



AGRFT

UNIVERZA V LJUBLJANI

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Dramaturgija in scenske umetnosti

NIKA KORENJAK

Telo v sodobnem fizičnem gledališču v Sloveniji (2020–2024)

Diplomsko delo

Mentor: prof. dr. Aldo Milohnič

Somentor: prof. dr. Tomaž Toporišič

Ljubljana, 2024

Ime in priimek: Nika Korenjak

Naslov dramaturškega dela: Telo v sodobnem fizičnem gledališču v Sloveniji (2020–2024)

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 42

Naziv visokošolske ustanove: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Program in smer študija: Dodiplomski študijski program Dramaturgija in scenske umetnosti

Mentor: prof. dr. Aldo Milohnič

Somentor: prof. dr. Tomaž Toporišič

Jezikovni pregled: Sofija Urumović

ZAHVALA

Zahvalila bi se potrpežljivemu mentorju prof. dr. Aldu Milohniću, ki me je s svojo podporo in brezmejnim znanjem o našem ljubem gledališču strokovno in toplo vodil skozi proces pisanja diplomske naloge.

Zahvalila bi se prof. dr. Tomažu Toporišču za kolegialno somentorstvo.

Zahvalila bi se celotnemu kolektivu AGRFT Ljubljana za nepozaben študij in znanje, ki ga bom nosila s seboj in ga obogateneša s svojimi izkušnjami delila naprej.

Hvala Petra Pogorevc za strokovno vodstvo MGL knjižnice, ki bogati gledališko znanje pri nas. Hvala za prijateljstvo in rokenrol sodelovanja.

Hvala Galu Oblaku za vse.

Hvala Natalie za nenehno odpiranje oči in brezmejno ljubezen.

Hvala čudovitim staršem, ki sta me naučila, kako živeti, četudi živiš izven tradicionalnih okvirov. Hvala za podporo, prijateljstvo in ljubezen.

Hvala svet v katerem lahko ustvarjamo, delimo, učimo in se zavedamo – gledališče.

POVZETEK

Diplomsko delo je analiza projektov, ki so bili uprizorjeni med leti 2020 in 2024 in vsebujejo elemente fizičnega gledališča. Je prepričanje kategorizacije izbranih predstav z vidika elementov fizičnega gledališča, analiza njihove izvedbene vrednosti in vzrokov, zakaj so in kako so bili ti elementi vključeni v projekte. Primerja tudi izvedbene načine igralcev in performerjev v odnosu do estetike, vsebine in načina dela avtorske ekipe ali režijskega kolektiva/individuuma. Je dokument postkoronskega časa ustvarjanja gledališča, ki v svoje vrste aktivno vključuje telo kot izrazno sredstvo z vsemi njegovimi ekstenzijami.

Ključne besede: fizično gledališče, redefinicija, telo, gib, gibalno, performans, predstava.

ABSTRACT

This dramaturgical diploma thesis is an analysis of projects that took place between 2020 and 2024 and are containing elements of physical theatre. It is an analysis and questioning of the categorisation of the performances involved, on the level of physical theatre elements, their performance value and the reasons why and how are they included in the projects. It also compares the performance styles of actors and performers in relation to the aesthetics, content and working methods of the authoring team or directing collective/individual. It is a document of the post-corona times of theatre-making, which actively incorporates the body as a means of expression with all its extensions.

Keywords: physical theatre, redefinition, body, movement, movement, performance, play.

VSEBINA

| | |
|--|----|
| 1. Uvod | 6 |
| 2. Telo kot nosilec in prevajalec umskosti | 9 |
| 3. Fizično v gledališču – redefinicija | 13 |
| 3. 1 Metafizika v sodelovanju režije in koreografije | 14 |
| 3. 2 Okoliščine | 16 |
| 4. Izbrane uprizoritve z elementi fizičnega gledališča med letoma 2020 in 2024 | 23 |
| 4.1 Strah in beda Tretjega rajha, Slovensko mladinsko gledališče in Kino Šiška | 23 |
| 4. 2 Turingov stroj, Mini teater | 25 |
| 4. 3 Požigi, Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana | 27 |
| 4. 4 FINALIZEM::Fonemi, Zavod Delak | 29 |
| 4. 5 O snegu in ljubezni, Slovensko stalno gledališče Trst in Zavod Godot | 32 |
| 4. 6 Physis, Via Negativa | 34 |
| 5. Zaključek | 37 |
| 6. Literatura in viri | 39 |
| 7. Seznam fotografij | 42 |

1. Uvod

Gibanje performativnega telesa je ključni temelj performativnih umetnosti, ki vključujejo živo človeško telo v uprizoritvenem prostoru. V sožitju ali ločeno od govornega aparata nosi telo posebno odgovornost. Nagonskost vnese v vizualno področje in jo pretvori v eksistencialno potrebo. V zgodovini uprizoritvene umetnosti prepoznavam predstave, ki so namerno izločile telo v celoti ali so se z odsotnostjo telesa ukvarjale le deloma.¹ V teh primerih je fizično telo na odru delovalo, čeprav je bilo zakrito ali popolnoma odmaknjeno iz vidnega polja. Telo je nepogrešljivi element v uprizoritveni umetnosti, kadar je subjekt uprizarjanja človek.

Obvladanje in končno mojstrstvo gibanja naj izhajata iz razumevanja tistega dela človekovega notranjega življenja, od koder izvirata motivacija za gibanje in gibanje samo. To razumevanje jamči živost in pogloblja spontanost gibanja. Združiti moramo notranjo motivacijo in pridobljeno znanje.

(Laban 7)

Opredelitev motivacije gibanja v uvodu študije *Mojstrstvo gibanja* koreografa Rudolfa Labana, je vodilo mojega diplomskega dela. Nujnost motivacije, ki vodi ustvarjalce skozi vsebinske prepreke do formalne opredelitve se skozi čas spreminja. Navezuje se na različne »modernosti« uprizarjanja v gledališču svojega časa. V pomembni študiji, v kateri je teoretsko utemeljil gledališko smer postdramskega gledališča, je Hansa-Thies Lehmann izpostavil, da je v sodobnem gledališču telo postalo enakovredno drugim elementom uprizarjanja in je, kar je še posebno pomembno, telo izenačil z uprizoritvenim dramskim besedilom, ki je do osemdesetih let 20. stoletja vladalo med uprizoritvenimi elementi. Kot gledališka ustvarjalka sem se enakovrednosti začela zavedati ob ogledu predstave *Macbeth po Shakespearu*, ki jo je režiral Ivica Buljan v Mini teatru v Ljubljani. Dramsko besedilo Heinerja Müllerja, ki brez utopične vere v revolucijo izpostavlja nasprotje med kmeti in vojaki proti kruti aristokraciji z dodano subverzijo demontaže junakov, radikalizira Shakespearovo dramsko osnovo z naslovom *Macbeth*. Avtor na podlagi Shakespearovega dramskega besedila zgodovinsko nasilje predstavi kot neprekinjeno katastrofo v trajanju. Müller je zavrgel psihologijo stanja duha (ki je v Shakespearovem originalu izpostavljena) in se osredotočil na brutalnost, okrutnost in sadizem. Akumulacijo nasilja v besedilu je režiser Ivica Buljan, z

¹ Naj spomnim na predstavo *Zraka!* (produkcija Slovenskega mladinskega gledališča in zavoda Maska, avtorji Janša/Narat/Preda/Tomažin, sezona 2015/2016), ki je v osrčju uprizoritve v prostoru zagotovila popolno temo in se igrala s pomenom dihanja, njegovo slušnostjo in občutki, ki ga odvzem vida ob vključitvi različnih modusov dihanja povzročajo. Predstava je prevpraševala pojem skupnosti, skupne odgovornosti in nujnosti zraka, ki nam omogoča osnovo bivanja. Brez zraka živo telo ne obstaja.

izbranim ansamblom (večinoma) moških performativnih teles in s koreografskimi posegi koreografinje Tanje Zgonc, prevedel v telesno igro estetizacije zla. Medbesedilnost, ki jo je pri omenjenem avtorju mogoče prepoznati tudi v delu *Hamlet stroj*, se v tej uprizoritvi pretvori v medbesedilnost gibalne abecede. Gibalni kodeks izraža zgodovinsko raziskovanje moči in v logični strukturi, ki sledi dramskim likom s predpisanim družbenim statusom, vizualno prikaže razmerja moči. V uprizoritvi je gibalna abeceda omejena na različne gibalne slike, ki preko igre, imitacije živali in navidezno naključne delitve epizodičnih vlog, sestavljajo premikajoči set gibalnih slik, obarvanih s krutostjo preko telesnega napora in izčrpanosti.

Danes je gledališče drugačno, ker se nenehno spreminja s tokom spreminjajoče se družbe, svetovnih dogodkov in ljudi v sistemu. Videli smo lahko veliko število poskusov uprizoritev gibalnega telesa in njegove funkcije na odru. Pojem fizičnega gledališča se je v zadnjih letih tako razširil, da je mestoma presegel uprizoritve same. Fizično gledališče naj ne bi bilo le gledališče, ki vključuje intenzivnejše gibanje telesa ali njegovo prevlado nad drugimi uprizoritvenimi praksami, ampak vrsta gledališča, ki fizično v večji meri združuje z ostalimi načini.

V diplomskem delu se bom ukvarjala z analizo gibalnega kodeksa v različnih predstavah, ki so bile uprizorjene v preteklih gledaliških sezonah v Sloveniji. Pričujoče besedilo naj bi služilo kot zapis časa in razumevanja fizičnega gledališča v razmerju z aktualnimi družbenimi okoliščinami v obdobju med leti 2020 in 2024.

