

*glive*

**8.** Letnik / Volume **2** Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti  
Journal of Performing Arts Theory

**2020**

am  
fi  
te  
at  
er

sl( )gi SLOVENSKI  
GLEDALIŠKI  
INSTITUT

*Univerza v Ljubljani*  
*Akademija za gledališče, radio, film in televizijo*



Ljubljana, 2020



8. Letnik / Volume 2 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti  
Journal of Performing Arts Theory

2020

am  
fi  
te  
at  
er

## AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 8, Številka / Number 2

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

**Glavni in odgovorni urednik:** Gašper Troha

**Uredniški odbor / Editorial Board:**

Primož Jesenko (Slovenski gledališki inštitut), Bojana Kunst (Justus-Liebig University Giessen, DE), Blaž Lukan (Univerza v Ljubljani), Aldo Milohnič (Univerza v Ljubljani), Barbara Orel (Univerza v Ljubljani), Maja Šarli (Univerza v Ljubljani), Tomaž Toporišič (Univerza v Ljubljani)

**Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board:**

Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

**Soizdajateljja:** Slovenski gledališki inštitut (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica)

in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

**Published by:** Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Jan Zoran, Director)

and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean)

---

**Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing:** Andraž Polončič Ruparčič

**Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing:** Jana Renée Wilcoxon

**Korektura / Proofreading:** Gašper Troha in/and Jana Renee Wilcoxon

**Bibliotekarka / Librarian:** Bojana Bajec (UL AGRFT)

**Oblikovanje / Graphic Design:** Simona Jakovac

**Priprava za tisk / Typesetting:** Nina Šturm

**Tisk / Print:** CICERO, Begunje, d.o.o.

**Število natisnjenih izvodov / Copies:** 200

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poština ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

---

Prispevke, naročila in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:

**Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija**

E-pošta / E-mail: [amfiteater@slogi.si](mailto:amfiteater@slogi.si)

Ljubljana, december 2020 / Ljubljana, December 2020

---

Revija za teorijo scenskih umetnosti Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater - Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of periodicals), Scopus. Izdajo publikacije sta finančno podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

# Kazalo / Contents

<b>Uvodnik</b>	7
<b>Preface</b>	11
<b>Razprave / Articles</b>	
<i>Anna Maria Monteverdi</i>	
Nove oblike večmedijskega gledališča	17
The New Formats of the Multimedia Theatre	21
<i>Petra Pogorevc</i>	
Telo in slovo - Noordung::1995-2045	39
The Body and Farewell - Noordung::1995-2045	55
<i>Nika Leskovšek</i>	
Politično participativnega gledališča v uprizoritvi <i>Kapelj in Semenič</i> v sestavljanju	59
The Politicality of Participatory Theatre in <i>Kapelj and Semenič</i> under construction	63
<i>Miša Glišič</i>	
Še vedno vihar Petra Handkeja z vidika teorije drame	83
<i>Storm Still</i> by Peter Handke and Szondi's <i>Theory of the Modern Drama</i>	95
<b>Recenzije / Book Reviews</b>	
<i>Eva Kučera Šmon</i>	
Koncept uprizarjanja konceptov	100
<i>Ana Kocjančič</i>	
Umevanje prostorov igre	
Ob izidu dveh temeljnih knjig s področja scenografije	106
<b>Navodila za avtorje</b>	112
<b>Submission Guidelines</b>	114



Gledališče je v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja doživelo paradigmatični prelom, ki v veliki meri določa njegov razvoj še dandanes. Poimenovanja tega obrata in razvoja so različna, npr. performativni obrat (Erika Fischer-Lichte), konec literarnega gledališča (Veno Taufer), postdramsko gledališče (Hans-Thies Lehmann) in estetika performativnega (Fischer-Lichte). Spremembe v dojetju gledališča in nastajanju uprizoritev pa so seveda prinesle tudi povsem drugačne izzive dramski pisavi. Tako smo govorili o krizi dramske pisave v devetdesetih letih pa o njeni renesansi z gledališčem »u fris«, o ne več dramskih tekstih (Gerda Poschmann) pa o ponovno dramskih tekstih (Birgit Haas).

Vse to kaže na spreminjajoče se razmerje med besedilom in odrom, obenem pa tudi na razmerje, ki je v tesni soodvisnosti. Tako kot oder postavlja dramska besedila v nove vloge, tako nove dramske pisave postavljajo gledališče pred nove izzive.

Prav te prehode in širjenje ustvarjalnih možnosti prevprašujejo razprave v tokratni številki Amfiteatra. Anna Maria Monteverdi se ukvarja z gledališko zgodovino in analizira vlogo videoumetnosti v gledališču od sedemdesetih let prejšnjega stoletja do danes. Ta se je navdihovala pri razvoju tehnologije in ameriškem gledališču podob (Robert Wilson), imela pomembno vlogo v Italiji v osemdesetih letih, dandanašnji pa z videomapirom predstavlja intervenco gledališča v javni prostor in arhitekturo.

Meje gledališke umetnosti in igralskega telesa raziskuje Petra Pogorevc ob vprašanju odsotnih igralcev v petdesetletnem projektu *Noordung :: 1995–2045*, kjer umrle igralce nadomeščajo tehnološki substituti, ki bodo ob koncu projekta zaživi večno življenje v zemeljski orbiti.

Seveda pa pri teh spremembah ne gre le za širjenje izraznih možnosti in prestavljanje meja gledališkega izraza, ampak tudi za nove načine njegovega učinkovanja. O političnih konotacijah performansa/predstave *Kapelj in Semenič v sestavljanju* razpravlja Nika Leskovšek. Ob tem pokaže, da je bil politični potencial te predstave ne samo v načinu njene prezentacije in posebnem načinu recepcije (imerzivno oz. potopitveno gledališče), ampak tudi v uporabi dramskega besedila Simone Semenič z naslovom *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*.

Z dramskim besedilom in njegovim prehajanjem od dramskega k ne več dramskemu se ukvarja Miša Glišič. Dramo *Še vedno vihar* Petra Handkeja analizira s pomočjo koncepta absolutnosti drame Petra Szondi. Ob tem pokaže, kako Handke z uporabo številnih postmodernističnih postopkov prestopa meje absolutnosti drame in s



tem dramskega teksta ter gradi besedilo na poetičnosti jezika in iskanju identitete dramskega subjekta v sodobnem svetu.

Razprave dokazujejo, da je sodobno gledališče izredno kompleksno in živo ter s tem pred nas raziskovalce postavlja vedno nova vprašanja in izzive za analizo. Amfiteater se je in se bo tudi v prihodnje spopadal z njimi.

*Gašper Troha*





The theatre of the 1960s and 1970s brought about a paradigmatic turn that was later called the performative turn (Erika Fischer-Lichte), the end of the theatre of text (Veno Taufer). Its further development is known as postdramatic theatre (Hans-Thies Lehmann) and transformative aesthetics (Fischer-Lichte). These changes set up new challenges for theatre writing as well. That led us to talk about the crisis of theatrical texts in the 1990s, about a new renaissance of writing for theatre with “in-yer-face” theatre, about no-longer-dramatic theatre text (Gerda Poschmann) and again about the dramatic text (Birgit Haas).

These shifts in focus show that the relationship between text and stage is an ever-changing one and that both elements are constantly negotiating their positions in it. New ways of constructing a performance put the theatrical text in the background; on the other hand, new plays bring fresh challenges to their presentations on stage.

These transgressions and borders of the theatre are at the core of articles in this issue of *Amfiteater* journal. Anna Maria Monteverdi analyses the role of video art in theatre history from the 1970s onwards. Relying highly on developments in technology and taking inspiration in Theatre of Images (Robert Wilson), later it made significant development in Italy in the 1980s, and today it represents an active dialogue with public spaces and architecture.

Petra Pogorevc, who deals with the question of actors' corporeality, investigates the borders of theatre art as well. She presents the performance *Noordung::1995–2045*, in which technological substitutes replace the absent/deceased actors. These replacements will be launched into the Earth's orbit at the project's end in 2045 to start their eternal presence in the universe.

All these changes mean not only the widening of the possibilities of the theatre, but they also stimulate different effects on spectators. Nika Leskovšek writes about politicality and audience interaction in the performance *Kapelj and Semenič under construction*. She shows that the politicality of this performance is not only in its production and reception, which is based on so-called immersive theatre but also on the special use of a theatrical text titled *while i almost ask for more or the parable of the ruler and wisdom* by Simona Semenič.

Miša Glišič also investigates theatre writing and its transgression from the dramatic to the no-longer-dramatic text. She tries to read the play *Storm Still* by Peter Handke through the concept of absolute drama. She shows how Handke transgresses this

concept by using several postmodern approaches to writing. His play is thus based on poetic language and the dramatic subject's search for identity in the modern world.

The articles prove that contemporary theatre is a complex and vivid artistic field that demands from researchers different approaches to analysis and new responses to these challenges. Thus far, *Amfiteater* journal has taken on these challenges as its motto, and will continue to do so in the future.

*Gašper Troha*





---

# Razprave / Articles

---



Razprava podaja kratek pregled in analizo razmerja med gledališčem in avdiovizualnimi mediji, ki se je začelo z gledališčem podob in je aktualno še danes. Posebej se osredotoča na video v italijanskem gledališču osemdesetih let z vzponom t. i. drugega vala eksperimentalnih gledališč, ki so ga zaznamovali Barberio Corsetti/Studio Azzurro in Mario Martone. Raziskuje uporabo živih slik od filmskega gledališča Josefa Svobode do nedavnih eksperimentov z videomapirom in tehnološko potopitvijo na odru. Nadalje analizira vpliv tehnologije in s tehnologijo podprte komunikacije na družbene odnose s pomočjo političnih primerov skupine The Builders Association. Pri teh je zanimivo, da uspejo postaviti na oder nekatera vprašanja, ki so bila do sedaj predstavljena le v okviru raziskav sociologije medijev, tu mislimo na pojme, kot so novi javni prostor, panoptika, nova povezujoča subjektiviteta, kultura resnične virtualnosti. Ključni koncepti, kakršni so dislokacija in deteritorializacija, prisotnost in razpršenost, namreč v sebi nosijo močno medijsko dramaturgijo. Tradicionalna scena, pri kateri se video projicira z zadnje stene na mehanični oder z različnimi mobilnimi igralnimi ploskvami, je značilna za gledališče Roberta Lepagea, kanadskega režiserja, igralca in filmarja, enega osrednjih akterjev večmedijskega gledališča. Njegov koncept fleksibilne, mehanizirane uprizoritve pa se navdihuje pri Gordonu Craigu in njegovi ideji o uporabi nevtralnih mobilnih zaslonov kot odrskega elementa.

---

**Ključne besede:** videogledališče, gledališče podob, videomapirom, Giorgio Barberio Corsetti, Motus, The Builders Association, Robert Lepage, Dumb Type

---

**Anna Maria Monteverdi** je izredna profesorica zgodovine gledališča na Oddelku za kulturno dediščino Univerze v Milanu. Predavala je o večmedijski dramaturgiji na Umetniški akademiji Brera v Milanu. Med njene zadnje objave spadajo: *Le arti multimediali digitali* (2005), *Nuovi media nuovo teatro* (2011), *Memoria maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage* (2018) in *Leggere uno spettacolo multimediale* (2020). Je članica mednarodnih gledaliških mrež EASTAP in IFTR ter urednica znanstvene revije *Connessioni Remote*.

---

Anna Maria Monteverdi

Oddelek za kulturo in dediščino Univerze v Milanu

---

## Od gledališča podob do videogledališča

V Italiji sedemdesetih let prejšnjega stoletja je bil kritik Giuseppe Bartolucci najbolj vnet zagovornik gledališča podob, katerega emblematični primer so bile uprizoritve Roberta Wilsona v ZDA. To je bil čas odmika od literarnega gledališča in prenove kreativnega procesa v gledališču, ki se je dogajal pod geslom »odrskega pisanja«. Konec desetletja je prinesel novo generacijo ustvarjalcev, ki se je gradila ob eksperimentiranju z novimi načini izražanja, ki so temeljili na različnih medijih. Šlo je za podobe sodobnih mest in sodelovanje z videoumetniki in striparji, ki so na odru s pomočjo nove dramske pisave vstopali v komunikacijo z igralci/performerji/plesalci. Na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta je bilo italijansko gledališče v samem vrhu teh eksperimentov z rojstvom t. i. videogledališča in deli nekaterih pionirjev večmedijske umetnosti, kot so Falso movimento iz Neaplja, Gaia Scienza iz Rima, Studio Azzurro iz Milana in Tam Teatromusica iz Padove. Eno od izrazito osebnih in organskih oblik takšnega eksperimentiranja predstavlja opus Micheleja Sambina, ustanovitelja Tam Teatromusice. Osrednji vlogi glasbe in podobe ter razmislek o umetnosti v zgodovinskem trenutku so bili temelj tega umetniškega pristopa k uporabi videa v uprizoritvi.

Po razpadu skupine Gaia Scienza je Giorgio Barberio Corsetti začel sodelovati s skupino Studio Azzurro. Skupaj so ustvarili tri uprizoritve (*Prologo a diario segreto contraffatto*, *Correva come un lungo segno bianco*, *Camera astratta*), ki so temeljile na hibridizaciji gledališča in videa ter na vpeljavi dvojnega odra. Za odrom, ki je bil preplavljen z monitorji, je bil še en prostor, od koder so bile nekatere podobe in dogajanje v živo prenašani na ekranih. Za igralce je prehajanje med prostoroma pomenilo prehajanje med telesoma, od materialnega k elektronskemu in nazaj.

## Robert Lepage: zasloni kot plasti spomina in notranje pokrajine

Kanadčan Robert Lepage je eden najprepoznavnejših režiserjev in ustvarjalcev sodobnega gledališča. Skupaj s scenografom Carlom Fillionom in tehnično ekipo Ex Machina iz Quebeca je postavil nekatere najpomembnejše primere dramaturške

uporabe videotehnologije v gledališču.

Klasičen oder, ki ga naseli z videoprojekcijami, ki so z zadnje stene projicirane na gibljive igralne ploskve, je značilen za njegove uprizoritve. Njegov koncept gibljivega mehničnega igralnega prostora spominja na idejo Edwarda Gordona Craiga o uporabi mobilnih zastorov na odru. Scena temelji na podobah in gibljivih ploskvah, ki postajajo enoten scenski element, pri čemer človek ostaja v središču tega vesolja. Gledališče torej lahko ostane laboratorij vključevalne kulture, saj v njem umetnost in tehnologija lahko odkrivata možnosti soobstoja in svoje skupne izvore.

## Videomapiranje in gledališče

Imenujejo jih »hiperpovršine«, »interaktivne medijske fasade«, da bi označili površine ali arhitekturo, ki trajno ali začasno nosi svetle in barvne površine, velike videoprojekcije in zaslone. Ogromni LED-zaslone naseljujejo sodobna urbana okolja in so temelj današnjega oglaševanja. Urbani zaslone, arhitekturno mapiranje, fasadne projekcije, 3D-projekcijsko mapiranje, zaslonske površine in arhitekturni VJ-seti so le nekateri izrazi, s katerimi skušamo opisati tehnike in kontekste t. i. privzdignjene resničnosti.

Po več kot desetih letih uporabe so te tehnike postale dovolj fleksibilne, da jih lahko uporabimo v živih in interaktivnih uprizoritvah, živih slikah, laserskih slikah, videoartu, pri čemer uporabljamo izredno velike površine, s katerimi se običajno ukvarja arhitektura. Pri videomapiranju lahko vidimo preplet grafične umetnosti, animacije, oblikovanja svetlobe, uprizoritve, glasbe in celo interaktivne umetnosti ter umetnosti na javnih površinah. Meje gledališča se širijo, saj okolica ni več le ozadje, pač pa postane fokus uprizoritve. Na podlagi teh izkušenj so umetniki ustvarili umetniška dela privzdignjene resničnosti, scenografija je z videomapiranjem dobila postopek, ki omogoča občutek realističnosti in ogromne projekcije. Videomapiranje je nova medijska umetnost, medijska performativna umetnost. Soočeni smo z novim pogledom na gledališče. Projekcije videomapiranja temeljijo na istem principu kot neskončen pogled 16. stoletja, ki je temeljil na radikalizaciji linearne perspektive renesančnega slikarstva. V tem načinu stvarnost lahko dojemamo le prek popačenega zrcala, podobe videomapiranja pa so pravzaprav le maske, ki popačijo realnost, ki sploh ne obstaja. Mapiranje in njegovo uporabo v vizualni dramaturgiji so od leta 2011 razvijale nekatere skupine, kot so Urbanscreen, Telenoika, AntiVJ, Koniclab in 1024 architecture. Ko so uporabili vse različne vrste 3D-učinkov, so nekateri umetniki začeli razvijati nove oblike, ki še vedno fascinirajo, vendar bolj s svojo povednostjo. Osnovna ideja videomapiranja je bila uporabiti fasade na javnih površinah kot oder, v drugi fazi te

projekcije stopajo v interakcijo z občinstvom, v tretji fazi pa v interakcijo s podobami stopajo performerji sami.

In this article, the author aims to provide a brief overview of the relationship between theatre and media, starting from the period of the "Theatre of Images" to the present day, with a particular focus on video theatre in Italy during the 1980s, that is, the rise of the alleged "second wave" of the experimental theatre and its protagonists (Barberio Corsetti/ Studio Azzurro, Mario Martone). She explores the implementation of projected moving images in theatre from the film-theatre of Josef Svoboda to the recent experiments with video mapping and techno-immersion on stage. In the continuation, she examines the role of technology and communication via computers, in reference to their influence in society and their effects on social interactions. Through important political examples given by The Builders Association, she notes what is interesting in their works: the extraordinary capacity to dramatise some concepts that until now have been dealt with in essays on the sociology of media, that is, the New Public Space, the Panoptic, the New Connective Subjectivity, the Culture of "Real Virtuality". Key concepts, such as dislocation and deterritorialisation, presence and ubiquity, take, in fact, the shape of a powerful "mediaturgy". The ancient style scene, inhabited by backdrop videos projected on a mechanical stage with mobile platforms, is characteristic of the theatre of Robert Lepage, director, actor and filmmaker from Canada, to whom she dedicates a paragraph as the undisputed protagonist of the multimedia theatre. His concept of a flexible, mechanised performance space is similar to Gordon Craig's idea of using neutral, mobile, non-representational screens as a staging device.

---

**Keywords:** video theatre, Theatre of Images, video mapping, Giorgio Barberio Corsetti, Matus, The Builders Association, Robert Lepage, Dumb Type

---

**Anna Maria Monteverdi** is an associate professor of History of Theatre at the Department of Cultural Heritage, University of Milan. As an expert in Digital Performance, she was a teacher of Multimedia Dramaturgy at the Academy of Fine Arts of Brera. She has published: *Le arti multimediali digitali* (2005); *Nuovi media nuovo teatro* (2011); *Memoria maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage* (2018); *Leggere uno spettacolo multimediale* (2020). She is a member of the International Theatre Networks EASTAP and IFTR. She is the director of the academic journal *Connessioni Remote*.

Anna.Monteverdi@unimi.it

# The New Formats of the Multimedia Theatre

---

Anna Maria Monteverdi

Department of Cultural and Environment Heritage, University of Milan

---

## From the Theatre of Images to video theatre

The precursor of the multimedia scene is undoubtedly the Czechoslovakian set designer Josef Svoboda (1920–2002), who had pioneered a scene that combined kinetic images and live show within the *Lanterna Magika*; the projections would start to occupy various shapes and three-dimensional objects in his theatre of light. Svoboda (who was defined by Italian critic Franco Quadri as “the scientist-scenographer”) made experiments using multi-screen projections with the *poliécran* presented at the Brussels Expo in 1958: it included eight trapezoidal screens positioned on a black backdrop and a projection of films and slides synchronised with the music. The *polidiaécran*, made for the Montreal Expo (1967), had 112 moving cubes that contained images from a Kodak Carousel in different combinations. The advanced movement of the cubes gave a three-dimensional effect. In *Intolleranza 60*, which debuted in Venice in 1961, there was a stage action for choir and orchestra containing a strong political component (with texts by Brecht, Ripellino, Majakovsky, Sartre and music by Luigi Nono) and screens of various formats with paintings by Emilio Vedova. In the next version directed by Sarah Caldwell in Boston, which was much more elaborate, Svoboda was free to use even the most innovative technologies thanks to the collaboration with the prestigious MIT Institute: on stage, there were, in fact, still projections on screens, but the peculiarity was the presence of two *eidophores* (devices for live television projections) that broadcast live footage of a choir located outside the theatre. Svoboda explained: “The main purpose was to draw the viewer unexpectedly and very deeply into the show.”

The work on the image, the relationship with the visual arts and new dance is the hallmark of American experimental theatre of the 1970s. We owe the definition of the “Theatre of Images” to the American critic Bonnie Marranca: this term identifies a new image-based theatre that the founder of *Performing Arts Journal* connects to directors such as Lee Breuer, Richard Foreman and Robert Wilson and, for the second generation, the Mabou Mines and the Wooster Group of Elizabeth LeCompte. The productions by the Wooster Group (“multimedia performances” or “hyperkinetic environments”, as they are variously defined) involve the use of a large number of

monitors and microphones that double voice and image, creating a sort of ironic rivalry with the actors for the priority on stage. Robert Wilson is the personality who has most contributed to the definition of the Theatre of Images: the domination of the image is combined with the evocative use of lights and the exaggerated slow motion of characters in his major productions: *Deafman Glance*, *Einstein on the Beach*, *The Civil Wars*.

The panorama of the Italian experimental theatre, which has been enriched by the presence of the media on stage, owes a great debt to the “national” Theatre of Images (among the protagonists: Carlo Quartucci, Memé Perlini, Mario Ricci, Leo De Berardinis) which is helped in its definition by experiences of theatre, visual arts and video-performative events. The theorist Giuseppe Bartolucci, one of the “militant” critics who made significant contributions to the fostering and promotion of the Italian theatre, was the organiser of events and director of some of the reviews that produced the Manifesto and sanctioned the principles of the “New Theatre” (from the 1970s to the beginning of the 1980s), which was officially born at the Ivrea Convention (1967). This prevalence of the image was officially recognised at the Salerno Meeting / New Trends (1973). The different methods of composition and expression experimented, in the common refusal of the dramatic text, suggest the development of an innovative “performance text” that privileged, as Bartolucci recalled (10–12), the three elements of space, image and movement, themes that also lead back to the founders of the contemporary scenography and direction: the kinetic scenic environments of Gordon Craig and the space-image of Adolphe Appia.

Italian post-avant-garde theatre (inaugurated at the 1976 Salerno Convention) would further accentuate the anti-narrative and visual approach, the visionary and dreamlike characteristics inaugurated by the Theatre of Images, the protagonists being: the Gaia Science, founded by Giorgio Barberio Corsetti; the Carrozzone (the first nucleus of the Magazzini Criminali, now Compagnia Lombardi-Tiezzi); Mario Martone’s Falso Movimento (born in 1977 with the name of Nobili di Rosa); Giancarlo Cauteruccio’s Krypton. These, together with Tam Teatromusica founded by Michele Sambin and Pierangela Allegro in Padova, would create the premises for the phenomenon of the so-called “media-theatre” or “video-theatre”, once again inaugurated during a conference in Rome, Nuova Spettacolarità, in 1981.

Video theatre is a term that has generically defined both videographic productions inspired by a specific show and completely autonomous creations (video documentations, video-artistic biographies, TV productions). Yet, above all, video theatre refers to technological performances that use electronics on stage, and experiment the relationship between the real body on stage and the virtual one on screen. The contemporary experience of the metropolis, the cinematic universe,

comics, rock music and electronic technologies clearly contaminate the work.

In Martone, the use of electronic machines is certainly more limited, but the focus is on the assimilation of the language of cinema in theatre and its technological expressiveness. With *Glacial Tango* (1982), Mario Martone opened up to the languages of pop, video clips, cinema, comics, and graphics: the actors-dancers, literally thrown into the space of a house recreated through dia-slides projected in the form of comics, became coloured figures inside a completely “two-dimensional” scenography.

It was 1980 when Michele Sambin, Pierangela Allegro and Laurent Dupont combined their expertise in the field of performing arts, music and experimental video art and gave life to the theatre company Tam Teatromusica, based in Padova; Sambin between 1976 and 1979 started experiencing conceptual works at the International University of Art in Venice and the Galleria del Cavallino using an AKAI videotape. In these years, he invented the technique of the *open reel video loop* (created by joining together the ends of the two recording and playback tapes, so that image and sound are cyclically repeated); he systematically applied it to vocal and music video performances generating an electronic self that split endlessly, talking to itself.

The early video recordings and video installations went in the direction of the natural development of performance, tending increasingly to explode beyond the frame-screen-gallery and become pure events, real-time happenings. The aesthetic orientation inspired by the image-sound relationship for video installations and video performances proved to be of fundamental importance in defining the new scenic composition by Tam Teatromusica.

