

Avtorica v članku analizira petdesetletno predstavo *Noordung::1995-2045*, ki se je kot raziskovalni projekt v trajanju začela leta 1995 in se bo po konceptualnih napovedih njenih avtorjev zaključila leta 2045 v realnem veselju. Posveča se predvsem dvema vidikoma projekta: razkroju dramske predloge in nanjo oprtega tradicionalnega modela gledališča, ob katerem se Dragan Živadinov navdihuje z Malevičevim suprematizmom, ter značaju in naravi tehnološko izpopolnjenih substitutov, ki bodo skozi desetletja nadomeščali umrle igralko in igralce v predstavi ter se nazadnje preselili v realno veselje. S tem Živadinov po eni strani nadaljuje hrepenenje po idealni umetni formi, kakršno so pred njim čutili Kleist, Craig ali Prampolini, po drugi pa raziskuje in dokumentira staranje in razkranje tako predstave kot njenih ustvarjalcev in ne nazadnje tudi občinstva. Avtorica pokaže, da je ključna stička med obojimi prelomna predstava Živadinova in Gledališča sester Scipion Nasice *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom* iz leta 1986. S fotografijo prizora »prekrstitve« v tej predstavi je bila namreč povezana dejanska življenjska tragedija, smrt igralko, ki je postala prvi sprožilec ideje, da je mogoče igralko ali igralca po smrti v predstavi nadomestiti z neživim objektom.

Ključne besede: smrt, pogreb, grob, nagrobnik, postdramsko gledališče, Dragan Živadinov, vizualna umetnost, suprematizem, telo, substitut, duh, spomin

Petra Pogorevc je diplomirala iz primerjalne književnosti in literarne teorije ter angleškega jezika na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Med letoma 1993 in 2007 je delovala kot novinarka, kritičarka, publicistka in prevajalka, leta 2007 pa se je zaposlila v Mestnem gledališču ljubljanskem kot dramaturginja in urednica zbirke Knjižnica MGL. Leta 2017 se je vpisala na doktorski študij na Oddelku za dramaturgijo in scenske umetnosti na AGRFT v Ljubljani.

petra.pogorevc@siol.net

Petra Pogorevc

Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana City Theatre

Truplo umetnosti in črni kvadrat

Ko je leta 1935 za rakom umrl suprematist Kazimir Malevič, so njegov pepel pokopali pod hrastovim drevesom blizu njegove dače v naselju Nemčinovka, ki je bilo tedaj še vasica na obrobju Moskve. Med drugo svetovno vojno je bil nagrobnik uničen, na Malevičev grob pa se je pozabilo do te mere, da je sčasoma izginil. V obdobju komunizma, ko je Rusija za več desetletij postala Sovjetska zveza, sta kolektivno kmetijstvo in industrializacija spremenila podobo ruskega podeželja. Nemčinovka je postala predmestje Moskve, na območju, kjer se je nekoč nahajal Malevičev grob, pa so leta 2013 zgradili luksuzno stanovanjsko naselje.

Na srečo se je ohranila serija črno-belih fotografij, ki dokumentirajo Malevičevo krsto, grob in nagrobnik nad njim pa tudi ves potek njegovega zadnjega slovesa, ki si ga je v oporoki zamislil sam. Načrtoval ga je tako, da je v vseh fazah vključevalo osrednji emblema njegove suprematistične umetnosti, namreč Črni kvadrat iz leta 1913 oziroma 1915. Ta je visel že nad njegovim truplom na parah v Hiši umetnikov v Leningradu, od koder so ga v krsti v obliki arhitektona odnesli na Črni trg, kjer se je od njega poslovila množica. Nato so truplo položili v železniški vagon s črnim kvadratom ter ga odpeljali na upepelitev v Moskvo in zatem še v Nemčinovko. Tako krsto kot nagrobnik je izdelal Malevičev umetniški kolega Nikolaj Suetin.

Ob stoti obletnici *Zadnje futuristične razstave 0.10*, ki jo je Malevič leta 1915 postavil v Peterburgu, so v ljubljanski Moderni galeriji priredili mednarodno skupinsko razstavo *Hommage à Malevič*. Skupina Irwin je na njej sodelovala z instalacijo, ki se je navezovala prav na Malevičev pogreb oziroma njegove slavne črno-bele fotografije. Jela Krečič v članku »Malevič je mrtev! Živel Malevič« o njej zapiše: »Delo *Truplo umetnosti* se nanaša na komentar nekega kritika iz osemdesetih, ki je vrsto posnetkov, reinterpretacij in apropiacij Maleviča označil za truplo umetnosti (v nasprotju z živo umetniško vrednostjo originala). Irwini so kritiško sodbo vzeli dobesečno in že pred leti razstavili maketo Malevičevega trupla po njegovih načrtih za svoj pogreb« (Krečič). V nadaljevanju opiše instalacijo skupine Irwin:

Umetnik leži v krsti, ki jo je načrtoval Suetin in ki ustreza Malevičevim arhitektonom ali planitom (to so modeli njegove utopične arhitekture). Na pokrovu krste sta naslikana krog in kvadrat, v pogledu krste od spredaj pa je mogoče prepoznati njegov znameniti

križ. Nad truplom je razstavljen njegov Črni kvadrat, ob njem pa stoji vaza lilij. S tem delom morda dobita usoda Maleviča po njegovi radikalni redukciji slike in pričujoča razstava ustrezen komentar: Malevič je mrtev. Živel Malevič! (prav tam)

Suprematizem Kazimirja Maleviča je globoko vpisan tudi v opus Dragana Živadinova, ki je v prvi, retrogardistični fazi ustvarjanja v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja najprej z Gledališčem sester Scipion Nasice in zatem tudi s Kozmokinetičnim gledališčem Rdeči pilot ter Kozmokinetičnim kabinetom Noordung, z vizualnimi umetniki iz skupine Irwin in člani glasbene skupine Laibach tvoril skupni umetniški kolektiv Neue Slowenische Kunst. Čeprav faze v njegovem dosedanjem opusu v praksi niso bile tako jasno razmejene, kot so v teoriji, za Živadinova vendarle velja, da se je s petdesetletnim projektom *Noordung::1995–2045* iz retrogardizma usmeril v telekozmozem oziroma postgravitacijsko umetnost, v kateri pa je svoje dotodanje ukvarjanje z Malevičevim suprematizmom kvečjemu še nadgradil in razvil.