Predstava *Strah in beda Tretjega rajha* (produkcija Slovenskega mladinskega gledališča in Kina Šiške, v režiji Sebastijana Horvata, premierno uprizorjena 17. januarja 2023) tematizira nočno moro sedanjika, ki se manifestira kot posledica stoletij družbenih katastrof, manevrov strašenja in poskusov mobilizacije množic z različnih političnih smeri. Uprizarja kulturno vojno med levimi, desnimi in sredino ter skozi sodobne stereotipe (povezane tudi s spletnimi fenomeni) performativno radikalizira tudi na gibalni ravni. Predstava *Turingov stroj* (produkcija Mini teatra Ljubljana, v režiji Ivice Buljana, premierno uprizorjena 29. avgusta 2021) obravnava genialen um Alana Turinga, ki je zaradi svoje spolne usmerjenosti podlegel krutim zakonom Velike Britanije. Zgodovinsko pomembni vlogi navkljub je tragično podlegel družbeni nestrpnosti konzervativnega Zahoda. Predstava *Požigi* (produkcija SNG Drame Ljubljana, v režiji Nine Rajić Kranjac, premierno uprizorjena 4. in 5. septembra 2020) tragično raziskuje neusmiljenost tolažbe ob podoživljanju travm, ki jih zahodnjaške institucije moči neposredno povzročajo v državah tretjega sveta ali

aktualnejše, na Bližnjem Vzhodu. Sooča se z vprašanji ponovne vzpostavitve družbenega reda po vojni, kako na novo sestaviti skupnost, ki je razpadla zaradi nemirov in kako ponovno vzpostaviti razumevanje med ljudmi, ki so preživeli neopisljivo grozo. Predstava *FINALIZEM::Fonemi* (produkcija Zavoda Delak, v režiji Dragana Živadinova, premierno uprizorjena 15. avgusta 2021) je del trilogije po motivih dramskega besedila Pedra Calderona de la Barce *Življenje je sen*. Je medij baročne iluzije, ki slavi gledališko svetlobo preko konfliktnega odnosa med očetom in sinom. Predstava *O snegu in ljubezni* (produkcija Kulturnega zavoda Godot in Slovenskega stalnega gledališča Trst, v režiji Tadeja Piška, premierno uprizorjena 10. maja 2023) po motivih romana Marka Sosiča *Kratki roman o snegu in ljubezni*, tolmači poetičnost misli in spominov v gibalno pokrajino. Fašizem in sovraštvo se ne vpletata samo v fizično življenje, temveč tudi v izrazna sredstva, v jezik in govorico, ki jih ustvarjalci prevajajo v gibalno manifestacijo romana. Projekt *Physis* (produkcija Vie Negative, v režiji Bojana Jablanovca, premierno uprizorjena v obliki video performansa 9. aprila 2021; 23. junija 2021 je bila prvič in zadnjič v živo uprizorjena na Borštnikovem srečanju v Mariboru) kužnost obravnava kot ideološki fenomen. Telo postavlja v konfliktni subjekt, ki v stiku z drugimi telesi vpliva na krhanje družbenih vezi. Prevprašuje nujnost šibkega telesa naroda, ki postane odvisen od pridnosti in deluje koristno za uspešno »demokracijo«.

Vsaka predstava, ki vključuje igralca ali performerja vključuje tudi fizično izhodišče uprizarjanja. Meja, ko gib postane koreografija ali je vsaj načrtno in pomensko določen, je v gledaliških in performativnih uprizoritvah večkrat zabrisana. Gibanje kot tako, gibanje fizičnega telesa, razodeva različne reči in spada pod različne kvalifikacije. Včasih je samó stanje duha, lahko razkriva željo, morda je posledica želje, ki nastane kot proces v možganskih sinapsah ali je le telo, ki se giba v prostoru. V navedenih predstavah je odnos do giba različen. Hipotetično vprašanje, ali so tovrstne predstave domena fizičnega gledališča ali gibanje uporabljajo le kot sočasno sredstvo, je raziskovalno gonilo diplomskega dela. Ali je v slovenskem gledališkem prostoru fizično gledališče še prisotno kot umetniška oblika ali pa se je morda razpršilo s svojimi značilnostmi v druge gledališke zvrsti?

2. Telo kot nosilec in prevajalec umskosti

Treba je reči, da območje gledališča ni psihološko, temveč telesno in likovno. In ne gre za to, da bi dognali, ali se lahko telesni jezik gledališča prikoplje do istih psiholoških rešitev kot jezik besed in ali zmore izražati čustva in strasti prav tako dobro kot besede, ampak za vprašanje, ali ne obstajajo v območju misli in duha lege, ki jih besede ne morejo doiti in ki jih lahko gibi in vse, kar pripada jeziku v prostoru, zaobsežejo dosti bolj natančno.

(Artaud 94)

Igralčevo telo v prostoru uprizarjanja se bo vedno opiralo na avtomatske procese delovanja telesa. Psihološko delovanje, kot je prikazovanje čustev, odnosov, strasti in drugih metafizičnih postopkov, bo delovalo v skladu z igralčevim dihanjem. Igralec se opira na svoje dihanje, da lahko proizvede nasprotujoče si postopke v zavestnem procesu gibanja. Antonin Artaud je v razpravi *Gledališče in njegov dvojniki* na podlagi ogledane predstave balijskega gledališča na svetovni razstavi v Parizu ugotovil ključno razliko med vzhodnjaškim in zahodnjaškim gledališčem. Razumel je, da gre pri vzhodnjaških uprizoritvenih praksah njegovega časa za dominantno likovno in telesno perspektivo gledališča, katere cilj ali dominantna funkcija ni le psihološko preigravanje že znanih odnosov in čustev, temveč gre za iskanje uprizoritvenih sredstev, ki prikazujejo čistega duha. Seveda je šlo za ritualistične in mistične uprizoritve, ki pa so, kot je zapisal Artaud, telo obravnavale kot sredstvo uprizarjanja tistega, kar ne zmorejo uprizoriti besede ali jezik, ki ga uporabljamo pri vsakodnevem sporazumevanju.

V določenih uprizoritvah koreograf ustvari gibalni jezik predstave. Včasih gre za serijo gibov, za vsebinsko pomenske fizične slike ali za telesno specifičnost, ki igralcu pomaga pri kreaciji celovitega karakterja. V zgodovini gibalne teorije poznamo različne gibalne abecede. Začenši z Rudolfom Labanom, ki je ustvaril gibalno abecedo razporejeno v devet tabel, ki se ne osredotočajo le na telo, ampak tudi na prostor, čas, težo, zmogljivosti ... Tako kot besedilna večpomenskost, lahko tudi gibalna abeceda nosi večpomenskost in »medbesedilnost«, ki je zaradi abstraktne narave giba abstraktnejša od klasične besedilne medbesedilnosti. V tej izpostavljeni abstrakciji se skriva red v navidezni neredu, ki omogoča, da se gib besede osvobodi in postane (če povzamem po Artaudu) še bolj poglobljen nosilec vsebine ali pomena. Kadar gib ostane sam v službi vsebinskega ali pomenskega nosilca, mora telo delovati celostno. Gibanje se ne sme izvajati le tehnično, ampak se mora združiti tudi s čutnostjo in človeškim duhom, torej notranjostjo človeškega bivanja, da bi prebudilo zavedanje notranjih organov in avtomatskih procesov delovanja telesa (utripanje srca,

dihanje, potovanje krvi po telesu, metabolizem ...). V trenutku, ko je izvajalčevo telo dojemljivo v celoti, lahko gib v odsotnosti besede vsebino ali pomen neposredno prenese na gledalce.

Telesa ne ločujemo od duha in čutov ne od uma, zlasti ne na področju, kjer potrebuje nenehno obnavljajoča se utrujenost organov nenadne pretrese, ob katerih oživi naša dojemljivost.

(Artaud 109)

V zadnjih letih, predvsem po koncu pandemije covida-19 (po tem, ko smo že skoraj pokopali gledališče kot umetniško formo in v slovenskem prostoru brali prevod teatrološke razprave *Zakaj gledališče: kriza in prenova* Jakoba Haynerja, bili priča uprizoritvam s pomočjo prenosa v živo in v naprej posnetih predvajanj), se je o dojemljivosti uprizoritev govorilo kot o novem pomembnem vidiku, ki mora postati konstitutivni del vsake uprizoritve. V uprizoritvi *Požigi* v režiji Nine Rajić Kranjac in v uprizoritvi *Vsi ptice* v režiji Ivica Buljana se dojemljivosti nameni posebno pozornost. Skupni imenovalec uprizoritev je avtor besedil, Wajdi Mouawad, ki v svojih dramskih delih dramaturgijo naracije koreografira. V predstavi *Vsi ptice* je šlo predvsem za spajanje različnih kadrov tragične družinske sage, zato je bila »koreografija« prepuščena intenzivnim in nepričakovanim dialogom, koreografija telesa je bila skrita v odsotnosti le tega ali v namerni zapostavljenosti njegove izraznosti. Po drugi strani pa v predstavi *Požigi* telo navidez nadvlada, v resnici pa enakovredno sodeluje, s podajanjem skoraj neverjetne, prav tako družinsko in militaristično obarvane zgodbe, ki v koreografiji Tanje Zgonc zaživi kot abeceda različnih zahodnjaških in vzhodnjaških tradicij zaporedja gibov, ki izhajajo iz plesnih stilov. Moja dojemljivost s perspektive gledalke, se je transformirala v sočasen vpogled v nepoznani svet pandemije in v tragičnost geopolitičnih interesov, ki so v primeru drame *Požigi* usodno vplivali tudi na življenje navadnih ljudi.

Ker sta ples in gledališče kot uprizoritveni umetnosti, predvsem v času post postdramskega gledališča, močno prepletena, je včasih težko govoriti le o »gibu« ali samo o »plesu« ne da bi kateremu naredili krivico. To je tudi čas, ko se na plesnih festivalih na tako imenovani *off sceni*²,

² Primer takšnega festivala je dunajski *Rakete*, ki ga organizira Tanzquartier Wien. Na aktualni ediciji za leto 2024 so se zvrstili plesni performansi, ki so se predvsem ukvarjali z razumevanjem odsotnosti giba v mističnih perspektivah. Od razumevanja *queer* politik v gibanju telesa, do raziskovanja spolnega dela preko mitske podlage starih besedil na romunskem nomadskem polju, poskusov kombinacije krikov in tradicionalnega petja z elementi elektronske glasbe in tradicionalnih instrumentov ... Vsak od uprizorjenih dogodkov je osnovo za razvijanje performansa poiskal v teoriji, v ideji in submisivno vključil gib, če je potreba po tem izhajala iz uprizorjene vsebine.

poigravajo s podrejenostjo giba vsebinski formi in v performativne izvedbe vključujejo ritualne elemente gledališča prepoznavne v času pred nastankom tragedije.

