

»NAREDITE LAHKO KARKOLI, A BITI MORA PRAVILNI KARKOLI.«  
ODPRTO DELO – TEKST KOT DOGODEK

Katja Čičigoj  
Koper

UDK 82–258:792.25

Pričujoči prispevek<sup>1</sup> uprizarja srečanje med primerkom sodobne, ne-več-dramske pisave za gledališče (*Še me dej* Simone Semenič) in konceptom odprtega dela, kakor ga je utemeljil Umberto Eco in kakor sta ga razvili Bojana Cvejić in Ana Vujanović v številki revije *Maska*, posvečeni tej temi. Namen srečanja je konceptualizacija razpiranja teksta dogodkovnosti izvedbe in posledično aktivni recepciji gledalcev ter razpiranja protokolov produkcije in recepcije gledališkega dispozitiva. Obenem je s tem izveden tudi premik teoretskega interesa od semiotike (reprezentirani pomeni) k pragmatiki (proizvedeni učinki).

odprto delo, dogodkovnost, pragmatika, politika estetike, hiperprodukcija, ne-več-dramski gledališki tekst

This contribution juxtaposes an example of contemporary, non-dramatic theatre text (*Še me dej* by Simona Semenič) and the concept of the open work as inaugurated by Umberto Eco and particularly as developed by Bojana Cvejić and Ana Vujanović in the issue of *Maska* dedicated to this topic. This enables a conceptualisation of the opening of the text to the eventfulness of the performance, to the active reception of the audience, and the opening of the protocols of production and reception of the theatre *dispositif*. It also facilitates a shift in the theoretical focus from semiotics (the representation of meaning) to pragmatics (the production of effects).

open work, eventfulness, pragmatics, politics of aesthetics, hyperproduction, non-dramatic theatre text

## 1

Prispevek začenjam s citatom iz *Koreografovega priročnika* Johnathana Burrowsa. Četudi prispevek ne bo govoril ne o Burrowsu ne o koreografiji, je to uporabna formula za oznako procedure odprtega dela, ki jo želim analizirati na primeru besedila Simone Semenič *Še me dej*, ki ga je sama prvič izvedla<sup>2</sup> 20. 12. 2009 v Gledališču Glej. Če smo nekoliko natančnejši, se prispevek ne nanaša na sodobno slovensko *dramatiko*, saj se posveča tekstu, ki ga ni mogoče več strniti pod ta normativni pojem,

<sup>1</sup> Avtor citata v naslovu prispevka je Jonathan Burrows (2011: 78).

<sup>2</sup> *Izvedbo* uporabljam kot prevod angleškega termina *performance*, *izvajati* pa to *perform*, v skladu z rabo, ki jo je uvedla Maja Šorli v svoji doktorski nalogi *Vloga besedila v slovenskem postdramskem gledališču: disertacija*. Poudarek je torej na tem, da ne gre več za klasično uprizarjanje besedila, temveč izvajanje oz. *performans*.

temveč zaradi svojih besedilnih postopkov in naslavljanja imanentne dogodkovnosti gledališča nedvomno sodi v produkcijo po nastopu postdramskega gledališča, ki jo Gherda Poschmann imenuje »ne več dramski gledališki teksti« (Poschmann 2008: 98).

Za ogrodje analize tekstualnih procedur obravnavanega besedila mi bo služila modulacija teorije odprtega dela, ki jo je utemeljil Umberto Eco in so jo kasneje na osnovi različnih izvedbenih praks razvijali številni teoretiki; predvsem pa bo prispevek odziv na konceptualizacijo premen tega koncepta v navezavi na sodobni ples in scenske prakse v besedilu Bojane Cvejić in Ane Vujanović *Odprto delo – ali ima danes pravico do teorije?* Srečanje med konceptom odprtega dela in sodobnimi besedilnimi praksami za gledališče je lahko produktivno, v kolikor nam pomaga misliti, kako te prakse (I) s formalnimi strategijami inkorporirajo zavest o avtonomiji gledališkega medija in njegovi imanentni dogodkovnosti, (II) nagovarjajo gledalca k aktivnemu sopomenjenju dogajanja, a ne z iztekom v popolno arbitrarnost pomena, ter (III) razpirajo ustaljene protokole pojmovanja in dojetanja tako narave gledališkega medija, pisanja za gledališče kot tudi širšega družbeno-ekonomskega konteksta ustvarjanja.

