

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

**Nataša Globočnik**

# **Politično v sodobni scenski praksi**

**Diplomsko delo**

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

**Nataša Globočnik**

**Mentor: redni profesor dr. Mitja Velikonja**

## **Politično v sodobni scenski praksi**

**Diplomsko delo**

Ljubljana, 2009

*Najlepša hvala staršem,  
ki me že vsa ta leta podpirajo  
in verjamejo vame!*

## **POLITIČNO V SODOBNI SCENSKI PRAKSI**

V diplomskem delu sem raziskovala različne nivoje političnosti v sodobnih scenskih praksah. Ugotovila sem, da se elementi političnega v postmodernem gledališču kažejo predvsem skozi načine uprizarjanja, ki so vse pogosteje vezani tudi na uporabo novih medijev in tehnologij. Sodobne scenske prakse ne temeljijo več zgolj na subjektivni ali estetski izkušnji, temveč držijo ogledalo družbi. So v kritičnem odnosu do nečesa; politike, družbe, kulture, predvsem pa do dominantnih struktur v družbi. Kot eno temeljnih umetniških form sodobnega gledališča izpostavljam performans, ki je že v času zgodovinskih avantgard predstavljal inovativno umetniško prakso, kjer so se manifestirale nove ideje in revolucionarne misli. Performans je tudi eno najpogosteje uporabljenih umetniških izrazil gledališkega režiserja in sodobnega teoretika Emila Hrvatina/Janeza Janše, ki ga obravnavam v študiji primera. Prav njegove predstave potrjujejo eno od mojih hipotez, da se je politično gledališče od začetka svojega delovanja zelo spremenilo in da danes politično v gledališču deluje na izrazito subverziven način. V teoretičnem delu diplomskega dela se spogledujem tudi z pojmi postmoderna družba, posameznik in njegova ideniteta, postmoderna kultura, postmoderna umetnost, ki nedvomno širijo kontekst, ki je potreben za diskurz političnega v postdramskem gledališču. Znotraj tega okvira se spogledujem tudi s položajem umetnika in gledalca, ki sta se znašla v novih vlogah, pogosto nastopata oba kot soustvarjalca predstave.

**Ključne besede: politično, postmoderno gledališče, postmoderna družba, postmoderna umetnost, postmoderna kultura**

## **POLITICAL IN CONTEMPORARY SCENIC PRACTICE**

In my work I studied different level of politics in contemporary scenic practice. I find out that in postmodern theatre political elements present mostly by the way of acting, which is more and more bound on using new media and technologies. Contemporary scenic practice are not base anymore only on subjective or estetic experience, but they hold a mirror to the society. They are critical to something; be it politics, society and especially to dominant structure of society. As one of basic art form of contemporary theatre I expose performance, which was regarded as innovative art practice in the time of historical avantgarde, where new ideas and revolutionary thinking was manifested. Performance is also one of the most popular way of art expression of theatre director and modern theoretic Emil Hrvatini/Janez Janša., who I study as a case report in my work. His performances confirm one of my hypothesis, that political theatre has changed a lot since its beginnings and that today politics in theatre work in an extremely subversive way. In theoretical part of my work I take into consideration also concepts like postmodern society, individual and his identity, postmodern art and culture, which together undoubtedly give a broader horizon, which is necessary for a discussion about politics in postdramatic theatre. Within this framework I pay attention also to the position of an artist and spectator, who have both find themselves in completely new roles, often performing together as coactors of the performance.

**Key words: political, postmodern theatre, postmodern society, postmodern art, postmodern culture**

## KAZALO

1 UVOD.....	7
2 HIPOTEZE .....	9
3 METODOLOŠKI OKVIR.....	9
3.1 DEFINICIJA POJMOV.....	9
3.1.1 Postmoderna družba .....	9
3.1.2 Postmoderno gledališče .....	9
3.1.3 Elementi političnega v gledališču.....	10
3.1.4 Sodobne scenske prakse .....	10
3.2 METODE DELA .....	11
4 POSTMODERNA KULTURA .....	12
4.1 POSTMODERNI POSAMEZNIK IN IDENTITETA .....	12
4.1.1 Postmodernost kot doba simulacij in simulakrov.....	12
4.1.2 Oblikovanje identitete .....	13
4.1.3 Vplivi potrošnje .....	13
4.2 HIBRIDNA KULTURA .....	14
5 POSTMODERNA UMETNOST .....	15
5.1 KONCEPT MODERNIZMA .....	16
5.1.2 Kriza modernizma .....	18
5.2 POSTMODERNIZEM .....	18
5.3 NOVE UMETNIŠKE AVANTGARDE .....	19
6 POSTMODERNO GLEDALIŠČE .....	21
6.1 ZNAČILNOSTI SODOBNIH SCENSKIH PRAKS.....	22
6.2 KONCEPTUALNA UMETNOST .....	25
6.2.2 Ideje konceptualizma.....	26
6.2.3 Akcija ali happening.....	27
6.3 UMETNOST PERFORMANSA.....	29
7 POJEM IN POMEN POLITIČNEGA V POSTDRAMSKEM GLEDALIŠČU .....	33
8 GLEDALIŠČE V POLJU NOVIH MEDIJEV .....	35
8.1 VPLIVI NOVIH MEDIJEV .....	36
8.1.1 Medmrežje v gledališču.....	36
8.1.2 Spremenjena prezenca telesa.....	36
8.1.3 Gledališka telesa kot stroj.....	37

8.1.4 Virtualno gledališče.....	38
8.2 MOŽNOSTI UPORABE INTERAKTIVNOSTI.....	38
8.3 UMETNIK IN GLEDALEC V NOVIH VLOGAH.....	41
8.4. GLEDALEC KOT DEL SPEKTAKLA.....	41
8.5 VZPOSTAVLJANJE NAPETOSTI MED OBČINSTVOM IN UMETNIKI .....	42
9 ŠTUDIJA PRIMERA PREDSTAV EMILA HRVATINA/JANEZA JANŠE.....	44
9.1 SPREMEMBA IMENA V JANEZ JANŠA, 2007.....	45
9.2 AKCIJA TRIGLAV NA TRIGLAVU, 2007 .....	47
9.3 SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE, 2007.....	50
9.4 SPLETNI PERFORMANS SIGNATURA DOGODEK KONTEKST, 2008 .....	53
9.5 PREDSTAVA ŽIVLJENJE (V NASTAJANJU), 2008 .....	56
9.6 PREDSTAVA SPOMENIK G, 2009 .....	58
10 SKLEPNE MISLI.....	61
11 LITERATURA .....	64

## 1 UVOD

Pisati o nekem še živečem pojavu je zapleten podvig, še posebej ob zavedanju, da gre za dinamično, spremenljivo in heterogeno tvorbo. Tako je s proučevanjem političnega v sodobni scenski praksi, še posebej danes, ko govorimo o postmoderni dobi, ki je vsekakor poseben enkratni izraz določenega trenutka. Če je modernizem med drugim prinesel nove, moderne pristope v arhitekturi in s tem nov arhitekturni diskurz ali denimo konstruktivizem v likovno umetnost, lahko postmodernizem razumemo tudi kot reakcijo na njegovo funkcionalnost in racionalnost. Če je modernizem skušal uveljaviti avtoriteto, je postmodernizem prinesel anarhijo. Mnogo tega kar najdemo danes v postmodernizmu, lahko odkrijemo, seveda preoblikovano, v glavnih modernističnih tokovih; dadaizmu, futurizmu in nadrealizmu. Ena od značilnosti postmodernizma je, da je izpostavil eksperiment v različnih umetniških smereh kot rezultat zavračanja konformizma, kar pa izpostavljajo že avantgardne teorije. Postmodernizem tako na nek način nadaljuje del tega, za kar se je modernizem zavzemal, čeprav hkrati nastopa kot njegova kritika.

Prav tako je z postmodernim gledališčem in modernim gledališčem. Meja ni jasno določljiva, saj se tudi ti dve obdobji gledališča prepletata. Če vzamem na primer gledališko dramo za ločnico med obema dobama ali primerjalno prisodobno, bi rekla, da je postmoderna drama daleč proč od klasične definicije drame in njenega prostora. Postmoderna drama je bolj performans ali happening, ki se prepleta z body artom, plesom, improvizacijo, popom in konceptualno umetnostjo. Spremenil se je tudi odnos do besedila, ki je v preteklosti predstavljal jedro uprizoritve. Danes veliko performerjev za izhodišče jemlje svoje telo in avtobiografske zgodbe, namesto tujih scenarijev izpod peresa velikih klasikov.

Predmet mojega zanimanja in hkrati naslov diplomske naloge pa je *Politično v sodobni scenski praksi*. Zanimalo me bo, kateri elementi političnega so danes prisotni v sodobnem gledališču, čeprav se zavedam, da je za mnogo gledaliških predstav značilna izrazita apolitičnost. Mnoge teorije o postmodernem političnem gledališču govorijo o gledališču upora. Skušala bom dokazati, da je politično danes prisotno v sodobni scenski govorici, vendar predvsem skozi načine uprizarjanja. Politično je danes izraženo veliko bolj posredno kot v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je pri nas prevladovalo Jovanovićevo in Ristićevo revolucionarno, politično gledališče. Političnost v gledališču je danes predvsem upor zoper različne oblike izvajanja moči v družbi. Še vedno so v postmoderni družbi prisotne različne oblike sovražnosti in nestrpnosti, kot na primer rasna in spolna diskriminacija, ali nasploh strah pred drugačnostjo. Hkrati pa se pojavlja tudi močan komentar zoper tržno

naravnano globalno ekonomijo, ki narekuje konformizem v potrošnji in posledično v življenjskih navadah. Umetniki so se zopet začeli spraševati Kdo sem jaz? Kdo si ti? Kakšna je moja identiteta? Kakšna je moja vloga? Kaj je realno in kaj je simulacija?

V prvem delu diplomske naloge, ki je zastavljen kot teoretičen del, bom sledila različnim avtorjem, ki so pisali o postmoderni družbi, postmodernem gledališču, političnosti v gledališču in sodobnih scenskih praksah. Zanimale me bodo značilnosti postmoderne kulture, postmodernega posameznika in njegove identitete, potrošnje in hibridne kulture. Pri poglavju postmoderna umetnost se bom najprej vrnila v čas modernizma, ponovno obudila njegove temelje, povzela ideje zgodovinskih avantgard vse do krize modernizma. Kako je na modernizem odgovoril postmodernizem in nove umetniške avantgarde – neoavantgarde, me bo prav tako zanimalo. V teoretičnem delu s posebno pozornostjo obravnavam postmoderno gledališče. Raziskovala bom značilnosti sodobnih scenskih praks, da pa jih bom lažje razumela, bom eno od podpoglavij posvetila rojstvu in idejam konceptualne umetnosti. Šesto poglavje bom namenila umetnosti performansa, ki je postala ena najprepoznavnejših umetniških form zadnjih desetletij.

Nato bo sledila obravnava pojma političnost v postdramskem gledališču, ki ga bom v drugem delu diplomske naloge podkrepila s študijo primera petih predstav gledališkega režiserja in teoretika Emila Hrvatina/Janeza Janše. Prvi del diplomske naloge pa se bo zaključil z obravnavo gledališča v polju novih medijev. Temu poglavju namenim veliko pozornosti, saj menim, da bo medmrežje v gledališču in uporaba interaktivnosti v prihodnosti igrala vse pomembnejšo vlogo. Prav tako pa smo priča novi dobi gledališča, kjer je gledalec postal soakter predstave in del napetega spektakla, ki ga privlačno nudi performativna govorica.

V sklepnem poglavju bom po analizi primarnih in sekundarnih virov, ter analizi vizualnega gradiva, potrdila ali ovrgla hipoteze diplomske naloge.



## **2 HIPOTEZE**

V diplomskem delu bom preverjala tri hipoteze:

1. Obstoj političnega v gledaliških uprizoritvah je v postmodernej družbi pomembno.
2. Politično gledališče se je bistveno spremenilo od svojih začetkov delovanja.
3. Pri gledališkem ustvarjanju Emila Hrvatina/Janeza Janše je moč opaziti različne nivoje političnosti.

## **3 METODOLOŠKI OKVIR**

### **3.1 DEFINICIJA POJMOV**

#### **3.1.1 Postmoderna družba**

Če je postmodernizem navadno razumljen kot obdobje nastalo po drugi svetovni vojni, še bolj pa v poznih šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, kot faza kapitalizma ali kot umetniško gibanje, je postmoderna družba živa tvorba, polna čustvenih ekspresij, ki bi jih lahko opisali z besedami kot so: odpor, odtujitev, moč, strah, rasizem, seksizem in jeza. Pravkar naštetu Norman K. Denzin (Denzin 1991, 4) uvršča h kulturološkim značilnostim poznega kapitalizma. Lahko pa bi postmodernizem opisali tudi kot nostalgičen, konservativen, hrepeneč po preteklosti, hkrati pa preokupiran s predstavami o resničnosti in njenimi reprezentacijami, o seksualnosti in željah, ter zaslepljen s potrošniško kulturo, ki narekuje kulturološke ideale v moškem svetu. Denzin to označuje kot »pornografija vizualnega«, (Denzin 1991, 4).

Na postmoderno družbo vedno bolj vpliva potrošnja, ki oblikuje naše življenjske navade in običaje, ter nenazadnje, potrošnja močno vpliva na posameznikovo identiteto. Cilj množične potrošniške in kulturno-zabavne industrije ustvariti patološkega narcisa. Ta je odvisen od okolja in industrije, ne od svojih vrednot. Po Laschu (Lasch 1980, 31) patološki narcizem prodre na vsa področja samovšečnosti. Patološki narcis je samoobčudujoč, samozadosten, samopovelečevan. Pristranski je v vseh pogledih, tako etnično kot rasno.

#### **3.1.2 Postmoderno gledališče**

Postmoderno gledališče je osvobojeno tradicionalne zavezanosti k besedilu. Dramski tekst ni več izhodišče predstave, temveč le njeno pomagalo. Postdramsko gledališče ponuja izkušnjo tukaj in zdaj. Ustvarjajo se vedno nova razmerja med igralcem, performerjem, prostorom in

gledalcem. Razvile so se nove umetniške zvrsti, ki jih najdemo pod imenom intermedijske umetnosti ali (novo)medijske umetnosti, ter iz njih izhajajoče interaktivne umetnosti; računalniške, medrežne ali softverske, zvočne umetnosti..., pogosto se povezujeta umetnosti in znanost ali biotehnologija in znanost, ter projekti, izvedeni v javnem prostoru.

Za postmoderno gledališče so značilne različne vizualne govorice: od popularne kulture punka, zgodovinskih avantgard in neoavantgard do znakovnih sistemov totalitarizma (svastika, zvezda, uniforme). Pojavila so se t.i. gledališča na meji različnih generacij in tehnopoetik, ki so sledila performativnemu obratu iz šestdesetih let prejšnjega stoletja.

### **3.1.3 Elementi političnega v gledališču**

Ena od značilnosti sodobnih scenskih praks je kritičen pogled na družbo in politiko. Gledališče se je začelo spogledovati z aktualnimi družbenopolitičnimi temami, kot so kriza identitete slovenske kulture, kriza spola, kriza ideoloških in političnih identitet. Pod pojmom elementi političnega v gledališču razumem predvsem umetnikov komentar na katerokoli obliko izvajanja moči. Politika je več kot leva in desna usmeritev. Politično v gledališču se udeležuje v različnih oblikah zaznavanja; bodisi skozi vprašanja Kdo sem jaz? Kdo si ti?, ki se udeležujejo v različnih akcijah ali performansih, bodisi skozi različne metode samoizkustva. Elementi političnega v gledališču so lahko izrazito radikalni ali pa se manifestirajo zelo prikrito, indirektno.

Politično v gledališču danes razumemo v najširšem smislu. Sem spada tudi obravnava tem kot so nasilje v družini, pravica do splava, do istospolne usmerjenosti in do veroizpovedi, pravice manjšin, raso razlikovanje, feministična gibanja.... Elementi političnega gledališču nosijo kritični potencial sodobne umetnosti, ki se lahko bere neodvisno ali v odnosu do konkretnega in nemalokrat predstavljajo pomembnem angažma v sodobnih scenskih praksah in nasploh v umetnosti. Značilen je kritičen odnos do prevladujočih struktur v družbi.

### **3.1.4 Sodobne scenske prakse**

Sodobne scenske prakse se pogosto prepletajo med seboj. Umetniki v svojih predstavah pogosto združujejo umetnost body arta, performansa, sodobnega plesa, hepeninga, improvizacije kabareta, cirkusa, pop kulture, ritualnega gledališča... Sodobne scenske prakse so odprte ritmične strukture, ki prinašajo zanimive kolizije zvočnih, besednih, glasbenih in vizualnih poetik.

Lastnost sodobnih scenskih praks je tudi zanimanje za nove medije. S fenomenom medmrežja in računalniških iger se je spremenila tudi sodobna umetnost in z njo sodobne scenske prakse. Vse večje so možnosti uporabe interaktivnosti, rodila se je nova, kibernetična kultura, ki je spremenila gledališka telesa v elektronska telesa. Med nove, sodobne scenske prakse sodi tudi virtualno gledališče, ki je z uporabo novih tehnologij spremenil tudi prezenco umetnikovega telesa.

### **3.2 METODE DELA**

V diplomskem delu bom kot glavni pristop uporabila deduktivno metodo, ki temelji na sklepanju iz splošnega spoznanja na posamezno tezo. Med metodami raziskovanja sem se naslanjala predvsem na analizo primarnih in sekundarnih virov, ter na študijo primera. V teoretičnem delu diplomskega dela sem uporabila metodo raziskovanja oz. proučevanja že obstoječe strokovne literature na temo postmoderna družba, postmoderna umetnost, postmoderna kultura, postmoderno gledališče, politično gledališče, sodobne scenske prakse,... Primerjala sem teoretična izhodišča različnih priznanih domačih in tujih avtorjev in jih z uporabo deskriptivne (opisne) in primerjalne metode vključila med svoja razmišljanja o izbrani temi. Do podatkov sem prišla tudi s pomočjo analize televizijskih posnetkov in intervjujev, ter z analizo polstrukturiranega intervjuja.

V empiričnem delu sem uporabila študijo primera petih izbranih predstav gledališkega režiserja in teoretika sodobnih scenskih umetnosti Emila Hrvatina, ki od leta 2007 deluje pod novim imenom Janez Janša. S pomočjo analize posameznih predstav sem skušala ugotoviti kakšne so značilnosti Hrvatinevega/Janševega gledališča, kaj pomeni političnost v njegovih predstavah in kako se je politično gledališče spremenilo. Ogladala sem si vseh pet izbranih predstav, nekatere v živo, druge preko dokumentarnih posnetkov, ki jih hranijo v Dokumentaciji Televizije Slovenija. Prav tako sem pregledala vse televizijske prispevke o predstavah: Slovensko narodno gledališče, spletnem performansu Signatura Dogodek Kontekst, Življenje (v nastajanju) in Spomenik G. Tako sem ob pomoči izbrane literature na raziskovalno temo in hipoteze opravila še analizo besedil in predstav, da je lahko nastal diskurz vizualnega na omenjeno temo Politično v sodobni scenski praksi.

## **4 POSTMODERNA KULTURA**

Postmoderno kulturo bom opredelila predvsem v odnosu do množične in potrošne kulture, saj menim, da se v veliki meri nanaša na vizualno kulturo in njene hibridne oblike, ter na estetizacijo življenjskega vsakdana, torej na posameznikove življenjske navade, običaje in vrednote. Da se bo razumelo o kakšni kulturi želim pisati, je potrebno definirati tudi, kaj je postmodernost. Tudi identiteta danes ni samo stvar znanstvenih razprav, zavzela je osrednje mesto tudi v političnih, medijskih in tržnih središčih. Socialna identiteta danes nastopa kot mehanizem prepoznavanja in označevanja podobnosti in razlik med posamezniki in skupnostmi. Vse naštetu pa ustvarja hibridno kulturo, ki jo prav tako posebej obravnavam.

### **4.1 POSTMODERNI POSAMEZNIK IN IDENTITETA**

#### **4.1.1 Postmodernost kot doba simulacij in simulakrov**

Francoski teoretik Jean Baudrillard je bil eden prvih, ki se je začel poigravati s teorijami postmodernizma. Zelo me je pritegnilo njegovo delo *Simulaker in simulacija*, kjer loči (Baudrillard 1994, 5-45) med modernostjo kot obdobjem v zgodovini, skoncentriranim na produkcijo in med postmodernostjo kot dobo simulacij. Pojem simulacije Baudrillard razume od povsem nedolžnih dejanj, ko se nekdo pretvarja, da je zbolel do simuliranja duševne bolezni, ko posameznik proizvede enake simptome kot jih ima pravi duševni bolnik. Kaj je simulacija in kaj je dejanska resničnost je vedno bolj zabrisano. Simulacije televizijskih resničnostnih šovov uprizarjanja realnega družinskega življenja ali virtualne resničnostne igrice so le eden izmed klišejskih primerov simuliranja realnosti. Simulacije se izvajajo povsod okoli nas in predstavljajo različne oblike moči. Po Baudrillardu je bistvo ideje modernosti v originalu, ki v postmodernosti postane kopija. Ni več jasne meje med originalom in kopijo, pravzaprav v postmodernem svetu ponaredko predstavljajo realno. Zanimiva je tudi Baudrillardova definicija simulakra, ki je kopija brez originala. Kot primer navaja Disneyland, ki je simulacija idealizirane Amerike Disneyland vidi kot hiperrealen model Združenih držav, ki je bolj realen od same realnosti, vsebuječ vrsto vzorčnih primerov, idealov in podob popolnega sveta. Prav ta **hiperrealen svet**, ujet v navidezno resničnost, pa je danes pogosto tudi predmet diskurza v sodobnih scenskih praksah in nasploh pri sodobnem individuumu. Današnja družba, polna hiperrealnih simulacij, je po Baudrillardu (Baudrillard 1994, 89) bolj »realna« kot katerikoli original. Sestavljena je iz simulacij in idealov, ki so producirani v vsakdanjem življenju. Danes govorimo o svetu, kjer moči ne posedujejo ideologije, temveč jo oblikujejo simulacije. To je svet brez subjektov, nastal je vrtinec simulacij, hlinjenja.

#### 4.1.2 Oblikovanje identitete

Mirjana Nastran Ule v svoji knjigi *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov* pravi (Nastran Ule 2000, 35), da pogosta raba identitet kaže, da je postalo oblikovanje identitete v sodobnih družbeno-kulturnih pogojih zelo zahtevno. Identiteta ni samo stvar znanstvenih razprav, zavzela je osrednje mesto tudi v političnih, medijskih in tržnih prostorih. Richar Jenkins<sup>1</sup> je podobnih misli kot Nastran Uletova in definira **socialno identiteto** kot »mehanizem prepoznavanja in označevanja podobnosti in razlik med posamezniki in skupnostmi,« (Jenkins 1997, 40). S socialno identiteto po Jenkinsu razumemo kdo smo mi sami in kdo so drugi, ki jih vidimo okrog sebe. Identiteta sproža različne dogovore in nesoglasja, prav tako se jo zlahka lahko trži.

Lasch piše (Lasch 1980, 44), da se v vsakem obdobju razvije določena vrsta patologije. Danes je moč zaznavati povečano stopnjo patološkega narcizma, vase zagledane osebnosti, ki hrepenijo po ljubljenosti in zmagovanju na vseh področjih svojega udejstvovanja. Te osebnosti tudi zelo težko doživljajo obdobje staranja, saj ne morejo biti ves čas v središču pozornosti, kot so nekoč bili. Menim, da je samoobčudovanje patološkega narcisa močno povezano tudi s strahom in nenadnimi padci samozavesti. Prav zaradi tega je danes patološki narcis sicer lahko v nekem pogledu popoln moški ali ženska, ki nenehno zmaguje, hkrati pa je mnogo teh oseb samskih, nestanovitnih, nezmožnih pravih čustveh in nezmožnih navezati se na nekoga, saj bi prava intima odprla tudi pogled na njihovo šibkejšo stran. S podobami zmagovanja simuliranje kdo v resnici so, nedvomno pa na to podobo veliko vpliva tudi potrošniško naravnani svet, kjer je simuliranje realnosti ključ do dobička.