V Sloveniji smo spoju gledališča in sodobnega plesa priča že vrsto let. Od leta 1994 v prepletu gledališča in plesa deluje skupina En Knap, ki jo je ustanovil koreograf Iztok Kovač. Preko uprizarjanja zgodb vrhunskih slovenskih profesionalnih in amaterskih športnikov deluje režiser Matjaž Pograjc ter v institucije vnaša dokumentaristične zgodbe, ki slavijo kulturo gibanja. Koreograf Branko Potočan z vnašanjem akrobatskih prvin, plesa na tkaninah in prepoznavnih gibov borilnih športov v okvir sodobnega plesa vnaša tudi gledališke značilnosti, ki jih uvrščamo v polje improvizacijskega gledališča. Podobno kvaliteto giba lahko prepoznamo v delu belgijskega koreografa Wima Vandekeybusa, ki ga v plesnem kolektivu Ultima Vez razvija že vrsto let.



Slika[1]: *Traces*, na fotografiji: Alexandros Anastasiadis in Mufutau Yusuf, režija in koreografija Wim Vandekeybus, Ultima vez, December Dance, Bruges, Belgija, 8. 12. 2019. Foto: Danny Willems. Vir: <https://ultimavez.com/productions/traces>.

Predstava z naslovom *Traces* v dramatičnem zaporedju gibalnih dogodkov sledi impulzivnim občutkom in instinktom, prevaja energije in intenzito evropskih gozdov, v katerih živijo spomini narave, ki so starejši od človeških spominov, v prepletajoča se hitra telesa. Preko zaporednih gibov na videz kontaktno improvizacijskih postopkov, se predstava začne spraševati, kako se človeško telo instinktivno odziva na nevarnost, ki v njemu prebujata preživetveni nagon.

V takšnih uprizoritvah sta telo in um povsem enakovredna in enotna, zato gre za posebno vrsto uprizarjanja, v kateri se ne sprašujemo o prevladi enega ali drugega. V izraznosti performativnih teles, ki izvajajo v naprej ponotranjeno in naučeno koreografijo, ne prepoznamo naučenih modelov, ampak se le ti pred nami sestavljajo v smiselno celoto za katero se zdi, da nastaja v trenutku gledanja brez v naprej zadanih smernic.

3. Fizično v gledališču – redefinicija

Zahodno gledališče je vse do 20. stoletja svojo moč iskalo v dialogu. Besedilna osnova je bila tista, s katero se je v uprizoritvi uravnavalo vse druge elemente. Z razvojem evropskih avantgard, tudi zaradi Artaudovih razmišljanj o vzhodnjaških praksah (ki niso glorificirale besedila ali besede kot jedro uprizoritve), razvoja performativnih umetnosti, ki so povzročile spoj likovne umetnosti, filma, gledališča in družbenih dogodkov, je »kult besede« postopoma izgubljal primat.

Danes v gledališču pri nas prevladujejo različne oblike odrske poezije, ki daje prostor tako besedi kot odsotnosti le te ali spoju besede ter njene odsotnosti v uprizoritvi. Poezija, ki jo ustvarja jezik, je lahko še močnejša v odsotnosti jezika – tudi takrat, kadar ga ne nadomesti gibajoče telo, kostumografska ali scenografska intervencija, igra svetlobe, prostora, zvočni vzvodi, videastični poskusi in drugi elementi, ki jih poznamo in uporabljamo v zahodnem gledališču, je postopek izločitve besede najzgovornejši. V uprizoritvah, kjer beseda prepusti prostor svoji odsotnosti, se v procesu sestavljanja uprizoritve daje prostor anarhistični logiki uprizarjanja. To pomeni, da vsi sodelujoči v vsakem trenutku lahko pričakujejo razkroj uveljavljenega načina dela in se potopijo v nepričakovane improvizacijske naloge, ki jih v proces lahko prinese kdorkoli od sodelujočih (seveda velja nenapisano pravilo, da se takšni trenutki zgodijo na pobudo režiserja, zato kljub temu in za voljo dobre organizacijske logike ne smemo popolnoma pozabiti na dobronamerno hierarhijo vlog sodelujočih, ne pa tega označiti za režisersko gledališko uprizoritev). Anarhičnost v procesu nastane, ko so vsi sodelujoči seznanjeni s sistemom znakov, s katerimi predstava operira. Odnos med označevalcem in označencem – terminoma, ki ju je vpeljal švicarski jezikoslovec in filozof Ferdinand de Saussure – je pomembno vstaviti v uprizoritev tako, da je razmerje med besedo in predmetom uprizarjanja jasno vsem sodelujočim. Anarhizem ima v uprizoritvi moč, ki označenca (predmet uprizoritve) oddalji od označevalca (besede, ki zaznamuje predmet uprizoritve), razklene njuno nenapisano pogodbo in navidezno soodvisnost. Pri tem je pomembno, da bodo vsi udeleženci novonastalemu razmerju med novim označevalcem in stalnim označencem sledili skozi celotno uprizoritev. S tem se ne spremeni samo označevalec, ampak tudi označenec, sodelujoči ga z novim označevalcem drugače dojema in prepozna. Kar daje končni uprizoritvi metafizično perspektivo sta moč in sposobnost, ki ju uprizoritev lahko prenese na gledalce tako, da gledalec sprejme in razume novo razmerje med obstoječim označencem in na novo skonstruiranim označevalcem ter njunim razmerjem. To je tisto, kar daje odsotnosti besede novo moč, ki nastane kot predbesedna

misel v gledalčevi glavi in ima večji vpliv od izgovorjene besede, ki že sledi znanemu razmerju med označencem in označevalcem, poznanim iz vsakodnevnosti.

Režija tovrstnega tipa uprizoritve, o kateri sem pisala v prejšnjem odstavku, omogoči anarhično prvino novega smisla uprizoritve. Tudi v odprtejših formah je režija tista, ki bo omogočila, vodila in preusmerjala vse vključene subjekte v novo nastala pomenska razmerja med označencem in označevalcem (kar ne pomeni, da režijo izvaja samo režiser). Odnos med označencem in označevalcem je arbitraren. Pomen odnosa nastane v njunem razmerju, ki se ga lahko v procesu ustvarjanja predstave navidezno razdre in se ustvari novo razmerje, ki je odvisno od preteklega. Šele v odnosu do preteklega razmerja dobimo pomen novega razmerja, ki smo ga ustvarili z novim poimenovanjem označevalca. Režija bo v sodelovanju z gibom raziskovala novo nastalo razmerje v odnosu do starega, v njem našla novo manifestacijo označenca in s tem preseгла tradicionalnejše oblike uprizarjanja, ki se po navadi držijo uveljavljenih arbitrarnih razmerji med označencem in označevalcem.

3. 1 Metafizika v sodelovanju režije in koreografije

Trdim, da je oder fizičen in stvaren prostor, ki terja, da se ga napolni in mu omogoči, da bo spregovoril lasten jezik.

Trdim, da mora ta stvarni jezik, ki je namenjen čutilom in ni odvisen od besed, v prvi vrsti zadostiti čutilom, da je ena poezija za čutila in neka druga za jezik, o katerem govorim, resnično gledališki le tedaj, ko izraža misli, ki se izmikajo govorjenemu jeziku.

(Artaud 60)

Izražanje misli je osnovno načelo študija gledališke igre pri nas. Načelo »govoriti misel« in ne besedilo, ki ga igralec interpretira, je osnovna paradigma interpretacije besedila. Kaj se zgodi, ko sta besedilo in govor odvzeta iz procesa in je misli potrebno pretvoriti v gibalno performativnost? Koreografi so prevajalci, ki misel preoblikujejo v gib; čeprav sledijo misli, ji ne pustijo, da bi svojo pričakovano manifestacijo doživela v govoru, temveč v gibu. Sodelovanje med režiserjem in koreografom ne pomeni samo koreografovo delo »koreografiranja« določenih odsekov predstave, v katerih je gib potreben za dodatno performativno vrednost, ampak skozi celotno predstavo skrbi, da je gib enakovredno izrazno sredstvo. O redefiniciji koreografskega dela, zaradi katere je prišlo do pomembnih sprememb v tradicionalnem gledališču, je govorila Bojana Cvejić na seminarju o

amaterskih plesih in manifestnih koreografijah³, zato bo moje razmišljanje raziskovalo primere in dogodke, ki ne vsebujejo določene plesne koreografije, ampak gibalni material, ki ga koreograf v sodelovanju z režiserjem predstavi preko giba. Pri tem ni nujno, da izhaja iz plesne poetike, ampak lahko sledi gibalnemu zaporedju znakov, ki so odvisni od vsebinskega razvoja projekta. Plesno uprizarjanje je pred uspehom Pine Bausch in drugih ustvarjalcev iskalo kompromise v dialogu s tradicionalnimi oblikami gledališkega uprizarjanja in ostalo le pri sodelovanju med njima, pri tem pa ni doseglo združitve dveh vizualnih tehnik uprizarjanja pod skupni imenovalec: plesno gledališče. V dvajsetem stoletju je šlo večinoma za integracijo ruskih baletnih tehnik (tehnične virtuoznosti, uprizarjanje koreografskih zapisov), nemškega ekspresionističnega plesa (*Ausdruckstanz* Mary Wigman, poetika Rudolfa Labana in drugih) ter kasneje tudi modernega plesa (ki se je razvil v Ameriki po drugi svetovni vojni), v gledališko formo. Bausch se je koreografsko vrnila k osnovnim gibalnim tehnikam hoje, teka, padanja, plazenja, zlomljene gestikulacije brez koreografsko logičnega smisla in zaporedja, objemov in drugih vsakdanjih telesnih tehnik, ki jih izvajajo tehnično vrhunsko usposobljeni plesalci. V to je (režijsko) dodala preoblačenje na odru, resnično izčrpanost performerjev, komunikacijo z gledalci, performativno aktivnost po celotnem uprizoritvenem prostoru, manipuliranje z okončinami v razmerju do prostora in scenografije ter druge postopke, ki jih lahko prepoznamo kot elemente postdramskega gledališča. Delo Pine Bausch je zaradi spoja različnih elementov in reprezentacije izjemne spretnosti, lahkotnosti, intenzivne emocionalnosti, sublimne preciznosti in natančnosti v sodelovanju performerjev, doseglo stanje metafizike, o kateri je v razpravi *Gledališče in njegov dvojnik* pisal Antonin Artaud. Metafizika, ki jo Bausch ustvarja, je zavestno izogibanje aristotelovski tolažbi s pomočjo katarze in ponudba občutenja sublimnega, grozljivega in trenutnega, ki v gledalcu povzroči širši odziv kot le katarzični odgovor na kronološko zaporedje čustvenih dogodkov.⁴

³ Seminar je potekal v organizaciji zavoda Maska, avtorica pa je pozneje o tem objavila tudi članek v reviji *Amfiteater* (prim. Cvejić).

