

Članek opozarja na obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti ter ugotavlja, da se je v slovenskem prostoru v zadnjih dveh desetletjih (po letu 1998) izkazovanje političnosti z načinov predstavljanja premestilo na oblike zaznavanja. V ospredju ni več vprašanje, na kakšen način ustvarjalci predstavijo politično gesto na odru, temveč vprašanje o gledalčevi vlogi pri sooblikovanju uprizorjenega sveta. Pojem »politika zaznavanja« je opredeljen na osnovi ugotovitve Erike Fischer-Lichte, ki poudarja, da je gledanje ustvarjalno dejanje, in s pomočjo Hans-Thiesa Lehmana, ki pri definiranju tega pojma izpostavlja pomen vidne povezave med zaznavanjem in proizvodnjo gledalčeve lastne izkušnje. Obrat k politikam zaznavanja je v članku osvetljen z vidika nagovora gledalcev v gledališču 20. stoletja in predstavljen v kontekstu slovenskega gledališča. Kot znanilka preusmeritve v oblike in politike zaznavanja je izpostavljena instalacija za enega gledalca *Camilla memo 4.0: Kabinet spominov* v režiji Emila Hrvatina (1998), v kateri je lokus gledališča premeščen v gledalčevo telo. Gledališče, ki stavi na politike zaznavanja, svojemu občinstvu ponuja prvovrstno estetsko, politično in etično izkušnjo, ob tem pa napotuje na odgovorno delovanje – ne le v okviru uprizorjenega sveta, temveč tudi v prostorih vsakdanjega življenja. Kot reprezentativen primer tovrstnega gledališča je analizirana uprizoritev *25.671* v režiji Oliverja Frlića in izvedbi Prešernovega gledališča Kranj (2013).

Ključne besede: politika, zaznavanje, slovensko gledališče, sodobne scenske umetnosti, Oliver Frlić

Barbara Orel je izredna profesorica za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na UL AGRFT. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Napisala je knjigo *Igra v igri* (2003), uredila več monografij, nazadnje *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika* (2017). Kot raziskovalka sodeluje z delovno skupino The Theatrical Event (v okviru International Federation for Theatre Research). Bila je tudi selektorica festivalov Teden slovenske drame (2006–2007) in Borštnikovo srečanje (2008–2009).

K politikam zaznavanja: obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti

Barbara Orel

Članek opozarja na obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti, ki ga je na področju slovenskih scenskih umetnosti mogoče opaziti približno v zadnjih dveh desetletjih. Političnost gledaliških dogodkov je bila pred tem izražena predvsem z vidika politik predstavljanja, to je vprašanja, na kakšen način so ustvarjalci izkazali in uprizorili politično gesto (s katerimi gledališkimi elementi in kako so jo predstavili na odru), pri tem pa je bilo osrednjega pomena vprašanje: kako je predstava učinkovala na občinstvo in s kolikšnim vplivom je posegla v družbeni prostor. Ustvarjalce, gledalce in preučevalce gledaliških dogodkov je zlasti zanimalo uprizorjeno dejanje, to je dogajanje na odru, učinke uprizorjene politične geste pa so iskali v širši družbi. Pri obratu k politikam zaznavanja je v središče zanimanja postavljeno občinstvo, to so emancipirani gledalci (Rancière) oziroma udeleženci dogodkov, ki jih sami tudi dejavno soustvarjajo. V ospredju ni vprašanje predstavljanja oziroma reprezentacije, temveč vprašanje zaznavanja oziroma konfiguracija percepcije.

Politika zaznavanja: opredelitev pojma

Hans-Thies Lehmann v monografiji *Postdramsko gledališče* ugotavlja: »Politika gledališča je *politika zaznavanja*« (307). Pri tem poudarja, da politični vložek (postdramskega) gledališča ni v temah, ki se jih lotevajo gledališki dogodki, temveč v oblikah zaznavanja (prav tam). Avtor opredeljuje politiko zaznavanja predvsem z vidika položaja gledališča v svetu medijev, ki načine zaznavanja v osnovi tudi vzpostavljajo: »Bliskovito prenesena in navidez resnici zvesta podoba sugerira realnost, ki si jo vendar najprej podredi, jo ublaži in oslabi. Proizvedena daleč od njenega opazovanja, posneta daleč od nastanka vpiše ta slika ravnodušnost v vse pokazano. Z vsem stopamo v (mediatiziran) stik in se hkrati doživimo kot odcepljeni od obilice dejstev in fikcij, o katerih smo obveščeni« (Lehmann 307).

Zahvala: Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Lehmann ugotavlja, da preobilje informacij »ustvari *nepovezanost* med upodobitvijo in upodobljenim, podobo in recepcijo podobe« (prav tam), zato imamo v medijsko posredovanem svetu opraviti s t. i. izvotlitvijo komunikacijskega akta. »Medij na eni strani odveže pošiljatelja vsake povezave s poslanim in hkrati sprejemniku prepreči zaznavo okoliščine, da udeležba v jeziku za sporočilo dela odgovornega tudi njega, sprejemnika« (prav tam). Mediji razkrajajo občutek povezanosti med delovanjem in odgovornostjo. Odgovornost, o kateri govori Lehmann, je odgovornost v smislu zavedanja posameznikove lastne udeležnosti v svetu, obenem pa ozaveščanja udeležbe v komunikacijskem dejanju, v katerem posameznik ni le pasivni prejemnik sporočila, temveč je v dejanju sprejemanja tega sporočila, ki vselej vključuje tudi (re) konstituiranje sporočila, zanj tudi sam odgovoren. Gledališče se na vzpostavljene komunikacijske situacije v medijsko posredovanem svetu po Lehmannovem mnenju lahko odzove zgolj s politiko zaznavanja: »Namesto varljivo pomirjujoče dvojnosti med tukaj in tam, znotraj in zunaj se lahko v središče pomakne vznemirjujoča vzajemna *implikacija igralcev in gledalcev v gledališkem proizvajanju podob* ter tako dovoli, da postane vidna pretrgana nit med zaznavo in lastno izkušnjo. Takšna izkušnja ne bi bila zgolj estetska, marveč hkrati etična in politična« (308).

Zaznavanje ni le zaužitje afekta, temveč ozaveščanje dejanja prejemanja in načina proizvodnje tega afekta, torej refleksija konfiguracije percepcije. Erika Fischer-Lichte bi dejala, da gledališče vrača gledalcem pravico do gledanja kot ustvarjalnega dejanja, pri katerem lahko gledalci svobodno, brez omejitev in po lastni volji (so) ustvarijo dogodek, lahko pa tudi zavrnejo pripisovanje pomenov (57–58). V razpravi »Discovering the Spectator« (v knjigi *The Show and the Gaze of Theatre*), v kateri to natančneje opredeli kot značilnost postmodernega gledališča (opredeli ga v razliki do avantgardnega gledališča), poudari: »recepcija *je* produkcija, gledanje *je* delovanje« (59). Kot ugotavlja, je avantgardno gledališče je skušalo umetnost približati življenju (tudi) tako, da je šokiralo gledalce; poskušalo je vzpodbuditi njihov ustvarjalni potencial in jih preoblikovati v »nova« bitja (59). Postmoderno gledališče pa povzdiguje gledalce v absolutne gospodarje možne semioze, ne da bi pri tem sledilo kakemu drugemu cilju. Gledalci svobodno povezujejo karkoli s čimerkoli, lahko pa povsem zavrnejo pripisovanje pomenov in preprosto spremljajo prikazovano v njegovem stvarnem bivanju (57–58). V postmodernem gledališču je – kot se izrazi Erika Fischer-Lichte (58) – gledalcem vrnjena pravica do *videnja* – do ustvarjalnega gledanja oziroma (so)ustvarjanja dogodka, v procesu katerega lahko sami ustvarijo njegov pomen. Z drugimi besedami, gledališče – naj bo označeno za postmoderno ali postdramsko – gledalcu razkriva strategijo reprezentacije kot konfiguracijo percepcije.

Pravzaprav v gledališču že od začetka 20. stoletja poteka intenziven proces redefiniranja tradicionalnega komunikacijskega modela, ki gledalca postavlja v vlogo opazovalca, ki je umeščen zunaj uprizorjenega sveta in sam v fikcijo ne posega.

Avantgardno gledališče je začelo dinamizirati odnos med nastopajočimi in občinstvom ter preusmerilo pozornost z reprezentirane podobe na proces njene konstrukcije. Gledalci so bili izzivani v času zgodovinskih avantgard (npr. na futurističnih seratah in dadaističnih dogodkih), provokativno so bili pozvani in vabljeni k sodelovanju v obdobju performativnega obrata v šestdesetih letih 20. stoletja (v vlogah priče, udeležencev raznovrstnih oblik ritualiziranega gledališča) in pozneje, posebno od devetdesetih let dalje, ko se je gledalec – z Rancièreom povedano – emancipiral. Ena od ključnih lastnosti postmodernih in postdramskih uprizoritvenih strategij je prav »poskus nenehnega in kontinuiranega opredeljevanja razmer zaznavanja znotraj dela kot takega« (Rokem 8). Pravica do videnja se nanaša na proces, v katerem gledalec odkrije, da ima telo, ki nosi njegov pogled, in doživi sebe kot vir koordinat percepcije. Obrat k politikam zaznavanja poleg gledanja kot ustvarjalnega dejanja vključuje tudi gledalčevo udeležbo v samih procesih reprezentacije, ki oblikujejo gledališki dogodek in soustvarjajo estetsko, politično in etično izkušnjo.

Gledanje kot ustvarjalno dejanje v slovenskih scenskih umetnostih

V slovenskem prostoru so bili gledalci vabljeni k soustvarjanju dogodkov v obdobju performativnega obrata, in sicer v hepeningih (v skupinah OHO in Nomenklatura), v eksperimentalnih gledaliških praksah sedemdesetih let, v katerih so gledalci najpogosteje prevzemali vlogo (nemih) prič, v ritualnih oblikah gledališča in performansa, ki so temeljile na udeležbi gledalcev (poudarjeno v gledaliških in paragledaliških dogodkih Vlada Šava). Preiskovanje razmerij med udeleženci gledališkega dogodka je še posebej intenzivno potekalo v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja.¹ Težnje po redefiniranju tradicionalnega komunikacijskega modela v gledališču in normativnega vizualnega reda v t. i. italijanski škatlji so bile izraz vzpostavljanja novih konceptov gledališča v dialogu z vizualnimi in novomedijskimi umetnostmi, performansom in plesom. Ta proces je bil vseskozi zaznamovan s polemično zaostrenim zavračanjem tradicionalnega gledališča in z odvrčanjem od mainstreama.² V teku je bilo preoblikovanje gledališča v širše pojmovano področje scenskih umetnosti.

1 »Odnos med nastopajočimi in gledalci je bil tematiziran na različne načine: kot ritualno vpeljevanje gledalca v dogodek (v delih Dragana Živadinova od *Hinkemana* leta 1984 naprej; Helios: *Brigade lepote*, 1990; Vlado Repnik: *Walter Wolf*, 1993), kot ločenost gledalca od prikazovanega (Emil Hrvatin: *Kanon*, 1990; Živadinov: *Molitveni stroj Noordung*, 1993; Hrvatin: *Celica*, 1995, in *Banket*, 1997), kot prisotnost posredovanja (Sebastijan Horvat: uprizoritev Ionescove *Instrukcije*, 1995), kot dekonstrukcija prisotnosti (Matjaž Berger: *Priglasje na gori Eiger*, 1993; *Trije zadnji problemi telesa*, 1994) v neposrednem stiku med gledalcem in performerjem (Igor Štromajer: intimni performans *On.kraj/Beyond*, 1997; senzorialni dogodki gledališča *Senzorium* od leta 1997 naprej). Navezujoč se na kritiko koncepta prisotnosti, je bila vez med nastopajočimi in gledalci problematizirana kot meja: ne le kot pregraja med predstavljanim in občinstvom, temveč kot meja medija gledališča v odnosu do drugih medijev na eni strani in gledaliških konvencij na drugi« (Orel 368).

2 Vpeljevanje gledalcev v gledališke dogodke v osemdesetih letih 20. stoletja z akribično strastjo razčlenjuje Simon Kardum v članku »Uvodni rituali tretje generacije« (članek je bil v dveh delih objavljen v reviji *Maska*: 1993, št. 38–41, in 1994, št. 24–25, celotno besedilo pa ponatisnjeno v monografiji *Sodobne scenske umetnosti*, 2006). Z distanco jih reflektira Lado Kralj v eseju »Dekadence?«

Če je slovensko gledališče v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja odnos med nastopajočimi in gledalci redefiniralo predvsem zaradi vzpostavljanja novih konceptov reprezentacije in politik predstavljanja, je primarni vidik, s katerim se preiskave tega odnosa loteva v 21. stoletju, usmerjen k politikam zaznavanja. Ta preobrat je napovedala instalacija za enega gledalca *Camillo memo 4.0: Kabinet spominov* (1998), v kateri Emil Hrvat in gledalca dobesedno »uprizori« samemu sebi in premesti lokus gledališča v gledalčevo telo. Odtlej v slovenskem gledališču in scenskih umetnostih, natančneje, v participativnih praksah in eksperimentalnih oblikah uprizarjanja privilegirani prostor vednosti ni več oder, temveč gledalec kot celota emocionalnih, intelektualnih, fizičnih in intuitivnih sposobnosti. V ospredju je konfiguracija percepcije, v kateri postane vidna povezava med zaznavanjem in estetsko, politično in etično izkušnjo gledalcev. Po letu 2000 o tem nemara najbolj razvidno pričajo: gledališka raziskava razmerja med udeleženci dogodka *Bi ne bi* v izvedbi skupine Via Negativa (2005); uprizoritev *Raztrganci (Učenci in učitelji)* v režiji Sebastijana Horvata (2007); *Slovenec Slovenca gori postavi* v Mali drami v režiji Marena Bulca (2008); *Zbor pritožb*, performativna intervencija v javni prostor, v kateri se pritožbe udeležencev – naključnih mimoidočih spreminjajo v zborovsko pesem (v Ljubljani je bila izvedena na Prešernovem trgu leta 2008 v produkciji KUD Obrat ter koprodukciji Zavoda Bunker in Zavoda P.A.R.A.S.I.T.E.); v uprizoritvah *Utopija I* (2008) in *Utopija II* (2009) v režiji Sebastijana Horvata in produkciji E.P.I. Centra; *Življenje* (v nastajanju), razstava, ki jo obiskovalci spremenijo v predstavo, kot jo je leta 2009 zasnoval Janez Janša; gledališka situacija *Manifest K.* (2010) v Horvatovi režiji; *25.671*, avtorski projekt o izbrisanih v režiji Oliverja Frljića (2013); hibridni dogodek *Communitas na izpitu*, križanec med gledališčem, družabno igro in družbenim eksperimentom po zamisli Ane Vujanović in Saše Asentića (v Slovenskem mladinskem gledališču, 2015).

Zaznava kot politična izkušnja in etično dejanje: 25.671

Konstelacija politik zaznavanja je nemara najbolj razvidna na primeru predstave o izbrisanih *25.671*, avtorskega projekta v režiji Oliverja Frljića in izvedbi Prešernovega gledališča Kranj (2013). Gre za snovalno gledališče, hibridno zvrst med dokumentarnim gledališčem in političnim aktivizmom, ki od gledalcev terja politični vložek v oblike zaznavanja in soustvarjanja uprizoritve. Uprizoritev rekonstruira izbris 25.671 oseb iz registra stalnih prebivalcev Republike Slovenije, ki so jim bile leta 1992 s tem administrativnim ukrepom kršene temeljne človekove pravice.³ Osredotoča se na vprašanje odgovornosti Slovencev za izbris, pri tem pa poskuša

³ Dogodki so natančneje opisani v članku Sare Pistotnik »Kronologija izbrisa 1990–2007«, objavljenem v tematski številki Časopisa za kritiko znanosti z naslovom *Zgodba nekega izbrisa*.

vzbuditi solidarnost do izbrisanih. Gledalci so že v uvodnem prizoru postavljeni v položaj izbrisanih: na vhodu v dvorano morajo svoje dokumente (naj bo to osebna ali zdravstvena izkaznica, vozniško dovoljenje ali potni list) izročiti igralcu v vlogi uniformiranega uradnika (predstavnika birokratov na upravnih enotah). Tistim, ki nočejo predložiti dokumentov, je ogled predstave onemogočen. Odrsko dogajanje se razvija v dveh različnih vrstah prizorov: eni predstavljajo zgodbo o izbrisanih, ki temelji na resničnih dogodkih, a so uprizorjeni v območju odrske fikcije – gledališke iluzije. Ti prikazujejo konflikt med družino, ki izvira iz ene od nekdanjih jugoslovanskih republik, in njihovimi sosedi, ki živijo v istem bloku. Stiska družine, ki je bila deležna izbrisa, je predstavljena v nasprotju z naraščajočo nestrpnostjo slovenskih sosedov, ki kulminira v sovražni govor. V drugem tipu prizorov igralci izstopijo iz vlog, ki jih igrajo, in nastopijo kot oni sami – kot državljani, ki se sprašujejo o svojem lastnem deležu odgovornosti pri dejanju izbrisa in ob tem pozivajo k odgovornosti tudi gledalce.

To je nemara najbolje razvidno v prizoru, v katerem se igralci sprašujejo, kaj so naredili za izbrisane. Priložnost za to, da kot državljani izkažejo solidarnost z izbrisanimi, je bil gotovo referendum leta 2004, na katerem so imeli volilci priložnost glasovati za tehnični zakon o izbrisanih, na osnovi katerega bi bil status izbrisanih korigiran. Referenduma se je udeležilo 31,1 % volilcev, od katerih jih je le 3,8 % glasovalo za zakon, proti je glasovalo 94,7 %, neveljavnih glasovnic pa je bilo 1,5 %; zato je bil zakon razveljavljen (Pistotnik 224). V žgoči debati, ki se razvije med igralci, se razkrije, da niso natančno vedeli, za kaj na referendumu sploh gre; ni jim bilo znano, ali so izbrisani izgubili državljanstvo ali status stalnih prebivalcev in kaj to dejansko pomeni. Nekateri med njimi pa se referendumu sploh ne spomnijo. Pravzaprav ugotovijo, da imajo luknjo v spominu. Medtem ko igralci drug drugega obtožujejo, si zastavljajo vprašanja o krivdi, politični in osebni odgovornosti. Soglasni so v tem, da se ne počutijo krive, pač pa občutijo odgovornost; Antonia Grunenberg bi dejala, da se počutijo odgovorne za tisto, česar niso storili, a je bilo storjeno v njihovem imenu (nav. po Jalušič 105).

Igralci pridejo do iste ugotovitve kot Hannah Arendt, ki zavrača pojem kolektivne krivde, saj je ta po njenem mnenju vedno individualizirana: »Krivda [...] sestoji iz tega, kar je neka oseba naredila, in ne iz namenov ali potencialnosti. Prav tako ne more biti kolektivna, ampak se vedno 'individualizira' (na primer na sodišču)« (nav. po Jalušič 105). To, kar občutijo igralci, je politična odgovornost. Politična odgovornost »nima nujno moralne ali pravne konotacije, temveč je tesno povezana z delovanjem; ne temelji na nekih predhodnih moralnih standardih, temveč se striktno izraža v svoji performativni naravi in morebitni 'veličini' dejanj«, kar pomeni »ohraniti nedotakljivo kapaciteto delovanja (razsojanja, izbiranja in delovanja)« (Jalušič 105). Igralci možnosti za svoje delovanje prepoznavajo na primer v organiziranju akcije, da se izbrisanim opravičijo, z razširjanjem informacij o tem, kaj se je leta 1992 pravzaprav

zgodilo in kakšne posledice je to imelo za izbrisane. Tako razumejo tudi svoje delo v tej predstavi. Poziv k solidarnosti z izbrisanimi pa tudi k prevzemu odgovornosti prebivalcev Slovenije za to dejanje je osrednje sporočilo uprizoritve.

To je bilo nemara najbolj provokativno prikazano v prizoru, v katerem so igralci pozvali gledalce k izrazu solidarnosti z izbrisanimi z vprašanjem, kdo od prisotnih privoli v uničenje osebnih dokumentov, ki so jih igralcu v vlogi uniformiranega uradnika izročili ob vstopu v dvorano. Tisti, ki so v to privolili, naj bi se – vsaj po razlagi moškega dela igralske ekipe – znašli v položaju izbrisanih, to je brez veljavnih dokumentov, ki omogočajo existenco. Vendar je takšna razlaga iluzorna, saj si gledalci lahko priskrbijo veljavne dokumente na upravnih enotah, izbrisani pa te možnosti niso imeli. Ženski del igralske ekipe je občinstvu predlagal drugačen izraz solidarnosti: družina, o kateri je pripovedovalo odrsko dogajanje, je bila povabljen na oder, gledalci pa so dobili možnost, da jim izrazijo sočutje. Na nekaterih ponovitvah so v vlogi družine oziroma izbrisanih nastopili posamezniki, ki so bili dejansko deležni izbrisa (denimo Aleksandar Todorović). V mnogih ponovitvah pa družina, ki je bila vabljen na oder, dejansko ni bila družina, o kateri je govorila predstava. V tej vlogi so nastopili naturščiki, ki so vlogo izbrisanih odigrali. To se je med publiko razvedelo šele po končani predstavi. Ne glede na to, ali je Frljićeva provokativna režijska poteza med gledalci učinkovala avtentično ali ne, je srečanje z izbrisanimi v občinstvu vzbudilo močan občutek empatije.

Povezava med odgovornostjo in delovanjem je bila evidentna v gesti Prešernovega gledališča Kranj. Finančna sredstva, ki so jih igralci med predstavo zbrali med občinstvom v podporo izbrisanim, je gledališče po vsaki predstavi poslalo na naslov vlade Republike Slovenije z jasnim sporočilom, naj se sredstva namenijo za izplačila odškodnin izbrisanim. Državne institucije dolgo niso vedele, kaj početi s kuverto, v kateri so bila zbrana finančna sredstva za izbrisane. Kuverta je potovala na Ministrstvo za notranje zadeve, od tam na Ministrstvo za finance, kjer so vendarle iznašli način, kako sredstva izročiti pravim naslovnikom. Sredstva so nakazali na račun proračuna Republike Slovenije, in sicer na posebno, na novo odprto postavko za izbrisane.

V navedenih prizorih je nemara najboljše razvidna povezava med zaznavo in lastno izkušnjo, med delovanjem in odgovornostjo. To je tista povezava, ki je v medijsko posredovani družbi – kot ugotavlja Lehmann – pretrgana. 25.671 je lep dokaz, kako lahko gledališče napravi vidne oblike zaznave in investira v politike zaznavanja. Obenem pa gledalcem omogoči prvovrstno estetsko, politično in etično izkušnjo. To je tudi sicer značilno za (navedene) predstave, v katerih je privilegirani prostor vednosti gledalec, lokus gledališča pa premeščen v njegovo telo.

Razumevanje političnosti gledališča in scenskih umetnosti je v slovenskem prostoru v zadnjih dveh desetletjih, natančneje, po letu 1998, doživelo svojevrsten obrat: s politik predstavljanja odrskega dogajanja se je preusmerilo na politike gledalčevega zaznavanja. Seveda so načini predstavljanja in načini zaznavanja med seboj tesno povezani. Na kakšen način predstaviti politično gesto na odru, s katerimi gledališkimi sredstvi in kako jo uprizoriti? To vprašanje vselej vključuje premislek o načinih zaznavanja, saj se ustvarjalci z njim ukvarjajo zato, da bi uprizoritev politične geste dosegla kar največji učinek na občinstvo. In to ne glede na to, ali je organizacija gledaliških sredstev vezana na notranji komunikacijski sistem uprizoritve in poteka za namišljeno četrto steno, to je med samimi dramskimi osebami na odru, ali je poudarek premeščen na zunanji komunikacijski sistem – na relacijo med odrom in dvorano, nastopajočimi in gledalci. Razmerje med igralci in gledalci se je skozi 20. stoletje razvijalo in ob koncu stoletja dozorelo do te mere, da privilegirani prostor vednosti (v najprodornejših participativnih praksah slovenskih scenskih umetnosti) ni bil več oder, temveč gledalčevo telo kot prostor gledalčeve zaznave. Gledalci so bili v slovenskem gledališču sicer vabljeni k soustvarjanju dogodkov, zlasti v drugi polovici 20. stoletja. Njihov ustvarjalni delež pri nastajanju in izvedbi predstav je naraščal in opisal lok od prevzemanja vloge priče do dejavnega sodelovanja z igralci. Ob koncu 20. stoletja pa je v pojmovanju razmerja med igralci in gledalci mogoče opaziti premik: v ospredje stopi vprašanje gledalčeve zaznave, prostor njegove izkušnje, pri čemer je ključnega pomena, da gledalci dobijo uvid v povezave med zaznavanjem in delovanjem. Gledališče, ki stavi na politike zaznavanja, svojemu občinstvu ponuja prvovrstno estetsko, politično in etično izkušnjo, ob tem pa napotuje na odgovorno delovanje – ne le v okviru uprizorjenega sveta, temveč tudi v prostorih vsakdanjega življenja.

- Čufer, Eda. »Gledališče v dobi konformizma čutil.« *Maska*, letn. 2, št. 1, 1992, str. 15.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. University of Iowa Press, 1997.
- Kardum, Simon. »Uvodni rituali tretje generacije.« *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, *Maska*, 2006, str. 114–125.
- Jalušič, Vlasta. »Organizirana nedolžnost in izključevanje. Nacionalne države in državljanstvo po vojni in kolektivnih zločinih.« *Zgodba nekega izbrisa*, posebna izdaja Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, letn. 35, št. 228, 2008, str. 101–121.
- Kralj, Lado. »Dekadenca?« *Maska*, letn. 3, št. 4–5, 1993, str. 13.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. *Maska*, 2003.
- Orel, Barbara. »Izza očesne mrežnice. Konfiguracija percepcije v sodobnem slovenskem gledališču.« *Sodobne scenske umetnosti*, *Maska*, 2006, str. 358–371.
- Pistotnik, Sara. »Kronologija nekega izbrisa 1990–2007.« Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo, letn. 35, št. 228, 2007, str. 204–236.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. *Maska*, 2010.
- Rokem, Freddie. »Kako gledamo? Konstrukcije gledalca v sodobnem gledališču.« *Maska*, letn. 18, št. 2–3 (80–81), 2003, str. 7–13.