#### 4.1.3 Vplivi potrošnje

Menim, da se v zadnjem času vloga identitete močno povezuje tudi s potrošnjo, ki je segla na vsa posameznikova področja delovanja. Potrošnja je začela predstavljati odgovor na vprašanje *Kdo sem jaz? Kam spadam? Kaj mislim?* Potrošnja je začela dominirati tudi v kulturi, ki jo je bodisi s svojim vplivom komercializirala in rušila njeno estetiko, bodisi prinesla njen odpor in s tem razmah kritičnih anti-globalnih in anti-kapitalističnih pogledov. **Oglaševalna industrija** je že pred časom dojela, da pomeni prodajanje stvari tudi prodajanje identitet: »nova podoba« je lahko sinonim »**novega jaza**« in pot do nove identitete je pametno speljati v bližnje

---

<sup>1</sup> Richard Jenkins je avtor knjige *Social identity*, v kateri skozi družboslovne teorije in kritike predstavlja dinamiko in značilnosti identitete. Posveča se tudi vprašanju kako so identitete institucionalizirane in organizirane. Koliko različnih identitet imamo in katere uporabljamo ob številnih priložnostih, npr. praznovanje 65. rojstnega dneva, obisk nočnega kluba, zmenek pri frizerju itd.

nakupovalno središče,« (Rener 1998, 14). Kar pomeni, da se je področje in estetika postmodernega, umetniškega in kulturnega vkoreninila in posegla globoko v polje ekonomskega, pravilom trga in potrošnikovim/gledalčevim podrejenim potrebam. Potrošnja je postala za sodobnega posameznika ključna, postala je njegova glavna dejavnost, v veliki meri je oblikovala njegovo identiteto. »Nobena socialna identiteta ni več fiksna in dana za zmeraj, pravijo postmodernisti,« (Rener 1998, 16). Vzporedno s iz strani trga določenim identitetam, ki jih narekuje vladajoča politika in ekonomija, pa so se razvile tudi različne subkulture (denimo pankerji, pa tudi različni alternativni sodobni umetniki), ki po Bulcu (Bulc 2004, 55-72) poudarjajo, da lahko posamezni člani subkultur potrošno blago uporabijo v aktivnem procesu konstruiranja opozicijskih identitet, ter teorijam užitkov v potrošnji, ki potrošnike razumejo kot samozavedajoče se posameznike, katerih odločitve niso odvisne od marketinških prijemov, temveč od njihovih lastnih, aktivnih izbir, ki jim omogočajo samokonstruiranje domnevno svobodnih življenjskih stilov in identitet, popolnoma neodvisnih od ekonomskih procesov proizvodnje in zakonov trga. Nastran Uletova poudarja (Nastran Ule 2000, 69) poudarja, da identitetna politika danes postaja prosto izbirajoča igra, teatralična prezentacija sebstva. Namesto, da bi izginjala v sodobni družbi, se rekonstruira in redefinira, obenem pa se spet dvomi v to rekonstrukcijo.

Jasno pa je, da seveda blišč potrošniškega sveta ni tako pozitiven, kot nas skušajo oglaševalci prepričevati. Globalna kapitalistična proizvodnja je akumulirala materialno kulturo potrošnih dobrin in prostorov, potrošnja je postala ključna dejavnost, ki jo nadzorujejo in se z njo okoriščajo vodilne elite in korporacije, ki si lastijo tudi večino medijev. Potrošnja izkazuje družbeni status posameznika, zato se veliko blagovnih znamk trži kot način življenja. Velikokrat pa so vrednote, ki jih tržijo oglaševalska podjetja, prazne ali lažne, posameznik je pravzaprav ujet v kapitalistični svet in te vrednote predstavljajo le hipen, trenuten užitek. So fast food kapitalizma.

#### **4.2 HIBRIDNA KULTURA**

Danes so se v svetu uveljavili pojmi hibridna politika, hibridna ekonomija, hibridna identiteta in hibridna kultura. Tradicionalno, moralno, materialno, tehnološko in psihološko nekoč ločena področja, se sedaj zlivajo in ustvarjajo nove hibridne oblike in izražanja. Pojavila so se številna multikulturalna združenja, podjetja, korporacije, umetniške skupine, znanstvene skupine, katerih cilj je proizvesti najboljši produkt, rezultat, ugotovitev, umetniško dejanje...Multikulturalni delovni timi pogosto predstavljajo idealne modele sodelovanja pri

izvedbi željenega cilja. Susan Hayward (Hayward 2000, 272) izpostavlja pojem transkulturno, s katerim opisuje učinke dveh ali več združenih kulturnih tradicij, ki migrirajo iz ene kulture v drugo in proizvajajo najboljše možne učinke.

Hibridna kultura se je še lažje in hitreje začela razvijati v multimedijški potrošniški družbi, saj so informacije začele prodirati praktično na vsak konec sveta in so tako približale marsikatero, pred tem slabo poznano kulturo, širšemu krogu ljudi. Garcia Canclini (Garcia Canclini 2001, 488) kot enega izmed vzrokov za nastanek kulturne hibridizacije našteje urbanistični razvoj mest. Na primer številna ameriška mesta, ki so v preteklosti imela 10 odstotkov prebivalcev Latinoameričanov, jih danes imajo okoli šestdeset ali sedemdeset odstotkov. Podobno bi lahko rekli za azijske in afroameriške prebivalce v določenih okoliših. Hibridna kultura je rezultat preobrazbe različnih homogenih, zaprtih kultur z močno zakoreninjenimi starimi običaji in lokalnimi tradicijami v vse širši družbeno-urbani heterogen sistem, ki je v nenehnem stiku z ostalim okoljem. Nastala je močna nacionalna in transnacionalna mreža komunikacij.

Ena od značilnosti hibridne kulture je tudi močna navezanost na množične medije in sodobne tehnologije, ki združujejo in povezuje pripadnike različnih kultur, jih osveščajo in obveščajo o pomembnih dogodkih in novicah.

## **5 POSTMODERNA UMETNOST**

Za razvoj postmoderne umetnosti je značilno tudi to, da se neprestano spogleduje z moderno umetnostjo in se hkrati skuša ločiti od modernistične tradicije. Sodobna umetnost zadnjih dvajset let počne prav to, prizadeva si vzpostaviti predstavo o modernosti, moderni umetnosti in modernizmu kot historičnih pojmov, ter v razliki do njih vzpostaviti nove podobe. Zato bom eno od poglavij posvetila temeljnim idejam modernizma. Postmoderna umetnost nenehno opozarja na aktualnost moderne, pa vendarle se od nje skuša distancirati. Pogorevčeva trdi (Pogorevec 2006, 27), da če bi poskusili definirati pojem sodobna umetnost, bi ga morali povezati z dekonstrukcijo in kritiko najbolj temeljnih tez glavnega modernističnega toka, kot so koncept avtonomne forme in avtonomnega umetniškega predmeta, ideja čistosti medija ali pojmov, kot so ploskost, prezenca, sublimno. Postmoderna umetnost in ob njej sodobne scenske prakse se danes spogledujejo največ z odnosom do aktualnosti, zgodovine, prostorom umetnosti, institucije, jezika, gledalca, s percepcijo, željami, igralcem, dogodkom, obenem pa iščejo drugačen odgovor na probleme sodobnosti.

Nujno se mi zdi spregovoriti tudi o krizi modernizma v poznih šestdesetih in začetnih sedemdesetih, ki je prinesel temeljit premislek o umetniškem delu, predvsem pa nov pogled na klasične umetnosti (slikarstvo, kiparstvo...). V ospredje sta stopila ideja in objekt.

Tako bom v enem od poglavij pisala o krizi modernizma in novih razmišljanjih, ki pa pomenijo tudi rojstvo konceptualne umetnosti. Goldbergova poudarja (Goldberg 1988, 7), da je bila prav v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja prvič napisana zgodovina performansa, ki je prikazala dolgo tradicijo te žive umetnosti in da so performativni dogodki v preteklosti močno zaznamovali umetnost. Prav v tem kontekstu bo omenila tudi zgodovinske avantgarde (futurizem, dadaizem, konstruktivizem, nadrealizem, bauhaus...), ki so nedvomno pustile pečat mnogih umetniških smerem. Tudi v postmodernizmu, ki ga obravnavam v naslednjih poglavjih, zopet omenim vpliv zgodovinskih avantgard in pojav neoavantgard.

## **5.1 KONCEPT MODERNIZMA**

Že po letu 1900 so se pojavile nove, modernejše smeri, ki so jih začeli imenovati modernizem ali moderna umetnost. Še posebej se je modernizem čutil v književnosti, kjer se je razvilo uporabljanje novih pripovednih tehnik, predvsem notranjega monologa in montaže, pisatelji so se začeli izražati skozi ironično, angažirano pisanje. Osrednja literarna zvrst je postal roman. Glavni predstavniki v književnosti so znana imena kot denimo James Joyce, Robert von Musil, Franz Kafka in Marcel Proust.

Del modernizma predstavljajo različne avantgardne skupine, ki so začele rušiti utečeno in postavljeno. Spodbudili so jih pomembni politični dogodki (delavska gibanja, zmaga komunizma, fašistične ideologije, grožnja vojne...), nove znanstvene panoge (relativnostna teorija, razmah logike, psihoanaliza, eksistencializem), predvsem pa nov pogled na pretekle poetike realizma, naturalizma in simbolizma. Za osrednje predstavnike evropskega modernizma Lorco, Prousta, Kafko in Joycealu je predstavljala prenovljena umetnost edini svet smisla, reda in celovitosti. Modernisti<sup>2</sup> se v svojem ustvarjanju usmerjajo v notranje, skrivnostne in nepredvidljive globine, v podzavest. Estetski predmet iščejo v svojih zaznavah, predstavah, občutkih in ga spreminjajo neposredno, odprto in večpomensko.

---

<sup>2</sup> Opuščajo kronološko zaporedje dogodkov, pogosto ohranijo le posamezne pripovedne dele. Označevanja oseb niso več celovita. Zrahljajo kompozicijo, značilna so slogovna prenavljanja tja do nerazumnih, nelogičnih, nesmiselnih stavkov in besednih zvez. V gledališču fragmentizirajo dramaturgijo.



Zgodovinske avantgarde (konstruktivizem, futurizem<sup>3</sup>, dadaizem, nadrealizem) so se razvijale od konca 19. stoletja do poznih tridesetih let dvajsetega stoletja. Zanje je značilno ekscesno, eksperimentalno in inovatorsko umetniško delo v buržoazni industrijski družbi. Šuvakovič poudarja (Šuvakovič 2005, 12), da so zgodovinske avantgarde po eni strani predhodnica ali gonilna paradigma vzpostavljanja modernistične kulture, po drugi strani pa kritika tradicionalizacije modernizma znotraj buržoazne zmerne in stabilne modernosti, a tudi kanonizirane avtonomije umetnosti

Kos piše (Kos 1997, 120), da je bil dadaizem med vsemi avantgardami dvajsetega stoletja najradikalnejše gibanje, zanikalo je ne samo meščansko družbo in moralo, ampak vso kulturno in literarno tradicijo, jo razbijalo in parodiralo. Dadaizem je zagovarjal popolnoma spontano ustvarjanje, med drugim zvočne pesmi brez smisla, vse to kot izziv obstoječi družbi in civilizaciji. Dadaizem ima svoje začetke leta 1916 v Švici in Nemčiji, piše Lado Kralj (Kralj 2009, 7), šele leta 1919 tudi v Franciji<sup>4</sup>. Značilnosti gledališkega dadaizma po Kralju so:

1. sprememba gledališkega komunikacijskega polja (ločenost med igralci in gledalci) – avantgardisti hočejo vdore iz avditorija na oder, oziroma so ti možni.
2. sprememba notranje strukture drame – spremeni se način pisanja drame. Dadaisti zrušijo konvencionalni način pisanja drame, sami izvajajo svoje tekste, ki niso več profesionalni. Kralj meni, da je dadaizem močna podlaga zaradi nesmiselnega dialoga in bolj radikalno uporablja novo leksiko. Dialog je kot v sanjah.

Napisani manifesti vseh omenjenih avantgardnih gibanj so želeli na novo ovrednotiti umetniško izkušnjo v vsakdanjem življenju, poudarja Goldbergova (Goldberg 1988, 8). Pogosto so za prikaz idej in konceptov uporabljali performans, ki je apeliral direktno na občinstvo. To je bil čas umetniških inovacij.

Nastajajoče nove avantgarde so si začele prizadevati, da bi presegle »institucijo avtonomne umetnosti v imenu utopične družbene spremembe in integrirale umetnost v vsakdanje življenje, (Debeljak 1999, 142). Debeljak meni, da je ta poskus spodletel, ker se je končal s propadom estetske in praktične razsežnosti, ne da bi sprožil osvobajajoče učinke, ki so

---

<sup>3</sup> Prav letos je minilo sto let od izida prvega Futurističnega manifesta. To prvo avantgardno gibanje, ki ga je vodil ustanovitelj Filippo Tomasso Marinetti, se je med drugim kot eno prvih usmerilo na množično občinstvo in razvilo tudi sistem propagande. Pogum, drznost in revolt so bili esencialni elementi njihove umetnosti.

<sup>4</sup> Najznačilnejši predstavniki francoskega dadaizma so Gullione Apollinaire, Jean Cocteau, Roger Vitrac, nemški pa Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck in Hugo Ball.

povzročili »razgradnjo umetnosti v skrajno komercializirano estetsko dejavnost,« (Debeljak 1999, 142).

### **5.1.2 Kriza modernizma**

V poznih šestdesetih in v začetku sedemdesetih je prišlo do krize modernizma in postalo je jasno, da ni več mogoče nadaljevati z določenimi konvencionalnimi ali bolj, tradicionalnimi oblikami in razumevanjem umetnosti. Slikarstvo je bilo zreducirano na čisto esencialnost - na barvno ploskvo, na platno. Postavilo se je vprašanje, v katero smer še sploh lahko gre slikarstvo. Kiparstvo je bilo pripeljano do stopnje, ko je na tla položena plošča pomenila nekakšno poslednjo in hkrati prvo obliko. Ali lahko ustvarimo še bolj esencialno obliko skulpture? Preprosto se ni dalo več zagovarjati razvoja določenega medija. Potreben je bil temeljit premislek o umetniškem delu kot takem. Tako ni bilo naključje, da so se ljudje ponovno začeli zanimati za Duchampa. Niso več govorili, da je umetnik dvajsetega stoletja Picasso, ampak da je to Duchamp. Ozrli so se nazaj do ready made, poudarja Harrison (Harrison v Teržan 2000, 30) in to je bila točka, ki je pomenila konec tradicionalne umetnosti, ter hkrati rojstvo objekta in ideje kot dveh relevantnih elementov umetnosti. To je trenutek, ko se je rodil dogovor, da je karkoli lahko umetniško delo in hkrati tudi rojstvo konceptualizma. Pravzaprav v samem temelju konceptualne umetnosti vedno najdemo določeno kritiko koncepta modernistične kulture in umetnine kot nosilca določenih vrednot in vrednosti, ki sicer v modernistični kulturi veljajo za estetske, a jih je institucionalna umetnost označila kot institucionalna.

### **5.2 POSTMODERNIZEM**

Četudi se je pojem postmodernizem občasno pojavljal že prej, je zares priljubljen postal v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, in sicer »zlasti v New Yorku, kjer so ga uporabljali mladi umetniki, umetniški kritiki in teoretiki, kot so Burroughs, Barthelme, Fielder, Hassan in Sontagova. Ti so postmodernizem dojemali kot gibanje, ki lahko stopi onkraj iztrošenega visokega modernizma,« (Bulc 2004, 59). Modernizem so zavračali zaradi njegove institucionalizacije v muzejih in drugih umetniških prostorih. Prav tako so se borili proti ločevanju na visoko in popularno kulturo in slavi avtonomnega, idealnega umetnika in umetnosti. Za Lasha (Lash 1990, 50-70) je modernizacija proces kulturne diferenciacije, medtem ko je postmodernizem proces de-diferenciacije. Modernizem vidi kot diskurzivno kulturološko formo, postmodernizem pa kot konkretno, figuralno kulturološko tvorbo. Lash meni, da je poststrukturalizem striktno kulturološki, del kulturoloških paradigem. Tako kot so

znanstvene paradigme prostorsko in časovno opredeljene, so tudi kulturološke paradigme. Prostorski pokazatelj, pravi Lash, prinaša fleksibilne, simbolične strukture, ki se bohotijo v nepravilne oblike in nato prehajajo iz ene v drugo, ter ustvarjajo nove kulturološke paradigme. Časovni faktor pa, tako kot Kuhnova znanstvena paradigma ali Foucaultov diskurz, oblikujejo smernice in stališča, ki pa kasneje razpadejo, ali bolje, se razidejo.

Menim, da lahko postmodernizem imenujemo tudi pozni kapitalizem. Velikokrat se zdi, da nam postmodernistični način življenja ponuja same dobre stvari kot so svoboda, izražanje mnenj, pravice do združevanja... Sem mnenja, da moramo previdno ravnati s hvalo postmodernizma, za njim se konec koncev mnogokrat skriva (post)fundamentalizem, (neo)nacizem, terorizem in nove svete vojne, ki imajo prav tako vse možnosti, kot svobodni posameznik, da se izrazijo.

Medtem ko Fredric Jameson (Jameson 2001, 588) označuje postmodernizem kot tip kulturne forme, ki se razvija vzporedno z globalnim kapitalizmom, Hal Foster (Foster 1995, 10) razlikuje med konservativnim postmodernizmom, ki se sklicuje na pretekle umetniške forme in na postmodernizmu, temelječem na upor, torej pristašu družbene kritike in družbenega aktivizma. Pojavile ali javno spregovorile so številne subkulture in manjšine; feministike, pripadniki etničnih in rasnih skupin, geji in lezbijke, multikulturniki, postkolonialisti in drugi, ki so razvili različne forme postmodernih kulturoloških študij, ki temeljijo na drugačnosti in se odmikajo od mainstreamovske kulture.

### **5.3 NOVE UMETNIŠKE AVANTGARDE**

Po Šuvakoviču (Šuvakovič 2005, 12) so neoavantgarde ekscesne, eksperimentalne in emancipatorične umetniške prakse, ki so nastale:

1. kot rekonstrukcije, reciklaže ali revitalizacije specifičnih praks zgodovinskih avantgard, še zlasti dada in konstruktivizma;
2. kot konkretne, toda marginalno pozicionirane realizacije velikih modernističnih utopij in avantgardnih tehnoloških, emancipatoričnih, političnih in umetniških utopij;
3. kot vzpostavljanje avtentičnih kritičnih, ekscesnih, eksperimentalnih in emancipatoričnih umetniških praks v hladnovojni klimi prevladujočega visokega modernizma.

»Če je avtonomna umetnost opravljala posreden vpliv na oblikovanje identitet državljanov kot svobodnih in avtonomnih oseb, je to v celoti udeleževala z izražanjem negativnega in

kritičnega odmika od tržišča,« (Debeljak 1999, 142). Pot kapitalizma pa je narekovala vse večji gospodarski vpliv, ki se je kazal tudi na umetniških praksah. Kot odgovor na kapitalistični način življenja so se rodile nove avantgardne in kritične smeri, ki so nasprotovale kulturi kot lastniški dobrini. »Značilnosti tistega, kar je v sedemdesetih, posebej pa v osemdesetih letih dobilo ime postmoderna umetnost, nemara ostaja – kolikor za muzeje, galerije in druge umetnosti še velja, da predstavljajo ločene družbene prostore – razvidna v površinski podobnosti s formalno avtonomijo,« (Debeljak 1999, 142).

Avantgardistična izkušnja naj bi po Debeljaku predstavljala konceptualno ozadje, mimo katerega – vsaj kar zadeva umetniška gibanja – po drugi svetovni vojni ni bilo več mogoče izraziti kakršnegakoli umetniškega stališča. Od tod izhaja analitična potreba po soočenju z zgodovinskim in družbenim namenom avantgarde. »Alternativna kultura osemdesetih let je razglasila popolno nezaupanje do uradnih, državnih ustanov in distanciranje od njih. Organizirala je lasten vzporedni organizacijski sistem in uvedla diskurz podobe; to je estetska načela, ki so literaturo zamenjala s teorijo, vizualno govorico in govorico akcije,« (Čufer 2006, 30). Značilne so torej različne vizualne govornice: od popularne kulture pankaa, zgodovinskih avantgard in neoavantgard do znakovnih sistemov totalitarizma (svastika, zvezda, uniforme). Pojavila so se t.i. gledališča na meji različnih generacij in tehnopoetik, ki so sledila performativnemu obratu iz šestdesetih let. Razvile so se nove umetniške zvrsti, ki jih najdemo tudi pod imenom intermedijske umetnosti ali (novo)medijske umetnosti in iz njih izhajajoče interaktivne umetnosti, računalniške, medrežne ali softverske, umetnosti taktičnih medijev, zvočne umetnosti, povezovanje umetnosti in znanosti ali biotehnologije in umetnosti, ter projekti, izvedeni v javnem prostoru.

Neoavantgarde nimajo več statusa predhodnice ali pobudniške paradigme v razmerju do moderne, temveč imajo značaj korektivne, alternativne, kritiške ali subverzivne prakse znotraj dominantnega visokega modernizma pozno- in postindustrijske družbe. Šuvakovič poudarja (Šuvakovič 2005, 12), da zato paradigem neoavantgarde ne moremo preprosto izenačiti z avantgardo iz druge roke, temveč jih je treba interpretativno preizprašati kot izvajanja različnih kritiških, emancipatoričnih, ustvarjalnih, proizvodnih ali behaviorističnih možnosti v umetnosti in kulturi visokega hegemonnega modernizma. Proto-konceptualizmi so različni primeri ali pojavi v heterogenem polju neoavantgard. Proto-konceptualizme imenujemo tiste umetniške prakse, pri katerih prihaja do kritike in subverzije koncepta in fenomena narativne

verbalne, vizualne, akustične ali behavioristične produkcije funkcije in učinkov avtonomnega visokoestetiziranega umetniškega dela

## 6 POSTMODERNO GLEDALIŠČE

»Sodobno gledališče poskuša namreč, nadaljujoč umetnost hepeninga in performansa iz sedemdesetih let dvajsetega stoletja, obogateno s poznejšo izkušnjo intermedialnosti, ustvariti okolje in okoliščine, v katerih dobi občinstvo priložnost, da doživi izkušnjo, ki je, četudi neposredno in preiščljeno aranžirana, vendarle osvobodjena tradicionalne fikcionalnosti: izkušnjo »tukaj« in »zdaj«,« (Sugiera 2008, 35).

Da bi razumeli kaj prinaša pojem postmoderno gledališče, je potrebno raziskati značilnosti sodobnih scenskih praks, ki jim v nadaljevanju namenjam posebno poglavje. Kaj je prinesel premik od dramskega teksta k performativni govorici, kjer besedilo pogosto služi le kot pomagalo? Kdaj je gledališče začelo kritično gledati na družbo in politiko? Zakaj je pomembna umetnost hepeninga, ki so se je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja držale vse avantgardne umetniške smeri? Veliko pozornosti bom namenilo performansu, ki je postal ena najbolj vplivnih sodobnih paradigem za razumevanje identitete in naših interakcij v svetu. Ker sem mnenja, da je bil performans v preteklosti, zlasti v sedemdesetih močno povezan s konceptualno umetnostjo in je še vedno, bom izpostavila tudi ideje konceptualizma, ki ga v naslednjih poglavjih nato obravnavam predvsem v navezavi s performansom<sup>5</sup>. Konceptualne ideje so se pogosto manifestirale prav v performansih. Ta pa je prav v tistem obdobju postajal ena najbolj prepoznavnih umetniških form, ki se je kazala tudi v razmahu velikih mednarodnih umetniških centrov, muzejev, festivalov, umetniških akademij s poudarkom na performansu in drugih specializiranih medijev. Goldbergova poudarja (Goldberg 1988, 7), da je bilo prav v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja prvič napisana zgodovina performansa, ki je prikazala dolgo tradicijo te žive umetnosti in da so performativni dogodki v preteklosti močno zaznamovali umetnost. V tistem času je bila na višku prav konceptualna umetnost, ki se je pogosto izražala skozi performans, ta je bil tako nemalokrat izveden v obliki demonstracij ali kot izvršitev idej konceptualne umetnosti. Performans je bil tako pogosto uporabljen za oživitev konceptualnih idej, ki so se upirale že uveljavljeni, tradicionalni

---

<sup>5</sup> Futurizem je po besedah Paula Allaina in Jen Harvie (Allain in Harvie 2006) predstavljal tudi prvo gibanje performerjev, ki so v inovativnih umetniških formah, kot je zračna poezija (aeropoesia) in zračno slikarstvo (aeropittura), po koncu prve svetovne vojne izražali tudi realnopolitično. Futurizem je v polju performativne umetnosti prinesel performanse v stilu kabaretov, ki so bili nekakšna mešanica popularnega performansa in varietejskega gledališča, ki je spodbujal improvizacijo in provokativnost. Vključeval je številne druge umetniške forme, kot denimo hrup, ki je za futuriste že bil oblika glasbenega izražanja, branja poezije in kratkih iger.

umetnosti. Goldbergova poudarja, da je podobno kot konceptualna umetnost, performans uporabljala minimalna in kubistična umetnost.