Barberio Corsetti, the absolute protagonist of this video-theatre season, introduces a complex structure of dialogue between body and environment, light and space, video image and actors in three shows, of which it is worth remembering *Camera astratta* (The abstract room, 1987), with the technological group Studio Azzurro, presented at *documenta* Kassel, winner of the Ubu prize, the highest award for experimental theatre in Italy. Paolo Rosa, a founder of Studio Azzurro, defined it as a sort of “theatrical expansion” of their video installations. In *Camera Astratta*, there is a double scene, a material one and an immaterial one, a visible one and an invisible one, a stage and an unseen backstage, in which the actors are filmed by cameras; the images are reproduced live on monitors, in front of the audience. The “electronic doubles” are imprisoned in the monitors, crawling inside them, in a game of illusions that gives a third dimension to the luminous surface of the screens: the actors are perfectly suited to this exchange between real and virtual space. The monitors, which slide on tracks or are hung in the air and in a complex articulation of movements, split and break up the actor’s body: the electronic presence strengthens the potential of the theatrical action, acts as a new linguistic and dramaturgical element in a theatrical context.



According to Hans-Thies Lehman, Barberio Corsetti is “one of the most distinguished minds of the Italian avant-garde theatre” (146), and he remembers that the Italian director does not at all leave out the dramaturgical text for the benefit of the image. In fact, having exhausted the possibilities of the specific research field of the relationship between theatre and video, for the first time in 1988 Corsetti opens up to the work of Franz Kafka: he staged three stories in *Description of Struggle*. The textual and narrative elements once again become part of the theatrical writing because “the theatre needs the text as a foreign body” and because “theatre increasingly extends its borders with the help of optical tricks and the combination of video, projections and live presence, according to Corsetti, it must not get lost in the permanent self-thematization of the ‘opsis’ (visual presentation)” (Lehmann 146).

## Screens as a layer of memory and as an interior landscape

In the 1990s and 2000s theatre becomes more and more “screeny”: screens expanded to such a size as to double the stage, or they maintained a panoramic shape like a cyclorama; they were also spread and multiplied variously in the space, placed to cover the backdrop or integrated into the scenography, while the projected images could be pre-recorded or managed live. They could become introspective psychological devices, giving an unspeakable interiority back to the viewer’s gaze: it was the past or elsewhere, the hidden and the uncanny, memory and experience.

The best example of the integration of multi-screen on stage during these years is represented by Robert Lepage’s *The Seven Streams of the River Ota* (1995), his first work created with the multidisciplinary team Ex Machina<sup>1</sup>.

In the piece, in a period of fifty years, various stories intersect, beginning with the catastrophic event of the bomb on Hiroshima, moving forward to 1995 and then going back again to 1945, following a non-linear narrative. Over this half-century, stories of people who experienced the tragedy of Hiroshima, either directly or indirectly, are repeatedly interwoven. This dramaturgical “mosaic” finds its parallel in a multilayered scenographic structure made of screens where images from memory are deposited; the symbol of the show is represented by the flashlight from the camera used by the protagonist, an American photographer hired to document the collateral damage to the population.

The link between the actions and the images that are back-projected or multiplied to infinity by mirrors, together with the integration of video devices on stage, is evidently

<sup>1</sup> Robert Lepage (1957, Québec City) is one of the most acclaimed directors and interpreters of contemporary theatre. Together with the stage designer Carl Fillon and with the multimedia staff Ex Machina he has created some of the most emblematic examples of integration of video onstage and of the dramaturgical use of the technique either in theatre and in opera.

characteristic of the show: the visual solution ideally transports into a space-time in which the lines between spiritual and material, natural and artificial vanish. The memory of the history is entrusted to the store of tragic and violent images, but the possibility of rewriting it, giving it a new meaning for the society of today, a message for the new generation exists.

On this subject, Picon-Vallin remarked that the real theme of the show is actually the “treatment of memory”:

In *The Seven Streams of the River Ota* where the principle of photography is constitutive of the narrative itself, the image is declined in shadows, reflections, archival documents, films, photo booths, slides, videos, computer texts, lumakee, images of synthesis. Like the stages – the layers – of the history of our gaze, the show evokes the theme of the “treatment of memory” with its different modes of production and masking implicit in the digital and in the machines that further process the recorded images (26).

In fact, the scene is structured like the façade of a traditional Japanese house, with seven transparent screen-panels made of spandex on which video images and shadows are projected: the “inlay” effect between the projected image and the actor’s body and between the luminescent monochrome figure and background creates a surreal dialogue between bodies and light and shows the deep meaning of the play: the impossibility of erasing the Hiroshima bomb from memory. The scene becomes a “photosensitive” slab and a writing of light, a metaphor for a path of memory, illumination and knowledge.

Sound landscapes, granular sounds, binaural listening impose the viewer an experience that is not only visual but all-encompassing, as in an audiovisual installation: in the performances of the Japanese multidisciplinary theatre collective Dumb Type, born in the 1990s, the spectator’s participation is immersive, that is to say, rich in multiple sensory stimulations thanks to sub frequencies and the presence of giant video screens that act as visual and sound landscapes at the limit of awareness. For these reasons, their poetics were defined by Enrico Pitozzi as an “emotional space” (10).

*Memorandum* by Dumb Type is a visualisation of the memory process when this is mediated by technologies. The scene, simplified to the extreme, is a metaphor of the human mind meant as a clean slate on which fragments of memory in electronic format are progressively “engraved”: disturbance and noise – thanks to Ryoji Ikeda’s electronic music that adds a fundamental contribution to the visual section – represent the absence, emptiness or fallibility of memory. Memory is scanned, its processes reinterpret history, the signs engraved as video traces are deep to be unforgettable. The human mind that on stage perceives the world through a technological mediation is treated as a sort of technological black box, whose functioning is shown in the act of being conditioned by external environmental stimuli and while producing responses

in audio and visual forms. It is the process that would find a correspondence in the functioning mechanism of the peripheral and central nervous system.

## Cubism in theatre: not cinema, not theatre. The ambivalence effect

Could two languages coexist without conflict? Does cinema in theatre constitute a “rival scene”? What dangerous relationship is grafted between these different representation techniques when they share the same space? In many productions the theatrical action and the film are placed side by side in a dimension of ambiguous and spatial contiguity: a poetics of ambivalence prevails, a temporary coexistence of languages that, while relating to each other, maintain their specificity and also their memory of origin.

In my opinion, it would seem that what Edmond Couchot defines as the inlay effect – referencing to video art and its technique of image composition as opposed to the cinema – prevails. Viewers are faced with a “double coding theatre” that opens up to multiple levels of reading/viewing, in which hierarchies jump: a new “anti-montage” aesthetics is inaugurated:

The montage aims to create a visual, stylistic, semantic and emotional dissonance among the various elements, while the digital composition tends to blend them into an integrated whole, a single gestalt [...] The use of digital compositing to create continuous spaces out of different elements can be seen as an example of larger anti-montage aesthetics of computer culture. Indeed, if in the beginning of the twentieth-century cinema discovered that it can simulate a single space through temporal montage – a time-based mosaics of different shots – in the end of the century it came with the technique to accomplish the similar result without montage. In digital compositing, the elements are not juxtaposed but blended, with their boundaries erased rather than foregrounded (Manovich 146).

The space of the theatre is visible, the mechanisms of cinema are made explicit and a dynamic space is made: the dispositive creates an ambivalence of technologies as a potential for the exchange of the languages, a sort of “double storytelling”. Big Art Group, Teatrocinema, Agrupacion Señor Serrano, Katie Mitchell, Ivo Van Hove and Motus are emblematic of this tendency of theatre to explore the free nomadism of languages, beyond any attempt to the specificity of genre.

The Italian group Motus has been characterised from its beginnings as a theatre with strong visual connotations and a cult of the image; it has been experimenting from the 1990s to the present day, the so-called “theatre-cinema” format on stage (from *Twin*

*Rooms* (2001) to *X(ics) Cruel tales of youth* (2005) up to the more recent *Panorama* and *Chroma Keys* (2019), which the founders Enrico Casagrande and Daniela Niccolò define as “attempts at brazen sabotage of the cinematographic frame”). Laura Gemini, who has been following the group’s activity for a long time, speaks of the “live cinematic nature of their theatre”: “The awareness of the *mediatisation* of the social, or the fact that the media context in which we are provides frames and formats to our experience, can be traced back to the *artistic frame* that Motus has always preferred in theatre and that is the cinematographic one.”

*Twin Rooms* (2000–2003) inspired by the novel *White Noise* written by the American author Don De Lillo, shows a real cinematic process through a particular visual and sound device. The theatrical action, which proceeds by panels and close-ups and rebuilds a set, takes place in an anonymous hotel room: the structure doubles in height, giving life to a digital room with two rear-projections flanked by images that are pre-recorded or from CCTV cameras and mixed live with images shot live by the same actors on stage. The scenographic frame created by the set designer Fabio Ferrini of this “expanded live cinema” invades the entire length of the stage, generating an overload of the visible<sup>2</sup>. The live video managed by the actors themselves, looms as a disturbing presence inside this claustrophobic container of those bodies reduced to images, a visual process that effectively dramatises consumerist totalitarianism, the sense of alienation and loss of identity in the flow of self-representation, cynically narrated by De Lillo, who is considered the greatest postmodern novelist.

For a decade, the English director Katie Mitchell has also worked on “real time cinema”, a special format in which a film is shot in real time on stage (with operators acting on sight with cameras, telescopic microphone booms, cables, monitors) in front of a theatrical audience: the public sees both the show and, at the same time, the film from a gigantic elevated screen.

“Not theater not film”, this is how Katie Mitchell explains the working method for *Shadow (Eurydice Speaks)* and *The Forbidden Zone*. A skewed, double vision is added to theatre history. There is another perspective, the interior one, and it is the cinema that offers it to the public:

For me, the final form of the show is a synthesis of theatre and film which creates a third thing, which is like Cubism in theatre. What the cameras do is allow us to see all the sides of how something is constructed whilst looking at the constructed object, a bit like Picasso’s first three-dimensional portraits of a woman’s head with all the planes visible at the same time. It is neither theatre nor film; it is another strange thing, which uses both the strengths of the film world and the theatre world. Cinema can go deeper than theatre in digging into the character, their tensions, and it can do it with close-

<sup>2</sup> You can see the project of the set design and the 3D rendering for *Twin Rooms* online: <https://www.audioeditore.it/libro/9788875274467/3808>

ups, with the details that you inevitably lose from afar. I think what the camera does is equalise the audience's view of details. For me, the use of cameras is about details and subjectivity. They get you closer.

## Politics and new media in theatre

Technologies, considering their spreading, manipulative, invasive and pervasive potential, pose new political questions, even from the ethical standpoint, to those who use them creatively, and relaunch the link among art, ethics and communication. A stage that reveals the economic and capitalistic logic of the communication apparatuses, trying to destabilise them, is Peter Sellars's one. His statements on current issues are very harsh: from globalisation to multiracial society, from war to the manipulation of information by the media, to racism, to the problem of refugees. Characteristic of his theatre is a scene full of current political themes often masked under classical texts (the cycles of the Greeks and Shakespeare). In *The Persians* (1993) the images on the screens showed clips of the Gulf War seen through CNN reports. In *The Merchant of Venice*, during the scene of the trial between the Jewish Shylock and the Venetian nobleman Antonio, a TV broadcast the images shot by a video amateur of the black motorist, Rodney King, beaten to a pulp by white policemen then acquitted by the court with the sentence that triggered the tragic riots in Los Angeles.

Marianne Weems (who worked as a playwright and assistant director for Elizabeth LeCompte and Richard Foreman), is the theatre director of the multidisciplinary company The Builders Association, specialised in exhibitions exploiting the richness of interactive digital technology and panoramic screens. She continues with extraordinary coherence and strength with her acute examination of technology and communication via computers in reference to their influence in society and their effects on social interactions.

In *Jet Lag* (1998) she criticised the media system and the "construction of information". In *Alladeen* (2002), she observed outsourcing, the effects of the globalised economy, with the workers of an Indian call centre who were instructed to erase their identities and their language and take on the American accent and culture. In *Supervision* (2005), Weems brought the nightmare of surveillance to the theatre after September 11: the citizens, whose bodies have become transparent, "data body" in a "data space", are subject to alienating control.

Marianne Weems puts up stories of ordinary *data piracy* in a post-private era: people living in the continuous remote connection of white noise, travellers held up at the border because of cross-controls between strictly personal information and the AIDC (Automatic Identification and Data Capture). Marianne Weems gave visibility and

tangible concreteness to these *data bodies*, to this immaterial infosphere, thanks to an impressive dispositive made up of a panoramic screen, multiple real-time video projections, computer animations and a motion-capture system.

In *Continuous City* (2007), Weems talks about the “uninterrupted city”, in other words, the great worldwide web that allows the passage through barriers, political borders and sovereign states and which has radically changed the face of the landscape and the experience of living in a city or in a global village, just as it has broadened the horizon of our human relationships: the contemporary living landscape has become a *mediascape*, a place of “nomadic passage”, dematerialised as Manuel Castells says, into a “space of flows”, communicational flows. The urban city in the three stories of the piece is seen through screens of different sizes (smart mob, PCs) that are always turned on and compose an intermittent luminous set, as a coloured kaleidoscope: we can see fragments of a city that are presented as a puzzle that releases residues of animated and noisy environments hung on the line of an internet connection; the father, who works far away and talks via Skype to his daughter, who is always on. Meanwhile, she updates her blog daily, in which she talks about her personal views on the city. Emotions that are shared at a distance, bodies taken to a dimension beyond physical or geographical boundaries, in places crossed by the web, where feedback between transmission and reception is instantaneous.

The technological gap between developed and developing countries, the exploitation of workers by means of outsourcing, media simulation of events, technological mediation invading all actions in people’s lives are the core subject of the piece. Spectators witness a genuine example of techno-political theatre, continuously played within exceptionally self-evident and visually effective scenography.

Audiovisual technology has a profound political value also in the *Syrma Antigónes* project<sup>3</sup> by Motus, in which the actress Silvia Calderoni tells a contemporary tragedy: in *Alexis, a greek tragedy* the last step of the project, Antigone is reincarnated in the figure of the young Alexis Grigoropoulos, killed by a policeman in Athens during the economic crisis in 2010. The collective protest sparked as a result of the indignation over the boy’s death is regenerated on stage with the concrete gesture of the performer to denounce what happened: photographs and videos of the revolt, even the posters stuck on the walls in the anarchist Greek district of Exarchia are projected on stage by a mobile projector moved by the actress. The images loom everywhere, even on the body of the public, involving them: an unequivocal gesture, a sign of the civil commitment of the new theatre of “reality”, that real “documentary theatre” which characterises the artistic work of Motus in the most recent years.

<sup>3</sup> “*Syrma Antigónes, Antigone’s trace* – title of the total project – is the ancient name of a site close to Thebes, where it seems that Polynices’ death took place: the focus of exploration converges precisely on this killing which we dedicate to the many young people who have died in riot struck streets. Everywhere” (from the official website of Motus).

## Metaphors and machinery of the visions: Robert Lepage and video mapping

The theme that best identifies Lepage's theatre is the machine, in the double meaning of dispositive and actor: within this scenographic machine, containing video and continuous metamorphosis of the scene, the actor is an essential mechanism. The scene integrates images and mechanisms of movement of the set in a single theatrical device in which man is still at the centre of research; theatre in a multimedia perspective can thus revert to being a laboratory of integral culture, in which art and technology rediscover their common etymology.

An example of a dramaturgical machine is *Elsinore* (1995) in which a single actor (Lepage himself) impersonates all the other characters of the tragedy, thanks to a metamorphic, flexible, mechanised performance set and to the projections and lightings (a mobile scenic solution that directly recalls Gordon Craig's screens<sup>4</sup>).

For Lepage, a single scenic element through a mobile device holding multiple possibilities of movement and through the relation which it establishes with the character that lives inside its mechanisms shows this indivisible and opposite polarity. Its only attribute is the ability to transform; its attitude is the mutability.

*Elsinore* is the place, at the same time, the physical and mental of the tragedy, at the centre of which Hamlet is placed, forced to stay in-between, to live separately-close to the corrupt court, relegated to an impossibility of free movement, while the scene ceaselessly moves around him (and not the contrary). All the characters in one, all the places in one: this scene-machine ("humanised" as the stage designer Carl Fillon likes to define it), subject to variations and changes, a true theatrical mask, takes expressions, faces and different personalities, transforms itself constantly and the actor is forced to follow its rhythm, its breath. He can cross it, remain suspended, lean on it and thus create a relation of symbiotic complicity, he can have a dialogue with it, and find some protection in it but also dangers between its cogs; a reversal of roles definitely takes place: the machine which has crushed its last artificial determinism to become a body, is the protagonist and the actor a kind of "Übermarionette", the deuteragonist.

If the machine is humanised, the actor becomes a machine: "For me the machinery is in the actor, in his way of repeating the text, in his method of acting: there is a mechanics in there also." And also: "I tell stories with machines. The actor himself is

<sup>4</sup> Christopher Innes first examined Robert Lepage's work in the context of the avant-garde from French Surrealists to Edward Gordon Craig's theories and practices. He described *Needles and Opium*, *Elsinore* and *ZuluTime* as those shows in which Lepage has realised Craig's ideals of the Übermarionette and of his famous mobile screens.

a machine: I know that actors do not like being called ‘machines’, but when you make theatre, it’s a bit like that” (Lepage)<sup>5</sup>.

Craig’s prediction seems to come true.

## Video mapping

Architectural mapping, façade projection, 3D projection, display surfaces, architectural VJ set are some of the definitions used for a new artistic format and a new technique named “video mapping” that consists in projecting video images on buildings, façades and other structures in public spaces (but recently also in theatres and museums) or on nearly any kind of complex surface or 3D object to shatter the viewer’s perception of perspective. The projector allows bending and highlighting of any shape, line or space: it creates astonishing optical illusions, it’s a suggestive play of light that turns a physical object into something else by changing its perceived form.

The context is that of so-called “augmented reality”<sup>6</sup>. The perceptual illusion, in the most successful cases of video mapping, is a sort of “liquid architecture” which adheres as a film or mask over the concrete surface. Fragments of surfaces, as if they were Lego bricks, create an optical illusion of great impact for the audience, which no longer distinguishes between the real architecture and the virtual one. Immediately acquired by major international brands for advertising and the launch of new products, this technique also offers a glimpse of possible performative uses, which would allow combining video art, animation, graphic art, light design, choreography and live media.

We are facing a new *machine vision* in a theatrical sense: the video mapping projections are based, in fact, on the same principle as were the “ineffable visions” of the 16<sup>th</sup> century, that is to say, those paintings or frescos created on the basis of anamorphosis, forcing to the extreme the linear perspective of the Renaissance. In the works based on the anamorphic technique, reality can only be perceived through a distorting mirror, while the mapping video is nothing more than a mask that deforms/creates a reality that does not exist.

The borders of theatre change and widen: the use of video mapping in theatre not

<sup>5</sup> “Je raconte des histoires avec des machines. L’acteur en soi est une machine. Je sais que plusieurs acteurs n’aiment pas qu’on parle d’eux comme étant des machines mais lorsque tu fais du théâtre, c’est un peu ça.”

<sup>6</sup> Augmented Reality means overlaying virtual, digital elements on reality. It refers to the innovative multimedia techniques which make reality interact with digital constructions and reconstructions, thus modifying, enhancing and enriching the perceived world. It includes interactive projections, lighting techniques, virtual architecture and communication and audio-visual instruments. Its applications are numerous, ranging from overlapping virtual components onto reality (geolocalisation and referencing, logical and physical mapping) to simulation of virtual reality elements (simulating time-space interactions) and artistic applications through performances, video projections and installations.



only concerns the sets (the stage, the volumes in which images can be projected) but also objects, actors, costumes and the entire empty space.

As a first example of the application of video mapping to the theatre as scenography, we can describe the work by Apparati Effimeri, an Italian technological group: they created a short dramatic scene in video mapping based on the “baroque style” for *Orfeo e Euridice* (2014), directed by Romeo Castellucci. They used video mapping exclusively to project the “grove of greenery” from which emerges a dreamlike ethereal female figure. The projected landscape was worthy of a painting by Nicolas Poussin: we are in Arcadia, the scene unfolds and the video projects onto the scene moving images and 3D effects, giving the illusion of wind in the leaves, lights on the water, and evening shadows. The “baroque technologic style” of the set generates the amazing sensation one can experience when looking at large frescoes from the past. It is in perfect symbiosis with the myth and the emotions of the drama, which focus on the image – live from a hospital – of a woman in a coma, who represents in the theatrical fiction, the contemporary “double” of Eurydice.

## The three phases of theatrical video mapping

Through the exact measurement, the projection can be perfectly adapted to every space or volume. The original idea that opens the first phase of a theatrical video mapping is to use the façade of the buildings in the public space as a stage; emblematic are the examples by the company URBANSCREEN<sup>7</sup>: *What's up* (2010) is the title of an architectural video performance in which the enlarged body of a character (previously recorded in a green screen) is wedged inside a cube, in turn, inscribed in the surface of the building located at the centre of Enschede (Holland). A comic and surreal situation that offers a somewhat Kafkaesque theatrical event, well played in the illusion between the dimensions of the real windows of the building, doubled digitally, and the virtual surface of the projection.

Another example of this “vertical theatre”, that is a sort of a stage-building, is highlighted by the projection designed by URBANSCREEN in the sail-shaped architectural roofs of the Sydney Opera House, *Lighting the sails* (2012). Two bodies of dancers move in the space limited by the sails, finding both a narrative and a choreographic element in the general setting and in the very shape of the space in which they are placed. Also, in this case, the images were previously recorded on a green screen in a space that

<sup>7</sup> URBANSCREEN is a group of architects specialised in digital displays and installations, also in urban areas. It was born as a group in 2008, but its members have been working in this sector since 2004 in Bremen, Germany. They work in the field of entertainment, advertisement and show business using new digital medias and video projections. Open to cooperation with artists who work in the field of motion graphics and video, they have created a new kind of public art, strictly digital. They create extraordinary events and tridimensional effects, as much improbable as phantasmagorian.

simulated the dimensions of the architectural roof.

The second step towards theatrical video mapping is represented by the use of the interaction between the mapped video surface and the audience, as is evident in the project by Architecture 1024 (*Perspective lyrique*, 2010) at the Théâtre des Célestins in Lyon on the occasion of the annual Fête des lumières, and by Klaus Obermaier (*Dancing House*, 2014) exhibited during White Night Košice. In the first example, the deformation of the building and its annexed figures was determined and controlled in real-time by the voice of the audience through a microphone and a sound analysis algorithm; in the second case, it is the body of the people who assists, sometimes unaware, traced through an optical system, to determine significant distortions of the images and create a very participatory dynamic.

The third step to theatrical mapping is represented by architectural video mapping with the interaction between performer and video image: a fairly enlightening interactive architectural show project is that of Xavi Bové entitled *Cycle of Life* (2014), with projections on Casa Pastors in Girona. Thanks to a specially created software, the soprano voice allowed the modification of images from a previously chosen repertoire. The evolution of the project is *Movimentos Granados*, an interactive show of live music and images in real time on the façade of Gaudí's La Pedrera in Barcelona (2015).

Robert Lepage used interactive video mapping on scenography in movement in his most ambitious project: the direction of Wagner's *The Ring Cycle* for the New York Metropolitan Opera (2014–2016). The protagonist on stage is a huge machine designed by Carl Fillion for the entire tetralogy, a true work of mechanical engineering, made up of 45 axes that move independently, surging and rotating 360 degrees thanks to a complex hydraulic system that allows a large number of different forms: a dragon, a mountain, or the Valkyries' horse. On the surface of the individual axes, 3D interactive images are projected in video mapping, showing trees, caves, the waters of the Rhine, or the Walhalla.

The up-to-date projects with video mapping are creations with immersive kinetic space with scenography in video mapping combined with interaction design: the most sensational example that has combined dance, video mapping and 3D technology is that of the duo Adrien Mondot and Claire Bardainne with the scenographic variations from the amazing piece entitled *Hakanai* (2013) created with the software E-motion. In these pieces, theatre are images that seem to come out of nowhere and come to life with the movement of the dancers only. The creator of the computer system and the director is Adrien Mondot who talks about the piece as "unique landscapes: bodies that evolve with objects. In this sinuous construction I have chosen to get rid of everything that did not seem essential to me." The scenography, summarised in an immense space of possibilities, returns

to its simplest expression: “the two blank pages of an open book, yet to be written” as the author writes in the stage text.