## 2 Od reprezentacije k dogodkovnosti

Če je gledališče razumljeno kot avtonomni medij, ki ne služi več reprezentaciji besedila, se status besedila v razmerju do njegove odrske dogoditve spremeni. Odnos besedilo/uprizoritev se dehierarhizira, to pa pomeni emancipacijo vseh gledaliških tekstov (scenskega, vizualnega, zvočnega, gibalnega itn.), nad katerimi verbalni tekst ne terja več nadvlade v procesu semioze (opomenjenja) dogajanja, temveč stopa z njimi v konstruktivni dialog na množstvo načinov. Ti presegajo tradicionalno (esen- cialistično) razumevanje gledališča kot semiotičnega stroja, kot dispozitiva reprezen- tacije pomena, katerega nosilec naj bi bilo besedilo.

Ta premik ima produktivne posledice tudi za samo besedilno produkcijo, saj sled- njo razveže predobstoječih normativov dramske forme, vsebine in namena; besedilo lahko tako zavzema najrazličnejše oblike in nastaja iz zavesti o množstvu različnih možnih načinov rabe besedila v procesu izvedbe. Nekatere sodobne besedilne prakse, ki jih lahko mislimo prek koncepta odprtega dela, pa niso le posledica te dvojne osvoboditve (forme in namembnosti), temveč to osvoboditev prakticirajo »na lastnem besedilnem tkivu« z razpiranjem svojih formalnih besedilnih postopkov gledališki dogodkovnosti. Tu se kaže tudi produktivnost rabe koncepta odprtega dela, v kolikor tudi sam nastopi kot del procesa dematerializacije umetniškega dela in obrata k izvedbenim praksam oz. dogodkom sredi minulega stoletja, ki so tudi same vplivale na osvobajanje gledališča izpod jarma njegove klasične funkcije – reprezentacije dramatike.

Bojana Cvejić in Ana Vujanović tri uvodoma omenjene aspekte odprtega dela (I, II, III) historizirata oz. jih navežeta na tri obdobja snovanja odprtih del. Naravnost k dogodkovnosti na ravni produkcije odprtega dela navežeta na zgodnji pojav

»happeningov« ter drugih izvedbenih umetnosti v ZDA v 50. in 60. letih, npr. v delih Cagea, Cunninghama in Rauschenberga. Ti so se s strategijami naključne produkcije in kombinatorike različnih izvedbenih tekstov (glasba, gib, vizualna podoba) skušali odpovedati avtorski funkciji in njenemu monopolu nad pomenom dogodka ter razpreti svojo strukturo procesualnosti izvedbene situacije.