V članku se želim ozreti na petdesetletno predstavo, ki se je kot raziskovalni projekt v trajanju pričela leta 1995, po napovedih avtorskega koncepta, s katerim ne nameravam polemizirati ali se do njega vrednostno opredeljevati, pa se bo zaključila leta 2045 v realnem vesolju. Obravnavala bom predvsem dva vidika: razkroj dramske predloge in nanjo oprtega tradicionalnega modela gledališča, ob katerem se Živadinov v veliki meri navdihuje z Malevičevim suprematizmom, ter značaj in naravo tehnološko izpopolnjenih substitutov, ki bodo skozi desetletja nadomeščali umrle igralke in igralce v predstavi ter se nazadnje preselili v vesolje. S tem Živadinov po eni strani nadaljuje hrepenenje po idealni umetni formi, kakršno so pred njim čutili Kleist, Craig ali Prampolini, po drugi strani pa raziskuje in dokumentira staranje in razkranje tako predstave kot njenih ustvarjalcev in ne nazadnje tudi občinstva. Pokazati želim tudi, da je ključna stička med obojim prelomna predstava Živadinova in Gledališča sester Scipion Nasice *Krst pod Triglavom* iz leta 1986.

Malevičev sloviti *Črni kvadrat*, ki je »hkrati prvi objekt suprematizma in s tem morda prva geometrična abstrakcija, je poslednji korak v destrukciji klasične slike in podobe, je glasnik nemogućnosti reprezentacije ali, kot je to opredelil sam, ničelna forma slike«, med drugim zapiše Jela Krečič. Gre za prelomni dogodek v umetnosti 20. stoletja, s katerim je leta 1915 nadaljeval proces, ki se je začel že z impresionizmom sredi 19. stoletja. »Iz slike je Malevič izgnal ves materialni in objektni svet. V njej gre za prikaz minimalne spremembe, ki nastane, če slikar naslika črni geometrijski lik na belo podlago. Prav ta slikarska gesta izničenja podobe do danes buri kritike in teoretike« (prav tam). Za petdesetletni projekt je ta gesta tako pomembna, da Bojan Anđelković v monografiji *Umetniški ustroj Noordung: filozofija in njen dvojnik* zapiše: »Kazimir Severinovič Malevič in ne Herman Potočnik Noordung je osrednja referenčna točka projekta *Noordung*« (139).

Koncept petdesetletnega projekta

Krstna izvedba *Naseljene skulpture Ena proti ena*, izhodiščne predstave petdesetletnega projekta *Noordung::1995–2045* Dragana Živadinova v izvedbi Kozmokinetičnega kabineta Noordung je bila 20. aprila 1995 ob 22. uri v Festivalni dvorani v Ljubljani. Poleg samega Živadinova kot avtorja idejne zasnove so pod krstno izvedbo predstave podpisani scenograf Vadim Fiškin, kostumografinja Dunja Zupančič, dramaturginja in umetniška producentka Jana Pavlič, producent Petar Jović, lektorica Mateja Dermelj in še nekateri drugi sodelavci.

Predstava naj bi do leta 2045 doživela skupaj pet ponovitev: vsakih deset let, vselej na isti datum in ob isti uri ter z istimi igralkami in igralci. V igralski zasedbi je štirinajst imen: Pavle Ravnohrib, Ivo Godnič, Marinka Štern, Marko Mlačnik, Borut Veselko, Jonas Žnidaršič, Mojca Partljič, Mario Šelih, Romana Šalehar, Iva Zupančič, Milena Grm, Maruša Oblak, Uroš Maček in Mateja Rebolj. Ključni postavki v konceptu sta zamenjava teles igralk in igralcev, ki bodo v času trajanja projekta umrli, s tehnološkimi substituti in zaključna selitev slednjih v realno vesolje. Bojan Anđelković o projektu zapiše:

Peta in zadnja ponovitev petdesetletne gledališke predstave *Noordung* naj bi bila 20. aprila 2045. Telesa mrtvih igralcev bodo nadomeščena s tehnološkimi substituti, dramsko besedilo *Ljubezni in države* pa bo prevedeno v elektronske ritme in melodije. Vse skupaj naj bi se končalo tako, da bo Živadinov postavil tehnološke substitute kot umetniške satelite oziroma planite (planeti-Države?) v ekvatorialno orbito, 36.000 kilometrov daleč od planeta Zemlja, nato bo 2. maja v vesolju naredil samomor. (68)

Kot v opombi pod črto navaja Bojan Anđelković, je Živadinov na vprašanje, zakaj si je za datum lastne smrti izbral 2. maj, leta 2014 v intervjuju za časnik *Slobodna Dalmacija* novinarju Damirju Piliću odgovoril takole: »Zato, ker je 1. maj že izbran za praznik dela. Nekoč se je slavilo tako 1. kot 2. maj in jaz sem proti temu, da se ukine 2. maj kot praznik dela. Ker prvi dan slaviš, drugi dan pa uživaš v praznini. V Sloveniji rečemo ‚praznovanje‘, to pa pomeni, da si v praznini. Hočem, da se spoštuje tudi 2. maj, brez ironije« (prav tam).

Do sedaj je torej predstava doživela dve ponovitvi. Prva je bila leta 2005 v hidrolaboratoriju Centra za usposabljanje kozmonavtov Jurij Gagarin v moskovskem Zvezdnem mestu, druga pa leta 2015 v vitanjskem KSEVT-u. Prav tako je v igralsko zasedbo že zarezala smrt: leta 2011 je umrla Milena Grm, leta 2018 pa Iva Zupančič. Na ponovitvi v KSEVT-u je Mileno Grm leta 2015 nadomestil prvi daljinsko vodeni substitut. Ker v krstni izvedbi predstave ni izgovarjala nobene od replik iz Stojšavljevićeve predloge, ampak je pela ljubezensko pesem iz Rezije, je občinstvo slednjo slišalo v izvedbi moškega pevskega zbora.

Drugo ponovitev projekta *Noordung::1995–2045* si je 20. aprila 2015 ogledalo

približno štiristo gledalcev. Na vhodu v KSEVT jih je ob 22. uri pričakal Živadinov, ki jih je s črnimi, rumenimi, rdečimi in modrimi zapestnicami razdelil v štiri skupine, iz tistih brez zapestnic oziroma rezerviranih vstopnic pa sestavljal še peto skupino, ki si je prav tako lahko ogledala predstavo.