- Amendola, Alfonso, and Vincenzo Del Gaudio, eds. *Teatro e immaginari digitali*. Gechi, 2018.
- Balzola, Andrea. *La scena tecnologica, dal video in scena al teatro interattivo*. Dino Audino, 2012.
- Balzola, Andrea, and Anna Maria Monteverdi. *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi ed estetiche delle arti del nuovo millennio*. Garzanti, 2004 (4th ed.).
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation, Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- . *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Guerini & Associati, 2003.
- Bargiacchi, Enzo. "Il cammino della Gaia Scienza." *La scrittura scenica*, no. 22, Bulzoni, 1980, pp. 48–71.
- Bartolucci, Giuseppe. "Attraverso gli ultimi segnali." *La scrittura scenica*, no. 22, Bulzoni, 1980, pp. 3–22.
- . *Testi critici 1964–1987*, edited by Valentina Valentini, and Giancarlo Mancini, Bulzoni, 2007.
- Castells, Manuel. *La nascita della società in rete*. Egea, 2002.
- Chapple, Freda, and Chiel Kattenbelt, eds. *Intermediality in Theatre and Performance*. Rodopi, 2006.
- Couchot, Edmond. "L'immagine intarsiata." *Il nuovo spettatore*. Special Issue: VideoImago, edited by Alessandro Amaducci, and Paolo Gobetti, no.15, 1994, pp. 221–231 (orig. in *Communications*, no. 48, 1988, pp. 79–87).
- Dixon, Steve. *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*. MIT Press, 2007.
- Gemini, Laura. "Panorama Motus." *L'incertezza creativa*, 11 March 2018, <https://incertezzacreativa.wordpress.com/2018/03/11/panorama-motus/>. Accessed 10 November 2020.
- . *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. Franco Angeli, 2003.
- Giannachi, Gabriella. *Virtual Theatres. An introduction*. Routledge, 2004.
- Holmberg, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press, 2005.
- Innes, Christopher. "Puppets and Machines of the Mind: Robert Lepage and the Modernist Heritage." *Theatre Research International*, vol. 30, no. 2, 2005, pp.124–138.

- Jenkins, Henry. *Convergence culture: where Old and New Media collide*. New York University Press, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Lepage, Robert. "Lepage tourne la page." *Le Devoir*, 16 November 1995.
- Magris, Erica and Béatrice Picon-Vallin. *Les théâtres documentaires*. Deuxième Epoque, 2019.
- Malvezzi, Jennifer. *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*. Postmedia Books, 2015.
- Manovich, Lev. *Il linguaggio dei nuovi media*. Olivares, 2002.
- Mango, Lorenzo. "La simulazione tecnologica. Una questione linguistica nella sperimentazione teatrale italiana." *Mimesis Journal*, vol. 4, no. 2, 2015, pp. 49–70 <https://journals.openedition.org/mimesis/1087>. Accessed 10 November 2020.
- Marranca, Bonnie. *The Theatre of Images*. Drama books, 1977.
- Pearson, Joseph. "Not Theatre, Not Film: Katie Mitchell's Third Art in the 'Shadow'." *Schaubühne*, 26 September 2016. <https://www.schaubuehne.de/en/blog/not-theatre-not-film-katie-mitchells-third-art-in-the-shadow.html>. Accessed 10 November 2020.
- Monteverdi, Anna Maria. "Michele Sambin, dalle videoperformance musicali al Tam Teatromusica." *Catalogo Invideo. Charta*, 2003, pp. 15–24.
- . *Nuovi media, nuovo teatro*. Franco Angeli, 2011.
- . *Memoria maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*. Meltemi, 2018.
- . *Leggere uno spettacolo multimediale*. Dino Audino, 2020.
- Parolo, Lisa, and Sandra Lischi. *Michele Sambin performance tra musica, pittura e video*. Cleup, 2014.
- Perelli-Contos, Iréne, and Chantal Hébert. "L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage." *Les écrans sur la scène*, edited by Béatrice Picon-Vallin, L'âge d'homme, 1998.
- Picon-Vallin, Béatrice, "Hybridation spatiale, registres de presence." *Les écrans sur la scène*, edited by Béatrice Picon-Vallin, L'âge d'homme, 1998.
- Pitozzi, Enrico. "Il prisma del reale. La scena intermediale secondo Dumb Type e Shiro Takatani." *Teatro e immaginari digitali. Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale*, edited by Alfonso Amendola, and Vincenzo Del Gaudio, Gechi, 2018, pp. 101–111.
- Pittaluga, Noemi, and Valentina Valentini. *Studio Azzurro. Teatro*. Contrasto, 2012.
- Pizzo, Antonio. *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*. Accademia University Press, 2013.

- Quinz, Emanuele, and Armando Menicacci. *La scena digitale*. Marsilio, 2001.
- Quinz, Emanuele. *Digital Performance*. Anomos, 2002.
- Sacco, Daniela. *Pensiero in azione: Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo*. Engramma, 2017.
- . “The Persians di Peter Sellars. Dire gli universali.” *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo della sopravvivenza, ritorni, tracce, fantasmi*, edited by Francesca Bortoletti, and Annalisa Sacchi, Baskerville, 2018.
- Sapienza, Anna Maria. *La tecnologia nella sperimentazione italiana degli anni Ottanta. Tre esempi*. Istituto Universitario Orientale, 1992.
- Studio Azzurro, and Giorgio Barberio Corsetti. *La camera astratta. Tre spettacoli tra teatro e video*. Ubulibri, 1998.
- Svoboda, Josef. *The Secret of Theatrical Space: The Memoirs of Josef Svoboda*. Translated by Jarka Burian, Applause Theatre, 1993.

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 nemožnosti 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 sestavil 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 substituira igralca v njegovi ‚mise en scène« (prav tam). Na drugi stopnji naj bi umboti v vesolju opravljali nosilno nalogo, ki je procesiranje suprabstrakta 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 preminulem 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 suprabstrakt igralčevega obraza, 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 diplomo 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*, Stojsavljevičeva 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 Stojsavljevičevo *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 začrtanih 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 igralk 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 »prekristitve« 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.

In her article, the author analyses the fifty-year theatre project *Noordung::1995-2045*, which started as a continuous research project in 1995 and will, according to the conceptual predictions of its authors, conclude in 2045 in actual outer space. In particular, she focuses on two aspects of the project: the dissolution of the drama basis and the traditional theatre model founded upon it, in which Dragan Živadinov finds inspiration in Malevich's Suprematism; and the character and nature of technologically advanced substitutes that will replace deceased actresses and actors in the show through the decades and ultimately move to outer space. On the one hand, Živadinov thus continues the yearning for an ideal artificial form as felt by Kleist, Craig and Prampolini before him; while on the other, he researches and documents the ageing and disintegration of both the performance and its creators and, last but not least, the audience. The author shows that the key junction between both is the 1986 landmark project *Retrogardistic Event Baptism under Triglav* by Živadinov and the Scipion Nasice Sisters Theatre. The photograph of the "rebaptism" scene in this project was, namely, linked to an actual life tragedy, the death of an actress, which became the original trigger of the idea that an inanimate object can replace an actress or actor after their death.

---

**Keywords:** death, funeral, grave, gravestone, postdramatic theatre, Dragan Živadinov, visual arts, Suprematism, body, substitute, ghost, memory

---

**Petra Pogorevc** graduated in Comparative Literature and English Language and Literature from the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. Between 1993 and 2007, she was active as a journalist, critic, publicist and translator in the Slovenian cultural arena. In 2007, she started working at the Ljubljana City Theatre (MGL) as a dramaturg and the editor of the book series MGL Library. In 2017, she began her PhD studies in the Department of Dramaturgy and Performing Arts, UL AGRFT.

petra.pogorevc@siol.net

# The Body and Farewell - Noordung::1995-2045

---

Petra Pogorevc  
Ljubljana City Theatre

---

In her article, the author analyses the fifty-year theatre project *Noordung::1995-2045*, which started as a continuous research project in 1995 and will, according to the conceptual predictions of its authors, conclude in 2045 in actual outer space. The world première of the project, based on the play *Love and Sovereignty* by Vladimir Stojsavljević, was held on 20 April 1995 at 22:00 at the Festival Hall in Ljubljana. Besides Živadinov as the author of the concept, it featured set designer Vadim Fiškin, costume designer Dunja Zupančič, dramaturg and art producer Jana Pavlič, producer Petar Jović, voice coach Mateja Dermelj and other contributors. The piece was supposed to have five reprises until 2045: one every ten years, always on the same date, at the same time, and with the same cast of 14 actresses and actors.

At the time of writing, the performance *Noordung::1995-2045* has already had two reprises. The first was in 2005 in the hydro-laboratory of the Yuri Gagarin cosmonaut training centre in Moscow's Star City. The second was in 2015 at the Cultural Centre of European Space Technologies (KSEVT) at Vitanje. The cast has already experienced death, too: Milena Grm died in 2011 and Iva Zupančič in 2018. At the KSEVT re-staging in 2015, Milena Grm was replaced by the first remote-controlled substitute. Since Milena Grm did not speak any of the lines from Stojsavljević's text in the original performance but sang a love song from Resia, the audience heard the latter in the rendition of a male choir. About four hundred spectators attended the second reprise. They were welcomed at the KSEVT entrance by Živadinov who divided them into four groups marked by black, yellow, red and blue bracelets; people without bracelets or booked seats then constituted the fifth group who also saw the show.

Since the original scenery and costumes of the show were destroyed in the 1997 fire at the SNT Drama Ljubljana Theatre Studio, where they were kept, the authors could not have staged a perfectly identical repetition of the performance even if they wanted to. However, the performance is supposed to be repeated every ten years, as actors or their technological substitutes will move along a precisely defined geometric mise-en-scène. Some collaborators have left or entered its narrow artistic core: only after the world première it was broadened by Miha Turšič, now one of the three key authors besides Živadinov and Zupančič. Despite



the seeming “persistence in the same” that is inscribed in the concept of the fifty-year project, the thing Živadinov continuously generates by the reprises of the show is actually difference.

The author of the article focuses particularly on two aspects of the project: the dissolution of the drama basis and the traditional theatre model founded on it, and the character and nature of technological substitutes that will replace deceased actresses and actors in the show and ultimately move to actual outer space. The key junction between both is the project *Retrogardistic Event Baptism under Triglav* by Živadinov and the Scipion Nasice Sisters Theatre that opened on 6 February 1986 at the Gallus Hall stage of Cankarjev dom Cultural Centre. According to its dramaturg Eda Čufer, it is a landmark in the history of contemporary Slovenian theatre due to its “adramatic” structure. Namely, this was a distinctly rhythmic, visual and musical stage spectacle that was impossible to classify as theatre or opera or ballet even though it borrowed elements from all these art forms.

The photograph of the “rebaptism” scene was linked to an actual life tragedy, the death of Deana Demšar, a member of the original cast, who died during the process. Živadinov seemed to glimpse the resurrection of the deceased actress in the detail of Kandinsky’s painting on stage which became the original trigger of the idea that an inanimate object can replace an actress or actor after their death. In the fifty-year project, the production of technological substitutes is the responsibility of Dunja Zupančič, Živadinov’s artistic and private-life partner who based the development of her own bio-mechatronic method on the pneumatic module developed by her father, mechanical engineer Janez Zupančič. On the one hand, Živadinov thus continues the yearning for an ideal artificial form as felt by Kleist, Craig and Prampolini before him; while on the other, he researches and documents the ageing and disintegration of both the performance and its creators and, last but not least, the audience.

The deficiency of the body in the fifty-year theatre project *Noordung::1995–2045* no longer concerns emotional inadequacy or performance inconsistency. Instead, it is a matter of the fundamental imperfection inscribed in every human body at its birth, namely, the fact of its mortality. To truly understand the concept of a fifty-year show, it is essential to emphasise that technological substitutes replace actresses and actors only after their death and that they preserve and transmit posthumous memories of specific people. Since their deployment in the Earth’s orbit will be permanent, the project can be read as a space cemetery and the action of deployment of technological substitutes in 2045 as a conceptualised funeral concluding with Živadinov’s suicide. His physical body will be the only one to die and be buried in space.

Even though the media have shown considerable interest in the fifty-year project from the start, little or almost no attention has been devoted to Živadinov's death itself. The author of the article compares his death and funeral plans with those of Kazimir Malevich and Marina Abramović. Their common idea is the disappearance into the unknown, which seems like an intended closure of their artistic opuses. The placement of their disused organic bodies in the void will ultimately replace the physical existence of the grave – as the last resting place in which the dead organic body would be laid, as well as as a tombstone or memorial that usually serves as a place of remembering and mourning for the deceased.

Članek analizira uprizoritev *Kapelj in Semenič v sestavljanju* (2012, Ljubljana) v produkciji nevladne organizacije KD Integrali. Cilj prispevka je opredeliti točno določeno vrsto političnosti predstave in njene komunikacije z občinstvom, obenem pa tudi sovpadanje njene oblike in vsebine ter tedanje politične situacije na Slovenskem. Predstava, ki se je odvijala v *site-specific* okolju hiše Simone Semenič, je bila v resnici tekstovna in scenografska instalacija, po kateri so se gledalci prosto sprehajali ter sledili obliki potopitvenega gledališča in logiki »sestavljene« sekvenčne dramaturgije. Političnost umetniškega dela se vzpostavlja v razmerju do tradicionalne vloge drame/besedila in scenografije na ozadju postdramskega gledališča. S tem odpira tudi vprašanje dramatike na prehodu od postsocialistične k kapitalistični družbeni ureditvi na Slovenskem. Članek pokaže, da njegova političnost ne izhaja zgolj iz njegove formalne strukture in zgodovinskih referenc ali iz njegove vsebinske vpetosti v politično situacijo leta 2012, pač pa ravno z uporabo *site-specific* gledališča odpira vprašanja identitete samostojnega kulturnega delavca, ki je družbeno marginaliziran in porinjen v prekarno obliko zaposlitve, ob tem pa dodaja še identiteto mame samohranilke, ženske, dramatičarke itd.

---

**Ključne besede:** Simona Semenič, Barbara Kapelj Osredkar, *site-specific* projekt, potopitveno gledališče, uprizoritvene umetnosti na Slovenskem, nevladne organizacije, političnost

---

**Nika Leskovšek** je asistentka-raziskovalka in doktorska kandidatka na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Že več let uspešno deluje kot teatrologinja, gledališka kritičarka in dramaturginja na slovenski gledališki sceni.

nika.leskovsek@gmail.com

# Politično participativnega gledališča v uprizoritvi *Kapelj in Semenič v sestavljanju*

Nika Leskovšek

AGRFT Univerze v Ljubljani

Članek je oblika študije primera, v kateri se lotevam analize uprizoritve *Kapelj in Semenič v sestavljanju*, in sicer predvsem pojmov politično in participativno. Predstava *Kapelj in Semenič v sestavljanju* je bila uprizorjena 2012 v produkciji nevladne organizacije KD Integrali v zasebni hiši, pri čemer gledalci vstopajo v uprizoritev individualno ter se prosto gibljejo po tej participativni instalaciji gledališkega teksta.

V članku demonstriram različne rabe in razumevanje pojma politično, kjer se uprizoritev *Kapelj in Semenič v sestavljanju* izkaže kot ustrezen primer za obravnavo. Političnega namreč ne razumevam izključno kot analizo, refleksijo in odziv na dnevno-politično dogajanje, pač pa širše. Pri tem se sklicujem na definicijo političnega pri Ani Vujanović (»Thinking a grid of Politicality«), ta se v konkretni uprizoritvi izraža ne le skozi tematsko in vsebinsko analizo, pač pa skozi več različnih pojavnih modusov, redistribucijo in dehierarhizacijo znakov, kar sega tudi na področje politike forme, ki je v sodobnih uprizoritvenih umetnostih ključno povezana z razvojem dinamike odnosa med ustvarjalci in gledalci, zlasti pa s procesom emancipacije in avtonomizacije gledalca. Pravzaprav sta osebno izkustvo gledalca in interakcija z uprizoritvijo (njena/njegova participacija, materialna raven uprizoritve ter »fenomenalno telo« in »telesna bit-v-svetu« performerj) nujna za razumevanje političnega, kar tudi dokazujem v prispevku. Za več o razliki med redom materialnosti in semiotičnega oziroma med redom prezenca in reprezentacije glej Fischer-Lichte, *Estetika performativnega* 240.

Analiza delovanja političnega je v predstavi *Kapelj in Semenič v sestavljanju* vezana na naslednje kategorije:

- lokalno marginalizacijo ženskih ustvarjalk ter pozno institucionalizacijo ženske dramske pisave v institucionalne nagrajevalne mehanizme v Sloveniji (Leskovšek, »Intitucionalizacija slovenačke ženske dramatike« 192);
- s tem pojavom povezano maskulinizacijo razvoja dramatike; ta je v specifičnem razvoju slovenske dramatike v svojih prvih besedilih vezana tudi na liturgična besedila; prvo ohranjeno dramsko besedilo v slovenskem jeziku, Škofjeloški pasijon, je priskrbel Pater Romuald;

- družbenopolitično ozadje življenja v patriarhalni družbi, ki je še vedno pod vplivom katoliških vrednot, ter njen vpliv na konstrukcijo družbene podobe ženske in matere, na njeno transgresijo ter posledično na opus Simone Semenič;
- prekarizacijo samozaposlenih delavcev v kulturi, še zlasti samozaposlenih mater (samohranilk);
- delovanje zunajinstitucionalne produkcije ter problematizacijo materialnih, finančnih in prostorskih razmer za njeno delovanje, ki postajajo integralni del vsebine umetniških del ter njihove refleksije družbene stvarnosti;
- birokratizacijo in administrativno regulacijo zasebnosti prek samo-zaposlenih, samostojnih podjetnikov, sem sodi tudi status samo-zaposlenih v kulturi, v katerem se združuje fizični in poslovni subjekt, posledično postaja ločitev med obema nemogoča: v konkretnem primeru je tako umetnica časovno potopljena («immersed») v lastno umetniško delo, ki usmerja njeno zasebno življenje, in obratno;
- sočasni družbenopolitični kontekst postekonomske in gospodarske globalne krize po sezoni 2008/9, ki je zaostрил pogoje za delo v kulturi in ga v predstavi *Kapelj in Semenič v sestavljanju* reprezentira tema razstavljenega besedila Simone Semenič.

Drugi pojem, ki se mu poleg političnega posvetim v naslovu in pri analizi uprizoritve *Kapelj in Semenič v sestavljanju*, je participativno in vezano na dramaturgijo gledalca ter na emancipacijo gledalca (Rancière, *Emancipirani gledalec*). V tem prispevku sem želela preučiti specifično različico participativnega, ki se imenuje potopitveno gledališče (*immersive theatre*). Gre za posebno obliko participativnih praks, ki so navadno uprizorjene v *site-specific* prostorih velikih dimenzij, kjer so gledalci povabljeni k aktivni fizični soudeležbi v dogodku in se lahko gibljejo po prostoru poteka uprizoritve. Ta oblika gledališča je trenutno izjemno priljubljena v tujini (začenši s skupino Punchdrunk), po drugi strani pa v Sloveniji skoraj popolnoma odsotna in omejena na pičlo število predstavnikov. Namen prispevka je tudi opozoriti na razvojne predhodnike žanra (zlasti na Ljubišo Ristića) znotraj uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji ter izpostaviti aktualne primere potopitvenega gledališča – med katere prištevam tudi predstavo *Kapelj in Semenič v sestavljanju*. Poleg preglednejše uvedbe in definicije pojma, ki ga je zaradi trenda težko zamejiti (White, »On Immersive«) sem uvedla tudi pregledno in sistematično kategorizacijo in definicijo pojma, ki jo predlaga Marvin Carlson. Ta mi je poleg natančnejše opredelitve omogočila tudi kategorizacijo in dodatno osvetlitev razvoja tega fenomena v Sloveniji. Poleg tega pa s pojmom dokončno utemeljim posebnost delovanja političnega skozi participativno na primeru predstave *Kapelj in Semenič v sestavljanju*.

Pomenljivo je tudi, da je bila Simona Semenič v določenem obdobju direktorica društva Glej, predvsem pa umetniška vodja platforme in dramskega laboratorija PreGlej, ki je

v obdobju cvetenja postdramskega gledališča, ko se je dramatika zdela nekaj docela arhaičnega in preživetega, razvijal eksperimentalno dramsko pisavo pa tudi nove nizkoprorračunske produkcijske formate za javno predstavitev teh eksperimentalnih in ne-več-dramskih »gledaliških tekstov« (Poschmann, »Gledališki tekst« 100), ki so se umeščali na pol poti med bralnimi dramami in končno odrsko uprizoritvijo (bralne drame oz. bralke, *ad hoc* uprizoritve, miniaturre). Uprizoritev *Kapelj in Semenič v sestavljanju* tako v času postdramskega gledališča (Lehmann, *Postdramsko gledališče*) predstavlja pomembno fazo formalnega razvoja javne prezentacije ter sodelovanja scenografije in vizualne umetnosti (Kapelj) z dramskim besedilom (Semenič).

The article is a case study of the contemporary performance art piece *Kapelj and Semenič under construction* (Kapelj in Semenič v sestavljanju) (2012, Ljubljana). The aim is to extract not only the performance's particular politicality through its site-specific aesthetic format and the audience interaction with it but also the correspondence of the form to the content and the concurrent political situation. Situated inside Simona Semenič's house, the performance was a textual (Semenič) and scenographic (Kapelj) site-specific installation. Spectators were immersed into the installation and then left free to wander in the format of immersive theatre, following the logic of the "construction's" station dramaturgy. The politicality of the piece problematises the somewhat archaic roles of a play/drama and of scenography on the backdrop of postdramatic theatre. By that, it also emphasises the specific role of drama, its formal development and politicality in the Slovenian historical political context from post-socialism to capitalism. The paper will demonstrate, however, that the politicality of the piece does not derive solely from the formal and historical dramatic references or the content of the dramatic text discussing the socio-political context of 2012. Rather, it is the particular aesthetic format of its site-specific placement that raises discussions around identity politics, that is, the precarious and socially-marginalised entity of the non-institutional cultural worker, female, single mother, playwright, etc.

---

**Keywords:** Simona Semenič, Barbara Kapelj Osredkar, site-specific performance, immersive performance, (Slovenian) performing arts, non-governmental organisations, politicality

---

**Nika Leskovšek** is an assistant-researcher and PhD Candidate at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana. She is active as a theorist, theatre critic and dramaturg in the Slovenian performing arts scene.

nika.leskovsek@gmail.com

# The Politicality of Participatory Theatre in *Kapelj and Semenič under construction*

---

Nika Leskovšek<sup>1</sup>

AGRFT, University of Ljubljana

---

In this article, I will discuss the work *Kapelj and Semenič under construction* with its curious aesthetic format as a site-specific performance. The performance's title already includes the names of the two female authors, who are also the protagonists of the piece. Both are active representatives of the independent contemporary Slovenian performing arts' scene. Simona Semenič predominantly works as a playwright, but was previously the artistic director of festival PreGlej na glas! and president of the cultural association Glej Theatre. Barbara Kapelj Osredkar<sup>2</sup> has carried out various roles in the non-governmental, independent scene, but mostly works with visual elements, as a scenographer. The performers' creative endeavours are inseparable from the developmental dynamics and production of alternative formats of experimental dramatics and their staging (between text and scenography) in the times of postdramatic theatre.

With its curious aesthetic format as a site-specific performance, *Kapelj and Semenič under construction* premièred on 25 May 2012 in Ljubljana, Slovenia, produced by a non-governmental organisation (NGO), the cultural organisation KD Integrali. The performance was located in a private house, at the performer's very home, that is, in her actual living unit. The spectator hence entered a framework that was both private and work-related. Both of the artists (Kapelj and Semenič) also work as self-employed freelancers, who have the status of being "self-employed in culture", which means they are simultaneously a physical entity and a business entity, an employer as well as an employee; thus, employing oneself. This dual role corresponds to the ideology of current neoliberal capitalism: "As Foucault explained in *The Birth of Biopolitics*, the starting point of the new ideology was the forced transformation of individuals into enterprises, the obligation to think in terms of the economy. You remember when Margaret Thatcher said that there is no such thing as society, and everybody has to be

---

<sup>1</sup> Nika Leskovšek (39188), has been a part of the programmes "Young researchers" and "Theatre and Interart Studies" (P6-0376), both supported by the Slovenian Research Agency.

Nika Leskovšek (šifra 39188), vključena v program »Mladi raziskovalci« in (so)financirana s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna ter v raziskovalni program "Gledališke in medumetniške raziskave" (P6-0376), (so)financiran s strani Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

<sup>2</sup> Known also as Barbara Kapelj.



a capitalist. So I have been obliged to become a capitalist” (Berardi 201). In practice, the status of self-employed can lead to paradoxical situations.<sup>3</sup> Especially so, if one is also the CEO of an NGO – as Semenič was in Glej Theatre –, that would mean one has to sign contracts with oneself, as one as self-employed – employing him/herself – does in any case. Semenič’s text *Še me dej* (2009) further problematises this situation along with the increasing administration and the process of public tenders. Presented on Semenič’s website as *Do me twice*, it is an “autobiographical play about the play-writing process and the making of a theatre piece in the fund-applications oriented everyday life.” Hence, the tendering process and production conditions become inseparable from the artwork itself.

For precarious workers, such as those self-employed in culture, this has important consequences, especially in the time-space (work) experience. Not only does one become a capitalist, businessman and entrepreneur but also a producer and manager of one’s artistic work:

We know that following the precarisation process, the labourer is losing all control over his work. The labourer, in fact, disappears as a person in the process of labour, as the precarisation of work presupposes the dissociation of the individual – the physical, erotic, juridical, political individual – from the amount of time that his own life contains. You are no longer a person, you are the bearer of a certain amount of time. Persons are dissociated from their own time, they become two different things (Berardi 204–205).

What happens here is that the self-employed worker is at the same time dissociated from one’s private, personal life, or rather, as is demonstrated in the case of the participatory site-specific performing arts performance: one’s private life is immersed into one’s durational artwork, or rather, one’s own life becomes displayed as an artwork. This reality becomes further problematised when a full-time artist is at the same time a full-time (single) mother, which leads to the inevitable transgression of the traditionally and socially perceived role of the mother.