Postmoderno gledališče je tako razvilo številne nove umetniške prakse, ki bi jih lahko kategorizirali v dveh tipih sodobnega gledališča. Ravnjak piše (Ravnjak 2005, 44) o:

a.) aktualističnem, družbeno polemičnem, t.i. angažiranem gledališču oziroma političnem gledališču v času postmoderne družbe,

b.) esteticističnem gledališču »nove okulatornosti« oziroma postmodernistični gledališki sintezi – gesamtkunstwerk. V prvem primeru gre za izrazito obliko »individualne« estetike in politike, v drugem pa za poskus iskanja novega univerzalizma in kolektivizma. Ker je prvi tip opisanega gledališča, politično gledališče v postdramski družbi, tudi tema moje diplomske naloge, bom v naslednjem nizu poglavij in podpoglavij razčlenjevala prav ta tip gledališča.

## **6.1 ZNAČILNOSTI SODOBNIH SCENSKIH PRAKS**

Značilnosti sodobne scenske prakse so se začele že s krizo reprezentacije in klasičnega odra. Obujanje zaprašenih klasikov ni več predstavlja nobene posebne umetnosti. Režiserji in gledališčniki so se začeli preizkušati v bolj radikalnih dejanjih. Tekstov niso več interpretirali, temveč uporabljali. Gledališče je začelo komentirati trenutne trende, posledično podajati kritičen pogled na družbo. Teater se je začel spogledovati tudi s politično in družbeno aktualnimi temami, kot so kriza identitete (slovenske) kulture, krizo spola, krizo identitete tradicionalnega gledališča in krizo ideoloških in političnih identitet. Tomaž Toporišič pravi (Toporišič 2008, 101), da je bilo dvajseto stoletje v znamenju vedno novih kriz klasične reprezentacije in dramskega avtorja, na drugi strani pa tudi vedno novih poskusov preseči gledališče italijanske škatle<sup>6</sup>, ki naj bi uokvirjalo klasično gledališče, njegov realizem in literarnost. Toporišič kot prvi primer pri nas, ki je poskusil zavrniti italijansko škatlo in vpeljati gledališče v krogu po vzoru The Living Theatre<sup>7</sup>, navaja eksperimentalno gledališče Balbine Battelino-Baranovič<sup>8</sup> iz leta 1955. Vzpostavljati se je začela nova, sodobna recepcija v gledališču. V našem umetniškem prostoru je za osemdeseta leta prejšnjega stoletja značilna prav **politična umetnost**. Kasnejša devetdeseta leta so prinesla **gledališče upora**. Ob

---

<sup>6</sup> Z razvojem meščanske drame ali drame nasploh je pomembna prevlada t.i. italijanske škatle oz. baročnega gledališča z določenim okvirjem, frontalno izpostavo avditorija in odra, ter iluzionistično scenografijo.

<sup>7</sup> The Living Theatre je bila radikalna gledališka skupina, ki sta jo ustanovila Julian Beck in Judith Malina. Gledališče je v svojih predstavah in performansih tematiziralo politično sedanost takratnega časa na način, ki so ga kasneje poimenovali gledališče mejnih stanj.

<sup>8</sup> Balbina Battelino-Baranovič je bila prva umetniška voditeljica Slovenskega mladinskega gledališča. Zavzemala se je za živo, neklasično repertoarno, izzivalno in predvsem eksperimentalno gledališče za mlade vseh starosti.

raziskovanju krize identitete sodobnega človeka se je gradila nova utopija sodobnih odrskih umetnosti. Toporišič piše, da je raslo gledališče, ki je prek različnih avtorjev govorilo o tem, da živa umetnost ni mrtva. Da je gledališka dvorana še vedno privilegirano mesto živega srečevanja med izvajalci in občinstvom. Upor gledališča družbi spektakla je po Toporišiču (Toporišič 2008, 111) skozi Artaudova vprašanja Kaj je prostor?, Čas?, Gib?, Struktura?, Igra?, Besedilo?... iskalo lastno sodobno esenco.

Premik od tradicije dramskega h gledališču »osvobojenih ozemljih« po Toporišiču (Toporišič 2008, 106) je prinesel tudi druge jezike predstav, ne več le dramski tekst. Decentrirani in dekonstruirani tekst v gledališču je začel vzpostavljati politike in velikokrat tudi političnosti predstave. Emil Hrvatin/Janez Janša v knjigi Ponavljanje, norost, disciplina (Hrvatin 1993) pojasnjuje, da dekonstrukcija besedila na besede pomeni dezorganiziran govor. To dezorganiziranost moramo brati kot razbitje telesa, kot raz-stavitev telesa na organe, med katerimi so dejavni le tisti, ki proizvajajo glas. Pojavljati so se tako začeli neklasični teksti v performativnem in spektakelskem, literatura je začela služiti le kot scenarij.

Že sam pojem sodobno bi bilo potrebno nekoliko redefinirati. Danes sodobno in z njim povezana sodobna umetnost ne more temeljiti zgolj na subjektivni ali estetski izkušnji, temveč mora biti v kritičnem odnosu do nečesa; političnega, družbenega, kulturnega. Zavzemati mora kritično pozicijo do dominantnih struktur v družbi.

V tem primeru, poudarja Badovinčeva, gre torej za dekonstrukcijo ideologije, njene (ne)uporabnosti in komunikacijske moči. Procesi dekonstrukcije avtonomnega umetniškega objekta so vodili k širitvi v fizični prostor z razmahom instalacij ter nadalje k ustvarjanju situacij in razmerij v družbenem prostoru. Filozofinja in publicistka Mojca Puncer pravi (Puncer 2008, 23), da so v devetdesetih letih strategije vstopanja v socialni prostor postale vse bolj vezane na posamezne mikroinstitucije in individualizirane utopične vizije, ki med drugim merijo na razkrivanje antagonizmov v obstoječem družbenem ustroju ter tako reaktualizirajo tudi koncepte avtonomije in invencije. Puncerjeva meni, da se pri analiziranju lastnosti in mehanizmov, ki neki predmet napravijo za umetniški, od pojava neoavantgarde zadevemo ob vse bolj prepustne meje med svetom umetnosti in vsakdanjo družbeno stvarnostjo. **Prepustnost meja** pa po njenem mnenju bistveno opredeljujejo tudi načine umeščanja umetniških predmetov v določen muzejsko-galerijski kontekst.

Značilnosti sodobnih scenskih praks je zaznamovalo prehajanje meja, ukinjanje dihotomije med semiotičnim telesom in fenomenalnim telesom igralca, performativna interakcija med odrom in občinstvom, med subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, fizično prezenco elementov, ki so predstavljeni, in njihovim semiotičnim karakterjem, materialnostjo in referencialnostjo, označevalcem in označencem, učinkom in pomenom.

V nadaljevanju izpostavljam le nekaj primerov umetnikov in umetniških skupin, ki so veliko prispevali k razvoju sodobnih scenskih praks:

- **NSK**<sup>9</sup> ali Neue Slowenische Kunst združuje skupino Laibach, likovno zasedbo Irwin in gledališče Sester Scipion. Dobro jih je v knjigi Avtobiografija. Janez Janša opisal Marcel Štefančič jr.: »Skupina NSK je za svojo platformo razglasila retro princip, »princip manipulacije z memorijo vidnega«, »potencirani eklekticizem«, »evokacijo historičnih del«, »razmišljanje o preteklih umetniških modelih s ciljem zgraditi celovito zavest o dialektiki razvoja zahodne umetnosti«, »reinterpretacijo, poustvarjanje modelov preteklosti«, »distanciranje od trendov«, »proces asimilacije«, »stalno menjavo jezika«, »popolno identifikacijo«, tako da je »lastna izraznost opravljena« in da se pojavi »tendencia k neosebni, izrabljajoč polje že obstoječih osebnih izrazov oziroma tipskih (stilskih) enačb,« (Štefančič 2008, 89).

- Umetnik **Tadej Pogačar** je razvil idejo o paralelnem muzeju, fiktivni umetniški instituciji, ki zabrisuje meje med vzvišenim muzejskim kontekstom umetnosti in vsakdanjostjo, ter jo poimenoval P.A.R.A.S.I.T.E. Muzej sodobne umetnosti (1993).

- Nadvse zanimiv in reprezentativen za sodobni gledališki diskurz je tudi projekt **Bojana Jablanovca** Via Negativa, ki se ga lahko razume tudi kot konceptualistični megaprojekt. Jablanovec je v svojih predstavah med leti 2002 in 2008 obravnaval sedem človeških lastnosti ali sedem smrtnih grehov. Izhodišče projekta Via Negativa je bilo, da jeza, požrešnost, pohlep, pohota, lenoba, zavist in napuh v temelju zaznamujejo identiteto vsakega posameznika. Po predstavah Izhodiščna točka: jeza (2002), Še (2003), Inkaso (2004), Bi ne bi (2005), Viva verdi (2006), Ne kot jaz (2007), Štiri smrti (2007) in Out (2008) letos pripravljajo zadnjo Via Nova, ki bo mišljena kot sklepna misel vseh dosedanjih njihovih performansov. Lukan meni, da njihov koncept, »opremljen z najnujnejšim »idelološkim« aparatom operira s sodobnogledališkimi pojmi, kot so: osnove teatralnosti, razmerje igralec – gledalec, postdramske performativne (predstavljalne) strategije, radukcija scenske prezence, pozitivna naravnost do občinstva ipd., idejno pa svije metadološko polje začrta v sedmih

---

<sup>9</sup> Člani kolektiva Irwin (R. Uranjek, M. Mohar, D. Mandič, A. Savski, B. Vogelnic), ki so ena pomembnejših umetniških skupin pri nas in tudi širše, so v prvi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja ustanovili NSK Državo v času.



smrtnih grehah kot skupku temeljnih človeških značilnosti, ki jih v uprizoritvi uporabi nastopajoči, tako da je hkrati material in avtor svojega nastopa,« (Lukan 2007, 179).

## **6.2 KONCEPTUALNA UMETNOST**

Pri poglavju konceptualna umetnost bom pisala o rojstvu konceptualizma, kakšne so njegove ideje in o akciji ali happeningu, ki je predstavljal osrednjo avantgardno umetniško formo. Z njim so bile praktično povezane vse nove umetniške smeri. Zanimivo je, da so nekoč za čudno in novo umetnost imeli abstraktno umetnost, kasneje je abstraktno zamenjal termin konceptualno. Ta je bila še bolj »čudna«, saj ni producirala niti kipov niti slik. Konceptualna umetnost več ali manj ni bila slikovno zasnovana, bila je v večini fizična, predstavljala je postminimalno<sup>10</sup> umetnost, ki se je imenovala Nova umetnost med leti 1968 in 1974 in je bila avantgardno superiorna.

### **6.2.1 Rojstvo konceptualizma**

Ko se je utrdilo spoznanje, da je karkoli lahko umetniško delo, se je rodil konceptualizem. Nekateri avtorji povezujejo začetek konceptualne umetnosti s koncem modernizma. Ena izmed bistvenih značilnosti konceptualne umetnosti je raziskovanje odnosa med umetnino, umetnostjo in njenim opazovalcem. Bistvo konceptualne umetnosti je preizkušanje meja posameznikove percepcije ali zaznavanja. Mejo, ki so jo konceptualisti raziskovali, pa so potiskali do skrajnosti, iskali so, do kam lahko gredo. Burgin označuje (Burgin 2000, 420) konceptualno umetnost kot heterogen fenomen šestdesetih let prejšnjega stoletja, ki je prinesel novo poglavje v staro zgodbo o slabem odnosu med modernizmom in zgodovinskimi avantgardami (dadaizme, nadrealizme, ruske umetnosti iz dvajsetih let itd.). Kar ima konceptualna umetnost skupnega z zgodovinskimi avantgardami je predvsem upor zoper ločenosti umetnine od vsakdanjega življenja, zavračali so umetnine kot koristno blago, proizvod v muzeju in zoperstavljali so se temu, kar je do takrat identificiralo umetnino, torej stilu. Burgin piše, da so novi kodi, prakse in ideologija že nakazovali na nov, drugačen okvir ali ogrodje vizualne umetnosti sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Čutil se je tudi vpliv feminističnih gibanj in močna vloga psihoanalitikov. Zgodnja konceptualna umetnost je pogosto združevala mlade umetnike in še ni bila profesionalizirana. Člani skupine Art&Language trdijo (Art&Language 2000, 443), da je bila konceptualna umetnost zelo

---

<sup>10</sup> Minimalna umetnost je bila smer moderne umetnosti. Iskala je možnosti oblikovanja s poudarjanjem osnovnih struktur (kvadri, pravi koti, obrisi prostorov). Spodbujala je k ponovnemu razmisleku o vsebini znanih oblik in obrisov. Glavni predstavniki so bili D. Flavin, S. Le Witt, R. Morris in D. Judd.

živahna, impulzivna, predvsem pa je na začetku predstavljala eksotično različico amaterskih umetnikov, kar pa ne pomeni, da so bili neizobraženi in naivni.

### 6.2.2 Ideje konceptualizma

Ena od idej konceptualne umetnosti je bilo združiti teorije s prakso. Na teoretične ideje so konceptualisti gledali kot na del umetnosti. Njihova dela so se imenovala umetniško-teoretična. Ta umetniška praksa, ki je poudarjala koncept v umetnosti, je testirala možnosti umetniške prakse kot metadiskurzivne. Kelly in Smith opisujeta (Kelly in Smith 2000, 101) konceptualno umetnost kot analitično umetnost, ki je razvijala možnosti umetniških praks. Sprva skozi aktualiziranje teoretičnih objektov, nato skozi raziskovanje teorij o podobah. Na prvo mesto je postavljala teoretiziranje.

Vse te konceptualne transformacije v umetnostnem krogu, ki so se začele, pojasnjuje Sandra Kostić<sup>11</sup> (Kostić 1999), v šestdesetih in sedemdesetih letih, so pripeljale od opazovane realnosti, mimezisa, h konstruirani realnosti, od sakralizacije umetnosti k demokratizaciji umetnosti, od avtorske avre do odrekanja avtorstvu, od avtonomnega uma k deljeni zavesti, od hermetičnosti k komunikativnosti, od materialnega k ekološkemu, od nacionalnega k nadnacionalnemu, od avtonomne vsebine h kontekstualni vsebini, od objektivizacije k procesualnosti, od premočrtnosti k hipertekstualnosti.

Konceptualna umetnost je pogosto vključevala tudi politični komentar, ki pa je bil v večini odvisen ali vezan na lokalni kontekst. Če je do takrat veljalo, da je imela umetnina tudi ekonomsko vrednost, je konceptualna umetnost to popolnoma zavračala. Umetnine ni bilo mogoče kupiti ali prodati, še posebej to velja, ker se je mnogokrat konceptualna ideja izražala skozi performans. Ta je omogočal, da sta umetnik in gledalec hkrati doživljala umetniški dogodek. S performansom so konceptualisti izražali zavračanje uporabe tradicionalnih materialov ali pripomočkov, kot so platno, čopič in kiparsko dleto. Ponujali so izkušnjo časa, prostora in materialov namesto njihove reprezentacije kot forme objekta, umetnikovo telo je postalo najbolj direkten medij za izražanje. Zato je bil performans idealen za udejanjanje umetniških konceptov, ki so se naslanjali na mnoga teoretična izhodišča. Performativne akcije, ki so prikazovale umetnikovo telo kot glavni material, pripoved, so poimenovali body art. Nekateri umetniki, ki so raziskovali telo tudi izven performansa, kar pomeni, da so nosili

---

<sup>11</sup> Sandra Kostić je umetnostna zgodovinarica s statusom samostojne kustosinje in kritičarka vizualne umetnosti. Kot voditeljica KiBele, prostora za umetnost v mariborskem multimedijem centru Kibla, oblikuje program, ki povezuje principe klasičnih in elektronskih medijev, različnih umetnostnih področij ter umetnosti z znanostjo in tehnologijami.

različne kostume tudi v privatnem življenju, so ustvarjali žive skulpture, v performanse so vključevali avtobiografske elemente, spodbujali so kolektivni spomin v performansih....

### 6.2.3 Akcija ali hepening

»Če je bila tradicionalna kultura toga in resna, je bila kontrakultura sproščena, spontana. Človeka je treba osvoboditi, kulturo sprostiti. Vsakdo je lahko ustvarjalec, umetnik. Vsakdo lahko pleše, poje, igra, piše...Človeka je v stanje spontane kreativnosti treba samo pripraviti, ga sprovcirati, da se bo odprl. Hepingi – osrednja avantgardna umetniška forma v šestdesetih letih je imela prav to funkcijo,« je v knjigi Gledališče kot stvarnost in iluzija zapisal Vili Ravnjak (Ravnjak 2005, 112). Prek hepeningov se je dogajala svojevrstna antropološka revolucija. Heping je podoben obredu ali ritualu, kjer gledalci na predstavo ne pridejo iskat iluzije, duševnega uspavanja, sprostitve, zabave, užitka, temveč doživeti resnico življenja, torej estetski in življenjski šok. Občinstvo je treba pripeljati do tega, da se bo začelo (samo)spraševati. Akcija ali hepening je umetniška smer, ki predstavlja spontano akcijo, v kateri se meja med umetnostjo in vsakdanjim življenjem zabriše, do veljave pa prihaja sposobnost doživljanja. Pojem je prvič uporabil Allan Karpow<sup>12</sup> leta 1958 za prireditev v galeriji Reuben v New Yorku. Heping temelji na zamislih dadaizma.

Leta 1962 je kot glasbena oblika akcijske umetnosti nastalo **gibanje fluxus**, dalje pa različica **decollage-happening**, ki ga določata provokativni razkroj in uničenje. Allain in Harvie (Allain in Harvie 2006, 123) opisujeta hepening kot multidisciplinarne netekstualne dogodke, ki izkoriščajo vse vrste medijev in pomenov, ki so na dosegu umetnika, še posebej pa tiste, ki so izven primarnega umetnikovega področja, polja. Heping kot umetniški eksperiment se je razvil iz različnih disciplin. Črpal je iz **(postmoderne) plesa**, ki se je razvijal v washingtonski cerkvi Judson . Ta je v petdesetih letih prejšnjega stoletja zaslovela po tem, da je začela podpirati radikalne multimedijske umetniške oblike. Nudila je prostor za vadbo, brez strahu pred cenzuro. Med drugim so tam ustvarjali Yoko Ono (ki velja za eno prvih konceptualnih umetnic), Trisha Brown in David Gordon.

Bistvo hepeninga je v improvizaciji, ki od udeležencev zahteva sproščenost, spontanost, pripravljenost sodelovati v igri. Hepingi so predstave, ki kot enkratna umetniška dejanja v bistvu niso prave gledališke predstave (v tradicionalnem pomenu). Jedro te prakse predstavlja dogajanje samo, ne pa predmet dogajanja. Zato je tudi razlika med izvajalci in gledalci skoraj

---

<sup>12</sup> Allan Karpow je bil ameriški slikar, »assemblage« umetnik in eden izmed pionirjev performativne umetnosti. Pomagal je razviti tudi »okoljsko« gledališče in hepening v poznih petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Je avtor več kot dvestotih hepeningov.

izbrisana. Vsi so udeleženci. V šestdesetih letih so se oblikovale tri značilne oblike hepeninga, pravi Ravnjak (2005, 67):

-Vodeni hepening, za katerega je značilno, da nastaja po vnaprej določenem tekstu in situacijah,

-Delno vodeni hepening, ki je najpogostejša oblika, gre za vnaprej določeno obliko, ki pa je samo polizdelek in dobi končno podobo šele ob sodelovanju občinstva, reakcije občinstva so sestavni del predstave; provokacije občinstvo prisilijo, da reagira in pri tem nevede soustvarja umetniško delo,

-Nevodeni hepening, ki je brez vnaprej določene vsebine; tu ni nobene delitve med gledalci in izvajalci, skupini udeležencev je znan samo prostor in čas dogajanja, udeleženci lahko počno vse, kar se jim zahoče.

Sedemdeseta leta prejšnjega stoletja torej lahko razumemo kot obdobje razvoja hepeninga in performansa v smislu pojava **gledališča kot rituala** in na drugi strani v smislu **smrti literarnega gledališča**. Gledališče je začelo prestopati lastne meje in se začelo transformirati v neverbalne znake in nove estetike. Pri nas so znani hepeningi skupine **OHO**, predvsem Triglav iz leta 1968, nato ga je pod imenom Svoji k svojim/Gora Triglav leta 2004 obnovila skupina Irwin, ter še trojica umetnikov Janez Janša, Janez Janša in Janez Janša s hepeningom Triglav na Triglavu leta 2007. Po nekonvencionalnih provokativnih vsebinah pa je pri nas znana tudi **Galeriija Kapelica** – galerija za raziskovanje sodobne umetnosti. Seveda pa hepening ne deluje vedno kot samostojna umetniška zvrst, temveč mnogokrat nastopa kot element neke predstave, ki pa prinaša kolaž različnih umetniških govoric. Denimo predstava Pupiliya papa Pupilo pa Pupilčki iz leta 1969 je bila mešanica hepeninga, body arta, performansa, improvizacije, plesnega gledališča, kabareta in političnega protesta. Zanimiva je predvsem tretja generacija režiserjev, ki izhajajo iz tradicije hepeningov skupine OHO<sup>13</sup>, Pupilije Ferkeverk, performansa Pekarne in začetne faze Gleja.

Ravnjak pojasnjuje (Ravnjak 2005, 65), da so se duhovno prebujevalnega (spoznavno-etičnega) načela umetnosti hepeningov držale vse ključne avantgardne umetniške smeri šestdesetih let, tako politično naravnane, na primer **Living Theatre**, kot metafizično ontološke, na primer skupina **Jerzya Grotowskega**. Livingovci so v znamenitem gledališkem

---

<sup>13</sup> Skupina OHO je delovala med leti 1966 in 1971. Skupina je v prvem obdobju združevala likovnike (M. Pogačnik, M. Matanović, A. Šalamun), literate, filmske ustvarjalce, kritike in teoretike, ki so svoja področja intermedijsko povezovali v reistično ustvarjalnost. Znani so njihovi pop artikli, stripi, hepeningi – dokumentirani na filmih in fotografijah, ter prve instalacije. Člani so bili še D. Živadinov, T. Šalamun, S. Dragan, D. Sambolec, M. Frlic, M. Peljhan idr.

ritualu Raj zdaj dejansko hoteli občinstvo pripraviti do tega, da bi skupaj ustvarili seksualni raj (ga potegniti v ponujene spolne orgije, da bi se osvobodili seksualnih tabujev).

Znana je tudi dunajska skupina **Vienna Action Group**<sup>14</sup>, za katero se je uveljavil termin dunajski aktivisti. V šestdesetih letih ustanovljena skupina (delovala je med leti 1960 in 1971) je veliko prispevala k razvoju akcijskih umetnosti (fluxusa, hepeninga, performansa in body arta), hkrati pa je pomembno njeno raziskovanje in razumevanje nasilja, destrukcij in kršitve zakonov, ki so bile pogosto simbolizirane s podobami golih teles.

Pomembna pionirja hepeninga sta tudi **John Cage** in **Merce Cunningham**. Cagea javnost pozna predvsem po tem, da je bil eden prvih, ki se je začel ukvarjati s spremembami v glasbi, z elektronsko glasbo in netipično uporabo glasbenih instrumentov. Cage je bil eden vodilnih v povojni avantgardni umetnosti in eden najvplivnejših ameriških skladateljev dvajsetega stoletja. Za mnoge je bilo Cageovo delo ključno za razvoj in navdih pri izvajanju hepeningov. Merce Cunningham pa je bil ameriški plesalec in koreograf. Med leti 1939 in 1945 je bil solist v sloviti plesni šoli Marthe Graham. Nastopal je tudi z Johnom Cageom. Leta 1953 je ustanovil svojo plesno šolo in bil izjemno dejaven. Heping je osvajal predvsem Ameriko, nekaj pa tudi v Evropi in na Japonskem. V evropskem umetniškem prostoru se je zelo uveljavil poljski umetnik **Tadeusz Kantor**.

### **6.3 UMETNOST PERFORMANSA**

Prav performans je postal ena najbolj vplivnih sodobnih paradigem za razumevanje identitete in naših interakcij s seboj in svetom. »Performans v širokem pomenu je bil natančno označen kot »integrativna estetika živega«. V središču performansa je »proizvodnja prezence«, intenziteta komunikacije »iz oči v oči«, ki je ne morejo nadomestiti še tako napredni komunikacijski procesi z vmesnikom,« (Lehman 2003, 163). V klasični definiciji performansa (Hrvatini 1993, 77) gre za to, da v performansu umetnik izstopi iz samote ateljeja in prikaže sam proces nastajanja umetnine.

Nove predstave so vse pogosteje vsebovale elemente hepeninga, body arta, performansa, improvizacije, plesnega gledališča, vsakdanjosti, pop-kulture, ritualnega gledališča, kabareta in političnega protesta. Začela so se rušiti pravila dramaturgije, zaživel je specifičen gledališki jezik. Ta nedramska pisava je od gledalca zahtevala popolni angažma za istočasno percepcijo

---

<sup>14</sup> Dreher piše (Dreher 2001, 10), da je skupina kar nekajkrat posledice kršitve zakonov občutila tudi na svoji koži. Eden izmed članov, Günter Brus, je leta 1968 v zaporu preživel šest mesecev zaradi uničevanja in omaležovanja državnih simbolov.

večslojnega izražanja in je predstavljala pravi napad na gledalčeva čutila in razum. Subjekt performansa je predvsem umetnik sam, umetnik deluje kot umetnina. Na eni strani se pojavljajo umetniki, ki so že vzpostavljeni kot umetnine – kot paradigmatičen primer številni avtorji navajajo Marcela Duchampa<sup>15</sup>, saj je pokazal, da je podpis tisto, kar v končni instanci opredeli umetnino kot umetnino in kar implicira, da je umetnik umetnina par excellence. Po drugi strani pa za Hrvatina/Janšo (Hrvatina 1993, 77) performans veskozi sloni na telesu izvajalca-umetnika. Telo in dogajanje sta v vzajemnem odnosu: telo proizvaja performans, toda hkrati performans proizvaja telo v subjekt, v umetnino.

V performansu tako obstajajo tri razsežnosti: dogodek, ostanek/izdelek ter telo umetnika/umetnik kot umetnina. Status umetnine ima lahko to, kar se s telesom počne, ne pa telo samo. V tem smislu je subjekt performansa vedno dogajanje, akcija, proces. Erica Fischer-Lichte<sup>16</sup> o performativnih dejanjih pravi: »Telesna dejanja, ki jih označujemo za performativna, namreč ne izražajo identitete, ki bi bila dana vnaprej, temveč identiteto kot pomen teh dejanj šele proizvedejo,« (Fischer-Lichte 2008, 38). Telo tako ni zgolj samo materija, temveč rezultat izvajanja in ponavljanja določenih gibov in gest. Telo, ki ga označuje spol, individualnost in kultura, šele proizvede identiteto. Identiteto torej – kot telesno in kot družbeno stvarnost – vedno vzpostavljajo performativni akti. Stilizirano ponavljanje performativnih aktov uteleša različne historične-kulturne možnosti, proizvede se identiteta, vključno s telesom. Fischer-Lichtejeva (Fischer-Lichte 2008, 39) primerja vzpostavitev identitete, do katere pride z utelešenjem, z uprizoritvijo vnaprej danega teksta. Torej, tako kot lahko en in isti tekst uprizorimo na različne načine in je igralcem v okviru tekstovnih označb dopuščeno, da svojo vlogo zasnujejo in realizirajo vsakokrat znova in vsakokrat drugače. Specifično telo znotraj telesnega prostora pa omejujejo nekatere določbe; interpretacije uprizarja znotraj meja vnaprej danih režijskih napotkov. Pogoji utelešenja igrajo podobno vlogo kot pogoji uprizoritve. Tovrstne uprizoritve so navadno ritualizirane in javne. »Performativnost pozvrača uprizoritve oz. se manifestira in realizira v uprizoritvenem značaju performativnih dejanj,« (Fischer-Lichte 2008, 41).

Lehman (Lehman 2003, 109) dalje primerja performans z upodabljačo umetnostjo. Pravi, da se v primeru z upodabljačo umetnostjo performans kot razširitev slikovne in predmetne

---

<sup>15</sup> Marcel Duchamp je provokativni umetnik, ki je v galerijo prinesel pisoar. Njegova Fontana je postala eno njegovih najznamenitejših del. Znan je kot izumitelj ready-madov, ki jih lahko razumemo tudi kot kritiko institucije umetnosti. Gre za pomen zavedanja, ki izhaja iz preobrazbe navadnega, neumetniškega objekta v umetnost, ko ga prestavimo iz tovarne v muzej. Njegova dela povezujejo z dadaističnim in surrealističnim gibanjem, pogosto se pojavlja ob imenih Man Ray, Francis Picabia.

<sup>16</sup> Erika Fischer-Lichte je profesorica na Inštitutu za teatrologijo pri Freie Universität v Berlinu, sicer pa predstavnica tamkajšnjega posebnega raziskovalnega projekta »Kulture performativnega«. Sodi med najuglednejše raziskovalke na področju kulturnih študij, ki se ukvarjajo z dramatikom in gledališčem in tudi s širšimi fenomeni performerstva oz. insceniranja.

predstavitve realnosti vzpostavi prek dimenzije časa. Trajanje, trenutnost, simultanost in neponovljivost postanejo časovne izkušnje umetnosti, ki se ne omejuje več na to, da predstavi končni rezultat skrivnega ustvarjanja, temveč ovrednoti časovni proces, v katerem nastaja slika kot »teatralno« dogajanje. Naloga gledalca ni več mentalna rekonstrukcija, ponovna stvaritev in potrpežljivo opisovanje fiksirane podobe, marveč mobilizacija lastne zmožnosti odziva in doživetja, kar omogoči, da se ponujena udeležba postopoma uresniči. V performansu dejanje umetnika ne služi toliko temu, da resničnost, ki je izven njega, transformira in posreduje z estetsko obdelavo, temveč bolj stremeljanju po »samotransformaciji«. Umetnik organizira, izvaja, gradi iz akcije, ki se pollaščajajo lastnega telesa. Ko je tako lastno telo uporabljeno ne kot subjekt ravnanja, marveč obenem kot objekt, kot pomenljiv material, tako ravnanje za umetnika in za publiko odpravlja estetsko distanco.

Paul Allain in Jen Harvie (Allain in Harvie 2006, 79) pišeta o petih pomenih in kontekstih, ki jih performans mora imeti;

1. **Živo izvajanje pred občinstvom**; to je lahko uporaba katerekoli performativne umetnosti, tudi gledališča, plesa, glasbe, cirkusa, hepeninga ali improvizacije. Pomembna je performerjeva živost in prisotnost,

2. **Upodabljanje in opisovanje vsakodnevnih življenjskih navad**; tu performerji vključujejo nauke različnih ved, od filozofije, psihologije, antropologije, sociologije, do družbenega vedenja, ki ga s ponavljanjem v uprizoritvah ponovno determinirajo in tudi ritualizirajo,

3. **Performans in globalna ekonomija**; kako razumemo pomen in simbol uspeha, dosežka, športa, spolnosti.... Performerji se pogosto spogledujejo s prevladujočo kapitalistično ideologijo, ki ji često nasprotujejo,

4. **Performativna umetnosti in body art**; Te umetniške forme so dosegle svojo pomembnost v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, še posebej so jih posvojile posamezne družbene skupine kot so feministična in homoseksualna združenja,

5. **Dekonstruktivni performans**; gre predvsem za razlikovanje performansa od dramske igrice. Vzpostavljanje mimetičnih reprezentacij, da bi izzvali naturalistično igro in naracijo. Tovrstni performativni prijemi imajo dolgo zgodovino, segajo v čas dadaizma, futurizma, ekspresionizma in gledališke estetike Bertolda Brechta<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Brecht je bil velik reformator v velikih vidikih gledališča 20. stoletja. Med drugim je razvil program epskega gledališča, ki s »potujitvenim« učinkom gledalca navaja k razmišljanju. Pojem epskega gledališča Brecht razlaga kot nasprotje aristotelskemu iluzionističnemu gledališču. Brecht zahteva od gledalca čustveno distanco in kritično odločitev. Dogajanje na odru postane epski predmet, prikazan neposredno v povezavi z okoliščinam. Temeljnega pomena je potujitev prikazanega dogajanja.

Ena izmed prvih performativnih umetnic je **Marina Abramović**<sup>18</sup>, srbska umetnica, ki je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja zaslovela z intimnim, telesnim in čustvenim razgaljanjem in z včasih že nevarnimi ali povsem življenjskimi praksami kot so hoja, vpitje in sam obstoj, preko katerih še danes raziskuje njihovo latentno moč. Svoje performanse je vedno izvedla do meje, ki jo njeno telo še prenese, raziskovala je tudi meje med performerjem in občinstvom. Eno njeno najbolj drznih del, opisujeta Allain in Harvie, je bilo leta 1974 izveden performans *Rhythm 0*, ki je trajal šest ur. Abramovićeva pa si je s pomočjo različnih predmetov (šminka, med, vžigalice, škarje, nož, nabita pištola...) tako rekoč demolirala telo, si ga porezala, se porisala, se okrasila in si naperila nabito pištolo v glavo. Vsi njeni nastopi so težke fizične transformacije, pomemben pa je tudi njen prispevek v raziskovanju teh ritualiziranih dejanj, ki so močno vplivali nanjo kot umetnico in na občinstvo kot pričo.

Eden osrednjih za razvoj performativne umetnosti je francoski umetnik **Antonin Artaud** in njegovo gledališče krutosti, nastalo pod vplivom balijskega gledališča; znana je tudi nemška koreografinja in plesalka **Pina Bausch**, ki je z revolucionarnimi inovacijami gledališče naredila še bolj fizično in ekspresivno; omeniti je potrebno še režiserja **Petra Brook**, reformatorja angleškega gledališča, ki ga je obudil in oživil s predstavami klasikov (Shakespeare) in avantgarde (Peter Weis). Kako so prizori lahko raz-grajeni je nazorno opisal Hrvatin (Hrvatin 1993, 99), ko je opisoval predstavo **Jana Fabra**<sup>19</sup> Predstava je sestavljala štiriindvajset prizorov, ki so jih združevali različni nivoji ponavljanja:

- Zgoščeno ponavljanje določenega giba (tek na mestu, skakanje in padanje v zadnjem prizoru) s stopnjevalno intenziteto in ekspresijo – omejeno je s fizično zmogljivostjo igralcev,
- Ponavljanje cikla (slačenje in oblačenje je en cikel) je neomejeno, zato se spreminjata njegova pozicija in funkcija. Najprej je to glavni prizor, ki potuje v odrinjenost, v dno odra, izgine v temi in ponovno postane vodilni prizor. Vse se gradi izključno z variiranjem ritmične strukture slačenja-oblačenja,
- Ponavljanje prizora (striptiz) – isti prizor se nekajkrat dobesedno ponovi; - ponavljanje istega dejanja z različnimi igralci (zamenjava govornikov). Za vse igralce obstaja enaka struktura dejanja, ki jo izvajajo posamezno in časovno ločeno. Izvedba dejanj ni nujno identična, le njihova struktura je ves čas enaka.

Pomembna je tudi avstrijska performarka **Valie Export**, ki je v svojih najbolj znanih performansih *Split reality*, *Facing a Family* in *Body Sign action* kritizirala družbo, pri tem pa

---

<sup>18</sup> V performansu *Freeing the Voice* je kričala tako dolgo, dokler ni izgubila glasu, v performansu *Interruption in Space* se je zaletavala tako dolgo v zid, dokler se ni združila, v performansu *Lips of Thomas* pa si je z nožem v trebuh urezala peterokrako zvezdo in ležala na ledu več kot trideset minut.

<sup>19</sup> Jan Fabre je eden najbolj inovativnih in mnogostranskih sodobnih avtorjev. V zadnjih petindvajsetih letih je deloval kot performer, gledališčnik, koreograf, operni ustvarjalec, pisec in umetnik. Zanj je značilno, da razširi horizonte vsakega žanra, ki se ga loti, in njegova umetniška pot je vseskozi zaznamovana s kontroverznostjo.



se posluževala lastnega telesa in t.i. razširjenih medijev. Tematike kot so množični mediji, sistemi reprezentacije, feminizem... s katerimi se je ukvarjala Valie Export v prejšnjem stoletju, so aktualne še danes.

Body art in performans sta postali najbolj izpostavljeni umetniški obliki zadnjega stoletja. Nista pritegnila le pozornosti širše javnosti, temveč tudi humanistično usmerjenega gledalca. Razvile so se študije o statusu telesa v različnih kontekstih (socioloških, psiholoških, medijskih...). Danes opažam ob spremljanju umetniških dogodkov in akcij mnogokrat umetniška raziskovanja in izpostavitve problemov okuženih teles, bolnih teles, teles različnih seksualnih praks, mučenega telesa in telesa lepote industrije. Prav te mejne človeške slike, ki jih velikokrat kot temo ali motiv uporabijo umetniki v sodobnih scenskih praksah, pa mislim, da so mnogokrat pokazatelj sedanosti in reflektirajo kruto realnost, ki jo gledališče noče skriti.

## **7 POJEM IN POMEN POLITIČNEGA V POSTDRAMSKEM GLEDALIŠČU**

Politično v gledališču ni več nujno utelešeno v tekstu in njegovih temah, ampak v posebnih oblikah zaznavanja, ki jih sproža performativni gledališki dogodek.

Politično danes vidim v tem, da stvari ne ostajajo zaprte v svojem kontekstu, da se jih ne sprejema takšnih, kot so, ampak da se premišljuje o konceptih, ki so v ozadju problemov. Političnost je zavzemanje zelo preciznega stališča do problemov, vendar ne le zavzemanja stališča, temveč tudi njegovo manifestiranje. Predvsem pa je element političnega komentar na vse možne oblike izvajanja moči oblasti in tistih, ki jo posedujejo.

Filozofinja, medijska umetnica in teoretičarka Marina Grzinić, tudi soustanoviteljica nove umetniške-politične-teoretične-diskurzivne platforme ali časopisa Reartikulacija, (Grzinić 2008, 3) poudarja, da političnost vidimo v tem, da pokažemo, kako vsak neoliberalen prostor deluje prek fragmentacije, kjer je vsaka pozicija pokazana kot individualna, kjer se vsaka skupina bori za identiteto pozicioniranja, ki navzven deluje popolnoma fragmentarno. Gre za zahtevo po emancipaciji ali za odpor, se pravi umetnost in kultura ne moreta biti privilegirani, saj lahko le z modelom političnega in družbenega danes razumemo, kaj se dogaja. Prav tako Ulrich Beck, nemški sociolog (Beck 1997, 234) vidi izumitev političnega kot ustvarjalno, samoustvarjalno politiko, ki ne kultivira in generira starih nasprotij, ki iz njih ne črpa in ostri sredstev moči, temveč snuje in kuje nove vsebine, oblike in koalicije. »Pojem politike enostavne moderne temelji na koordinatnem sistemu, katerega prva koordinata se izteka v

polih levica-desnica, druga pa v polih javnost-zasebnost. Politizacija pomeni, da se zasebno zapušča v smeri javnosti ali da nasprotno, aspiracije strank, vladne politike prodirajo v vse niše zasebnega,« (Beck 1997, 177). Mark Franko v knjigi Plesati modernizem/Uprizarjati politiko (Franko 2006, 66) odločno artikulira, da se politika neke umetniške prakse nikoli ne kaže kot neposreden, naiven prenos ali agitacija.

Političnost je angažma v nenavadnih dejanjih, ki jih lahko odkrivamo s kontekstualizacijo prakse v določenem času in okolju, z navidezno razumljivimi kritikami, pozicijami, stališči, ki nečemu nasprotujejo skorajda na nezavedni ravni. Agresivnost neke prakse se tako lahko zarisuje v kontrastu z recepcijo gledalcev, ki namerno ali morda celo nenamerno zavrača določene v umetnosti implicirane ideje. Prav v teh neznatnih razpokah, ki kvarijo gladko površino zgodovinskih konstruktov, je torej moč najti odprte rane zgodovine in njene ideološkosti. Mara Vujić, programska direktorica festivala Mesto žensk, katero sem intervjuvala ob odprtju razstave Re.act.feminism, pravi, da se političnost pojavlja v intervalih. Če so bila šestdeseta in sedemdeseta leta prejšnjega stoletja čas globalnega prebujanja na različnih področjih, so bila tudi politična. Rodila so se gejevska in lezbična gibanja, gibanja žensk, gibanja za državljanske pravice, mirovna gibanja, študentske demonstracije v Zahodni ter prevrati v Vzhodni Evropi... To je bil čas preseganja okvirjev umetniškega izražanja ter upora zoper predmetno umetnost. Politični značaj je bilo v osemdesetih zopet čutiti. Sama bi tu izpostavila predvsem jugoslovanske različice kritičnega revolucionarnega gledališča. Danes pa, meni Vujićeva, se političnost zopet vzpostavlja. V mnogih sodobnih performansih je politično noto znova moč videti. V zadnjem času smo priča vse večjemu številu razstav ter adaptacij zgodnejših hepeningov in performansov. Element političnega se v umetnosti pojavi, ko se spremeni določena družbena-politična okoliščina. Umetniki venomer reagirajo, postavljajo se v vlogo aktivistov kot voajerjev. Če je bil včasih pereč problem socializem, se danes raziskuje kapitalizem.

Toporišič (Toporišič 2008, 58) kot prve izpostavitve političnosti in strukturiranosti teksta izpostavlja predstavo *Missa in a minor* **Ljubiše Ristića** (1980), režirane v jeziku performativnega pa predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*<sup>20</sup> (1969) in *Žrtve mode bum bum* (1975) **Dušana Jovanovića**. Kot primer političnega v postdramskem pa bi lahko šteli predstavo *Krst pod Triglavom* **Dragana Živadinova**. Prav ta retrogradni dogodek predstavlja

---

<sup>20</sup> Predstavo danes mnogi gledališki kritiki vidijo kot ikonični dogodek slovenske gledališke neoavantgarde, poleg *Krsta pod Triglavom* je najbolj vplivno eksperimentalno scensko delo. Predstava je prvič v slovensko gledališče prinesla interdisciplinarni pristop in postavila temelje razumevanju scenskih umetnosti kot področja srečevanja različnih umetniških in družbenih praks.

izstopajoč primer neklasičnega pojmovanja političnega in subverzivnosti v gledališču, kar naj bi bilo tudi značilno za postbrechtovsko gledališče. »Gledališče in scenske umetnosti po performativnemu obratu torej svojo političnost uveljavljajo na drugačen način; brechtovsko, piscatorjevsko ali gledališče nestrinjanja oziroma disidence, v Slovenji npr. predstave **Odra 57**<sup>21</sup>, potem večji del političnega gledališča osemdesetih let dvajsetega stoletja (uprizoritev dram **Draga Jančarja**, Dušana Jovanovića, **Rudija Šeliga**...),« (Toporišič 2008, 58). Prav **Emil Hrvatini/Janez Janša** je eden tistih avtorjev, ki v zadnjem času še posebej skozi rekonstrukcije predstav kot sta Pupilija Papa Pupilo pa Pupilčki in Spomenik G, ne le aktualizira tisti čas, v katerem sta predstavi nastali, temveč jih postavlja v nov sodoben performativni jezik, ki obravnava določena zgodovinska-politična dejstva, ter nenehno išče vzporednice v enaindvajsetem. stoletju.

Mislím, da se bodo gledališki režiserji in umetniki vedno znova vračali k tem temam in usodam, vedno bolj se bo skušala uveljaviti popolna gledališka metafora te političnosti. Pričakujem da bodo predstave z uporabo šoka in spektakla s svojo hiperrealistično doslednostjo popolnoma zabrisale meje med gledališčem in resničnostjo. Za gledališče je nujen kritičen dialog, ki bo predvsem nov in svež, lahko rečem večmedijski. Gledališče se po mojem mnenju mora povsem distancirati od korenin ali ruševin političnega gledališča osemdesetih let in njegovih ukvarjanj z ideologijo. Čas je za postpolitično gledališče, ki je sicer lahko ikonografsko bogat, bistvenega pomena pa je, da bo postpolitično gledališče nove estetike in politike uprizarjanja gradilo na kritičnem odzivanju na družbena dogajanja, na politične geste in globalna politična ter kapitalska razmerja.

## **8 GLEDALIŠČE V POLJU NOVIH MEDIJEV**

Gledalec je v gledališču vsekakor dobil novo vlogo. Dobil je možnost sodelovanja. Dogajanje z gledališkega odra se danes velikokrat preseli tudi med občinstvo, to ima možnost narekovati tempo in smer predstave. Na novega gledalca v gledališču in na njegovo sprejemanje in dojetje gledališkega ritma in bistva pa gotovo vplivajo tudi novi mediji. Ker je naše življenje postalo neposredno povezano z medrežjem, mimo tega tudi gledališče ni moglo.

---

<sup>21</sup> Marca 1957 je skupina študentov Igralske akademije in primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti dala pobudo za ustanovitev novega stilnega teatra z modernim eksperimentalnim programom in mladimi igralci. Po Petanu (Petan in Partljič 1988) so želeli napraviti novi teater izven gledaliških institucij, ki bi se tako po repertarju kakor tudi po neposrednem stiku z gledalci, razlikoval od takratnega socrealističnega gledališča. Zanimal jih je moderen, neiluzionistični teater, ki bi se ukvarjal z eksistenčnimi problemi človeka. Prvi gledališki predstavi sta bili uprizoritvi Ionescovih najbolj radikalni besedili Učna ura in Plešasta pevka.

Zato bom eno od poglavij nasloвила Vplivi novih medijev, kjer bom raziskovala medmrežje v gledališču, ki je vplivalo tudi na spremenjeno prezenco v gledališču. Gledališka telesa so začela delovati kot stroj. Zaživelo je virtualno gledališče. Podpoglavlja bodo raziskovala pravkar našeto, posebno poglavlje pa bom namenila možnostim uporabe interaktivnosti v performativnih umetnostih, kakšen je pomen sodobne komunikacijske in računalniške tehnologije in kaj prinaša nova, kibernetična kultura, ki je spremenila gledališka telesa v elektronska telesa. Dobili smo novo virtualno gledališče, ki je hkrati tudi gledališče upora.

## **8.1 VPLIVI NOVIH MEDIJEV**

### **8.1.1 Medmrežje v gledališču**

V času t.i. novih medijev (od medmrežja do računalniških iger) se opazno spreminjajo tudi umetniški dogodki, ki se iz gledališkega odra selijo tudi na splet in obratno. Medmrežje je vstopilo v gledališče. Menim, da se s pojavom ali fenomenom interneta vse bolj spreminja naša realnost in naše dožemanje sveta, v tem kontekstu pa tudi umetnosti. Spremenil se je način človeške komunikacije, kamor spada tudi gledališki jezik, saj mislim, da je gledališče vedno bilo in je še danes prenosnik pomenov, misli, dejanj in najrazličnejših mišljenj.

### **8.1.2 Spremenjena prezenca telesa**

S pojavom novih medijev v polju sodobnih scenskih praks, med katere vključujemo tudi pojav novih tehnologij, se je spremenila tudi prezenca telesa. Bojana Kunst (Kunst 1999, 8) skozi estetiko gledališkega telesa pojasnjuje enega konstitutivnih paradoksov gledališča kot umetniške forme. Pravi, da čeprav so telesa tista, skozi katera se nam gledališče izvorno kaže in govori, pa je gledališko polje nenehno zaznamovano s prepričanjem o nepotrebnosti teles oziroma o nujnosti njihove transformacije in nadomestitve, da bi lahko dosegli popolno gledališko reprezentacijo. Estetika gledališkega telesa je tako nenehno zaznamovana z idealom nemogočega telesa. Kunstova poudarja, da lahko vsako novo gledališko paradigmo razumemo v smislu, da prinaša s sabo drugačno obliko nadomestitve, ki oblikuje reprezentacijske strategije celotne znakovne mreže gledališkega polja. Connor trdi (Connor 2004, 203), da postmoderna prezenca lahko predstavlja razdrtje pričakovanj in propad oblik identitete. Prezenca kot proces je vidna v gledališču, ki se upira temu, da bi bil samo koristen predmet, vzpostavlja pa tudi upor zoper potešitve gledalca, ki išče bistvo ali povzetek uprizoritev. Connor pravi, da je takšna prezenca vedno na tem, da postane nekaj drugega, je energične, dinamične in impulzivne narave.

Gledališka telesa so začela delovati kot stroj za proizvodnjo občutkov, kot metafora za zapletenost čustvenega delovanja. Skupina Critical Art Ensemble<sup>22</sup> pravi: »Učinkoviti performans mora biti prizorišče odpora in mora zato uporabljati spojene rekombinirane odre, ki nihajo med virtualnim in vsakdanjim življenjem. To pomeni, da mora performer obvladati svoje elektronske podobe in svojo tehno matrico. Čas je, da razvijemo strategije, s katerimi se lahko zoperstavimo virtualni avtoriteti,« (Critical Art Ensemble 1999, 22). Skupina meni, da bi lahko današnje gledališče, gledališče sedanjosti, osvobodili anahronizma in zastarelosti, z vključitvijo virtualnega gledališča. To novo družbeno razmerje med elektronskim telesom (telesom brez organov) in organskim telesom naj bi bilo eno od najboljših virov za material performansa. Performans mora preseči organsko telo, ki je trenutno glavna vez v performativnih modelih reprezentacije. Elektronsko telo se zdi tako resnično, premika se, vrača pogled in komunicira. Prav tako poudarja pomembnost novega, virtualnega gledališča

Tistega popolnega gledališkega telesa, o katerem je pisala Kunstova, pa se dotikajo tudi člani Critical Art Ensemble. Pravijo (Critical Ars Ensemble, 1999), da je ravno telo brez organov, elektronsko telo, tisto popolno telo, ki ga opeva gledališče, ker je večno reproduktivno. Seveda je nerazumno pričakovati, da bo virtualna resničnost dobila blišč klasičnega odra, vendarle mora novi, uporni performer znati združevati gledališče vsakdanjosti in virtualno gledališče. Takšno delovanje bo pomagalo razviti praktične modele performansa.

### **8.1.3 Gledališka telesa kot stroj**

Primere novih mutacij prostorskih strojev gledališča predstavljajo, ki so s svojimi značilnimi poetikami utelešali različne politike in strategije uprizoritvenih umetnosti. Bojan Jablanovec je tako raziskal razmerje med tekstom in geometrijo, vidnim kot iluzijo nevidnega. Marko Peljhan in Matjaž Berger sta izhajala iz vzorcev zgodovinskih avantgard in ameriškega gledališča podob ter performansa in razvijala odprte ritmično-scenske strukture zapletenih zvočnih/besednih/glasbenih in vizualnih tekstur. Emil Hrvatin je skozi natančno raziskavo prostora in časa vzpostavljajal žanr performativnosti teorije.

---

<sup>22</sup> Critical Art Ensemble je skupina petih ameriških umetnikov s področja novih medijev, ki se posvečajo raziskovanju presekov med umetnostjo, tehnologijo in političnim aktivizmom. Gostovali so tudi v Ljubljani, v galeriji Kapelica. Ukvarjajo se z relacijo med tehnologijo, znanostjo in umetnostjo, ter ob tem razvijajo učinkovite strategije odpora.

#### **8.1.4 Virtualno gledališče**

Sodobna komunikacijska in računalniška tehnologije se danes širi na vsa področja medčloveškega komuniciranja, kamor spada tudi novodobno performativno gledališče. Nastali so prostori, kjer ljudje z uporabo mrežne arhitekture lahko med seboj komunicirajo in s tem tvorijo virtualne skupnosti. Ti virtualni prostori neformalnih komunikacij so tudi prostori, kjer dejansko nastaja nova kultura. O teh novih prostorih, ki jim pravimo **kiberprostor**, ki so nekakšen vzporedni svet današnji realnosti, je pisal tudi dr. Darij Zadnikar: »V kiberprostoru odpovejo stari koncepti lastnine, izražanja, identitete, giba in konteksta, kot jih je ustvaril fizični svet,« (Zadnikar 1994, 57). Poudarja, da v kiberprostoru ni državnih meja.

O kibernetičnih sistemih, ki prinašajo alternativna, hibridna in nadomestna telesa je pisal tudi avstralski umetnik Stelarc<sup>23</sup>, ki pravi: »Telo postaja zastarelo, ne gre več za vprašanje nadaljevanja človeške vrste z razmnoževanjem, temveč za okrepitev občevanja med moškim in žensko s človeško-strojnim vmesnikom. Zdaj je čas, da človeka preoblikujemo, tako da bo bolj kompatibilen s svojimi napravami. Tehnologija bolje skrbi za življenje naše podobe kot telesa. Podobe so nesmrtni, telesa efemerna,« (Stelarc 1999, 39).

Elektronski medij postaja bolj kot medij informacij, medij akcij. Telo vse prepleta z vse bolj zapletenimi in interaktivnimi napravami. Izvajalnih parametrov pa ne omejujeta več niti fiziologija niti lokalni prostor, ki ga zaseda. Po Stelarcevem mnenju so tudi telesa vse težje kos pričakovanjem svoje podobe, zato je bolje, če delujejo v obliki tehnizirane podobe. Tehnologija virtualne resničnosti omogoča prehajanje mej med moškim in žensko, človekom in strojem, časom in prostorom. Jaz se naseli onkraj kože.

#### **8.2 MOŽNOSTI UPORABE INTERAKTIVNOSTI**

Nove tehnologije na področju interneta omogočajo svoboden pretok in izbiro informacij, ki jih je mogoče razumeti tudi kot umetniške akcije. Prav participacija v samostojni dramaturgiji, tokrat v rokah posameznega opazovalca, pa je tisti novum, ki ga razumemo kot interaktivnost. Možnost izbora s strani opazovalca je lahko privzdignjena do te mere, da tisto, kar doživljamo kot dogodek, ni več mogoče brez opazovalčeve akcije. »Naj bo na drugi strani knjižnica podatkov, zbirka algoritmov, ki prožijo zvok ali animacije, ali pa drug opazovalec, udeležen v skupni igri z določenimi seti pravi, interaktivirani opazovalec se lahko doživlja kot

---

<sup>23</sup> Stelarc je umetnik, ki se je predstavil na številnih prireditvah na Japonskem, v Evropi in ZDA. Gostoval je večkrat tudi v Ljubljani (v galeriji Kapelica in na Mednarodnem festivalu računalniške umetnosti v Mariboru). Pri svojem delu uporablja medicinske pripomočke, robotiko in internet. Z njimi raziskuje dodatne, intimne vmesnike s telesom. Ukvarja se z odnosom med telesom in tehnologijo.

demiurg, ki določa dogodek v skladu z lastnimi željami in ga poganja v sebi lastnem doživljajskem času,« (Košnik 1999, 81). Za performerje iz sedemdesetih let softver ni več le strojni jezik za programiranje računskih strojev, temveč mnogo bolj sugestivni sistem, ki je edina možnost za posameznika, da si programira smisel zunaj korporativističnih združb.

Da intermedijski projekt doseže optimalno realizacijo, mora uporabnik/-ca razumeti situacijo, v kateri sta tako on kot projekt, videti mora »razširjeno« stvarnost in sicer z vidnimi in nevidnimi tehnologijami, ki nas obkrožajo v vsakodnevnem življenju. Ta dogovor med občinstvom, ki je hkrati soakter predstave, in igralci je ključen za razumevanje vsake postmoderne umetniške forme. Performerji gledalcu vse pogosteje postrežejo z uporabo novih tehnologij kot medijem prenosa in dosege koncepta. Znotraj novomedijske umetniške prakse pa se razvija tudi ustvarjanje lastnih orodij za kreativno uporabo, in sicer na podlagi miselnosti naredi sam (do-it-yourself) in prostega dostopa do informacij, medsebojnega izmenjavanja in skupinskega pogojevanja nadgrajevanja posameznih (nizko)tehnoloških komponent ali računalniških programov. Pojavlja se tudi želja po povratni informaciji, ki bi jo podali gledalci in ki bi omogočila dvosmerno komunikacijo, že od začetka novih medijev.

Kot primer vdiranja realnega v sfero umetnosti navajam laboratorij gledališkega režiserja in digitalnega umetnika **Marka Peljhana** in režiserja analognega teatra **Dragana Živadinova**. Na mednarodni razstavi Documenta v Kasslu je pred leti predstavil projekt, kjer je v velikem šotoru, observatoriju, delovala računalniška mreža z množico softverskih fragmentov v sistemizirani celoti, neke vrste socio-, bio-, infrastrukturi, (tele)komunikacijski... opazovalnici. »Spektakel digitalnih procesov, paralelni nadzor fragmentov sveta, je neviden in se je zdel sam sebi namen – vse do kontakta z mejnimi Zemljinimi teritoriji, z geostacionarnem satelitom Mir. Prenos po TV je imel velik medijski odziv in postavilo se je vprašanje, čigavo je avtorstvo: Telekomovo, ki je projekt omogočil, ali Peljhanovo, ki je avtor, vendar pravnoformalno brez licence. Kar pomeni, da je Peljhan z delovanjem v sferi umetnosti prodril v realno sfero, ki ima svoja lastna pravila,« (Kostić 1999, 79).

O eksploataciji mehanizmov s ciljem, doseči nebo ali vesolje v primeru Živadinov<sup>24</sup> je pisal tudi Marcel Štefančič jr., o kateri pravi: » Gledališče je gradilo dramo kozmosa...ki ni potrebovalo pljuč, jeter in organov za ravnotežje, ker je bilo osvobojeno gravitacije...ki ni potrebovalo genitalij, ker je bilo osvobojeno nagona po svobodi...in ki je gradilo Observatorij za osvajanje paralelnih svetov – Observatorij za opazovanje razpada. Preteklost je zapisana v

---

<sup>24</sup> Dragan Živadinov je leta 1987 razpustil Gledališče sester Scipion Nasice, ki je leto prej zablestelo s Krstom pod Triglavom, pri katerem so se združile vse sekcije Neue Slowenische Kunsta (Laibach, Irwin, Novi kolektivizem in Nasice), in ustanovil Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot – gledališče brez odra

vseobsegajočih Dramah, ki so se uprizarjale v prostorih nepreglednega števila pozabljenih scenografij,« (Štefančič 2008, 108). Živadinov skozi lastne umetniške projekte že nekaj let promovira slovenskega znanstvenika Hermana Potočnika-Noordunga, ki je v dvajsetih letih anticipiral geostacionarni satelit Mir. Kostićeva (Kostić 1999, 23) pravi, da odkar je Živadinov v letu 1998 postal kandidat za astronauta, dobiva fenomen Živadinov – Noordung neslutene razsežnosti. Retrofuturistična fikcija in vseмирje – umetnost – marketing so kot spoj umetniških in realnih političnih komponent. Po Kostićevi Živadinov in Peljhan kažeta na platonsko ekstenzijo in zemeljsko tradicijo planinarjenja, vsebujeta arhetip piramide, najvišjega cilja, vzgona v višino, k Bogu.

Strinjam se sicer, da mora sodobni performer obvladati tako elektronski jezik kot klasično odsko govorico, čeprav sem mnenja, da samo tehnizirana podoba ne more nadomestiti živega telesa in njegove lepote, katera je bila občudovana in opevana že več tisočletij. Elektronsko telo zame ni popolno in četudi vem, da je konstruirano, me ne prepričuje v toliki meri kot živi performans. Govorica telesa in prezenca človeka sta zame unikat gledališča, zaradi katerega vedno znova obiskujem najrazličnejše prireditve. Razvijanje digitalnega orodja in programskega jezika morata po mojem mnenju služiti le kot pomagalo v umetnosti, kot sredstvo s katerim lahko še bolj prestopimo galerijske prostore in gledališke institucije, ne pa kot napoved konca klasičnemu performansu in gledališki igri. Novi mediji se lahko odlično povezujejo s starimi tradicijami in mišljenji, denimo z duchampovsko-avantgardno taktiko in tako delujejo povsem sodobno in aktualno. Problem novih medijev vidim tudi v načinu predstavljanja teh umetnikov. Večina kustosov za sodobno umetnost ni dovolj tehnološko usposobljena, da bi znala novomedijsko umetnost reflektirati in prevajati digitalni jezik. Vedno več je kritika in pomen dogodka odvisna od umetnika ali skupine, ki nek projekt razvija. Ker umetnik o sebi ne piše kritike, pogosto do občinstva ne pridejo prave ali dovolj slikovite informacije. Mislim, da na nek način lahko spremljamo krizo reprezentacije te novodobne umetnosti, saj dela teh umetnikov ni mogoče na klasičen način občudovati v galerijah. Zato se mnogokrat čudim, zakaj se njihova umetnost vidi tako odtujeno. Mislim, da bi tudi spodaj omenjena umetnika Marko Peljhan in Dragan Živadinov potrebovala aktivnega, angažiranega in komunikativnega gledalca, ki bi soustvarjal kreativno vzdušje, bodisi družabno bodisi intimno.



### **8.3 UMETNIK IN GLEDALEC V NOVIH VLOGAH**

Gledalci, ki so lahko tudi mimoidoči, če se performans denimo dogaja na ulici, pogosto služijo umetniku, izvajalcu kot material za dogodek. Na gledalca takoj pade odločitev, ali bo povabilo, izziv sprejel ali zavrnil. Tako že na začetku gledalec lahko odloči v katero smer se bo akcija razvila. Umetnik in gledalec sprejmeta novi vloge, vsak v svoji situaciji. Menim, da je ta, večkrat tudi popolna vključitev gledalca v gledališki dogodek, dokaj novo v gledališču in predstavlja nov izziv tako občinstvu kot umetnikom. Tudi gledalec se mora navaditi, da se vse oči usmerijo vanj, da je od pravkar kupljene vstopnice postal soakter predstave, ki bo lahko tudi odločilno vplival na zaključek ali iztek dogodka. Mislim, da performerji z vključitvijo gledalca v dogodek želijo graditi in ustvarjati napetost med občinstvom in med umetniki samimi. Gledalec je pogosto soočen tudi z novimi tehnološkimi prijemi ali praksami, ki temeljijo na šoku. Gledalec postane povsem razgaljen in na performeju je ali ga bo znal obvladati.

Menim, da tudi sodobni gledalec postaja vse bolj samozavesten in si želi pozornosti in se ob njej povsem dobro znajde. Fiktivni svet, ki ga performer gledalcu ponuja, je meni nadvse privlačen in nudi skok v imaginarno, v namišljeni svet, kjer je vse dovoljeno. Nič ni narobe in nič ni prav. Gledalec prav tako postane performer in enakovredno vodi igro.

Petrešinova pravi (Petrešin 2006, 171), da »odkar sta se gledalec performansa ali hepeninga in obiskovalec ali naključni mimoidoči srečala v vizualnoumetnostnem kontekstu (galerijskega prostora ali javne umetnosti) v točki, ki postane ključna ne le za umetniško delo/projekt, temveč tudi za umetnike same, lahko govorimo o tehnološko pogojenemu terminu **interaktivne umetnosti** in o **participatorni umetnosti**, ki pomeni nekakšno logično nadaljevanje interaktivnega razmerja«.

### **8.4. GLEDALEC KOT DEL SPEKTAKLA**

Gledalci začnemo zaznavati same sebe kot del spektakla. Če je performer prej predstavljal spektakel za nas, pod njegovim pogledom mi postanemo spektakel zanj. Prisotnost gledalcev, ki je v gledališču sicer samoumevna, dobi performativno vrednost. Performer nas tako vpeljuje v igro, znotraj polja lastne zaznave, postanemo vidni za druge in zase, doživljamo samega sebe v gledanju. Orlova (Orel 2008, 67) navaja pojem »tretje telo«, kjer »performer pred gledalcem vzpostavi tretje telo, ki ni niti on sam niti njegova vloga, temveč s samim

seboj in odrsko eksistenco prežemajoče se bitje v stiku z občinstvom«. Priviligiran prostor tako ni več oder, temveč gledalec kot voajer, ki se ali se ne vključi, ki je opažen in se opazuje, ter tisti, ki sproža nadaljnja performativna dejanja in soustvarja performans.

### **8.5 VZPOSTAVLJANJE NAPETOSTI MED OBČINSTVOM IN UMETNIKI**

Umetniki tako z različnimi sredstvi, od novodobnih tehnoloških pripomočkov do starodavnih ali povsem banalnih in vsakdanjih, gradijo napetost med občinstvom in med njimi, umetniki-izvajalci. Gledalec postaja ključni soaker, saj lahko v vsakem trenutku prekine performans ali ga obrne v drugo smer. Izvajalcu-umetniku-performerju pa prav to predstavlja izziv in vsakokrat želi presežek, predstavljanje meja. Šokiranje občinstva izvira že iz časov razvoja futurizma<sup>25</sup>, avantgardnega umetniškega gibanja in ideologije, ki se je razvila v Italiji pred prvo svetovno vojno.

Če je komercialno občinstvo Broadwaya in West Enda udobno nameščeno v svojih sedežih, kjer opazuje in gleda, ter pričakuje, da bo zabavano, je občinstvo v polju performativnega in umetniških instalacij zelo specifično, je aktivno in pripravljeno na vse. Akterji, ki so namenoma želeli zbuditi pasivnega gledalca, ga narediti razmišljujočega in drznega skozi številne oblike provokacij, tudi z žaljenjem občinstva, so med drugim **Samuel Beckett, Peter Handke, Wooster Group, Jerzy Grotowski**. Vzpostavljanje napetosti ima korenine že v zgoraj omenjenima futurizmu in dadaizmu<sup>26</sup>.

Petrešinova kot primer aktivnega gledalca v dogodku podaja video iz šestdesetih let in umetnika **Nam June Paik**, ki je pripravil projekt Participation TV, kjer je slika na ekranu reagirala na zvok, ki so ga gledalci lahko izvedli preko mikrofona ob ekranu. Ob branju se mi je v spomin odtisnilo še Hrvatinovo/Janševo pisanje (Hrvatin 1993, 9) o performansih z naslovom Denar slovitega belgijskega umetnika **Jana Fabra**, kjer prav slikovito opiše vlogo in pomen novega gledalca. V enem izmed njih je Fabre med občinstvom zbral tri tisoč ameriških dolarjev in jih sežgal. Gledalci so se seveda razburili in razjezili. Zato je Fabre napovedal ponovitev performansa. Drugič je od večjega števila gledalcev zbral devet tisoč ameriških dolarjev, zapustil gledališče in z denarjem odšel domov. Spet drugič je z zbranim

---

<sup>25</sup> Futurizem je prinesel knjižno, likovno in politično gibanje, ki je zahtevalo prelom s tradicionalnimi vrednotami in preoblikovanje kulture, javnega in političnega življenja. Futurizem je želel ustvariti jezik, ki nasprotuje vsem konvencijam, ni podvržen pravilom logike in slovnične, izključuje racionalno in je čist, neposreden izraz notranjosti.

<sup>26</sup> Dadaizem je nastal iz otroške besede dada, ki pomeni konjiček. Nastal je iz protesta zoper meščansko družbo in tedanje estetiko. Samega sebe je razumel kot protest proti preživelim meščanskim konvencijam. Iz umetniškega snovanja je izključil logične povezave; v sliki, besedi in zvokih je uporabljal tehniko montaže. Dadaizem je predhodnik nadrealizma in nekaterih smeri moderne umetnosti (fluxus, hepening, procesulna umetnost) in konkretne poezije.

denarjem risal in pisal po tleh besede »money«, »honey«, »monkey«. Fabru kot umetniku-izvajalcu je v tem primeru denar pomenil slikarsko sredstvo in tudi menjalno sredstvo, s katero komunicira z občinstvom. Hrvatin/Janša meni: »Osnovni odnos je torej gledalec-umetnik-denar; denar, ki sicer ni več gledalčev, saj ga je oddal, da bi lahko bil navzoč pri performansu. Vendar je gledalec še vedno povezan s svojim denarjem, kajti še zmeraj ni dobil tistega, za kar ga je hotel zamenjati (umetnino, dogodek). Po drugi strani mu je denar ves čas pred očmi, na dosegu roke, lahko bi ga celo vzel, a se le drži konvencije in ne posega v Fabrovo izvajanje,« (Hrvatin 1993, 10). Fabre je to radikaliziral tako, da je denar začel tudi jesti in iz njega delati in spuščati aviončke med občinstvom. Bistvo Fabrovega performansa Denar je bil dogodek o trženju umetnosti. Gledalcem je hotel sporočiti, da tudi iz njihovega denarja lahko napravi umetnosti. In če je njihov denar lahko postal umetnost, potem je umetnost denar.

Gledalcem nam danes tako performativno gledališki dogodki nudijo dragoceno priložnost in izkušnjo, da konkretnije spoznamo svet performativne govornice. Menim, da so to izjemni trenutki, ki tudi izobražujejo nas gledalce, hkrati pa popularizirajo tovrstni svet umetnosti. S tem performansom ni več razumljen samo umetniku samemu, temveč je tudi za nas izziv, kako ga bomo razumeli in nanj odgovorili.

## 9 ŠTUDIJA PRIMERA PREDSTAV EMILA HRVATINA/JANEZA JANŠE

Morda bi bilo smotrno najprej odgovoriti na vprašanje, zakaj sem kot študijo primera izbrala ravno ustvarjalni opus Emila Hrvatina/Janeza Janše. Preprosto zato, ker menim, da je Hrvatini/Janša eno pomembnih imen gledališke in performativne umetnosti pri nas, pa tudi v širšem merilu. Osebnost mi je eden zanimivejših avtorjev »tretje generacije« režiserjev, ki se ponaša s prepoznavno avtorsko estetiko. Njegove predstave so mi bile že od nekdaj zanimive, mojo pozornost pa je vzbudil s predstavo *Mi vsi smo Marlene Dietrich for*, ki jo je leta 2005 v Stari elektrarni v Ljubljani uprizoril v koprodukciji z Islandskim plesnim gledališčem iz Reykjavika. Takrat sem prvič Hrvatina/Janšo videla kot pomembnega raziskovalca konceptualnih strategij in taktik. Mislim, da je umetnik pomemben tudi zaradi svojega prispevka pri raziskovanju novih medijev v gledališču in vloge medijev v povezavi z individualnimi, kulturološkimi, umetniškimi in družbenimi identitetami v sodobnem svetu. Prav tako je nadvse primeren za moje raziskovanje vloge političnega v sodobni scenski umetnosti, saj menim, da so njegove predstave politične prav v odkrivanju kaj vse je danes politika, kje se odraža in kako se čuti. Tovrstna političnost, razumljena v najširšem smislu, ni izražena vedno v konkretnih temah, temveč v načinih uprizarjanja in v načinih kako jih občinstvo zaznava. Političnost je v izbranih primerih vzpostavljena z načini predstavljanja in politiko percepcije.

Odrska estetika Emila Hrvatina/Janeza Janše se vedno spogleduje z besedo, gibom, zvokom, sliko in čustveno angažiranim gledalcem, čigar Hrvatineve/Janševe predstave prav zaradi svoje živosti, aktualnosti in provokativnosti ne pustijo, da bi iz gledališča odšel ravnodušen.

Specifične modele radikalnega performansa oziroma politike uprizarjanja je najprej kot Emil Hrvatini, potem pa z novim imenom Janez Janša, črpal po Toporišiču (Toporišič 2008, 32) predvsem iz dveh elementov:

- iz strategije proizvodnje občutka nelagodja v gledalcu ter izpostavljanja prepada med označevalci in označenci, ki vzpostavlja kredibilnost jezika opozicije;
- iz auslenderjevsko razumljene politike predstave, namreč razkrivanje procesov kulturnega nadzora s pomočjo izpostavljanja dejstva, da živimo v svetu, v katerem je izginila ontološka in izkustvena razlika med živim in mediatiziranim, performativnim dogodkom in njegovo reprodukcijo.

Hrvatini/Janša prevzema strategijo performansa, njegovega svobodnega prisvajanja različnih oblik uprizarjanja, načinov nagovarjanja občinstva oziroma politike zaznavanja oziroma estetike odgovornosti, znotraj katerih se dekonstrukcijsko ukvarja tudi s tekstovnim ter s politikami teksta. Prav ti prestopi meja ali prekoračitve oziroma kršitve predpisov so postali

poglavitni generatorji živega gledališkega dogodka, prehoda od tekstualne k **performativni kulturi**, znotraj katere sta tudi v gledališču tekst in referencialna funkcija izgubila prevlado.

Analizirala bom predstave nastala po letu 2007, letnica sovpada s spremembo imena Emila Hrvatina in njegovih dveh sodelavcev Žige Kariža in Davida Grassija v Janeza Janšo. Menim, da izbrane predstave nadaljujejo Hrvatinovo/Janševo predhodno estetiko in gledališko performativni jezik, vendar se mi zdi, da je prav pod drugim imenom, torej kot Janez Janša, prinesel v slovenski prostor še eno drugačnost, izziv, provokativnost in nenazadnje določeno nadidentifikacijo, ki se lahko bere na več načinov.

### **9.1 SPREMEMBA IMENA V JANEZ JANŠA, 2007**

Menim, da so vsi trije umetniki, Emil Hrvatini, Žiga Kariž in Davide Grassi, prav zaradi svojega preimenovanja izjemno zanimivi za širšo diskusijo, saj umetniki niso člani nobene aktivistične ali umetniške skupine in gibanja, temveč povsem individualne avtorske figure na interdisciplinarnem prizorišču sodobne slovenske umetnosti. Ko sem preko medijev spremljala nenehno spraševanje po razlogih za spremembo imena in umetnikove odgovore, da je to početje iz »osebnih razlogov«, moram reči, da nisem povsem verjela, da bi se kdo preimenoval iz osebne kaprice. Konec koncev bi se umetniki lahko preimenovali v Ivana Cankarja ali Edvarda Kardelja ali v Svetlano Makarovič. Zdi se mi, da gre za širše konceptualne razloge, za dejanje, ki po mojem mnenju deluje kot nek individualni in hkrati kolektivni obred, za neko družbenopolitično iniciacijo, ki sama po sebi deluje dovolj provokativno in je sama sebi zadostna. Morda zato umetniki ne diskutirajo o tem.