Ta procesualnost, načelna nedokončanost umetniške forme, ki terja svojo kreativno dopolnitev v dialogu z uprizoritelji in gledalci, je značilna tudi za mnoga sodobna gledališka besedila, četudi ta ne nastajajo kot produkt operacij naključja in pogosto tudi ne predvidevajo nujno mesta za improvizacijo. *Še me dej* je sicer besedilo, pisano v 1. osebi in namenjeno izvedbi avtorice same (in treh najetih igralk, kot nam pove v besedilu) – izvajalec je torej tudi avtor besedila. A četudi je za avtorico značilno, da v vseh svojih besedilih neposredno naslavlja dogodkovno razsežnost in izziva uprizoritelje h kreativnemu dialogu, je prav v tem besedilu najbolj eksplicitna njegova procesualna narava oz. nedokončana razprtost k dopolnitvi v dogodku. K tej napeljuje že oznaka beta spektakel kot parafraza beta oz. nepopolnih verzij računalniških programov, prosto dostopnih na spletu. Besedilo je bilo pisano eksplicitno za ta dogodek in je najbolj neposredno zvezano s premislekom o dogodkovnosti situacije, ki je – zlasti na ravni poetičnih in humornih (torej verbalizirani izvedbi namenjenih) didaskalij – nenehno predmet eksplicitne refleksije. Didaskalije (ki to po funkciji več niso) postanejo stroj performativnega izjavljanja tega, kar avtorica izvaja, npr. na začetku: »spoštovani publikum, medtem ko prihajaš, te opazujem / zagledam te prej, kot ti mene / sedim ob oknu, pri blagajni gledališča«; ali pa v opisih njenega branja (»berem, kot da zares berem«). Poleg tega besedilo samo sestoji predvsem iz svoje genealogije: avtorica opisuje rojstvo ideje za projekt, proces pisanja prijav producentom in prošnji za sredstva ter izvedbo, za katero ji je »zmanjkalo cajta«. A bolj kot na ravni same vsebine tovrstnih avtoreferencialnih izjav je te izjave, celotno besedilo, pa tudi izvedbeni dogodek treba obravnavati kot performativne geste znotraj dispozitiva produkcije in recepcije gledaliških dogodkov. Povedano drugače: besedilo, nastalo onkraj tradicionalne reprezentacijske dramske prakse, je treba tudi obravnavati onkraj njegove znotrajtekstualne semiotične funkcije, onkraj golih diskurzivnih pomenov, ki jih proizvede. Tovrstna besedila, ki ne prikazujejo (reprezentirajo) več neke fikcije, temveč izvajajo lastno umeščenost v konkretno odrsko situacijo izjavljanja, je treba obravnavati z vidika materialnih učinkov, ki jih proizvedejo (pragmatični vidik). Če torej prenesemo teoretski poudarek s semiotične na pragmatično funkcijo besedila, lahko rečemo, da je celotno besedilo po svoji formalni strukturi svojevrstni performans/izvedba pomanjkanja časa za to besedilo oz. projekt sam: ker je avtorici (kot slutimo prav zaradi morja razpisov) za pripravo projekta zmanjkalo časa, izrabi sam gledališki dogodek za njegovo pripravo, predvsem za popravljanje besedila, izdelavo gledališkega lista itn.: »planiram izvesti še tri ali štiri ponovitve, vsakič z malo drugačnim, upam, da vsakič boljšim tekstom, in na koncu izdati gledališki list z integralnim besedilom / kar bo v tem primeru skupek besedil, od verzije beta, torej te verzije, dalje.« Gledalec na koncu tudi dobi natisnjen list s celotnim besedilom: »medtem ko ti nosim vampe, printam besedilo / medtem ko ješ vampe, ti dam besedilo v roke /

besedilo, ki je hkrati tudi gledališki list in letak, na koncu, poglej / gledaš me, kaj s tem / ja, beri, ne, kaj me gledaš / glej v besedilo, ne vame / to je del predstave, da zdaj lepo v miru poješ vampe in da v miru prebereš besedilo.« Gledališki dogodek tako postane sam proces pisanja besedila (oz. njegovega dodelovanja), in sicer prav besedila o tem dogodku samem in lastnem nastajanju v njem. Težko si zamislimo bolj radikalno perverzijo ustaljenih vzorcev produkcije in recepcije gledaliških tekstov ter gledališkega dogodka, ki se tu izvrši tako na ravni same kronologije produkcije – recepcije, kot tudi njene ontologije: besedilo ni več zaključeno delo in na voljo nekim uprizoriteljem, da ga reprezentirajo, temveč fluidna tvorba, proces pisanja o gledališkem dogodku, ki je ta gledališki dogodek sam.