In her autobiographical text and performance *Jaz, žrtev* (i, the victim, 2007), among her personal, even intimate diseases, she lists and provocatively places mastitis (Semenič’s official website). She consequently problematises the potential pathology of the normative or traditional (post-Catholic) perception of the mother and motherhood as self-less, submissive, loving, even if that means the breastfeeding and suffering mother as the consequence. In the text she, therefore, humorously self-

<sup>3</sup> Furthermore, the status of self-employed in culture is administratively regulated by the Ministry of Culture. In order to maintain the position of self-employed in culture one has to comply with strict work norms and on regular terms demonstrate one’s above-average qualitative (awards, reviews) and quantitative (number of works realised) qualifications for one’s artistic work. (In addition to that, one has to also demonstrate the financial under-privilege by not exceeding the given census for the full current period.) The conditions are written in detail on the official site of the Ministry of Culture (<https://www.gov.si/zbirke/storitve/vpis-v-razvid-samozaposlenih-v-kulturi/> Accessed: Nov. 2020) In case one gets sick and cannot provide one’s own means for survival, the status of self-employed in culture also regulates this bureaucratic procedure. This again is further thematised in Semenič’s text *drugič* (the second time) (2014).

diagnoses herself as an example of “SPKO/PCES (*sindrom postkatoliškega okolja/ post-catholic environment syndrome*)” or even “SNKV/DCVS (*sindrom nespoštovanja krščanskih vrednot/ disrespect of christian values syndrome*)” (*me slišiš?* 27; *can you hear me?* 27).

More precisely, the immersive staging of the text is crucially determined by Semenič’s position in public as an artist/playwright/writer, who works as a freelancer with the status of an independent, self-employed cultural worker and is at the same time a single mother of two and an epileptic (widely problematised in her autobiographical trilogy on victimhood, two of which were published in *me slišiš?*)<sup>4</sup>. She is also known for her work of giving voice exactly to these (precarious, deprived and often victimised) positions in society. At the same time, she problematises the predetermined narratives of their victimisation which frame them in a society constructed by the patriarchic logic, suffering “from the post-catholic environment syndrome”, as she calls it. (Ibid.)

As a result, the performance *Kapelj and Semenič under construction* offers to the spectator the particularised and personalised experience of the lives of female artists – as well as (single) mothers self-employed in culture – their integration into and determination by the processes of social normalisation (the post-Catholic reception of woman and mother) and bureaucratic regulation (self-employed in culture). Even more so, the performance is a textual exhibition that invites the immersion of the spectator into the private sphere of an artist. Thus, together with the two artists, the spectator inhabits the performance, its textual (Semenič) and scenographic (Kapelj) level. Site-specificity is here crucial for understanding the performance’s participation and politicality.

The politicality of the piece *Kapelj in Semenič under construction* will be analysed from the formal aspect (a site-specific, participatory art form of immersive theatre) which is inviting the spectator’s personal involvement, experience and participation as well as a certain autonomy of the emancipated spectator (Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*). Following this discussion will be an analysis of the organisational logic of station dramaturgy, which in *Kapelj and Semenič* references the way of sorrows and consequently the beginnings of the Slovenian dramatics and its liturgical origin *The Škofja Loka Passion Play*. The reference enables the artists an analysis of the female position in a society affected by (post-)Catholic values (the text displayed in the *Kapelj and Semenič* emphasised this through the reinterpretation of the motifs of the victimised and innocent “Blessed martyrs of Drina” (*Drinske mučenke*), in her text abused by politics and the institution in power). Kapelj and Semenič further reflect on the paradoxes and difficulties one stumbles across when merging the private position of a (single) mother with the public position of a self-employed artist. The content

<sup>4</sup> That is *i, the victim* (jaz, žrtev) and *the second time* (drugič), while the third part is yet to be performed.

of Semenič's displayed text radicalises this situation by presenting and ironising the concurrent socio-political situation that followed the global financial crisis of 2007–2009 and made conditions for art production even harsher. The paper will hence demonstrate the politicality of *Kapelj and Semenič* through the content of Semenič's text displayed in performance, as well as its formal structure of immersive theatre that enables different modes of the spectator's reception and one's interaction with both performers.

By that, it is important to emphasise that we understand the concept of politicality mostly through Ana Vujanović's interpretation. She established that a performance in its medium "can contest the legitimised production of signifiers, signifying orders, and habitualised orders of perception and reception, or even introduce new ones", which alone, without the necessity to "disclose any particular political content", is a sufficient condition for maintaining its "political potency" ("Thinking a grid of Politicality"). Meaning, we do not understand politicality only and strictly speaking within a performance's relation to everyday politics – here, those of 2012 (and its reflection). More so, we understand politicality by the performance's ability to introduce exactly these "new orders of reception", that is, the formal, spatial, mobile, participatory presentation of the performance, as well as the phenomenological, through the placement of both artists and spectators inside the performance. We are referring to the level of the presence that transgresses and is at the same time influenced by the processes of internalisation of social normalisation and bureaucratic regulation. These processes are also represented on the level of the fiction of Semenič's text. About the difference between the presence and representation in performance and corresponding modes of (phenomenological and semiotic) perception in spectator see Fischer-Lichte (*Estetika performativnega*, 240).<sup>5</sup>

We are conditionally placing the performance under the category of immersive theatre (further defined and discussed in the continuation of the article). Otherwise, the genre itself is difficult to define, since: "Immersive theatre' has become a widely adopted term to designate a trend for performances which use installations and expansive environments, which have mobile audiences, and which invite audience participation," noted Gareth White in his often referenced, extensive analysis on the phenomena ("On Immersive" 221). In *Kapelj and Semenič* it denotes an interactive, even participatory theatre format in which the spectator or participant is physically activated (even mobilised) by being invited to roam around the textual and architectural structure of the piece and allowing the spectator to inhabit it together with both performers. The performance willingly withdraws from the hierarchical spectator-performer relation structure, demanding from the spectator to take a somewhat emancipatory

<sup>5</sup> For the further difference between the level of materiality and semioticity or signified and signifier, please see Fischer-Lichte (*Transformative Power of Performance* 17).

(Rancière's *The Emancipated Spectator*) stance in the participatory art performance.

The spectator is relatively autonomous, s/he can individually and independently read and proceed through performance, interact with the performers, as well as self-manage the duration of one's performance participation.

Simultaneously, the performance pressures the participants with the demoralising content of Semenič's text, loosely referring to the concurrent socio-political situation in 2012 in the aftermath of the global financial crisis of 2007–2009, which pushed the precarious self-employed workers to even worse working conditions, while also symbolically devaluing cultural and artistic work by attaching the independent Ministry of Culture to the Ministry of Education, Science, Culture and Sport in early 2012. The situation of disproportionate governmental austerity measures – not only in the cultural sector – escalated by the end of the year into mass protests. Semenič's text depicts the authoritarian strategies of the rulers in the times of the crisis. In the text, the time of the events remains deliberately undefined. The text is omnipresently exhibited in the rooms and hangs from the interior walls in the form of plaquettes, installed together with various incongruent (political and religious) ideologies: the Bible, Marx's *Kapital*, etc.

## The dramaturgical logic of the text installation/performance

The capacity of the spectators is limited to twenty, while they freely inhabit the house and are let inside the performance one by one in intervals of ten minutes. The duration of the performance is estimated to be four hours (as one can read from the technical rider of the performance application for the festival Week of Slovenian Drama)<sup>6</sup>. One can also read that it is the spectator who decides how long to remain in each of the rooms of the house/performance. The dramaturgical logic of the text-installation performance is also site-specific. The text, exhibited across the rooms of the house, borrows its logic from each room's functionality (e.g., in the child's room, the spectator playfully engages in a game of "hide and seek" to find the text; while in the other child's room, the spectator listens to a fairytale-like text on an audio cassette).

In terms of addressing the post-feminist logic, the strongest point is the last station, under the rooftop, where a pot of a veal soup is being cooked (a typical dish for Slovenian Sunday family lunch (eaten after Catholic mass); next to it, there is a bed with a cross above – made of two brooms. In this sense of post-feminism, the bedroom also comes to mind: above an empty bed frame (the mattress lies meaningfully on the

<sup>6</sup> For materials, technical rider of the performance I thank Simona Semenič. Information on the performance are also available on the official website (Semenič's website) and from the performance's review (Leskovšek, "Po trnovi poti umetnosti" *sigledal.org*).

balcony, where one can even smoke a cigarette) are portraits of both women (and mothers) depicted in a religious (Madonna-like) manner, yet erotically or sinfully revealing one of their breasts.<sup>7</sup> Referencing more Cindy Sherman's remake, found in MOMA under "Untitled #216" (1989) than Jean Fouquet's original "The Virgin and the Child" (1450), the portrait is here "parodying female stereotypes" ("Untitled #216" *MoMA*) when posing as the Virgin Mary with the baby Jesus by deliberately emphasising its artificiality. But not so much the artificiality of the photography but of the ways the construction of the female image is stereotypically designed (hence the word construction in the title of *Kapelj and Semenič under construction*, parodying their unsuccessful process of social, religious and bureaucratic normalisation and in this case its erotic even witty sexual transgression of the decent image of a mother)<sup>8</sup>. Sherman herself has said: "I was getting disgusted with the attitude of art being so religious or sacred." She wanted to make something "that anyone off the street could appreciate ... I wanted to imitate something out of the culture, and also make fun of the culture as I was doing it" (cited in "Untitled #216" *MoMA*).

The additional visual material in the bedroom reveals the installation below the portraits of milk cartons from a common Slovenian brand (Alpsko mleko), that remind more of the traditional branding of Slovenian national goods in the form of a politically-incorrect commercial. The living room set for a tea party in front of the television is formally symptomatic of the political intrusion into everyday life. The TV is switched on and shows parts of texts being read aloud in the form of daily TV news reports. The person reading the reports is Janez Janša, one of the three artists who renamed themselves into the name of the Slovenian Democratic Party (SDP) leader Janez Janša and also Slovenian prime minister at the time of the première of *Kapelj and Semenič*. Thus, the artists were bringing the actual political context into the meta-level of the text. The announcement of the renaming as Janez Janša was made public on 11 August 2007 with the performative act "Wedding" (also referred to as "The Marriage"), when Janez Janša got married, with the two best men at the wedding being Janez Janša and Janez Janša ("The Marriage", janezjansa.si). At the same time, this identity multiplication or rather "Over-multiplication" that "starts to function as homonym" (Milohnič, "Ready-name" 124) caused the spectator to question the conventional logic of signifiers in the performance and the representational structure set in the textual exhibition of the piece.

The direction of the spectator's path in *Kapelj and Semenič* is marked – more in terms of regulating traffic as the spectators enter this dramatic installation one-by-one in ten-minute intervals – after that, however, the spectator is free to wander around. S/he randomly (if s/he pleases) joins the conversation with the other spectators whom

<sup>7</sup> See MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/50744>. Accessed 2 November 2020.

<sup>8</sup> The erotic dimensions of the image of a female, mother are further hinted at in the performance in the cellar with pornographic visual material and the laundry room with its display of underwear.

s/he haphazardly meets inside the installation. A spectator may also communicate with both of the female authors who are strategically incorporated in the gender-stereotyped installation: one in the kitchen (baking and making corrections of her text aloud); and the other in the bathroom (with only Nutella sensually slathered on her skin). This very phenomenological placement of the spectators' and artistic' bodies into the semiotic structure of theatre text and the standardisation of one's home into a place of artistic residence and public performance for the need of bureaucracy and market regulation already enables the materialising and externalising of the governing dispositifs in society and the artists' own placement inside the structure. It demonstrates both their political break with the rigid semiotic structure of the exhibited dramatic text and the object of its critique – meaning the political situation of 2012 – and the break with the ideologically promoted dominant narratives. The socio-political context of 2012, following the austerity measures after the global economic and financial crisis (2007–2009), even hardened the material and financial conditions for art production.

In the next section, I will delve a bit deeper into the articulation of the politicality in *Kapelj and Semenič under construction* upon placing this aesthetic format of immersive performance inside the historical context and the Slovenian dramatic tradition. In doing so, I emphasise the aesthetic format of station dramaturgy, its adherent spatial performative strategies and physical mobilisation of the spectator. I also shortly delve into the content of Semenič's play/text, which is exhibited in the space of the performance, and its critical reference to the Slovenian political situation in 2012 and the post-effects of the global and economic crisis (2009).

## Historical contextualisation

The site-specificity, participation, as well as immersion, and physical mobility of the spectator inside the architectural structure of the performance is not without precedent in the history of the Slovenian performing arts. However, such practices are not as popular or common in Slovenia as similar immersive performances across European stages (UK, Germany, France, Netherlands ...).<sup>9</sup> One of the most famous and influential political immersive performances are perhaps those directed by Ljubiša Ristić: *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (Play a Tumour in the Head and Air Pollution) (Celje City Theatre, 1976) and *Romeo in Julija – Komentarji* (Romeo and Juliet – Commentaries) (Mladinsko Theatre, 1983). In both performances, Ristić

<sup>9</sup> The immersive theatre in Slovenia is far from commercially successful. In the case of immersive theatre, the only commercial approximation in Slovenia would be the group Sensorium, self-defined as sensory theatre, a kind of experiential theatre, in which spectators are usually blindfolded and are led around the site-specific location, stopping individually or in a group for a certain "experience". The character of this kind of performances is usually – but not necessarily – close to rituals (for example, the performance *Unveiling* in 2006, attempted to enact the ancient Eleusinian Mysteries). Here, the emphasis is on other senses, such as: olfactory, tactile and audible.

occupies the entire theatre building with the performers and spectators by using the principle of immersive theatre and audience mobility and interaction. Whereas, in terms of the spatial concept, Marušič described Ristič's usage of the space in this particular aesthetic period of his political and "postmodernist directing" (Lukan "Ristič v Sloveniji"): "Innovative spatial interventions (in the sense of Craig's empty space) are characteristic of Ristič's director's aesthetics; the approach which created the common spaces of the audience and actors generated a subversive political space and in doing so enacted Ristič's concept of world change" (Marušič "Levitan Vitomila Zupana" 89).<sup>10</sup>

When staging Dušan Jovanović's play *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka: igra v treh dejanjih: in memoriam pobijavca ščurkov*, Ristič formally responds to the content of the play, which addresses the uprisal of the actors and internal ideological conflicts in the theatre, dividing the artistic from the political/ideological board. The promenade started outside of the theatre in the independent, free zone of a newspaper office. Afterwards, the audience was taken station by station to the scenes and rooms of the occupied theatre.

Apart from such political performative predecessors, the project *Kapelj and Semenič under construction* is formally (and content-wise) strongly rooted in the beginnings of Slovenian dramatics. These are historically connected to the format of station dramaturgy, developed from the Passion Play, an initially religious genre of liturgical drama from medieval times and historically closely interwoven to the genealogy of Slovenian dramatics. In her drama, as well as with the very format of the *Kapelj and Semenič* performance, Semenič undoubtedly references the way of sorrows and hence the *Škofja Loka Passion Play*. "The first preserved Slovenian theatre text under the title *Instructio Processione Locopolitana in die Parasceves*" (Marin "Škofjeloški pasijon" 192). Authored by Father Romuald (Lovrenc Marušič Romuald), it was staged for the first time in 1721 in Slovenian language (and then used for the "organization of processions in Škofja Loka between 1721–1765" (Ibid.)).<sup>11</sup> The content of the *Passion Play* depicts Biblical stories from the life of the Jesus or "depicting Jesus Christ's suffering and death", as is written about "The Škofja Loka Passion Play Collection" on the official website of the museum Loški muzej Škofja Loka. This is divided into 13 different tableaux. Likewise, the performance *Kapelj and Semenič and under construction* contains 13 or even 14 different stations (as in the way of sorrows) – it formally follows the logic of station dramaturgy. It is, however, thematically

10 "Za Rističevu režisersko estetiko so značilne inovativne prostorske intervencije (v smislu Craigovega praznega prostora); pristop, ki je ustvarjal skupne prostore publike in igralcev, je general subverzivni politični prostor ter s tem udejanjal Rističev koncept spremembe sveta" (Marušič 89).

11 Staged with approximately 640 amateur actors and actresses (the number varies from performance to performance and is nowadays even rising) and then reconstructed in 1936. It was initially planned to be performed again in 2021, celebrating 300 years since its world premièrè. Since 2016 "the Škofja Loka Passion Play was inscribed on the UNESCO Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity" (Loški muzej Škofja Loka website).

very loosely based on the content. Also technically, *Kapelj and Semenič* gives the spectators the autonomy to freely move around the household or the artwork, which is an important development and de-hierarchisation in the artist-spectator relation.<sup>12</sup> Otherwise, the Stations of the Cross are content-wise often metaphorically referenced in Semenič's work: "i want to say that art is the way of sorrows, i am christ and art is the cross" (Semenič, *me slišiš?* 83; *can you hear me?* 85). In the case of this particular performance *Kapelj and Semenič*, the original message is deliberately generalised and ironised. The salvation after the last stop "the Holy Sepulchre" remains amidst the remaining housework and artwork, the boiling stew in the pot and a cross built out of the two brooms, dubious. Atmospherically, the scene is more reminiscent of witchcraft and the eternal punishment for one's sins (the spectator can remain inside the house and repeat the procedure as long as s/he likes). The placement of the bodies and dramatic text into stereotypically female tasks (laundry, cooking, baking, beauty session in the bathroom, playing in the children room, but also working on the text behind the computer, making corrections to the text in the kitchen, etc.) deliberately emphasises the specifically female environment but also echoes the masculinisation of the Slovenian dramatic tradition and of the genre of drama, the mostly late breakthrough of women playwrights into Slovenian institutional awarding mechanisms (Leskovšek, "Institucionalizacija slovenačke ženske" 192).<sup>13</sup>

Apart from these spatially influential aesthetic formats, which are also telling content-wise and respond as well as to evoke specific socio-political and ideological, even patriarchal and post-Catholic, contexts, *Kapelj and Semenič under construction* can also be read as one of the stages in the development of a particular format of inventive public presentation and staging of an experimental (no-longer-dramatic) "theatre text" (Poschmann, "Gledališki tekst" 100). Simona Semenič was, namely, one of the co-founders, as well as the artistic director and an active participant, of PreGlej (as a part of the Glej Theatre), a laboratory of drama writing. At the same time, this was also a platform for the production of (no-longer) dramatic theatre texts, their promotion, as well as the development of performative strategies for their presentation. Later, the platform manifested in the form of the festival Preglej na glas! The platform was not only crucial in the development of different aesthetic approaches to contemporary dramatic writing (in the sense of *der Nicht mehr dramatische Theatertext*, a concept of Gerda Poschmann, *Der Nicht mehr dramatische Theatertext*), an incubator for promoting several young authors. It also developed various low-budget production formats of public presentation on the non-governmental scene that met the demands of authors for public presentation with the actual state of the miserable financial situation of non-governmental production. Most of those production formats were

<sup>12</sup> In the *Škofja Loka Passion Play* the situation is vice versa: the actors are moving, thus building the tableaux, while the spectators remain in fixed position either standing or seated.

<sup>13</sup> Together with Žanina Mirčevska in 2009 and, before that, Dragica Potočnjak in 2007, Semenič was one of the first women to win the Slavko Grum Award, annually presented for the best new Slovenian Play since 1979.



intermediary forms between rehearsals and final stage performance: public reading or reading performance (so-called *bralne uprizoritve, bralke*), ad hoc performances, work-in-progress performances, later also miniature performances appeared (*miniaturke*), etc. Formally speaking, *Kapelj and Semenič under construction* can hence be seen as a successor of these alternative formats, which is helping to develop them further on.

## Political content and the critique of the local political context

*Kapelj and Semenič under construction* was staged in the times of the after-effects and collateral damage of the global economic and financial crisis (2009), which sparked protests even in the local context resounding with the 2012/13 wave of protests in Eastern Europe (from Ukraine: later EuroMaidan, Romania, Bulgaria, etc.), following the austerity measures after the global economic crisis (2008/9). “Known as a quiet and stable Alpine country, Slovenia seemed an unlikely place for such protests,” Al Jazeera reported (“Eastern Europe: A year of protest”). Despite that, by the official reports, a mass of 20,000 people gathered (Ti. Kr.). This period is metaphorically depicted via the content of Semenič’s text *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti/while i almost ask for more or the parable of the ruler and wisdom*, which was exhibited in *Kapelj and Semenič*. Staged “many many years ago”, the text criticises the autocratic principles of the ruling government on the one side and starving people on the other, or, in the words of the author: “A surrealist play about the decay of those in power and their unrelenting resolve to maintain their sovereignty, no matter the cost” (Semenič’s website). The text itself was later staged in the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana (2015), gaining more publicity and more reviews.<sup>14</sup> In one of the reviews we can read: “[A] dark, horrifying half-fairytale about the government’s careless playing out the nation, reduced to rebels, needed to be silenced, or submissive subjects and a means of ruling power games” (Arhar “Ocenjujemo: medtem”).<sup>15</sup> As the plot of the play suggests, the state mercilessly plays out a strategic political manoeuvre to avoid the mass demonstrations, by finding “the scapegoat” in the form of three virgin sisters (in the text with allegorical names Hope/Nada, Faith/Vera and Love/Ljuba, their mother being Sophia/Wisdom/Sofija). All three were sexually abused and tortured to death by state representatives – which was made seen as an act of the state’s enemy –, and later declared martyrs by the (same) state. On top of that, to radically play out the perverseness of the situation, Sophia/Wisdom marries the sovereign, Vladimir (the name a composite of the Slovenian words for “government or to govern”, *vlada/vladati*, and “peace”, *mir*) at the end.

<sup>14</sup> Only one review was written about *Kapelj and Semenič* (Leskovšek, “Po trnovi poti umetnosti” *sigledal.org*).

<sup>15</sup> “[T]emačna, grozljiva pol-pravljica o brezbržnem poigravanju oblasti z narodom, zreduciranim na upornike, ki jih je potrebno utišati, ali podrejene podanike in sredstvo vladajoče igre moči” (Arhar “Ocenjujemo: medtem”).

Semenič took the motif of the three martyr sisters from the actual “Blessed martyrs of Drina” (*Drinske mučenke*)<sup>16</sup> who died during World War II, to keep their virginity in the face of Chetniks in 1941 in Goražde. Five Catholic nuns (two Slovenian, a Croatian, an Austrian and a Hungarian) – together with their priest, also a Slovenian, the writer Franc Ksaver Meško, who later reported about the event (Štefanič, “Križev pot”) – were abducted by the Chetniks. Meško, however, was rescued from these – as he later called them – “Stations of the Cross” (Stations of the Cross is also referenced in the aesthetic format of the performance). The process of the nuns’ beatification was running just around the time when Semenič was writing her text *medtem ko skoraj* exhibited in *Kapelj and Semenič*. The martyred nuns were beatified in September 2011 (“Martyred nuns beatified in Bosnia”).

Concluding from all this, content-wise, the politicality of the *Kapelj and Semenič under construction* coincides with a cross-section of the concrete political context (post-crisis recession), religious form (passion play), the historical role of the women in Catholic religion and society (submissive, victimised, even martyr, but also preserving intact, pure and innocent image), and the status and function of Slovenian dramatics at the same time (being financially underprivileged, marginalised or obsolete) in the times of postdramatic theatre (Hans-Thies Lehmann), as well as the precariousness of the non-governmental performing arts scene. However, the specific politicality of the piece (and all of its contents mentioned above) must be treated through its formal aesthetic and immersive staging.

## The setting of the site-specific performance

*Kapelj and Semenič under construction* takes place in an unconventional site-specific staging itself. Instead of using the more usual placement of site-specific performances – especially when they are dealing with socio-political issues – into post-industrial or other functional, but still institutional, places known for Fordistic production, such as former warehouses, factories, etc.), the *Kapelj and Semenič* installation took place in the author’s private residence, in the domestic environment of her actual house. That was done mostly because of the lack of spatial infrastructure for rehearsing and performing on the non-governmental performing arts’ scene, as well as optimisation of time and finances. The performance is located at the address which is the private residence of one of the performers. Thus, it demonstrates the intersection of the private, legal and public, which deconstructs the specific bureaucratic regulation

<sup>16</sup> The Blessed Martyrs of Drina (*Drinske mučenke*): Sisters of the Congregation of the Daughters of Divine Charity, who lost their lives during World War II. Four were killed when they jumped out of a window in Goražde on 15 December 1941, reportedly to keep their virginity in the face of Chetniks, and the last was killed by the Chetniks in Sjetlina the following week. The five nuns were later declared martyrs and beatified by Pope Benedict XVI on 24 September 2011 (articles in *Dnevnik*, *Radio Ognjišče*, *Družina*). There were many reports on them by writer and Slovenian priest Franc Ksaver Meško and by F. Bakovic.

and everyday functioning of a self-employed cultural worker that is at the same time a physical and a business entity. Hence, the spectator has to establish whether the invitation into the house is hosted privately (open door day), since the number of participants is reduced to a minimum, or is this a public art event. There is no definite answer. The line is deliberately blurred.