⁴ Nekateri teoretiki delo Pine Bausch povezujejo z delom Bertolta Brechta zaradi uporabe gestusa, principa montaže in nenehne predelave. Ker so kvalitete njenega uprizarjanja ustvarjanje delovanja z močno čustveno napetostjo in namerno ugajanje estetskim kvaliteta, bi se izognila razpravi o povezavi dveh velikih umetnikov. Dodala bi le, da je zavedanje zgodovinske pomembnosti Brechtovega dela in razumevanja gestusa zagotovo močno vplivalo na razvoj plesnega gledališča in prav tako vpliva še danes na razvoj fizičnega gledališča ali gledališča, kjer se uporabljajo gibalni elementi kot prevladujoča oblika. Verjetno je težko pozabiti znameniti nemi krik, ki ga je igralka Helene Weigel izvedla v Brechtovi uprizoritvi *Matere Korajže* leta 1949 v Vzhodnem Berlinu.

Da se metafizika lahko zgodi med dvema ustvarjalcema v avtorski ekipi, med režiserjem in koreografom, torej v razmerju, ki me zanima, je v analizi potrebno predstaviti naslednja vedenja:

- prepoznati osebne načine gibanja udeleženih igralcev ali performerjev;
- artikulirati osebne politike in prepričanja udeležencev v procesu;
- razdelati etične zadržke in jih nasloviti spoštljivo kot skupina;
- se v improvizacijskem procesu dotakniti izkušnje resnične utrujenosti, izčrpanosti in dojemanja resničnega časa;
- razvijati odnose med naučeno virtuoznostjo in njenim razkrojem;
- mozaično vstavljati zvok in zvočno atmosfero, ki lahko ali ne postaneta integralni del uprizoritve;
- odpirati prostor avtorstva igralcem ali performerjem in voditi jih tako, da režijska ali koreografska poetika ne intervenirata v njihovo avtorstvo;
- omogočiti igro nežnosti in v naprej dogovorjenega uprizarjanja nasilja;
- izpostaviti politično sporočilo;
- nenehno prevpraševati ritem podajanja vsebine in odnosa gibalnega kodeksa, ki lahko mestoma ritmu sledi, mestoma pa mu namerno nasprotuje (povzeto po Murray in Keefe, *Contemporary Practices* 71–81).

Kadar se skozi zapisane paradigme prebije celotna ustvarjalna ekipa (ne le režiser in koreograf), lahko počasi nastane polje metafizičnega. Med ustvarjalci se začne tkati nevidna, ampak pomembna, vez zaupanja. Gibalna poetika nastane izven poznanih okvirov uprizarjanja, ker lahko ustvarjalci uporabijo svoje virtuožno znanje in ga namerno razkrajajo znotraj izbrane vsebine le takrat, kadar se počutijo varne (čeprav ustvarjajo z uporabo neznanih postopkov) in spoštujejo meje drug drugega.

3. 2 Okoliščine

Zaradi začetkov gledališča, ki je nastalo iz rituala, termin *fizično* v gledališču večkrat povezujemo z vzhodnjaškimi gledališkimi praksami. Zaradi različnega kulturnega, zgodovinskega, političnega, religioznega in drugih dejavnikov je jasno, da se gledališče, popularno zaznamovano kot ogledalo

družbe⁵, v različnih družbah drugače razvija in definira. Za zahodnjaško tradicijo, ki ji po večini pripada slovensko gledališče,⁶ je značilna tradicija, ki postavlja dramsko besedilo za glavno entiteto gledališke uprizoritve. V času postmodernizma se je dramsko besedilo pomaknilo med ostale gradnike uprizoritve zaradi vse večje potrebe po vnovičnem prevpraševanju obstoječih pravil in tudi zaradi vzpona avtorskega gledališča, ki je zmanjšalo pomen nekaterih obstoječih gledaliških praks, ker so se način dela, hierarhija in profil ustvarjalcev spremenili. Pripomogel je tudi razvoj vizualnih umetnosti in vse večji vzpon dokumentarnega gledališča z večjo simbiozo med gledališkim uprizarjanjem in videastičnimi intervencijami. Teorije spola, ki so začele rušiti binarni spolni sistem in na novo prevprašujejo naučene fizične prakse, ki jih je patriarhalni družbeni sistem pripisal določenemu spolu kot vizualne značilnosti, so prav tako pripomogle k redefiniciji gledališča – predvsem tistega, ki telo in njegovo gibanje postavlja v ospredje.

Zaradi naučenih znakov, ki jih gibalno telo sporoča je pomembno, da v gledališču poiščemo redefinicijo, ki ni odvisna od družbenih znakov, ki bi določali določeni spol. Kot Judith Butler v svojih raziskavah večkrat poudari je pomembno, da se zavedamo družbenega spola (*gender*) kot konstrukta in ne kot nepremakljivi družbeni kodeks, ki se veže na fizične predispozicije človeškega telesa. Identitetne politike so poskrbele, da se je tudi gledališče začelo ukvarjati z diverzitetno in vključevanjem različnih posameznikov, ki ne pripadajo le *mainstream* kulturi, okrepile so potrebo po vsebinskem vključevanju tematik, ki so povezane z marginalnimi skupinami in manj zastopanimi značilnostmi določene družbene skupine ter spoštljivi vpogled v neznane metodologije dela, ki jih prinaša vključevanje tovrstnih vsebin v gledališču. Internacionalizacija, ki jo omogočajo

⁵ V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* je beseda *mimesis* knjižno razgaljena kot posnemanje stvarnega sveta in tisto, kar lahko postane temeljno načelo. Že Platon je ob svoji znameniti zgodbi o »votlini senc« razmišljal o posnemanju ali zasenčeni interpretaciji idealne ideje, stvarnosti. Je mar fizično gledališče posnemanje stvarnega sveta preko še bolj nejasnih meja senc, ki so abstraktne podobe, plesoče na steni votline? Morda ravno zato v težko ujemljivi definiciji fizičnega gledališča lahko delne odgovore iščemo ravno v družbi, ki je kompleksna in nenehno spreminjajoča, da mimesis postavlja pred zahteven in temačen labirint, preden sploh lahko pride do končne performativnosti.

⁶ Ob tem bi rada poudarila, da je prof. Tanja Zgonc pomembno prispevala k študijskem procesu na Akademiji za radio, gledališče, film in televizijo, ko je vpeljala metodologijo gibalnega sistema butoh in tako v zahodnjaško usmerjene metodologije poučevanja vnesla vzhodnjaške prijeme, ki bogatijo razvoj študentov in jih seznanjajo z drugačnimi metodami razumevanja vsebin, s katerim se soočajo med študijem. Metodologija, ki jo študentje lahko osvojijo med študijem dramske igre ali na podiplomskem programu Umetnost giba je pomembna pri drugačnem dojetju performativnega dela v procesu ustvarjanja končnega izdelka, kjer zahodnjaški principi ustvarjanja in življenja – zaradi stika z vzhodnjaškimi principi – dobijo drugačno vrednost in se znotraj njih lahko odkrivajo nove možnosti, ki jih zaradi »ujetosti« v tradicijo prej ni bilo moč prepoznati.

gledališki festivali, prav tako pripomore pri izmenjevanju gledaliških praks in medkulturnih povezav, ki lahko skozi različno kulturološko perspektivo odpirajo nove poglede na uprizarjanje.⁷

Prepoznanje resnice v gledaliških uprizoritvah je tisto, kar sem, med drugim, zasledovala pri izboru predstav, ki jih bom analizirala kasneje. Morda ne gre pri vseh za prenovljeno idejo gledališča, zmago nad naivnostjo ali za osvojitev estetskega univerzuma, kot o prenovi in rešitvi sodobnega gledališča piše nemški teatrolog, teoretik in dramaturg Jakob Hayner v svoji razpravi *Zakaj gledališče: kriza in prenova*, ampak gre vsaj za poskuse, ki gledališke uprizoritve osvobajajo od lastnih zapovedanih form in odpirajo nove rešitve ali načine izvedbe znotraj uprizoritve.⁸ Ideja preseganja samega sebe v vsebinskem smislu se v uprizoritvenem načinu lahko razvija tudi v povezavi s pomikanjem telesnih meja, da lahko onkraj meja telesnih zmožnosti odkrije novo resnico.

Namesto da se prilagodi prevladujočemu »romantičnemu formalizmu« (Badiou), ki ukinja gledališče, naj osvoji estetski univerzum in reši idejo. Del programa na tej poti je še zmeraj nagon naivnost iz umetnosti, da bi se omogočilo njeno razsvetljeno rabo. [...] Prenovljena ideja gledališča bi se navezovala na vendarle nikakor tako novo, a nič manj moderno idejo, da se v umetnosti lahko pojavi resnica, ki sega onkraj mej razmer. [...] Čas je za premislek o tem, ali gledališče ne more biti kaj več kot le lepa ali koristna igrača.