### 3 Aktivnost gledalca – arbitrarnost pomena?

Odrpta dela so zaradi svoje izvedbene/dogodkovne narave vselej nastajala prav z zavestjo o vlogi gledalca v procesu semiotizacije (produkcije pomena) dogodka, pogosto so to vlogo maksimizirale z uvajanjem participacije občinstva pri sami konstrukciji dogodka. Če so performativne prakse v tem pogosto videle emancipatorno dehierarhizacijo in transformatorni potencial, danes nekaterim teh procedur naslavljajo številne očitke, od eksploatacije dela gledalcev do neupoštevanja njihove apriorne kognitivne aktivnosti (tako npr. Rancière v *Emancipiranem gledalcu*). Kritika Bojane Cvejić in Ane Vujanović pa je naperjena proti samemu konceptu participacije gledalca pri semiotizaciji dogodka, kadar se ta izide v popolno arbitrarnost pomena dogajanja. Njun očitek temelji na problematizaciji pojmovanja arbitrarne zveze med označevalcem in označencem pri de Saussuru (ki so ga prevzeli mnogi strukturalisti in poststrukturalisti), medtem ko, sklicujoč se na Benvenista, Levy - Straussa in Pêcheuxa, avtorici trdita, da sicer obstaja zgolj konvencionalna zveza med označevalcem in označencem, a to ravno pomeni, da »pomen determinira družbeni konsenz [...], znak je zgolj *apriori* arbitraren, a ne tudi *aposteriori*. *Aposteriori* tu označuje individualne interpretacije. Mnogi eksperimentalni pristopi, ki so se odrekli ustaljenim relacijam pomena, so naleteli na to oviro« (Cvejić, Vujanović 2005: 15).

Tu spet stopi v igro uvodni Burrowsov citat. V nasprotju z eksperimentalnimi pristopi postmodernega gledališča 70. in 80. let, kot ga razumeta Bojana Cvejić in Ana Vujanović, pri obravnavanem besedilu kot odprtem delu – kljub njegovemu razpiranju situacijski nedoločnosti in procesu opomenjanja v dejanju recepcije – nikakor ne gre za poljubnost produkcije ali interpretacije. Četudi avtorica ni več vezana na normativ dramske forme in lahko potencialno izbira iz neskončnega spektra možnosti besedilnih formatov, so besedilni postopki izbrani zavestno, z namero doseganja določenih učinkov. V samo besedilo je sicer vpisana zavest o tem, da ti učinki nikoli ne morejo biti apriori in popolnoma določeni vnaprej, s strani pisca, pa tudi s strani uprizoritelja ne (čemur Rancière pravi *estetska zareza* med vzrokom in učinkom, namenom in recepcijo). Pa vendar to ne vodi kar v arbitrarnost pomena dogodka. Besedilo se nenehno poigrava z že obstoječim nearbitrarnim *aposteriornim* pomenom, s pričakovanji gledalcev; na osnovi svoje mejne narave med realnostjo (odrskega dogodka oz. situacije, ki jo naslavlja) in fikcijo pa te predobstoječe konvencije pomena

subvertira od znotraj s postopkom *shizofrenizacije* (ki ga Deleuze pripiše *manjšinski literaturi*) ustaljenih pomenov – tako na ravni vsebine kot tudi na ravni predpostavk o gledališki/besedilni formi in o gledaliških protokolih. Nevarnost arbitrarnosti pomena tako nadomesti pragmatična delna določitev učinka: znotrajtekstualno režiranje situacije, v kateri je gledalec potisnjen v izkustvo con nedoločenosti (Massumi 2002: XX) končnega učinka dogodka.