The politicality of the project *Kapelj and Semenič under construction* derives from two aspects. First, from the contextualisation, the framing of life itself, which in this case is private and not public, since the site-specific place that we are entering is Semenič's actual residence. Second, from the reference to the post-global crisis political context in which she is living and the (female) artist's position in it. The (spectators') immersion that occurs in the performance is the everyday life of the protagonist and author of the same play. The politicality of the performance originates from the textual content (reflecting the crisis) as well as the physical placement of two female artists (and their spectators). In a performative sense, the phenomenological aspect breaks with the semiotic, textual construction of the installation. Therefore the performance in its medium "can contest the legitimized production of signifiers, signifying orders, and habitualised orders of perception and reception, or even introduce new ones", which alone, without the necessity to "disclose any particular political content", is a sufficient condition for maintaining the "political potency" of the performance according to Ana Vujanović ("Thinking a grid of Politicality"). Namely, while, at first glance, the piece may merely spatially represent her private position in the political structure, this (domestic) placement itself is in the line of the text's "attacks" the very treatment of the social categories that she (willy nilly) represents (mother, self-employed, cultural worker) as well as their social and bureaucratic normalisation/regulation. The latter needs to be followed to keep up with the work norm set by the funder, and the sufficient number of artistic works need to be materialised/realised, regardless of the infrastructural conditions to do so. The alternative solution the performance therefore offers is a display of the private life of self-employed in culture.

## Politicality in the framework of immersive theatre production

Thus far, the performance format of immersive theatre in Slovenia is more closely connected to what M. Carlson calls a promenade performance<sup>17</sup>, denoting a

17 I am borrowing the useful threefold distinction inside the types of immersive theatre and how they address the audiences, as provided by Carlson, applying to immersive theatre "the utilization of unconventional audience arrangements." ("Immersive theatre") In his article "Immersive Theatre and the Reception Process" Carlson placed the immersive theatre in relation to the already existing historical experimental theatre practices of the sixties and the seventies, like environmental theatre (R. Schechner). In terms of audience treatment Carlson separates three types of "immersive performances" in his article "Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance":

- While the first one should be called "promenade productions", in which spectators are taken in a pre-determined order to different rooms, where they see a conventional, mimetic play; ("Postdramatic Theatre" 586)

- In the second productions, the spectators are free to move around, while the performance runs in one or several "more or

performance in which spectators are taken in a predetermined order to different rooms to see a conventional, mimetic play ("Postdramatic Theatre"). The politicality of the *Kapelj and Semenič* piece can also be extracted from the comparison to other Slovenian immersive or promenade performances.

This format description also applies to *Vražji triptih/The Devil's Triptych*<sup>18</sup> (premiered on 1 June 2018, directed by Matija Solce) by the Ljubljana Puppet Theatre, one of the other very rare cases of immersive (or more precisely promenade) theatre. The production, loosely based on Bulgakov's *The Master and Margarita*, marked the 70<sup>th</sup> anniversary of the Ljubljana Puppet Theatre in 2018 (with the use of masks and object theatre). Here, the inaugural scene of Margarita welcoming the historical figures at the Devil's midnight ball was staged as the history of Slovenian puppetry with the participation of the Partisan Singing Choir (Partizanski pevski zbor) and the Academic Choir of Vinko Vodopivec (Primorski akademski zbor Vinko Vodopivec), as well as by Jani Kovačič singing his famous song *Revolucija* (Revolution).<sup>19</sup>

The song originates from the 1980s, yet, it was the re-contextualisation of the song in 2012 and 2013 during the so-called "Protestival", an artistic intervention into the mass demonstrations in Slovenia when Kovačič re-played the song, that brought the actual political context into the performance's content. Kovačič was at the Protestival together with Matija Solce, the director of *The Devil's Triptych*, who involved puppeteers, musicians, large puppets and masks to embrace the peaceful as well as the artistic dimensions of the political protests. It is peculiar here to notice that both of these examples of immersive theatre *Kapelj and Semenič* as well as *The Devil's Triptych* reference the socio-political context of the same period of 2012. Apart from that, the protesting was aimed at and also emphasised the deliberate symbolical and financial devalorisation of culture in times of crisis. At that time, for the first time in the history of independent Slovenia, the country (temporarily) lost its separate and dedicated Ministry of Culture. This was exactly the reason for staging *Kapelj and Semenič*: to emphasise the specific role of the precarious female cultural worker in the times of crisis. To demonstrate that in a politically efficient way, ensuring his/her personal experience, the spectator needed to be placed inside the site-specific and immersive construction of the performance.

less contiguous locations" (again, we are speaking of mimetic, texted performance); ("Postdramatic Theatre" 587)

- The third are performances such as the ones from Punchdrunk, in which one can wander around and occasionally experience one-on-one performance, while in other rooms the performance is happening independently of the spectator. (Ibid.)

18 *The Devil's Triptych* was actually a part of the event *Mojster in Margareta*, which consisted of two performances, performed in two consecutive evenings: *The Devil's Triptych* (directed by Matija Solce) – *Vražji triptih* was also translated as *Develish Triptych* - and a theatre gospel *Margareta* (directed by Mirjana Medojevič). Later on, the shorter version of *The Devil's Triptych* was presented individually as autonomous part under the title *Seansa Bulgakov*. Of all these versions, only *The Devil's Triptych* can be defined as promenade theatre.

19 The song, initially from the 1980s, depicts the ideological affirmation and merging with the (original) Revolution (in texts from Marx and Engels), here in the anthropomorphic shape of a female figure.

## Conclusion

The politicality of the Slovenian examples of “immersive theatre”, which lean more towards promenade theatre (Ristić, Solce), could be defined in terms of more “traditional approaches”, meaning, they symptomatically lean on dissecting the concrete political environment, while simultaneously placing the spectator inside the spatial representation of (political) power relations exhibited daily on the political body. These Slovenian examples still rest on the logic of the internal – content-wise and text-oriented – criticism of institutional power-relation distribution. In these promenade productions, the politicality of the piece is connected mostly to the textual content of the performances. Even in *The Devil's Triptych* as an example of the theatre of objects (that were also used in *Protestival*), the play is set in the conventional, mimetic manner and the route of spectators' is predetermined. In the cases of Ristić and Solce, the spectators are still taken to different locations inside the theatre, where they witness the mimetic performance.

However, in *Kapelj and Semenič* the spectator is relatively autonomous and free to move around, the installation performance is happening independently of the spectator, s/he can even freely interact with both of the artists. *Kapelj and Semenič's* politicality differs from other examples and can be, hence, placed into the immersive performance by Marvin Carlson's categorisation. It is also the metaphorical textual referencing to the political context as well as the autobiographic elements of both artists, with which the spectator should be familiar before entering the performance, that enables the political “reading” of the performance. Blurring the line between private and public as well as the phenomenological placement (of both the artists' and spectators' bodies) inside the semiotic construction of the performance enables the deconstruction of the firm representational structure of the hierarchical societal relations represented in the text.

Politicality is represented here by the precarious private position of both of the artists with their vulnerable and unstable financial status (female self-employed cultural worker, during the political-economic and financial crisis and even single mother). This (kind of politics) reveals the private through the example and representation of an individual working in the cultural sector, and, by the same act, deconstructs the financial position and situation of that same sector. The performance also references the majority of Semenič's works, in which she calls into question the socially normative position of the mother, the health-impaired and the freelance cultural worker, their victimhood, as well as the victimisation of all these three categories. Moreover, she also problematises the ease of falling into the (self-)victimisation promoted by the bureaucratic apparatus of authorities. It is no coincidence that Semenič categorises the genre of her text exhibited in *Kapelj and Semenič* as a parable.

The strategies in *Kapelj and Semenič* aim at the physical engagement of the spectator and one's inhabitation of the private space, which enables a different experience. The site-specific location in both cases functions as a manifestation of the distribution of concrete power relations, its spatial representation. To speak about the politicality of the piece, the spectator here still needs to rationally and metaphorically interpret its content, which is crucially connected to the place of its enactment – its site-specificity. Mostly, the spectator is invited to take part in the fictional world (of the everyday life) of the artist.

- Arhar, Nika. "Ocenjujemo: medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti Simona Semenič. Režija: Primož Ekart. SNG Drama Ljubljana in Imaginarni." *Delo*, 4 May 2015, [delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-medtem-ko-skoraj-recem-se-ali-prilika-o-vladarju-in-modrosti.html](http://delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-medtem-ko-skoraj-recem-se-ali-prilika-o-vladarju-in-modrosti.html). Accessed 6 July 2020.
- Berardi, Franco. "Bifo." *Kognitarci in semiokapital/Cognitarians and semiocapital*. Ljubljana: Maska, 2016.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, 2012.
- . *Umetni pekli. Participatorna umetnost in politika gledalstva*. Translated by Aleksandra Rekar. Maska, 2012.
- "Blaženi tudi dve Slovenki: V Sarajevu beatificirali drinske mučenke", *Dnevnik*, 24 September 2011, [dnevnik.si/1042475204](http://dnevnik.si/1042475204). Accessed 10 July 2020.
- Carlson, Marvin. "Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance" / "Théâtre Postdramatique et performance Postdramatique", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 5, no. 3 (2015). [dx.doi.org/10.1590/2237-266053731](https://doi.org/10.1590/2237-266053731). Accessed 1 December 2019.
- . "Immersive Theatre and the reception process", *Hungarian Theatre Museum and Institute*, [oszmi.hu/index.php/articles/2-features/262-marvin-carlson](http://oszmi.hu/index.php/articles/2-features/262-marvin-carlson). Accessed 10 July 2020.
- Čuk, Silvester. s. Krizina Bojanc and s. Antonija Fabjan (Pričevanje). "Drinske mučenke" *Revija Ognjišče*, 2011, vol. 49, no. 4, pp. 20–21, [revija.ognjisce.si/revija-ognjisce/67-pricevanje/2572-drinske-mucenke](http://revija.ognjisce.si/revija-ognjisce/67-pricevanje/2572-drinske-mucenke). Accessed 10 July 2020.
- Fischer-Lichte, Erika. *Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. London and New York: Routledge (Taylor & Francis Group), 2008, <https://dr2014theatretheory.files.wordpress.com/2015/09/fischer-lichte-c1-c2.pdf>. Accessed 2 November 2020.
- . *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Foucault, Michel. *Rojstvo biopolitike: kurz na Collège de France: 1978–1979*. Krtina, 2015.
- Janša, Janez, J. Janša, J. Janša. "The Marriage." [janezjansa.si](http://janezjansa.si), [janezjansa.si/works/marriage](http://janezjansa.si/works/marriage). Accessed 2 November 2020.
- Kr, Ti. "(V živo): Tretja vseslovenska vstaja proti političnim elitam", *Delo*, 8 February 2013, [old.delo.si/novice/slovenija/v-zivo-tretja-vseslovenska-vstaja-proti-politicnim-elitam.html](http://old.delo.si/novice/slovenija/v-zivo-tretja-vseslovenska-vstaja-proti-politicnim-elitam.html). Accessed 2 November 2020.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Leskovšek, Nika. "Po trnovi poti umetnosti", [sigledal.org](http://sigledal.org), 29 May 2012, [veza.sigledal.org](http://veza.sigledal.org).

- org/prispevki/po-trnovi-poti-umetnosti. Accessed 6 July 2020.
- . "Dramska pisava za današnji čas." Simona Semenič, *Tri drame*, Beletrina, 2017, pp. 431–477.
- . "Institucionalizacija slovenačke ženske dramatike u kontekstu postfeminizma: pitanje viktimizacije – 'žensko pismo' i 'performativno pisanje'." *Žene, drama i izvedba : između post-socijalizma i post-feminizma*. Orion art, 2015, pp. 167–192.
- . "Po trnovi poti od žrtve do junakov znotraj neke skupnosti 'mного mnogo let nazaj' ali zgodba o tem, kako so se drama Simone Semenič, Ljuba, Vera, Nada in Sofija sredi ljubega 'Miru' znašle v največjem slovenskem narodnem gledališču, in drugi narodni miti." Simona Semenič, "Medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti." *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, vol. 94, no. 12, 2015, pp. 12–22.
- Lukan, Blaž. "Ristić v Sloveniji" *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017, pp. 395–412, 461, 469.
- Marin, Marko. "Škofjeloški pasijon." Oče Romuald, *Škofjeloški pasijon, diplomatični prepis*, Mladinska knjiga, 1999, pp. 192–207.
- "Martyred nuns beatified in Bosnia." *catholicnewsagency.com*, catholicnewsagency.com/news/martyred-nuns-beatified-in-bosnia. Accessed 2 November 2020.
- Marušič, Breda. "Levitan Vitomila Zupana na gledališkem odru." *Jezik in slovstvo*, vol. 60, no. 1 (2015), pp. 83–92, 104–105.
- Milohnić, Aldo. "Ready-Name: Over-identification through Over-multiplication." *Name-readymade*, janezjansa.si/wp-content/uploads/2015/12/Name-Readymade\_Aldo-Milohnic.pdf. Accessed 2 November 2020.
- Petkova, Mariya. "Eastern Europe: A year of protest." *aljazeera.com*, 27 December 2013, aljazeera.com/indepth/spotlight/2013review/2013/12/eastern-europe-year-protest-20131224134220496687.html. Accessed 10 July 2020.
- Pogorevc, Petra, and Tomaž Toporišič (eds). *Drama, tekst, pisava*, MGL, 2008.
- Poschman, Gerda. "Gledališki tekst in drama: k uporabi pojmov", *Drama, tekst, pisava*, edited by Petra Pogorevc and Tomaž Toporišič. Knjižnica MGL, 2008, pp. 97–117.
- . *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Plays without Drama. Analyzing contemporary stage-plays and their dramaturgy/Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. De Gruyter, 1997, doi.org/10.1515/9783110942415. Accessed 2 November 2020.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott. Verso, 2021.
- . *Emancipirani gledalec*. Translated by Suzana Koncut. Maska, 2010.
- Romuald, oče. *Škofjeloški pasijon: diplomatični prepis*. Mladinska knjiga, 1999.



- Semenič, Simona. *Me slišiš?*. Koper: KUD AAC Zrakogled, 2017.
- . *Can you hear me?*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali, 2019.
- . "Medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti." *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, vol. 94, no. 12, 2015.
- . "kapelj in semenič v sestavljanju", *sigledal.org*, [veza.sigledal.org/uprizoritev/kapelj-in-semenic-v-sestavljanju](http://veza.sigledal.org/uprizoritev/kapelj-in-semenic-v-sestavljanju), Accessed 6 July 2020.
- . *simonasemenic.com*, [simonasemenic.com/plays1](http://simonasemenic.com/plays1). Accessed on 6 July 2020.
- Sherman, Cindy. "Untitled #216 (1989)", *MoMA*, [www.moma.org/collection/works/50744](http://www.moma.org/collection/works/50744). Accessed 2 November 2020.
- Štefanič ml., Bogomir. "Križev pot drinskih mučenk." *Družina*, 23. 1. 2011, [www.druzina.si/ICD/spletnastran.nsf/clanek/60-4-Aktualno-1](http://www.druzina.si/ICD/spletnastran.nsf/clanek/60-4-Aktualno-1). Accessed 2 November 2020.
- "The Škofja Loka Passion Play Collection". *Loški muzej Škofja Loka*, [www.loski-muzej.si/en/the-skofja-loka-passion-play-collection](http://www.loski-muzej.si/en/the-skofja-loka-passion-play-collection). Accessed 2 November 2020.
- "Vpis v razvid samozaposlenih v kulturi." *Ministry of Culture*, 9 November 2020, <https://www.gov.si/zbirke/storitve/vpis-v-razvid-samozaposlenih-v-kulturi/>. Accessed 2 November 2020.
- Vujanović, Ana. "Thinking a grid of politicality: Notes on the Politicality of Contemporary Dance", [www.diaphanes.net/titel/notes-on-the-politicality-of-contemporary-dance-2134](http://www.diaphanes.net/titel/notes-on-the-politicality-of-contemporary-dance-2134). Accessed 2 November 2020.
- White, Gareth. "On Immersive Theatre", *Theatre Research International*, vol. 37, no. 3, 2012, pp. 221–235.



Znanstvena razprava poskuša umestiti literarno delo Petra Handkeja *Še vedno vihar* v teoretični koncept sodobne drame Petra Szondija. V prispevku so na podlagi praktičnih primerov predstavljene teoretične paralele in diference. Iz prispevka je razvidno, da lahko Handkejevo delo delno uvrstimo v omenjeni teoretični okvir. S postmodernimi prvinami potujevanja avtor preseže norme literarnosti in zavrne absolutnost drame. Obstoje Handkejevega dramskega besedila je tesno vezan na identiteto subjekta, ki se konstruira v vmesnem prostoru lastnega ter tujega in dekonstruira v obliki literarnih transgresij. Te izhajajo iz raznih oblik potujitve, ki naposled ustvarijo hibridni potencial besedila in osnovo za nadaljnjo znanstveno razpravo.

---

**Ključne besede:** Peter Handke, Peter Szondi, sodobna drama, literarna teorija, potujitev

---

**Miša Glišič** je magistrica germanistike in študentka doktorskega študijskega programa Humanistika in družboslovje – Literarne vede. Doktorsko nalogo opravlja na Oddelku za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in proučuje literaturo Petra Handkeja. Že med dodiplomskim in podiplomskim študijem je bila dejavna na znanstvenem področju ter objavila nekaj izvirnih znanstvenih prispevkov. Njeno diplomsko delo z naslovom *Literarni diskurz in konstrukcija kulturne identitete: Maja Haderlap (Angel pozabe) in Peter Handke (Še vedno vihar)* je bilo odlikovano s prvim mestom na 14. natečaju Urada vlade Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu za najboljša diplomska, magistrska in doktorska dela na temo zamejstva. Prvič v zgodovini natečaja je prvo nagrado prejelo diplomsko delo nižje stopnje. Raziskovalna radovednost jo že ves čas vodi na področje medkulturnosti, kjer namerava nadaljevati raziskovalno delo.

glisic.misa@gmail.com

# Še vedno vihar Petra Handkeja z vidika teorije drame

---

Miša Glišič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

---

## 1. Uvod

Znanstveni prispevek poskuša prikazati, koliko se Handkejeva drama *Še vedno vihar* uvršča v koncept sodobne drame Petra Szondija. Analiza tekstnih in kontekstnih prvin literarnega besedila bo pokazala, da lahko znotraj teoretskega polja absolutne drame proizvedemo nove definicije tekstnega razumevanja Handkejevih dramskih del, kjer se meja med objektivnim in subjektivnim stilom običajno razblini, in sicer v obliki estetskih presežkov oz. t. i. literarnih transgresij. Handkejeva drama *Še vedno vihar* ni primer tipične drame, saj z izvirnimi formalnimi prviniami oznanja spremembe estetskih paradigem. Zaradi jezikovnih in strukturnih značilnosti bi jo lahko kategorizirali kot kratko pripoved. Prav tako vključuje epske prvine, ki so po Petru Szondiju temelj sodobne dramatike. Glede na omenjeno bi lahko sklepali, da je navedeno literarno delo nekakšen hibrid obeh žanrov, torej pripovedi in drame.

Vsebino in obliko Handkejeve drame odlikuje posebna jezikovna estetika, ki razprostira prostorsko in časovno dimenzijo literarnega besedila. Medčloveški odnosi v Handkejevi drami prehajajo med tematskimi razmerji in ustvarjajo kontekstno transgresijo med subjektom in objektom s fragmentacijo dialogov. Drama *Še vedno vihar* prepleta monološke in dialoške forme na različnih nivojih. »Te dekonstruirane dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev [...]. Poliloška forma, ki nastaja, je rezultat patchworka kriptičnih citatov, ki sestavljajo ekstremne, tako rekoč nepregledne in nerazberljive kolaže« (Toporišič, »Ne več« 184).

Drama *Še vedno vihar* tematizira družinsko okolje v odsevu Drugega. Iz tega sledi, da je razumevanje lastne identitete mogoče samo v relaciji s tujim oz. drugim. Tujost je nekakšen predpogoj identifikacijskega postopka literarnih figur, saj se te v prostoru distancirajo od vsega poznanega oz. lastnega in prepoznajo kot odsev odtujenih medsebojnih relacij. Identitetni konstrukt lahko štejemo za fragmentaren, ker okoliščine v poteku drame vse bolj razdružujejo in odtujejoje literarne figure med seboj. Subjekti so vpeti v transformacijski proces identitete, ki se oblikuje v razmerju med lastnim in tujim. Izkaže se, da se subjekti spreminjajo v objekte lastnih dejanj

zaznavanja, zavedanja in prepoznavanja resnice. Na začetku drame se literarne osebe predstavijo in tvorijo družinsko skupnost, torej lastno prepričanje o povezanosti. Ob stopnjevanju dogajanja oz. pogovornih floskul se omenjeno prepričanje z različnimi tehnikami potujevanja<sup>1</sup> slabi vse do popolne negacije lastnega obstoja. Literarne figure prehajajo iz aktivne v pasivno sfero. Omenjeno se lahko interpretira kot socialna in kulturna oddaljitev literarnih figur.

## 2. Teorija sodobne drame Petra Szondija

*Teorija sodobne drame* še danes velja za temeljno besedilo s področja dramske in gledališke teorije. Po Szondiju (8-9) je osrednja lastnost sodobne dramatike epskost. Szondijeva teorija temelji na tezi, da je oblika literarnega dela v enakopravni relaciji z vsebino in ostalimi komponentami. Odraz umetniškega dela je razviden v identitetnem konstruktumu vsebine in oblike. Vsebina in oblika sta v medsebojni odvisnosti in se hkrati dopolnjujeta. Szondi pripiše obliki neodvisni status in poudari njeno primarno vlogo ter njen konkretni določevalni pomen. Poistovetenje oblike in vsebine se po navedbah Szondija odraža na prostorski in časovni ravni. Tako se oblika umesti v časovni okvir. Sodobna dramatika dekonstruira klasično dramo na podlagi treh kategorij. »Absolutno sedanjost drame in njeno odrsko prezenco nadomesti v glavnem preteklost, dialoški prostor medčloveške interakcije zamenja osamljena spominska lega monologa, ali pa ,od zunaj' pripovedovane dramske osebe, akcija, dejanje [...] se razblini v statičnost in mirovanje, pasivnost in letargijo dramskih oseb« (13).

V vseh kategorijah so prisotne lastnosti, ki negirajo osnovne predpostavke absolutne drame in jih z različnimi oblikami potujevanja presežejo. Omenjeni procesi odmika od tradicionalnih dramskih oblik so opazni predvsem v sodobnih dramskih delih. Glede na omenjeno Szondi (22) zagovarja naslednje temeljne predpostavke: identiteta oblike in vsebine, nanašanje na preteklost, logocentrična analiza, absolutnost drame v navezavi s pragmatično uveljavitvijo izvirne tematike mita.

### 2.1 Absolutnost drame

Szondijeva teza zagovarja absolutnost oblike drame. Da bi drama dosegla dramatičnost, ugotavlja Szondi, se mora odvrniti od vsega, kar ji je zunanje. Szondi (30-31) kot bistveno poudarja naslednje poteze absolutne drame: absolutnost, odsotnost dramatika, popačena perspektiva dramske osebe, gledalčeva iracionalna aktivnost v referenčnem okvirju fikcije ter konstruiranje dramskega človeka. Po navedbah Szondija zunanje okoliščine ne vplivajo na besedilo, saj je dramski tekst nosilec

<sup>1</sup> Pojem potujitev je prvi uporabil ruski literarni teoretik Viktor Šklovski kot oznako za postopek, ki onemogoča avtomatično zaznavo stvari s pomočjo prenovljenega pesniškega jezika.

imanentnega smisla. Zaradi prekinjenega komunikacijskega kanala med literarnim delom in avtorjem je navezava na avtorsko noto nerelevantna. Kljub temu ostaja za gledalca bistvenega pomena dramski doživljaj in s tem tudi produktivnost dramske osebe. Drama je primarna, saj predpostavlja sama sebe v svojem prvotnem pomenu. Hkrati kot absolutni konstrukt vzpostavlja svojo lastno bit v časovni dimenziji. Dramaturg in gledališki teoretik Tomaž Toporišič (»Drame« 218) meni, da Szondi je koncept absolutnosti drame predstavlja kontrast klasični drami, saj sodobna dramska oblika eksplicitno negira klasično dramsko strukturo.

