšnim delovanjem bi presegle tudi takrat, in še danes, aktualna nasprotja med visoko in popularno kulturo.

#### **4.2.2 Happening**

Happening, kot posebna oblika gledališke dejavnosti, se je razvila v ZDA v šestdesetih letih dvajsetega stoletja pod vplivom idej in konceptov gledališča, ki jih je razvila historična avantgarda. Kot nasprotovanje institucionaliziranemu gledališču se pojavi težnja, da naj se happeningi ne bi dogajali v gledaliških dvoranah, ampak v okolju, ki je bolj dostopno ali intimno. Prvi javno uprizorjen happening je bil *18 Happenings in 6 Parts* Allana Kaprowa v galeriji Reuben v New Yorku leta 1959 (Goldberg, 1988: 128). Po tem je happening kot nova gledališka zvrst postal popularen in se je v naslednjih letih razširil tudi v Evropo.

Happening je primarno vizualna zvrst gledališča, torej je pomembno, kaj vidimo. Ima neverbalni značaj, to ne pomeni, da besed ne uporablja, ampak, da jih uporablja na netradicionalen način, vsekakor pa niso primarnega pomena (Kirby, 1965: 12). Velikokrat se uporablja asociativni pretok idej, pogosto je tudi slovnična skladnja popolnoma zanemarjena. Pomembnejši so glasba in drugi zvočni učinki, kot so godrnjanje, smeh, momljanje idr.. Naslednja značilnost happeninga je ta, da je popolnoma opustil dramsko zgodbo oziroma strukturo. V happeningu ne najdemo vzročno-posledičnih situacij, niti zaporedja dogodkov, ki bi tvorili zgodbo, struktura v happeningu je namreč razdeljena in ločena, kar pomeni, da so posamezni deli predstave ločeni od drugih, so samostojni in vase zaprti, informacije pa se med enim in drugim ne prenašajo (Kirby, 1965: 13). Kljub temu pa odnos med posameznimi deli ni naključen, ampak načrtovan. Ti deli happeninga se lahko dogajajo zaporedno ali pa simultano, v istem času, ne pa nujno tudi v istem prostoru. Igralec v happeningu ima precej svobode in ni nadziran tako kot v tradicionalnem gledališču, ne moremo pa zaradi tega trditi, da happening kot celota temelji na improvizaciji, to je »sestaviti ali igrati spontano brez

predhodne priprave« (Kirby, 1965: 18), saj je njegova postavitvev in predstava vedno vnaprej pripravljena. Igralec ni stalno postavljen pred izbiro kot v improvizacijskem gledališču, ampak na določeno situacijo reagira le funkcionalno, tako da je njegova igra v sozvočju z enotnostjo celote ali drugimi akterji (Kirby, 1965: 10-22). Kirby torej meni, da je akcija v happeningu pogosto nedoločena, nikakor pa ne improvizirana (Kirby, 1965: 19). Poleg tega igralec nima primata v happeningu, saj imajo fizične lastnosti produkcije, kot so odrski efekti in pripomočki, enako pomembno funkcijo kot on sam. Kljub temu, da namen ni posnemanje zunanjega življenja, pripovedovanje zgodbe ali proizvajanje smisla, vsi elementi happeninga izhajajo iz konkretnega, to je iz izkušenj vsakdanjega življenja in se nanašajo na vsakdanje stvari. Tudi namen je, da happening deluje kot direktna izkušnja; le redko se pojavi težnja po idealizaciji ali abstrakciji. Konkretne situacije lahko delujejo kot simboli, katerih pomen pa se ne sklada z racionalnim pomenom sprejetim v javnosti in jih z logično asociacijo ne moremo sestaviti v racionalen kontekst, tako gledalca skušajo napeljati na nezavedno raven. Michael Kirby, eden med najpomembnejšimi teoretiki happeninga, ga definira takole:

*»Happening lahko opišemo kot namerno sestavljeno obliko gledališča, v katerem so različni nelogični elementi, vključujoč nepredvideno igro, sestavljeni v razčlenjeno strukturo.«* (Kirby, 1965: 21)

Happening podira meje med posameznimi zvrstmi umetnosti, saj izrabiva vse zvrsti umetnosti, umetniške tehnike in tudi okolja, da ustvari akcijo, ki je neponovljiva. Vsak happening je torej lahko uprizorjen le enkrat, ker se v nobeni drugi situaciji vsi elementi happeninga ne bodo ujeli na isti način kot prvič. Poleg tega je tudi občinstvo del happeninga, poudarek pa je na sodelovanju, ne na pasivnem opazovanju. S tem postane sam proces poteka umetniškega dela pomembnejši od produkta. Vsak posamezen gledalec že samo s prisostvovanjem in s svojim dojetjem pomena happeninga postane del celotne izkušnje (Kirby, 1965: 10-22).

#### **4.2.3 Ambientalno gledališče**

O happeningu ne moremo govoriti, ne da bi omenili ambientalnega gledališča, katerega ideje so neločljivo povezane s happeningom in katerega elementi so prisotni v večini predstav happeninga. Termin ambientalno gledališče (environmental theatre) je skoval Richard Schechner za gledališko prakso, ki presega dosedanje dojetje gledališkega prostora in odnosa do občinstva (Pavis, 1997:39). »Ambientalno gledališče presega ločitev med življenjem in umetnostjo, uporablja prostor, skupen nastopajočim in gledalcem, uprizarja predstave v na novo odkritih prostorih, ne da bi v prostoru privilegiralo nastopajočega ali v



predstavi besedo.« (Pavis, 1997:39) Ambientalno gledališče si prizadeva ustvariti nove odnose med občinstvom in samo predstavo, ki se praviloma izvaja v obliki gledališča v krogu. Predstava ni omejena na oder, ampak se odvija v celotnem prostoru, tako vključuje tudi prostor z gledalci, oziroma gledalce same, s tem se brišejo meje med odrom in občinstvom. Gledalec je obenem ustvarjalec in gledalec scene. Zagovarja totaliteto prostora, pravzaprav je to prvo pravilo scenografije ambientalnega gledališča (Brockett, 1995: 586). Prav zaradi teh značilnosti, se ambientalno gledališče ne odvija v tradicionalnih gledališčih, ker njihova arhitektura tega ne omogoča (Brockett, 1995: 586-587). Dogaja se v prostorih, ki niso primarno namenjena gledališču, predvsem ulice in trgi so idealni prostori za ambientalno gledališče. Ozek prostor tradicionalnega gledališča namreč determinira predstavo in omejuje umetnikovo kreativnost, zato zagovorniki ambientalnega gledališča trdijo da, bi se moral prostor za gledališko ustvarjanje odpreti in omogočati skoraj neomejene možnosti predstavljanja in svobodo ustvarjanja.

#### ***4.2.4 Radikalno gledališče v ZDA***

Pomemben vpliv na današnje ulično gledališče ima prav gotovo ameriški radikalni teater iz šestdesetih let dvajsetega stoletja. Umetniki in aktivisti so v tem času spreminjali koncepte uporabe javnega prostora. Ulice so postale prostor cele vrste oblik kulturnega in političnega izražanja. »V šestdesetih so umetnost, gledališče in politika pronicali v vsakdanje življenje; javni performansi na ulicah pa so služili kot vodilen medij za razvoj tega.« (Bradford, 2004: 4) Zanimanje za politiko sta najprej zaneli oboroževalna tekma in hladna vojna, nato vedno večje zavedanje zaradi vojaškega posredovanja v Vietnamu in končno naraščajoča skrb zaradi nerešenih socialnih trenj, zlasti ekonomskih in rasnih (Carlson, 1992: 219). Zagovorniki človekovih pravic, borci proti rasni diskriminaciji in proti vojni so zasedli ulice in z javnimi nastopi in s prepevanjem pripeljali v javni prostor živo obliko kulturnega izražanja. Socialne napetosti in politične krize v šestdesetih v Ameriki so povzročile velik val nasprotovanja oblasti in zahtevo po spremembi zunanje in notranje politike. Ulični performansi so tako pomenili novo, simbolično, takojšnje in učinkovitejše sredstvo civilne iniciative, boljše od običajnega političnega protesta. Ulični performerji so zagovarjali egalitarno politiko nove leve in kontrakulture na umetniškem področju. Nastopi na ulici so omogočali, da so zajeli širše občinstvo in zmanjšali mejo med nastopajočimi in gledalci ter o novih idejah razpravljali bolj svobodno. Gotovo pa je bil njihov pomemben dosežek, da so v umetnost, konkretno v gledališče, in celotno kulturo pripeljali politični diskurz, ki je v času po drugi svetovni

popolnoma zamrl. Kulturno in politično se začneta prekrivati in vplivati eden na drugega. Skupine, kot so bile *Living Theatre*, *Diggers*, *Art Workers Coalition*, *Guerrilla Art Action Group*, *Bread and Puppet Theatre*, *San Francisco Mime Troupe* idr., so z uličnimi performansi, vsaka na svoj način, zbliževale politiko, vsakdanje življenje in kulturo ter redefinirale namembnost javnega prostora. »Javni performans lahko definiramo kot zavestno, stilizirano taktiko uprizarjanja petja, igre, parad, protestov in drugih spektaklov na javnih prostorih, kjer ni zaračunana vstopnina, gledalci pa so pogosto povabljeni k sodelovanju. Prinaša tudi simbolna sporočila o političnih in socialnih zadevah občinstvu, do katerega le-to, po bolj tradicionalnih kanalih, ne bi prišlo.« (Bradford, 2004:4) Javni performansi torej širijo in preoblikujejo polje političnega in kulturnega izražanja. Različne politične ideje se udejanjajo v kulturnih gibanjih šestdesetih let prejšnjega stoletja in radikalno vplivajo na njihovo umetniško produkcijo. Poleg političnega momenta je te umetniške skupine na ulice pripeljala tudi želja in volja po preseganju buržoaznega kulturnega izražanja v gledališčih, muzejih, koncertnih dvoranah in operah. Še posebno močne obsodbe so s strani teoretikov angažiranega gledališča letele na sodobno ameriško gledališče na Broadwayu in v lokalnih teatrih. Obsodbe so ta gledališča označila za produkcijo 'ne-idej'. Zahtevala so demokratizacijo kulture in komunikacijo s širšim občinstvom, ki so ga srečevala na ulici. Delo teh skupin, ki črpajo navdih ne le iz gledališča, ampak tudi glasbe in vizualnih umetnosti, izraža močan duh "flower-power" generacije šestdesetih kot obdobja neomejenih možnosti. Prav razvijajoča se ekonomija je omogočala obilje mladim ljudem, ki so tako lahko ustvarili mladinsko kulturo, ki je temeljila na svobodi, takojšnji zadovoljitvi in potrošniški etiki ter si domišljala, da lahko doseže pozitivne politične in socialne spremembe skozi umetnost in kulturo.

Začetek radikalnega uličnega gledališča se postavlja v leto 1961 z ustanovitvijo gledališča *San Francisco Mime Troupe*. Naslednjega leta je ta skupina že redno predstavljala svoje igre na mestnih ulicah in parkih. V tem času je nemški kipar Peter Schumann ustanovil *Bread and Puppet Theatre*, s katerim na ameriško sceno pripeljal sicilijanske lutke, ki izhajajo iz tradicije 14. stoletja in vpliv nemškega karnevala oziroma parad. Različna radikalna gibanja in etnične skupine so začele uporabljati gledališče kot sredstvo propagande in agitacije. Iz tega se je razvilo gverilsko gledališče, to je »gledališče, ki hoče biti militantno in angažirano v političnem življenju ali v boju za osvoboditev kakega ljudstva ali skupine.« (Pavis, 1997:323) V tem duhu je Luis Valdez, član *San Francisco Mime Troupe*, v Kaliforniji ustanovil *Teatro Campesino*, ki se je najprej boril za pravice mehiških delavcev, predvsem na sindikalnih

stavkah, kasneje pa se je razvil in profesionaliziral ter začel delovati na širšem področju: za pravice celotnega mehiškega naroda. San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet Theatre in Teatro Campesino so na novo odkrivali stare oblike popularnega spektakla, kot so commedia dell'arte, lutke, parade, sejemske zabave. Združevali so umetniško ustvarjanje z zabavo in politiko. Living Theatre, gledališče, ki je postalo eno med najbolj znanimi radikalnimi uličnimi gledališči iz šestdesetih let in nekakšen prototip angažiranega gledališča, je sprožalo polemike in kritiške razprave kjerkoli se je pojavilo. Poleg nasprotovanja obstoječemu družbenemu, političnemu, gledališkemu, seksualnemu redu je bila Julianu Becku, vodji Living Theatre, vodilna želja gledališča v tem, da osvobodi posameznika, da bo le-ta lahko mislil, čutil in ustvarjal (Carlson, 1992: 222).

Radikalizem šestdesetih let je v drugi polovici sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja izgubil svoj pomen, nekatera politično in družbeno kritična gledališča pa so izginila z ulične scene. Razlogov za to je več, med najpomembnejšimi je gotovo ta, da se je (avantgardna) ideja o politični in socialni prenovi družbe razvodenela v kapitalistično-potrošniški družbi in da gledališka teorija in kritika nista posvečali več toliko pozornosti aktivističnemu vidiku gledališča, saj naj bi se obdobje kritičnega eksperimentalnega gledališča izpelo. Stroka je pozornost usmerila v druge predvsem semantične in semiološke vidike gledališča (Carlson, 1994: 243-252).

## 5. ULIČNO GLEDALIŠČE

Današnje ulično gledališče se je razvilo pod vplivom vseh zgoraj naštetih zvrsti gledališča in ubralo lastno pot razvoja od začetnega politično angažiranega gledališča, katerega glavni namen ni bil umetniško ustvarjanje, ampak politični aktivizem, spreminjanje družbe in nasprotovanje elitizmu v gledališču, do sedanjega uličnega gledališča, katerega delovanje ni več usmerjeno v direktno politično akcijo. Uličnemu gledališču je bilo vedno pomembno eksperimentiranje, uporaba "drugačnih" načinov izražanja, omogočanje dostopa do gledališča ljudem, ki običajno vanj ne zahajajo, ustvarjanje popularnega, ljudskega gledališča. Od aktivističnega obdobja šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja, je ulično gledališče ubralo svojo pot, kot samostojna oblika gledališkega ustvarjanja. Danes, v družbi tržnega kapitalizma, se je vloga uličnega gledališča nekoliko spremenila. Za ulične artiste je pomembno, da so priznani kot umetniki, saj le tako lahko dobijo sredstva, ki jih potrebujejo za ustvarjanje in preživetje samo. V Evropi so se razvile mreže festivalov in organizacij uličnih gledališč, ki promovirajo in podpirajo ulične umetnike, katerih predstave morajo seveda imeti estetsko vrednost, ne pa nujno tudi politične in socialne. V Franciji, kjer ima ulično gledališče najdaljšo tradicijo v Evropi, se je že dodobra razvil sistem financiranja in promoviranja uličnih umetnikov, kar je po eni strani pozitivno, saj se tako ustvari avtonomija umetniškega področja z notranjimi pravili delovanja, ki legitimirajo delovanje, po drugi strani pa je s tem ulično gledališče v določeni meri izgubilo spontanost in družbeno angažiranost, ki ju je na začetku imelo. Seveda je to logična posledica kulturnega, družbenega in ekonomskega konteksta, v katerem se je razvijalo ulično gledališče, ki je neizogiben in celo zaželen, saj se ulično gledališče le tako lahko pojavlja in uveljavlja na trgu celotne umetniške produkcije.