*Še me dej* nenehno eksplicitno nagovarja gledalca samega in njegov proces recepcije ter se poigrava z njeno aktivacijo s postopki epizacije (akcije niso podane na način didaskalij, temveč kot poetično-humorni opis, namenjen glasnemu verbaliziranju), a v točno določeni, nepoljubni smeri – npr. pri opisu neobstoječe predstave na temo, ki jo je avtorica pod istim naslovom prijavljala na razpise (temo incesta). Tako izvedba kot recepcija te fiktivne predstave se odvijeta v zavesti gledalca, ki je povabljen, da opisano aktivno dopolni. Vendar pa pri tem ne gre za poljubnost, saj so akcije popisane natančno in z jasno agendo: humorna kritika hipokrizije gledalcev predstav o zlorabljenih otrocih, ki se naslanjajo nad vsebino (gospod v peljcmanteljnu) ali si z njo perejo lastno vest z donacijami kaki varni hiši (gospa v peljcmanteljnu). Avtorica tako ostro in neposredno naslavlja (a)politično pozicijo gledalca in nanj obrača vprašanja o etiki recepcije (kar naj bi bilo po Lehmannu tudi politično poslanstvo postdramskega gledališča), hkrati pa nikoli ne zapade ukinitvi Rancièrovske *estetske zarez* med namero in učinkom – neposrednemu didaktiziranju. Besedilo izvaja dvoumno operacijo vsiljevanja določenih recepcij gledalcu, obenem pa naslavlja njegovo relativno svobodo doživljanja. Pri tem pa ga nenehno sooča z mejami gledališke konvencije: »*mislim, če hočeš / če hočeš, zaploskaš, če nočeš, pač ne zaploskaš / hočem rečt, da ti ni treba zaploskat, če tega ne želiš, čeprav v didaskaliji tako piše.*«

#### 4 Imanentna subverzija protokolov gledališkega dispozitiva

Oba postopka razpiranja besedila, ki ju izvede obravnavni tekst – razpiranje produkcije k dogodkovnosti na formalni ravni ter razpiranje procesa semiotizacije k aktivni, a nearbitrarni recepciji gledalca oz. predvsem prenos poudarka od semioze k učinku, pa nista zgolj dejanji formalnega in pomenskega odpiranja zaradi same odprtosti, temveč imata eksplicitno (politično) funkcijo: razpiranje protokolov gledališkega dispozitiva in njegovega ekonomskega konteksta. Bojana Cvejić in Ana Vujanović to funkcijo pripisujeta sodobnim scenskim praksam, ki spodmikajo tla esencialnim pojmovanjem medijev in širijo prostor možnosti razumevanja tega, kaj ples ali gledališče je: »Če danes rečemo, da neko delo izvedbenih umetnosti uporablja koncept odprtega dela, je s tem mišljeno, da podaja predlog/izjavo, ki je materializacija pogleda o tem, kaj umetnost je in kaj bi lahko bila.« (Cvejić, Vujanović 2005: 16.) Tudi obravnavano besedilo širi meje razumevanja tega, kaj je gledališče, zlasti pa besedilna praksa ter kakšen je njun odnos. V kontekstu neinstitucionalne produkcije, ki že nekaj desetletij poteka v znamenju postdramskega gledališča, to nemara niti ni tako radikalno razpiranje, četudi je po drugi strani res, da tudi v okviru slednje pri nas večinoma primanjkuje premisleka o novih besedilnih postopkih, zlasti pa njihove konkretizacije v izvedbi. A resnični potencial razpiranja meja obstoječih protokolov,