### 3. Jezikovna estetika potujevanja v drami Še vedno vihar

Absolutnost drame se konstruira prek zaznavnih in spoznavnih procesov potujitvenega efekta. Pragmatična definicija tega je naslednja:

Potujitveni efekt poudari gledališko točko iz procesualnosti eksistencialne odprtosti, nedovršeno tranzitorno stališče nenehno porajajoče se resnice, dejanskega v postajanju, hkrati pa razpira procesualnost samega dramskega besedila, daje vpogled v akt konstruiranja. V tem smislu gre potujitveni efekt razumeti kot modernistično razmerje odprtosti, afirmacijo kontingenčnosti realnega, dejstvenosti kot interpretiranega. Brechtov potujitveni efekt je domišljen kot dosledna poteza modernistične avtorefleksivnosti in eksistencialne angažiranosti. (Škulj 68)

Toporišič (»Ranljivo« 159) pojasnjuje, da Handke z govornimi igrami, ki so vezane na transformacije in procese odtujevanja, dvomi o temeljnih postulatih dramske forme in hkrati prevprašuje možnosti in smiselnosti reprezentacije same. Med drugim posebno obliko poetskega jezika predstavljajo »hibridne govorne ploskve« (prav tam 185), ki povzročajo desamentizacijo na tekstni in kontekstni ravni. V Handkejevem dramskem delu lahko razberemo naslednje postmoderne jezikovne prvine potujevanja: prekinjanje dramskega sedanjika, časovno prehajanje, uvajanje historičnih oseb in situacij v ospredje, prenašanje dogajanja v fiktivna okolja, vklepanje dejanja v predigro in epilog v različnih dramskih časih, ti imajo zvezo s sedanjostjo, prekinjanje dialoga s komentiranjem, fragmentacija, razpad dialoga, hibridne govorne ploskve, polifoničnost, razstavljanje jezika, dekonstrukcija časovno-prostorskih struktur, kriza dramskih oseb, izgubljenost, iskanje identitet in smrt karakterjev. Navedene tendence lahko razumemo kot interne postmoderne umetniške procese razkroja tradicionalne dramske forme. Predstavljajo odmik od tradicije oz. nekaj znanega v tuji sedanjosti. Analiza na podlagi primerov sledi v nadaljevanju.

## 4. Literarne transgresije onkraj drame

»Sodobna gledališka besedila lahko uporabljajo dramsko obliko brez težav, lahko pa to uporabo neokratne oblike gledališkega besedila tudi kritično reflektirajo, tako da dekonstruirajo obliko in jo kombinirajo z nedramsko teatralnostjo besedila. Končno lahko tudi dramsko obliko presežejo in preizkusijo nove oblike pisanja za gledališče« (Poschmann 111). Kot zapiše Lehman (300), si gledališča ni mogoče zamisliti brez kršitve predpisa oz. prekoračitve. »Umetnost in teoretizacijo umetnosti je zaznamovalo prehajanje meja« (Pogorevc in Toporišič 7). Iz navedenega lahko sklepamo, da gledališče potrebuje meje, ki jih lahko prestopi. Te meje lahko predstavlja sama teorija žanra. Handkejeva drama *Še vedno vihar* se le delno umešča v Szondijev koncept sodobne drame in absolutnosti, saj tega s potujitvenimi narativnimi konstrukti preseže. Kot ugotavlja Toporišič (»Handkejeve« 17), je Handkejevo obračunavanje s postulati tradicionalne drame treba razumeti kot del krize umetnosti, kjer se reprezentacijski model zamenja s performativnim. Literarne transgresije so razvidne glede na naslednje lastnosti: odstopanje od konvencij klasične in absolutne drame, odsotnost fabule, ki sestavlja vsebino pripovedi, zveza prostora in časa (kronotop), konflikt (iskanje identitete v odtujenem svetu), alienacija literarnih figur, figure teksta (odtujevanje skozi tekstne, diskurzivne in aktantske mehanizme) in žanre ter diskurze (problem genealogije).

## 5. Umestitev v teoretični okvir

Umetniško delo lahko po Gerdi Poschmann (113) razumemo na podlagi funkcioniranja označevalnih praks, med drugim kot proces dialektike oblike in vsebine. Pri tem se razveljavlja razlikovanje med smotrom (vsebina, izjava) in sredstvi (oblika, podoba). Nazadnje se vse omenjeno zrcali v avtorefleksijo estetskega sporočila. V tem razdelku bomo skušali prikazati, koliko se Handkejeva drama *Še vedno vihar* umešča v Szondijev koncept sodobne in absolutne drame. Pri tem bodo analizirani literarne figure, govor in razvoj dogajanja.

V postmodernem kontekstu ostaja smiselno, da dramo v prvi vrsti analiziramo kot estetsko delo in ne kot neko splošno postmoderno stanje kulturne dominance. Drame *Še vedno vihar* ne moremo obravnavati ločeno od kontekstov epohe, lahko pa se, preden iščemo transcendentalne razsežnosti, osredotočimo na njene formalne lastnosti. V drami *Še vedno vihar* poleg medčloveške komunikacije predstavljajo pomembno vlogo notranji monologi. Prav te lahko razumemo kot primere izolacije: »Ja, vodja igre sem. Jaz sem tisti, ki vam jemlje v roko pravico, Staro pravdo. Dovolj mene sanjača, tisti kateri samo brez moči opazuje, kaj in kako se mu sanja. Zbudil sem se. Sem oblast. *Jaz sem avtoriteta*. Jaz sem, ki določa ...« (Handke 142).

Na koncu knjige se medčloveška izkušnja individualizira s perspektive protagonista in omeji na samogovor pripovedovalca. Preostale literarne figure se dekonstruirajo in niso več del komunikacijskega modela. Drama je usmerjena v preteklost. Vsebuje kar nekaj zgodovinskih zapisov. Predvsem avtentičen dnevnik brata Grega predstavlja z navedbo datuma dokumentarni zapis preteklih dogodkov: »*Maribor, devet in dvajsetega februarja tisoč devetsto šestintrideset*« (prav tam 23).

Pasivna drža literarnih figur nakazuje odmaknjenost od forme: »Naša zgodovina tukaj ne pozna tragedije. Tragedija zahteva: biti aktiven, postati aktiven, tako ali drugače [...] Naša zgodba o trpljenju: ali izvira iz naše pasivne nravi? Ali izvira naša pasivna nrav iz naše zgodbe o trpljenju? In kaj nismo nekoč le postali aktivni, aktivni kot malokateri narod daleč naokrog v Evropi?« (20).

Tematiziranje pasivnosti je odraz duševne otopelosti literarnih figur in hkrati indikator fraktalnosti postmoderne identitete. Retorična vprašanja v zgoraj navedenem citatu dokazujejo razklanost lastnega obstoja. Naslednji primer teoretične navezave predstavlja mitologija družinskega porekla: »In pa ljubi Jezušček ... Oh, vse te zgodbe o naši borbi za življenje in preživetje, o naši borbi za jezik, o naši borbi za našo slovenščino, za besede našega jezika, za besede naše duše, vse te zgodbe, ki se tičejo vsakogar – kdo jih pa bere?« (173).

Drama prikazuje družinsko zgodbo avtorja in diahroni pogled na status slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem. Ljudski običaji (polka, igranje harmonike, sadjarstvo, kmetijstvo ipd.) so mitološko obarvani: »In takoj je povezala nevidna harmonika, in prepevamo naš stoletja stari Valček svetovne nejevolje pretvorjen v polko, vedno bolj glasno in iz petnih žil, in vmes tudi zanalašč fušamo, tudi jaz, celo jaz« (145). Pomembno vlogo imata tudi religija (reden obisk cerkve, liturgija, svetopisemski motivi) in uporaba maternega jezika.

## 6. Pozicioniranje izven teoretičnega koncepta

Handke poudarja dvom o možnosti in smiselnosti reprezentacije literarne zvrsti drame. S tem, kot pravi Toporišič (»Handkejeve« 19), dekonstruira temeljne postulate dramske forme, ki kljub različnim procesom odtujevanja ostajajo nevidno ozadje sodobnega gledališča. Avtor je neposredno vpet v dogajanje, saj drama ponazarja njegovo biografsko ozadje. Popolne absolutnosti drame ne moremo predpostavljati, saj je Peter Handke kot avtorska instanca posredno in neposredno vpet v literarno delo. Vse, kar doživlja, se zrcali v literarnem tekstu. Besedilo ni imanentno, saj vključuje zunanje (biografske) vplive. Na besedilni ravni je pripadnost manjšinski skupnosti razvidna pri uporabi svojilnega in ponavljanju osebnega zaimka: »Po naši



govorici nas je moč vse tukaj zbrane spoznati, spoznamo se vsaj med sabo, vsak od nas spozna svojega za svojega. Nihče v kraju ni govoril tako kakor mi. Nihče v vsej deželi ne govori tako kot mi, ne bo nikoli govoril kakor mi« (Handke 4). Z literarnima figurama bratov po mamini strani Handke vzpostavlja resnično referenco in uvaja oba strica kot historični osebi v fiktivno okolje. Zunanje reference in historičnost presegajo teoretično predpostavko. Prav tako prisotnost dramatika zavrže absolutnost drame. Handke je glavni protagonist drame in hkrati osebni pripovedovalec. Svojo prisotnost oznani z naslednjim nastopom:

In znova nenadoma, sem potem jaz tisti, ki z razširjenimi rokami, ne da bi se obrnil, proti ozadju Podjunskega polja pokažem znak za nastop, za pridruživca-nama-dvema, v vlogi izvidnice ali celo voditelja. In ob pogledu čez ramo v prazno zdaj nastopi reci in piši polnoštevilna žlahta, vsakdo, prav tak kot je, tako tudi opravljen, in vsak posamič. Istočasno Gregor: »Ne! Ne tako. Nimaš pravice do pravljice. In zdaj se greš celo vodjo igre. Enkrat izgubil domovino – za zmeraj izgubil domovino. Še naprej vlada vihar. Nepreneh vihar. Še vedno vihar. (142).

Prehajanje časa in mešanje preteklih, sedanjih in prihodnjih zgodb v fragmentarni razpršenosti lahko razumemo kot postmoderno prvino pripovedovanja. Neposredni nagovori literarnih figur so v besedilu v sedanjem času in odražajo podzavest pripovedovalca: »Tu ste torej, predniki. Kako dolgo sem vas že čakal. Ne da vas jaz ne pustim pri miru. Ne pusti me pri miru, ne da mi miru. Vi me ne pustite pri miru, ne in ne« (10). Upanje na boljšo prihodnost in razrešitev manjšinskega vprašanja se nanašata na prihodnje stanje: »Ne bomo več nezaželeni in preklemski tujci v deželi med Karavankami in Svinjo. Nihče nam ne bo več rekel ‚zagrizeni Slovani‘. Od nekdaj smo tu bili tisto zadnje, v monarhiji, nato v republiki, nato v državi stanov, zdaj pri tisočletnih pa še toliko bolj« (96). Osrednjo temo drame predstavlja soočenje s preteklostjo in posledicami vojne: »Vprašanje pa je, kaj jim je vojna prinesla, in kaj zmaga, njim, tebi in meni. Vprašanje je, kam so vsi vojščaki šli, kje so le ostali? [...] – Zdaj sem končno hotel pričeti govoriti brez ovinkov, čemur se, kot mi od nekdaj očitajo, izogibam – spet nič ...« (66-7).

Predstava o času in prostoru vpliva na podobo literarnih figur. Kronotop je v drami interpretiran kot zaprt in determiniran prostor podeželja, ki (de)konstruira časovno-prostorske strukture. Literarne figure se izgubijo v drobcih in delujejo na medsebojno nepovezanih ravneh. Prostor in čas tako literarnim figuram vzpostavljata in odvzemata eksistenco. V določeni meri se v drami izraža lokaliziranje dogodkov: »[P]ač, tole je naš kraj. Podjuna, v deželi Koroški, slovensko *Koroški, lepi Koroški*. In tu nekje zadaj si moraš ali si lahko predstavljaš našo Svinjo planino, ki je, čeprav je na vitez tam zavaljena kot ogromna svinja, v resnici dobila ime po svincu, kot mu doma pravimo« (11-2).

Nedoločnost časovne dimenzije se lahko interpretira kot iskanje identitete v diahronem in sinhronem smislu: »Kakšen čas pa pravzaprav velja tu? Kdaj je to, zdaj? Resavo-stepski čas ali kaj?« (12). Pripovedna retorika presega meje tradicionalnega, saj v drami *Še vedno vihar* ni premega govora. Prav tako je na določenih mestih v besedilu težko razbrati, katera literarna figura prevladuje v govoru oz. ima dodeljeno besedo. Pogosta je raba polpremega govora, s katerim pripovedovalec nadzoruje literarne osebe in dogajanje. Prav tako je prisotno mešanje perspektiv, večglasje oz. polifonija. V samem besedilu se uporaba maternega jezika lahko interpretira kot razklanost literarnih figur: »Kakšne odločitve, brat? Za naš materni, očetov, otrokov in hišni, štedilniški in dvoriščni jezik, za naše slovanske ali ilirske ali vzhodnogotske ali nevemkakšne prglasove, skozi katere se baje, kot trdiš ti, izraža naša duša, ki je bojda jezik ljubezni in dežele same? Za jezik, ki mi na primer kvečjemu občasno nudi majčkeno hlevske topline?« (73-74).

V procesu konceptualizacije in besednih iger literarne figure ustvarjajo in izgublajo svojo identiteto in avtentičnost. Nazadnje Lehmann (181) razkrije, da so elementi jezika v govornih igrah Petra Handkeja izolirani, zgradba jezika pa razgrajena. Družina se poistoveti z germanizacijo: »Prisilili so nas, da drugače pišemo svoj priimek. Naš lepi priimek so ponemčili! [...] Predstavljaš si: nič več ‚Svinec‘, s-v-i-n-e-c – ne, zdaj moramo pisati ‚Swinetz‘, če ne, huda kazen!« (Handke 97). V drami lahko opazimo jezikovno prehajanje med nemškim in slovenskim jezikom. Prav omenjeno prehajanje pa oznanjajo hibridne tvorbe besedila: »*Nas ne bodo odvadili slovenščine*. Še bolj kot prej bomo zdaj častili naš materin jezik. Kar nam je dala mama, nam ne bo nihče iztrgal. *Kar smo, to smo, in nihče nam ne more predpisati: ti si Nemeč*« (47). Navedeni citat ponazarja sodobno *patchwork* identiteto in medkulturno izkušnjo. Dvojna imena literarnih figur, predvsem prevzeta imena, kot sta Jonatan in Snežena, so hibridni konstrukt. Hibridni konstrukt so tudi prevzete besede in besedne zveze, kot »Motherly love« (87), »slavje« (36), »PEACE – FRIEDEN – MIR – SHALOM – SALAM« (117).

Jezik v drami *Še vedno vihar* ima funkcijo zrcaljenja psiholoških stanj literarnih figur v navezavi z njihovim družinskim ozadjem in kulturno vpetostjo v determiniranem manjšinskem okolju. Tako postanejo komentarji in opisi dramskih oseb temeljna vsebina drame, tako subjekt kot objekt. Kljub temu vojni (druga svetovna vojna, upor na Koroškem) in povojni dogodki ter kmečko življenje predstavljajo okvir fabule. Vendar je od samega začetka pripovedovanja očitno, da okvirno zgodbo predstavljajo sanje o prednikih. Delna odsotnost zgodbe je indic literarne transgresije.

Toporišič (»Handkejeve« 20) razbere, da imajo Handkejeva dramska dela značaj parcialnosti in so podvržena procesu fragmentacije. So sestavljanka citatov in predstavljajo razstavljanje jezika in dekonstrukcijo govora. Popolna dekonstrukcija identitete, časa in prostora nastopi ob smrti karakterjev:

Lej, moje ljubezni otrok si ti. Moje ljubezni otroci ste predniki vsi. Ne le, da bi pred podobo vašo rad imel prižgano luč noč in dan: razen tega bi rad božal vaše mrtvaške glave – jih jemal v roke, takole! Ne, mrtvaške glave zame niste, temveč obličja! Častim vas. [...] Vaše roke bi rad prerisal, vaše oči, vaš položaj stopal. Vaše glasove poslušal, v središču srca, sredi sanj in onkraj sanj. Nenavadno, kako je obris rajnih toliko močnejši in trajnejši od današnjih. Takšnih kot vi nikoli ne bo več. Niti dneva brez vas. In jutra brez vas tudi ne. Z vami prihajam k zavesti. Vi ste moje zavedanje, moja opredelitev. [...] Sprijaznjen sem s svojim umiranjem. Toda ne z vašim, predniki, ne pa ne, na veke ne. In na veke bi se vam rad opravičeval, ker sem živ. Vstanite. Kličem vas iz grobov k vstajenju. Bog spoštuj vaše obraze (Handke 135-6).

Špela Virant (80) ugotavlja, da sodobna dramatika opisuje nejasnost meje med življenjem in smrtjo ter ukinja razliko med fiktivno realnostjo dramskih oseb in fiktivno realnostjo dramskih duhov.

## 7. Odtujitev in vprašanje identitete

Handkejeve nove dramske konstrukcije izhajajo iz krize dramske osebe, dejanja, jezika, ki onemogoča komunikacijo. Tudi dialog je praviloma navidezen, velikokrat umanjka, tako kot velikokrat umanjajo tudi drugi elementi dramske forme, da bi se na nekem tujem mestu in ob neki drugi priložnosti spet pojavili. V tako ali drugačni potujeni ali personalizirani obliki. (Toporišič, »Handkejeve« 30)

Konflikt dialoške forme se v drami nanaša na kulturno razsežnost. Problem predstavlja diskurz moči različnih kultur med seboj in želja po prevladi ene kulture nad drugo. Protagonist je razpet med prepletom lastnega in tujega: »Tako pa zdaj vem, to si ti, moj sin. Moj sin, ki nikoli ne bo spadal sem k nam, k družini, žlahti, ti brez očeta, ki iščeš nadomestilo, oporo in luč pri svojih prednikih« (Handke 11). Eksistenca protagonista kot nezakonskega otroka je konstruirana na podlagi tujosti. Drama predstavlja krizo dramskih oseb v opustitvi lastnega: »Jaz, edini sin, ki je preživel vojno [...] se imam za to zahvaliti predvsem okoliščini, da sem se odpovedal svojemu hišnemu in rodovnemu jeziku, preklemskemu. Ja, preklet naj bo, ta jezik« (13). Prav tako drama izhaja iz tujosti in jo poskuša preseči s prehajanjem mej oz. s kulturnimi transferji: »Gnus pred tujino, že pred tujimi potmi za domačim trikotnim križiščem na koncu vasi, gnus že pred sosedovim hodnikom, sosedovim hlevom, sosedovo uto, kjer je bilo grozdje kar precej slajše kot doma. [...] Nenavadno seveda, da se pa moj gnus vsakič neha na mejah, že celo samo ob misli nanje. Druga dežela, vseeno katera: gnusa niti zamisliti, jaz brez gnusa« (25).

Identiteta se neprestano postavlja pod vprašaj. Ponovno v navezavi s predsodki in tujostjo oz. z begom v tujo deželo. Lastno identiteto predstavlja kodificiran svet jezika, kjer je pozornost usmerjena na jezikovno rabo maternega jezika: »Pa ne le vesti – tudi

jezik daljnih bratov, naš jezik, ki ga sicer ne govorijo nikjer drugje, našo govoricu, ki pogosto pove nekaj povsem drugega kot besede same, in po kateri se spoznamo med seboj – tukajšnja govoricca, saj to je vendar, pri bogu ali pri kom, naš najdragocenejši način. Z njim smo si doslej še zmeraj bili dobri, pa četudi nam sicer nikjer nič ni bilo dobro« (47-8).

Andrea Leskovec v svojem članku domneva, da je Handkejevo besedilo navidezno mogoče razumeti kot poskus konstruiranja homogenih identitetnih modelov, ki se hkrati dekonstruirajo. Čeprav se literarno delo *Še vedno vihar* povsem ne umešča v teoretični okvir drame, moramo v estetskem smislu po Lehmannu (101) dati gledališkemu znaku možnost, da deluje ravno z odtegnitvijo označevanju. Navsezadnje predstavljata transgresivni značaj Handkejeve drame tako polisemičnost besedne igre kot tudi estetska heterogenost poetičnega jezika. Rečemo torej lahko, da v vmesni poziciji večpomenskosti in estetskega sporočila v ospredje prodira hibridni potencial Handkejeve literature.

## Sklep

»Handkejev repertoar literarnih, dramskih, gledaliških taktik je izrazito odprta struktura, ki deluje ciklično, kot vedno novi poskusi in preizkusi spopada z dramsko in gledališko formo« (Toporišič, »Handkejeve« 28). Handkejevo dramo *Še vedno vihar* lahko razumemo kot biografski in zgodovinski tekst, ki združuje izkušnje resničnih ljudi – njegovih družinskih članov. Za navedbo dejstev avtor kot vir uporabi pisma strica s fronte in spomine partizanskega boja. Vse prepleta z uporabo poetičnega jezika in ustvari metahistorično in metabiografsko fikcijo. Pripovedovana zgodba je tragična in dramatična, vendar ne v smislu žanra drame in resonance epskega gledališča.

Handke generira formo, ki je izven konteksta oz. vsebine. Kot v klasični tragediji pripoveduje tragično usodo posameznikov, da bi čustveno ozavestil občinstvo. Podobno kot v antični epiki (re)konstruira zgodovino in poskuša po načelu Brechtovega epskega gledališča poučevati. Cilj obdelave in združitve evropskih gledaliških tradicij je iskanje ustrezne reprezentacije zgodovinskih dogodkov. Samo z nenavadnim sinhroničnim načinom prepletanja časov lahko besedilo doseže etični cilj miru.

Kot središče vplivne *Teorije sodobne drame* je literarni znanstvenik Peter Szondi ustvaril koncept absolutne narave drame oz. t. i. idealno vrsto jezikovnega oblikovanja v sodobni drami. Izmišljen svet se predstavi kot popolnoma ločljiva entiteta od resnične gledališke predstave. Drama postane v zgodovinski paradigmi umetnost čiste iluzije, strogo ločena od resničnega sveta. Drama je po Szondiju absolutna, saj je avtonomna in se vedno znova regenerira v lastnem internem sistemu brez

kakršnihkoli zunanjih vplivov. Čeprav Handkejeva dramska dela presegajo vsebino z različnimi tehnikami potujevanja, ostajajo posredno zvesta tradicionalni formi izražanja medčloveške aktualnosti. Bartol in Toporišič (98) trdita, da Handke s poetičnim jezikom in literarno estetiko preverja skrajne meje reprezentacije in netipičnih dekonstruiranih oblik tekstnosti. V nadaljevanju postaja transgresivnost bistvena za razumevanje celotnega umetniškega konstrukta, saj dramska besedila presegajo polje dramskega in postdramskega.

V absolutni drami govorijo samo figure in ne avtor, zato drame *Še vedno vihar* ne moremo popolnoma uvrstiti v Szondijev koncept, saj je avtor integriran v zgodbo in nastopi kot figura. Prav tako nismo priča vsevednemu pripovedovalcu, temveč prvoosebniemu, saj so izjave v literarnem besedilu zaznamovane z avtorjevim stališčem. Zgodovina se pri ekspoziciji umesti v sedanji čas, vendar absolutni trenutek ne obstaja, saj celotno dramsko besedilo deluje kot fragmentarna pripoved mešanja časov in perspektiv. Drama ne sledi absolutnemu načelu dialoškosti, vendar ostaja intersubjektivna. Medosebni odnosi so konstruirani na podlagi jezikovnih aktov, tudi v obliki monologa. Zgradba drame *Še vedno vihar* ni absolutna, saj se vzročno-posledična razmerja ne končajo v sintaktični dovršenosti prav zaradi že omenjene razpršenosti dogodkov oz. fragmentarnosti.

Sodobna dramska oblika pod vprašaj postavlja odnos med subjektom in objektom. Peter Handke s poetičnim jezikom dekonstruira koncept dramske reprezentacije ter izgrajuje avtonomijo jezika, v kateri jezik ni več podvržen dramski formi. V ospredju Handkejeve dramaturgije ni dramsko dogajanje, temveč poetičnost jezika. Tako je poetičnemu jeziku pripisana primarna kreativna vloga. Dramska dela Petra Handkeja tematizirajo uresničitev oz. identifikacijo individuuma. Posameznik se v svetu lahko razvije samo prek literarnih transgresij, ki s posebno poetično estetiko pripovedovanja in mitologijo presežejo jezikovne in žanrske konvencije. Poetični jezik tako ponuja prostor prostemu razvoju drame.

- Bartol Pezdirc, Mateja, in Tomaž Toporišič. »Teorija in zgodovina slovenske dramatike in gledališča.« *Slavistična revija*, letn. 61, št. 1, 2013, str. 95–104.
- Handke, Peter. *Še vedno vihar*. Wieser Verlag, 2011.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Maska, 2003.
- Leskovec, Andrea. »Peter Handkes Immer noch Sturm oder Zur Hintergebarkeit der Festschreibung.« *Zagreber Germanistische Beiträge: Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft*, letn. 22, št. 1, 2013, str. 31–51.
- Pogorevc, Petra, in Tomaž Toporišič, urednika. *Drama, tekst, pisava*. Mestno gledališče ljubljansko, 2008.
- Poschmann, Gerda. »Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov.« *Drama, tekst, pisava*, uredila Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 97–116.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Škulj, Jola. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi.« *Primerjalna književnost*, letn. 21, št. 2, 1998, str. 45–74.
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče.« *Primerjalna književnost*, letn. 30, št. 1, 2007, str. 181–89.
- . »Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič).« *Ars & Humanitas*, letn. 12, št. 2, 2018, str. 218–31.
- . »Handkejeve igre onstran drame in dialoga?« *Dialogi*, letn. 43, št. 1/2, 2007, str. 17–32.
- . *Ranljivo telo teksta in odra*. Mestno gledališče ljubljansko, 2007.
- Virant, Špela. »Ne živi ne mrtvi: sodobna nemška dramatika in množični mediji.« *Ars & Humanitas*, letn. 5, št. 1, 2011, str. 71–83.