„Rumeni“ smo predstavo opazovali iz zgornjega nadstropja, torej iz pozicije gledalcev izvirne predstave iz leta 1995, ki so predstavo opazovali iz kupole, nameščeni ležeče navzdol. Oziroma iz pozicije gledalcev prve ponovitve iz leta 2005, ko so gledalci ponovno opazovali predstavo iz gornjega rakursa, tokrat v hidrolaboratoriju za trening kozmonavtov v Zvezdnem mestu pri Moskvi. Ostali so gledali predstavo iz bolj običajne gledalske pozicije, razporejeni krožno okoli odra, sedeč na stolih ali tleh. (Anđelković, »Noordung«)

Ker so izvirna scena in kostumi predstave leta 1997 zgoreli v požaru v Gledališkem ateljeju SNG Drama Ljubljana, kjer so jih hranili, povsem identične ponovitve predstave ne bi mogli izvesti, tudi če bi to želeli. »Pa vendarle se bo predstava vseeno dejansko ponavljala vsakih deset let, saj se bodo igralci oziroma njihovi tehnološki substituti gibali po natančno določeni geometrizirani mizansceni. Za dogajanje predstave pa bo vedno izbran ustrezen krožni prostor, v katerem bodo lahko gledalci opazovali predstavo iz gornjega rakursa, iz „virtualne“ kupole, torej na podoben način kot gledalci prve predstave« (prav tam).

Za izdelavo tehnoloških substitutov je v petdesetletnem projektu zadolžena Dunja Zupančič, umetniška in življenjska sopotnica Živadinova, ki je razvoj lastne biomehatronske metode oprla na pnevmatski modul svojega očeta, strojnega inženirja Janeza Zupančiča. Tehnološke substitute, s katerimi nadomešča telesa umrlih igralcev, Živadinov imenuje umboti, kar je skovanka iz besed um, umetnost + rabota (delo), robotnik (delavec, robot), sam postopek procesualne nadomestitve pa progresivna substitucija, ki jo ima za »osnovno metodo postgravitacijske umetnosti« (Živadinov). »Umbot“ je tehnološki abstrakt, ki ima dvostopenjski nosilec. Prvi nosilec mu omogoča delovanje na gledališkem odru, drugi nosilec pa mu omogoča delovanje v realnem, bližnjem vesolju. V petdesetletnem procesu *Noordung* „umbot“ na prvi stopnji nadomesti igralčevo telo z daljinsko vodenim znakom. Daljinsko voden znak substituiral igralca v njegovi „mise en scène“ (prav tam). Na drugi stopnji naj bi umboti v vesolju opravljali nosilno nalogo, ki je procesiranje suprabrakta syntapiensa vseh umrlih igralcev.

»Če je umbot strojna oprema, je syntapiens (kar je zloženka iz „sintetični homo sapiens“) programska oprema, ki vsebuje različne informacije o preminulemu igralcu« (Anđelković, *Umetniški* 107). Ta programska oprema torej hrani in posreduje točno določene vsebine, ki so definirane in klasificirane v manifestu 50 koordinat postgravitacijske umetnosti:

Syntapiens je digitalni suprabraktni igralčev obraz, sestavljen iz treh nosilnih programov: 1. program / mikronski izris igralčevega obraza (skeleton), 2. program

/ nabor igralčevih mimov (emomehanika) in 3. program / genska tekstura igralca (biomehatronika). ‚Suprabstrakt syntapiens‘ je teleloški material, nameščen v procesorju umbota, pripravljen za telementiranje programov o igralcu na planet in v globino vesolja. (Živadinov)

Kljub dozdevnemu »vztrajanju pri istem«, ki je vpisano v koncept projekta, je tisto, kar Živadinov s ponovitvami predstave ves čas proizvaja, pravzaprav razlika.

Skrivnostna Nietzschejeva ideja večnega vračanja, kot to pokaže Deleuze v svojem kapitalnem delu, sloni na razliki in ponavljanju – natančneje, na ponavljanju, ki paradoksalno, edino lahko naredi resnično razliko in s tem ustvari nekaj novega. To je tudi osnovno izhodišče koncepta petdesetletne predstave, ki natanko skozi ponavljanje proizvaja ‚majhno‘ razliko kot nekaj resnično novega: igralke in igralci procesualno umirajo, nadomeščajo pa jih njihove tehnološke različice, ki prevzamejo in ponovijo njihove vloge tako, kot da ni nikakršne razlike in kot da se predstava resnično ponavlja. Drugače povedano: sama ponovitev (predstave) proizvaja svojo lastno notranjo razliko (prek ponovitve predstave). (Anđelković, »Noordung«)

Preden nadaljujemo, spomnimo na to, da se je od leta 1995 spreminjala tudi ekipa petdesetletne predstave. Četudi v konceptu niso izpostavljeni tako kot igralci, projekt zapuščajo oziroma se mu priključujejo tudi drugi sodelavci; v njegovo ožje umetniško jedro je tako šele po krstni izvedbi vstopil Miha Turšič, ki je poleg Živadinova in Zupančičeve danes eden od treh njegovih ključnih avtorjev. Nika Leskovšek leta 2015 utemeljeno zapiše:

Bolj kot spominska vaja ali filozofski koncept ‚ponavljanja in razlike‘ pa je Noordungova stalnica prav sprememba. *Noordung 1995–2045* je namreč dokument spreminjanja, staranja (predstave), njenih ustvarjalcev in z njo vred njenih gledalcev: posthumni spomin in ostanek, zapuščina človeštva, lahko tudi obred poslavljanja ali zgolj molitveni stroj (nazadnje se pri Živadinovu vse kaže kot povezano). *Noordung* je mogoče razumeti tudi kot gledališče, ki je najbolj ‚človeško, vse preveč človeško‘ prav v svojem efemernem poudarku, torej minljivosti, ki je minljivost človeka, ‚ki bi še raje hotel nič, kot nič ne hotel‘. (Leskovšek)

Preboj iz dramskega v vizualno

Kot besedilno predlogo projekta je Živadinov uporabil dramo *Ljubezem in država* Vladimirja Stojsavljevića iz leta 1980, ki jo je prvič želel režirati že kot svojo diplomsko predstavo na AGRFT, vendar je tik pred diplomom iz akademije izstopil. Kasneje je na tej drami osnoval petdesetletni projekt in jo leta 2011 uprizoril na velikem odru SNG Drama Ljubljana. Šlo je za časovno zadnji, čeprav sicer osrednji del širšega projekta uprizoritve celotne *Elizabetinske trilogije*, ki obsega še dramo *Prepovedano gledališče*

in *Marlowe*. Prvo je Živadinov režiral leta 2008 na Gospodarskem razstavišču, drugo leta 2009 v fermentaciji Pivovarne Union v Ljubljani, dodal pa jima je tudi lasten prolog *Ljubezen::Država::Avatar* in epilog *Država::R.III*.