ki ga opravi obravnavano besedilo, gre iskati drugje. Tudi Bojana Cvejić in Ana Vujanović opozarjata, da nominalna gesta afirmacije drugačnih praks v času, ko prevladujejo institucionalne definicije tega, kaj je lahko posamezna umetniška praksa, in v ekonomskem kontekstu, ki eksplicitno terjaja nenehno (hiper)produkcijo heterogenih praks (zavoljo pretočnosti umetniškega trga), ni več nujno tako ostra zarez. Ali drugače: zgolj izjava »tudi to je gledališče« ali »tudi to je gledališki tekst«, ki jo izvede obravnavano besedilo, danes znotraj neinstitucionalne produkcije niti ni glavni lokus *politike estetike* (Rancièrov pojem) njegove odprte forme (tako kot je to veljalo npr. za projekt *9 lahkih komadov* skupine Preglej l. 2007, ki je zarezal v takrat dejansko še zelo zaprto pojmovanje tekstualnosti v gledališču). Obravnavano besedilo se s svojimi besedilnimi postopki, še bolj pa na metaravni protokola svoje produkcije in na pragmatični ravni proizvedenih učinkov – z imanentno subverzijo v obliki svojevrstne nadidentifikacije – kakor virus zavrtja v razmerja moči, ki prežemajo sodobno gledališko produkcijo. S tem problematizira določene postopke financiranja, ki umetnike primorajo k nenehni hiperprodukciji in njihov čas strukturirajo s horizontom projekta (Kunst 2011: 15), nenehno naperjen v prihodnost, v pisanje prijav za prihodnje projekte ali poročil za preteklo, zaradi česar se jim izmika sedanost, potrebna za dejansko realizacijo teh projektov. S tem besedilo sega tudi k prevpraševanju razmerij moči in posledičnih pogojev življenja in ustvarjanja, ki marginalne prakse ločujejo od dominantnih oz. institucionalnih. Kot beremo v besedilu, gre za še eno »nočem-vračatidenarja predstavo«:

opomba – za tiste, ki ne veste – nočemvrnitidenarja predstave so tiste predstave, ki jih ustvarjalci na hitro oddelamo samo zato, ker smo zanje dobili sredstva od financerjev in ta sredstva po pogodbi moramo porabiti do konca leta, predstave pa zaradi tega ali onega razloga nismo bili sposobni speljati  
meni je zmanjkalo cajta  
ampak res, res mi je zmanjkalo cajta  
saj vem, da vsem zmanjka cajta  
ampak meni je zmanjkalo cajta iz objektivnih razlogov  
in pol, in pol je edini material, k mi je ostal in ga loh na hitro razstavim oz – natančneje  
– predstavim, simona semenič  
se pravi, tu smo, da ne bi kršili pogodb, po katerih moram ta projekt realizirati do konca tega leta,  
kar zdaj z vašo pomočjo počnem.

Avtorica torej s svojim projektom izvede točno to, kar od nje zahteva obstoječi sistem financiranja scenskih umetnosti (del besedila je tudi tekst, poslan na razpis, in ironični komentar tega, kako celotni dogodek izpolnjuje vse obljube, navedene v prošnji za sredstva), hkrati pa prav te zahteve z besedilnimi postopki, še bolj pa s samo odprto, nedokončano formo besedila, nenehno problematizira. Gre za humorni preobrat poznomodernistične geste, ki nemožnost ustvarjanja spremeni prav v gonilo ustvarjanja samega. Ta nemožnost v obravnavanem primeru ni več posledica kake zavesti o vse-že-ustvarjenosti ali o umanjkanju navdiha, temveč je posledica pomanjkanja časa zaradi nujne prijavljanja na razpise, pisanja poročil in obenem vpetosti

v preštevilne druge projekte, da bi si zagotovili minimalne pogoje preživetja. Avtorica izvede projekt tako, da polovico celotne izvedbe opre na branje poslanih prošenj za sredstva, ki dejansko vselej zasedajo večino časa priprave nekega projekta, v tem primeru pa ta čas eksplicitno monopolizirajo. Hkrati pa samo izvedbo projekta, torej javni dogodek, uporabi za to, da sam projekt pripravi – da sproti piše in popravlja tekst, za kar ji je prav zaradi pisanja razpisov in množstva drugih projektov zmanjkalo časa. Procesualnost tako ni zgolj namerno razpiranje besedila dogodkovnosti, temveč pragmatična posledica kroničnega pomanjkanja časa za pisanje in pripravo projekta in obenem konceptualna gesta subverzivne podreditve temu pomanjkanju.