### *5.1 Poskus definiranja uličnega gledališča*

V koncept uličnega gledališča spada cela vrsta uličnih predstav, od enega samega žonglerja, ki nastopa za majhno skupinico gledalcev, do velikih multimedijskih spektaklov za tisočglavo občinstvo in »nevidnega gledališča«, zvrsti gledališča, ki ga je izumil Augusto Boal, kjer gre za improvizirano igro igralcev, ki so pomešani med ljudmi, tako da to občinstvo do konca sploh ne ve, da sodeluje v predstavi in je sestavni del igre. Širok spekter uličnih predstav onemogoča jasne razmejitve med enim in drugim tipom, med tem kateri so 'pravi' umetniki

in kateri šarlatani in kateri sploh so 'pravi' ulični gledališčniki in kateri niso. Tu se še vedno srečujejo in krešejo mnenja ljudi, ki se ukvarjajo z uličnim gledališčem. Za nameček pa se, prav zaradi nejasnih definicij, velikokrat ista stvar poimenuje z različnimi izrazi in se tudi opisuje drugače. Poleg tega tudi drugi dogodki, ki se ne smatrajo kot ulično gledališče, kot so ulična prodaja, športni dogodki in razne demonstracije vpeljujejo uporabo raznih gledaliških elementov, da bi vplivali na ljudi. Zunanje meje gledališča se s tem brišejo in se vedno bolj širijo v druge aktivnosti, tako da ga je skoraj nemogoče definirati. Vseeno menim, da se moramo pri uličnem gledališču omejiti na skupine, ki se profesionalno ukvarjajo z uličnimi performansi in pustiti ob strani vse druge dogodke, ki vsebujejo le elemente uličnega gledališča. V tem primeru je težko postaviti koherentno definicijo uličnega gledališča, zaradi raznovrstnosti uličnih artistov, pa tudi zaradi tega, ker je ulično gledališče relativno nova zvrst gledališča. Problem se pojavi tudi pri določanju vloge današnjega uličnega gledališča. Ker se namreč dogaja na ulici, ki je javni prostor, ki ga nadzira politična oblast in ni primarno namenjen uličnim predstavam, dobi ulično gledališče politično vlogo, s tem ko komunicira in vključuje raznovrstno občinstvo v svoje predstave dobi socialno vlogo, poleg seveda estetske vloge, ki mu pripada s tem, da je gledališče. Patrice Pavis v Gledališkem slovarju ulično gledališče definira takole:

*»Gledališče, ki svoje predstave uprizarja zunaj prostorov tradicionalnih stavb: na ulicah, trgih, tržnicah, v metroju, po univerzah itn. Hotenje, da bi zapustili gledališko obzidje, izvira iz želje, da bi šli nasproti tistemu občinstvu, ki običajno ne zahaja na predstave, da bi izvedli neposredno družbenopolitično akcijo, povezali kulturno animacijo z družbeno manifestacijo in se v mestno jedro zapisali nekje med provokacijo in družabnostjo. Nekdaj so ulično gledališče zamenjevali z agitpropovskim in političnim gledališčem (v dvajsetih letih v Nemčiji in Sovjetski zvezi). Po sedemdesetih letih je zavzelo manj politično in bolj estetsko držo.« (Pavis, 1997: 738).*

Nadalje dodaja: »Ulično gledališče se je še posebej razvilo v šestdesetih letih (Bread and Puppet, Le Grand Magic Circus, happeningi in sindikalne akcije). Pravzaprav gre za vračanje k virom: Tespis je v VI. stoletju pr.n.št. svoj voz zapeljal na sredo atenskega trga, srednjeveške misterije so igrali po trgih mestnih središč in pred cerkvenimi vrati. Paradoksalno je, da se ulično gledališče umerja k institucionalizaciji, k organiziranju v festivale (Eclats od osemdesetih let naprej v Aurillacu), k sidranju v urbano okolje kot land art ali kot politika urbane prenove, pri čemer skuša ves čas ostati zvesto svoji umetnosti sprevačanja vsakdanjosti.« (Pavis, 1997:738)

## 5.2 Tipologija uličnega gledališča

Bim Mason, avtor knjige *Street Theatre and Other Outdoor Performance* in ustanovitelj uličnega gledališča Mummer & Dada razdeli ulična gledališča na pet zvrsti: zabavljače, animatorje, provokatorje, komunikatorje in ulične uprizoritvene umetnike (performing artists).

- *Zabavljači* (buskerji) so tisti »s preprostim namenom ugajati občinstvu, ga spraviti v smeh ali ga navdušiti s sposobnostmi kot so žongliranje, akrobacije ali čarovnija.« (Mason, 1992:30) Od občinstva ne zahtevajo veliko sodelovanja, njihov nastop pa je preprost, tako da je lahko vseh otrokom in starejšim. V tem smislu so zelo podobni potujočim uličnim glasbenikom, katerih namen je biti čimbolj popularen, saj to pomeni da dobijo več denarja v 'klobuk'. Zabavljači so tudi najbolj številčni med uličnimi performerji in jih je tudi najlažje razločiti od drugih zvrsti uličnih predstav. Zabavljače dostikrat uporabijo turistične agencije ali mestne oblasti za animacijo turistov ali mestnega jedra v turistične namene. Dostikrat so prisotni tudi na drugih prireditvah, kjer so z namenom, da uživajo dogajanje in da zabavajo ljudi, medtem ko čakajo na kaj drugega. S tem namenom so bili žonglerji prisotni na raznih banketih že v srednjem veku. Tradicija zabavljačev je že zelo stara, saj izhaja že iz renesančne *commedie dell'arte* in se je ohranjala preko cirkusa, vodvila in varieteja v 18. in 19. stoletju do danes. Čeprav je bila ta umetniška oblika v drugi polovici 20. stoletja v zatonu, ker je bila sprejeta kot manjvredna, se je z uličnim gledališčem ohranila in se sedaj na novo uveljavlja tudi v '*novem cirkusu*'.<sup>2</sup>
- Namen *animatorjev* je, da vključujejo občinstvo v svojo predstavo. Njihov performans v osnovi zahteva sodelovanje občinstva, bodisi s prostovoljci na odru, bodisi le s pogovarjanjem z občinstvom. Interakcija z občinstvom ni le del predstave, ampak je glavni akt. »Ta tip predstave je očitno zelo tvegan v tem smislu, da nima aktualne izvedbe in da se zanaša na improvizacijske sposobnosti animatorja z neprofesionalci. Pogosto sicer obstaja nek preprost scenarij predstave, vendar uspeh v celoti temelji na sposobnosti artista pri izbiri in spodbudi članov občinstva.« (Mason, 1992:37) Sam

---

<sup>2</sup> Novi cirkus (le Cirque Nouveau) je relativno nova oblika uprizoritvene umetnosti. Ustanovljena je bila v 70-ih letih prejšnjega stoletja v Franciji. Je zbir številnih tradicionalnih cirkuških veščin, kot so žongliranje, trapez, igra, glasba, itd.. V predstavah se ne uporabljajo živali, tako da so cirkusantove sposobnosti temelj predstave. Praviloma so predstave novega cirkusa uprizorjene v dvoranah, redkeje v na prostem postavljenih cirkuških šotorih ([http://en.wikipedia.org/wiki/Cirque\\_Nouveau](http://en.wikipedia.org/wiki/Cirque_Nouveau)).

animator lahko sodeluje in je sam del akcije, ali pa le nadzoruje potek. Zelo značilna oblika uličnega gledališča za animatorje so 'potovanja' (journeys), ko animator popelje in vodi svoje občinstvo po mestnih ulicah in trgih. Podreti hočejo meje med ljudmi, ki naj bi se iz pasivnih gledalcev spremenili v med sabo sodelujoče ustvarjalce predstave. Animatorji želijo ter tudi naslavljajo posameznika, da se sprosti.

- *Provokatorji* se bolj ukvarjajo s sprostitvijo občinstva v celoti. »Ne zanima jih preprosto zabavanje občinstva, tako prazno početje celo prezirajo. Zabavajo se z občinstvom, vendar je ta zabava zabava s strahovi in pričakovanji občinstva. Sprašujejo družbena vprašanja in hodijo po meji družbeno sprejemljivega obnašanja.« (Mason, 1992:53) Provokatorji sicer imajo svoje politično in moralno prepričanje, vendar njihov namen ni širjenje določene politične ideje pač pa kritiziranje družbe in žaljenje, smešenje in postavljanje pod vprašaj določena družbeno sprejeta dejstva. Izražajo kritiko zoper politični, družbeni ali religiozni sistem, a ne ponujajo rešitve in odgovorov na provokativna vprašanja, ki jih postavljajo. So kot nekakšni dvorni norci, ki govorijo resnico na norčav in neresen način.
- *Komunikatorji* kritizirajo določen aspekt širše družbe. »Komunikatorji lahko tudi zagovarjajo določeno ideologijo ali določen cilj, ki je lahko moralne, religiozne ali politične narave.« (Mason, 1992:67) Praviloma se ukvarjajo z aktualnimi zadevami, ki se nanašajo na sodobno življenje (npr. ekologija in varovanje okolja). Ne uporabljajo agit-propovske metode, saj po njihovem mnenju ta ljudi odbija zaradi direktnega nagovora. Poslužujejo se bolj subtilnih pristopov, tako da lahko občinstvo potegne svoje lastne zaključke, čeprav je bilo na nek način zmanipulirano. Takšno gledališče deluje tudi izobraževalno, saj informira občinstvo o določenih problemih, o katerih morda niso niti vedeli ali se jim niso zdeli pomembni. »Komunikatorje lahko najdemo v večini umetniških zvrsteh, vendar sami pogosto izberejo ulično gledališče, zaradi tega da bi dosegli navadne ljudi.« (Mason, 1992:68) Po Masonu (1992: 68) obstajata dve vrsti komunikatorjev. Prvi so tisti, ki spodbujajo in utrjujejo novonastali položaj. Pri tem uporabljajo simbole, ki so splošno poznani npr. slike, močan medij, ki ga komunikatorji uporabljajo, pa je prepevanje in glasba na splošno. Drugi pa so tisti, ki »skušajo obrniti pozornost na določeno zadevo ali prepričati občinstvo, da bi videlo družbo na drugačen način.« (Mason, 1992:68) Največji problem teh komunikatorjev je, kako privabiti občinstvo. Zaradi tega uporabljajo najbolj popularne metode, ki ljudi

najbolj privlačijo. Najbolj preprosta in hkrati najbolj popularna metoda naj bi bila pripovedovanje zgodb, saj zgodbe omogočajo čustveno vpletenost gledalcev. Pomembno pri pripovedovanju zgodb na ulici je, da gledalci spremljajo potek zgodbe od začetka do konca, kar predstavlja tudi največji problem komunikatorjev, ker morajo vnaprej organizirati čas in prostor dogajanja. Poleg tega je glavno razmerje predstave razmerje med protagonisti, dobrimi in slabimi silami v zgodbi, ne pa razmerje gledalec – performer kot v večini uličnih predstav. To je po Masonu (1992: 69) tudi glavna razlika med provokatorji in komunikatorji. Komunikator niti ne more vzdrževati stalnega stika z občinstvom, saj zapade v nek drugi odnos, ki je del ideologije, ki jo promovira, naj ima zgodbo ali ne. Način pripovedovanja zgodb je lažji, če zgodbe predstavlja več ljudi, zato so komunikatorska gledališča večinoma skupine, ne pa dueti ali solisti.

- *Ulični uprizoritveni umetniki* (performing artists) so po Masonovi definiciji tisti, katerih namen je ustvarjanje zanimivih vizualnih podob in so v prvi vrsti slikarji in kiparji, šele nato performerji (Mason, 1992:74). Umetniki, ki so se odločili, da bodo delali na ulici, se trudijo, da bi bilo njihovo delo dostopno in da bi poživili in polepšali dolgočasne ulice in trge. Pomembnejša od kontakta z občinstvom in vsebine, jim je sama oblika predstave in njena estetska vrednost, njihove predstave ne sledijo določeni zgodbi in ne posredujejo nikakršnega sporočila, ampak so zaporedje podob, ki naj bi v gledalcu vzbudile določena čustva in ideje. Prav zaradi pomembnosti forme so uličnim uprizoritvenim umetnikom zelo pomembni posebni efekti, kot je osvetljava, ki pripomore tudi k sanjskemu vzdušju predstave. Poleg tega se v njihovih predstavah pogosto uporablja ogenj in razna pirotehnična sredstva. Gledalec kot posameznik jih toliko ne zanima, povezavo z zabavo pri njih lahko najdemo le v njihovem zanimanju za cirkus in kabaret, to pa zaradi pomanjkanja zgodbe in pomena ter uporabe in mešanja raznovrstnih disciplin. »Performance art je bolj specifičen termin ki opisuje tiste, katerih glavna tema zanimanja so čas, prostor, naključje, postavljanje meja in podzavest.« (Mason, 1992:74) Performance art izhaja iz dadaističnih in futurističnih dogodkov, ter happeninga in je zaradi mešanja različnih stilov postal del eksperimentalnega gledališča. Uprizoritveni umetniki, ki nastopajo na ulici imajo ponavadi za sabo končano določeno umetniško šolo, tako da imajo izoblikovano predstavo o umetniškem delu in jih zato komunikacija z javnostjo ne zanima tako zelo. Slaba stran tega je, da to lahko vodi v elitizem, pozitivno pa je to, da



zaradi nezanimanja za odziv občinstva lahko eksperimentirajo in ustvarjajo tudi zelo ekscentrične predstave, ki niso za vse okuse. Ker je ulično gledališče popularno, narejeno je za ljudi, ker ni namenjeno temu, da bi razkazovalo svoje tehnične in druge dosežke in sposobnosti, ker ima svoja pravila, ki se razlikujejo od ostale uprizoritvene umetnosti, so morali tudi uprizoritveni umetniki postati do neke mere pozorni na odziv občinstva in v svoje samozavestno delo vnesti določeno stopnjo humorja ali elemente presenečenja, ki naredijo predstavo za občinstvo še bolj zanimivo. Seveda je težko vedno določiti zvrst določenega uličnega gledališča, saj večina med njimi vsebuje elemente več zgoraj omenjenih zvrsti, lahko so na primer animatorji in komunikatorji obenem. Redke so skupine, katere bi lahko uvrstili v le eno zvrst, menim da so najpogosteje takšne skupine uličnih vizualnih artistov.

Posebna vrsta uličnega gledališča, ki si zasluži več pozornosti, je *prostorsko specifično gledališče* ("site-specific theatre"). Pri ustvarjanju predstave vedno igrajo glavno vlogo značilnosti in arhitektura določenega prostora. Predstave so narejene tako, da se lahko uprizarjajo le v tem konkretnem prostoru in nikjer drugje, saj so z njim neločljivo povezane, ker je ta prostor del predstave. Lahko izbrana gledališka tema zahteva konkreten prostor ali pa določene fizične lastnosti prostora predpostavijo temo. »Glavna razlika med prostorsko specifično predstavo in predstavo, katere namen je obiskovati tudi druge kraje, je v tem, da pri prostorsko specifični ulični predstavi zgodbo strukturno in vsebinsko pogojujejo fizične značilnosti prostora.« (Mason, 1992:137)

Če opišem še shematske tipe uličnih predstav, lahko ulične predstave delimo na *statične* in *premikajoče*. Med prve spadajo artisti, ki se postavijo na določeno mesto, ulico ali trg in okrog katerih se zbere občinstvo, ki jih pritegne njihova predstava. Floriane Gaber, belgijska novinarka, ki se intenzivno ukvarja z uličnim gledališčem, statične ulične predstave razdeli na štiri tipe (Gaber, 2005).

Prvi, *ulični umetniki* so bolj ali manj pozorni pri izbiri kostuma, make-upa, pa tudi na lastno pojavo in zgodbo, ki jo uporabljajo za predstavitev same predstave. Njihov namen je pritegniti čim več ljudi in vplivati nanje na način presenečenja, šokiranja ali preproste poetičnosti. Doseči pozitiven odziv občinstva je zanje pomembno tudi, oziroma predvsem zato, da na koncu zberejo čim več denarja od gledalcev, saj je od količine denarja v klobuku ali drugih temu primernih predmetih, s katerimi zaokrožijo med občinstvom, odvisno njihovo

preživetje. Statične predstave lahko presegajo preprosto izkazovanje določenih spretnosti, kot so žongliranje, akrobatika, čaranje, prepevanje ipd. Ulični umetniki v tem primeru uporabljajo umetniško izražanje z drugih področij umetnosti, kot so klasično gledališče v smislu uporabe zgodbe, sodobna glasba, cirkus idr. Nekateri si za temo svojega izražanja izberejo določen družbeni ali politični vidik, kot so begunci in neenakost med spoloma, ali najdejo navdih pri drugih umetnikih, pesnikih pisateljih in slikarjih ter njihovih delih. Veliko teh gledaliških skupin ne nastopa le na ulicah, ampak tudi znotraj in imajo zaradi tega višje umetniške ambicije, kar seveda pomeni tudi boljše tehnične pogoje kot so na hrupni ulici in večjo pozornost občinstva. Manjši cirkuški šotor v tem primeru predstavlja precej dobro alternativo, saj je obramba pred mnogimi negativnimi vplivi odprtega prostora. Seveda se ta alternativa praviloma uporablja le na festivalih, ko se v šotoru odvija več predstav, saj bi bilo nesmiselno postaviti šotor le za eno predstavo.

Naslednji tip statične ulične predstave so po Gaber (2005) veliki *ulični spektakli*. Večji kot so, bolj so zahtevni tudi s tehničnega vidika. Več je igralcev, več scenske opreme in pripomočkov, občinstvo je številčnejše, kar posledično zahteva večji prostor. Spektakli so po umetniškem izražanju multidisciplinarni, saj so večinoma kolaž elementov z več področij: cirkusa, glasbe, drame, vizualnih umetnosti. Pompozni slikovit scenarij vključuje veliko svetlobnih in zvočnih efektov, velikokrat se uporablja tudi pirotehnika in slikovita koreografija. To je pomembno tudi zato, ker je občinstvo veliko in bolj oddaljeno od uprizoritvenega prostora in igralcev, tako da ne more natančno videti detajlnih elementov igralcev in igre. Ker so to zahtevnejše predstave in predvsem cenovno drage, se dostikrat od gledalcev pobira vstopnina ali je predstava plačana od mestnih oblasti ali, če je v sklopu festivala (kar je najbolj običajno) od organizatorja.

*Predstave "in situ"* so naslednji tip uličnih predstav. Bistvo teh predstav je, da so neločljivo povezane s določenim prostorom. Prostor in predstava vzajemno vplivata eden na drugega (Gaber: 2005). Moramo pa biti pozorni pri ločevanju med predstavo "in situ" in prostorsko specifičnem gledališčem ("site-specific theatre"), opisanim že prej, saj je gledališče "in situ" bolj fleksibilno in ne tako abstraktno. Zgodba, ki je lahko dramska igra, prirejena za določeno zunanjo lokacijo ali napisana konkretno za ta prostor, in lahko na primer temelji na zgodovinski vlogi tega določenega prostora, je obogatena s sceno ki ima že svoje lastno življenje in je prilagojena njej. "In situ" predstave niso omejene s tem, da lahko igrajo le na eni lokaciji, ampak se lahko selijo tudi drugam in najdejo lokacijo, ki bo po lastnostih

podobna originalni in predstavo vpnejo v njo. Pomembno pa je, da poteka interpretativna navezava med igralcem in njegovim okoljem in vsaka nepričakovana situacija (s tem mislim vremenske pojave, živali, ki zaidejo na prizorišče, ipd.), ki jih je v okolju veliko, lahko postane dramski stranski efekt, če je le igralec dober.

Zadnja v kategoriji statičnih uličnih predstav je *instalacija*. Te se povezujejo s plastičnimi umetnostmi in velikokrat tudi s poudarjanjem pomena urbanega razvoja. Večinoma so takšne predstave pol spektakli, saj se v same instalacije vključuje ognjene spektakle in video ter drugo tehnologijo. (Gaber, 2005)

Premikajoče ulične predstave delajo točno to - se premikajo. S tem imajo večjo svobodo gibanja in večji vpliv na reakcijo občinstva. S premikanjem po mestnih ulicah se lahko bolj vživijo v realnost mesta, ki je tudi v stalnem premikanju. Gledališčniki, ki uporabljajo ta tip predstave pa morajo biti prav zaradi premikanja dosti bolj fleksibilni in se večkrat prepustiti improvizaciji. Za premikajoče ulične predstave bom uporabila Masonovo (1992: 144) tipologijo, ki premikajoče predstave deli na tri tipe.

Prva izmed njih je *potovanje* (journey). V tem primeru ulični gledališčniki vodijo občinstvo skozi različne lokacije v mestu. Velikokrat so na posameznih lokacijah, kjer se skupina igralcev in občinstva ustavi, že postavljene scene, tako da predstava lahko za nekoga, ki ne sledi celi predstavi, zgloda kot kratka statična predstava (Mason, 1992: 144-145). Lahko pa predstava poteka že med samim potovanjem skozi mesto. V večini gledaliških potovanj je vloga gledalcev pasivna, čeprav to ne pomeni dobesedno pasivna, saj se gledalci konec koncev le premikajo skupaj z igralci in sledijo igri in v tem smislu predstavljajo skupaj z igralci celoto (Mason, 1992: 147). Pasivnost občinstva je tukaj mišljena v tem smislu, da razen tega, da ji sledijo, drugače ne sodelujejo pri predstavi.

Drugi tip premikajočih uličnih predstav so *procesije*, ki so med drugim najstarejša oblika teatralnosti na odprtem (Mason, 1992: 156). Kot del rituala so stare, kolikor je stara sama religija. Sekularna verzija procesij so slavnostni sprevodi in mimohodi, kjer se izkazuje lokalna ali nacionalna identiteta. Poleg promocije moralnih ali religijskih vrednot politične ali vojaške parade izkazujejo moč in oglašujejo določeno ideologijo. Ulično gledališče je procesijo prevzelo le kot teatralno obliko, ne kot sredstvo za promoviranje določenih političnih in religioznih idej. Pri procesijah uličnega gledališča je občinstvo statično,

premikajo se le artisti. Predstava je sestavljena iz zaporedja podob, saj je zgodba praktično nemogoča, glede na to da posamezen gledalec ne sledi akterjem skozi različne scene (Mason, 1992: 157). Zaradi odsotnosti zgodbe je po Masonu (1992: 158) zato najpomembnejša simbolna moč podob. Igralci morajo ustvarjati konstanten občutek akcije, da predstava ne postane dolgočasen mimohod. Če že obstaja dramatski konflikt, je to konflikt med celotno procesijo in okoljem. Interakcija z občinstvom pa je težavna, saj je kontakt med akterjem in gledalcem le kratek.

*Pohajkovanje* ("walkabout") je zadnji tip premikajoče ulične predstave. Ulični artisti se v tem primeru pomešajo med občinstvo, kar predpostavlja tesno interakcijo z le-tem (Mason, 1992: 166). Od statičnih predstav se pohajkovanje razlikuje po tem, da so akterji mobilni, njihova interakcija z občinstvom pa je kratkotrajna in temelji bolj na načelu ena-na-ena. Meje med igralci in gledalci ni, saj oder predstavlja celoten prostor, kjer se premikajo igralci (ali eden igralec), pomešani med občinstvom. Ker se igralci premikajo med ljudmi, celotna predstava temelji na njihovem karakterju, kostumu in improvizaciji (Mason, 1992: 173). Ponavadi sicer obstaja tema ali mogoče okvirna zgodba predstave, ki pa se potem prilagaja spreminjajočim se okoliščinam in situacijam. Včasih delujejo celo kot vsiljivci, kar je seveda odvisno od njihovega pristopa. Ulične predstave pohajkovanja velikokrat srečamo na večjih razstavah in v zabaviščnih parkih, s katerimi organizatorji skušajo popestriti kulturno ponudbo.

### ***5.3 Značilnosti uličnega gledališča***

Če primerjamo klasično gledališče, ki se odvija znotraj zidov gledališke stavbe, in ulično gledališče, ugotovimo, da je sam prostor pri klasičnem gledališču veliko bolj 'prijazen' kot prostor uličnega gledališča. Medtem ko ima klasično gledališče na voljo vse scenske pripomočke in osvetljava, je ulično gledališče pri postavljanju scene veliko bolj omejeno. Ulični gledališčniki, ki potujejo po raznih mestih, se srečujejo že s problemom, kako prenašati okoli vso opremo, poleg tega mora biti scenografija prilagojena prostoru, torej ulici ali trgu, ki že ima svoj utrip. Prednost odprtega prostora pa je pri možnosti izbire različnih materialov, predmetov, efektov in lokacij. Pri tem so možnosti skoraj neomejene, od ognjenih spektaklov, do uporabe vode in gromozanskih jeklenih ali lesenih konstrukcij. V gledališču, ki se dogaja znotraj, kamor ulični hrup ne seže, ni treba posebno skrbeti za gledalce, ker so vsi plačali vstopnico za predstavo in ker zaradi gledališkega bontona ne morejo kar vstajati,

odhajati in motiti drugih gledalcev. Poleg tega že narava predstav, ki se odvijajo v gledališčih, ne predpostavlja kontakta med igralcem in občinstvom, ki sta tudi fizično ločena z mejo oder – parter. Pri uličnem gledališču je drugače; ulični gledališčniki vzpostavijo kontakt z občinstvom že pred samim začetkom predstave, ko privabljajo gledalce. Ta kontakt se pri večini uličnih predstav nadaljuje ves čas trajanja predstave, saj morajo ulični gledališčniki skrbeti med drugim tudi za to, da jim občinstvo ne bi ušlo, glede na to da so ulične predstave brezplačne, da gledalci stojijo ali sedijo na tleh in da razmišljanje gledalca uličnega performansa ni takšno kakršno je razmišljanje gledalca klasične gledališke igre, ki gre v gledališče z namenom, da bo videl predstavo. Veliko gledalcev ulične predstave so naključni mimoidoči, katerih prvotni namen ni bil ogled predstave. Ulični gledališčnik mora komunicirati z občinstvom, ga pritegniti k sodelovanju in/ali biti dovolj zanimiv in izžarevati samozavest in pozitivno energijo, da najprej pritegne in potem še zadržuje občinstvo pri svojem nastopu. Sploh pa je občinstvo za ulične gledališčnike zelo pomembno, saj je ono tisto, ki gledališčniku določi status. V klasičnem gledališču se gledališka iluzija ustvari brez večjih problemov, saj ni odvečnega hrupa, dogajanje je fokusirano na oder, pri ustvarjanju iluzije pa pomagajo tudi luči. Na ulici je taka intimnost, ki jo premore dvorana, praktično nemogoča; ulični gledališčnik je podvržen neštetim nepredvidenim situacijam, zaradi katerih mora imeti dobro razvit čut za improvizacijo, da se lahko, na občinstvu zabaven način, spretno izogiba neprijetnostim in s tem mogoče naredi svoj nastop še bolj privlačen. Zaradi zunanjih vplivov, ki so na ulici neizogibni, je vsaka predstava neponovljiv dogodek, performerji pa mojstri fleksibilnosti, kar pomeni tudi, da ulična igra ne more postati mehanična.

### ***5.3.1 Prostor***

Ulični gledališčniki morajo biti zelo pozorni pri izbiri prostora, saj lahko postavitev le sto metrov višje ali nižje na ulici spremeni koncept in potek predstave. Pomembno je da so fizične lastnosti prostora takšne, da predstavo lahko vidi čim več ljudi. Velik problem na katerega naletijo ulični gledališčniki, je mestni hrup, kateremu se je težko vsaj delno izogniti; paziti morajo, da postavitev ni blizu cest, tramvajev, nad metro postajami, blizu lokalov z glasno glasbo ipd., ker v takih primerih občinstvo ne sliši besedila predstave in se kaj kmalu naveliča gledanja nečesa v za uho neprijetnem hrupu. Za slišnost predstave je najbolje, da je za hrbtom performerjev zid, da se zvok odbija k občinstvu.

### **5.3.2 Občinstvo**

Eden med najpomembnejšimi elementi ulične predstave je pritegovanje občinstva. Ker ulični nastopi praviloma niso vnaprej napovedani, je edini način, da si pridobijo občinstvo, z različnimi taktikami za privabljanje mimoidoče množice ljudi. »Obstajata dva glavna pristopa privabljanja občinstva; prvi je biti glasen, bahav in slikovit, drugi pa je biti subtilen in začenjati na način eden po eden.« (Mason, 1992:93) Prvi način je mogoče bolj običajen in zajame širšo množico ljudi, glede na to da je bolj viden in bolj glasen kot drugi način pristopa k posamezniku. Običajna je fraza "Gospe in gospodje pričinja se..." in glasbena spremljava, mogoče kratek opis predstave in pokanje šal. Drugi način bolj uporabljajo samostojni ulični gledališčniki ali tisti, ki nastopajo v duetu, temelji pa na imitaciji posameznikov, ki prihajajo mimo, in nagovarjanju le-teh. Včasih se ulični gledališčniki le postavijo na določeno mesto in začnejo s fizičnim ogrevanjem, oblačenjem, barvanjem obrazov in postavljanjem scene. Če so dovolj zanimivi že pri tem delu, jim ni potrebno uporabljati še drugih metod privabljanja občinstva. Ko je občinstvo enkrat zbrano je potrebno urediti navidezno mejo med prostorom za občinstvo in "odrom", oziroma določiti velikost potrebnega prostora za izvajanje predstave, kar je odvisno od števila gledališčnikov in predstave same. Naravna oblika uličnih dogodkov je krog okoli prizorišča. Največkrat pa gledališčniki uporabljajo tričetrtinski krog. Prvič zato da imajo lahko na eni strani pospravljene pripomočke, ki jih potrebujejo za predstavo, ali si postavijo ozadje, zaradi česar se velikokrat postavijo tudi ob zid ali kakšno drugo fizično oviro, ki seveda ne sme biti očem vsiljiva. Drugič tudi občinstvo se nerado postavi za hrbet gledališčnika, ker s tem ne vidi vsega, saj je pri uličnih predstavah pomembna mimika, predvsem obrazna mimika uličnega performerja, glede na to da glas pogosto nima najpomembnejše vloge v predstavi zaradi temu neprimernih lastnosti odprtega prostora.