In the article, the author tries to illustrate the extent to which Handke's drama *Storm Still* fits into Peter Szondi's *Theory of the Modern Drama*. The analysis of textual and contextual features in *Storm Still* shows that new definitions of the textual understanding of Handke's plays can be produced within the theoretical field of absolute drama, in which the boundary between objective and subjective style is usually broken, in the form of aesthetic excesses of so-called literary transgressions. With post-modern approaches of estrangement, the author goes beyond the concept of absolute drama. Handke's play is strongly based on the question of individual identity that is built between the self and the other in the form of literary transgressions. The latter stem from different forms of estrangement that build up a hybrid potential of the text and stimulate further discussions.

---

**Keywords:** Peter Handke, Peter Szondi, modern drama, literary theory, estrangement

---

**Miša Glišič** has a master's degree in German studies and is a PhD student in the Humanities and Social Sciences – Literary Studies. She is writing her dissertation in the Department of German, Dutch and Scandinavian Studies at the Faculty of Arts, University in Ljubljana and is focusing her scientific research on Peter Handke's literature. Already during her undergraduate and postgraduate studies, she was active in the field of academic research and published several academic papers. In the XIV<sup>th</sup> Competition of the Government Office for Slovenians Abroad for the best diploma, master's and doctoral theses on the topic of Slovenians Abroad, her bachelor's thesis *Literary Discourse and the Construction of Cultural Identity: Maja Haderlap (Angel of Oblivion) and Peter Handke (Storm Still)* was awarded first place. For the first time in the history of the competition, the first prize was awarded to a lower-level diploma thesis. Her research interest has consistently led her to the field of interculturalism, in which she intends to research further.

glisic.misa@gmail.com

# *Storm Still* by Peter Handke and Szondi's *Theory of the Modern Drama*

---

Miša Glišič

University of Ljubljana, Faculty of Arts

---

In the article, the author aims to illustrate the extent to which Handke's drama *Storm Still* fits into Peter Szondi's *Theory of the Modern Drama*. The analysis of textual and contextual features in *Storm Still* will show that the new definitions of the textual understanding of Handke's plays can be produced within the theoretical field of absolute drama, in which the boundary between objective and subjective style is usually broken, in the form of aesthetic excesses of so-called literary transgressions. Handke's drama *Storm Still* is not an example of a typical drama, as it heralds changes in aesthetic paradigms. Due to its linguistic and structural characteristics, it can be categorised as a short narrative. It also includes epic elements, which, according to Peter Szondi, are the foundation of the modern dramatics. Given the above, it can be claimed that this literary work is a hybrid of both genres, that is, narrative and drama.

The content and form of Handke's drama are distinguished by unique linguistic aesthetics that extend the spatial and temporal dimension of the literary text. The inter-human relationships in Handke's drama cross between thematic relationships and create a contextual transgression between the subject and the object through the fragmentation of dialogues. The drama *Storm Still* discusses the familiar environment in the reflection of the Other. It follows that the understanding of one's own identity is only possible in relation to the Other. Estrangement is a kind of precondition for the identification process of literary figures, as they distance themselves in space from everything known and recognise themselves as a reflection of alienated interrelationships. We can assume that the identity construct during the drama is fragmentary because the circumstances increasingly unify and alienate the literary figures among themselves. Entities are involved in a transformational process of identity, which is formed in the relationship between one's own and the Other. It turns out that the subjects turn into objects of their own acts of perception, awareness, and truth recognition. At the beginning of the drama, the literary figures present themselves and form a family community, that is, their own belief of connection. As the events or conversational flocks are in place, the belief moves away with different alienation techniques, right down to the complete negation of one's existence. The literary figures transition from the active to the passive sphere, which reaches its climax in terms of social and cultural alienation.



In the drama, we can see the following post-modern linguistic effects of alienation: interrupting the dramatic present, timing, introducing historical persons and situations to the foreground, transferring events into fictitious environments, the incarceration of the act into prologue and epilogue in various dramatic times, these have to do with the present, interrupting dialogue by commenting, fragmentation, breakdown of dialogue, hybrid speech plot, polyphony, language disassembly, deconstruction of time-space structures, the crisis of dramatic figures, loss, identity search and death of characters. These tendencies can be understood as internal post-modern artistic processes degrading traditional dramatic forms. They represent a move away from tradition or something known in the presence of the Other.

Handke's drama *Storm Still* can only be partly placed in Szondi's concept of the modern and absolute drama, as it transcends it with its own alienated narrative constructs. Literary transgressions are seen according to: the deviation from the classical and absolute drama conventions; the absence of fabula, which consists of the narrative content; the commitment of space and time (chronotop); conflict (the search for identity in the alienated world); the alienation of literary figures, text figures (alienation through textual, discursive and actant mechanisms); genre and discourse (the problem of genealogy). The time and space notion has an impact on the literary figures' image. In the drama, the chronotop is interpreted as a closed and determined rural space that (de)constructs temporal-spatial structures. Literary figures get lost in the fragments and operate on unrelated levels. Thus, space and time establish and take away the existence of literary figures.

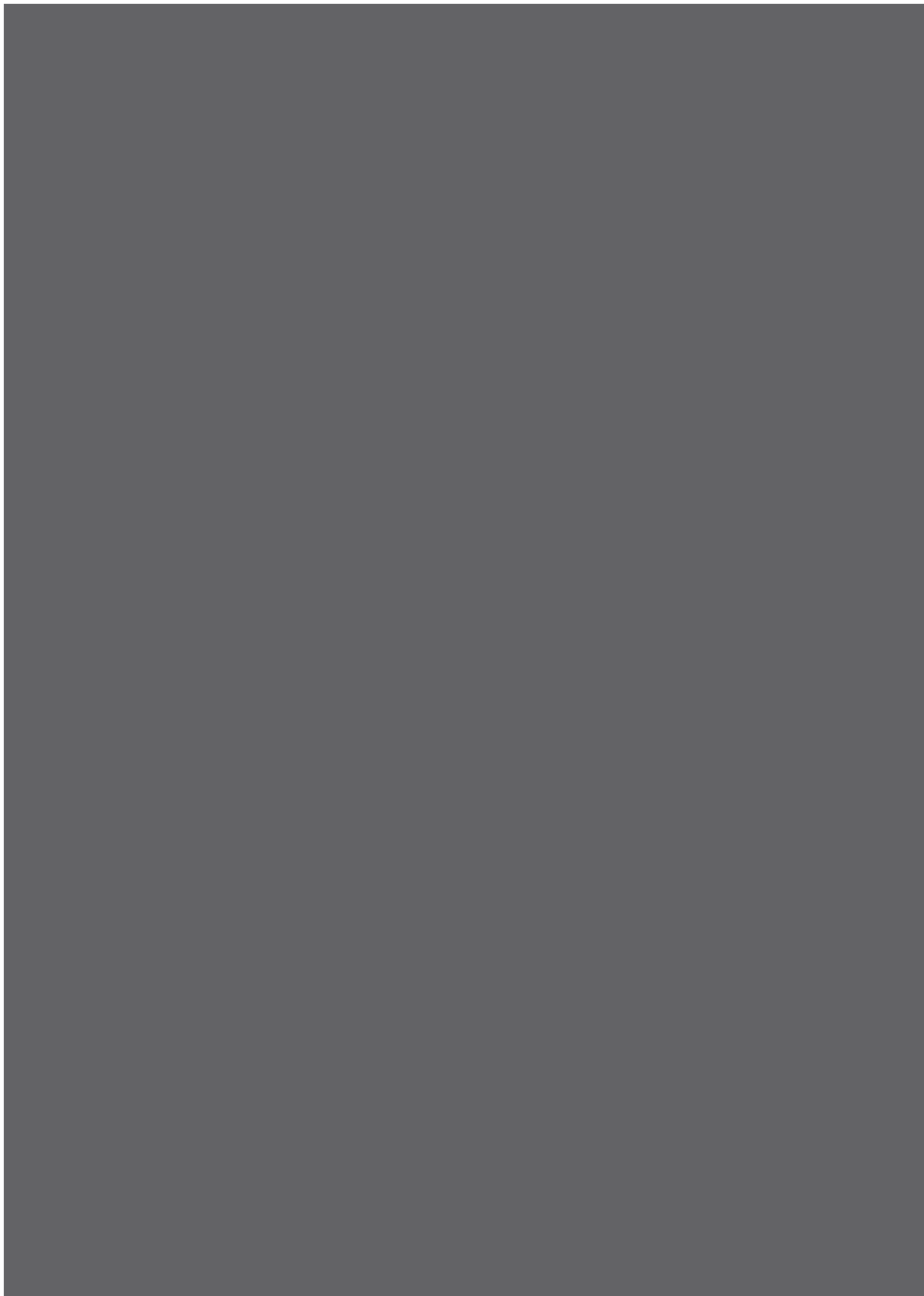
The narrative rhetoric in Handke's drama transcends the boundaries of the traditional, as the drama *Storm Still* does not include direct speech. In certain text places, it is also difficult to discern which literary figure dominates the speech or has the assigned word. It is common to use semi-direct speech, with which the narrator controls literary persons and events. A mix of perspectives, multi-voices, or polyphony, is present. The language in the drama *Storm Still* has the function of mirroring the psychological state of the literary figures in connection with their family background and cultural attachment in a determinative minority environment. Thus, the comments and description become fundamental content of the drama, both the subject and the object.

Nevertheless, the World War II events in Carinthia and the post-war events built the framework of the fabula. But from the very beginning of storytelling, it is obvious, that the ancestor's dream represents the framework story. The partial story absence is an indication of literary transgression.

In absolute drama, only the figures speak, not the author, so the drama *Storm Still* cannot be fully classified into Szondi's concept, since the author is integrated into

the story and performs as the lead figure. We are also not witnessing an ingenuous narrator, but a first-person one, because statements in the literary text can be assimilated to that of the author. History is placed in the present time, but there is no absolute moment, as the entire drama text is fungated as a fragmentary narrative of mixing times and perspectives. The drama does not follow the absolute principle of the dialogue, but it remains intersubjective. Interpersonal relations are based on language acts, also in monologue form. The structure of the drama *Storm Still* is not absolute, as the cause-and-effect ratios do not end in syntactic perfection, precisely because of the event dispersion or fragmentation.

The contemporary drama form calls into question the relationship between the subject and the object. Peter Handke deconstructs the drama concept with poetic language and builds a language autonomy, in which language is no longer subject to dramatic form. At the forefront of Handke's dramaturgy is not drama, but language poetics. Thus, poetic language is attributed to the primary creative role. Peter Handke's dramatic works thematise individual realisation or identification. An individual can only develop in the world through literary transgressions, which transcend linguistic and genre conventions with a particularly poetic aesthetic of storytelling and mythology. Poetic language thus offers a space of free drama development.



---

# Recenzije / Book Reviews

---

# Koncept uprizarjanja konceptov

---

Eva Kučera Šmon, eva.kucerasmon@gmail.com

---

**Mladen Dolar. Uprizarjanje konceptov: spisi o umetnosti, Maska, 2019.**

Razmislek o knjigi, ki predstavlja nekakšen zbir tematik, ki jih je v zadnjih dveh desetletjih na različne pobude mislil filozof in velik ljubitelj umetnosti Mladen Dolar, velja začeti prav z njegovimi besedami, ki jih jemljemo iz uvodnega nagovora h knjigi: »Eseje, zbrane v tej knjigi, je napisal filozof in ukvarjajo se z umetnostjo« (9). Ta trditev se sicer sama po sebi ne zdi niti v ničemer posebna niti pretirano zgovorna. Če vsaj delno poznamo zanimanja Mladena Dolarja in če si za nameček dovolimo hiter prelet naslovov vseh osmih sklopov, znotraj katerih so v pričujoči knjigi sortirani različni eseji (to so tematski sklopi Teater, Ime, Glas, Komadi, Slovenske reči, Vizualno, Was ist Kunst, Koda), potem nam je v hipu jasno, da je avtorjeva trditev resnična. Eseje, zbrane v tej knjigi, je res napisal filozof in res se ukvarjajo z umetnostjo.

Seveda nas to, da si je filozof vnovič drznil misliti umetnost, nikakor ne preseneča. Tega smo vajeni že od Heglove *Estetike*, ki jo prav Mladen Dolar označi za »pravo estetiko« (13). Prav Hegel je v *Estetiki* umetnosti poskušal pripeti lastnost, ki ji radi pravimo *samozadostnost*, in ji s tem določiti svojo lastno avtonomnost, lastno ontologijo, celo lastno nadvrednost, s katero bi ovrгла prepričanje o tem, da je sama vselej v službi religije (nav. po Dolar 13). Kot vnovič razloži Dolar, je Hegel v istem hipu umetnosti odredil konec (kakor je konec odredil še filozofiji in drugim vedam) in tako se je z umetnostjo zgodilo podobno, kot se je z njo dogajalo za časa Platonovih zahtev po njenem izgonu. Postala je minula, nepotrebna, celo nikoli obstoječa: »Obstajala je le v krhkem meddobju med 'še ne' in 'ne več'« (14).

Tak uvodni razmislek, v katerem smo se ves čas obračali k uvodnim mislim avtorja dane knjige, se zdi nujno potreben, kajti iz njega sta že jasno zazevali dve mogočni entiteti, ki v zbirki, ki je pred nami, nikoli nista premišljevani ločeno – to sta filozofija in umetnost. Avtor nam že v uvodnem nagovoru razpre temeljno premiso knjige, ki se bo kasneje izrazila v prav vsakem tematskem sklopu. Zbrani eseji niso bili zbrani v želji po tem, da bi si avtor kakorkoli drznil (ali sploh želel) najti posebnosti, lastne bodisi samo filozofiji ali samo umetnosti. Nasprotno, avtorjeva želja po tem, da bi dokazal njuno nujno soodvisnost, zeva iz prav vsakega napisanega eseja. Vendar pa do te ugotovitve še pridemo.

Mladen Dolar uvodoma zastavi dražeco trditev, ko reče, da se filozofija in umetnost gibljeta v nasprotnih smereh (9). Na poti k univerzalnosti si namreč vsaka izbira svoje poti, ena univerzalnost jemlje za izhodišče, druga za ciljno ravnino. Filozofija, kot zastavi Dolar, vselej začena iz univerzalnega, iz abstraktnega, to univerzalno pa vodi do izhodišča, ki ga za svojega jemlje umetnost – to je singularno. Prav to singularno, ki je nujno za ustroj kateregakoli umetniškega dela (Dolar za singularno navaja »to podobo, s tem zvokom, s tem telesom« (9)), pa umetnost poskuša pretvoriti v univerzalno, saj bi to zanjo pomenilo, »da s končnim proizvede nekaj, kar meri na neskončnost« (prav tam). Avtor tako že uvodoma zavrača skope oznake, ki so rade pripete tako na umetnost kot na filozofijo. Za umetnost radi rečemo, da ostaja v službi čutil, čutnosti, ali kot bolje zaobjame Dolar, ostaja v službi srca in ne glave (11). Za razliko od filozofije je ne misli, marveč ustvarja tisto, kar bomo mislili kasneje (ali pa ne). In nasprotno, filozofija nikakor ne ustvarja, ne uprizarja, pač pa ponuja neulovljive koncepte, oznake, abstraktne misli, ki nemalokrat izvirajo iz pojavov in ne nujno iz konkretnih reči. Knjigi *Uprizarjanje konceptov – spisi o umetnosti* se ti misli upirata. Dolar nam pravi: »Nasproti temu je treba vsakič znova vztrajati, da umetnost prav tako misli, nič manj kot filozofija, četudi s svojimi sredstvi in po drugih poteh [...], po drugi strani pa filozofski koncepti dobijo svojo pravo moč šele skozi uprizarjanje, ki jim daje 'čutno' eksistenco« (10).

Pred nami je torej dvaindvajset esejev, ki so, kot smo že ugotovili, razvrščeni v tematske sklope. Da je prav prvi tematski sklop naslovljen Teater, verjetno ni naključje, saj bi si vsak poznavalec Dolarjevega teoretskega opusa upal trditi, da je prav teater eno izmed filozofovih ljubih področji, o čemer priča več njegovih prispevkov, povezanih z umetnostjo (to bo bralec izvedel kmalu po tem, ko bo v roke prijel obravnavano knjigo), pa tudi bolj znana »Filozofija v operi«, kjer »koncept« opere na primeru Mozarta in Wagnerja premišlja v tandemu z Žižkom.

Mesto prvega eseja se zdi logično, saj avtor v eseju premišlja prav odnos filozofija-umetnost. Slednjima Dolar določi isto mesto izvora, saj pravi, da sta se obe rodili v grški polis. Avtor vnovič piše o postopkih, ki sta jih za svoje izbirali obe vedi. Filozofija, na eni strani, naj bi z mitom docela zaključila, ga ovrgla in za svoj modus operandi izbrala logos. Na drugi strani pa se je umetnost, natančneje gledališče, napajalo prav v mitosu, preko katerega je gledališče dosegalo stanje uročenosti gledalca. Te avtorjeve misli se povsem skladajo z njegovo uvodno trditvijo, da se do neke mere filozofija in umetnost gibljeta v nasprotni smeri. Vendar pa avtor v prvem eseju, naslovljenem »Uprizarjanje konceptov«, pokaže, kako je prav v umetnosti močno zarejen koncept in kako filozofija nikakor ni docela odtrgana od mita, kaj šele od želje po uprizoritvi.

Primer, ki ga kot »nezadostno predstavljenega« (20) navaja Dolar, je zgodba tistega,

ki ga dandanes radi označimo za velikega grškega matematika, sam pa se je, kot nam spet pojasnjuje Dolar, prvi oklical za filozofa – to je znameniti Pitagora. V svoji filozofski šoli naj bi učencem kar pet let predaval za zastorom, šele po tem času pa se je zastor tudi zares dvignil in pokazal pravo podobo mogočnega filozofa (Dolar mu pravi Mojster). Pitagora se je s tem performativnim prijemom poskušal približati grškim bogovom, ali povedano drugače, svoj fizis je ločil od svojega glasu in s tem glasom podelil totalno avtoriteto. Dolar s tem primerom izpostavi prav odnos filozofije do uprizarjanja, oziroma bolje, pokaže nam, da se torej »filozofija kaže kot umetnost igralca za zastorom, zastorom, ki se ga celih pet let ne sme dvigniti« (21).

Izpostaviti velja še en Dolarjev primer, preko katerega nam poskuša pojasniti podobno. To je primer Platonovih dialoških zapisov, ki so za bralca pomembni (četudi so replike drugega zgolj skope opazke), ker je samo preko dialoga možen vznik resnice: »Vselej gre za resnico, ki je nekemu namenjena,« (23) in še bolje: »Resnice torej ni brez dialoga« (prav tam).

Dolar v eseju »Uprizarjanje konceptov« navaja še nekaj primerov (primer Prozopopeje, primer komedije, primer filozofa na odru, primer posojanja glasu), vse z namenom, da bi bralcu vnovič razjasnil nujno soodvisnost med filozofijo in uprizoritvijo. Filozofija uprizoritev potrebuje, ker je le preko nje mogoče videti vse gradnike, vse »inherentne skrite dele« (25), ki se skrivajo v filozofskem konceptu, in po drugi strani, da bi vnovič dokazal, da »[k]oncept potrebuje izven-konceptualno sredstvo uprizoritve, ki mu priskrbi prizorišče, na katerem se lahko pojavi« (34).

Naslednji tematski sklop je naslovljen Ime, esej v njem, pa »Kaj je v imenu?« V tem eseju Dolar vnovič začneja s Platonom, ki si je podobno kot kasneje Shakespeare zastavljal na videz preprosto vprašanje: Kaj je ime? Polemiko imena Dolar zopet razgrne na kopici primerov, tudi na primerih etimologije, kjer poskuša pokazati, da lahko neko ime neke stvari ali pojava razlagamo z nekim drugim imenom: »[I]mena so kot zmesi, katerih elementi že imajo svoj pomen, se pravi, da semantično vrednost imena podpira semantična vrednost drugega imena« (39). Vendar pa cilj pričujočega eseja ni etimološki premislek imen, ki bi nam dokazal, da ime za neko stvar ni izbrano naključno. Nasprotno, Dolar poskuša v eseju razgrniti pomanjkljivost imena, ki ne omogoča konkretne podvojitve, s katero bi torej dvojniki imena »dejansko podvojili stvari« (42). Kljub tej pomanjkljivosti pa Dolar na primeru umetniškega preimenovanja treh Janezov Janš razpre vsaj delno moč podvojitve imena, ki avtoriteto izvirnika zamaje, ali povedano bolje, podvojitve imena (v primeru Janeza Janše pa celo potrojitev imena) vpliva na njegovo »skrivnostno singularno substanco« (49).

Dva naslednja eseja sta razvrščena v rubriko, naslovljeno Glas. Spet gre za tematski sklop, ki glede na Dolarjev opus ne preseneča. Spomnimo se njegove knjige *O glasu*, kjer nadrobno razlaga o tem neulovljivem delu narave. V svojem eseju »Uvod v tišino«

namreč razpira podobne probleme, ki jih je razprl v omenjeni knjigi (esej je nastal kot spremna beseda knjige *Sovraštvo do glasbe* leta 2005, Dolarjeva knjiga *O glasu* pa je izšla dve leti prej). Podoben je njegov razmislek o mestu glasu, katerega izvor nam nemalokrat uhaja ali katerega izvora sploh ne moremo določiti (akuzmatični glas). Pri človeku prihaja od znotraj in zato je prav glas tisti, ki nam dovoli pogled v notranjost drugega (69). Dolar o glasu piše z jasno fascinacijo nad njim, ta fascinacija pa se sklada z njegovo fascinacijo do glasbe. Prav glasbo označi za tisti družilni element, za »dušo skupnosti«, vendar pa je nikakor ne misli le kot nedolžno sredstvo estetske zadovoljitve. Na primerih jo razloži kot zvočno kuliso, ki je nemalokrat pospremila grozote iz zgodovine (Dolar nam pojasni, da so glasbo vrteli delavcem v taboriščih), vendar pa kljub moralni noti danega primera avtor spet pokaže na veliko moč glasbe: »[Č]e so fizični postopki uničevali telo, je glasba ubijala dušo« (71). Prav na tem primeru vsiljene glasbe Dolar zaključuje misel eseja. Povzame, da je glasba, ki je nekdanj veljala za redko dobrino, postala vseprisotna, vsiljena in celo na las podobna hrupu: »Vsiljena prisotnost glasbe v ekstremni situaciji taborišč je postala trivialna vsiljena prisotnost v vseh najbolj trivialnih situacijah« (72). In doda: »Postala je nevzdržna« (prav tam). Moč, ki jo je včasih imela glasba, avtor podeli tišini.

Tudi naslednji esej, »Glasba in hrup«, razpira podoben razmislek o glasbi, le da jo zdaj avtor misli enkrat nasproti, drugič skupaj s hrupom. Prav slednjega označi za njen (glasbin) odgovor, za merilo njene kakovosti, saj se tudi na koncertu glasbenika pohvali s hrupom. Nadalje avtor razmišlja o glasbi kot o urejenem hrupu in prav zato glasbi pripiše odnos s političnim. Glasba evocira hrup in ga je tudi edina zmožna urediti in/ali preglasiti.

Če se je Dolar do tukaj loteval konceptov in jih šele naposled pripenjal na umetniška dela, na primere iz zgodovine, celo na anekdote, sta naslednji dve poglavji zastavljeni tako, da avtor za jedro razmisleka vzame neko gledališko ali drugo literarno delo, iz katerega zazeva kakšen koncept, vreden nadaljnjega premisleka. Teh komadov, kakor tudi naslovi četrto poglavje, je vsekakor preveč, da bi v tem grobem preletu knjige izpostavljali vse, ne da bi jim s skopim opisom delali krivico. Prav tako pa se od bralca že pričakuje dobro poznavanje teh del, da bi tako naposled lahko razumel koncepte, ki jih je filozof poskušal izluščiti. Naj navedemo samo nekaj konceptov, ki jih misli filozof: v *Kralju Learu* razmišlja o konceptu ljubezni, v *Ljudomrzniku* o konceptu samoljubja. Tartuffa jemlje za razlago hipokrize (celo za razlago posnetkov, dvojnikov, »videza, ki tako zelo oponaša stvar samo, da ju je mogoče zamenjati« (109)) in tako dalje. Naposled naniza še nekaj slovenskih komadov (poglavje Slovenske reči), ki so podobno kot prejšnji zapisi nastali za kakšen gledališki list ali na drugo pobudo. Pri Slovenski rečeh Dolar ni izbiral samo esejev, ki razpredajo o nekem konceptu, o nekem pojavu, ki ga je vredno premisliti. V tekstih avtor ponuja še zgodovinski kontekst izbranega dela. Pri Linhartovem *Matičku* piše o tem, kako si je Linhart zgodbo



izposodil iz *Figarove svatbe* in nam na čast naredil slovenski posnetek (posnetek posnetka). Potem je tu tekst o Cankarjevih *Hlapcih*, kjer Dolar največje Cankarjevo delo umesti časovno in seveda tudi politično. Tako Cankarjevi *Hlapci* kot tudi Dolarjev tekst se zdita prav za današnji politični čas še kako aktualna, kajti dogaja se podobno, kot se je dogajalo za časa Cankarjevega političnega udejstvovanja leta 1909. Politično spreobračanje, hinavščina in vnovični zven gesla: Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni.