## 5 Zaključek

Variacija na temo o nemožnosti ustvarjanja, ki sama postane ustvarjalno gonilo, ki jo izvede *Še me dej*, je torej danes, ko je prav diktat hiperprodukcije na umetniškem trgu tisti, ki paradoksalno onemogoča, kastrira in krni produkcijo, implicitno tudi politična gesta, ki jo lahko mislimo v navezavi na številne geste odtegnitve od produkcije (npr. samoizbris lastnega arhiva projektov medijskega umetnika Igorja Štromajerja) ali fiktivne produkcije kot problematizacije sistema umetnosti (projekt neobstoječega umetnika Darka Mavra, ki ga je izpeljal kolektiv 0100101110101101.org). V tej luči se obravnavano besedilo pokaže kot eden od možnih odgovorov na sodobni diktat hiperprodukcije umetniškega (pa tudi širše ekonomskega) sistema. Gre za gesto odtegnitve od produkcije prav s paradoksalno podreditvijo diktatu hiperprodukcije, ki pa tukaj postane produkcija *procesa* produkcije (in ne produkta), ki je zaradi diktata hiperprodukcije ustvarjalcem odtegnjen. Nemara je to deleuzeovska imanentna subverzija, ki vstopa v obstoječe protokole produkcije umetnosti, da bi jih notranje potisnila k spremeni:

Ta tretja pozicija ima največji kreativni potencial, saj intervenira v polje umetnosti, ne z grožnjo, da ga pretrese, ampak z nenehno transformacijo tega polja prek ponovnega premisleka, raziskave in problematizacije dispozitiva njegovih institucij. Vpisana je vanj tako, kot je virtualno vpisano v aktualno [...] To je edina pozicija, ki ima danes potencial odprtosti na ravni umetniške prakse in ki nemara ohranja možnost »umetnosti kot odprtega koncepta« tudi na ravni institucije. To pa zato, ker je nedvomno performativna, celo na način »ekscesa«. (Cvejić in Vujanović 2005: 23.)

Obravnavana imanentna subverzija res ni prinesla sistemskih učinkov, je pa pripeljala lastno uporniško gesto do konkretnega rezultata: avtorica je od zunaj diktirano zahtevo po izvedbi projekta uporabila za to, da si je povrnila tisto, kar ji sam sistem diktatov kraje: čas za ustvarjanje, ki je delo.

## Literatura

- BLISSETT, Luther, 2001: *Velika umetniška potegavščina – imate kdaj občutek, da ste bili prevarani?* Ljubljana: Založa I\*cf.
- BURROWS, Jonathan, 2011: *Koreografov priročnik*. Ljubljana: Maska.
- DELEUZE, Gills, 2010: *Kritika in klinika*. Ljubljana: Študentska založba.

- CVEJIĆ, Bojana, VUJANOVIĆ, Ana, 2005: Odprto delo – ali ima danes pravico do teorije? *Maska* 20/5–6. 5–12.
- ECO, Umberto, 2008: The Poetics of the Open Work. Claire Bishop (ur.): *Participation*. London: Whitechapel. 20–40.
- FISCHER - LICHTER, Erica, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založa.
- KUNST, Bojana, 2011: The Project Horizon. On the Temporality of Making. *Le Journal des Laboratoires* sep–dec 2011. 14–19.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- MASSUMI, Brian, 2002: Introduction. Like a Thought. Brian Massumi (ur.): *A Shock to Thought. Expression After Deleuze and Guattari*. London: Verso. XIII–XXXIX.
- POSCHMANN, Gerda, 2008: Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov. Tomaž Toporišič, Petra Pogorevc (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 97–116.
- RANCIÈRE, Jacques, 2005: *The Politics of Aesthetics: the Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- RANCIÈRE, Jacques, 2010: *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.
- ŠORLI, Maja, 2011: *Vloga besedila v slovenskem postdramskem gledališču*. Doktorska disertacija. Mentorica Barbara Sušec Michieli. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo.
- Virtualna baza Intima*: [www.intima.org/](http://www.intima.org/)