Bojan Anđelković v kritiki uprizoritve v SNG Drama Ljubljana, ob kateri si je Živadinov zadal nalogo uprizoriti to dramo v celoti, od strani do strani in z minimalnimi intervencijami, na vprašanje, zakaj sploh to besedilo, odgovarja:

Prvič, čeprav se imenuje *Ljubezen in država*, Stojavljevićeva drama v bistvu govori o razmerju med umetnostjo in oblastjo in bi se prav tako lahko imenovala Gledališče in država, kar bi celo bolj ustrezalo njeni vsebini. Gre torej za razmerje, ki je z izjavo ‚Gledališče je država‘, ki jo lahko preberemo že v *Prvem sestrskem pismu Gledališča sester Scipion Nasice* iz leta 1983, postavljeno kot temeljno izhodišče Živadinovovega retrogardističnega obdobja in hkrati tudi vseh njegovih nadaljnjih, tehno in postgravitacijskih metamorfoz. Drugi, še bolj pomemben razlog, zaradi katerega je prav ta tekst izbran za dramsko predlogo 50-letnega gledališkega projekta, pa je, da gre za dramo, ki se dogaja v deželi in času rojstva modernega gledališča, torej v Angliji na prelomu 16. in 17. stoletja. Če je namreč eden izmed osnovnih razlogov, zaradi katerega je projekt *Noordung* zastavljen kot 50-letni proces, prav gledališka demonstracija prekinitve s tem in takšnim tradicionalnim modelom gledališča, ki sloni na dramskem tekstu – in sicer skozi njegovo procesualno ukinitvev – katera drama bi bila bolj primerna od tiste, v središču katere se nahaja najbolj razvpiti dramatik vseh časov – William Will Shakespeare osebno? (Anđelković, »Živadinov«)

Še preden je prišel na idejo, da bi na AGRFT režiral Stojavljevićevo *Ljubezen in državo*, je Živadinov kot prvo od dveh predpisanih diplomskih predstav na odru MGL želel uprizoriti Shakespearovo komedijo *Kakor vam drago*. Eda Čufer v predavanju »Atletika očesa« piše, da je za ravno tako nesojeno uprizoritev te komedije izdelal premišljen in dovršen elaborat v obliki stripa, ki je vseboval »zelo reducirano besedilo ter več kot sto skrbno izrisanih skic posameznih prizorov in scen, ki so nakazovali poigravanje z estetiko pop arta in s slapstick komedijo« (296-97). Elaborat je tedanje vodstvo gledališča kategorično zavrnilo.

Živadinov je iz akademije v bistvu izstopil zato, ker s profesorji, z izjemo Mileta Koruna, ni našel skupnega jezika. Zanimalo ga je namreč gledališče, kakršnega takrat tam niso gojili, namreč gledališče, zajeto v modernističnem premiku, ki ga je v omenjenem predavanju na primeru *Retrogardističnega dogodka Krst pod Triglavom* definirala Eda Čufer. »To je premik težišča od univerzalne, splošnočloveške zgodbe, ki se v tradicionalnih modelih gledališča najprej zapiše v trajnem mediju, dramskem tekstu, libretu ali partituri, ki tako postane matrica neštetihih partikularnih scenskih interpretacij, k univerzalnosti forme, k vprašanju splošnih formalnih zakonov odra, s katerih poznavanjem in obvladovanjem lahko izražamo tudi zelo partikularne, subjektivne, abstraktne vsebine« (295).

Krst pod Triglavom je bil eden zadnjih projektov Gledališča sester Scipion Nasice (GSSN), ki je delovalo od leta 1983 do samoukinitve leta 1987. Premiera predstave je bila 6. februarja 1986 na odru Gallusove dvorane Cankarjevega doma, kjer je doživela vsega skupaj deset izvedb. Po mnenju Ede Čufer je obveljala za prelomno v zgodovini slovenskega gledališča zaradi svoje nedramske strukture, saj je šlo za »izrazito scenski oziroma ritmično-vizualni-glasbeni spektakel, ki pa ga je bilo nemogoče žanrsko opredeliti kot gledališče, opero ali balet, čeprav si je dogodek izposojal prvine pri vseh teh oblikah« (prav tam). Preden so zasnovali *Krst pod Triglavom*, so z Živadinovom kot režiserjem in Miranom Moharjem kot scenografom »prehodili razmeroma dolgo skupno pot, ki bi jo lahko v grobem označila kot ,eksperimentiranje v območju dekonstrukcije dramskega gledališča‘ ter se ob tem »dejavno ukvarjali s poskusi sprva postopne in nato vse radikalnejše redukcije dramskega besedila kot dominantne oblike zapisa – gradbenega načrta, ki smo jo nadomeščali z vse bolj vizualnimi in prostorskimi oblikami ter z vse bolj likovnimi in grafičnimi formami zapisa« (prav tam).

Živadinov je le nekaj mesecev po protestnem izstopu iz akademije predlagal ustanovitev GSSN, v okviru katerega je s Čufarjevo in Moharjem nadaljeval z raziskovanjem gledališča znotraj načrtanih vsebinskih in formalnih izhodišč.

V teh bolj sproščenih in uporniških razmerah se je hitro pokazalo, da tisto, kar smo si upali oskruniti, torej osrednjo vlogo dramskega besedila, v naši metodi dela vse bolj nadomešča likovni diskurz. Pri tem nimam v mislih likovnega diskurza zgolj v smislu poigravanja s podobami, marveč likovni diskurz kot poseben način mišljenja, kot miselni prostor, ki je urejen po drugačnih zakonih in kriterijih kot, denimo, literarni oziroma verbalni univerzum. Zgodovina slikarstva je nenadoma postala pomembnejši referenčni prostor kot zgodovina drame in gledališča. (297)

Odsotno telo in njegov substitut

Po tistem, ko so leta 1984 uprizorili *Retrogardistični dogodek Hinkemann*, leta 1985 pa še *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*, ki vsak po svoje že »zrcalita postopni prehod oziroma preobrazbo iz dramskega v scenski diskurz«, so se v GSSN lotili še »konstitutivnega mita slovenske nacionalne zgodovine«, v katerega je vpisano pomembno vprašanje »kaj se zgodi, ko se družbeni, religiozni, moralni in čustveni red dramatično in seveda tudi nasilno spremeni v neki drugi red« (Čufer 297). In medtem ko so se na vsebinski ravni ukvarjali z vzporejanjem Prešernove in Smoletove obdelave mita ter raziskovali zgodovino Slovencev, ki so samo v 20. stoletju zamenjali štiri državne ureditve, je na ravni scenske forme dogodka stekla enako pomembna »vizualno-prostorska ,prekrstitev‘ tako imenovanega mimetičnega koncepta prostora

v abstrakten koncept prostora«, kar je pomenilo, da so tematiko *Krsta* in »prekrstitve« v predstavi »premestili iz religiozno-ideološke v estetsko sfero« (298).