Naslednji esej je namenjen Bartolovemu *Alamutu*, ki ga Dolar razčleni z željo po tem, da bi osvetlil njegove pomanjkljivosti. Že naslov teksta (»Anti-Alamut«) izraža jasno stališče do romana, ki ga nemalokdo ima za enega bolj poznanih slovenskih romanov, še bolj pa je avtorjevo stališče jasno s prvim stavkom eseja: »Ponavljajoča se uvrstitev Bartolovega Alamuta med obvezno maturitetno branje se mi zdi škandal« (153). Dolar romanu očita trivialnost, anekdotičnost, celo manipulativnost.

Tekst o *Krstu pri Savici* nikakor ni mogel ubežati vprašanju vere, nadalje pa tekst »Čemu služi glasba«, ki je nastal ob uprizoritvi projekta *Evergreen* Karmine Šilec v SNG Opera in balet Ljubljana, zopet v ospredje postavlja magično moč glasbe, ki jo Dolar razlaga na primeru Titanika (prav glasbeniki, ki so na Titaniku igrali vse do njegove potopitve, so bili inspiracija za projekt *Evergreen*). Dolar se vnovič loti vprašanja, *kaj je v imenu*, in preko razlage imena Titanik enači njegovo usodo z usodo titanov.

Tu pa je tudi še zadnji esej v tem tematskem sklopu: esej, ki v ospredje postavlja umetniško skupino NSK, ki jo avtor enači z državno ureditvijo in jo prav zato ves čas razlaga na primeru platonske države.

V šestem poglavju se avtor loti problemov, povezanih z vizualnim. Tak je tudi naslov predzadnjega poglavja. Prvi spis v omenjenem poglavju nosi naslov »Oblast in arhitektura«. Tukaj Dolar, ki se v uvodnem delu besedila izreče za novinca pri razmisleku o arhitekturi, slednjo misli v polju nezavednega (preko Freuda), kasneje tudi na primeru ruševine, za nadaljnji razmislek pa si izbere slovenski projekt KSEVT (Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij). KSEVT, ki je zaradi prekinitve financiranja s strani ministrstva končal klavrno, si avtor eseja želi videti kot ruševino, ki bi kazala na tisto »kar je bilo, na tisto, kar je bilo v preteklosti nerealizirano, in na tisto, kar še ni« (204).

Naslednji eseji so zopet namenjeni specifičnim umetniškim projektom. Dolar piše o razstavi Jožeta Baršija, kjer zopet ne more uiti »iz svoje filozofske kože«, in tako za enega izmed pojavov, vrednega premisleka, jemlje črto. V naslednjem eseju se na primeru VALIE EXPORT z Beneškega bienala spet spopada z vprašanjem o glasu in o njegovem izvoru. V tekstu »Oko zakona«, ki je nastal kot predgovor h knjigi Christine Karallus, pa piše o fotografiji s kraja zločina, ki jo Dolar označi za »[č]isti dvojniki realnosti, še več, dvojniki, ki je realnejši od realnosti same, saj nikoli ne moremo videti

toliko kot fotoaparata« (227).

Predzadnje poglavje nosi naslov *Was ist Kunst*. Je edino poglavje, ki ne ponuja zbirke esejev, pač pa ponudi intervju, ki ga je leta 2009 z Mladenom Dolarjem opravila nemško-avstrijska umetnica Conny Habbel. Intervju naslavlja prav vprašanje umetnosti in filozofovega odnosa do nje. Umetnica in filozof tako razglabljata o strasti, o želji po biti umetnik, celo o modelu srečnega življenja. Na vprašanje, ali za srečno življenje obstaja strategija, Dolar odgovarja: »Ah, bog ve. Ampak jaz sem ateist.« (240).

Pri zadnjem poglavju, naslovljenem *Koda*, nas Dolar spet seznani z nekim umetniškim projektom, preko katerega bo premislil neki koncept. Na primeru performansa *Vanesse Place* v Kinu Šiška razmišlja o vicih oziroma dovtipih, povezanih s posilstvom. Filozofski okvir zastavi nanašajoč se na Freudovo pojmovanje vica pa tudi na pojmovanje smeha in črnega humorja. To pa je tudi zadnji v zbirki esejev, ki vnovič potrdi misel knjige, da koncept vselej sili v svojo uprizoritev (vic mora biti povedan pred publiko).

Iz tega grobega preleta knjige, s katerim nismo poskušali misliti esejev namesto bralca samega, še enkrat zazeva temeljna ideja zbornika, ki je lani izšel pri založbi Maska. Sam avtor zbornika se založbi že uvodoma zahvali, ker se jim je »zdelo vredno in pomembno, da te divergentne tekste zbere in ponatisne v eni knjigi« (15). Kako se jim vendarle ne bi zdelo vredno, če pa prav vsi teksti, ki so bili napisani v časovnih razkorakih in na različne pobude, v ospredje postavljajo prav odnos umetnosti in filozofije, o katerem smo pisali že uvodoma. Zbornik ni samo dober prelet tega odnosa, pač pa je tudi neke vrste prelet Dolarjevega opusa, ali bolje, vsaj njegovih predmetov razmisleka, konceptov, ki jih je vselej premišljal v skladu z že obstoječimi uprizoritvami ali pa je za neke koncepte uprizoritev celo predvidel. Kakovost zbornika je poleg njene vsebine tudi njegova preglednost, saj nam poleg jasnih tematskih sklopov zbornik ponuja tudi imensko in stvarno kazalo, ki služi kot dober orientir po sicer precej razpršenih konceptih (marsikateri koncept se namreč pojavi v različnih esejih, čeprav njegovo mesto tam sploh ni bilo predvideno). Prav tako pa je ena poglobitvenih kvalitiet zbornika tudi sama izbira esejev, ki so nemalokrat nastali za kakšen gledališki list, kot predgovor kakšne knjige ali pač kot spremna beseda nekega umetniškega dogodka. Prav takšna besedila nemalokrat minejo skupaj z umetniškim dogodkom samim ali pa se zaprašena valjajo po arhivih gledališč, ki svoje gledališke liste redko ponujajo v elektronski obliki (kdo pa še danes hodi v knjižnico po več let stare gledališke liste ali nemara zbornike kakšnih razstav?). V zborniku imamo tako izbranih le nekaj takšnih primerov, ko si je filozof drznil misliti odnos med umetnostjo in filozofijo, in to z vsem zavedanjem, »da ni in da ne more biti kakšne splošne resnice o razmerjih med filozofijo in umetnostjo« (15).

# Umevanje prostorov igre

## Ob izidu dveh temeljnih knjig s področja scenografije

---

Ana Kocjančič, ana.kocjancic77@gmail.com

---

**Meta Hočevar. Prostori igre. 2., dopolnjena izdaja,**  
Mestno gledališče ljubljansko, 2020. Knjižnica MGL, 174.

**Meta Hočevar. Prostori mojega časa.**  
Mestno gledališče ljubljansko, 2020. Knjižnica MGL, 175.

V gledališki zbirki Knjižnica MGL sta v prvi polovici letošnjega leta zaporedoma izšli dve temeljni knjigi o prostorih igre scenografke in režiserke Mete Hočevar. Knjiga *Prostori igre*, v kateri avtorica z metodološkim pristopom bralcu razloži bistvene značilnosti gledališkega prostora in temeljne prijeme ter prakse njegovega snovalca, je prvi slovenski ponatis<sup>1</sup> hitro razprodane izdaje iz leta 1998, tokrat z zaključno spremno besedo teatrologa in dramaturga Tomaža Toporišiča »Misлити prostor onstran scenografije«. Druga knjiga *Prostori mojega časa* pa je še bolj poglobljena analiza celotnega raziskovalnega procesa snovanja gledališkega prostora in iskanja ustreznega vzdušja v njem v povezavi s časom, ki ga v prostoru definira zgodba. Tudi drugo knjigo zaključuje študija Tomaža Toporišiča »Prostori časa Mete Hočevar kot dinamika prestopanja meja med umetnostjo in njeno teorijo«. Obe Toporišičevi študiji sta tudi sami odlični, strokovno poglobljen teatrološki zapis o avtoričini analizi prostorov igre ter umevanju sodobne scenografije, hkrati pa tudi umestitev avtoričinega razmišljanja in scenografskega dela v milje evropske teorije scenografije in gledališča.

Obe knjigi sta razdeljeni na tematska poglavja, ki bralca popeljejo skozi teorijo in prakso grajenja prostorov igre ter miselnih procesov, ki nastajajo ob snovanju ali so del snovanja novih odrskih prostorov. Pri tem Hočevarjeva procese razmišljanja o idealnih prostorih igre ter procese analize in ustvarjanja resničnih prostorov igre besedno podkrepi s konkretnimi primeri citatov slovenskih in tujih dramskih besedil ter z opisi svojih režijskih in scenografskih realizacij, vizualno pa s krokiji – skicami prizorišč. Vizualne skice v knjigah še podkrepijo zapise o procesih teorije in prakse snovanja prostorov igre ter jih na razumljiv, jedrnat način približajo širši javnosti.

---

<sup>1</sup> Knjiga je bila prevedena tudi v srbski (2003) in angleški jezik (2007).

Hkrati Hočevarjeva v obeh knjigah prostor analizira širše. Prostore igre primerja s prostori v arhitekturi, z bivanjskimi prostori pa tudi s prostori, ki nam jih ponuja okolje. S tem jih opredeli kot pomemben del arhitekturnega ustvarjanja, a jih zaradi njihovih specifičnih lastnosti, vezanih na gledališki milje, loči od drugih arhitekturnih prostorov. Zapiše: »Arhitektura. Je utelešena zgodba. To je hiša. Njen namen je biti trajnost. Prostor igre je časovno omejena arhitektura. Njen namen je biti začasnost« (*Prostori mojega* 21). In razloži: »Z vdorom teatralnosti v arhitekturo, kar pomeni z vdorom kratkotrajnosti – efemernosti v trajnostno umetnost, se je zgodila teatralizacija arhitekture« (prav tam 42).

Scenografijo definira kot »tempiran čas v prostoru« (*Prostori igre* 29). S tem jo utemelji kot samostojno vedo in pomembno sopotnico arhitekturi, iz katere izhaja.

## Scenografija kot dramaturgija prostora

Ob branju obeh knjig kaj hitro ugotovimo, da gre pri scenografskem delu Mete Hočevar ves čas za poglobljeno analizo in razmišljanje o procesu umetniško-scenografskega ustvarjanja, ki ji pomeni jedro raziskovanja gledališkega prostora. V prvi knjigi na primer razčleni prostor igre tudi kot gledalka in opazovalka iz avditorija. Zgodbo, dogodek, ki se v prostoru odvija, definira kot »točko interesa« (interes gledalca) in razlaga: »Dogodek je v prostoru običajno dinamičen in tako definiran postane gibljiva točka. Gibljiva točka pušča za seboj sledi: očrtava linijo. Točka interesa je konica te linije, ki se v času zrenja (sledenja dogodku v prostoru) podaljšuje. Ta točka je moje ‚zrcalno oko‘, ki opleta vedno z daljšim ‚repom‘ (zgodbe), s spominom« (*Prostori igre* 14).

Ob koncu pride do zaključka, da je ob vseh teh dejavnikih gledališka predstava »v resnici intimna zadeva« (26), da vsak gledalec zgodbo, prostor in kompozicijo dojema po svoje, pomešano z lastnimi izkušnjami, spominom in razmišljanji. Oblikovan prostor je le dražljaj, ki gledalca prestavi v svet zgodbe in dogajanja.

Vlogo sodobnega scenografa Hočevarjeva vidi v dramaturgu prostora, ki dobro razume dramsko besedilo, ga analizira, ponotranji in na tej podlagi izoblikuje osnovno matrico prostora. Nato osnovno idejo analizira glede na primernost zamišljenega prostora za uprizoritev, glede na počutje in dialog z igralcem, glede na zgodbo in čas, glede na prostor gledališkega poslopja (oziroma več uprizoritvenih prostorov hkrati ali prostore na prostem, zunaj gledališke hiše) pa glede na zasnovo režije in dramaturgije, da bi ustvaril kar najustreznejši končni prostor. Zato tako snovanje gledališkega prostora pravilno poimenuje dramaturgija prostora.

Glavno pozornost usmeri v razmerje med prostorom, zgodbo in časom na odru: »V teatru opazujemo in poslušamo zgodbo, ki se dogaja (ČAS!) in deluje vedno kot

funkcija v prostoru« (*Prostori mojega* 72). Svoje razmišljanje o prostoru in času podkrepi tudi s fizikalnimi dejstvi (bralcu svoje misli shematizira s skicami), ko zapiše: »Zgodba je čas, ki gre skozi prostor« (19). Ob tem išče in skuša ustvariti primerno vzdušje novega prostora oziroma kar najprimernejše okolje igralcu, da se bo ta lahko v njem vživel v lik zgodbe. Iluzija vzdušja, ki ga ustvari v prostoru igre, je pravzaprav tisto, kar v grobem scenografa loči od navadnega arhitekta. S tem ji uspe izoblikovati recept za univerzalno pot scenografovega dela oziroma kanon snovanja sodobnih prostorov igre. A tudi sama priznava, da gre sicer za osnovni koncept razmišljanja o oblikovanju prostorov igre, od katerega pa ni nujno odvisna tudi kakovost ali uspešnost realizacije in ga je zato treba vedno premisliti in prilagoditi zgodbi, času, ideji režije in gledališkemu prostoru.

Delo scenografa Hočevarjeva opredeli kot pomemben in enakovreden prispevek v verigi ustvarjalcev (ob režiserju, dramaturgu, igralcih ...), s katerimi je ves čas v dialogu ob zasnovah, idejah in težnji po uresničitvi kakovostne umetnine – končne uprizoritve. Končni rezultat je »oblikovan prostor«, ki »je stališče, je sporočilo, je izjava, je dramski lik, je energija« (prav tam 88), a je vseeno načrtovana, zavestna nepopolnost in prostor čakanja zgodb: »Je popoln v svoji nepopolnosti« (*Prostori igre* 29).

## O skicah kot sodobnih zapisih prostorskih zakonitosti

Besedili obeh knjig spremljajo skice realiziranih in nerealiziranih scenografij Mete Hočevar. Njeni scenski osnutki so skicozni zapisi, v katerih so velikokrat vključene sheme premikov in gibanja. Hitro skiciranje ji omogoča hitro zapisovanje misli ob snovanju in analiziranju prostora in se zdi najustreznejša oblika likovnega izražanja pri snovanju sodobnih scenografij, ki temeljijo na arhitekturnih in svetlobnih zakonitostih, obogatenih z literarnim, gledališkim, fizikalnim in matematičnim jezikom. Tudi sama poudari, da ji skica pomeni predvsem zapis prostorskega koncepta (*Prostori mojega* 86). Pravi, da scenska skica ne sme zapeljevati, temveč je namenjena branju: »Risba je podatek, ki pokaže zasnovano prostora in koncept možne uporabe, da je bistvo razumljivo in razvidno. Je osnova za izdelavo načrtov za izvedbo in nič več« (111). Z njimi se tudi lažje sporazumeva z režiserjem. Na podlagi slikovnih predlog se namreč lažje odločita za pravo pot (smer) snovanja prostora.

## O teoretičnih predhodnicah na Slovenskem

Ko je v drugi polovici devetdesetih let izšla knjiga *Prostori igre*, je Meta Hočevar z njo orala ledino na teoretičnem polju scenografije pri nas. Bila je namreč prva knjiga na Slovenskem,

posvečena izključno scenografiji kot vedi, in prvi traktat o načinu razmišljanja in snovanja sodobnih prostorov igre. Do tedaj so obstajali le krajši zapisi različnih gledaliških ustvarjalcev, predvsem režiserjev, ki so čutili, da morajo ob svojem ustvarjanju utemeljiti tudi zakonitosti scenskih postavitev, in posameznih scenografov v različnih intervjujih in krajših, bolj avtobiografskih, večinoma neanalitičnih zapiskih o njihovem delu.

Med njimi je treba omeniti vsaj najzgodnejši zapis navodil za oblikovanje prizorišč v Nollijevi knjigi *Priročna knjiga za glediške diletante* iz druge polovice 19. stoletja. Gre za poglavje Josipa Stareta »Je li res težko, napraviti diletantsko gledišče?«, v katerem so natančna navodila in opisi tedanjega kanona scenskih postavitev, vezanih seveda na naturalistična, dvodimenzionalna kulisna prizorišča, narejena tudi v manufakturah (znani saloni, viteške dvorane itd.). Stare v zapisu razmišlja tudi o razmerju med igralcem in sceno ter igralca določi kot tistega, ki se odloča, kakšna bo scena. Dekoraterja (inscenatorja) pa opredeli le kot pomočnika, ki je celo zamenljiv, saj se »[p]ovsod [...] dobi človek, ki naslika navadne kulise« (Stare 64).

Po večletnem premoru se je analitičnega pristopa razmišljanja o scenografiji in razmerjih med scenografom igralcem in režiserjem lotila generacija slovenske zgodovinske avantgarde. Režiser Ferdo Delak je ob pomoči slikarja in scenografa Avgusta Černigoja v zapisu »Kaj je umetnost? Moderni oder« v reviji Tank (1927) razložil pomen scenografa in scenografije v avantgardnem obdobju. Delak je sodobnega režiserja določil za snovalca vsega. Opredelil ga je kot pesnika, slikarja, arhitekta in gledalca, ki določa tudi inscenacijo. Igralca je opredelil kot del – gibljiv element scene oziroma plastična enota dekoracije, ki se mora v prostoru čutiti in je zato od njega odvisen. Dekoracijo pa je opisal kot »nujen zvok, ki obdaja eno ali drugo vsebino, dekoracija obdaja plastično in koloristično plast igre, nasprotno pa obdajata dejansko-retorično in prostorno vsebino igre mimična gesta in zvok. Vsled tega dejstva moramo strogo gledati na skupnost zaznavanja celostrukturne vsebine igre« (Delak 50).

V novem gledališkem ozračju konca tridesetih let 20. stoletja, ki je vrelo od razmišljanj o inovacijah na odrskih prizoriščih, pa je izšla še zadnja publikacija, ki je vključila pomembno poglavje o razvoju inscenacije, in sicer *Osvobojeno gledališče* režiserja in igralca Jožeta Borka. V krajšem poglavju je predstavil sodobni pogled na odrski prostor in se pri njegovi analizi odmaknil od naturalizma, se poslovil od kulis ter se približal abstraktni gradnji odrskega prizorišča s pomočjo naključnih predmetov vsakdanje rabe, ki na odru s pomočjo svetlobe reflektorjev dobijo novo obliko, barvo in funkcijo. Borko je snoval prostor iz popolne »absolutne« teme, ki vlada v dvorani. Prepričan je bil, da sta le v absolutnem prostoru absolutne teme mogoča »trodimenzionalna igralčeva akcija« (Borko 20-21) in scena, grajena iz gmote in njene forme. S tem zapisom je bil že blizu nekaterim razmišljanjem Hočevarjeve: »Samo iz teme se lahko rodi nova slika, nova misel. Treba je doživeti temo, da sploh lahko ugledam svetlobo, luč« (*Prostor mojih* 56).

Ne glede na skromnost besedil so zapisi in razmišljanja o scenografiji vendarle sledili razvoju stroke. Tako sta knjigi Hočvarjeve tudi pomembni teoretični naslednici del, v katerih so avtorji preteklih obdobij skušali opredeliti in opisati spremembe v razvoju oblikovanja odrskih prizorišč, zapisati njihove temeljne značilnosti, podati stilni scenski kanon časa in tudi opisati razmerja/dialog med režijo, igralcem in prostorom.

## Sklep

Teoretična zapisa Mete Hočvar o prostorih igre sta zanimiva tudi skozi percepcijo časa, v katerem je režiserka, scenografka in kostumografka ustvarjala. Hočvarjeva je lastno stilno pot nakazala že konec sedemdesetih let in napovedala prihod t. i. osebnih mitologij ali v gledališkem smislu avtorskih scenografij in se začela, kot je bilo značilno za preostale slovenske likovnike v osemdesetih letih, ukvarjati s popolnoma novimi materiali, vzeti iz resničnega življenja, jih postavljati na oder kot pomenljive objekte in v scenografijah obujati spomine na predstave preteklih dob ali v njih kazati citate preteklih najuspešnejših scenografij. Hkrati je skušala izrabiti vse prednosti tehničnega odrskega aparata, s pomočjo katerega je ustvarjala magične, dinamične in mehanizirane scenske podobe, ki so včasih celo preveč poudarjeno stopile na plano. Med njenimi scenografijami tega obdobja so tako spektakli kot ambientalne predstave, sodobne scenografije s hommagei staremu gledališču ali starim scenografom pa tudi klasične, umirjene postavitve, ki so kot kakovostni dodatek uspešni režiji stran od sodobnih, eksperimentalnih in spektakularnih uprizoritev zadovoljile občinstvo in režijo.

Knjigi sta tudi vpogled v avtoričino osebno interpretacijo različnih dramskih besedil, v njene scenografske zamisli in v njen široki svet misli, idej in fantazije. Hkrati sta odlični analizi in temeljni metodološki študiji grajenja prostorov v sodobnih predstavah ter tekoče berljiv in razumljiv zapis, ki vsakega bralca potopi v svet gledaliških skrivnosti ter ga spodbudi k razmišljanju o odrskem prostoru in njegovem dialogu z zgodbo in časom. Kot iskrena in prodorna pisateljica nam Hočvarjeva z jedrnato mislijo odpira vrata v svet gledališkega prostora, uprizoritev pa tudi zgodb, v svet gledališča, ki se nam kot gledalcu zdi tako znan in blizu, a hkrati težko ubesedljiv. Knjigi odlikuje enak slog pisanja ter nepretrganost v ideji, zasnovi in konceptu, kot bi šlo za enoten, dobro premišljen traktat v dveh delih in ne za besedilo, ki sta nastali vsako v svojem tisočletju. Knjigi sta pravi priročnik mladim scenografom, v katerem je opisan univerzalen pristop k umevanju in snovanju prostorov igre, hkrati pa zaradi analitičnega razmišljanja o problematiki grajenja prostorov igre in zaradi primerjave z arhitekturo tudi pomemben priročnik arhitektom ter strokovna obogatitev umetnostnim zgodovinarjem in likovni stroki.

Borko, Jože. *Osvobojeno gledališče*. Oder, 1939.

Delak, Ferdo; Černigoj, August. »Kaj je umetnost? Moderni oder.« *TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda*, ur. Breda Ilich Klančnik, Igor Zabel, Moderna galerija, 1998, str. 50.

Hočevar, Meta. *Prostori igre*. Mestno gledališče ljubljansko, 1998. Knjižnica MGL, 127.

Stare, Josip. »Je li res težko, napraviti diletantiško gledališče?« *Priročna knjiga za gledališke diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh*, ur. Josip Nolti, Dramatično društvo, 1868, str. 64.



# Navodila za avtorje

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo pod naslovom navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov in ustanova, kjer avtor deluje). Sledi naj izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku ter objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki (v slovenščini in angleščini). Na koncu članka naj bo daljši povzetek (do 6000 znakov s presledki v angleščini, če je članek v slovenščini oz. v slovenščini, če je članek v angleščini). V angleških tekstih naj avtorji uporabljajo angleško črkovanje (npr. -ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.).

Članek naj bo zapisan v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrinjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

## CITIRANJE V BESEDILU

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, Javno 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva *Lepa Vida*.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

## BIBLIOGRAFIJA

Seznam literature in virov sestavimo po standardih MLA (8. izdaja).

- *Za zbornik z več uredniki:*  
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*  
Reinelt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Za del knjige:*  
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*  
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*  
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*  
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*  
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« *SiGledal*, 17. maj 2011, veza. [sigle-dal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom](http://sigle-dal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom). Dostop 23. jul. 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*  
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

# Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in field of performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian or English language. It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is 30,000 characters including spaces. After the title please write the author's name, postal address and e-mail address as well as professional affiliation. An short Abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) should follow together with a short biography of the author that should not exceed 550 characters including spaces. At the end of the article is a longer Abstract (6000 characters with spaces) that will be translated into Slovenian.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1.5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers. *Amfiteater* uses British spelling (-ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.) in English texts.

## IN-TEXT CITATIONS

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno*161–66). The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Titles of books, productions, performances etc. are written in italic: e.g., *Storm Still* by Peter Handke.

Titles of articles are written in normal font and in quotation marks: As Rosemarie Banks argues in her article "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming."

When the same bibliographical entry is quoted in succession the author should use (Ibid.).

## BIBLIOGRAPHY

- *Book with editors:*  
Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.
- *Book:*  
Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Book Article or Chapter:*  
Auslander, Philip. "‘Just Be Your Self’: Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Article in a journal:*  
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol.1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*  
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 July 1996, p. 37.
- *Article with URL:*  
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17 May 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €