

Članek se osredotoča na pojave, razvoje in potencialne male umetnosti (kleinkunsta) v slovenskem prostoru. Mala umetnost kot forma umetniškega odziva, ki prek raznolikih uprizoritvenih žanrov – kot so kabaret, nova burleska, improvizacijsko gledališče, stand up, intervencije v javni prostor, sodobni cirkus ter dragovski, kvirovski in LGBTQI+ scenski dogodki – podaja družbeni komentar obstoječe tradicionalistične, heteronormativne, patriarhalne in kapitalistične družbe. Članek okvirno razdeli termin male umetnosti, njene umetniške in družbene prvine ter jo poskuša tudi konkretno prepoznati v lokalnem prostoru. Ta široki krojni pojem namreč zaznamuje heterogenost tematik in estetik, v Sloveniji pa ima še toliko bolj specifičen podton in položaj, saj maloštevilna populacija ovira razvoj in vpliv male umetnosti. Pri izboru ustvarjalk in ustvarjalcev male umetnosti sem se osredotočila predvsem na tiste, ki delujejo v sferi nevladnega sektorja, ustvarjajo kontinuirano, so umetniško kredibilni in niso tržno naravnani.

Ključne besede: alternativno gledališče, kvir, LGBTQI+, male umetnosti, kleinkunst

Zala Dobovšek je dramaturginja, teatrologinja in docentka za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Na AGRFT je diplomirala iz dramaturgije in se v času študija izobraževala na gledališki akademiji DAMU v Pragi (Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze). Leta 2019 je doktorirala na AGRFT (smer Študiji scenskih umetnosti) z disertacijo *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja*. Je aktualna predsednica Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Deluje kot praktična dramaturginja, recenzentka, mentorica kritiškega pisanja in pedagoginja.

zala.dobovsek@yahoo.com

Formati in potenciali lokalne »male umetnosti«

Zala Dobovšek

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

Uvod

Pričujoči prispevek se osredotoča na pojave, razvoje in potenciale male umetnosti (kleinkunsta) v slovenskem prostoru. Ta umetniški žanr je v svojem izhodišču vselej angažirano povezan z okoljem, v katerem deluje, in sicer z vidika nenehne refleksije in kritike sočasnih dominantnih družbenih in kulturno-umetniških fenomenov. Mala umetnost je način umetniškega odziva, ki prek raznolikih uprizoritvenih žanrov – kot so kabaret, nova burleska, improvizacijsko gledališče, stand up, intervencije v javni prostor, sodobni cirkus ter dragovski, kvirovski in LGBTQI+ scenski dogodki – podaja družbeni komentar obstoječe tradicionalistične, heteronormativne, patriarhalne in kapitalistične družbe. Izjemno raznoliki principi male umetnosti pa kljub temu prioritarno ne želijo izpodrivati ali načelno oponirati mainstreamovski produkciji (kvečjemu jih ta »navdihuje«), temveč predvsem ustvarjati in ohranjati alternativne prostore neodvisnega umetniškega izražanja – z vidika vsebin, formatov, prostora in trajanja. Mala umetnost se samodržno upira nadvladi profitabilne in populistične družbe, a jo hkrati tudi že ironično reflektira in se prav v odnosu oziroma kontrastu z njo (torej s konvencijo v najširšem pomenu) tako rekoč tudi vzpostavlja. Specifično prepoznavna lastnost male umetnosti pa je tudi, da se najpogosteje snuje po principu kolektivnega avtorstva, s čimer praktično in ne le deklarativno podaja komentar o podiranju zakoreninjenega hierarhičnega sistema ustvarjanja znotraj uprizoritvenih praks.

Članek okvirno razdela termin male umetnosti (kleinkunst), njene umetniške in družbene prvine ter jo poskuša tudi konkretno prepoznati v lokalnem prostoru. Gre namreč za širok krovni pojem, ki ga zaznamuje heterogenost tematik in estetik in ki ima v Sloveniji še toliko bolj specifičen podton ter položaj, saj maloštevilna populacija ovira razvoj in vpliv male umetnosti. Pri izboru ustvarjalcev in ustvarjalcev male umetnosti pri nas sem se osredotočila predvsem na tiste, ki delujejo v sferi nevladnega sektorja, ustvarjajo kontinuirano, so umetniško kredibilni in niso tržno naravnani. Osrednje akterje male umetnosti prepoznam v festivalu Mesto žensk, produkcijah Zavoda Emanat, Sindikatu odklonskih entitet, Kabaretu Tiffany, kantavtorju in performerju Marku Breclju, novem cirkusu Mismo Nismo, kolektivu Hupa Brajdič,

pisatelju in izvajalcu Andreju Rozmanu - Rozi ter glasbeniku in lutkarju Matiji Solcetu. Poleg omenjenih je v našem prostoru vsekakor prisotnih še več izvajalcev in izvajalk male umetnosti, morda so ti bolj priložnostni in manj kontinuirani, a kljub temu pripomorejo k rasti, razvoju in raznolikosti te umetniške veje (mednje lahko štejemo še Rdeče zore, kolektiv Narobov ...)

Mala umetnost in njena žanrska raznolikost: med dobesednim in simbolnim

Mednarodno uveljavljeni termin *kleinkunst* (mala umetnost) že sam po sebi sporoča, da se je prvotna afirmacija tega žanra vzpostavila v nemškem okolju oziroma v germanskem kontekstu, ki tako na področju razvoja uprizoritvene umetnosti kot tudi predvsem njene temeljite zgodovinske in sodobne teoretske obdelave velja za eno od glavnih sidrišč gledališke teorije. Etimologija besede (klein-) je sprva kazala na njeno t. i. minornost v več pogledih. Na eni strani predikat *mala* nakazuje na njen dobesedni oziroma materialni pomen, torej na samo obliko tovrstnih gledaliških dogodkov, ki so bili razmeroma kratki, s skromnim produkcijskim zaledjem in praviloma zasnovani kot solo izvedbe ter so potekali v majhnih/komornih prostorih, s tem pa načrtno iskali samosvoj in predvsem bližji kontakt z občinstvom – čeprav ne nujno vselej interaktiven oziroma participatoren. Že od samega začetka pa vse do danes bi lahko odnos male umetnosti do njenega občinstva označili z izrazom »*intimate distance*« (Hadley). Ta »intimna razdalja« je brez dvoma odigrala tudi svojo politično vlogo, še posebej v razmerju do preostalih sočasnih obstoječih in dominantnih oblik (narodnih, ljudskih, opernih) gledališč, ki načelno – tako fizično kot perceptivno – ločujejo oder od avditorija; ohranjajo primerno oziroma vljudno razdaljo – »varno distanco«. Mala umetnost je med drugim želela vzpostaviti, če že ne *nevarno distanco* z občinstvom, pa vsaj manj varno, se pravi neposredno, pretočno in s tem tudi bolj medsebojno dovzetno, mestoma celo ranljivo.

Mala umetnost pa je poleg zgoraj omenjene opisne/materialne označbe imela še dodatno simbolno pomensko premiso, ki je nastala v relaciji oziroma kot kontrast z večinsko gledališko produkcijo. Mala umetnost v širšem javnem, lahko rečemo tudi meščanskem, buržoaznem diskurzu pač ni bila *visoka* umetnost, saj je bila v nasprotju z njo preveč liberalna, eksperimentalna, »neambiciozna«, vulgarna ali preprosto banalna. A točno vse to je – seveda s polnim notranjim zavedanjem in samoironijo – v resnici tudi želela biti. Pojav male umetnosti tako nekoč kot tudi dandanes nedvomno beremo kot politično gesto, ki si je prek sprevrčanja v vseh pogledih normativnih pričakovanj javnosti in občinstva ustvarila svoje (marginalne) avtonomne cone izrekanja, izvajanja in pronicljive refleksije o mehanizmih družbe,

ki jo obdaja. Optimalne različice male umetnosti izvajajo naslednje: ne gre le za uporabo proti večinski miselnosti in umetniškemu ustvarjanju osrednjih tokov, temveč za sočasno vpeljavo novih načinov reprezentacije, vsebin in vključevanja vseh družbenih razredov in manjšin – torej vzpostavitev (kulturnega) alternativnega polja. S tem se dotikajo Lehmannove teorije o političnem, ki pravi, da gre za »navidezni paradoks, da je gledališče politično v tolikšni meri, kolikor kategorije političnega prekinja in 'izloča' namesto da bi jih utemeljilo s še tako dobro mišljenimi novimi zakoni« (301).

Med žanre male umetnosti spadajo stand up komedija, improvizacijsko gledališče in kantavtorski nastopi, k temu pa lahko prištejemo še (neo)burlesko, sodobni cirkus in performativne (solo)animirane forme, pri čemer se vsi omenjeni formati seveda ves čas posodablajo, reformirajo in so podvrženi interdisciplinarnosti z drugimi umetniškimi prvinami. Malo umetnost lahko glede na njeno bogato razvejanost do določene mere umestimo tudi v t. i. žanr *cool fun*, kot ga definira Lehmann in ki sega v 80. in 90. leta prejšnjega stoletja. Cool fun je veljal za angažirano gesto gledališke prakse, ki je zavračala ustaljene in klasične forme, vrednote in pričakovanja, pri tem pa vnesla tudi samosvoj tip dramaturgije, temelječe na fragmentarnosti, disasociacijah, kolažni strukturi in popkulturni ikonografiji (citatov, aluzij, šal ...) Struktura cool fun uprizoritev pogosto izhaja »iz motivov televizije, kina in pop glasbe, smešnih epizod, ki so ironično distancirane, sarkastične, cinične, brez iluzij in 'cool' po tonu« (144). Hans-Thies Lehmann izpelje teorijo, da ko je poznavanje drugih tekstov (slik, zvokov) priklicano in parodistična prilastitev v smehu potrjena, je publika teatralizirana – kabaret in komedija živita od te interakcijske oblike prav tako kot cool fun (144).

Interakcijsko obliko pa lahko v povezavi s primeri male umetnosti razumemo tudi širše in morda že s političnim podtonom, saj »zavezništvo«, ki se vzpostavlja med izvajalkami in izvajalci ter občinstvom ni bistveno le zaradi sprotnih uprizoritvenih učinkov (odrsko dogajanje, ki se napaja s sprotnimi reakcijami občinstva), temveč predvsem in najbolj, ker si obe polji predstavljata skupnost, ki sega onkraj določenega (minljivega) scenskega dogodka. Mala umetnost gradi svoj odnos z občinstvom ne le na ravni umetniškega značaja, marveč tudi z vidika sociološkega zavezništva, saj gre za vzajemno podpiranje sorodnih nenormativnih vrednot, izkazuje se prizadevanje za opolnomočenje manjšin in nasploh je prisotno progresivno mišljenje sveta. A mala umetnost skozi aktualno optiko v skladu z razpršenostjo sodobnega časa razdrobi tudi lastne okvire, ki so morda nekoč (še lahko) bili stabilnejši. Bistveno vprašanje namreč je, ali je v času multikulturalnosti in hiperkapitalizma v kontekstu politike umetnosti »uprizoritvena umetnost še sploh lahko prekoračitvena (transgressive) ali je le še uporna (resistant)« (Lehmann 300).

»Male« prostorske politike

Kaj vse prostor pomeni mali umetnosti, ni enostavno vprašanje, saj se zdi, da je njuno razmerje precej kompleksno in ambivalentno. Izvajanje predstav male umetnosti se pogosto uprizarja v subkulturnih, avtonomnih, klubskih, industrijskih in začasnih lokacijah, glavni atribut teh prostorov so nestabilnost, nevidnost, začasnost (heterotopije) in marginalnost, predvsem pa izrazit odklon od neoliberalnega kapitalizma in potrošnje. Infrastruktura, ki jo kleinkunst s pridom uporablja, naj bi se razumela kot neprofitabilna, neodvisna in delujoča po principu čim manjše hierarhijske organizacije (kolektivno vodenje). Že samo z izborom prostora določen dogodek male umetnosti opravi polovico svojega stališča. A na drugi strani se je treba zavedati, da tovrstni obrobni prostori niso vselej svobodna izbira in morebitno »načelo«, ampak tudi edino, kar si produkcijsko zaledje organizacij male umetnosti lahko privošči. Pomen lastne družbene izključenosti, ki jo mala umetnosti sicer ves čas tako kritično kot tudi ironično samoreflektira in uporablja za svoj kreativni modus operandi, je kljub vsemu dvorezen. Razumljivo je, da se scena malih umetnosti odmika čim dlje od mainstreama in siceršnjih družbenih (spolnih, rasnih, nacionalnih, generacijskih, seksualnih) normativov in spon, a to lahko pomeni tudi, da se lahko prav tako hitro ujame v »famiarni« krog delovanja in komunikacije. Da prepričuje že prepričane. A navsezadnje je tudi to lahko legitimna pozicija, saj (uprizoritvena) umetnost ni le svetišče in prosveta, ampak je lahko zgolj zatočišče.

Številne raznolike oblike male umetnosti tematizirajo predvsem probleme vesplošnega družbenega nadzora, ki posegajo v prostor vsakega od nas, kritično reflektirajo strukturne anomalije, tabuje in konservativnost. Afirmacija forme male umetnosti je vselej že tudi manifestacija njene vsebine, ki je svobodomiseln, progresivna in neuklonljiva, obenem pa tudi vključujoča do raznolikih populacij deprivilegiranih manjšin. Če torej na eni strani modele ustvarjanja male umetnosti zaznamuje vsaj vsebinska in izvedbena neodvisnost in je to tisti parameter, s katerim se tudi njegova produkcija najbolj napaja in regenerira, pa je na drugi strani velikokrat soočena z nenehnim bojem za prostor in z omejeno, negotovo postprodukcijo. Nestalnost in fluidnost sta dobrodošli z vidika nenehnega preizpraševanja, tveganja in eksperimentov, a sta v istem hipu tudi morebitna zavora razvoja, kakovosti in ustvarjalnega mira. Lociranje dogodka prav tako pogojuje stopnjo rekrutiranja novih občinstev, kjer se znova pojavi pomembno vprašanje, ali osrednja motivacija dogodkov male umetnosti izhaja iz oponiranja večini (mainstreamu) ali iz želje po afirmaciji vsega odrinjenega/zatiranega/nelagodnega ali preprosto želi biti zatočišče tistim, ki jim osrednje (javne) institucije z okornimi estetskimi reprezentacijami ne nudijo dovoljšnje kulturno-umetniške raznovrstnosti. Tisti z nenormativnimi življenjskimi stili in »nepriprilagojeni« okusi v tem primeru poiščejo svoj interes, pogosto tudi skupnost, drugje. Psihološka potreba po pripadnosti je navsezadnje neizbežna – ne

glede na profil občinstva. V tem je prepoznana »potreba po prostoru skupnosti, kar si je že vse od antike gledališče vedno znova prizadevalo: v atenskem polisu, v srednjem veku, v Wagnerjevih zgodnjih idejah festivala« (Lehmann 204). Obrobna skupnost se v primeru male umetnosti nedvomno »lastnoročno« opolnomoči in je povsem priznana v okviru svojega prostora, a vendar to še ni zagotovilo, da bo opolnomočenje seglo tudi dlje, da bo prebilo zid marginale in vstopilo tudi v zavest dominantnih politično-kulturnih struktur. Zastavlja se ključno vprašanje, koliko mala umetnost želi vzpostaviti in ohraniti svoj neodvisni prostor in koliko vključuje tudi – bolj ali manj očitno – agendo po vplivu na dominantne prostore oziroma osrednjo gledališko sceno v določenem okolju.

Umestitev na lokalni sceni

Žanru male umetnosti torej pripada nekaj fiksnih atributov (netipična prizorišča, komornost, mobilnost ...), medtem ko je del njenih vsebinskih značilnosti vselej odvisen od razmer družbe, s katero je obkrožena. Kot taka vedno predstavlja odvod od večinske produkcije, a profil tega odvoda se formira »pod vplivom« že obstoječih vsebin in reprezentacij; bolj ko mainstreamovska produkcija (javni zavodi) v določenem okolju zaostaja v progresivnosti uprizarjanja in je estetsko nenapredna, več motivacije in zagona se naseljuje v ustvarjalke in ustvarjalce (ter občinstvo) male umetnosti. V slovenskem prostoru je v institucionalnih gledališčih in siceršnjih večjih prizoriščih prostor za manjšinske in marginalne teme zelo skrčen, največkrat predstave s problematiziranjem rasizma, razredizma, LGBTQI+ tem, starizma, seksizma, patriarhata in podobnih motivov nastajajo bolj kot izjema, ne pravilo, in predvsem kot samoiniciativna pobuda določenih režiserjev oziroma režiserk, manj s strani umetniško vodstvenih vizij in sistemskih strategij. Velikokrat reprezentacije omenjenih tem sprožajo polemike, saj so koncipirane precej stereotipno, zmotno, površinsko in igrajo na hipni učinek brez dolgoročnega vpliva. Kljub nekaterim očitnim težnjam na domači uprizoritveni sceni, da bi ta postala inkluzivna v vseh pogledih, še vedno ostaja prikrojena reprezentacijam, ki jih usmerjajo patriarhalne, heteronormativne, belske, krščanske in elitistične direktive.

Kaj je torej tisto, kar je in še vedno kontinuirano poganja željo po obstoju male umetnosti pri nas: predvsem so to angažirane oblike uprizoritvenih praks, ki afirmirajo prezrte in neozaveščene perspektive, ki bi jih sodobna družba morala že zdavnaj enakovredno in enakopravno integrirati v svoj ustroj. Še bolj pa gre za idejo razpiranja perspektiv na gledališče kot tako, na njegove potencialne raznovrstnosti in eksperimentov, ki segajo onkraj aristotelske dramaturgije, tekstocentrizma in zgolj biološkega reprezentiranja spola. Mala umetnost predstavlja alternativo na ravni narativov in se hkrati izmika standardizaciji scenskih žanrov, ne le njihovim oblikam,

temveč tudi lokaciji izvedbe; kot že omenjeno, najpogosteje se izvaja v klubskih prostorih, na ulicah, v zapuščenih stavbah, galerijah, predverjih, kletih, včasih se celo infiltrira v nek že obstoječ dogodek (subverzivna intervencija).

Raznolik spekter »male umetnosti« pri nas

Definicija male umetnosti je torej dokaj razpršena in brez dvoma ob pričujočem izboru konkretnih primerov, ki jih prispevek izpostavlja, obstaja še precej drugih, vendar se tokratna selekcija opira na tri temeljne adekvatne postavke: nastajajo na nevladni sceni, so umetniško kredibilni, ustvarjajo kontinuirano in niso tržno naravnani.

Eden izmed prvih etabliranih promotorjev male umetnosti pri nas je zagotovo mednarodni festival sodobnih umetnosti Mesto žensk, pri katerem je zastopanost male umetnosti sicer parcialna in ne celostna. V domačem prostoru festival že skoraj trideset let lokalno občinstvo seznanja z raznolikostjo estetskih žanrov, med njimi tudi z različicami male umetnosti. Mesto žensk promovira domače in mednarodne umetnice in teoretičarke ter opozarja na diskriminacijo v umetnosti in kulturi, pri tem pa izhaja iz temeljne premise o deprivilegiranosti žensk v umetnosti kot tudi nasploh. Festival je družbeno angažiran, političen, transdisciplinaren in feminističen, z vidika obiskovanja dostopen vsem, a hkrati jassen pokazatelj segregacije občinstev. Občinstvo Mesta žensk niso odjemalci osrednje, meščanske, »visoke« in tradicionalne umetnosti, temveč povsem samosvoje, tako rekoč ločeno občinstvo z močnimi preferencami o kritičnem reflektiranju družbe z vidika manjšin in spolov. Festival, ki je nastal kot posledica oziroma rezultat predhodnih feminističnih gibanj in bojev pri nas, že skoraj trideset let neguje alternativni prostor umetniškega izražanja. Ustanovitev festivala v času vrvenja civilnodružbenih gibanj ni predstavljala le utelešenja emancipacije spola, temveč tudi sodobne družbe in umetnosti. Temeljno vodilo je bilo: feminizem ni stvar žensk, ampak družbe, ne gre le za pregon diskriminacije in marginalizacije žensk, ampak za njihovo ultimativno enakopravno uveljavitev na vseh družbenih ravneh in umetniških področjih. Da sta obe polji v petindvajsetih letih napredovali, je seveda privid. Ob širjenju feminizma in drugih emancipatornih gibanj se je v nasprotni smeri spletal »novi patriarhat«, ki je perfidno in nevidno proizvedel cel niz svežih, sicer na videz elegantnejših zatiranj: prekarizacijo, retradicionalizacijo, feminizacijo poklicev in neštete oblike sodobnega seksizma.

V vsem tem času je Mesto žensk z vidika dominantnih vladajočih struktur kot tudi gledališke stroke in medijev še vedno pogosto deležno stigmatiziranja, skepse in ga celo opisujejo kot getoizirano obliko festivala, češ da promovira le ženske (to seveda ni res), a tudi če bi, je to neprimerljivo s siceršnjo produkcijo, kjer še vedno dominirajo moški in patriarhalne perspektive na umetnost in družbo. Morda bo nekoč poseben dogodek

predstavljal moment, ko bo ta festival vodil moški. Programske vizije Mesta žensk so že od samih začetkov afirmirale robne in podcenjene umetniške (uprizoritvene) jezike, kot so kabaret, burleska, stand up, in jih vrednotile ne le kot povsem enakovredne, pač pa kot še kako konstitutivne pri razumevanju in oblikovanju inkluzivne družbe. Idejna zasnova dogajanja festivala tako na eni strani spodbuja marginalne gledališke prakse, transgresijo v žlahtnem pomenu, je maksimalno vključujoča do LGBTQI+ populacije, prav tako rasne in generacijske raznovrstnosti. V kontekstu atributov male umetnosti je najmočnejši v osvetljevanju in podpori nenormativnih družbenih skupin, diverziteti spolnih identitet in seveda brezpogojni emancipaciji žensk. Hkrati pa festival zaznamuje tudi prepoznavna prostorska politika, saj se Mesto žensk z dogodki pogosto naseljuje v atipična prizorišča, kot so klubi, galerije, ulice. Mesto žensk seveda umeščamo v poseben sektor izvajanja male umetnosti, saj poleg lastne produkcije tovrstnega žanra prednjači predvsem v svoji vlogi gostitelja in vabitelja mednarodnih maloumetniških projektov. V obeh primerih pa je prav zaradi narave dogodkov vsakič znova pod vprašanjem njegovo financiranje, kar je le še en dokaz, da umetniško vodenje dreza tja, kamor »ne bi smelo«, torej – točno tja, kamor mora.

Med domačimi zavodi je trenutno v produciranju male umetnosti vsekakor v ospredju Zavod Emanat, ki deluje na področju scenskih umetnosti in generira skupnost, ki jo zanimajo izmenjava, komunikacija in artikulacija zdajšnjosti sodobne družbe. Že od leta 2013 izvajajo izstopajoč projekt – tehnoburlesko *Tatovi podob*. S tem domačo uprizoritveno sceno zalagajo s svojo kritično neprilagojenostjo in samosvojestjo, s katerima prevprašujejo zakrnelo družbeno ureditev. Kvirovski žanri so po evropskem in svetovnem gledališkem prostoru že povsem kanonizirani, a pri nas ta afirmacija ni tako samoumevna. *Tatovi podob* tako z dajanjem glasu nevidnemu, odrinjenemu in zatiranemu prevzemajo vlogo alternative oziroma subkulture, ki se upira standardizaciji umetniškega izražanja. Pri tem pa ves čas sporočajo, da njihova estetika ne predstavlja »hrbtne strani« siceršnje gledališke produkcije, temveč njeno vzporednost.

Četudi se načeloma dogaja v alternativnem okolju (domicil je našel v Teatru Gromka na Metelkovi) in ne tam, kjer bi se morda moral, gre za svojevrsten koncept, ki sistematično in z dolgoročno vizijo komentira in vstopa v kritični dialog z okrnelo družbeno ureditvijo, preizprašuje njen (zamejeni) smisel, dominantnim redom izpodbija moč in oporeka nadvladi kolektivnega mišljenja. Zametki ideje in sloga sicer segajo v predstavo *Drage drage* koreografinje in plesalke Maje Delak, ki je leta 2007 nastala v produkciji Zavoda Emanat. *Tatovi podob* se napajajo iz dveh virov: aktualnosti (družbe) in samoironije. Prva sestavina, torej reagiranje na dane družbene okoliščine, je tista vitalna snov, ki tehnoburlesko pravzaprav ohranja pri življenju. Serija posameznih točk, ki jih vsakič povezuje kvirovsko naravnano konferansje, se sestavlja v celoto celovečernega druženja nastopajočih in občinstva, med katerimi se pogosto spleta naelektreno zavezništvo, ključni temelj dogodka. Gre za paradoks

součinkovite reciklaže, kjer znano vsakič znova zavibrira drugače in kjer se lovi in pričakuje (kakovosten) užitek ponavljanja. Obisk predstave je namreč svojevrsten repetitivni ritual (poteka nekajkrat letno), druženje in hkrati umetniška izkušnja. Večletni trajajoči cikel *Tatovi podob* razpira, goji in razvija nove tipe burleske in kabareta, obenem pa poleg humorne, a nič manj zajedljive kritike aktualnega vsakdana skrbi tudi za afirmacijo kvirovskih vsebin in LGBTQ+ skupnosti. Tako *Tatovi podob* kot *Sindikata odklonskih entitet* opravljata pomembno funkcijo znotraj polja domače scenske produkcije, ki načeloma še vedno deluje na temeljih heteronormativnosti in patriarhalnih matric. *Tatovi podob* so bili leta 2014 že uvrščeni v spremljevalni program Tedna slovenske drame, medtem ko se je povabilo v spremljevalni program Festivala Borštnikovo srečanje zgodilo »še« leta 2018.

Sindikata odklonskih entitet že v samem imenu nosi paradoks in mehko provokacijo, s katero se tudi v samem programu in lastnem karakterju ves čas spogleduje. Tako producentke in producenti kot izvajalke in izvajalci praviloma prihajajo iz nevladne sfere in delujejo na polju prekarnih razmer (kjer zaposlujejo »sami sebe«), kot taki so delovno ranljivi, brez delavskih pravic, a še vedno tudi brez podpore oziroma obstoja formalnega sindikata, čeprav bi ga ta veja kulturnih delavcev in delavk nujno potrebovala. Gre torej za »uprizoritveno platformo za pripadnike in simpatizerje robnih urbanih žanrov«, festivalski naziv *sindikata* lahko torej razumemo ne le kot samoironijo, temveč tudi kot simbolno (umetniško) zatočišče za vse tiste, ki preferirajo robne performativne prakse in odklonsko umetnost, ki odriva mainstreamovske postulate in minimalizira pričakovanja po popolnih in polno produktivnih izdelkih. Festival se zato ves čas nagiba k reprezentaciji različnih variacij satire, parodije in nove komedije. Programska zasnova in celostna atmosfera se naslanja na žanr kleinkunsta – t. i. »malo umetnost«, kamor vključujemo scenske žanre, kot so »kabaret, burleska, improvizacijsko gledališče, stand up komedija, variete idr. Predstave, nastopi in odrske točke se pretežno izvajajo na manjših ali klubskih prizoriščih, ki primarno praviloma niso namenjena odrski dejavnosti, za nastanek pa so potrebna relativno nizka sredstva. Tovrstni nastopi vzpostavijo intimnejšo atmosfero z gledalci, ki dogajanje spremljajo 'od blizu', pogosto v njem tudi aktivno sodelujejo« (Potočki).

Festival Sindikata odklonskih entitet govori o družbeni angažiranosti in tudi pogumu, da v času novega kapitalizma, ko naj bi bil vsak umetniško-gledališki produkt na prvo žogo dopadljiv in rentabilen, predstavlja gesto upora tovrstni prazni diktaturi. In navsezadnje ne gre le umetniško produkcijo, temveč tudi za odločno in pogumno odpiranje prostora festivalskemu druženju kot takemu, ob čemer omogoča (samo)realizacijo vsem tistim »odklonskim« identitetam, ki jim institucionalne hiše v veliki meri še vedno obračajo hrbet. Kljub temu je vselej potrebna prava mera pazljivosti, da določen primer subkulture ne postane zgolj sam sebi namen, prav tako pa se ne bi smel dokončno odreči možnosti infiltracije v širšo javnost (ali osrednjo gledališko produkcijo).

Morda se bo sčasoma Sindikat odklonskih entitet uveljavil kot docela enakovreden člen slovenske festivalske mreže. Pa ne zato, ker bi želel postati tak kot drugi in se podvreči pričakovanjem večine, pač pa ravno nasprotno: da bi ga večina prepoznala kot relevanten glas robnih praks, ki imajo od nekdaj v sklopu scenskih ved vselej enakovredno vlogo pri vzpostavljanju relacij z zgodovino ali pa aktualnim kulturnopolitičnim stanjem. Vse, kar pri tem ostaja pač nujno in potrebno, je odprt, širok pogled in liberalno razumevanje raznolikosti umetniškega izražanja in aktivizma s strani tistih, ki festival (birokratsko) omogočajo, in tistih, ki ga reflektirajo. Sabina Potočki, kuratorica in producentka Sindikata odklonskih entitet, je med drugim zapisala:

»Ob ustanovitvi se osredotočamo na robne urbane žanre z elementi kabareta, nove burleske, kvira, groteske, ironije in satire. V program smo uvrstili predvsem tista odrska dela, ki se svojih vsebin lotevajo na neposreden, ironičen, a tudi subverziven in angažiran način. Izbrane predstave nekako izstopajo iz uveljavljenih žanrskih, pogosto pa tudi konceptualnih okvirov in se izogibajo uporabi populističnih klišejev ter seksističnih, šovinističnih ali ksenofobnih izjav.« (prav tam)

LGBTQI+ scena se je pri nas vzpostavila sicer že v 80. letih prejšnjega stoletja, nanjo pa je v veliki meri vplivala pankovska kultura (zlasti skupina Borghesia), ki je s svojo estetiko ženskih atributov, lasulj, šminke in čevljev utirala pot reprezentiranju nenormativnih podob spola in nasprotovala vnaprej danemu razumevanju spolnih družbenih vlog in seveda tudi vizualne pojavnosti. Še bolj pa se je LGBTQI+ skupnost zgradila v času ustanovitve Roza diska (1991–1993), ki se je dogajal v prostorih Kluba K4, začetki njegovega delovanja pa prav segajo v drugo polovico 80. let. Kmalu po letu 2000 so na osnovi omenjenih temeljev kvirovske subkulture že nastajale celovečerne predstave (*Somrak bleščavih sprevržencev*) v slogu draga in kvira, a so jih že od samega začetka vselej spremljali omejeni produkcijski pogoji in negotovost, a so kljub vsemu vztrajali pri ohranjanju inovativnosti in družbene relevantnosti. Kolektiv-laboratorij Kabaret Tiffany se ustanovi leta 2013 z željo po povezovanju generacij, estetik, okusov in umetniškega izraza. Najprepoznavnejši znak Kabareta Tiffany je že od nekdaj t. i. »temačni drag«, denimo predstava *Graveyard spinsters* v izvedbi performerskega dueta Jerneja Škofa in Dušana Pisića (Rakef). Motiv skupnosti je bil predvsem v povezovanju številnih dragovskih in kvirovskih performerjev, delujočih predvsem na individualni ravni, ki so nato vzajemno, po principu laboratorija (vključujoč vaje, delavnice, izobraževanje) pričeli kolektivno ustvarjati alternativno sceno *drag showa* pri nas. Prav tako kot pri projektu *Tatovi podob*, Kabaret Tiffany, ki ga ustvarjajo lezbični, gejevski, biseksualni, transseksualni in kvirovski performativni umetniki in umetnice, izhaja iz ideje ustvarjati lastne like s pomočjo podob, ki so nam blizu in so (pop)kulturno ponotranjene. Izhajajo iz estetike *campa* (Susan Sontag) – namernega pretiravanja in skrajne satire, ki postane že neverjetna, s tema pa se skozi subverzivno karikaturo prezrcali tudi ideja lažne in ponarejene narave vseh

privzgojenih družbenih identitet. Kabaret Tiffany svoj politični in emancipatorni potencial prepozna v razkrivanju obstoječih struktur spolnih vlog in identitet, ki so največkrat tudi že opresivne (prav tam).

Žanr kabareta kot takega se pojavi na začetku 20. stoletja kot avantgarda za izbrano občinstvo, pozneje pa je uspešen tudi v komercialnem okolju. Kabaret Tiffany v tem kontekstu ostaja specifičen in samosvoj, je sicer širše dostopen, a še vedno morda – a povsem zavestno – do neke mere lokacijsko getoiziran. Metelkova oziroma Klub Tiffany mu nudita produkcijsko zaledje in stalni prostor, ki v kontekstu male umetnosti gotovo vsebuje pomembno politično konotacijo. »Vsak prostor je dragocen, ne glede na to, kako majhen je, važna je volja. In seveda tudi sredstva« (prav tam). Seveda pa je tako specifična oblika uprizarjanja, kakršna sta drag in kvir, v našem okolju v primerjavi z drugimi vsaj evropskimi prestolnicami in mesti prepoznana premo sorazmerno s kvantiteto svojega občinstva. Prav tu se kaže temeljna vzročno-posledičnost splošnega ozaveščanja družbe o dragovski in kvirovski populaciji, saj nevednost na splošni ravni populacije ne more omogočati rasti občinstva. Sicer pa v Kabaretu Tiffany »želijo obuditi različne performerske prakse, ki so lastne LGBT umetnosti in teatralični kulturi, pri čemer izstopa drag, torej svojevrstna umetnost preoblačenja. Radi se sklicujejo na kulturne produkte, kot so mjuzikli, filmi in predstave, ki so sooblikovali domišljijo LGBT skupnosti« (Šučur). Leta 2009, ob petindvajseti obletnici LGBT gibanja v Sloveniji, so se v klubu Tiffany in klubu Monokel odločili, da kluboma dodajo priimek – Kulturni center Q. S tem so izrazili namero, da kluba na Metelkovi postaneta več kot prostor za zabavo, kot ga je dojemalo takratno občinstvo. Program klubov se je usmeril v gojišče LGBTQI+ kulture s poudarkom na predstavljanju, ustvarjanju in refleksiji LGBTQI+ umetniških praks. Predvsem tistih umetniških praks, ki so se v prejšnjem stoletju oblikovale okoli klubskih prostorov LGBT+ skupnosti. Mala umetnost se med drugim kaže tudi kot odvod določene skupnosti, ki na družbeno represijo odreagira s humorjem. »Navsezadnje LGBT-skupnost živi pod nenehnim družbenim pritiskom, zato je pomembno, da poskušamo tovrstne konflikte reševati tudi skozi humorno naravo odrskih likov in zabavo« (prav tam). Vodilo je, da so njihove predstave primarno zagotovo namenjene publikli LGBT skupnosti, a jih vse pogosteje obiše tudi splošno občinstvo.

Andrej Rozman – Roza leta 1981 ustanovi in do leta 1995 vodi Gledališče Ane Monro. Je začetnik improvizacijskih gledaliških tekmovanj v Sloveniji, leta 2003 pa ustanovi Rozinteaater. Poleg številnih sočasnih dejavnosti, ki jih opravlja (pesnik, pravljničar, dramatik), v kontekstu male umetnosti izpostavljam tista njegova dela, kjer se kažejo njene pogloblitve komponente; neposredna, a zajedljiva družbena kritika in samoironična satira, ki sta vedno začinjeni z avtorjevo komično distanco. Andrej Rozman – Roza v izbrane projekte vključuje tematiko aktualnih realnih kulturnopolitičnih problematik domačega prostora. Dolga leta je bil njegov

domicil uprizarjanja predstav KUD France Prešeren kot lokacija alternativnega, nekomercialnega in neprofitnega značaja. Avtorjev opus zaznamuje nenehna pikra kritika kapitalizma, neoliberalizma in pritiska RKC, pogosto pa so tovrstne predstave zasnovane z minimalno scenografijo, mestoma tudi maloštevilno zasedbo in se največkrat uprizarjajo v neinstitucionalnih okvirih. Njegova stalna značilnost je tudi, da svoje projekte opisuje z na novo izmišljenimi žanri, kot so monokomitradedija, največkrat solo, kvazi kviz, globalna monodrama, romantična razsvetljenska drama ...

Leta 2009 je ustanovil t. i. zaničniško versko skupnost, o kateri na svoji spletni strani zapiše, da njene »vernice in verniki verjamejo, da je v Sloveniji možen ničodstoten davek na temelj slovenske države, slovenski jezik, in da sta na Zemlji možna tako ničodstotna revščina kot tudi ničodstotno onesnaževanje okolja, ne da bi za to morala izumreti človeška vrsta«. Zaničniško odmaševanje je koncipirano kot glasbeno-pevski dogodek, ki se zaradi živahne družbene angažiranosti in po svoji vsebini že približuje žanru kabareta, a ima hkrati format verskega obreda. Obred vodi Kenguru, kot zapišejo ob opisu, »k sodelovanju povabi tudi občinstvo, da ponavlja za njim jeziknaš in sodeluje pri petju. Ob Kenguruju nastopajo pevci in glasbeniki. Obred vsebuje pridigo, vrsto kratkih točk v zvezi z zaničniško vero in pesmi v različnih žanrih, od gospela do rokenrola.« Roza se pogosto sklicuje na pereče družbene fenomene, kot sta narodna zavest in ljubezen do jezika, ter pri tem preigrava izjemno tanke meje med domoljubjem, nacionalizmom in pričakovano skrbjo za ohranitev lastnega jezika, ki se navsezadnje povezuje ravno s kulturo/umetnostjo.

Leta 2008 je v predstavi *Najemnina ali we are the nation on the best location* skupaj z Mirel Knez na odru KUD France Prešeren tematiziral vprašanje globalizacije, privatizacije in nižjega socialnega razreda. Močna družbenokritična tendenca se je tematsko razslojila in zavzela držo, ki je uokvirjala pristno »slovensko dušo«, obdano s simptomičnimi težavami brezposelnosti, s kompleksi manjvrednosti in podrejanja »višjim silam«. Manira reprezentacije obstoječih družbenih zagat je bila v slogu male umetnosti skozi prizmo samoironije, humorja in zdrave distance. Z ikonografijo Hamleta je leta 2016 ustvaril projekt »za igralca in spremljajočega glasbenika« z naslovom Šekijeva Šunkica ali Hamlet po slovensko (globalna monodrama), v katerem je s prisposodbo skeptičnega in pesimističnega klovna vrtal v razloge za razpadanje družbe in države. Ker se je v njej konkretno navezoval tudi na aktualno družbeno stanje, je dogajanje zaznamovala tanka meja med fikcijo in resnico.

Nenehno kritično reinterpretiranje narodnih zaščitnih simbolov – naj bodo to gore, pesniki ali jezik – nakazuje na potrebo, da se tovrstni formati izvajajo na neodvisni sceni, saj se zdi, da si le tako privoščijo odsotnost cenzure. V *Passion de Pressheren* (2008) Roza s karikiranim pristopom, a na podlagi zgodovinskih dejstev oriše obdobje, ko je vzajemno s Prešernovim obupom rasla tudi ideja o zedinjeni Sloveniji.

Zdi se, da gre v njegovih projektih pogosto za dvoumno reprezentacijo slovenske družbe, do katere sočasno izkazuje izjemno skrb in se hkrati nad njo cinično zgraža.

Neprestana hudomušna kritika do družbe in politike je močno vpeta tudi v profil kantavtorja in »mehkoterorističnega« performerja Marka Breclja. Njegovo delovanje je tako vsestransko, večplastno in interdisciplinarno, da je zanj nemogoče najti poenoteno definicijo. Breclj z načinom svojega performativnega izražanja kontinuirano izvaja kritični upor na več ravneh. To je upor, ki ni vpisan le na deklarativno raven, ni začasen ali priložnosten, temveč nenehen, načelen, tvegan in v neposrednem dialogu z naslovníkom. Ne gre za institucionalno umetnost v siceršnjem pomenu, razen z vidika, da razumemo Breclja samega kot institucijo, saj (re)prezentira sebe in pri tem uporablja samo najnujnejše spremljevalne materiale. Njegovi angažirani pristopi izkazujejo izrazito kritiko oblasti, avtokracije in družbenega konservatizma, hkrati pa so vse njegove akcije tako uprizoritveno kot sporočilno vselej subverzivne, saj z njimi preizprašuje temeljna aktualna razmerja med umetnostjo in politiko.

Številne *mehkoteroristične* akcije, kontinuirane kandidature za župana mesta Koper, družbenokritični (nenormativni) kantavtorski nastopi in performativne intervencije vstopajo v kompleksna razmerja avtonomije umetniškega izražanja in zakonodaje, predvsem pa skozi prakso problematizirajo ustaljene ureditve javnosti (javnih prostorov) tako na ravni funkcionalnosti kot etike. Gre za upore na vsakdanji ravni, ki ne potrebujejo nujno vselej finančnega zaledja, temveč predvsem voljo, smisel za inovativnost in seveda drznost. Breclj nastopa kot nelagodni tujek in »moteči drugi«, ki je hkrati angažirani glas kolektivnega molka in transfer sporočila manjšine k večini. Na eni strani sicer označen kot marginalni umetnik, kljub vsemu ne pristaja na deklarirani, začasni, priložnosti upor, temveč ga posadi v svoj stalni obstoj, gibanje, pojavljanje in udejstvovanje – v eksistencialni absolut. Pripada mu impozanten opus, ki pa je razen redkih izjem s strani »uradne« gledališke zgodovine in teorije tako rekoč spregledan. Razloga sta najmanj dva: ker se nikoli ni podrejal okusu in pričakovanjem večine in ker je večino svojih projektov izvajal zunaj Ljubljane, kar lahko razumemo kot tipično usodo centralizacije, ki se edina »samoumevno« sproti vpisuje v teatrološko zgodovino.

Tudi glasbenik, režiser, lutkar in performer Matija Solce je na samih začetkih svoje umetniške poti deloval zlasti na obrobju, se povezoval z nevladno kulturno sceno in bil že od nekdaj močno vpet v mednarodno okolje. Kljub temu da je kasneje zablestel tudi znotraj institucionalnih lutkovnih gledališč, je njegova pozicija vedno izhajala iz polja neodvisne produkcije, kjer se je tudi kalil in prek sprotnega raziskovanja raznolikih občinstev (klubske in ulične predstave) izostril večšino vsestranskega komunikacijskega aparata. Netipične lokacije uprizarjanja lutkovno-glasbenih predstav, ki vsakič vsebujejo tudi pronicljive družbenokritične akcente in nenehno sprevačanje »pravil« lutkovnega medija, hkrati pa čvrsta vez z občinstvom in mobilno

naravnane solo postavitve, gotovo pričajo o svojevrstni različici male umetnosti. Solce se je izobraževal na praški gledališki akademiji DAMU (Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze), kjer je leta 2016 doktoriral, na akademiji pa zdaj tudi poučuje. V zadnjem desetletju je prav tako stalno prisoten v institucionalnem kontekstu, redno režira v Lutkovnem gledališču Ljubljana in Lutkovnem gledališču Maribor, vendar njegovi začetki in kreiranje lastnega animiranega jezika segajo dlje nazaj, ko se je kot večstranski ustvarjalec pojavljal predvsem s solo lutkovnimi predstavami (tako za odrasle kot otroke) z minimalno scensko opremo in nizkimi produkcijskimi zahtevami, a na drugi strani izjemno večščino za inovativno animacijo, glasbo, humor in interakcijo. Te predstave, ki so še vedno žive, so med drugim *Happy Bones* (črno predmetno gledališče), *Pulcinella* (commedia dell'arte s predmeti), *Male pravljice za lahko noč* (ekspresivne lutke z živo glasbo), *Pasje življenje* (predmetno gledališče in koncert o življenju Karla Čapka) in druge. Solce predstavlja variacijo male umetnosti, ki je satirično kritična tako do družbe kot tudi do lastnega medija lutkovnega gledališča, ki ga ves čas raziskuje, vpenja v raznolike kontekste, subvertira in prek na videz malih projektov v resnici izvaja svojevrstno politiko izvajanja, predvsem pa novo, sveže razumevanje lutkovnega medija. To je pri nas namreč pogosto še vedno zaznamovano in razumljeno skozi tradicionalno optiko, ki se naslanja na idejo lutkovnega gledališča kot medija, namenjenega otrokom in prikazanega s konvencionalnimi lutkovnimi tehnikami.

Podobna usoda znotraj kolektivne zavesti do neke mere pripada tudi žanru novega cirkusa, ki pa si kljub temu tudi na slovenski uprizoritveni sceni utira svojo pot. Najbolj neodvisno, avtorsko in inovativno formo tega žanra lahko pripišemo kolektivu, t. i. »alt-art cirkuški skupini« Mismo Nismo, ki jo sestavljajo Oton Korošec, Eva Zibler in Tjaž Juvan. Ključni premik, ki ga je uvedel novi cirkus, je, da je njegov center postala izključno človeška sposobnost, prizorišča pa so se iz kulturnih ovalnih aren (ki so zaradi dobre celostne vidljivosti sočasno brisale tudi družbene meje med statusnimi položaji gledalcev) prenesla na običajne odre ali na ulico. Medtem ko je klasično cirkuško dogajanje podpirala nota senzacionalnosti, dramaturgija posameznih točk pa je bila medsebojno neodvisna (vsebinska avtonomnost živali, akrobatov, klovnov, žonglerjev ...), se v novem, sodobnem cirkusu goji preferenca za kompleksnejšo narativnost in zaporedje prizorov, ki jih veže več kot le naključno kolažno zaporedje prizorov. V polju novega cirkusa je nemalokrat prisotna tendenca po avtorskih delih, kjer se tako rekoč izogiba sodelovanju z režiserjem, le priložnostno se ekipa posvetuje z zunanji svetovalci ali dramaturgi, sicer pa predstave nastajajo po modelu enakopravne skupinske dinamike. Mismo Nismo prav tako ubirajo to pot, hkrati pa s svojim slogom novega cirkusa razpirajo svojo poetiko in prepletajo žanre performansa, fizičnega gledališča, akrobacije, predmetnega gledališča in vizualij. Na nek način ves čas preigravajo svojo lastno metodologijo delovanja (svoj žanr), hkrati pa ostajajo na »nedefiniranih tleh« in z lucidnim sarkazmom vstopajo tudi v

širša politično naravnana vprašanja o sodobnem individualizmu, turbokapitalizmu, ekološki katastrofi ipd. Do občinstva vzpostavljajo angažirano vez, v njem iščejo globlji razmislek o podanih vsebinah in ne le izkoriščanje opazovalnega užitka in čustvene pretresenosti, ki ga vzbujajo včasih tudi ekstremno (življenjsko) nevarni, a obenem tako zelo privlačni gibalni postopki, značilni za tradicionalni cirkus. Njihovo geslo je »naša estetika je surova, eksperimentalna ter polna napak«. Napaka kot fenomenološka kategorija pa je brez dvoma legitimna zaščitnica in celo navdih pri skoraj vseh oblikah male umetnosti.

Prav tako je čvrsta kolektivnost osrednji zaščitni znak ustvarjalnega kolektiva Hupa Brajdič, ki vsekakor izstopa v svojevrstni metodologiji delovanja, saj so t. i. »sodobni urbani klan« (Bulič),¹ njegovi člani in članice so tesno povezani v različnih kontekstih, in sicer tako v zasebnih kot javnih (kamor spada tudi performativno delovanje). V performativni sekciji imajo trenutno dejavnih okoli 15 ljudi, sodelujejo pa tudi z zunanjimi sodelavkami in sodelavci. Nekateri s časom tudi sami postanejo »Hupiči«, kar pomeni, da postanejo del zasebnih druženj. Njihova temeljna karakteristika je predvsem to, da se počasi, a vztrajno širijo. Pri njihovi uradni predstavitvi lahko preberemo: »Hupa Brajdič ni izmišljena oseba. Je umetniška družina, ki ustvarja v raznolikih kontekstih. Je entiteta, ki se v trenutkih povezovalnega zanosa naseli v njenih družinskih članih. Je svoboda in upor, je uteha in izziv, je posameznica in je skupnost.«

Zametki nastanka kolektiva izhajajo iz prijateljskega druženja, v katerem je bil od samega začetka navzoč velik interes za umetnost. Iz tega vzgiba je nastala prva predstava *Telegram za Gajo*, ki je bila leta 2006 uprizorjena v Gledališču Glej, nato pa so sledili številni projekti. Princip časovne dinamike nima enotnega vzorca, ker so projekti zelo različni. *Minljivke*, improperformanse na določeno temo, izvajajo vsak mesec. Nekateri performansi so izvedeni le enkrat, ob povabilu za določen dogodek, drugi pa so večletni, kot je projekt Čarovniški blues. Največkrat procesi nastajajo tako, da nekdo dobi idejo, ki jo nato dograjujejo vsi sodelujoči; ker pa kolektiv zajema zelo raznolike osebnostne profile, so ustvarjalni procesi dokaj kaotični. A ker obstaja brezkompromisna želja po ustvarjanju, se zastavljeni projekti na koncu realizirajo.

Hupa Brajdič koncept (de)hierarhije znotraj ustvarjalnih procesov razume zelo specifično. Pripadnost Hupi postane del osebne identitete, ki presega umetniško ustvarjalnost in jo hkrati močno zrcali. Kot tak je vir umetniške inspiracije in ustvarja novo obliko sobivanja znotraj družbe, ki v marsičem ne izpolnjuje potreb posameznika. Ima pa tovrstna bližina, tako Bulič, svoje izzive, »saj je včasih težko najti pravo mero med ustvarjalno svobodo in učinkovitostjo, težko je uveljavljati oz. spoštovati avtoriteto. Precej časa gre za iskanje skupne vizije, ampak to je pač

¹Iz pogovora avtorice z Aljo Bulič, članico kolektiva Hupa Brajdič (avgust 2021).

neizbežen del bolj demokratično naravnanih procesov«. Načeloma pri predstavah ne uporabljajo odra in brišejo mejo z občinstvom, kar so poimenovali t. i. *invazivni teater*. Zgradijo umetniške pokrajine, »del katerih postane tudi občinstvo, ki pa zna biti sila nepredvidljivo. Ravno v tem je čar takšnega pristopa, čeprav se kot performer včasih opečeš« (prav tam).

Vsako uprizoritev prilagodijo prostoru in kontekstu. Pri Hupi Brajdič s perspektive kolaža raznolikih umetnosti dogodke pogosto zaznamuje fuzija gledališča, vizualij, glasbe, petja, plesa, mitologije in ritualnih vzorcev. Načeloma se izogibajo odrom, »oder je lahko vse«, kar pa vključuje izzive, zato »niso še odigrali dveh identičnih predstav«. Sodelujejo z zelo raznolikimi prizorišči in partnerji, doma in v tujini, od Festivala Ljubljana od bara Pr Žmavcu. Lahko se stlačijo v dnevno sobo, se izgubijo v gozdu, zavzamejo Švicarijo ali pa tovarno likalnih desk na vzhodu Ukrajine. Koprodukcijsko pogosto sodelujejo tudi s Športnim društvom Tabor, ki ima veliko posluha za umetnost. Produkcijski pogoji terjajo veliko iznajdljivosti, ker ne dobijo veliko javnih sredstev. »Tukaj se spet pokaže moč predanega kolektiva, ker vsak nekaj zna, nekaj ima in koga pozna. Nastopali smo že v zahtevnih, včasih prav divjih okoliščinah in takrat so nastale naše najboljše stvaritve.« Hupa Brajdič zagotovo v našem lokalnem kontekstu predstavlja zanimiv umetniško-socialni eksperiment.

Zaključek

Kompleksnost, raznovrstnost, interdisciplinarnost, predvsem pa fluidnost žanra »male umetnosti« kaže na njegovo širino, odprtost in nenehno pretočnost med umetnostjo in družbo, individualističnimi in kolektivnimi praksami, sedanostjo in njegovo (samo)kritiko. Primeri festivalov, organizacij ter avtoric in avtorjev, zastopanih v tem prispevku, so naravnani po osebni avtoričini presoji, ki še zdaleč ni objektivna in dokončna selekcija, temveč izbor, ki je namenjen zlasti temu, da z danimi primeri prikaže žanrsko, vsebinsko in oblikovno diverzitetu malih umetnosti. Brez dvoma bi v pričujoči prispevek spadal še marsikdo, ki z inovativnimi in hkrati angažiranimi pristopi sooblikuje domačo uprizoritveno sceno. Ne le alternativno polje, temveč sceno kot tako, saj so male umetnosti tisti format scenske prakse, ki sicer lahko izhaja iz marginalnega in alternativnega okolja, a to še zdaleč ne pomeni, da želijo biti zmeraj tovrstno »stigmatizirane«. Male umetnosti so povsem enakovreden segment umetniškega polja. Čeprav je to njenim (notranjim) ustvarjalkam in ustvarjalcem jasno, pa bo potrebno to dejstvo še velikokrat poudariti v širšem javnem diskurzu.

- Hadley, James. »Kleinkunst or Neo-Burlesque?« *The Big Idea*, 11. maj 2009, <https://thebigidea.nz/news/blogs/sets-and-the-city/2009/may/56092-kleinkunst-orneo-burlesque>. Dostop 30. okt. 2022.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003.
- Potočki, Sabina. »Uvodnik«. *Sindiklat odklonskih entitet*, 2018, sindiklat.emanat.si/uvodnik. Dostop 25. avg. 2022.
- Rakef Perko, Saška. »Kabaret Tiffany. Pogovor z Jernejem Škofom.« *Oddaja Oder, Rtv slo, Radio Ars*, 2. 10. 2018, 4d.rtv slo.si/arhiv/oder/174565705. Dostop 26. avg. 2022.
- Rozinteater. »Direktor.« *Rozinteater*, www.roza.si/urgenca/teater/direktor. Dostop 30. okt. 2022.
- . *Zaničniško odmaševanje*. *Rozinteater*, www.roza.si/urgenca/za-odrasle/zanicnisko-odmasevanje. Dostop 30. okt. 2022.
- Šučur, Maja. »Performativna umetnost: dražljivi pogledi kraljic preobleke.« *Dnevnik*, 28. julij 2016. www.dnevnik.si/1042747510/kultura/oder/performativna-umetnost-drazljivi-pogledi-kraljic-preobleke. Dostop 25. avg. 2022.