Aldo Milohnič meni (Milohnič 2009, 183), da se Žiga Kariž, Emil Hrvatini in Davide Grassi z izjavo, da so spremenili imena iz osebnih razlogov, soočajo z dvema različnima načeli delovanja: po eni strani je to **princip združevanja umetnikov** v skupine in kolektivnega načina produkcije, s poudarkom na povezovanju, sodelovanju, skupnem avtorstvu, in, po drugi strani, striktno **individualistično načelo delovanja neoliberalnih družb**, v katerih je ključna figura »racionalni« in »svobodni« subjekt civilnih pravic in svoboščin, ki lahko zahteva spoštovanje zasebnosti celo takrat, ko njegova odločitev, čeprav naj bi bila sprejeta »iz osebnih razlogov«, neposredno vpliva na javne zadeve. Mislim, da je prav zanikanje pravih razlogov za spremembo imena vzpodbudilo še večjo zanimanje širše javnosti in če marsikdo pred tem ni poznal umetniške trojice, zdaj ve, da obstaja trio Janez Janša. Medijska prepoznavnost je danes ključ do uspeha. Možnosti kako jo doseči je nešteto, pomembna pa je jasnost stališča umetnika ali jasna izhodiščna točka, saj smo drugače priče ekstremno

radikalnim sklepanjem in zaključkom javnosti. Šele jasnost stališč prinaša možnost kritične konfrontacije. Preimenovanje imena je na nek način dogodek, ni noče biti dogodek. Dobimo ne-dogodek, ki se manifestira, četudi se iz osebnih razlogov ne želi izpostavljati. Do ugibanja, ali je preimenovanje in s tem prevzem skupne identitete treh umetnikov lahko spontani dogodek, sem seveda zadržana. Učinek preimenovanja se pasivno širi v javnosti, toda zaznati je močno pozornost medijev in občinstva. Menim, da se učinek uspešno nenačrtno proizvaja s nenehnim pisanjem medijev o njih ter z vsakokratnim podpisom Janez Jaša ob kateremkoli novem projektu ali predstavi treh Janezov Janš.

Petra Kapš (Kapš 2007, 19) ob spremljanju projekta Janš zapiše, da če sledimo logiki umetnika in analize njegovega/njihovega projekta, pridemo do skrajno strašljivih, celo bizarnih zaključkov, ki bi vsaj v srčiki povzročili radikalen, morebiti celo nasilen odziv avantgardno naravnanih posameznikov in gibanj. Kapšova pravi, da je eden izmed teh, da se umetniška akcija/manifestacija – izhajala je iz tega, kar je bilo moč razbrati iz izrekanih Janezov Janš v tisku oziroma v javnem; torej da naj bi njihov projekt bil subverziven, kritičen, z referenco v avantgardi – zaobrbe v svoje nasprotje, v transparentno podporo, simbolno soodnosno vzajemnost/soobrambo umetnosti in politike. Sama sem mnenja, da je odločitev za to, da vsi trije umetniki prevzamejo isto ime, sicer lahko intimna, a s tem so se identificirali, poistili med seboj, hkrati vsi skupaj z najbolj znanim nosilcem novega imena, navsezadnje pa z vsemi, ki to ime še nosijo. To so še podkrepili s sloganom: »**Več nas bo, hitreje bomo na cilju!**« Preimenovanje treh umetnikov bi lahko primerjali z metodo ustvarjanja readymade umetniških objektov. Prav tako je znano, da je politična opredelitev treh umetnikov bliže levemu političnemu polu in je nedvomno kritična do desnega političnega pola in do nosilca te politike Janeza Janše. Z izbiro imena posegajo v neko travmatično jedro, v tem primeru slovenske države oziroma njene tradicije....

Predpostavljam lahko, da gre za zavestno, celo konceptualno odločitev, saj v preimenovanju lahko razpoznamo akt zavestne in načrtne **nadidentifikacije**, ki se osebni, intimni naravi odločitve že izmika in kaže predvsem svojo kaotičnost. Ta konceptualna metoda se imenuje **subverzivna afirmacija**<sup>27</sup>. Eden izmed Janezov Janš je za oddajo Umetnost igre na vprašanje kako se počuti kot Janez Janša odgovoril: »Kot Janez Janša se počutim v redu, pravzaprav se

---

<sup>27</sup> Ta koncept sta Inke Arns in Sylvia Sasse v posebni številki Maske opredelili kot umetniško/politično taktiko, ki umetnikom/aktivistom omogoča udeležbo v posameznih socialnih, političnih ali ekonomskih diskurzih, poleg tega jih lahko z njeno pomočjo potrjujejo, prisvajajo ali izrabljajo, medtem ko jih hkrati spodkopavajo. Zanj je značilno predvsem dejstvo, da hkrati z afirmacijo pride do vzpostavljanja distance do samega predmeta afirmacije ali njegovega razkritja. Pri subverzivni afirmaciji vedno pride do presežka, ki destabilizira afirmacijo in jo obrne v njeno nasprotje. (Milohnič 2009, 200).

počutim enako kot prej. Moja želja in občutek je, da me javnost sprejema enako kot me je nekoč. Je pa res, da je nekaj več medijske pozornosti,« (TV Slovenija, 1. program, 2007. *Umetnost igre*. Ljubljana, 12. november).

Projekt Janezov Janš je performans. Dogaja se v polju političnega spektakla. Z njim trije sodobni umetniki s spremembno imena skušajo spodkopati oziroma izprazniti identiteto politične osebnosti in jo ponuditi kot možnost pomnenja z novo vsebino.

Menim, da je delovanje pod skupnim imenom Janez Janša projekt, načrtno, domiselno in skrbno izpeljan projekt Janez Janša, ki ga razumem kot performativni dogodek, akt ali akcijo. V pojasnjevanje zakaj se umetniki vprašanj branijo pod krinko »osebni razlogi« se niti ne bom spuščala, saj je sprememba imena sama po sebi človekova državljanska pravica in je ni treba nikomur pojasnjevati. Zdi pa se mi, da je preimenovanje nedvomno del javnega interesa, saj se niso preimenovali le administrativno, temveč so ob spremembi izvedli še akcijo Triglav pod Triglavom in zraven ponavljali: »Jaz sem Janez Janša, jaz sem Janez Janša, jaz sem Janez Janša.« Tako mislim, da je njihovo preimenovanje povezano tudi z njihovimi scenskimi praksami in z njihovim umetniškim delovanjem. Tako kot Hrvatinovo/Janševo gledališče je tudi spremembna imena boj proti koruptivnim oblikam izvajanja moči oblasti.

## **9.2 AKCIJA TRIGLAV NA TRIGLAVU, 2007**

»Na začetku avgusta, ko je na Kredarici potekala proslava ob 80. obletnici smrti Jakoba Aljaža, 33. obletnici Pešpoti z Vrhnike na Triglav, 5. obletnici Pešpoti od Vrbskega jezera čez Triglav do Bohinjskega jezera, 25. obletnici izhajanja Nove revije, 20. obletnici 57. številke Nove revije in 16. obletnici slovenske države, so tudi Janez, Janez in Janez sklenili, da krenejo na Triglav in da to nadidentifikacijsko glorifikacijo kronajo z rekonstrukcijo ohojevskega projekta Triglav, ki ga je leta 2004 v parku Zvezda – pod naslovom Gora Triglav - rekonstruirala tudi retroavantgardna skupina Irwin, pri kateri so si izposodili črno platno, ki naj bi ga na Triglavu transformirali v Triglav, « je v biografiji Janezov Janš zapisal Marcel Štefančič jr (Štefančič 2008, 297). Letnica vzpona na Triglav sovpada s spremembno osebnih imenov umetnikov v Janeze Janše, simbolno pa je bil vzpon posvečen slovenski umetnosti. Ponovno so uprizorili »živo skulpturo«, kot OHO-jevci leta 1968 in IRWINI leta 2004. Drugo je bilo le okolje in čas izvedbe.

Menim, da v nasprotju z gledališčem zgodovinskih avantgard in neoavantgard iz šestdesetih let prejšnjega stoletja v sodobnem (postdramskem) gledališču komunikacija ni več v prvi vrsti

konfrontacija z občinstvom, četudi je to velikokrat vpleteno in soustvarja predstavo ali akcijo, temveč je v ospredju tovrstnih dogodkov pripravljanje situacij samospraševanja in samoizkustva udeležencev. Zdi se mi, da so Janezi Janše uprizoritev izvedli zaradi nadaljevanja tradicije, ki nekaj pomeni, tradicije, ki nudi veliko dobrega materiala za samopremislek o sebi, o našem narodu, o slovenskim simbolih in o umetnikovi identifikaciji s tem okoljem. Izbrali so si osrčje slovenskem ponosa, Triglav, simbolno moč Slovencev in akcijo Triglav po mojem mnenju še bolj povzdignili tudi v umetniško dejanje širšega pomena, tako umetniškega kot družbeno- političnega. Mislim, da ta akcija odpira pomembna vprašanja političnosti strategij uprizarjanja postdramskega gledališča in pod drobnogled jemlje »subjekt, ki se uprizarja«. Prav tako poraja vprašanje, kako politično je gledališče, ki je zasnovano na postdramski metodi samoizkustva. Zopet se mi potrjuje ugotovitev, da je danes politika v gledališču politika zaznavanja.

Kapšova o dogodku piše: »Svoje tri glave so razstavili na Triglavu in akcijo dokumentirali s fotografijo. V naslednjem koraku so sprožili intenzivno medijsko dogajanje. Strokovna javnost se je glede na običajne protokole nanje hitro odzvala s komentiranjem, analizo, kontekstualizacijo in teoretiziranjem tako njihovega preimenovanja kot Triglava na Triglavu. (Hitrost te interakcije je nekako zameglila jasno stališče, kdo koga producira.),« (Kapš 2007, 19). Bistvenega pomena je tudi, da umetniki zavračajo poglobljeno komentiranje in argumentacijo svojih odločitev in dejanj. »Hoja proti vrhu je bila ples smrti, ki je zahteval masiranje, regeneracijo, energetske napitke, umetno dihanje, priklepanje in reševanje, toda ko so potem vendarle prilezli na vrh, so ugotovili, da tam rekonstrukcije ohojevskega Triglava ne morejo izpeljati. Iz preprostega razloga: ko so se posneli, se namreč ni videlo, da so na vrhu Triglava. Ni jim preostalo drugega, kot da rekonstrukcijo izvedejo pod vrhom, kar je pritegnilo veliko tujih turistov, ki so tudi sami vtikali glave skozi črno platno...Ko so se ob vklikanju »Jaz sem Janez Janša« vračali v dolino, so na Konjskem sedlu z velikimi kamni izpisali Janez Janša. Kar ni ušlo reviji Mladina, ki je takoj razpisala natečaj za najlepše izpisano ime Janez Janša,« dalje nazorno opisuje Štefančič (Štefančič 2008, 298).

Menim, da je pomemben tudi razmislek o tem, kaj je omenjeno trojico pripeljalo do tega, da so se odločili ponoviti to kultno akcijo, zdaj imenovano Triglav na Triglavu. Razumem jo deloma kot neko obliko protesta, saj se je v Sloveniji v zadnjih nekaj letih zgodilo kar nekaj ran na področju kulture in kulturne politike, od diskusij o Nacionalnem programu za kulturo, rezultatov razpisov in odnosa do sodobnih praks, ki se kaže tudi v vse manjšem financiranju neinstitucionalnih projektov. Prizadeti so bili številni ustvarjalci na področju kulture.



Sredi oktobra so Triglav razstavili v Mali galeriji Moderne galerije v Ljubljani. Postavili so zelo dobro obiskano in medijsko opaženo razstavo, ki je vključevala vse do sedaj izveden akcije; torej Triglav OHO-jevcev, Triglav Irwinov in Triglav Janezov Janš. Triglav Janš je bil razstavljen v obliki triptiha, sestavljenega iz povečanih fotografij, objavljenih v dnevnikih Delo, Dnevnik in Večer. Vsak se je podpisal le na en del triptiha, tako da so dobili tri kopije, ki so funkcionirale kot originali. Publika ni videla avtentičnih živih skulptur, originalov, ampak le fotografije performansov, le fotografije Triglavov, le njihove medijske sledi, le njihove medijske identitete.

Direktorica Moderne galerije Zdenka Badovinac je za oddajo Kultura po Odmevih razstavo komentirala takole: »Seveda ne gre za ponazoritev, kot jo poznamo v okviru postmoderne v osemdesetih, ki se je ukvarjala s citiranjem. Sploh ne gre za to. Gre bolj za preizkušanje neke obstoječe forme v novem kontekstu,« (TV Slovenija, 1. program. 2007. *Kultura*. Ljubljana, dne 15. oktobra).

Menim, da lahko izbrani Triglav, mitsko goro, beremo kot alegorijo geografskega, narodnega in državnega simbola in vse pripadajoče identitete. Triglav pomeni skupno simbolno moč mnogim ideološkim skupinam in njihovim voditeljem. Akcija tako obuja zgodovinski, individualni in trenutni spomin, ter s svojo ikonografsko in simbolno vrednostjo oživlja zgodovinske in nacionalne vrednote, četudi je kritiško naravnana. Umetniki kompleksno preko pretekle in polpretekle zgodovine problematizirajo o sedanjosti, o prihodnosti.

Projekt Janezov Janš Triglav na Triglavu tako nadaljujejo tradicijo konceptualne umetnosti na Slovenskem in problematiziranja ideološkega povezovanja dogodkov iz pretekle in polpretekle zgodovine. Šuvakovič (Šuvakovič 2007, 2) je v spremnem besedilu razstave napisal, da vsa tri dela temeljijo na prijemih dekonstrukcije in rekonstrukcije umetnostnih tradicij in ideoloških sistemov, medtem ko razstava vzpostavlja nov kontekst in konceptualno mrežo tako za posamične izvedbe kot za uveljavljena pojmovanja zgodovine umetnosti in prevladujoče predstave družbene in politične realnosti.

Naj še omenim, da je bil prav Triglav izhodišče še eni za slovenski prostor kulturni, in sicer mislim na predstavo **Krst pod Triglavom** NSK, Laibachov, Sester Scipion Nasice in Novega kolektivizma. V Cankarjevem domu je bila izvedena pred triindvajsetimi leti in je bila pravi postmodernistični spektakel. Krst pod Triglavom je močno zaznamoval slovenski prostor, tudi umetnika Janeza Janšo, kar je potrdil za oddajo Osmi dan, ko je dejal: »To je bil en tak udarec v meso in jedro gledališča. S tem, da je prinesel eno radikalno sodobno razmišljanje o samem gledališču in načinu komuniciranja. In je na nek način zadeva imela velik odmev na generacije, ki so sledile. Recimo na mojo generacijo, na Bergerjevo, na Peljhanovo. Triglav je

bil travmatičen na več nivojih. Z miti o prekrščenju slovenskih historičnih avantgard, ki so simbolno in konkretno tragično končale,« (TV Slovenija, 1. program. 2006. *Osmi dan*. Ljubljana, 2. november).

Navdih za Krst pod Triglavom so umetniki našli v skici Kogojevih Črnih mask avantgardističnega slikarja Eduarda Stepančiča, kar je za Osmi dan potrdil Dragan Živadinov v izjavi: »Tisto najpomembnejše za samo predstavo je bil citat, ki sem ga našel v Stepančičevi skici za Kogojeve črne maske in v jih je shranjena metoda predstave Krsta pod Triglavom. Metoda se je nanašala na figurativnost in na izgubljeno figurativnost skozi silhuetnost in v bistvu igralčev prehod iz figurativnosti preko silhuetnosti v abstrakcijo. To je bila osrednja tema predstave, se pravi, prekrstitev iz mimezisa v antimimezis,« (TV Slovenija, 1. program. 2006. *Osmi dan*. Ljubljana, 2. november).

Projekt razsežnosti Krst pod Triglavom je eden pomembnejših projektov v slovenskem prostoru, sprožil je nenehen boj sodobnih scenskih umetnosti za enakovredno priznanje, kar še danes počno številni sodobni umetniki in performerji, tudi Janez Janša. Čeprav mnogi trdijo, da se umetniška intervencija Triglav na Triglav ne more primerjati z duhom šestdesetih let, se mi zdi, da so se umetniki pogumno angažirali in se preko konceptualne navezave na šestdeseta in sedemdeseta leta naslonili na globalni čas, ki govori o današnjem družbeno-političnem stanju, hkrati pa bi lahko akcijo razumeli tudi kot poklon že davno pokopanih umetnostnih projektov OHO-jevcev in IRWINOV, pa tudi Krsta pod Triglavom.

### **9.3 SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE, 2007**

Estetsko, etnično in politično izkušnjo prinaša Hrvatina/Janševa predstava SNG, premierno uprizorjena 27.10.2007, oziroma Slovensko narodno gledališče, poimenovana kot »medijska posredovanost realnega zgodovinskega dogodka« in podnaslovljena kot »gledališka predstava, ki se ukvarja z zvočnimi dimenzijami političnega množičnega besa«. Predstavo so ustvarjalci označili kot »kombinacijo klasične gledališke forme in sodobne medijske posredovanosti, ki ustvarja pretresljiv dogodek in ponovno odpira vprašanje tragedije v današnjem času«. Predstava Slovensko narodno gledališče se mi zdi izrazito politična, saj direktno nagovarja občinstvo v smislu ponovne obuditve in razmisleka o demonstracijah leta 2006, ki so se zgodile v nekaterih slovenskih vaseh.

Dogodek spopada dveh skupnosti ni bil le družbeno politični dogodek, temveč prvovrstni medijski dogodek, ki je za nekaj časa zasedel naslovnice časopisov in prve minute v osrednjih

televizijskih informativnih oddajah. Mislim, da je Ambrus vzorčen primer nacionalne neustrpnosti do drugačnih, do manjših, do socialno ogroženih ali socialno neenakovrednih, hkrati pa se je poleg sovražnosti in množičnega besa zgodil tudi neke vrste kolektivni strah in po protestnikih sodeč boj za obstanek. Mislim, da je šlo za neke vrste moralno paniko, ki jo je opazil tudi umetniški krog, v tem primeru Janez Janša, ki je pripravil pravo gledališko inovacijo in estetski preboj v smislu izvirnosti režije in koncepta. To potrjuje tudi nagrada na 43. Borštnikovem srečanju. Demonstracije so seveda opazili tudi vsi takratni politični veljaki, nekateri manj, nekateri bolj. Tudi politika je gledališki oder.

Klasično formo te nenavadne zvrsti »zvočne rekonstrukcije« pri tem predstavljajo štirje protagonisti na sceni, ki so nekakšna reinkarnacija starogrškega tragedijskega zbora, medijska posredovanost pa je izražena kot situacija, pri kateri smo bili priča prenosu verižnih demonstracij (krajevnih sej, uličnih shodov in vulgarnih medijskih izjav) proti Romom, ki so jih izvajali krajani Ambrusa ne dolgo nazaj. Vidimo govorno poročanje štirih akterjev; Dražen Dragojević, Aleksandra Balmazović, Barbara Kukovec in Matjaž Pikalo so kot priložnostni kvartet s pomočjo slušalk intervenirali včasih ubrano večglasno, včasih povsem razsuto in vsaksebi. Toporišič ocenjuje, da smo priča svojevrstnemu obratu mediatiziranosti in reprezentacijskosti oziroma posredovanosti: igralci ponavljajo oziroma v živo izvajajo ali interpretirajo zvočne zapise televizijskih in radijskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke poslušajo preko slušalk. Toporišič piše (Toporišič 2008. 44), da zapisani tekst v bistvu sploh ne obstaja, nahajamo se v sferi zvočnega, znotraj hibridne gledališke forme, ki vedno znova nagovarja gledalce skozi auslanderjevski<sup>28</sup> spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in reproduktivnosti. Prav ta spoj proizvaja v gledalcu strah, ranjenost čustev, dezorientiranost, ki se prav s procesi, ki se zdijo nemoralni, asocialni, cinični spotika nad gledalčevo prisotnostjo, in mu ne jemlje ne poante ne šoka prepoznavanja.

Mislim, da je predstava Slovensko narodno gledališče zagotovo eden zanimivejših scenskih dogodkov pri nas v zadnjem času in je zanimiv iz več razlogov. V polje scenske igre nas radovedno popelje že sam naslov Slovensko narodno gledališče, ki izzveni že rahlo ironično ali groteskno. Pravzaprav se spominjam, da je javnost primer Ambrus opazovala kot protagonisti v delu Dogodek v mestu Gogi. Po drugi strani pa se mi zdi, da je naslov izbran s

---

<sup>28</sup> Tomaž Toporišič se sklicuje na ameriškega teoretika Philipa Auslanderja. Pred kratkim je v slovenščini izšla njegova knjiga *V živo: uprizorjanje v mediatizirani kulturi*. Auslander izprašuje ontološki status uprizorjanja v živo za občinstvo v sodobni družbi, ki ji vladajo množični mediji in v kateri televizija ne predstavlja zgolj enega izmed obstoječih diskurzov, temveč je postala elementarni in določujoči element naše kulturne ureditve.

popolno resnostjo, ni mišljen kot posmeh slovenskemu narodu, temveč morda kot zaskrbljenost zaradi pogosto ugotovljene nestrpnosti in sovražnih nagnenj. Občasen smeh občinstva med predstavo razumem tudi kot občutje sramu gledalcev, ki prav tako spadajo k »slovenskemu narodu«, zaradi navidezne nemoči pa tudi možnosti individualnega preverjanja rasističnih teženj. V predstavi nastopajo vsi ključni udeleženci resničnega dogodka, od občinskih uradnikov, članov družine Strojan, njihovih sovaščanov, do policije, ministrstva za notranje zadeve ter okolje in prostor, premierja in predsednika, ter seveda predstavnikov medijev.

Nekdanja novinarka, zdaj kritičarka in producentka, Jedrt Jež Furlan je za oddajo *Kultura* po Odmevih o predstavi SNG poročala takole: »Nepredelane in dobesečne transkripcije radijskega in televizijskega snemanja, poročanja ob deportaciji romske družine iz Ambrusa so tekst in telo predstave. Igralec tu ni več interpret, temveč zgolj prevodnik radijskih valov in televizijske slike. Predstava s klasično tragedijo in predvsem vlogo zbora cepi sodobnost. Kot se za dobro in sodobno umetnost spodobi, Slovensko narodno gledališče Janeza Janše koncept preprosto in koncizno predoči. Odpira vprašanja tragedije danes in reže brez milosti. Pogumno, pametno in neizprosno,« (TV Slovenija, 1. program. 2007. *Kultura*. Ljubljana, 29. oktober).

Sodobnost je tako čas neke medijske informacije, nekega medijskega naboja, neke medijske selekcije, ki je v nekem skrajnem konfliktu z globoko pozicijo, ki jo je imela antična drama v skupnosti.

»Janez Janša ob tem sočasno izvaja svoj samostojen, pa vendar še kako navezujoč se performans. Kot v transu neprekinjeno izjavlja besedo cigani in se ob tem neopazno in z minimalističnim gibanjem premika na drugo stran dogajalnega prostora ter se ob koncu pridruži četveric. Pet izčrpanih obrazov n suhih grl govori samo zase. Biti nestrpen je naporno,« je zapisala Zala Dobovšek (Dobovšek 2008, 10).

Janez Janša je tako v Stari Elektrarni rekonstruiral še eno uspešno predstavo, če lahko tako rečem, saj se zdi, da je Janša kritično predstavil kar celoten slovenski narod. Pod drobnogled je vzel vse nestrpne, sovražne, histerične, antiromovsko nastrojene Slovence, ki so se ob rob postavili še tedanjemu predsedniku države dr. Janezu Drnovšku. Janša je rekonstruiral takratno manično medijsko poročanje, ki je zgledalo že kot pravi spektakelski dvoboj med za in proti nastrojenim občinstvom in širšo javnostjo. Zdi se, kot da je v predstavi več zbranih performansov, da ima vsaka ciljna skupina svoj dogodek, tako državni organi, medijski poročevalci, krajani Ambrusa, Strojani, televizijski gledalci in radijski poslušalci. Janša je predstavo izvedel v okviru projekta Program, ki ga sestavlja niz enkratnih akcij,

eksperimentalnih situacij, raziskovalnih delavnic in odprtih performansov, ki se ukvarjajo z vprašanji sodobnega scenskega umetniškega sistema in njegove umestitve v širši družbeni in zgodovinski kontekst. Prav zaradi vmeščanja v širši družbeni in zgodovinski kontekst vidim relevantnost predstave, saj je dogodek v resničnosti, torej primer Ambrus, dobil pravzaprav ne le repliko, temveč svoj duplikat. Tudi tiste, ki dogodka preko medijev niso uspeli spremljati, predstava enako intenzivno, če ne še bolj izpostavlja norosti in strasti našega naroda, ki ni le govoril ali bil aktiven med vrsticami, temveč je vzpodbudil pravi diskurz nasilja. Janša je v predstavo vnesel tri temeljne elemente vsake umetniške akcije; resničnost, uprizoritev in refleksijo.

#### **9.4 SPLETNI PERFORMANS SIGNATURA DOGODEK KONTEKST, 2008**

Performans Signatura Dogodek Kontekst je bil izveden v Berlinu leta 2008 v okviru razstave Conspire berlinskega festivala Transmediale.08. Dogodek je bil uprizorjen ob polnoči na prizorišču spomenika žrtvam holokavsta v Berlinu. Performerji so hodili skozi labirinte hodnikov, ki so sestavljali del spomenika. Vsak od treh umetnikov, opremljen z GPS napravo, je prehodil svoj del vnaprej začrtane poti v spomeniku. Med hojo so ponavljali: »Jaz sem Janez Janša Jaz sem Janez Janša Jaz sem Janez Janša, ... Napis, Jaz sem Janez Janša, se je tudi izpisal v virtualnem okolju, mišljeno je bilo, da se bo na razstavi videl na velikem platnu v razstavnem prostoru. Projekt, naslovljen Erased (Izbrisani), kasneje pa Signature Event Context (Signatura Dogodek Konteks), naj bi bil dialog z arhitektom, ki je spomenik zasnoval kot odprt prostor. Vstopiš lahko, kjer hočeš – in tudi izstopiš lahko, kjer hočeš. Vedno si na začetku in obenem vedno na koncu. Direktor festivala Stephen Kovats in gostujoča kustosinja razstave Conspire Nataša Petrešin-Bachelez sta nepričakovano zavrnila sodelovanje umetnikov in izvedbo performansa Signatura Dogodek Kontekst, zato so avtorji dogodek izvedli en dan pred začetkom festivala in javnosti poslali medijska sporočila ter obrazložili izvedbo zaradi prepovedi. Performans so takoj po izvedbi objavili na spletu.

Festival je odgovoril, da sodelovanje ter delo treh Janš ni bilo ne odpovedano ne prepovedano, temveč je bi performans zavrnjen, ker ni izpolnjeval konceptualnih in kuratorskih kriterijev. Mnogi kritiki in pisci se seveda niso strinjali s festivalsko obrazložitvijo. Ob branju in prebiranju dokumentacije, nastale ob dogodku, se čudim festivalski prepovedi izvedbe spletnega performansa, hkrati pa verjamem, da je prepoved umetnikom povzročila tako moralno kot materialno škodo. Umetniki so se že dalj časa ukvarjali s tem projektom, Signatura Dogodek Kontekst je tudi del projekta Program, ki sem

ga omenila že v prejšnjem poglavju, tokrat je Program s Signaturo po umetnikovih besedah »vadel svobodo«. In menim, tako padel vanjo, saj svoboda ni bila dosežena, temveč odvzeta, celo cenzurirana. Ali pa so le s strani festivala padli na preizkusu »svobode«. Da prvotno zasnovan performans ni mogel biti izveden v okvirih festivala in festivalskega občinstva je ostro dejanje, ki ga še posebej občutijo tisti, ki se ukvarjajo z umetnostjo.

Še posebej neutemeljena in nenadna se mi zdi prepoved tik pred začetkom festivala, četudi so berlinske festivalske umetniške avtoritete bile seznanjene z zvočno-virtualnim zapisom Janezov Janš. Milohnič (Milohnič 2009, 196) piše, da nič ne kaže na to, da bi bil performans treh Janš v nasprotju z zakonom (direktor festivala je namreč zavrnitev performansa utemeljil z razlogi, ki naj bi bili pravne in zakonske narave). Milohnič meni, da umetniki s samo hojo po spomeniku niso povzročili prav nobene materialne škode, za sabo niso pustili nobenega sledu v fizičnem prostoru spomenika, njihova govorna dejanja pa prav tako niso mogla škodovati nikomur in niso mogla žaliti spomina na žrtve holokavsta ali judovsko ljudstvo nasploh. Janez Janša, Janez Janša in Janez Janša so na Maskini spletni strani zapisali (Janša in drugi 2008), da se delo osredotoča na vprašanje podpisa in na vlogo podpisa v javnem prostoru. V projektu so z uporabo različnih pristopov raziskovali slavni citat Jacquesa Derridaja o podpisu, ki se nanaša na paradoksalni odnos med izvornostjo in ponavljanjem. »Pisna signatura po definiciji implicira aktualno ali empirično neprisotnost podpisnika. Vendar, bomo rekli, prav tako zaznamuje in ohranja njegovo prisotno-preteklo-bitu v minulem zdaj, ki bo ostal prihodnji zdaj, torej v zdaju na splošno, v transcendentalni formi ohranjanja. To splošno ohranjanje je nekako vpisano, vpeto v vselej razvidno in vselej singularno prisotno punktualnost forme signature.« (Derrida 1986, 155)

Performans Signatura Dogodek Kontekst tako na prizorišču spomenika holokavsta združuje tri koncepte iz Derridajevega eseja: podpis, dogodek in kontekst. Izpostavljen je njihov medsebojni kompleksni odnos – podpis kot tak je dogodek, ki rekontekstualizira prizorišče podpisa. Umetniki so izvedli fizično manifestacijo ohranjanja skozi individualno izkušnjo. Mislim da je zopet zelo zanimiva izbrana lokacija, torej spomenik posvečen judovskim nacističnim žrtvam. Izbrali so spomenik, ki je že ob svoji gradnji povzročal kar nekaj težav vlagateljem in odgovornim, saj je posvečen le judovskim žrtvam in ne vsem žrtvam nacizma. Umetniki so tako, kot pri Triglavu, zopet izbrali nek močan simbol, tokrat simbol nekdanje moči takratnega totalitarnega sistema in njegov rezultat, ki je genocid. Torej umetniki so izbrali objekt, ki spominja na večno nezaceljene rane in občutek krivde, ki jo še danes nosi nemški narod. Menim, da Signatura Dogodek Kontekst potrjuje ugotovitev, da je spomin (na

holokavst) možen zgolj in samo takrat, ko preteklost ostaja dejavna v sedanjosti. Hkrati pa so spomeniku pripeli nov spomin. Monumentalni napis Janez Janša pač ni nekaj vsakdanjega za tuje občinstvo, ter obiskovalca kar vabi k novi, individualni izkušnji, ki bo združevala star in nov dogodek. »Sledi hodečega in govorečega podpisovanja so zapisane le v virtualnem svetu, spomin je tako vedno že performans virtualnega,« so zapisali umetniki na Maskini spletni strani (Janša in drugi 2008). Kokot opozarja (Kokot 1994, 5), da je izris zemljevida vse bolj virtualne geografije, v kateri smo se znašli, ključnega pomena, da bi doumeli položaj naših individualnih in kolektivnih subjektivitet. V tem svetu potrebujemo novo kognitivno kartografijo, nekakšno »pedagoško politično kulturo, ki bi posamezniku lahko izostrila občutek o njegovem položaju v globalnem svetu.

Vprašanje zakaj so si umetniki izbrali prav spomenik holokavsta in ne kak drug, ki jih tudi v Berlinu najdemo polno, so se spraševali tudi kritiki. Milohnić (Milohnić 2009, 210) razmišlja o treh razlogih; prvi je docela tehnične narave: punktualna mrežna struktura spomenika je bila naravnost idealna za navigacijo in izris osebnega imena s telesi v gibanju. Avtorji so se v tem primeru odločil za lokacijo, ki je bila idealna glede na zahtevane tehnične parametre. Drugi razlog je bolj vsebinske narave in kaže na možne povezave med konspiracijo kot temo berlinske razstave in holokavstom kot največjim zločinom genocida v novejši svetovni zgodovini. Tretji razlog, piše Milohnić, bi lahko bila povezava med osebnimi razlogi preimenovanja treh Janš in individualno izkušnjo spomina, ki je ključ za razumevanje Eisenmanovega spomenika.

Razumevanje pomena tega spomenika je odvisno od časa trajanja posameznikovega obiska. Čas tega spomenika, trajanje, ki naj zaobseže sam spomenik od vrha do tal, je popolnoma nepovezan s časom izkušnje, ki jo posameznik doživi ob obisku. V tem kontekstu ni nostalgije, ni spomina na preteklost, je le živ spomin posameznikove izkušnje. Tukaj lahko preteklost spoznamo le skozi njeno manifestacijo v sedanjost. Avtorji performansa se sklicujejo na te Eisenmanove besede, ki po njihovem, predstavljajo ključ za njegovo branje v strukturi berlinskega spomenika, ki je zamišljena tako, da vsakega obiskovalca vabi k doživetju in oblikovanju samo njemu lastne, individualne izkušnje.

Spletni performans treh Janezov Janš si je ogledalo več kot tristo ljudi. Menim, da je virtualni zapis velikega formata nadaljevanje premišljene zgodbe o preimenovanju in prevzemu druge identitete. Je del igre, ki je vnovič, četudi tokrat v tujini, šokirala javnost. Zopet je bila zgodba za medije dovolj prepričljiva, da je osvojila tako tuje kot domače časopise in projekt Janš je zopet zaslovel. Imena so zdaj že postala readymade umetniški objekti in nas gotovo utegnejo

še presenetiti. Performativna instalacija Signatura Dogodek Kontekst je tako zopet posredno politične narave, ki se spogleduje z umetnikovo ne-prisotnostjo podpisa v javnem prostoru, z umetniškimi intervencijami v javnem prostoru in z vlogo zgodovinskega spomina, ki ob pomoči virtualnega postane del performativnega. Menim, da je projekt pomemben tudi zaradi tega, ker raziskuje, kako se bo sodobna umetnost vpisala v nacionalno zavest, kar bi lahko rekla tudi za akcijo Triglav na Triglavu, še posebej, ker raziskujejo tisto umetnost, ki radikalno preizprašuje koncept nacije. Umetniki so tako na javnem kraju pustili svojo sled, ki je radikalna in zavezujoče osebna, po drugi strani pa ne uničuje možnosti vseh drugih morebitnih izkušenj in njihovih sledi. Janše so zopet združili več umetniških nivojev; performativnega, medijskega in galerijskega. Političnost tega dogodka vidim tudi v tem, da pokaže, da stvari niso samoumevne, in da posameznika vabijo k temu, da kritično razmišlja in zahteva.

### **9.5 PREDSTAVA ŽIVLJENJE (V NASTAJANJU), 2008**

Mislim, da smo vsi obiskovalci predstave v dogajanje vstopili malce zadržano, saj smo vedeli, da bo nekdo izmed nas moral nekaj javno storiti, da se bo predstava lahko začela. Mimo dveh golih teles smo vstopili v umetniški/razstavni prostor in kmalu je vzdušje postalo toplejše in prijetnejše. Predstava Življenje (v nastajanju) se je začela takrat, ko je gledalec sam sprožil začetek. Manjše občinstvo se je razkropilo po prostoru, ki je deloval bolj kot razstava. Prva postojanka je bila mala mizica z navodilom Napiši oz. spomni se svojega prvega ljubezenskega pisma. Po vsem prostoru so bile razporejene male točke, kjer si po navodilih lahko na postelji hlinil orgazem, na obešeno belo majico napisal karkoli si pač hotel, poslušal govore političnih veljakov kot so Tito, Janez Janša,... in še nekaj tujih politikov, dalje se je obiskovalec srečal tudi z znamenitim pokrivalom Triglav, kjer si izbral še dva udeleženca in uprizoril za hip slovito akcijo bodisi od OHO-jevcev, Irwinov ali Janezov Janš. Humorno je obiskovalec lahko tudi poskusil vdihavati lepilo in se včlaniti v stranko SDS. Mogoče pa je bilo tudi samo sestiti za mizo in poklepetati z obiskovalci. Nekje vmes se je občinstvo zbralo in začelo navidezno protestirati, spet drugič si lahko na tla s kredo napisal vse svoje ljubimce, na steno imena svojih otrok, na drugo steno ime zadnjega umrlega, ki si ga poznal,... obiskovalec je imel ob eni postojanki tudi možnost razrezati majico s škarjami in tako razrešiti kakšno izmed travm iz otroštva. Zanimivo je bilo v dobri uri tudi spremljati obraze obiskovalcev, ki so postajali vse bolj sproščeni in živahni, in nič ni kazalo, da se bo razstava/predstava zaključila.



Življenje (v nastajanju) je tako sestavljeno iz pisnih, fotografskih in video navodil. Obiskovalci so hkrati akterji dogodka in sami narekujejo ter ustvarjajo tok predstave. Menim, da je Janša zopet zrežiral politično družbeno obliko radikalnega performansa, ki bi jo poimenovala tudi kot »direktni teater«, kjer se manifestira politično. Prav njegovo sodobno gledališče po mojem mnenju soustvarja in izumlja lastno, mnogokrat prikrito, indirektno političnost skozi vedno nove identitetne podvige in množico inovativnih praks. Še posebej humorna mi je bila možnost pljuvanja v lastno podobo preko ogledala in skupno včlanjenje občinstva v SDS. Janševe sodobno scenske in vizualne umetnosti se na zapletenost političnih razmerij in reprezentacij odzivajo velikokrat tudi preko navidezno nepolitičnih problematik, spet drugič na oder prinašajo radikalno politične vsebine in tako preizkušajo razne politike predstavljanja in hkrati preizkušajo tudi gledalčevo zmožnost prepoznavanja in zaznavanja.

Predstava se zgodi, ko se zanjo odločijo obiskovalci. Gledalec se nam pojavlja kot gledalec in igralec obenem. Prav tako sta govorni del in glasbena podlaga prepuščena obiskovalcem. Sprehodijo se skozi obče življenjske postaje, najbolj intimno tako postane splošno in obratno. Intervencije občinstva puščajo za sabo razstavo o življenju, kar pomeni, da lahko Življenje [v nastajanju] vidimo šele, ko je predstave konec, ko predstavo razstavimo.

Janša s tem projektom razpre temeljno razliko med scenskimi in vizualnimi umetnostmi: v scenskih umetnostih čas ogleda narekujejo avtorji, v vizualnih umetnostih ga nadzoruje gledalec sam. Projekt je Janez Janša premierno predstavil v Berlinu na plesnem festivalu Tanz im August, slovenska premiera pa je bila 29. novembra 2008 v Ljubljani. Kot soustvarjalci predstave se podpisujejo še Caroline Decker, Dražen Dragojević, Teja Reba ter Janez Janša. Blaž Lukan je ob predstavi zapisal: »Če bi natančno popisali naloge, ki jih pred gledalca postavlja Janša, bi videli, da gre v njih vedno za iniciacijo v svet potlačenega, prepovedanih želja, tabujev, predsodkov, strahov, travm in tako naprej, in tudi dejavnosti, ki jih predpisuje, so zdaj blizu ekshibicionizmu, zdaj voajerizmu,« (Lukan 2008, 15).

Izviren se mi zdi tudi naslov predstave Življenje (v nastajanju). To lahko beremo tudi kot Predstava (v nastajanju), ker vedno računa na vsakokratni odziv gledalcev. Vsaka nova ponovitev je tudi nova izvedba tega dogodka. Morda je to ključni performativni obrat nove Janševe predstave: če je že v svojih dosedanjih postavitvah na različne načine uprizarjal razliko med nastopanjem in gledanjem, med produkcijo in recepcijo performativnega dogodka, gre zdaj do nekega konca, vsaj odpravi vsakršno eksplicitno in poudarjeno funkcijo igralca oziroma natančneje vanjo transformira gledalca. Kot soudeleženka predstave, sem se tudi sama počutila kot performerka, kot del performansa, na katerega tudi sama vplivam. Čas in prostor, ki smo ga gledalci dobili od igralcev v svoje roke, se je zdel ekskluziven, toda po

nekem času, ko je evforija padla, sem se počutila kot v sredi sproščene družabnega srečanja, čeprav sredi rahlo zmedene in nesigurne družbe, ki me je obdajala. Demokracija in svoboda v gledališču ni nekaj lahko dosegljivega. In če tudi mnoge predstave tretje generacije režiserjev, kamor sodi tudi Emil Hrvatin/Janez Janša uvrščajo med domnevno apolitične, sem mnenja, da lahko govorimo o kategorijah političnega, zopet v načinih, kako so te teme uprizorjene, in kako jih občinstvo zaznava.

## **9.6 PREDSTAVA SPOMENIK G, 2009**

Spomenik G je ena kulturnih predstav slovenske gledališke neoavantgarde, torej iz obdobja šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Razvoj gledališke neoavantgarde je nasploh geografsko značilen za Jugovzhodno in Vzhodno Evropo, kjer je bila ta praksa zaradi različnih družbenih dejavnikov pogosta. Prvikrat se je na domačem odru zgodila predstava, ki je na radikalen način zanikala tekst kot literaturo in ga spet ustvarila kot gledališče. Februarja letos sta se zopet, lahko rečem kmalu po rekonstrukciji predstave Pupilija, Papa Pupilo pa Pupilčki<sup>29</sup> v letu 2006, srečala režiserja Dušan Jovanović in Janez Janša. Tokrat je na mali sceni Mestnega gledališča ljubljanskega nastala rekonstrukcija predstave EG Glej Spomenik G iz leta 1972.

Specifika obnovitve tega kulturnega teksta iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja je tudi ta, da v njem nastopa ista protagonistka, igralka Jožica Avbelj, takrat komaj dvajsetletna študentka Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Dušan Jovanović je ob prvi izvedbi za medije izjavil: »Štihovega Spomenika sem se lotil zelo resno, vendar sta me precej motili tradicionalna zgradba komada in njegova angažiranost. /.../ Hotel sem, da stvari, ki so v tekstu, pridejo na dan fizično, ne pa verbalno. /.../ Od sedemdesetih strani teksta je ostalo devet stavkov, ena pesmica in nekaj krikov. Avbljeva je skozi dialektiko dvanajstih poz odigrala vsebino celotnega Štihovega komada,« (Jovanović v Toporišič 2004, 120).

Jožica Avbelj<sup>30</sup> je takrat za vlogo prejela nagrado Sarajevskega festivala eksperimentalnih odrov in svojo prvo Borštnikovo diplomu in nagrado. Danes v predstavi nastopajo še

---

<sup>29</sup> Predstava Pupilija, Papa Pupilo pa Pupilčki je izjemen uspeh doživela na gledališkem festivalu BITEF v Beogradu, kjer je prejela posebno nagrado festivala. Zanimivo je, da je občinstvo povsem drugače reagiralo na morebiten zakol kokoši v Italiji, kjer je v prvem trenutku, ko bi kokoš lahko obglavili, na oder skočila ena izmed gledalk in to dejanje preprečila. S predstavo je Janša že gostoval na Dunaju, v Bukarešti, v Čedadu in v Bruslju.

<sup>30</sup> Jožica Avbelj je leta 2001 prejela tudi prestižno slovensko gledališko nagrado Borštnikov prstan. Komisija je ob podelitvi zapisala: »Režiserjevo oblikovanje totalnega teatra je temeljilo v odpiranju celovitega igralčevega izraznega potenciala. Slovenskemu gledališču je dalo igralko, ki je spregovorila s telesom, z ritmičnim drhtenjem

glasbenik Matjaž Jarc, glasbenik iz skupine Katalena Boštjan Narat in plesalka mlajše generacije Teja Reba. Dušan Jovanović je tako z Jožico Avbelj obnovil originalno postavitev, Emil Hrvatin/Janez Janša pa je s plesalko Tejo Reba podal občinstvu nove pomene in interpretacije. Jožica Avbelj je danes ena naših prepoznavnejših igralk, njena igra je suverena in vselej intenzivna. Igralka senzibilno in s prepoznavno osebno estetiko uprizarja krhkost in pretresljivost upodabljanih likov. Sem mnenja, da je predstava izrazito sodobna, četudi se častitljivo spogleduje s sedemdesetimi leti prejšnjega stoletja, s časom, v katerem je nastala. Predstava izvorno poudarja in povzdiguje tako gledališko govorico in gledališki gib, ki enakovredno stopata danes v postdramskem gledališču, ko klasična dramska dejanja niso več pravilo, smrt literarnega gledališča pa kljub napovedim ni nastopila, temveč je literarno gledališče prenehalo dominirati in pot odprlo tudi izrazito sodobnim scenskim praksam, kamor sodijo tudi dokaj sveže rekonstrukcije predstav, kot je denimo predstava Spomenik G. Menim, da Spomenik G prinaša vznemirljivo gledanje in pomemben prispevek k teorijam in uprizoritvenim praksam sodobnega gledališča in performansa. Prinaša zanimive, tudi provokativne poglede in hipoteze, s katerimi bogati koncept performativnega gledališča.

V gledališkem listu uprizoritve je Samo Gosarič zapisal (Gosarič 2009, 2), da izhodišče Spomenika G ni bila drama oziroma »satirični happening« Bojana Štiha, temveč odločitev režiserja Dušana Jovanovića, da želi izhajati iz igralca in pripeljati vsebino predstave iz telesnega – zvoka, gibanja, igralčevega občutenja telesa in sebe. Gosarič meni, da je bila ključna novost, da je vodil delovni proces sam material oziroma igralčevo delo. Skozi njegov tok se je 70 strani dolgi tekst sčrtal na 15 stavkov ali izjav, zasedba pa se je z začetnih dvanajstih igralcev skrčila na eno samo igralko, Jožico Avbelj.

Menim, da je predstava kot celota skozi minimalizem in preciznost povezala drobce v organsko celoto. Pri tem pa se mi zdi zanimivo, da je Štihov Spomenik kljub redukciji ostal rdeča nit predstave, se je pa povezal z drugimi elementi uprizoritve na enakovredni ravni. Če je predstava Spomenik G pomemben dokument izvirnega dogodka, je prav tako pomembno njegovo branje in njegova po-izvedba, namesto reprodukcije izvirnika smo priča njegovi produkciji. Ni dovolj zgolj vedenje, poznavanje izvirne konstrukcije oziroma umetniškega dela (predstave) – oboje je nujno za vzpostavitev rekonstrukcijskega konteksta. Lukan pravi (2009, 15), da ni dovolj naslonitev na mitologijo izvirnega dogodka oziroma akta – čeprav je določena mera mitološkega, avre, pri rekonstrukciji celo nujna. Potrebno je nekaj, čemur

lahko rečemo re-origincija, torej vrnitev k originalu, k viru. Ko že govorimo o originalu, naj napišem, da je bil prvotni avtor Spomenika pisatelj Bojan Štih<sup>31</sup>. In v čem je političnost te rekonstrukcije ali rekonstrukcij nasploh? Morda že to, da tokrat ob glavni igralki nastopa tudi plesalka sodobnega plesa. Ve se namreč, da je za vse države socializma ali komunizma značilno, da so ovirale razvoj umetniškega plesa, zato se je ples prebijal skozi eksperimentalne scenske oblike. Tudi ta predstava se zopet poigrava z zgodovinskim spominom v umetnosti, z odnosom izvirnik in kopija, s konstrukcijo in rekonstrukcijo, s kontekstualizacijo in rekontekstualizacijo, s politiko gledaliških uprizoritev, s skrajnostjo izvedbo ali s svobodno improvizacijo.

Gosarič poudarja, da je predstava z izhajanjem iz materiala proizvedla učinke, ki niso bili več v lasti avtorjev, temveč so bili proizvedeni iz procesa in samostojni, zato je izginila iz pojmovnih okvirjev, ki so bili takrat na voljo tako kritikom kot ustvarjalcem. K rekonstrukcijam sicer Gosarič, ki je tudi sam performer, pristopa z dveh vidikov. V času, ko sta gesli šestdesetih let – izvornost in ustvarjalnost – postali že skoraj diktat, vidi polje svobode v eksaktnem ponavljanju pretekle geste. Tako zavestno ne ustvari nič novega – v smislu, da bi izvorno akcijo tako ali drugače umetniško predelal ali si jo prisvojil –, hkrati pa to pomeni, da bi na soroden način kot avantgardisti izstopil iz umetniškega dela kot avtor. Drugi pristop, ki se nanaša neposredno na hodeče performanse, je vpeljava problematike socialnih koreografij; predvidenih načinov premikanja po nekem urbanem prostoru. Pri tem Gosarič najprej raziskuje, kako se vsak od obravnavanih performansov vključuje v socialne koreografije v svojem času. Na ravni rekonstrukcije bi izbira okolja zaradi socialne koreografije, ki v njej poteka, lahko povsem spremenila pomen posamezne akcije. (Gosarič 2008, 5).

Fenomen rekonstrukcije že sam po sebi nudi različne teoretske diskurze, razpira možnosti za zgodovinske analize in postavlja vprašanje spomina v umetnosti. Srečanje dveh različnih režiserskih in igralskih generacij je združilo iskanje podobnega, izčiščenega gledališča in prineslo povsem novo izkušnjo teatra. Janša in Jovanović se tokrat precizno dotikata umetniškega ustvarjanja in delovanja, odpirata nam nov pristop opazovanja umetnosti kot družbene in politične prakse, raziskujeta pa tudi vprašanja umetniške svobode, avtonomije in političnosti v gledališču in tako na gledališki oder prinašata zanimiv gledališki material, ki je tudi refleksija teatarske umetnosti zadnjih tridesetih let, saj med drugim nazorno kaže, kako se

---

<sup>31</sup> Bojan Štih je pisal gledališče kritike in eseje Faustove improvizacije Margueriti, Sen gledališke noči in polemično ironične zapise Knjiga, ki noče biti requiem. Napisal je tudi spomine z naslovom Kratke in izmišljene zgodbe iz leta 1941 – 1945, ki so izšle dve leti po njegovi smrti. Umrl je leta 1986.

je igralec distanciral od literature kot okvirja, postal je kritični predstavnik sodobne umetnosti, ki s povsem avtorskimi vložki opazuje kulturo, politiko in družbo danes.

## 10 SKLEPNE MISLI

Če je bila nekoč jasno določljiva meja med zabavo in politično akcijo, med gledališčem kot institucionalni formi in dogajanju v drugih javnih prostorih, je danes ločnica zabrisana. Gledališče enkrat nosi vlogo umetniške forme, spet drugič se pojavi kot prostor za izražanje komentarja o perečih političnih zadevah. Zanimivo je, da sem prišla do spoznanja, da je performans kot pomemben del sodobno scenskih praks lahko tudi sredstvo za odpiranje debat o političnih vprašanjih, kar bi lahko trdila tudi za njegovo preteklost. Preko performansa se lahko komunicira in razpravlja o določenih političnih temah in se jih tudi na nek način promovira. Med branjem literature za diplomsko delo sem veliko prebrala o sodobnem plesu in njegovemu gibu, o jeziku in jeziku telesa, o potezah in kretnjah v performansu, o medijih v polju performativnega in nasploh o drami in gledališču. Zdi se mi, da vse našteteto lahko služi kot politično izrazilo. Ravno v načinih uprizarjanja je ta političnost, ki sem jo iskala. Umetniki iščejo navdih v vsakdanjem dogajanju, bodisi v odkritih in javnih dogodkih ali pa v prikritih in med vrsticami povedanih dejanjih, kot so na različne načine izražene nestrpnosti proti Romom, proti ženskim gibanjem, proti socialno ogroženim, proti istospolno usmerjenim,... Naj tu omenim, da smo v medijih prav ta teden, ko pišem zaključek, spremljali novico o napadu gejevskega aktivista v Tednu parade ponosa v Ljubljani. Torej se tovrstne problematike resnično ne dogajajo le na tujem, temveč tudi pri nas. Toda dogaja se, da so ta poročanja mnogokrat videti povsem nepomembna, celo nespoštljiva. Tu gledališče išče svojo vlogo, tu je gledališče stopilo v vlogo akterja. Prav tako gledališče, tudi Hrvatinovo/Janševo, noče mimo globalnih političnih in kapitalističnih sprememb. V preteklosti smo prav v predstavi *Mi smo Marlene Dietrich* for spremljali Hrvatinovo/Janševo komentiranje gigantskih ameriških militarističnih gibanj, proameriških demagoških prijemov še za časa Busheve politike, lažne morale in medijske poplave informacij. S temi vrsticami pa potrjujem prvo postavljeno hipotezo *Obstoj političnega v gledaliških uprizoritvah je v postmoderni družbi pomembno.*

Gotovo je prihodnost v performansih, ki so se odpovedali v naprej danemu besedilu, ter gradijo na telesu kot izrazilu, ki se dviga nad jezik in kulturo. Performativne gestikulacije, ki apelirajo direktno na gledalca in hkrati na dominantne nosilce moči v družbi, po mojem mnenju še bolj prodrejo v srž tematike, ki jo izražajo. Sporočilnost tako postane še močnejša.

Eksperimentiranje z zvočno vizualnimi mediji pa ustvarja še dodaten komentar o postmoderni družbi in njeni poplavljenosti z novimi tehnologijami. Že sam poskus, da bi stroj lahko zamenjal človeško telo, razumem kot močan namig, kaj bo z našo prihodnostjo. Pravih vrednot tako ali tako skoraj več ni, simuliranje je postalo že bolj realno od realnega, človekovi ideali so postali že skoraj nedosegljivi itd. Političnost v gledališču je tako tesno povezana z pravkar naštetim, zavzema se pravzaprav za čisto druge cilje kot se je nekoč. Ni več toliko ideološko obremenjena, temveč pod drobnogled jemlje podobe, primere, probleme in diskurze iz vsakdanjega življenja. Nastaja nov odnos med političnim performansom in uprizarjanju politik ali političnega. Lahko bi rekla, da nastaja *gledališče vsakdanjega življenja*. Sodobni diskuzi o performativnih teorijah, živih umetnosti in umetnosti medijev pogosto posegajo na različna interdisciplinarna področja in v širši kulturološki kontekst. Mislim, da tudi v našem umetniškem prostoru nastaja interkulturološki performans, ki na prvo mesto postavlja širšo skupnost. Tako potrjujem tezo *Politično gledališče se je bistveno spremenilo od svojih začetnih delovanj*.

Predstave režiserjev političnega gledališča kot na primer Missa in a minor Ljubiše Ristića so osvajale nekdanjo jugoslovansko občinstvo, obravnavale so denimo različne fragmente političnih razglasov Lenina, Trockega, Proudhona ali pa anarhistične manifeste Michaela Bukunina, Petra Kropotkina in Errica Malateste, ter drugih revolucionarnih pisateljev ruske revolucije in postrevolucije. Politično gledališče je v svojih začetkih uporabljalo revolucionarno ideologijo, do katere je vzpostavlja na videz popolnoma resen odnos, ki je na občinstvo delovalo katarzično. Strukturo takšnih predstav ni bila več drama, temveč esej. Namesto zgodbe je nastal komentar. Gledališke predstave so začele nastajati tudi neodvisno od literarne predloge. Politično gledališče osemdesetih let je nastajalo na stičišču literature in spektakla. Zanj je bilo značilno povezovanje politične angažiranosti in gledališkega eksperimenta, revolucije misli in forme. To je bilo gledališče nestrinjanja. Čeprav danes sodobno gledališče in z njim tesno povezan performans prekinja z naturalistično dramo in hoče akcijo, v kontekstu političnega deluje indirektno. Mnogokrat predstave niti ne omenjajo besede politika ali z njo povezane teme, pa vendarle podajajo nek komentar družbe, njenih lastnikov moči in kapitala,...Politično v sodobno scenski praksi deluje na izrazito subverziven način. Če je v preteklosti politično gledališče živelo s pomočjo demonstracij, zborovanj, govorov, dalje z vključitvijo različnih kulturoloških praks kot so popularna kultura, rituali,...danes performans in sodobno gledališče uporablja elektronske vire, interaktivne možnosti, s katerimi je na redefiniral vlogo in funkcijo gledališče, performativne govornice in hkrati tudi novo podobo političnega v gledališču.

Menim, da ima Hrvatinova/Janševa gledališka estetika pomembno vlogo. Na nek način skuša analizirati in razkriti družbeno vedenje, ki je odvisno od političnih sistemov in struktur, je nadzorovano in omejeno. Čeprav za izhodišče ne jemlje dramsko delo v svojih predstavah, pa je v svojem delovanju dramatičen. Opisuje današnjo družbo, ki je vsekakor dramatična in skuša nanjo reagirati. Z uporabo telesa v performansu skuša na primer razbiti ustaljeni red jezika ali nasploh v družbi. Na nek način komentira in se upira ustaljenih dominantnih strukturam v družbi, v katerih je posameznik mnogokrat utesnjen. Skozi socialno in politično angažiran performans Hrvatin/Janša išče pot nazaj do lastne biti. Do redefinicije svojega jaza. Zato obravnava realne situacije, realni svet, realni čas in realna življenja. Četudi se včasih preizkuša kot režiser rekonstrukcij kot denimo v predstavah Pupilja Papa Pupilo pa Pupilčki, Triglav na Triglavu, Spomenik G, jih vedno postavlja v nov, sodoben kontekst tukaj in zdaj. Da bi dosegel osvobojenost družbenih vlog, uporablja v svojih performansih tudi goloto in se s tem zoperstavlja temu, kar naj bi bilo družbeno sprejemljivo in zaželjeno. Posameznike, ki iščejo alternativo, ki se upirajo konformizmu in ki želijo biti drugačno, hkrati pa sistemu predstavljajo družbeno motnjo, Hrvatin/Janša ponazarja s prepričljivim in pronicljivim raziskovanjem mimikrije, z njo oblikuje prepričljivo gledališko estetiko, ki deluje zelo čustveno in realistično. Njegovo gledališče je gledališče nasprotovanja, upiranja, predvsem pa je to gledališče razmišljujočega, v mislih ambicioznega umetnika, ki svoje predstave vedno namenja posamezniku, sodobnemu in angažiranemu gledalcu in mu ponuja veliko materiala za v premislek.

Mislím, da bo tudi v prihodnost njegovo gledališče komentator družbe in politike, kar se bo kazalo skozi provokativne uprizoritve, izrazna ekspirementiranja, ki bodo še naprej kritična do teksta kot avtoritete, družbenih kanonov in iluzionizma. S tem potrjujem tudi tretjo hipotezo, ki pravi *V gledališkem ustvarjanju Emila Hrvatina/Janeza Janše je moč najti različne nivoje političnosti..* Umetnik je v svojih dejanjih mnogokrat radikalen, zopet mi je na misel padla njegova sprememba imena. Mislím, da Hrvatin/Janša kritično gleda na celotno postmoderno družbo, na kapitalistično demokracijo, na legitimnost političnih sistemov in procesov, na globalne, ekološke, družbene, humanitarne krize, ki nas nenehno obdajajo. Globalizacija, mediatiziranost, tehnološkost, komuniciranje, elektronski spektakel so značilnosti dobe, v kateri živimo. Hrvatin/Janša jih vključuje v svoj gledališki svet, nam jih potiska pred oči in jih bodisi sprejme ali zavrne.

## 11 LITERATURA

- Allain, Paul in Jen Harvie. 2006. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London: Routledge.
- Art&Language, 2000. We aimed to be amateurs. V *Conceptual art. A critical anthology*, ur. Alexander Alberro in Blake Stimson, 443-460. Massachusetts: The MIT Press.
- Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture. Vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.
- Bartolomeu Costa, Tiago. 2008. Skrajne meje neprostora. *Maska* 23 (111 – 112): 14 - 19.
- Beck, Ulrich. 1997. Izumitev političnega. *Časopis za kritiko znanosti* XXV (184-188). Dostopno prek:  
[http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis\\_za\\_kritiko\\_znanosti/pdf/URN\\_NBN\\_SI\\_doc-KRAKKZ5N.pdf](http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis_za_kritiko_znanosti/pdf/URN_NBN_SI_doc-KRAKKZ5N.pdf) (3. marec 2009).
- Burgin, Victor. 2000. Yes, difference again. V *Conceptual art. A critical anthology*, ur. Alexander Alberro in Blake Stimson, 420-430. Massachusetts: The MIT Press.
- Connor, Steven. 2004. *The Cambridge companion to postmodernism*. United Kingdom: Cambridge University press.
- Critical Art Ensemble. 1999. Elektronska motnja. Rekombinantno gledališče in performativna matrica. *Maska* 8 (3 – 4): 22 - 25.
- Curran, James. 2002. *Media and power*. London in New York: Routledge.
- Čufer, Eda. 2006. Naša stvar. V *Sodobne scenske prakse*, ur. Petra Pogorevec in Bojana Kunst, 30 – 50. Ljubljana: Maska.
- Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti. Institucije umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Debeljak, Aleš, Peter Stankovič, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 2002. *Cooltura. Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.
- Derrida, Jacques. 1986. *Margins of philosophy*. Brighton: The Harvester press.
- Dewey, John. 1999. *Javnost in njeni problemi*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Dreher, Thomas. 2001. *Performance art nach 1945. Aktionsteater und Intermedia*. München: Wilherlm Fink.
- Durham, Meenakshi Gigi in Douglas M. Kellner. 2001. *Media and cultural studies. Key words*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.



- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- Garcia Canclini, Nestor. 2001. Hybrid culture. Oblique powers. V *Media and cultural studies. Key words*, ur. Meenakshi Gigi Durham in Douglas M. Kellner, 488 – 503. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Goldberg, RoseLee. 1993. *Performance art. From futurism to the Present*. Ljubljana: Thames and Hudson.
- Gosarič, Samo. 2008. *Hodi performans*. Zavod Maska. Dostopno prek: [http://209.85.129.132/search?q=cache:MFIIBON9VykJ:www.maska.si/sl/produkcije/posebni\\_dogodki/east\\_dance\\_academy/429/osrednji\\_dogodki.html+bojan+%C5%A1tih+spomenik&cd=4&hl=sl&ct=clnk&gl=si](http://209.85.129.132/search?q=cache:MFIIBON9VykJ:www.maska.si/sl/produkcije/posebni_dogodki/east_dance_academy/429/osrednji_dogodki.html+bojan+%C5%A1tih+spomenik&cd=4&hl=sl&ct=clnk&gl=si) (26.april 2009).
- Gross, Larry. 2001. Out of the Mainstream: Sexual Minorities and the Mass Media. V *Media and cultural studies*, ur. Meenakshi Gigi Durham in Douglas M. Kellner, 405 - 423. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Grzinić, Marina. 2008. Časopis kot politična materializacija prakse delovanja. Intervju z ustanovitelji časopisa Reartikulacija. *Maska* 23 (111 – 112): 4 – 12.
- Hal, Foster. 1995. *Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.
- Hayward, Susan. 2000. *Cinema studies. The key concepts*. New York: Routledge.
- Hrvatini, Emil. 1993. *Ponavljjanje, norost, disciplina. Celostna umetnina Fabre*. Ljubljana: Moderna galerija Ljubljana. Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- Jameson, Fredric. 2001. Postmodernism, or the Cultural Logic of late Capitalism. V *Media and cultural studies. Key words*, ur. Meenakshi Gigi Durham in Douglas M. Kellner, 550 – 588. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Janša, Janez, Janez Janša in Janez Janša. 2008. *Prepovedana izvedba projekta »Signatura Dogodek Kontekst« na Transmediale.08*. Dostopno na: [http://209.85.129.132/search?q=cache:jVXx\\_fCYuggJ:www.maska.si/sl/produkcije/scenska/program/program\\_8\\_signatura/prepovedana\\_izvedba\\_projekta\\_signatura\\_dogodek\\_kontekst\\_na\\_transmediale\\_08/+performans+signatura+dogodek+kontekst&cd=1&hl=sl&ct=clnk&gl=si](http://209.85.129.132/search?q=cache:jVXx_fCYuggJ:www.maska.si/sl/produkcije/scenska/program/program_8_signatura/prepovedana_izvedba_projekta_signatura_dogodek_kontekst_na_transmediale_08/+performans+signatura+dogodek+kontekst&cd=1&hl=sl&ct=clnk&gl=si) (25. april 2009).
- Jenkins, Richard. 1997. *Social identity*. New York: Routledge.
- Kapš, Petra. 2007. Konstrukcija in re-uprizarjanje slovensk(e)(osti) umetnosti, Triglav brez konca. *Reartikulacija* 2 (2007-2008): 18-19.
- Kelly Mary in Terry Smith. 2000. A conversation about conceptual art, subjectivity and the post-partum document. V *Conceptual art. A critical anthology*, ur. Alexander Alberro in Blake Stimson, 478-788. Massachusetts: The MIT Press.

- Kokot, Marjan. 1994. Kibernetični eros in omrežena Slovenija. *Časopis za kritiko znanosti*, XXII (166-167). Dostopno prek:  
[http://www.dlib.si/documents/NBN\\_SI\\_doc-MB3WGNLL.pdf](http://www.dlib.si/documents/NBN_SI_doc-MB3WGNLL.pdf) (3. marec 2009).
- 1994. Pogovor s Howardom Rheingoldom. Pozabite informacijsko avtocesto – mreže spletajo ljudje! *Časopis za kritiko znanosti* XXII (166-167).  
 Dostopno prek:  
[http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis\\_za\\_kritiko\\_znanosti/pdf/URN\\_NBN\\_SI\\_doc-MB3WGNLL.pdf](http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis_za_kritiko_znanosti/pdf/URN_NBN_SI_doc-MB3WGNLL.pdf) (3. marec 2009).
- Kos, Janko. 1997. *Književnost. Učbenik literarne zgodovine in teorije*. Maribor: Založba Obzorja.
- Kostić, Sandra. 1999. Elektronika da krila. Novodobne umetniške ekstenzije v višino, globino in širino. *Maska* 8 (3 – 4): 78 - 81.
- Košnik, Marko. 1999. Osnove interaktivnega dela z ozirom na možnosti v gledališču. *Maska* 8 (3 – 4): 80 – 81.
- Kralj, Lado. 2003. *Predavanja iz Drame absurda*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Dostopno prek:  
<http://www.ff.uni-lj.si/oddelki/primknjz/zapiski/absurd.doc> (11. maj 2009).
- Krpič, Tomaž. 1999. Teoretska kontinuiteta: od postmoderne k moderni. *Časopis za kritiko znanosti* XXVII (123-128).  
 Dostopno prek:  
[http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis\\_za\\_kritiko\\_znanosti/pdf/URN\\_NBN\\_SI\\_doc-27NWQJZC.pdf](http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis_za_kritiko_znanosti/pdf/URN_NBN_SI_doc-27NWQJZC.pdf) (3. marec 2009).
- Kunst, Bojana. 1999. Nove tehnologije in prezenca telesa. *Maska* 8 (3 – 4): 18 – 21.
- Kunst, Bojana in Petra Pogorevec. 2006. *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska.
- Lasch, Christopher. 1980. *The culture of narcissism*. London: Hazzel Watson&Viney Ltd.
- Lash, Scott. 1990. *Sociology of postmodernism*. London in New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2003. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- 2008b. Od logosa k pokrajini. Besedilo v sodobni dramaturgiji. V *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, 231-244. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Lovšin, Peter, Peter Mlakar in Igor Vidmar, ur. 2002. *25 let punka pod Slovenci. Punk je bil prej*. Ljubljana: Cankarjeva založba in ROPOT.
- Lukan, Blaž. 2007. *Tihožitja in grimase. Gledališke ekspresije*. Maribor: Založba Aristej.
- Lukan, Blaž in Samo Gosarič. *Gledališki list Spomenik G*. Mestno gledališče ljubljansko. Dostopno prek: <http://www.mgl.si/p08spomenik.html> (26. april 2009).

Luthar, Breda in Mirjana Ule. 1998. Post-politične prakse. *Časopis za kritiko znanosti* XXVI (189-199).

Dostopno prek:

[http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis\\_za\\_kritiko\\_znanosti/pdf/URN\\_NBN\\_SI\\_doc-6OJDSXPE.pdf](http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis_za_kritiko_znanosti/pdf/URN_NBN_SI_doc-6OJDSXPE.pdf) (3. marec 2009).

Milohnič, Aldo. 2009. *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.

Nastran Ule, Mirjana. 2000. *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Oblak, Tanja. 1998. Virtualna javnost v luči postmodernih konceptualizacij javnega mnenja. *Družboslovne razprave* 14 (27-28): 134 – 156.

Orel, Barbara. 2008. Perspektiva besede. Vpliv novih medijev na zaznavanje besedilnosti. V *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, 175 - 201. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

Palonen, Kari. 1997. Najnovejša iznajdba političnega. *Časopis za kritiko znanosti* XXV (189-192).

Dostopno prek:

[http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis\\_za\\_kritiko\\_znanosti/pdf/URN\\_NBN\\_SI\\_doc-KRAKKZ5N.pdf](http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis_za_kritiko_znanosti/pdf/URN_NBN_SI_doc-KRAKKZ5N.pdf) (3. marec 2009).

Petan, Žarko in Tone Partljič, ur. 1988. *Oder 57*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Pogorevc, Petra in Tomaž Toporišič. 2008. *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Poster, Mark. 2001. Postmodern Virtualities. V *Media and cultural studies*, ur. Meenakshi Gigi Durham in Douglas M. Kellner, 611 – 625. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.

Puncer, Mojca. 2008. Artikulacije prostora. *Maska* 23 (111 – 112): 40 - 45.

Renner, Tanja. 1998. Identitete in porabništvo – stara pravila, nove igre. *Časopis za kritiko znanosti* XXVI (177-189).

Dostopno prek:

[http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis\\_za\\_kritiko\\_znanosti/pdf/URN\\_NBN\\_SI\\_doc-6OJDSXPE.pdf](http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis_za_kritiko_znanosti/pdf/URN_NBN_SI_doc-6OJDSXPE.pdf) (3. marec 2009).

Sardar, Ziauddin. 1998. *Postmodernism and the other. The New Imperialism of Western Culture*. London: Pluto Press.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2008. Kriza drame. V *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, 13 – 25. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Strehovec, Janez. 1994. Kibernetična umetnost, druga tehnika in igre. *Časopis za kritiko znanosti* XXII (166-167).

Dostopno prek:

[http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis\\_za\\_kritiko\\_znanosti/pdf/URN\\_NBN\\_SI\\_doc-MB3WGNLL.pdf](http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis_za_kritiko_znanosti/pdf/URN_NBN_SI_doc-MB3WGNLL.pdf) (3. marec 2009).

Sugiera, Małgorzata. 2008. Onstran drame. Pisanje za postdramsko gledališče. V *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, 27 - 46. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Škerlep, Andrej. 1994. Komuniciranje v virtualnih svetovih. *Časopis za kritiko znanosti* XXII (166-167). Dostopno prek:

[http://www.dlib.si/documents/NBN\\_SI\\_doc-MB3WGNLL.pdf](http://www.dlib.si/documents/NBN_SI_doc-MB3WGNLL.pdf) (3. marec 2009).

--- 1997. *Komunikacija v družbi, družba v komunikaciji*. Ljubljana: Znanstvena knjižnica. Fakulteta za družbene vede.

Štefančič jr., Marcel. 2008. *Janez Janša Biografija*. Ljubljana: Mladina časopisno podjetje d.d.

Šuvakovič, Miško. 1999. Uvod v kognitivno estetiko: Status in kontekst kognitivne estetike. *Časopis za kritiko znanosti* XXII (155-158).

Dostopno prek:

[http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis\\_za\\_kritiko\\_znanosti/pdf/URN\\_NBN\\_SI\\_doc-27NWQJZC.pdf](http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis_za_kritiko_znanosti/pdf/URN_NBN_SI_doc-27NWQJZC.pdf) (3. marec 2009).

--- 2005. *Kritični postopki: modernizem, avantgarda, neoavantgarda in protokonceptualizem*. Filozofski inštitut Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Dostopno prek:

<http://209.85.129.132/search?q=cache:QMQ3cAKHUyUJ:fi.zrcsazu.si/%3Fq%3Dnode/191+modernizem&cd=3&hl=sl&ct=clnk&gl=si> (22. junij 2009).

Teržan, Vesna. 2000. *Instantna avantgarda*.

Dostopno prek:

[http://209.85.129.132/search?q=cache:R34F\\_enzXJEJ:www.mladina.si/tednik/200045/clanek/harrison/+konceptualna+umetnost&cd=5&hl=sl&ct=clnk&gl=si](http://209.85.129.132/search?q=cache:R34F_enzXJEJ:www.mladina.si/tednik/200045/clanek/harrison/+konceptualna+umetnost&cd=5&hl=sl&ct=clnk&gl=si) (15. april 2009).

Toporišič, Tomaž. 2008a. Prostorski stroji in slovensko (ne več) gledališče. *Maska* 23 (111 – 112): 32 – 41.

---2008b. Jeziki predstave in politike teksta. V *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, 47 – 68. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

TV Slovenija, 1. program. 2006. *Osmi dan*. Ljubljana, 2. november.

--- 2007a. *Umetnost igre*. Ljubljana, 12. november.

--- 2007b. *Kultura*. Ljubljana, 15. oktober.

--- 2007c. *Kultura*. Ljubljana, 29. oktober.

*Veliki splošni leksikon*. 1997. Ljubljana: Tiskarna Mladinska knjiga.

Vujić, Mara. 2009. Intervju z avtorico. Ljubljana, 15.marec.

Zadnikar, Darij. 1994. Kiberudba. *Časopis za kritiko znanosti* XXII (166-167).

Dostopno prek:

[http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis\\_za\\_kritiko\\_znanosti/pdf/URN\\_NBN\\_SI\\_doc-MB3WGNLL.pdf](http://www.dlib.si/documents/casopisje/casopis_za_kritiko_znanosti/pdf/URN_NBN_SI_doc-MB3WGNLL.pdf) (3. marec 2009).

Zupančič, Matjaž. 2008. *O političnem gledališču*. Dostopno prek:

[http://www.airbeletrina.si/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1678&Itemid=80](http://www.airbeletrina.si/index.php?option=com_content&task=view&id=1678&Itemid=80)  
(11. marec 2009).