Osnovna namera ustvarjalne ekipe je v tem oziru bila »vizualizirati trenutek ‚prekrstitve‘ iz mimetične v abstraktno organizacijo in artikulacijo prostora« (301), pri čemer pa niso izhajali iz kontrapunkta med realistično in abstraktno podobo, marveč so si za izhodišče vzeli dve modernistični podobi: Appijevo skico *Posvečeni gozd* za Wagnerjevo opero *Parsifal* iz leta 1896 in abstraktno sliko Kandinskega *Modro* iz leta 1925. Tako Appia kot Kandinski sta se v svojem delu ukvarjala z idejo celostne umetnine, ki je zaposlovala tudi ustvarjalno ekipo *Krsta pod Triglavom*, obenem pa med izbranimi podobama obstaja tudi pomembna razlika, ki jo lepo povzame Eda Čufer: »Tako Appijev prostor kot prostor Kandinskega je definiran kot ritmični prostor, le da Appia organizira prostor v globino, kot arhitekturo, prostor Kandinskega pa temelji na dinamiki ploskev, površin in barv. To je zvočni prostor. Lahko bi rekli, da Appia misli in vizualizira prostor kot čas, Kandinski pa čas kot prostor« (prav tam).

Z emblematičnim prizorom »prekrstitve« v *Krstu pod Triglavom*, v katerem se je tako imenovani gozd Kandinskega spustil v Appijev *Posvečeni gozd*, in sicer tako, da sta se za nekaj trenutkov srečala in prekržala v zraku, pri čemer se je ustvaril vtis lebdenja, pa je bila leta 1986 povezana tudi dejanska življenjska tragedija, ki je okrnila zasedbo predstave in spremenila njeno podobo, obenem pa daljnosežno zaznamovala tudi vse nadaljnje delo Živadinova. Ena od igralk iz zasedbe, imenovala se je Deana Demšar, je namreč v času igranja predstave umrla v prometni nesreči. Živadinov zanjo ni nikoli naredil prezasedbe in tudi ni spreminjal režije ter koreografije predstave, temveč je igralkam in igralcem dal preprost napotek, naj igrajo tako, kot da bi bila umrla kolegica še vedno z njimi na odru.

»Na idejo zamenjave teles preminulih igralcev z znaki pa pride Živadinov prek neke fotografije iz omenjene predstave, na kateri je med drugimi igralci ‚vidna‘ odsotnost preminule igralkke. Na fotografiji je nad igralci videl velik krožni ‚znak‘, detajl kompozicije Kandinskega iz leta 1925 *Modro*, ki ga je Živadinov v nekem trenutku po lastnih besedah dojel kot znak preminule igralkke« (Anđelković, *Umetniški* 107). To je bil torej prvi sprožilec ideje, da bi bilo mogoče igralko ali igralca po smrti v predstavi nadomestiti z neživim objektom.

Živadinov je najprej načrtoval rekonstrukcijo uprizoritve Ajshilove *Oresteje*, ki jo je leta 1968 v SNG Drama režiral Mile Korun, in v kateri bi igralkke in igralce, ki so umrli, nadomestil s tridimenzionalnimi znaki. To zamisel je opustil in razvil petdesetletni projekt, v katerem je ideji razkroja tradicionalnega modela gledališča in substitucije umrlih igralcev z objekti povezal še s konceptom postgravitacijske režije ter selitvijo v vesolje in s samomorom.

Ideja o nadomestitvi igralčevega telesa z neživim objektom ima večstoletno zgodovino, povezana pa je z odkritji, ki segajo v isto zgodovinsko obdobje kot vsebina Stojšavljevičeve drame. S preloma 16. v 17. stoletje namreč izvirajo tudi začetki modernega razumevanja telesa. Slednjega so vsak na svojem področju tlakovali astronom Johannes Kepler, ki je primerjal nebeški stroj z urnim mehanizmom, zdravnik William Harvey, ki je razglasil odkritje krvnega obtoka, ter filozof René Descartes, ki je mehanski princip povzdignil v univerzalnost metode, pri čemer je potegnil ločnico med mislijo/dušo in telesom, torej med duhovno (*res cogitans*) in razsežno (*res extensa*) substanco človeka ter ga s tem razmejil od živali.

Kot v knjigi *Nemogoče telo* piše Bojana Kunst, vsi trije »spregovorijo o veselju, človeku in življenju skozi podobo mehanizma/avtomata; univerzalno metaforo, ki globoko zaznamuje moderno razumevanje človeka« (29). Mehanicističnemu pojmovanju telesa so se uprli mnogi premišljevalci gledališča. »Zdi se, kot da prav gledališko oblikovanje čuti tisti temeljni paradoks, vpisan v telo, ki ga z opazovanjem, analiziranjem in odpiranjem (razkazovanjem) nikoli konkretno ne razkažemo, ampak vedno že kažemo drugo, odsotno telo« (69). Artificielno telo srečamo že v razsvetljenstvu, čeprav se ne zrcali na površini. »Novi koncepti gledališkega telesa, ki se navezujejo na fiziognomijo (kot pomembno pri njegovem oblikovanju), namreč artificielno oblikovano telo postavljajo tako, da nam to vseskozi daje iluzijo jasnega in razumljivega teksta. [...] Igralec je stroj za proizvodnjo občutkov in to je izrazito racionalna predpostavka, ki omogoča igralcu razumsko kontrolo nad senzibilnostjo, igralčevo telo je artificielno telo razumskega treninga« (70).

Toda medtem ko je Denis Diderot v *Paradoksu o igralcu* leta 1778 še menil, da je vrhunski igralec zmožen obrzdati prirojeno človeško senzibilnost ter svojo igro podvreči razumu in nadzoru, kar je v praksi pomenilo, da je zmožen ob vsaki ponovitvi določene vloge uporabiti malone identične gibalne in glasovne nianse, je Heinrich von Kleist leta 1810 v osrednjem romantičnem gledališkoteoretskem spisu »O marionetnem gledališču« že zahteval, naj se ga zaradi njegove človeške nepopolnosti preprosto izžene z odra in nadomesti z marioneto. »Kot ugotavlja Mark Franko, se tako prvič v zgodovini gledališča izrecno postavi prednost umetne strukture pred človeškim telesom; umetno telo se ‚pokaže kot gledališka opcija‘, kar ima enormne posledice tudi v kasnejših sodobnih gledaliških konceptih« (Kunst 113).

Ideje o nadomestitvi igralčevega telesa z umetnim objektom so razvijali tudi avantgardisti. Kleistovo zahtevo je v eseju »Igralec in nadmarioneta«, ki je leta 1907 izšel v knjigi *O gledališki umetnosti*, nadaljeval Edward Gordon Craig. Njegove ideje odsevajo drugačno razumevanje telesa, ki so ga po izbruhu industrijske revolucije tlakovala nova odkritja znanosti, medicine in tehnike. »Craig svoj koncept nadmarionete postavi kot simbolno, likovno, vizualno in scenografsko entiteto, ki je

eden od sintetičnih elementov gledališča prihodnosti kot sinteze dejanja, linije, besede in ritma ter s temi elementi tvori simetrično in popolno vizualno celoto« (157). Craigov esej je postal osrednji utopični spis vseh avantgardistov, zahtevo o nadomestitvi igralca z nadmarioneto pa je še zaostрил italijanski futurist Enrico Prampolini, ki je leta 1915 v manifestu *Futuristična scenografija in koreografija* zapisal, da z odra ni treba izgnati le igralca, temveč tudi nadmarioneto. Kajti šele s tem dejanjem bi zares »ukinili imitacijo ali predstavljanje realnosti, ki je za Prampolinija star predsodek, ter dosegli čisti kinetični oder svetlečih dinamičnih odrskih arhitektur, kjer bodo nastopili samo še igralci-plini (attori-gas), sestavljeni iz vibracij in lučnih form« (184).

Ruske futuriste je tako kot italijanske fascinirala moderna doba s svojimi znanstvenimi in tehnološkimi odkritji. V njihove predstave so vdirali cirkuški in akrobatski elementi, v manifeste pa zahteve po mehanizaciji telesa. Najcelovitejše se je reforme igralske umetnosti lotil režiser Vsevolod Emiljevič Mejerhold. »Upoštevanje industrijskih dosežkov, fascinacija nad tehnologijo in navdušenje nad novo kinetično realnostjo telesa so ruskega režiserja vodili predvsem k nekaterim bistvenim vprašanjem ontologije gledališke igre. Z vso ostrino je tako znova zastavljeno vprašanje, ki se je v nekoliko drugačni obliki zastavilo že pri Diderotu: kaj pride najprej – emocija ali njena konstitutivna forma?« (194).

Mejerhold je sistem svojega sodobnika Konstantina Sergejeviča Stanislavskega, ki si je prizadeval za oživljanje igralčevih avtentičnih emocij in je izrazito temeljil na psihološki metodi, doživljal kot docela anahronističen. Sam si je prizadeval za celovito reorganizacijo igralčeve umetnosti ter si pri svojem delu pomagal z izsledki sodobnega znanstvenega menedžmenta glede organizacije delovnega procesa in interakcije človeka s strojem. »In tukaj je tudi zelo pomembna ideološka komponenta: če naj gledališče postane dinamičen del bodoče sovjetske kulture, se mora transformirati po enakih principih kot sovjetski delavec« (195). Po Mejerholdu torej nikakor ni dovolj spremeniti samo formo igralske umetnosti, ampak jo je treba reorganizirati celovito, vključno z njeno metodo.

Petdesetletna predstava Živadinova spaja dva sorodna pristopa k igri: v prvi fazi podvrže igralce na gledališkem odru in za njim Mejerholdovi metodi biomehanike, za drugo fazo, ki temelji na progresivni substituciji teles umrlih igralcev in igralcev z umboti ter se bo leta 2045 zaključila v vesolju, pa definira koncept praznotelesne režije. »Praznotelesna režija' si postavlja za svoj končni cilj ,postgravitacijsko umetnost'. To je tista umetnost, ki zagotavlja konflikt med konstrukcijo in supremacijo. Iz tega temeljnega konflikta XX. stoletja se materializira ,objektiv' konceptualizacije (projektill *Noordung::1995-2045*). Z vidno smrtjo igralca praznotelesna režija vektorsko usmerja žive, da bi s čustvenim spominom mrtvega informirala o tistem, ki se še ni rodil« (Živadinov). S praznotelesno režijo Živadinov sicer nadaljuje hrepenenje po idealni

artificielni formi, kakršno so pred njim čutili Kleist, Craig ali Prampolini, istočasno pa se od slednjih bistveno razlikuje.

Mesto povratka in posthumni spomin

Pomanjkljivost telesa pri njem ne zadeva več emocionalne neprimernosti ali izvedbene nedoslednosti, temveč je stvar temeljne nepopolnosti, ki je v sleherno človeško telo vpisana že ob njegovem rojstvu, namreč dejstva njegove smrtnosti. Za razumevanje koncepta petdesetletne predstave je bistvenega pomena to, da tehnološki substituti oziroma umboti nadomestijo igralko in igralce šele po njihovi smrti ter da hranijo in posredujejo posthumni spomin na konkretne ljudi. Alice Rayner, ki se v knjigi *Ghosts* ukvarja s fenomenom duhov v življenju in umetnosti, še posebej v gledališču, ki temelji na principu prikazovanja, opozarja na pomemben vidik substituta, namreč da s svojim odsotnim objektom nadomestitve vzpostavlja neko posebno imaginarno vez: »Dvojniki ustvarjajo mesto povratka, mesto spomina, pa tudi mesto zanikanja, kamor se duhovi vedno znova vračajo« (132).

V tem pogledu je razumljivo, da je bil ob drugi ponovitvi petdesetletne predstave leta 2015 v KSEVT-u nesporni vrhunec dogodka prizor, v katerem je moški pevski zbor zapel ljubezensko pesem iz Rezije, na prizorišču pa se je medtem vrtel in obračal substitut Milena Grm, ki je na občinstvo učinkoval kot duh oziroma dvojniki umrle igralko in je zato vzbujal izrazito čustvene odzive. »Milena je bila v moji gledališki izkušnji zelo zelo pomembna,« (Lesničar Pučko) je v intervjuju za časopis *Dnevnik* leta 2012 povedal Živadinov.

Poleg vseh odličnosti, ki jih je odigrala, naj samo spomnim na njene vloge v *Maši v a-molu* Ljubiše Ristića in v *Šeherezadi* Tomaža Pandurja, je v našo petdesetletno predstavo vnesla poleg svoje fizičnosti in talenta še posebno strukturo – ljubavno pesem iz Rezije. Ta se je nenehoma pojavljala v vseh oblikah manifestacij petdesetletne gledališke predstave *Noordung*, tudi v informansih, tudi v tem zadnjem, s katerim smo pravkar gostovali v Moskvi.« (prav tam)

Tehnološko izpopolnjeni substitut, spričo katerega se je ob spremljanju njegovega nastopa zdelo, kot da je umrla igralka oživela pred očmi občinstva, nekako tako, kot se je Živadinov zazdelo, da je v detajlu slike Kandinskega na fotografiji prizora »prekrstitve« iz *Krsta pod Triglavom* oživela umrla igralka Deana Demšar, po besedah Mihe Turšiča vsebuje »vse, kar je počela v svojem profesionalnem življenju, vse vloge, ki jih je igrala« (prav tam). Ko ga bo Živadinov odpeljal v realno veselje in namestil v orbito skupaj z ostalimi umboti, kar naj bi se zgodilo leta 2045, bo na osnovi informacij, vsebovanih v programu syntapiens, »nadaljeval njeno igro« ter »informacije o Mileni pošiljal v globino veselja in na Zemljo« (prav tam).

V spremenjenem kontekstu realnega veselja bo petdesetletna predstava zaživela v razmerah onkraj gravitacije. Dramske replike bo zamenjala glasba, mizansceno iz razmer zemeljske težnosti pa breztelesna režija. Štetje zemeljskih let, ki je bilo tako pomembno za projekt v prvi fazi vztrajanja na gledališkem odru, se bo ustavilo, kajti umboti se bodo kot umetniški sateliti v veselje preselili za vedno. Umboti ne bodo brezosebni roboti, temveč izrazito personalizirani tehnološki substituti igralcev v abstraktni predstavi, ki bodo hkrati učinkovali tudi kot njihova posmrtna »bivališča« in »obeležja«, le da bodo namesto njihovih organskih teles, ki bodo ostala na Zemlji, hranili in posredovali informacije o umrlih, vključno z njihovim genskim zapisom. Ker bo njihova razpostavitve v zemeljski orbiti trajna, se projekt *Noordung::1995-2045* v drugi fazi ponuja v branje tudi kot nekakšno vesoljsko pokopališče, akcija razpostavljanja umbotov leta 2045 pa kot konceptualiziran pogreb, ki se bo zaključil s samomorom Živadinova. Njegovo fizično telo bo edino umrlo in bo pokopano v vesolju.

Predpostavka, da bodo umrle igralke in igralci živeli naprej, le da bodo njihova smrtna in spričo tega temeljno nepopolna telesa nadomeščena z idealno artifično formo, ki poleg trajne abstraktno predstave v vesolju obljublja tudi večno posmrtno življenje, je sama na sebi tako privlačna in mamljiva, da se organska telesa v njeni luči pokažejo kot popolnoma obsoletna in nezanimiva. Ne glede na to, da v medijih od vsega začetka obstaja precejšnje zanimanje za petdesetletni projekt, je bilo doslej malo ali skoraj nič pozornosti posvečene smrti Živadinova. Medtem ko se natančno ve, kdaj in zakaj želi umreti, ga ni doslej še nihče zares vprašal, kako sploh namerava izvesti samomor in kaj se bo po smrti v vesolju v bistvu zgodilo z njegovim umrlim telesom. Vsa pozornost velja zgolj konceptu predstave in njenemu performativu, medtem ko se nadomeščeno telo nepovratno izmuzne iz fokusa.

Truplo umetnika in izginotje v skrivnost

Nekaj podobnega lahko ugotovimo ob projektu, ki ga je leta 2015 kot svojega poslednjega napovedala sodobna umetnica Marina Abramović. V nasprotju z Živadinovom ne bo naredila samomora, zato ne razpolaga z datumom lastne smrti, je pa projekt natančen načrt njenega pogreba. Na zamisel je prišla leta 2004, ko se je udeležila pogreba prijateljice Susan Sontag: »To je bil eden najbolj žalostnih pogrebov, na katerih sem bila v svojem življenju, ona pa je bila eno najbolj čudovitih bitij, kar sem jih kdaj poznala. Bila je polna življenja, radovedna in preprosto izjemna pisateljica. Ko sem se vrnila v New York, sem šla k svojemu odvetniku in povedala, kakšen pogreb hočem. Izdelala sem natančen načrt« (Groves). Abramovićeva vztraja, da morajo biti udeleženci pogreba oblečeni v žive barve, tudi rožnato, ter da jim njen prijatelj Antony Hogarty, s katerim je leta 2011 skupaj nastopila v Wilsonovi predstavi *The Life and*

Ključna za projekt pa je odločitev umetnice, da bo projekt potekal na treh lokacijah hkrati. »Želim si imeti tri Marine. Seveda bo samo ena prava, drugi dve pa lažni, kajti ne moreš imeti treh trupel. In moja želja je, da bodo te tri Marine pokopane v treh mestih, kjer sem najdlje živela: Beogradu, Amsterdamu in New Yorku. Nihče ne bo vedel, kje bo pokopano pravo truplo« (prav tam). Četudi umetnica razlikuje med »pravim« in »lažnima« truploma, ki sta neznano kakšna substituta njenega umrlega telesa, je pravzaprav popolnoma vseeno, v katerem od naštetih treh mest bo zares pokopana. Njeno umrlo telo bo imelo tri grobove, četudi se bo v resnici nahajalo le v enem od njih, njen lik in delo pa bosta ne glede na to dobila tri posmrtna obeležja, ki bodo enakovredno ohranjala in častila njen spomin.

V primerih samomora Dragana Živadinova in pogreba Marine Abramović imamo torej opraviti z načrtovanim izginotjem v skrivnost, za katero se zdi, kot da želita z njim nekako zaokrožiti svoja umetniška opusa. Gre za umestitev njunih odsluženih organskih teles v praznino, ki bo nadomestila fizični obstoj groba – kot zadnjega počivališča, v katero bi bilo položeno umrlo organsko telo, pa tudi kot nagrobnika oziroma posmrtnega obeležja, ki bo lahko služilo kot mesto spominjanja in žalovanja za umrlima. Medtem ko bo grob Marine Abramović sicer obstajal, čeprav zaradi konceptualne ukane ne bo nihče nikoli z gotovostjo vedel, v katerem od omenjenih treh mest leži njeno truplo, Živadinovovo dejanje samomora v realnem vesolju deluje kot izzvana konceptualna ponovitev izginotja, ki je doletelo zadnje počivališče osrednje reference njegovega opusa, suprematističnega velikana Maleviča.

Kazimir Malevič je podobno kot Dragan Živadinov ali Marina Abramović načrtoval svoj lastni pogreb, v katerem je črnemu kvadratu kot glasniku nemožnosti reprezentacije in ničelni formi slike pomenljivo namenil osrednje mesto, toda šele zgodovinsko naključje je poskrbelo za to, da sta umetnikovo truplo in njegovo poslednje počivališče tudi fizično izpuhtela, izginila v skrivnost in tako zaokrožila njegovo umetnost. Slednja je s tem dobesedno postala edini topos, v katerega se po smrti umetnika podajamo, da bi se ga spominjali.

Črni kvadrat se je v Malevičevem opusu prvič pojavil že leta 1913 v kubofuturistični operi *Zmaga nad soncem*, ki je bila delo štirih ruskih futuristov. Libreto je napisal »zaumni« pesnik Aleksej Kručonih, prolog Velimir Hlebnikov, glasba je bila delo Mihaila Matjušina, Malevič pa je izdelal kostume in sceno.

Na eni od Malevičevih skic za to kultno predstavo, ki je bila v izvorni produkciji izvedena le dvakrat v sanktpeterburškem Gledališču Luna Park, se prvič pojavi ‚prikazen‘ črnega kvadrata. [...] O pomembnosti retroaktivne vzpostavitve genealoške zveze med suprematistično idejo in omenjeno opero priča tudi Malevičevo pismo Matjušinu poleti leta 1915: ‚Bil bi ti zelo hvaležen, če bi natisnil eno mojo risbo

zaves v dejanju, ko se pojavlja zmaga ... ta risba bo imela velik pomen za slikarstvo. Tisto, kar je ustvarjeno nezavedno, zdaj ponuja nenavadne rezultate.' (Anđelković, *Umetniški* 145)

Opera *Zmaga nad soncem* je postavila prelomnico tako v razvoju umetnosti 20. stoletja kot v slikarstvu Kazimira Maleviča, ki je leto 1913 označil kot leto začetka suprematističnega gibanja. Njena ideja je bila oznanilo konca starega in začetek novega sveta, saj je zmaga nad soncem pomenila »iznajdbo alternative staremu dojetju časa« (prav tam). Kot zapiše Kristina Pranjić:

Premagati sonce pomeni premagati naravo, ki izgubi tradicionalni položaj in konotacijo posvečenega. Človek se je narave od nekdaj bal zaradi njene nepredvidljivosti in nenadnih pojavov, ki jih je poskušal razložiti z mističnimi razlagami. Prihod dobe tehnologije in stroja je človeku omogočil, da se odreši strahospoštovanja, ki ga je gojil do narave, in zapusti vlogo opazovalca. Človek se je tako končno ugledal v vlogi stvarnika, človeka boga, ki lahko sam odloča, v katero smer bo potekala evolucija. (Pranjić)

Če se bo projekt *Noordung::1995–2045* zaključil, bo zanj nekoč morda veljalo nekaj podobnega.

- Anđelković, Bojan. »Živadinov, Zupančič, Turšič: Ljubezem–Država–Gledališče.« *Radio Študent*, 28. sept. 2011, radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/živadinov-zupančič-turšič-ljubezem-država-gledališče. Dostop 11. jul. 2020.
- . »Noordung: 1995–2015–2045: ponavljanje in razlika.« *Radio Študent*, 22. apr. 2015, radiostudent.si/sites/default/files/slike/2015-04-22-teater-v-eter-noordung-1995-2015-2045.druga-ponovitev.40972.jpg. Dostop 23. jul. 2020.
- . *Umetniški ustroj Noordung: filozofija in njen dvojniki*. Založba ZRC (Inštitut za kulturne in spominske študije ZRC SAZU), 2016.
- Čufer, Eda. »Atletika očesa. Krst pod Triglavom – vprašanje zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks.« *Sodobne scenske umetnosti*, ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc, Maska (zbirka Transformacije, št. 20), 2006, str. 292–317.
- Groves, Nancy. »Marina Abramović reveals plans for her funeral, 'the artist's last piece'.« *The Guardian*, 1. 7. 2015, www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/01/marina-abramovic-reveals-plans-for-her-funeral-the-artists-last-piece. Dostop 22. jun. 2020.
- Krečič, Jela. »Malevič je mrtev! Živel Malevič!« *Delo*, 9. jul. 2015, www.delo.si/kultura/vizualna-umetnost/malevic-je-mrtev-zivel-malevic.html. Dostop 1. jun. 2020.
- Kunst, Bojana. *Nemogoče telo: telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*. Maska (zbirka Transformacije, št. 3), 1999.
- Leskovšek, Nika. »V pričakovanju izstrelitve v orbito.« *Dnevnik*, 23. apr. 2015, www.dnevnik.si/1042711790. Dostop 16. jul. 2020.
- Lesničar Pučko, Tanja. »Dragan Živadinov – Dunja Zupančič – Miha Turšič.« *Dnevnik*, 16. jun. 2012, www.dnevnik.si/1042536347. Dostop 3. avg. 2020.
- Pranjić, Kristina. »Zmaga nad soncem.« *Radio Študent*, 23. feb. 2014, radiostudent.si/kultura/objekt-meseca/zmaga-nad-soncem. Dostop 16. avg. 2020.
- Rayner, Alice. *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. University of Minnesota Press, 2006.
- Živadinov, Dragan. *50 koordinat postgravitacijske umetnosti*. Spletna knjižnica Scribd, 2010, www.scribd.com/document/31097592/50-kordinat. Dostop 12. jun. 2020.