### **5.3.3 Čas trajanja predstave**

Ulične predstave imajo zelo različen čas trajanja od par minut pa tudi do par ur. Buskerji imajo navadno kratke nastope, ker je njihov nastop energičen in namenjen zabavanju občinstva, ki naj bi vsaj za trenutek pozabilo na opravke, na katere je bilo mogoče namenjeno, preden je naletelo na zanimivega buskerja, ki izvablja smeh iz gledalcev. Vnaprej pripravljeni spektakli pa lahko trajajo precej več časa, kar omogoča lažje izoblikovanje gledališko-spektakelske atmosfere. Včasih se celo postavijo stoli, da gledalci lahko sedijo, in dolžina predstave ni več tako problematična. Dolžina predstave je vsekakor pomemben

aspekt uličnega nastopa, ki ni točno določen, pač pa je velikokrat odvisen in ga je treba usklajevati z razpoloženjem občinstva. Dolžina predstave pa ni odvisna le od človeškega dejavnika, ampak tudi od vremena, saj dež lahko zelo hitro prekine predstavo. Kako je to lahko moteče za ulične artiste in tudi za občinstvo, smo letos že tretje leto zapored doživeli na ljubljanskem mednarodnem festivalu uličnega gledališča Ana Desetnica.

V zadnjih letih se je sprejemanje in dojemanje uličnega gledališča v Evropi zelo spremenilo. Če so ameriške in evropske oblasti v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja ulične gledališčne zapirala in jih obsojala beračenja in motenja javnega reda, se danes v nekaterih mestih, predvsem turističnih centrih, podpira ulične artiste. V Parizu, ob Pompidou centru, je na primer prostor, ki je bil narejen z namenom, da bi tam lahko delovali ulični artisti, seveda ne le gledališčniki ampak tudi drugi umetniki, ki delajo na ulici (Mason, 1992:9). Lokalne oblasti še vedno hočejo imeti močen nadzor nad javnim prostorom mesta, kar na svojstven način potrjuje tudi primer Pompidou centra v Parizu, pa tudi drugih mest, ki so po pariškem vzoru odprla prostore namenjene uličnim umetnikom in s tem omejila njihovo delovanje na en določen prostor v mestu. Vnaprej napovedane ulične predstave, predvsem v sklopu festivalov pa oblasti večinoma podpirajo, celo spodbujajo, tudi zaradi turističnih vzrokov.

#### **5.4 Festival**

Festivali, kot so Evropski festival uličnega gledališča v Ghentu v Belgiji, francoski festivali uličnih gledališč v Aurillacu, Cognacu, Chalon-sur-Saôneu, Avignonski gledališki festival, festivala v Edinburgu in Londonu idr., so svetovno znani festivali in ogromno prispevajo k prepoznavnosti uličnega gledališča kot takega, predvsem pa posameznih skupin, ki tam nastopajo. Vsekakor pa festivali prispevajo veliko tudi k prepoznavnosti mesta, torej pozitivno vplivajo na turistično bilanco mesta. »Festivali imajo (vsaj) tri kompleksna polja učinkovanja: umetniško, ekonomsko in socialno. Funkcije festivalov so znane:

- informacija ali predstavitev umetniške produkcije;
- osvetlitev, promocija in potrditev umetniške smeri, tendence, generacije, skupine;
- produciranje in koproduciranje umetniških del;
- pritegnitev aktivnega občinstva z organizacijo platform, delavnic;
- festival je tudi (o tem priča že njegova etimologija) slavje ali praznovanje po sebi, z vsemi ustreznimi sociološkimi učinki;

- festival je uporaben v turistično-promocijske namene širšega ali ožjega okolja;
- festival ekonomsko ni samo potrošnik javnih ali zasebnih sredstev, temveč lahko ponuja tudi nove ekonomske možnosti, nova delovna mesta ipd.;
- nedolžen ni tudi politično, saj lahko prispeva k uveljavitvi politične opcije, razmerij ali konceptov;
- deluje tudi pedagoško oziroma vzgojno« (Lukan, 2004: 34).

#### ***5.4.1 Festivali uličnega gledališča***

Najstarejši letni festival uličnega gledališča je festival Hat Fair v Winchesteru v Veliki Britaniji, traja pa že od leta 1971 (Mason, 1992: 194). V začetku je bilo to le neformalno srečanje prijateljev, ki so se ukvarjali z uličnim gledališčem, in kjer so predstavljali nove predstave in skušali zaslužiti denar s praznim narobe obrnjenim klobukom. Z leti so si pridobili določen status in s tem tudi finančno pomoč od lokalnih podpornikov umetnosti. S financiranjem se je skušalo dvigniti standard uličnih artistov in jim pomagati pri profesionalizaciji (Mason, 1992: 195-196). Danes imajo festivali najpomembnejšo vlogo pri promociji, uveljavljanju, financiranju in predstavljanju uličnega gledališča in gledališčnikov. Festivali za sabo potegnejo zanimanje medijev, profesionalcev, sponzorjev, javnosti, turističnih delavcev in še marsikoga. Poleg tega odpirajo še veliko tem, kot so medfestivalске povezave, srečanja različnih kulturnih okolij, različna partnerstva, ki jih festivali omogočajo, odnos med lokalnim in globalnim ter nacionalnim in internacionalnim, med umetniškimi ambicijami in širšimi pričakovanji okolja (Lukan, 2004: 34). Festivali so danes, na žalost, skoraj edini dogodki, kjer sploh lahko vidimo ulično predstavo, saj se je skoraj vse dogajanje na tem področju skoncentriralo na festivalsko dogajanje. Dejstvo pa je, da ponudba večine festivalov uličnih gledališč raznolika in kakovostna, še posebno če je festival mednarodno priznan, kot je na primer v Gentu v Belgiji, kjer so nastopajoči skoraj izključno priznani profesionalci. Festivali so pomembni tudi zaradi občinstva, saj je glede na to, da je datumsko določen in imajo predstave urnik nastopanja, občinstvo veliko številčnejše, kot bi bilo ob nenapovedani predstavi. Pomemben je socialni moment festivala, saj se v festivalskem času zbere na ulicah mesta veliko različnih prebivalcev, od najrevnejših, delavcev, ki praviloma gledaliških predstav ne obiskujejo, do študentov in visoko izobraženih, ki zahajajo tudi v klasično gledališče. Festivali zapolnijo poletno kulturno praznino in ponujajo zabavo in sprostitev. Kar predstavlja sedanjí ambivalentní položaj uličnega gledališča: na eni strani estetski vidik na drugi pa vidik zabave. Ulično gledališče namreč išče pot v kombinaciji



umetniške kakovosti in popularne dostopnosti. Festivali uličnega gledališča v Evropi imajo pomembno funkcijo promoviranja in podpiranja uličnih artistov ter prispevajo k prepoznavnosti uličnega gledališča na splošno. Ker v večini držav ulična gledališča ne dobijo dovolj finančnih sredstev od lokalnih oblasti in kulturnih ministrstev, da bi lahko normalno delovala, so pri delovanju uličnih gledališč najbolj pomembni festivali, ki se združujejo v mednarodne mreže in umetniške organizacije in organizacije, ki se ukvarjajo izključno s produkcijo uličnega gledališča in delujejo bolj na nacionalni ravni. Preko teh posrednikov ulična gledališča lahko dobijo denar od mednarodnih, državnih in lokalnih institucij. Trenutno največja mreža uličnih gledališč v Evropi je Eunetstar, ki vključuje devet festivalov iz osmih evropskih držav, partner pa je tudi Slovenija s festivalom Ana Desetnica.

## ***5.5 Vloge uličnega gledališča***

Ulično gledališče je v svoji osnovi antiavtoritarno in aktivistično, ima sposobnost odkrivanja in obtoževanja napak družbe. Glede na to, da se dogaja v samem centru socialnega in urbanega okolja, v mestu, mu moramo priznati socialno vlogo. Ker je javni prostor postal predvsem prostor izključevanja in socialnih konfliktov, je ulično gledališče postavljeno, bolj kot vse druge oblike umetnosti, če izključimo aktivno javno umetnost kot so grafiti in ulični glasbeniki, v sam srž krize urbane družbe.

### ***5.5.1 Javni prostor in umetnost***

Urbani prostor je sestavljen iz različnosti, heterogenosti, ki sestavljajo enotnost, iz te pluralne enotnosti pa izhaja ogromno podob in diskurzov, ki se borijo za dominanten vpliv v njem. Javna sfera je kolektivna iznajdba. Posamezniku omogoča, da se bodisi izgubi v anonimni množici bodisi identificira z določeno skupino. Javni prostor je danes podvržen zelo raznolikim uporabam, njegovi značilnosti nista stabilnost in stalnost, pač pa razvoj in odvisnost od situacije. Je prostor pogajanja. Javni prostor, ki dopušča sodelovanje v javnem in družbenem življenju, brez izključevanja in segregacije določenih slojev ljudi, je nujen za delovanje demokratičnih načel družbe. Javno izražanje in pravica do soustvarjanja javnega prostora pa bi morala biti vedno zagotovljena vsem posameznikom. Umetnost v javnem prostoru lahko delimo na vsaj dve skupini, in sicer umetnost v povezavi z arhitekturo in

urbanimi umetniškimi orodji; to je tradicionalni koncept in pojmuje prostor kot fizični, geografski in arhitekturni prostor. Druga skupina umetnosti javnega prostora pa je javna umetnost (»public art«), v smislu oblike umetnosti v javnem interesu, socialnega intervencionizma, ljudske umetnosti, populistične umetnosti ipd. Zanja je značilno, da se nanaša na koncept javnega prostora kot prostora političnega boja in boja za pomen. (Marchart v <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en>). Kategorija javne sfere (polis), kot so jo poznali stari Grki, je bila strogo ločena od privatne sfere (oikos) in je bila skupna vsem svobodnim državljanom. Javno življenje je potekalo na javnem prostoru - mestnem trgu (agora), javnost pa se je oblikovala v pogovoru (lexis) ter skupnem početju (praxis). Njen temelj sta bila, kot so to razumeli Grki, svoboda in stalnost (Habermas, 1989: 15). V obdobju meščanstva, razvoja kapitalistične logike trga in poseganja države vanj, ko so privatne zadeve in konflikti, ki so bili prej odrinjeni v zasebno sfero, privreli v javnost, je prišlo do spojitve javnega in zasebnega ter privatizacije javnosti. Med ekonomskimi organizacijami in politično oblastjo se sklepajo politični in družbeni kompromisi, po možnosti z izključitvijo javnosti, tako da predvsem politično javnost današnjih socialnih demokracij zaznamuje odprtje njenih kritičnih funkcij (Habermas, 1989: 244-245). Kar je bila nekoč glavna funkcija javnosti, je sedaj postal nezaželen trn v peti političnih in ekonomsko-kapitalističnih oblasti. Javni prostor se v zadnjih časih zelo spreminja, vendar to ni posledica lastnosti javnega prostora kot takega, temveč je to posledica globalne ekonomije. Dejanska in simbolna privatizacija javnega prostora spremeni razmerje med privatnim in javnim prostorom in posledično spremeni tudi urbani prostor in družbena razmerja, ki potekajo v njem. Korporacije, ki upravljajo z javnim prostorom, torej urbanim prostorom, upravljajo tudi z izgledom, aktivnostmi, torej, družbeno in kulturno dejavnostjo, ki se tam dogaja, in načine uporabe določenega javnega prostora. Akterji, ki nad prostorom uveljavljajo lastninske pravice in nadzor, s tem posredno ali neposredno določajo kaj je v javnem prostoru normalno, zaželeno in kaj nenormalno in nezaželeno. S tem se vzpostavi diskurz vključevanja oziroma izključevanja, z mehanizmi nadzora pa se dejansko izvaja. Ti mehanizmi so predvsem izključevanje in marginalizacija določenih skupin ljudi, kot so ekonomsko, socialno in kulturno depriviligirani, tujci, narkomani, etnične manjšine, umsko in telesno prizadeti, pripadniki določenih subkultur idr. Ekonomsko, politično in umetnostno polje so danes neločljivo prepleteni med sabo. Zato bi na tem mestu rada prikazala še en »problem« javno-kulturnega prostora v sodobni kapitalistični družbi. To je program gentrifikacije kot ekonomske revitalizacije mestnih središč, ki na nov način združuje interese političnih in ekonomskih elit, urbanistov in kulturnih menedžerjev (O'Connor in Wyne v Bulc, 2005a: 77). Mestna oblast podpira

ustanavljanje kulturnih ustanov z zasebnim kapitalom, ki bi v mesto privabila ekonomske korporacije. S tem tudi povečajo simbolni kapital mesta in spodbujajo nastanek drugih dobičkonosnih komercialnih dejavnosti, kot so gostinstvo, hotelirstvo, ipd., ki še spodbujajo turizem. Takšno sofinanciranje umetnosti in kulturnih institucij teži k podpori velikih institucij in programov, ki pritegnejo veliko število občanov, saj je umetniški program podrejen ekonomski koristi in trženju blagovne znamke. »Poleg tega so zaradi urbanističnih načrtov o ekonomskem razvoju mest pri financiranju kulturne produkcije spregledane mnogo manjše umetnostne ustanove in organizacije, ki se ukvarjajo s t.i. neodvisno in/ali popularnokulturno produkcijo« (Bulc, 2005a: 81-82). Ponudba mestnih središč se tako krči na komercialno dejavnost in ponudbo etabrirane tradicionalne kulture, vse druge oblike umetniškega izražanja pa so porinjene na margino. Javni prostor je nadzorovan in podrejen ekonomskim in turističnim načelom. Posledica tega je vedno dražji stroški življenja v centru mesta, kar povzroči izginjanje nižjega sloja prebivalstva s tega področja in njihovo naseljevanje na obrobju mest. S tem procesom se ti ljudje avtomatično oddaljujejo tudi od kulturne ponudbe v centru mesta.

### ***5.5.2 Politična in socialna vloga uličnega gledališča***

Ute Angelika Lehrer (1999) javni prostor razdeli na tri kategorije; na fizični, družbeni in simbolični javni prostor. Fizični javni prostor je najbolj očiten, saj dojema prostor v smislu njegovega materialnega obstoja, kot so ulice, trgi, parki, plaže, stavbe itd. Definiran je z lastništvom. Namen akterjev, ki upravljajo z javnim prostorom, je, da ustvarijo kvaliteten in funkcionalen javni prostor, kar posledično pomeni tudi civilizirano obnašanje ljudi na javnem prostoru in če trditev izpeljemo še naprej, pomeni to nadzor in omejevanje, kar javni prostor spremeni v prostor regulacije in izključevanja določenih skupin ljudi. Družbeni javni prostor se ustvarja skozi dejavnosti in družbene odnose v prostoru, ne le javnem ampak tudi prostoru, ki pripada posameznikom ali korporacijam; to so na primer kavarne, restavracije, bari in vse oblike komunikacije in javnih medijev, pa vse do privatnih domovanj. »Družbeni javni prostor je najbolj zanimiva od vseh treh kategorij, ker ima potencial da preoblikuje in redefinira lastništvo in lahko da javnemu prostoru nov pomen.« (Lehrer, 1999: 205) Tretja kategorija je simbolični javni prostor, ustvari pa se skozi dejavnost in kolektivni spomin ljudi. Je oboje, realni in imaginarni prostor. Simbolični javni prostor je ponavadi kratkotrajna izkušnja in v večini primerov omejena na določeno skupino ljudi (Lehrer, 1999: 206)

Če naj uporabim zgornje tri artikulacije javnega prostora, delovanje uličnega gledališča (pa tudi drugih javnih demonstracij in akcij) zajame vse tri. Z delovanjem na ulici, ki je fizični javni prostor, artisti uporabljajo in hkrati ustvarjajo socialni javni prostor in v kolektivnem spominu javnosti oblikujejo simbolni javni prostor. Ulični gledališčniki s svojim delovanjem hote ali nehote opozarjajo na obstoj javnega prostora, na njegove lastnosti in njegove spremembe v današnjem času globalnega kapitalističnega trga. Ulično gledališče "zasede" določen javni prostor, ki primarno ni namenjen predstavi uličnih igralcev, le za kratek čas. Kljub temu da ulično gledališče lahko uvrščamo med urbano umetnost, se razlikuje od drugih umetniških artefaktov na javnem prostoru (tu moramo seveda spet izločiti grafite in druge ulične artiste) prav v tem, da za razliko od kipov, skulptur in drugih arhitekturnih elementov, javni prostor okupira le kratkotrajno. Vsako pojavljanje uličnih gledališčnikov na javnem prostoru je lahko opozorilo, da je javni prostor last vseh in hkrati nikogar, da se tukaj lahko svobodno zbirajo vsi ljudje, ne glede na socialni status, starost, etnično pripadnost, in uveljavljajo svojo demokratično pravico govora, ustvarjanja in druženja. Ker pa so, kot pravi Bulc (2005b) pravila sodobnega javnega prostora, pravila državne regulacije in korporacijskega denarja, katerih interesi so pogosto povezani med sabo, država in/ali korporacije največkrat ne podpirajo uličnega gledališča kot takega, podpirajo pa festivale uličnih gledališč, ki so strogo regulirani, organizirani in kontrolirani, predvsem pa ima festival, kot sem že omenila, tudi druge, za mestno oblast in korporacije pozitivne učinke, predvsem ekonomske. Vsekakor si oblast ne želi, da bi se javni prostor spremenil v politični prostor, kjer bi se lahko oblikovalo javno mnenje, ki ne sovпада z obstoječim, saj ima po Lehrerjevi (1999: 205) družbeni javni prostor, kar ulično gledališče zagotovo je, sposobnost spreminjanja namembnosti in redefiniranja lastništva javnega prostora. Ulično gledališče po sebi je politični dogodek, saj s tem, ko se dogaja na ulici, spremeni njeno namembnost, spremeni jo v oder in prostor kulturne komunikacije med vsemi prebivalci mesta, kjer vsi prisotni sodelujejo v oblikovanju kulturnega dialoga in predvsem tudi oblikovanju politike javnega prostora, onkraj ekonomskih interesov. »Ulica je namreč vselej enako moč, na ulici je doma akcija, ne kontemplacija, ki pritiče salonu, in tisti, ki zna to moč (torej ulico) organizirati, ima odprto marsikatero možnost.« (Lukan, 2006: 13)

Javni prostor, ki dopušča sodelovanje v javnem in družbenem življenju, brez izključevanja in segregacije določenih slojev ljudi, je nujen za delovanje demokratičnih načel družbe. Javno izražanje in pravica do soustvarjanja javnega prostora bi morala biti zagotovljena vsakomur. Ulično gledališče omogoča dostop do konzumiranja in sooblikovanja kulturne produkcije

vsem prebivalcem mesta, ne glede na njihov status, medtem ko je večina umetniške produkcije relativno zaprte za določen sloj ljudi. Ulična predstava ustvari kolektivni spomin, ki drugače v mestih večinoma ne obstaja več, kar je vzrok procesa individualizacije. Gledališče ustvari komunikacijo med raznovrstnim občinstvom in s tem socialno kohezijo.

### **5.5.3 Estetska vloga uličnega gledališča**

Ulično gledališče se je od svojih začetkov v šestdesetih letih dvajsetega stoletja do danes spreminjalo, prav tako pa se je spreminjalo tudi dožemanje tega, kaj ulično gledališče je in kakšne so njegove lastnosti in kvalitete. Danes je v večini zahodnoevropskih držav že priznana kot oblika gledališča, torej mu je priznana umetniška vrednost. Prav ta je, v državah, kjer imajo razvite mreže in organizacije, ki se ukvarjajo z uličnim gledališčem in promovirajo skupine ali posameznike uličnih gledališčnikov, postala najpomembnejša. Saj uspejo lahko le najboljše, torej tisti katerih predstave imajo visoko estetsko vrednost. Posledica tega je tudi, da je v Evropi kar nekaj zelo kvalitetnih uličnih gledališč, kot so belgijski Les Baladoux in francoski Delit de façade, ki smo jih imeli priložnost videti na ljubljanski Ani Desetnici, in drugi. Kot je na lanskem seminarju o uličnem gledališču v sklopu festivala Ana Desetnica povedala Floriane Gaber (2005), je kvalitetna ulična predstava nabita s čustvi, gledalci po koncu predstave praviloma ne razmišljajo o sporočilu same predstave, ampak se le prijetno počutijo. Ulična predstava temelji na čutnem, spodbuja naše čutne zaznave tako, da sprošča ugodje. Taka gledališka predstava zanemari vsebino, kar posledično onemogoča tudi racionalno interpretacijo, ostane torej čutno doživljanje. Ta kriterij preferira vizualne ulične predstave, kar je postalo trend tudi mnogih organizacij uličnih gledališč v Evropi. To pa je v nasprotju z mnenjem Gregorja Bulca (2005b), za katerega je bistvena kvaliteta uličnega gledališča vzajemnost, kar pomeni interakcijo med gledalcem in akterjem na način, da gledalec lahko soustvarja predstavo, kar za vizualne ulične artiste praviloma ni značilno. Za Bulca (2005b) je vzajemnost *differentia specifica* uličnega gledališča kot umetnostne oblike. Ulično gledališče je popularna oblika gledališča, pri katerem je pomembno to, da nastaja in se oblikuje šele v samem poteku predstave, pomemben je proces nastajanja umetniškega dela, kar je bilo bistvenega pomena že za člane zgodovinske avantgarde. Ulična predstava je unikatna, saj ista predstava ne more biti nikoli več uprizorjena enako, prav zato ker je odvisna od tolikih zunanjih dejavnikov, kar tudi da uličnemu gledališču svoj čar. Poleg umetniške vrednosti je pri uličnem gledališču pomemben tudi dejavnik zabave, saj se dogaja na javnem prostoru, namenjeno pa je vsem, ne le umetniško izobraženim ljudem, med katerimi ni tako

zelo redko mnenje, da je ulično gledališče manjvredna oblika gledališča, brez prave umetniške vrednosti, da je zgolj oblika zabave in rajanja, zato velikokrat uličnih predstav sploh ne gledajo. Ulično gledališče mora imeti »svojega zastopnika in legitimatorja v estetskem umetniškem diskurzu (recenzij v dnevnem tisku, analiz v specializiranih umetniških in humanističnih publikacijah, ipd.)« (Bulc, 2005a: 230), če hoče biti priznana kot oblika umetniškega ustvarjanja, bodisi s strani kulturne politike, bodisi s strani civilne in strokovne javnosti. V Sloveniji to predstavlja velik problem, saj gledališki kritiki in teoretiki o uličnem gledališču ne pišejo, tako da v strokovnih publikacijah ne najdemo člankov o uličnem gledališču, prav tako pa tudi v dnevnem časopisju kaj več od napovednikov festivala Ana Desetnica in kratkih vestičk ne najdemo. Z razočaranjem lahko ugotovimo, da je bil letos v Delu napisan prvi bolj strokovni komentar o Ani Desetnici in njenih značilnostih, napisal ga je Blaž Lukan. V tujini, čeprav Francija daleč prednjači pred vsemi, je to področje bolj razvito, saj obstaja veliko več legitimatorjev v estetskem diskurzu uličnega gledališča. HorsLesMurs, združenje za promocijo in razvoj uličnega gledališča, s sedežem v Parizu, frekventno izdaja strokovno revijo »Rue de la Folie«, ki obravnava izključno ulično umetnost in kjer svoje članke objavljajo strokovnjaki. V drugih državah, tukaj izvzamemo še Španijo, takih publikacij nimajo. Zato mora ulično gledališče v svojem avtonomnem področju ustvariti določen teoretični in kritični estetski diskurz o uličnem gledališču, ki bo predstavljal temelje estetske kritike tudi za druge. Poleg tega legitimnost, estetska, družbena in politična, (skoraj) izginejo pri posameznih uličnogledaliških projektih skupin. Vsa legitimiteta je namreč skoncentrirana v festivalskem dogajanju. Posamezni projekti uličnih gledališč so danes v svetu (ne le v Sloveniji) prava redkost. Največji (estetski, pa še kakšen drugi) paradoks uličnega gledališča je, da se podpira s strani države, lokalne politike, strokovne in laične javnosti zgolj festivale uličnih gledališč, tudi mreže in združenja večinoma povezujejo festivale na nacionalni ali mednarodni ravni, ne pa posameznih uličnogledaliških skupin. Videti ulično predstavo izven obdobja dogajanja festivala, uličnega gledališča ali kakšnega drugega, je danes skoraj nemogoče.

## 6. ULIČNO GLEDALIŠČE V SLOVENIJI

### 6.1 *Neinstitucionalna umetnost v Sloveniji*

Tudi v Sloveniji se je konec šestdesetih let in v sedemdesetih letih 20. stoletja začela dogajati "hipijska revolucija", ki je zaznamovala celotno področje kulturnega delovanja, tudi gledališko umetnost. Iz zahodne Evrope, ki je v upodabljalno umetnosti in vsakdanji kulturi sledila ameriškemu vplivu, je k nam prišla neoavantgarda. Tam se je sicer rojevala že dosti prej, saj je svoj vzpon doživljala že v poznih petdesetih letih, sočasno z vzponom popularne kulture in produkcijo rock glasbe, namenjene izključno mladini. Neoavandgardisti so prebudili umetniška načela zgodovinske avantgarde in jih prilagodili sodobnemu času ekonomskega razcveta. To je bilo obdobje, ko so se nova gledališča rojevala iz dneva v dan, vsa pa so temeljila na eksperimentiranju, ki je bilo duhovni temelj gledališki umetnosti, pa tudi drugim oblikam umetniškega ustvarjanja. Neoavantgarda je razvila tudi happening omenjen že na začetku, ki je bil eden izmed glavnih vplivov na razvoj in delovanje uličnega gledališča.

Torej Slovenija je padla pod vpliv neoavantgarde, tako so se tudi pri nas začeli dogajati radikalni premiki na področju umetniškega ustvarjanja. Začela so se ustanavljati t.i. alternativna gledališča, ki so pretresla temelje klasičnega dramskega gledališča in postavila nove, ki so temeljila na čutnosti in ritualnosti. Prelom, ki je zaznamoval zgodovino slovenskega gledališča, je bil za Mojco Dimec (1991: 3) ustanovitev Gledališča poezije, ki ga je ustanovila pesniška skupina 441 leta 1968. Gledališče se je že leto kasneje preimenovalo v Gledališče Pupilije Ferkeverk in že s svojo prvo predstavo šokiralo občinstvo in celotno slovensko javnost – rodilo se je ritualno gledališče in bistveno spremenilo razumevanje gledališke umetnosti v Sloveniji (Dimec, 1991: 3). Poleg tega so alternativna gledališča v Sloveniji močno vplivala tudi na usmeritev institucionalnih gledališč, še posebej Slovenskega Mladinskega Gledališča, v zgodnjih osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Naslednja gledališča na slovenski sceni, ki so spadala pod koncept alternativnega in so prispevala k oblikovanju novega gledališkega prostora, so Eksperimentarno gledališče Glej, Gledališče Pekarna in Gledališče Predrazpadom, ki je bilo tudi predhodnik Gledališča Ane Monro. »Osrednja ideologija ritualnega gledališča je bila, da ga občinstvo pravzaprav ne zanima, da se ukvarja s sabo, s svojo lastno avtoterapevtsko skušnjo. To enostavno pomeni, da vsaj

načelno končni produkt sploh ni važen. Važno je izvajalčevo izdelovanje odnosa do projekta, do fluidnosti vloge. Na ta način naj se estetika tako načelno kot v praksi umakne s prizorišča in prepusti prostor avtentičnosti in socialni terapiji.« (Dimec, 1991:4) Gledališče Predrazpadom se je od tega vidika sicer že nekoliko odmaknilo, čeprav je še ohranjalo resnobo. Nasprotno pa se je Gledališče Ane Monro s svojo ironijo in sarkazmom popolnoma oddaljilo od take ritualne ideologije gledališča. Gledališče Predrazpadom je nastalo leta 1978, z združitvijo skupine študentov, med katerimi je bil tudi Andrej Rozman, poznejši idejni in umetniški vodja Gledališča Ane Monro. Skupina se je že na samem začetku usmerila k uličnemu gledališču, saj je hotela nov koncept gledališkega in umetniškega ustvarjanja predstaviti najširšemu krogu ljudi, in sicer brez vnaprejšnjih najav naključnim mimoidočim. Ta projekt jim je uspelo le delno realizirati, saj so mestne oblasti prepovedale vsakršno gledališko dogajanje na prostem zaradi strahu pred ponovno študentsko "revolucijo", kakršna se je zgodila leta 1968, ki bi s protikomunističnim govorom lahko aktivirala množice. Predstave so tako morali prijavljati na mestni sekretariat za notranje zadeve, kjer pa niso imeli ravno posluha zanje. Prva v celoti izpeljana predstava z naslovom Vampir, se je z uradnim dovoljenjem tako zgodila januarja 1981 v podhodu Ajdovščina v Ljubljani. Že istega leta je bilo Gledališče Predrazpadom natanko to, pred razpadom, in sicer zaradi lastne neorganiziranosti. Kot frakcija gledališča je svoj prvi nastop 17. decembra 1981 že imelo Gledališče Ane Monro s predstavo Trije teatralizirani songi Andreja Rozmana in Marka Kovačiča. Predstava je bila uprizorjena na Škuc-evi prednovoletni veselici v Festivalni dvorani (Dimec, 1991:5-6). Kot gledališče delujoče pod okriljem ŠKUC-Foruma, je imelo vsaj na začetku za cilj osvojitve rockovskega občinstva. Tudi nastope sta Rozman in Kovačič imela skupaj z dvema punk bendoma d'PRAVDA in Orkester Titanik. Snov za njune nastope se je, nasprotno kot pri Gledališču Predrazpadom, ukvarjala z aktualnejšimi temami in težišče s čiste gledališke komponente premaknila na sam tekst. Kot glavni element njune gledališke igre pa sta si izbrala improvizacijo. S tem se predstava ni držala prvotne uprizoritve, pač pa se z vsako ponovitvijo nadgrajevala in izboljševala. Prav pod okriljem Gledališča Ane Monro (GAM) so se začeli poizkusi izvajanja uličnega gledališča v Sloveniji, saj je bilo le-to drugod po svetu že močno uveljavljeno. Po par neuspešnih poskusih, se je GAM-u le posrečilo ustanoviti festival uličnega gledališča, ki obstaja še danes in je med drugim tudi zelo uspešen, GAM pa je še vedno njegov glavni zaščitnik in gospodar.



## 6.2 Ana Desetnica

Začetki Ane Desetnice segajo v leto 1995, če izvzamemo par prejšnjih poskusov, kot so Pomladni festival v Ljubljani, ki se je dogajal od leta 1979 do 1983 in Poletje pred Metalko od 1985 do 1987, ki sta bila večletna poizkusa festivala uličnega gledališča pri nas v tistem času, noben od njiju pa ni preživel več kot toliko zaradi problemov, kot so finance, organizacija, entuziazem ipd. Leta 1995, ko je bil obstoj gledališča Ane Monro v krizi, se je na njihovem sestanku rodila ideja o festivalu, ki jo je Goro Osojnik, kasnejši in še vedno aktualni vodja Festivala Ane Desetnice, konceptualiziral na papirju, s katerim pa v Mestni občini Ljubljana ni dosegel praktično nič, saj uličnega gledališča ni hotel nobeden finančno podpreti, kljub temu da se jim je zdela ideja dobra. Ker je Ana Monro v tistih letih že nastopala na mariborskem festivalu Lent, se je po naravni poti zgodilo to, da je Osojnik svoje lobiranje prenesel tudi tja. O predlogu za soorganizacijo festivala uličnega gledališča so se organizatorji Lenta hitro strinjali, da jih stvar zanima, in se sporazumeli, da začnejo čim prej delati. Tako je bil prvi festival uličnega gledališča v Sloveniji v bistvu festival v festivalu. Čeprav so prvo leto imeli le eno predstavo, čemur ne moremo reči ravno festival, lahko pa že govorimo o začetku Ane Desetnice. Naslednje leto je festival že imel koncept, ki pa je bil zelo enostaven. Cilji takratnega festivala so bili promocija uličnega gledališča kot urbane umetniške zvrsti, izobraževanje, pripeljati kvalitetne predstave v Slovenijo, spodbujanje domače produkcije, na način, da se skupinam ali posameznikom ponudi možnost nastopanja na festivalu, in razvijanje tržišča za ulično gledališče, saj so v tistih časih (čeprav tudi danes to ni veliko lažje) gledališča, kot je Ana Monro, zelo težko dobila ponudbo ali dovoljenje za nastopanje. Obdobje za ustvarjanje festivala je bilo takrat ravno pravšnje, saj se je takrat v Evropi ravno končevalo zlato obdobje uličnega gledališča<sup>3</sup>, tako da je Osojniku uspelo v Slovenijo pripeljati par velikih skupin uličnih gledališčnikov in prirediti par zelo dobrih predstav, s katerimi je postal festival precej odmeven. Ker dober glas seže v deveto vas in ker so bile takratni ljubljanski županji Viki Potočnik predstave všeč, se je festival čez tri leta preselil tudi v Ljubljano, tako da se je leta 1998 v Ljubljani prvič zgodil kot samostojen, Mednarodni festival uličnega gledališča Ana Desetnica. Festival je bil kratek in intenziven saj se je v štirih dneh zgodilo čez štirideset predstav na različnih lokacijah v mestu. Koncept

---

<sup>3</sup> Osojnik z zlatim obdobjem uličnega gledališča misli obdobje, ko je v Evropi, predvsem v Franciji in Veliki Britaniji, nastajalo veliko novih uličnih gledališč in ko so se je ulično gledališče organizacijsko oblikovalo. V tem času so nastajale povezave in organizacije, ki so začele promovirati ulično gledališče. Prav tako je bilo ulično gledališče takrat še v začetnem zagonu in bolj aktivno, tudi v iskanju svojega prostora med ostalimi uprizoritvenimi umetnostmi in med ljudmi.

festivala je bil in je še vedno dogodek, ki mesto, za tistih par dni, ko se dogaja, spremeni, ki urbani prostor mesta spremeni v prostor scenografije in urbane zabave. Festival sam po sebi se od svojega začetka do danes ni bistveno spremenil, pravzaprav je bolj nadgrajeval svoj program, koncept in cilji pa so ostali isti. Najbolj očitna sprememba, ki jo Osojnik (2006) izpostavlja, je, da je bil v časih začetka festivala naboj uličnega gledališča precej močnejši kot danes in je bila angažiranost, bodisi socialna, bodisi politična, zelo prisotna znotraj samega uličnega gledališča. Sčasoma se je le-ta znotraj žanra razvodenela in danes festival nekako prevzema to vlogo s svojimi angažiranimi vsebinami, čeprav kakršna koli zavedna angažiranost ne spada pod glavne značilnosti festivala. Danes festival traja pet dni in je vedno ob istem času, to je zadnje dni junija in prve dni julija. Zajema okoli 30 nastopajočih skupin ali posameznikov iz Slovenije in tujine. Število predstav se je letos vrtelo okoli 80, prejšnja leta pa okoli 100, z upoštevanjem dejstva, da jih je zaradi dežja nekaj odpadlo, na približno dvajsetih različnih lokacijah v centru Ljubljane. Letos se je organizacijski odbor odločil za manj predstav zaradi samega vzdušja na festivalu, prejšnja leta je bil urnik namreč preveč natrpan, tako da je bilo zelo težko videti vse predstave brez zelo sistematične organizacije urnika ogleda. Kljub skrčenju programa pa se število obiskovalcev ni zmanjšalo in je tudi letos doseglo število 26000, skupaj s predstavami v drugih krajih po Sloveniji pa skoraj 50000 obiskovalcev. Ana Desetnica pokriva skoraj vse oblike uličnega gledališča (animacije, parade, provokatorje,...) iz Slovenije in tujine. Čeprav je festival gostil tudi že velike spektakle, se zadnja leta usmerja v manjše in srednje velike predstave, ki so slovenskemu občinstvu bližje. Sam organizacijski odbor festivala Ana Desetnica šteje par (4-6) ljudi, od katerih se le Goro Osojnik, kot vodja, in Borut Cajnko, ki je zadolžen za tehnično izvedbo, v zadnjih treh letih nista zamenjala. V času festivala je število zaposlenih ljudi seveda občutno višje in šteje tudi do 50 ljudi. Poleg tega pri izvedbi festivala sodeluje še par drugih ljudi, ki pokrivajo posamezna specifična področja, kot so na primer oblikovanje, uredništvo časopisa ipd.

Ulično gledališče se je skozi leta spremenilo in se še spreminja. Mladi umetniki, ki danes ustvarjajo ulična gledališča, imajo drugačen pogled na to umetnost, kot so jo imeli umetniki dvajset ali trideset let nazaj. Poleg tega je trend v sedanji družbi, kot tudi umetnosti, da se reciklira stare stvari, mogoče je to še najbolj opazno v modi, ni pa v drugih družbenih sferah nič manj prisotno. Umetnost je po Osojnikovem (2006) mnenju trenutno ukleščena v nekem stanju 'brez-idejnosti', ko umetniki nimajo nobene nove ideje, ko so bile vse 'pametne' stvari že povedane. Tako tudi nekatera ulična gledališča hrepenijo po starih časih in jih hočejo

obuditi, bodisi z recikliranjem starih predstav bodisi s poskusom političnega angažmaja, kljub temu da je obdobje takega uličnega gledališča mimo in je na žalost že izgubilo svoj potencial. Se pa pojavlja druga stvar, ki v ulični, pa tudi drugi, umetnosti postaja zelo pomembna in je tudi zelo izražena, to je javni prostor. Gre za vprašanja uporabe javnega prostora, medsebojno komunikacijo, mešanje različnih slojev prebivalstva. Ravno v tem Goro Osojnik vidi nadaljnji razvoj Ane Desetnice.

Festival Ana Desetnica je neločljivo povezan z mestom oziroma, bolj konkretno, s centrom mesta. Vezan je na prostore, parke, mostove, ulice v centru Ljubljane. Blaž Lukan festivalu prida celo višjo funkcijo: »enkrat na leto polepša Ljubljano (in zadnjih nekaj let tudi druga slovenska mesta), ki je v tem tednu ob koncu junija ali v začetku julija res videti kot mesto, pravo, evropsko mesto, ki je živo in ga imajo meščani radi. Hecno je, da mestu daje (ali vrača) identiteto prireditelj oziroma festival, ki se ne dogaja v uglednih zaprtih prostorih, najsi bodo protokolarne ali družbene narave, temveč na ulici. Ulica je vendar tako pogosto sinonim za nekaj slabega, umazanega, še posebno v političnem besednjaku.« (Lukan, 2006:13) Prizorišča za predstave si festival izbere na podlagi idej o izvedbi predstav in celotnega koncepta festivala. Prostor v mestu pa so lahko v mestni lasti ali pa v privatni lasti. Izkušnja je taka, da za dovoljenje za uporabo za prostore v mestni lasti ni več potrebno vlagati neznosnih naporov, kot je bilo to potrebno še deset ali petnajst let nazaj, saj je festival Ana Desetnica v Ljubljani že uveljavljen in zaželen med ljudmi, tako da je MOL-u v interesu, da se pač dogaja. Za prostore v privatni lasti pa je slika malenkost drugačna. Ti prostori so težje dostopni prav zaradi privatnih oseb, ki z njimi upravljajo, čeprav tega dejstva ne velja posploševati, saj je Ana Desetnica dobila v uporabo tudi privatne prostore z velikim odobravanjem lastnikov. Osojnik (2006) meni, da tako za odprte prostore mesta kot tudi za stavbe, ki so v privatni lasti, velja, da jih večina njihovih lastnikov noče izpostavljati očem javnosti in tako javni kritiki zaradi različnih razlogov. Bodisi imajo v zvezi s tem določenim prostorom kakšne posebne namene (prodajo, gradnjo, rušenje ipd.) ali pa je ta prostor zanemarjen in zapuščen. Za to diplomsko nalogo je pomembno in zanimivo tudi dejstvo, da so prostori, ki so bili v centru Ljubljane uporabljeni kot prizorišče predstav festivala Ane Desetnice, še isto leto ali kasneje bili s strani MOL-a obnovljeni oziroma urejeni, kot dokazujeta primera parka za Filozofsko fakulteto in ploščadi pred Metalko. Po drugi strani pa se organizatorji festivala pri iskanju lokacij za predstave vedno zanašajo na mesto kot entiteto s prostori, ki živijo oziroma ne živijo, in se na podlagi tega odločijo, seveda z določenimi omejitvami, kot je tudi velikost festivala, ki s svojo majhnostjo lahko napolni le center, ne pa

tudi drugih predelov mesta, kje bodo predstave potekale. Vedno so iskali prostore, ki so v centru, ki so prisotni, ki so javni, niso pa bili nikoli izrazito uporabljeni, in jih spremenili v prostor srečevanja, druženja in zabave. Pri tem so bili do sedaj zelo uspešni, saj jim je uspelo v samem centru Ljubljane ustvariti par prvovrstnih prizorišč, ki so bila pred tem le cona za pešce. To so na primer Šušterski most in nabrežje Ljubljanice ter park Zvezda. Zasluga za to nima le Ana Desetnica, prav gotovo pa je eden izmed pomembnejših faktorjev pri tem, da so ti prej 'mrtvi' prostori oživel tudi med letom in ne le v času festivala. Festival s svojo dejavnostjo pritegne fokus na prostore, ki jih uporablja, vanje pripelje zabavo, živahnost, dogajanje in spremeni namembnost uporabe prostora v času trajanja festivala in, kar je zelo pomembno, tudi po koncu festivala ostane prostor opažen, njegova namembnost pa se, seveda pod določenimi pogoji, spremeni. »Ana Desetnica daje ulici legitimiteto, še več, presežno vrednost, ki pomeni preskok od zgolj sprehajanja po njej k organizaciji njenega življenja kot (kulturnega) dogodka, sejma, cirkusa, gledališča. Ana Desetnica je pri tem tudi eden najbolj profiliranih in hkrati najbolj demokratičnih festivalov, kar jih imamo.« (Lukan, 2006: 13)

Koncept mesta kot fizičnega prostora je neločljivo povezan s konceptom mesta kot družbenim prostorom, ravno v tem se skuša Ana Desetnica še bolj razvijati. Letos je bil namreč že izpeljan projekt Sejem kultur, kjer so se s svojo kulinariko, plesi, navadami itd. predstavile različne etnične skupine, ki prebivajo v Sloveniji. S tem naj bi festival dosegel to, da bi se Ane Desetnice udeleževala širša in bolj raznolika množica prebivalstva, saj so raziskave, ki jih je opravljal EUNETSTAR in so bile objavljene leta 2006, pokazale, da na festivalu Ana Desetnica prevladuje mlado, izobraženo občinstvo, ki obiskuje tudi druge kulturne prireditve kot so klasično gledališče, kino, koncerte, razstave, muzeje ipd. (EUNETSTAR, 2006: 49). EUNETSTAR-jeva raziskava o občinstvu uličnih festivalov je zajemala raziskavo občinstva devetih evropskih festivalov uličnega gledališča, vključenih v EUNETSTAR-jevo mrežo, podatki pa so bili zbrani z anketiranjem naključnih obiskovalcev na posameznem festivalu. Obdelava teh podatkov je pokazala, da so sicer obiskovalci vseh devetih festivalov večinoma mladi (do 35 let), z višjo izobrazbeno stopnjo, kulturno izobraženi ljubitelji uličnega gledališča. Kljub temu pa je bilo razvidno, da iz teh podatkov izstopajo trije festivali, to so Ana Desetnica v Ljubljani, Mednarodni gledališki festival Sibiu (Romunija) in Mednarodni gledališki festival Malta v Poznanu (Poljska). Po podatkih raziskave je na Ani Desetnici kar 74% obiskovalcev mlajših od 35 let, v Poznanu pa kar 86 %, od teh pa še 63 % mlajših od 25 let. Večji odstotek obiskovalcev na teh treh festivalih je višje ali srednje izobraženih in so na višjih položajih na delovnih mestih kot obiskovalci drugih festivalov.

Poleg tega so obiskovalci teh festivalov tudi največji potrošniki drugih kulturnih praks (ljubljskih obiskovalcev, ki so bili v zadnjem letu pred anketiranjem več kot trikrat v muzeju je, 36 %, tistih, ki niso bili nikoli, je 8 %; od obiskovalcev festivala v Namur-ju v Belgiji jih je za primer 11 % bilo v preteklem letu več kot trikrat v muzeju, kar 33 % pa jih ni obiskalo muzeja nikoli. Kar najbolj zadovoljiv podatek pa je ta, da je kar 73 % obiskovalcev Ane Desetnice kot razlog za obisk festivala obkrožilo trditev, da obožujejo ulično gledališče (Eunetstar; 2006: 49). Kljub vsemu si festival večino značilnosti občinstva deli z ostalimi evropskimi festivali uličnega gledališča. Organizatorji bi radi predvsem privabili občinstvo, ki se ne udeležuje kulturnih dogodkov, občinstvo, ki je nekako potisnjeno na rob družbe zaradi etičnih ali drugih lastnosti. Festival že nekaj let v svoj program vključuje projekt Čauhtaun, ki vključuje invalidne osebe, kot izvajalce programa, namenjen pa je bil tudi prvenstveno njim. Kot tak ni bil posebno obiskovan, saj ni privabil ne hendikepiranih ne ostalih obiskovalcev. Letos pa je projekt Čauhtaun zaživel v drugi luči, saj so se organizatorji odločili, da v projekt vključijo profesionalne gledališčnike in druge umetnike. S tem so predstave v sklopu Čauhtauna postale bolj dodelane in zanimive tako za invalide kot druge obiskovalce. S takimi in še drugimi projekti namerava Ana Desetnica v prihodnje privabljati tudi občinstvo, ki je do sedaj ni obiskovalo in spodbujati medsebojno komunikacijo med občinstvom. Saj, kot Osojnik (2006) pravi, je čas festivala čas druženja in zabavanja.

Festival Ana Desetnica deluje v Sloveniji zelo povezovalno, saj ni omejen le na festival v Ljubljani, temveč je povezan tudi s festivali, povečini lokalnimi, iz drugih slovenskih krajev. Takšno delovanje je za evropske festivale uličnega gledališča, pa tudi druge, precej neznačilno, saj le redki niso omejeni le na mesto oziroma področje. V tem je festival Ana Desetnica pravzaprav poseben. Že vsa leta obstaja partnerski odnos med Mariborskim Lentom in Ljubljano, poleg tega pa se drugi manjši kraji s svojimi že obstoječimi festivali, ki niso nujno zgolj festivali uličnega gledališča, ali drugimi kulturnimi organizacijami zavodi in društvi vključujejo v mrežo sodelovanja, kot so na primer Soboški dnevi (Murska sobota), Carniola (Kranj), Rudi Potepuški (Novo mesto), Mini ulični festival (Nova Gorica), Kresna noč (Litija). Druga vrsta sodelovanja z lokalnim okoljem pa so razširjanje festivala Ana Desetnica in gostovanja v drugih krajih po Sloveniji, ne v sklopu že obstoječega festivala, ampak kot gostovanje samo. Tako poznamo Ano Desetnico v Kamniku, Ano Desetnico v Izoli, Ano Desetnico v Črnomlju in Ano Desetnico v Šoštanju. Letošnje leto je prineslo na tem področju nekaj novosti. Na pobudo festivala Ana Desetnica se je namreč ustanovila mreža prirediteljev uličnega gledališča z imenom Ana Desetnica.net, čigar poslanstvo je prav

razvijanje povezav med posameznimi organizatorji ter mobilnost tako organizatorjev kot umetnikov na lokalni, državni in meddržavni ravni. Poleg povezav znotraj Slovenije se Ana Desetnica vključuje tudi v mednarodne povezave festivalov in gledališč uličnega gledališča. Kot pravi Osojnik (2006) pa je povezovanje s tujino za Ano Desetnico težko, saj po eni strani ne more postati enakovreden član, zaradi slabega finančnega položaja, saj so članstva v takih organizacijah plačljiva, tako da ima Ana Desetnica v teh mrežah praviloma status partnerja, to pomeni, da je prisotna v sami mreži, ni ji pa potrebno plačevati članstva; po drugi strani pa naj bi zamudila zlate čase, ko bi s članstvom lahko pridobila finančna sredstva in mednarodno prepoznavnost. Kljub temu je bilo za Ano Desetnico članstvo v EUNETSTARJU ali CIRCOSTRADI, dveh največjih mrežah uličnih gledališč v Evropi, več kot zadovoljivo – festival je postal kljub svoji majhnosti prepoznaven in od kritikov pozitivno ocenjen, poleg tega mu je uspelo spraviti med mednarodno znane in priznane skupine uličnih umetnikov par slovenskih skupin: Gledališče Ane Monro, Grejpfрут in The Stroj.

Finančno stanje festivala Ana Desetnica ni ravno rožnato. Festival operira z letnim proračunom od 24 mio do 28 mio, odvisno od leta. Od tega je približno polovica denarja javnega, druga polovica pa se deli na sponzorstvo (cca. 15 %), 20 % do 30 % je lastnih financ, pridobljenih z lastnim delom, na primer posredovanjem predstav, preostanek pa je v bistvu javni denar, vendar prihaja iz tujine, sem spada finančna podpora British Council-a, Institut Français-a ipd. Javni denar festival pridobiva od Ministrstva za kulturo, Mestne občine Ljubljana in Zavoda za turizem Ljubljana preko razpisov. Festival že zadnje dve leti posluje z izgubo, tako da je trditev, da je finančne podpore res premalo, resnična. Par let že Ana Desetnica poskuša pridobiti več denarja od različnih sponzorjev, vendar precej neučinkovito. Razlogov je več, med njimi so nezanimanje podjetij za festival in njegove cilje ter neujemanje v ciljih obeh, kljub vsemu preširok spekter občinstva, saj podjetja svoje proizvode ali storitve namenjajo praviloma le določeni populaciji prebivalstva, ki v občinstvu uličnih predstav ni tako obsežna, kot bi si oni želeli, na koncu pa še odločitev organizatorjev, da ne želijo mesta v času festivala oblepiti s transparenti sponzorjev, ti pa bi bili radi na ta način vidni. Tako se mora Ana Desetnica bolj zanašati na javne vire, pri čemer pa spet naleti na dilemo, saj bi jo premočno opiranje na javni denar stalo samostojnosti in neodvisnosti. Sedanje stanje pol-pol je po Osojnikovem (2006) mnenju najbolj sprejemljivo. Poleg tega je razmerje isto tudi pri porabi finančnih sredstev, in sicer približno polovica sredstev gre za organizacijo, polovica pa za program. V smislu finančnega učinka je Ana Desetnica med najmanjšimi mednarodnimi festivali v Evropi.

### ***6.3 Kulturna politika (financiranje kulturne produkcije s strani države)***

Kulturna politika je na področju države edini mehanizem oblasti za reguliranje in nadzorovanje kulturnih dejavnosti, saj je državno, torej proračunsko subvencioniranje za večino umetniških praks pogoj za preživetje. Obstoj posameznih oblik umetnosti pa je spet odvisen od tega ali bodo zbrane pod okrilje finančne podpore države ali ne, ker je kulturna politika države med drugim tudi selektivni mehanizem, ki določa, katera izmed umetniških praks si zasluži finančno podporo. In pri tem so izključene mnoge izmed njih. Od kulturne politike je torej v precejšnji meri odvisna raznolikost in množičnost umetnostnega polja posamezne države. Slovenski narod je zaradi svojih zgodovinskih posebnosti ohranjal pri obstoju predvsem boj za uporabo slovenskega jezika. Prav zaradi tega je slovenski jezik še danes med najpomembnejšimi sredstvi kulturnega izražanja, ki simbolizira poleg kulturne zavesti tudi slovensko nacionalno zavest. Pravzaprav je bila kultura nasploh v Sloveniji vedno poudarjena kot konstitutiven element pri nastanku in ohranjanju slovenskega naroda in bistvena pri oblikovanju slovenske države. Tako tudi danes država ščiti nacionalno kulturo in se do kulture nasploh obnaša paternalistično. S tem kulturna politika spodbija zlasti visokokulturno tradicionalno produkcijo, ki naj bi bila reprezentativna za narod. Institucionalna kultura je najbolj subvencionirana in s tem se ustvarja monopol javnih zavodov v kulturi. Najvišje subvencija tako v Sloveniji dobivajo tiste kulturne ustanove, ki gojijo slovenski jezik, to so gledališča, književnost ipd., in tiste, ki se navezujejo na idejo nacije in umetnosti, kot so nacionalni muzeji, galerije, filharmonija ipd. Seleksijski mehanizem kulturne politike je profiliran predvsem nacionalistično in je poleg tega izrazito elitističen (Bulc, 2005: 99). »Ministrstvo za kulturo razporeja javna sredstva na podlagi letnega programa. Ta nastane tako, da ministrstvo vsako leto septembra objavi razpis za subvencije in dotacije v naslednjem letu. Prispеле predloge vsebinsko presodijo strokovne skupine, ki jih imenuje minister.« (Čopič in Tomc, 1997: 91) Javni kulturni zavodi so redno financirani, višina financiranja pa je odvisna od števila zaposlenih javnih uslužbencev. Poleg tega država financira tudi posamične umetniške projekte, za katere sredstva lahko konkurirajo tako javni zavodi kot izvajalci iz zasebnega sektorja. Neinstitucionalna kultura prav zaradi tega, ker zanjo institucionalizacija ni aktualna, lahko kandidira le za financiranje posameznih projektov, pa še pri tem konkurira z javnimi zavodi, ki so navadno konkurenčnejši, saj proračunska logika daje prednost materialnim stroškom in plačam zaposlenih v javnem sektorju, pri tem pa omejuje sredstva za programe. Zanimiv je podatek da narodna in večja

regionalna »gledališča skupaj z opero in baletom prejemajo več kot 90 % celotnega proračuna za gledališče. Le 3 % ostajajo za gledališke festivale in okoli 1,5 % za neodvisna gledališča.« (Čopič in Tomc, 1997: 328) Kljub temu, da je bilo tudi s strani oblasti ugotovljeno, da je neinstitucionalna kultura (za potrebe te diplome gledališka) pomemben element v celotni slovenski kulturni produkciji, je še vedno le-ta v precej neenakovrednem položaju v primerjavi z javnimi zavodi v kulturi. *»Zadnjih 20 let se ob repertoarnih gledaliških hišah, ki so statusno javni zavodi, vse bolj uveljavlja tudi segment izvajalcev, ki jih statusno opredeljujemo kot nevladne organizacije. Gre za pojav, ki je porojen s pojavom novih uprizoritvenih praks in se rešuje mimo institucionaliziranih organizacij, namreč z ustanavljanjem novih. Glede na to, da se v istem obdobju vrši močna žanrska disperzija na področju uprizoritvenih umetnosti, bi težko opredelili samo delitev zgolj po zvrstnem ključu (»tradicionalno« dramsko gledališče in ostali), saj je zvrstno polje, ki ga obdelujejo nove organizacije, izredno obširno in ne izključuje forme dramskega gledališča, kot ga gojijo javni zavodi. Gre za področje umetnosti, ki ustvarja pomemben element prepoznavnosti Slovenije v tujini (uspehi na gostovanjih, mednarodna referenčnost posameznih avtorjev), hkrati pa gradijo tudi našo notranjo prepoznavnost.«* (Korenčan, 2002). Ob koncu analize pa Korenčan dodaja: *»Za področje NVO se zdi, da s sedanjimi kapacitetami dosega vse, kar more, ob nespremenjenih razmerah pa se mu obeta stagnacija.«* (Korenčan, 2002). Dodaja še da je velik problem izvajalcev NVO neprogramsko financiranje (ki ne obstaja), prostorska stiska in neenak položaj v sodelovanjih mednarodnega sodelovanja (Korenčan, 2002), ki je posledica pomanjkanja financ. Po tem takem se pri nas dogaja velik absurd, saj kljub temu, da se neinstitucionalna gledališka umetnost prepozna kot pomemben element v celotni gledališki produkciji, se ji ne namenja dovolj sredstev, da bi lahko nemoteno, ustvarjalno in enakopravno (tradicionalni produkciji in tuji neinstitucionalni produkciji) delovala. Gledališče Ane Monro (GAM) je leta 2003 preko javnega razpisa za programsko financiranje dobilo 9.200.000 sredstev, ki vključujejo financiranje gostovanja predstav GAM v tujini in program festivala Ana Desetnica<sup>4</sup>. Leta 2005 pa je GAM od Ministrstva za kulturo dobilo le 4.050.000 sredstev, kar zajema zopet gostovanja GAM v tujini, gostovanje štirih tujih uličnogledaliških skupin na Ani Desetnici, 1.800.000 pa je namenjen konkretno festivalu Ana Desetnica. V proračunski postavki *»Nepredvidene akcije«* je bilo GAM-u dodeljeno še 1.500.000 za gostovanje tuje skupine na Ani Desetnici<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> [www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna\\_porocila/FINPOR03.pdf](http://www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR03.pdf)

<sup>5</sup> [www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna\\_porocila/FINPOR05.pdf](http://www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR05.pdf)



<b>Projekti GAM financirani iz proračunske postavke Uprizoritvene umetnosti – programi in projekti NVO 2005</b>	V tisoč SIT
Turneja po Poljski	450.000
Turneja Les princesses peluches	270.000
Hiša v mestu	900.000
Angleški paket – Turneja Mimbire, Whally Range All Stars in Natural Theatre Company iz Anglije v sklopu 8. Ane Desetnice	630.000
Ana Desetnica	1.800.000
<b>SKUPAJ</b>	<b>4.050.000</b>
<b>Projekt GAM financiran iz proračunske postavke »Nepredvidene akcije« 2005</b>	V tisoč SIT
Gostovalna turneja Theatre en Vol s predstavo Guernica (v okviru Ane Desetnice)	<b>1.500.000</b>
<b>SKUPAJ</b>	<b>5.550.000</b>

Da je Mednarodni festival Ana Desetnica od države nekoliko pozabljen in da država neenakomerno prerazporeja denar tudi med samimi neinstitucionalnimi ustvarjalci, dokaže dejstvo, da je Gledališče Glej v letu 2005 za pet produkcij, kartografijo slik in mednarodno gostovanje prejelo 14.000.000 iz sredstev MK za programsko financiranje NVO<sup>6</sup>. Podatek, da javni zavodi prejmejo cca. 63 % vsega proračunskega denarja, namenjenega kulturi, neprofitne organizacije cca. 5 %, kar je manjši odstotek sredstev, kot ga porabi Ministrstvo za kulturo za svoje delovanje (cca. 6,6 %) <sup>7</sup>, je dokaz, da je neinstitucionalna kulturna produkcija v Sloveniji nekako zanemarjena s strani države.

<b>Izvajalci oz. namen</b>	<b>Finančna sredstva MK v tisoč SIT za leto 2005</b>	<b>%</b>
JAVNI ZAVODI	22.159.535	63,04
JAVNI SKLADI	1.791.292	5,10
NEVLADNE ORGANIZACIJE	1.916.106	5,45
PROFITNE ORGANIZACIJE	1.561.281	4,44
FIZIČNE OSEBE	1.210.838	3,44
INVESTICIJSKI ODHODKI IN TRANSFERI	4.183.122	11,90
OSTALO (delovanje MK in organov v sestavi)	2.327.703	6,62
<b>SKUPAJ</b>	<b>35.149.877</b>	<b>100</b>

Vir: [www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna\\_porocila/FINPOR05.pdf](http://www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR05.pdf)

<sup>6</sup> ibid.

<sup>7</sup> ibid.

### **6.3.1 Vidiki kulturne politike**

Maja Breznik (2004) v analizi evropskih kulturnih politik od leta 1986 naprej ugotavlja, da velja »demokratizacija kulture in umetnosti« za enega najpomembnejših ciljev kulturnih politik v Evropi. Nadalje pa ugotavlja, da cilj sicer je demokratizacija, da pa imajo izrazi, s katerimi te cilje opisujejo, različne pomene. Izraz demokratizacija se tako uporablja v smislu širjenja participacije v kulturi in enakopravnega obravnavanja sodobnih in tradicionalnih umetnosti ter liberalizacijo kulture. S tem se oblikujeta dva različna modela kulturne politike. Prvi, socialdemokratski model poudarja družbeno dostopnost kulture in izvira iz idej iz šestdesetih let prejšnjega stoletja, drugi, neoliberalni model kulturne politike pa se začne uveljavljati na področju kulture duha »podjetniške kulture« in postaja danes vse pomembnejši (Breznik, 2004: 10). Z drugim pristopom naj bi država omejila svojo podporo kulturnim dejavnostim in s tem prisilila kulturne ustanove, da si same poiščejo pot do porabnikov s tržnim obnašanjem. Ta model se je razvil iz nasprotovanja paternalizmu nad kulturno produkcijo, država bi morala po neoliberalnem modelu ravnati kot naročnik na tistih področjih, za katera se posebej zavzema. To povzroči, da ljudsko, popularno in subkulturno kulturno produkcijo, ki so prepuščene trgu, požre zabavna industrija in postanejo »industrijska kultura« (Breznik, 2004: 52). Nacionalna kultura, torej tradicionalna institucionalizirana kulturna produkcija, pa se zaradi zavzemanja države zanjo še vedno napaja iz proračunskega subvencioniranja.

## 7. ZAKLJUČEK

Ulično gledališče je urbano gledališče, saj se dogaja v mestu, uličnega gledališča na podeželju namreč ni, vsaj ne v taki obliki kot je definirana zgoraj. V mestu kot urbanistični, politični in socialni entiteti, kjer na relativno majhni površini živi veliko število ljudi, kjer se ljudje, zaradi modernega, hitrega življenja med sabo ne poznajo in/ali ne želijo poznati, kjer je socialni kapital na nizki ravni, kjer življenje diktira ekonomsko-kapitalistična ideologija, kjer oblast skupaj z ekonomskimi korporacijami ureja javno življenje in še bi lahko naštevala. Ulično gledališče se je usidralo v ta prostor, ki je postal njegov dom in prostor delovanja. Boj za javni prostor kot prostor svobodnega, enakopravnega izražanja in delovanja je njegov temelj. Na žalost uličnega gledališča kot takega danes skoraj več ne poznamo, saj ulično gledališče lahko mislimo le v konceptu festivala. Ulične predstave, ki bi se dogajale izven festivala, so prava redkost in so že davno preživete. Tako se je namreč ulično gledališče začelo, z aktivističnimi gledališkimi akcijami v 60-ih letih prejšnjega stoletja v ZDA. Danes aktivistične akcije, v Sloveniji na primer aktivistična akcija »Izbris« ali »Združeno listje« v podporo izbrisanim skupine Dost je!, ki je bila izvedena pred parlamentom leta 2003, sicer spominjata na gverilski performans, a ju kot taka ne moremo uvrščati v sedanji koncept uličnega gledališča, kljub temu da vsebujeta elemente gledališkosti, pravzaprav bi ju lahko označili za politični performans. Bolj kot direktna akcija, kot v zgoraj omenjenih primerih, je za ulično gledališče značilno subtilno delovanje in vplivanje. Ulično gledališče, čeprav se dogaja le v sklopu festivala, odpre javni prostor vsem ljudem, v tem smislu je ulično gledališče zelo inkluzivistično, posameznikom, ki hočejo videti predstavo ni potrebno plačati, da bi lahko konzumirali umetniško produkcijo, kar je značilno za večino kulturne ponudbe. Poleg tega za ulično gledališče mnogokrat značilna tudi interaktivnost med umetnikom in občinstvom, tako da je občinstvo samo tudi soustvarjalec predstave, ne zgolj njen potrošnik. Nadalje ulice, trge, parke v mestu spremeni v prostor druženja, čemur primarno niso namenjeni in kjer se ljudje navadno ne zadržujejo. Spremenijo namembnost prostora, ki se ohranja lahko tudi nadalje, kot smo zgoraj videli v opisanem primeru Ljubljane. Javni prostor spremeni v kulturni forum, kjer lahko vsak prisoten posameznik sodeluje v oblikovanju politike javnega prostora, ulično gledališče s tem opozarja, da je javni prostor last vseh družbenih, starostnih, etničnih skupin in da ga nihče nima pravice omejevati ali celo ukinjati. Ulično gledališče je v tem smislu najbolj demokratična oblika umetnosti, saj omogoča dostop in privablja občinstvo, ki navadno ne obiskuje kulturnih prireditvev. Po tem takem ulično

gledališče že dolgo izvaja to, za kar si prizadevajo kulturne politike večine evropskih držav, tudi slovenska. Smiselno bi torej bilo, da se začne tako obliko umetnosti, ki izvaja eno izmed prioritet kulturnega programa države, podpirati, finančno in moralno, ter ji omogočati čim bolj svobodno delovanje. Kar pa zopet ni ustaljena praksa nobene od evropskih držav.

Festivali uličnega gledališča dihajajo z mestom, prilagojeni so mestu in ljudem v njem, njihovim načinom življenja, prioritetam, željam. Ulični festivali se zelo razlikujejo med sabo, saj lahko podpirajo zelo različne produkcije uličnega gledališča. Nekateri festivali se na primer osredotočijo zgolj na eno zvrst uličnega gledališča, nekateri jih prakticirajo več, nekateri preferirajo velike ulične spektakle, drugi nastope manjših skupin in posameznikov, nekateri posvečajo več pozornosti socialnim vidikom, drugi umetniškim. Vse te odločitve so odvisne od idej organizatorjev festivala, poleg tega pa tudi v veliki mero od zahtev občinstva. Festival uličnega gledališča je namreč namenjen njim, njihovi sprostitvi in uživanju, predvsem pa je od občinstva odvisen tudi njegov obstoj. Festival daje mestu živahnost, ga potegne iz vsakdanjega monotonega hitenja in kot zapiše Gregor Butala v Dnevniku o festivalu Ana Desetnica, da jo je vredno obiskati tudi tedaj, kadar na njej ni mogoče videti ničesar zelo posebnega (Butala 2006: 14). Ulično gledališče bolj kot pomeni, opredeljujejo občutki. To ga ločuje od tradicionalnega dramskega gledališča, hkrati pa povezuje z drugimi postmodernimi oblikami umetnosti. Predstave uličnega gledališča navadno ne temeljijo na zgodbi, pomembni so drugi elementi predstave in okolje, v katerem se dogaja, ki bistveno določajo predstavo. Dejstvo pa je, da si včasih sploh ne zapomnimo predstave same, ampak našo pozornost pritegnejo druge stvari, podobe in doživljaji, ki jih doživimo v sklopu festivala. Na tej točki je festival uličnega gledališča zelo podoben dogodkom ljudske kulture, mesto in vse kar se v njem nahaja, diha kot ena entiteta, obstaja neka skupna realnost. Sama arhitektura mesta med festivalom naenkrat oživi in dobi polnejši smisel, ulica postane scena, še posebno skupaj z vsemi pešci, kolesarji, smetnjaki in drugo umazanijo. Prav to dejstvo, da je mesto lahko tudi nekaj drugega in drugačnega, me je pritegnilo k pisanju te diplome in vsako leto sprti opogumljalo, naj ne obupam nad prepričanjem, da si ulično gledališče v Sloveniji zasluži, da se o njem napiše malo bolj strokoven tekst.

## 8. LITERATURA IN VIRI

- Ahačič, Draga (1998): *Gledališče besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Ahačič, Draga in Pignarre, Robert (1985): *Dramsko gledališče*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Audooren, Fabien. Direktor uličnega festivala v Gentu, neformalni pogovor opravljen v Ljubljani, 1. julija 2005.
- Benjamin, Walter (1998): Umetnina v času, ko jo je mogoče reproducirati. V: Walter Benjamin. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Benjamin, Walter (1999): Author as a producer. V: Walter Benjamin. *Selected writings. Volume 2, part 2, 1931 – 1934*. Harvard University Press.
- Boal, Augusto (2003): Legislative theatre. V: Schechter, Joel (ur.). *Popular theatre: a sourcebook*, 266-267. London in New York: Routledge.
- Bradford, D. Martin (2004): *The theater is in the street. Politics and public performance in sixties in America*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Breznik, Maja (2004): *Kulturni revizionizem: kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Brockett, G. Oscar (1995): *History of the theatre*. Massachusetts: Allyn & Bacon.
- Bulc, Gregor (2005a): *Umetnost, množični mediji in kulturni posredniki*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Bulc, Gregor (2005b). *Street theatre: art, popular art or populist art?*. Predavanje, Teoretska delavnica o uličnem gledališču, Mednarodni festival uličnih gledališč Ana Desetnica. Ljubljana, 1. julij.
- Butala, Gregor (2006): Vrata v poletje. *Dnevnik*, 5. julij.
- Carlson, Marvin (1993): *Teorije gledališča. Zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes III*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Cohen-Cruz, Jan (1998): *Radical street performance. An international anthology*. London: Routledge.
- Čopič, Vesna in Tomc, Gregor (1997): *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Debeljak, Aleš (1999): *Na ruševinah modernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

- Dimec, Mojca (1991): Neinstitutionalna gledališča v Ljubljani. Uvod. V: Rozman, Anderj (ur.). *Gledališče Ane Monro: od Talija do Torija: zbornik ob prvi deseti obletnici: teksti, songi, dokumenti*, 3-10. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- *Eunetstar. 3 years of European cooperation* (2006). Culture 2000.
- Gaber Floriane (2005): *Another view on the city. Schematic typology of the performances on the street*. Predavanje, Teoretska delavnica o uličnem gledališču, Mednarodni festival uličnih gledališč Ana Desetnica. Ljubljana, 30. junij 2005.
- Goldberg, RoseLee (1988): *Performance art. From futurism to the Present*. New York: Harry N. Abrams.
- Gurevič, Aron (1987): *Problemi narodne kulture u srednjem veku*. Beograd: Grafos.
- Habermas, Jürgen (1989): *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Hartnoll, Phyllis (1989): *The theatre: a concise history*. London: Thames and Hudson.
- Huysens, Andreas (1986): *After the great divide*. Indiana university press.
- Kirby, Michael (1965): *Happenings. An illustrated anthology*. New York: Dutton.
- Kershaw, Baz (1999): *The radical in performance, between Brecht and Baudrillard*. London in New York: Routledge.
- Korenčan, Uroš (2002): *Analiza stanja na področju uprizoritvenih umetnosti*. Dostopno na: [www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Analiza\\_stanja/02.pdf](http://www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Analiza_stanja/02.pdf) (23. julij 2006).
- Kralj, Lado (1998): *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.
- Lehrer, Ute Angelika (1999): Is there still room for public space? Globalizing cities and the privatization of the public realm. V: *INURA. Possible urban worlds: urban strategies at the end of the 20th century*, 200-207. Basel, Boston, Berlin: Birkhaussen
- Lukan, Blaž (2004): Uvod v razumevanje festivalov. *Maska*, XIX, 5-6/zima, 34-38.
- Lukan, Blaž (2006): Goro za župana. *Delo*, 30. junij.
- Marchart, Oliver (2002): *Art, space and the public sphere(s). Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory*. Dostopno na: <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en> (27. januar 2006).
- Mason, Bim (1992): *Street theatre and other outdoor performance*. London: Routledge.

- McNamara, Brooks (2001): The scenography of popular entertainment. V: Schechter, Joel (ur.): *Popular theatre: a sourcebook*, 12-21. London in New York: Routledge.
- Milohnič, Aldo (2005): *Artvizem*. Dostopno na: [http://www.republicart.net/disc/realpublicspaces/milohnic01\\_sl.pdf](http://www.republicart.net/disc/realpublicspaces/milohnic01_sl.pdf) (27. januar 2006).
- Ministrstvo za kulturo (2006): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2005*. Dostopno na: [www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/page/uploads/Ministrstvo/Podatki/Letna\\_porocila/FINPOR05.pdf](http://www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/page/uploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR05.pdf) (23. julij 2006).
- Ministrstvo za kulturo (2004): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2003*. Dostopno na: [www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/page/uploads/Ministrstvo/Podatki/Letna\\_porocila/FINPOR03.pdf](http://www.kultura.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/page/uploads/Ministrstvo/Podatki/Letna_porocila/FINPOR03.pdf) (23. julij 2006).
- Osojnik, Goro. Direktor Mednarodnega festivala uličnih gledališč Ana Desetnica, pogovor opravljen v Ljubljani, 13. julija 2006.
- Pavis Patrice (1997): *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Schechter, Joel (2003): Back to the popular source. V: Schechter, Joel (ur.): *Popular theatre: a sourcebook*, 3-11. London in New York: Routledge.
- Storey, John (2001): *Cultural theory and popular culture*. Pearson Education limited.
- Tomc, Gregor (2002): Moderna kultura. V: Debeljak, A., Stankovič, P., Tomc, G., Velikonja, M. (ur.): *Cooltura, uvod v kulturne študije*, 121-165. Ljubljana: Študentska založba.
- *Wikipedia*. Dostopno na: [http://en.wikipedia.org/wiki/Cirque\\_Nouveau](http://en.wikipedia.org/wiki/Cirque_Nouveau) (16. avgust 2006).