(Hayner 103–104)

Kot ustvarjalka sem se teh okoliščin začela aktivno zavedati pri soustvarjanju projekta *La Clemenza di Tito* v režiji Mila Raua in v produkciji festivala Wiener Festwochen/Freie Republic Wien, gledališč Grand Théâtre de Genève, Théâtres de la Ville de Luxembourg in operne hiše Opera Ballet Vlaanderen. Ta uprizoritev je sodobna interpretacija zadnje Mozartove opere z istim naslovom, ki med zaporedje opernih arij v ospredje postavlja dokumentaristične, v ozadju projicirane zgodbe

⁷ Medkulturne razlike so lahko zanimive tudi v tradicijah, ki jih kodeks obnašanja določa za čas pred uprizoritvijo in po njej. Leta 2023 smo s predstavo *Turingov stroj* (režija Ivica Buljan, produkcija Mini teatera, premiera leta 2021) nastopili v New Yorku, v gledališču La MaMa Experimental Theatre Club. Po tamkajšnji premierni uprizoritvi smo izvedli poklon, kot ga tradicionalno povečini izvajamo v Sloveniji. Po prvem poklonu smo odšli v zaodrje. Aplavz je prenehal, rahlo presenečeni smo se vrnili nazaj in prav tako presenečena publika je ponovno ploskala. V ameriškem kulturnem področju je namreč navada, da nastopajoči po odigrani predstavi ostanejo na odru in se večkrat priklanjajo dokler čutijo, da bo aplavz trajal. Ta anekdota lahko služi kot opomnik gledališkim ustvarjalcem k odprtosti in radovednosti za različne uprizoritvene prakse, ki ne zajemajo samo uprizoritve kot take, ampak celoten proces ter okolje gledališča.

⁸ Namigujem predvsem na režiserske poetike, programe gledaliških hiš, ki so produkcijsko odgovorne za uprizoritev ali na drzne poteze, ki so tako ali drugače rodile veliko vprašanj o primernosti ali dostojnosti uprizarjanja.

Ljudi, ki se kot revno in uničeno dunajsko »ljudstvo« soočajo s političnim nasiljem, izdajami in spletkami. Intenzivneje, kot v klasični operni uprizoritvi, prikažejo politične mahinacije, ki jih izvajajo nepošteni politiki nad prebivalstvom, begunsko krizo, nerazumevanje beguncev znotraj zahodnjaških držav in nezmožnost enakopravne vključitve priseljencev v družbo. Gre za poskus združitve klasičnih opernih pravil in zaporedij, ki so veliko bolj hermetična kot postopki, ki se navadno uporabljajo pri gledališkem uprizarjanju in se bolj približujejo pravilom baleta, z na videz anarhistično postavljenim ljudstvom, ki v dejanskem scensko razpadlem svetu čaka na svojo neizbežno usodo v posledicah krvave revolucije. Načrt gibanja je načrtno hermetičen in homogen, spoštuječ gibalne kodekse in zmožnosti opernih solistov ter opernega zbora, ki služi kot meščanstvo srednjega sloja v izobilju in lepoti življenja. Performerjem in igralcem na odru, ki smo uprizarjali karakterno značilne posameznike opeharjene množice, je ostalo malo gibalnega prostora na sicer velikem odru dvorane Halle G v dunajskem Museumsquartierju, zato smo morali poiskati nove rešitve v zahtevani intenziteti naših vlog. V ansambelski igri se je rešitev pokazala v uprizarjanju umetniških del, ki predstavljajo zgodovinsko pomembne dogodke in ideale na svetovno slavnih umetninah velikih umetnikov.



Slika [2]: *La Clemenza di Tito*, na fotografiji: Olga Shapovalova, Marcel von Brasche, Daniela Chen-Trifonov, Maximilian Chen, Halyna Shcherbak, Agnez Bakuz, Lina Lottes, Willfried Kovarnik, Fabio Countinho-Altenberg, Richie August-Chi, Marco Otoya, Justin Hopkins, Jeremy Ovenden, Naima Viktoria Boukhaline, Nika Korenjak, Mary-Ann Mestabek, Marko Jovanović in Arnold Schoenberg Chor, režija Milo Rau, Wiener Festwochen/Freie Republic Wien, Grand Théâtre de Genève, Théâtres de la Ville de Luxembourg in Opera Ballet Vlaanderen, Wiener Festwochen/Freie Republic Wien, Avstrija, 21. 5. 2024. Foto: Nurith Wagner-Strauss. Vir: <https://festwochen.at/la-clemenza-di-tito>.

V začetni sliki, ki se na odru pojavi kot prolog še pred glasbenim uradnim začetkom opere, se privrti (z uporabo vrtljivega dela odra) uprizoritev slike *La Liberté guidant le peuple* (Svoboda vodi ljudstvo) slikarja Eugène Delacroixa iz leta 1830, ki jo je naslikal v spomin na julijsko revolucijo leta 1830, ki je strmoglavila kralja Karla X. Prizor, v katerem rimski cesar Tito pomilosti izdajalca in specifično v tej uprizoritvi lastnega morilca Sesta, oprosti soprogi Vitelliji za smrtonostno zaroto in sije v svoji veličini nad meščani (predstavnike meščanstva so uprizorili člani dunajskega opernega zbora Arnold Schoenberg) in nepriviligirano postrevolucijsko množico, ki služi kot živa slika zamrznjena sredi umetniške galerije. V tem primeru je odsotnost giba, živo mirovanje, ki ga zahteva uprizarjanje slike dejanje fizisa, ki besede, vzklike in vokalno manifestacijo položaja nepriviligiranih s tihim krikom prevaja v mirovanje telesa. Zaradi opernega diskurza se je ciklični vokalni diskurz umaknil in v ospredje potisnil telo, kot glavno izrazno sredstvo igralcev ali performerjev na odru. V odsotnosti giba pri izvajalcih opernega diskurza se je gib v vsej svoji mirnosti in aktivnosti v drugih prizorih, v telesni prisotnosti, gestikulaciji in mimiki rodil iz potrebe, da bi se izognili podvajanju informacij. Vokalna interpretacija postane domena privilegiranih, telesna pa domena nepriviligiranih, zatrtih in trpečih.



Slika [3]: *La Clemenza di Tito*, na fotografiji: Marco Otoy, Justin Hopkins, Jeremy Ovenden, Anna Malesza-Kutny, Maria Warenberg, Naima Viktoria Boukaline, Nika Korenjak, Mary-Ann Mestabek, Marko Jovanović, Moriz von Dungenen, Alexander Nefedyev, Anna Goryachova in Arnold Schoenberg Chor, režija Milo Rau, Wiener Festwochen/ Freie Republic Wien, Grand Théâtre de Genève, Théâtres de la Ville de Luxembourg in Opera Ballet Vlaanderen, Wiener Festwochen/Freie Republic Wien, Avstrija, 21. 5. 2024. Foto: Nurith Wagner-Strauss. Vir: <https://festwochen.at/la-clemenza-di-tito>.

Na fotografiji, ki je ujela trenutek pred koncem prvega opernega dejanja, vidimo reinterpretacijo slike z naslovom *Le Radeau de la Méduse* (Splav Meduze) slikarja Théodorja Géricaulta. Slika je nastala med letoma 1818 in 1819 in prikazuje brodolom francoske fregate nesrečno nasedle nekje na obali današnje Mavretanije leta 1816. Delo je postalo znano zato, ker so se o brodolomcih širile zgodbe o kanibalizmu, trpljenju in dehidraciji na kopnem zaradi brodoloma, ki naj bi bil posledica napake ali nesposobnosti francoskega kapitana fregate. V gledališki uprizoritvi slika nastane po krvavo zatrti revoluciji, ki je nastala kot posledica zarote med Vitellio in Sestom v želji, da bi Titu (domnevnemu krivcu za nevzdržno situacijo v družbi) odvzela prestol. Simbolično napoveduje, da bo drugo operno dejanje trpeče odkrivanje novega sveta po revolucijskem brodolomu, ampak v režijski ideji je drugo dejanje obrat in odstop od kronološkega dejanja vsebine opere in popestri dogajanje z razbitjem hermetičnosti. V drugem dejanju se nasilna smrt, uboj cesarja Tita, nadaljuje z nasilno eksekucijo revolucionarjev, ki razkrije nizkotnost in brutalnost policijskih enot. Nadaljuje se z oživitvijo cesarja Tita s pomočjo šamanskega rituala, da bi lahko povrnil blaginjo deželi in razkril izdajo, ki je povzročila krvavo revolucijo. Trpljenje in izguba, ki jo trpi ljudstvo je gledalcem v operi odvzeta in daje prostor dokumentarističnim zgodbam igralcev ali performerjev, ki se med zaključnimi opernimi arijami vrtijo na platnu v ozadju. Odsotnost uprizarjanja posledic revolucije ni le nemogoča zaradi operne strukture, ampak velja odločitev odsotnosti uprizarjanja najhujšega.

V prvem delu je oder napolnjen s kaotičnimi premiki ljudstva na odru in napoveduje intenzivno revolucijo, zato je odsotnost teles v drugem delu zgovorna odločitev, ki gledalcu omogoči, da med poslušanjem dokumentarističnih zgodb nastopajočih stopi na tanko mejo med dokumentarnim in fiktivnim ter sprevidi, da lahko tudi on sam stopa po isti poti, kjer je življenje posameznikov v družbi odvisno od »spletka« in »zarot« vladajočih, torej svoje celovite usode ne kroji sam, ne glede na njegov položaj v družbi.

Delo Mila Raua je že nekaj let zasnovano na dokumentarnem gledališču. Njegove predstave, ki so vsebinsko del trilogije z naslovom *Trilogy of Private Life* (Trilogija privatnih življenj) se ukvarjajo z zahtevnim dojemanjem smrti. V prvi uprizoritvi z naslovom *Familie*⁹ (Družina) spremljamo tragedijo iz leta 2007, ko se je v Calaisu celotna družina obesila in preminila. Motiva nikoli niso

⁹ C. Hornbostel in M. Rau: *Družina*. Premiera: 4. 1. 2020. Režija: Milo Rau. Igra: An Miller, Filip Peeters, Leonce Peeters in Louisa Peeters. Produkcija: NTGent, Belgija.

ugotovili, za njimi je ostalo le kratko poslovilno pismo. Drugi del trilogije je predstava z naslovom *Grief&Beauty*¹⁰ (Žalovanje in lepota), ki raziskuje razmerje med žalovanjem in slovesom, načine spominjanja in solidarnosti ob zadnjih trenutkih življenja bližnjega. Štirje igralci spremljajo žensko, ki se odloči, da bo svoje življenje končala s pomočjo evtanazije, ki poleg čustvene dimenzije odpira še etično in moralno perspektivo. Prvi in drugi del si »sposodita« dokumentarni dogodek, ki ga nato s pomočjo kamere na odru in posnetkov, ki dokumentaristično ovekovečijo vsakodnevno življenje, nenehno postavljata na mejo resničnega in fiktivnega. In ta meja, s katero Rau manipulira v svojih režijah, je tista, ki smo jo v projektu *La Clemenza di Tito* postavljali prav s telesno prisotnostjo in reinterpretacijo svetovno znanih umetnin. Tako kot opera v vsebinskem smislu (ki je v svoji osnovi, libretu in notnem zapisu svetovno znana), uprizoritev manipulira z vizualnimi in režijskimi odločitvami, ki jo naredijo za enkratno in odkrivajo nove perspektive v hermetični operni osnovi.¹¹

Fizično v uprizoritvah, ki jih bom analizirala v naslednjem poglavju, bo odkrivanje tistih medbesedilnosti, ki se ne manifestirajo le v plesno izraznem modusu, ampak variirajo na premici od plesnih do popolnoma vsakdanjih gibov, sledijo znanemu znakovnemu sistemu ali ga namerno rušijo ter s tem ustvarjajo novega. Zanimalo me bo torej, kaj je tisto fizično, ki je hkrati tudi politično in drzno prenaša sporočilnost v izbranih predstavah.

¹⁰ M. Rau in ansambel: *Žalovanje in lepota*. Režija: Milo Rau. Premiera: 22. 9. 2021. Igra: Arne De Tremerie, Anne Deylgat, Princess Isatu Hassan Bangura, Staf Smans in Johanna B. (na videu).

¹¹ Monteverdijeva opera *L'incoronazione di Poppea* v režiji Roberta Wilsona leta 2014 v Opéra National de Paris je bolj spominjala na katero od njegovih produkcij gledališča slik kot na uprizoritev same opere. Pripisanemu ritmu navkljub mu je uspelo uprizoriti njegovo značilno trajanje podaljšanega trenutka in medbesedilnost prevesti v slike telesa z njegovo značilno vizualno estetiko.

4. Izbrane uprizoritve z elementi fizičnega gledališča med letoma 2020 in 2024

Analiza predstav, ki sem si jih ogledala med letoma 2020 in 2024 ne bo potekala kronološko. K odločitvi je pripomoglo dejstvo, da predstave ne odražajo akutnega časa, v katerem so bile uprizorjene, ampak širšo gledališko trenutno epoho, ki je posledica pandemičnega časa in intenzivnih svetovih razmer, ki se vendarle kronološko intenzivirajo. Gre za uprizoritve različnih estetik in vsebinskih odločitev, ki v svoji vsebini in formi prepletajo zgodovinske prakse in dogodke ter jih zavedno ali nezavedno aktualizirajo preko vsebinskega iskanja resnice. V pluralističnem sedanjiku, ki ga zaenkrat še ne moremo postaviti pod isti imenovalac ali nadpomenko, kot smo to lahko videli v preteklem stoletju predvsem z vzponom avantgardnih gibanj v umetnosti, se je v pričujočih predstavah gib pojavil kot iskalec resnice. V nobenih od izbranih predstav gib ne nastopa kot edini prikazovalec, ampak kot neizogibni parameter, ki z novim zapisom znakovnega sistema ponuja nove vpoglede na izbrane tematike. Zanimivo je tudi, da so izbrane predstave hkrati zveste predpostavljeni estetiki režiserja, avtorske ekipe, umetniške skupine, kolektiva, posameznika ali produkcijske organizacije v ozadju, a so na nevsiljiv način odprle prostor gibalni poetiki. Prav tako pri vseh predstavah vloga koreografa ni bila zastopana samo v enem telesu, ampak je nastala na avtorski način v sodelovanju vseh, ki so aktivno ustvarjali gledališko uprizoritev.

4.1 *Strah in beda Tretjega rajha*¹², Slovensko mladinsko gledališče in Kino Šiška

Predstava je sestavljena iz dveh delov: prvi del nas povede v preteklost in sledi Brechtovemu besedilu tako dramaturško kot estetsko. Drugi del se od besedila in Brechta oddalji vsebinsko in z uporabo montaže prizorov prikazuje performativne intervencije, ki kritično odgovarjajo na aktualne družbenopolitične dogodke pri nas. V dvojici delov se dramaturško uprizoritev sprašuje o nenehni grozi katastrofalnega sedanjika, ki zaradi svetovnih katastrof in napačnih odločitev, ki bi morale biti pravilne, če bi se učili na preteklih napakah, nikakor ne more doseči stanja normalnosti. Pod drobnogled postavlja desnico, levico in »skrajno sredino« ter problematizira postopke vseh treh vej političnega sveta.

¹² B. Brecht: *Strah in beda Tretjega rajha*. Premiera: 7. 1. 2023. Režija: Sebastijan Horvat. Igra: Lina Akif, Damjana Černe, Janja Majzelj, Jerko Marčič, Ivana Percan Kodarin/Anja Novak (alternacija), Matej Recer, Blaž Šef, Stane Tomazin in Matija Vastl.

Gledalce scenska postavitev razdeli na dva dela, ločuje jih pista, ki spominja na prvo v poljščini izvedeno uprizoritev z naslovom *Dr. Faustus*¹³ Jerzyja Grotowskega v Laboratoriju trinajstih vrst v Opolah, pri čemer je Grotowski uporabil dve leseni pisti, ki sta se estetsko ujemali z načeli revnega gledališča, pri Horvatu pa gre za črne in elegantne praktikable, ki napovedujejo ekshibicijo igralske virtuoznosti in bolj spominjajo na piste, na katerih se sicer izvaja modni ekshibicionizem. Publika ima tako občutek, da je povabljena v roke vzeti svoje pametne telefone in dokumentirati dogajanje, kot to počno na modnih dogodkih.

Scenografija Igorja Vasiljeva že v naprej določi, da bo vsaka gibalna intervencija v predstavi transparentna na dve strani. Publika na levi in desni strani bo zrcalno izpostavljena prizorom, kar pomeni, da bo pogled malo drugačen z ene ali druge strani. Brechtovo besedilo je nastalo kot posledica časopisnih člankov s poročili iz nemškega življenja, ki ga je zaznamoval nacizem. Avtor je različne zgodbe povezal v zaporedje slik, jih s svojo dialektično metodo razklenil pred bralci/gledalci in se postavil na mesto marksističnega kritika zlorabe moči, sadizma nacistov nad judi in drugimi manjšinami ter dramaturško levičarsko obarval besedilo. Predstava to jasno pokaže v prvem, zgodovinskem delu, ravno scenografska intervencija s pisto kot osrednjim odrskim elementom napoveduje, da bo drugi del verjetno prikazal drugačno etično ali neetično stališče. Dualnost vizualnosti se vključi v koreografijo Ane Dubljević in v kvaliteto odrskega giba, ki se v drugem delu razkrije kot političen v interpretaciji zaključnega prizora igralca Staneta Tomazina. Tomazin v začetnem monologu odpre problematiko ljudi s posebnimi potrebami, ki se vsakodnevno soočajo s težavami. Z vsakim vnovičnim vstopom na sceno Tomazin invalidnosti uprizori tako, da jih plastno nanaša na fizično izvedbo. Na invalidskem vozičku telesu odvzame možnost hoje, govora, polno delujočih mišic in živcev najprej v spodnjem delu, nato v zgornjem in na koncu še na obrazu, kar privede do absurdnega manifestiranja invalidnosti. Vse skupaj popestri igralec Matej Recer, ki Tomazina na invalidskem vozičku prevaža po odru in medtem mirno kadi, gledajoč v tla. Na prvi pogled ali v vidni interpretaciji nekaterih posameznikov v publiku je kodeks Tomazinovega gibanja lahko brati kot norčevanje ali nespoštljiva interpretacija ljudi s posebnimi potrebami. Tomazin z vsakim vnovičnim vstopom na oder na že obstoječe znake gibanja doda nove, ki ga na koncu tako zelo omejijo, da se skoraj več ne more premikati in v skrčenem položaju zaključi prizor.

¹³ C. Marlove: *Dr. Faustus*. Premiera: 29. 4. 1963. Režija: Jerzy Grotowski. Igra: Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka, Antoni Jahołkowski, Ryszard Cieślak, Maciej Prus/Mieczysław Janowski, Zygmunt Molik, Andrzej Bielski, Tune Bull.

Seveda je težko razumeti, kaj lahko tovrstna gibalna interpretacija povzroči v gledalcu, ki se bori s tovrstnimi telesnimi ali umskimi omejitvami. Vsekakor pa je intenziteta prizora zaradi vključitve gibalne vizualizacije višja, kot bi bila, če bi se v avtorski ekipi odločili, da bodo o tem le govorili. Na splošno se predstava dramaturško ukvarja z razmerjem med močjo govorne in bolj opisne interpretacije in s kasnejšo neposredno gibalno manifestacijo. Prizor, kjer Lina Akif uprizarja begunko, ki brez besed vstopi v dom tradicionalne slovenske družine, se konča tragično. Prizor intelektualne »okrogle mize« je veliko bolj zgovoren v telesnem govoru kot v dejanski vsebini, ki si jo sodelujoči med seboj izmenjujejo. Tiha gibalna intervencija igralca Matije Vastla, oblečenega v slamnato slovansko masko naslavlja propad tradicionalnih vrednot, ki so se izgubile v poplavi novodobnih fašističnih vzgibov, ki jih generira desničarska vlada. Uprizoritev s popularno referenco kultne ameriške televizijske nadaljevanke *Baywatch* spominja na vdor kapitalizma in kulta športnega »fit« telesa. Predstava ponovno (o tem sem pisala v prejšnjem poglavju ob uprizoritvi opere *La Clemenza di Tito*) komunicira preko fizične reinterpretacije slik iz popularne kulture, interneta in družbe, govorno besedilo pa uporablja le za potrebe izvedbe prizora in ne zato, da bi preko besede sporočala ideologijo posameznega dela predstave.

4. 2 *Turingov stroj*¹⁴, Mini teater

Kvaliteta giba, ki se je med procesom obravnavanja besedila francoskega dramatika in igralca Benoita Solèsa oblikovala v zadnjih dveh tednih vaj, je rezultat medbesedilnostnega razumevanja materiala, ki temelji na dokumentarističnih zapisih, spominih po motivih drame Hughja Whitmorea in romana Andrewa Hodgesa z naslovom *Alan Turing – The Enigma*. Začetek oblikovanja navidezno naključnega zaporedja gibov je bilo povezano s podrobnim vračanjem na delo francoskega filozofa in teoretika Gillesa Deleuza z naslovom *Presentation de Sacher-Masoch*¹⁵. Delo, ki raziskuje in problematizira raziskovanje avstrijskega pisatelja druge polovice 19. stoletja, Leopolda von Sacher-Masocha, obravnava ljubezen kot deseksualizirano med poskušanjem seksualiziranja zgodovinskih vzgibov. Deleuze problematizira mazohizem kot nekaj veliko bolj kompleksnega od le gole potrebe po užitku v bolečini, ki je podana v seksualnem ali pornografskem kontekstu, zato podaja kompleksnejšo perspektivo na subtilen način, ki ga oddaljuje

¹⁴ B. Soles: *Turingov stroj*. Premiera: 29. 8. 2021. Režija: Ivica Buljan. Igra: Nejc Cijan Garlatti, Timon Šturbej in Nika Korenjak.

¹⁵ V originalni izdaji z naslovom *La Froid et le Cruel* leta 1967, katerega angleški prevod sem uporabila za raziskovalne potrebe pri snovanju kvalitete giba in za potrebe dotičnega strokovnega besedila.

od sadizma. S tem problematizira tudi izraz »sadamazohizem« in tako Sacher-Masocha loči od de Sada, v imenu iskanja vzgibov za tovrstno potrebo. Avtor se zateče k Sacher-Masochovi teoriji treh mater¹⁶, ki mazohizem postavlja v nenehno revolucijo prehajanja med tremi karakteristikami matere. Mazohistova izpolnitev poteka skozi ojdipovsko in hetaerično mati v iskanju oralne. To doseže tako, da hetaerično mati napelje k izdaji, s tem spodbudi ojdipovsko mati k neizprosni kazni in v trenutku izdaje in mučenja (rezultat kazni) poišče oralno mater. V nežni materi mazohist prepozna svojo izpolnitev.

Alan Turing je v dramskem delu predstavljen ne samo skozi prizmo njegovih izjemnih znanstvenih dosežkov, ampak tudi preko (najverjetneje) fiktivne notranjosti, ki je bila zaradi njegove spolne usmerjenosti, vizualne podobe in karakteristik, ki so bile v tradicionalno konzervativni Angliji 20. stoletja prepovedane, problematična. Zakon iz leta 1885 je homoseksualnost obravnaval kot razžalitev javne morale in nespodobnosti, kot posledico in pripisano kazen je zapovedoval zapor ali hormonsko terapijo. Turing je svoje homoseksualne vzgibe v mladosti skrival v prijateljstvu z mladim moškim v študentskih letih na Cambridgeu. Christopher, ki je tragično preminil zaradi zaužitja okuženega mleka¹⁷ je postal Turingov »svetnik«, model za vsa njegova sledeča matematična in znanstvena raziskovanja.

Christopher in Alan si nista delila le telesne privlačnosti. V svoji raziskavi nisem zasledila zanesljivih virov, ki bi potrjevali telesne odnose med mladima moškima, v zapisih in virih je moč prepoznati le intimno navezanost in prijateljstvo med omenjenima. Vsekakor je izguba Christopherja in njunega odnosa na Turinga naredila nepopravljivi madež, kar je povzročilo njegovo večno iskanje »mladega Christopherja« v drugih mladih moških. To početje je bilo seveda v omenjenem obdobju nevarno, ampak ravno ta nevarnost in nesigurnost je bila morda tista, ki je Alana vodila v nočne dogodivščine ali »*cruising*«, ki se je kot izraz v *queer* skupnost uveljavil kasneje.

¹⁶ Tri Sacher-Masochove matere so: primitivna ali hetaerična mati, ojdipovska ali neizprosna mati in oralna mati.

¹⁷ V Angliji se je v času med prvo in drugo svetovno vojno pojavila epidemija tuberkuloze med govedom predvsem na severnem delu Anglije. Zaradi hudega pomanjkanja in revščine so kmetje bolno govedo zatajevali in jim niso omogočili pravilnega zdravljenja. Mleko, ki so ga prodajali in uporabljali ni bilo pasterizirano, zato je prišlo do tragičnih in prezgodnjih smrti. Začaran krog kmečkega pomanjkanja in bede je tako pustil črni madež na kmetijskem gospodarstvu močne in kolonialne države.

Kako je prišlo do končne obsodbe velikega znanstvenika, nisem zasledila. Ni jasno, ali je Turing s svojim početjem ob koncu svojega življenja morda podzavestno ali celo namerno nepazljivo ravnal in ali je zgodba, ki jo je Solès vpisal v dramsko delo morda celo resnična. Videti je, da se je Alan nekako sprijaznil s svojo usodo in preko izdaj ter mučenja prišel do svojega končnega cilja – oralne matere po Sacher-Masochu preko Deleuza. Njegovo zadoščenje je bila samoiniciativna smrt, ki je morda zanj pomenila ključni cilj ali posmrtno združitev z njegovim ljubljanim Christopherjem.

Poosebitev oralne matere, fascinacije v ženskosti lika Sneguljčice in ambivalentnost družbenega spola omenjenega subjekta, je delo telesa spodneslo iz okvirov plesne abecede. Gibanje v predstavi služi kot ekstremna predstavitev notranje pokrajine čustev, ki nikoli ne zapade v harmonijo. Namerno igranje z nedoslednostjo, rušenje gibalnega ritma, namerno gibanje, ki se ne sklada z ritmom glasbe in govorjene besede ter ustvarjanje hrupa s telesom so bili nujni postopki, ki so skoraj klasicistično napisano dramsko delo, namenjeno za komorno uprizoritev, odprli.

4. 3 *Požigi*¹⁸, Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana

Z avtorjem libanonskih korenin sem se srečala, ko sem kot asistentka režije sodelovala pri predstavi Mini teatra *Vsi Ptice*¹⁹. Njegovo pisanje spominja na starodavne epske zgodbe, ki jih avtor sodobno preureja v družinske sage, vpete v zgodovinske in aktualne problematične geopolitične odnose. Wajdi Mouawad v tragediji *Požigi* predstavi zgodbo Naval, Simona in Jeanne. Naval v oporoki otrokoma zapusti nenavadno nalogo: Simon mora poiskati njunega očeta, za katerega sta mislila, da je mrtev. Jeanne mora poiskati brata, za katerega dvojčka Simon in Jeanne nista vedela, da obstaja. Njuno potovanja redefinira identiteto, bratsko-sestrski odnos in odpira vprašanje, kako ponovno vzpostaviti družbo, ki trpi za posledicami vojnih grozot. Tako, kot v dramskem delu *Vsi ptice*, tudi v tej drami zgodba odkriva grozljive posledice zamolčanih dogodkov iz preteklosti, ki vplivajo na življenja potomcev v sedanjosti.

¹⁸ W. Mouawad: *Požigi*. Premiera: 4. in 5. 9. 2020. Režija: Nina Rajić Kranjac. Igra: Nataša Keser, Nejc Cijan Garlatti, Timon Šturbej, Pia Zemljič, Marko Mandić, Benjamin Krnetič, Branko Šturbej, Tina Vrbnjak, Nina Valič, Boris Mihalj, Rok Vihar, Zvone Hribar in Janez Škof.

¹⁹ W. Mouawad: *Vsi ptice*. Premiera: 11. 10. 2020. Režija: Ivica Buljan. Igra: Lina Akif, Ivo Ban, Aleksandra Balmazović, Nataša Barbara Gračner, Joseph Nzobandora - Jose, Gal Oblak, Saša Pavlin Stošič, Robert Walzl in Milena Zupančič.

Tema, ki jo Mouawad obdeluje v svojih delih, je zmožnost preseganja travm in sovraštva, ki se v posameznikih kopičijo zaradi družbenih travm, zamolčanih skrivnosti ali nezmožnosti svobodnih življenjskih odločitev, ki so podjarmljene ksenofobnim, rasističnim in posledično nasilnim dejanjem. Odločitev za tovrstno obravnavo omenjenih tem morda izhaja iz avtorjevih izkušenj begunstva, navajanja na življenje na Zahodu in odpuščanja v imenu izpostavljanja sebe kot enakovrednega člana družbe. Mouawad je iz domačega Libanona prebegnil v Kanado in se kasneje naselil v Parizu, kjer je že nekaj let direktor gledališča La Colline - théâtre national.

Morda je odločitev, da je del avtorske ekipe tudi koreografinja in strokovnjakinja metodologije butoh Tanja Zgonc, pričakovana. Metodologija butoh v izvajalcu poskuša vzbuditi lastne travme, pretekle dogodke, čutni spomin telesa in podzavestni material ter ga preko gibalne metode uprizoriti največkrat skozi manipulacijo časa, ki se odmika od realnega doživljanja časa tako na odru, kot v vsakodnevnem življenju. Čeprav v sami predstavi orodja in gibalna abeceda metodologije butoh ne dominirajo, jih je moč prepoznati prav v dojetanju in izvajanju gibalnih trenutkov v razmerju do drugačnosti časa. Zaradi teles, ki se v čustveno intenzivnih vrhovih ob eklektični glasbi Branka Rožmana zvijajo na odru v svojem času, ki ne sledi odrskemu ritmu ali ritmu glasbe, se dogajanje odvija kot veličastna premikajoča se družbena freska. Odmik od ritmičnega giba, ki bi sporočal določeno čustvo ali pripovedoval zgodbo, gledalcu omogoča vpoglev v način, kako obdržati človečnost v nečloveških okoliščinah ali v posledicah le teh.

Igralec Marko Mandić v vlogi nežalujočega Nihada, srhljivo uprizori utelešenje čistega zla in tistega, kar je za zlom samim. Njegovo igranje na marginah odra in skorajšnja neodzivnost na besedni ravni, pa vendar eksplozivnost v telesni prezenci, gradi nečloveškost, ki jo lahko povzroči samo množica in ne posameznik sam. V njegovi mestoma brezbesedni interpretaciji je bilo prepoznati enako intenzivno silo zla, kot ga lahko prepoznamo ob posnetkih marširanja nacističnih vojakov na nacističnih zborovanjih, na posnetkih vojakov, ki slavijo vojne zločine v Gazi na požgani palestinski zemlji, ob nasilnih protestih, ki se razvijajo v boj med civilisti in policijskim nasiljem itd. Njegova mirnost v delovanju²⁰ je tako močna, da na trenutke zasenči kaotično

²⁰ Postopek po metodologiji butoh, ki velja za osnovno gibalno stanje izvajanja tega gibalnega izraza. Gre za napetost v telesu, ki se zgradi tako, da izvajalec uporabi vse mišice v telesu, čeprav napetost v njegovem telesu navzven ni vidna. Mojrstvo v izvedbi stanja je, kadar na izvajalcu ni prepoznati giba, napetosti, nihanja, mikro premika, ampak deluje tako, kot da bi mirno bival v svojem telesu z veliko mero performativne prezence.

dogajanje na odru s premiki, barvami, tkaninami, že omenjenimi glasbenimi vložki in premikajočimi se telesi v igrani agoniji.

Delo Nine Rajić Kranjac je osnovano na dojetanju ritma. Improvizacije, ki so temeljni del njene režijske gradnje, nastanejo v dialogu z glasbenim »komadom«, ki služi kot inspiracija, spremljava ali nasprotje telesnemu in glasovnemu izvajanju. Nasprotja, ki se v tematskem smislu rojevajo v performativnosti (kako ljubiti v grozi, kako žalovati v veselju, kako se jeziti v sreči ...), se pojavljajo tudi v prepoznavnih skupinskih koreografijah. Najbolj impulzivna je koreografija v krvi, kjer izvajalke/igralke erotično plešejo v poplavi umetne krvi, izvajajo spletno priljubljeni gib »*twerking*« in prizor spolnega nasilja nad ženskami popestrijo z ostudnostjo in hkratno naklonjenostjo zapeljivosti in izvrstnosti v gibu.

Predstava *Požigi* hkrati spoštuje dramsko predlogo in v njej še dodatno, z uporabo odrskega giba, krepi občutja epske tragičnosti v zgodbi. V režijah Nine Rajić Kranjac gib pogosto služi performativnemu dogajanju, ki bogati predstavo v celoti, ne le kot zamenjava za naracijski model. Razlog zato, je tudi izbor igralcev, ki so odprti za raziskavo fizičnega preko improvizacijskih tehnik in se radi preizkusijo v premikanju telesnih meja in v razmerjih fizične vzdržljivosti.

4. 4 *FINALIZEM::Fonemi*²¹, Zavod Delak

Gledališko pestra zgodovina dela režiserja in vsestranskega umetnika Dragana Živadinova je že od začetkov v osemdesetih letih prejšnjega stoletja povezana z gibom. Zaradi biomehanične osnove je vedno prisotna metodologija ali sistem Vsevoloda Mejerholda, torej ideja človek-stroj, potencia človeškega telesa in fizična vzdržljivost. Preko zaporedja telesnih premikajočih se slik se tudi emocionalna razsežnost v uprizarjanju osvobodi in premaga zakonitosti naturalističnega gledališča. Zato ni presenetljivo, da mnogi teoretiki metodo biomehanike razlagajo kot predhodnico fizičnega gledališča.

²¹ D. Živadinov po motivih C. Barce: *FINALIZEM::Fonemi*. Premiera: 15. 8. 2021. Režija: Dragan Živadinov. Igra: Medea Novak, Blaž Šef, Ivan Peternej, Gregor Prah, Timotej Novaković, Jure Žavbi in Aljoša Živadinov Zupančič.

Tudi v predstavi *FINALIZEM::Fonemi* se gibalni zapis odvija po načelu režiserjevega načina dela in uprizarjanja. S tekočimi trakovi²², modro/rdečo/črno barvno paleto značilno za scenografko in kostumografko Dunjo Zupančič, z uporabo celotnega prostora Osmo/ze, ki ne ločuje avditorija od uprizoritvenega prostora ter nekonvencionalni zapleti z aktivno udeležbo režiserja samega, so samo nekateri postopki, ki nam razgrinjajo, da gre za Živadinovo gledališče. Predstava po motivih dela *Življenje je sen* Pedra Calderona de la Barce se od besedila močno oddaljuje v dramaturgiji postavitve, za osrednje vodilo pa izpostavi le eno temo: odnos očeta in sina, minevanje starejšega in predajo žezla življenja mlajšemu, kar je simbolno nakazano tudi v prenosu poklica, saj sta oba režiserja. Osrednjo temo dopolnjuje oda gledališkemu reflektorju (parafraziram režiserja Živadinova), ki pogled v gledališču sploh omogoča.

V gibalnem opusu njegovega gledališča se nenehno pojavlja pojem vektorja. Prav ta matematična definicija pomena vektorja se prenaša tudi v gledališki gib. Njegova absolutna vrednost in določena smer gibanja telesa povzroča duševno gibanje premikajočega telesa v vlogi nosilcev gledališke iluzije, ki jo tokrat ne ustvarja besedilo, scenografski elementi ali govorjeno besedilo, ampak gib. V besedilu se poleg odnosa očeta in sina odpira tudi vprašanje lastne individualnosti, ki je v družbi zatrta zaradi zahteve po prilagoditvi, ki človeka sili v podrejanje družbenim pravilom, ki mu krojijo usodo. Vse je odvisno od obdobja zgodovine, v katero je človeško bivanje naključno postavljeno, kdo je, kakšne barve je njegova koža, njegov biološki ali družbeni spol, njegova hrepenenja, potrebe, želje itd. V tej predstavi se svoboda individualnosti bere v odrskem gibu, ki so ga igralci sami s svojo lastno interpretacijo vsebine, po svoje dodali v fizične karakteristike svojih likov.²³

²² Tekoče trakove je režiser Aljoša Živadinov Zupančič kasneje uporabil v predstavi *Evakuacija duha* in s tem citatom omogočil generacijski prelom med režiserjem očetom in sinom tako, da je biomehansko abecedo uporabil tako, da je do nje vzpostavil šaljiv in kritičen odmik.

²³ Verjetno ni bila popolnoma individualna, ker je, kot je to običajno v gledališču Dragana Živadinova, veliko vaj potekalo v obliki predavanja o režiserjevem videnju besedila. Ne da bi ideje in lastno interpretacijo vsiljeval igralcem, Živadinov medbesedilnosti doda zanimive povezave med estetiko ruske avantgarde in njenih sodobnikov ter delom slovenskih avantgardistov Černigoja, Delaka, Podbevška in drugih.



Slika [4]: *FINALIZEM::Fonemi*, na fotografiji: Medea Novak, režija Dragan Živadinov, Zavod Delak, Osmo/za Ljubljana, 15. 8. 2021. Foto: Dunja Zupančič. Vir: <https://www.osmoza.si/node/2162>.

Na fotografiji je ujet trenutek, kjer igralka Medea Novak interpretira plemkinjo Rosauero, ki prispe na Poljsko, kjer sprevidi, da sta njeno bivanje in individualnost ogrožena zaradi družbe, ki je nestrpna do ženske. Novakova svojo žalost, nestrinjanje in ujetost prevaja v gibalne slike podobne biomehantični abecedi Mejerholda, kar lahko opazimo tudi na sliki štiri. Njena natančna izvedba trdnih podob, ki druga med drugo prehajajo z mehko predanostjo usodi in se ponovno zaostrijo, ko se igralka vzpostavi v naslednji telesni sliki, postane zaporedje monumentalno natančnih telesnih manifestacij, ki očitno kljubujejo hermetični družbi.



Slika [5]: *FINALIZEM::Fonemi*, na fotografiji: Blaž Šef in Jure Žavbi, režija Dragan Živadinov, Zavod Delak, Osmo/za Ljubljana, 15. 8. 2021. Foto: Dunja Zupančič. Vir: <https://www.osmoza.si/node/2162>.

Na drugi strani se vektorsko premika igralec Blaž Šef v vlogi Klarina za katerega se zdi, da gibalno nikoli ne »umre«. Nenehno viskozno gibanje spominja na lomljenje premic, ki se znova in znova udejanjajo v novih povezavah, včasih se spremenijo tudi v krivulje. Neustavljiva energija, po kateri je Šef v svoji gledališki karieri že dobro poznan in brezkompromisnost, s katero se ne zmeni za telesno izčrpanost, kažeta na posameznika, ki je družbi svojo identiteto prodal in zato kot stroj nenehno deluje do izničenja. Šef z natančno interpretacijo, v kateri se govorni aparat ujema z gibom, ustvari zavidljivo protiutež drugim intrepetom ter se najbolj približa video intervencijam Gregorja Meseca. Mestoma se zdi, da Šef prehiteva celo računalniško natančno odmerjenost videastičnih intervencij. Na podlagi Mejerholdovega zapisa²⁴, ki ga je delil v izjavi o novem gledališču, je jasno videti, da je režiserjeva povezava telesa in gledališke svetlobe v združeni umetniški funkciji.

Na odru je veljavna je igralčeva figura v svojem plastičnem pomenu in nato so samo še svetlobni efekti. Kakor so na Rubensovi sliki nekatera mesta razsvetljena, druga pa ostanejo v temi, tako bo pri meni dobil svetlobni efekt svojo umetniško funkcijo. Toda ne kakor estetična priloga, temveč kakor aktivna funkcija igre.

(Mejerhold 602)

Konflikten odnos med očetom in sinom ni dejanski, kot tudi konflikt med očetom Gledališčem in sinom Gledališčem, ki se zavzemata za različne osredotočenosti znotraj plastičnega telesa na odru, presega dejanskost. Morda je ravno zato pomemben tudi podatek, da je recikliranje scenskih materialov, ki poteka med predstavami očeta Živadinova in sina Živadinov Zupančiča sprava, ki jo v performativnosti scenskih objektov prepoznata dve generaciji. Gib je tisti, ki združuje in razdvaja delo obeh režiserjev in omogoča distancirano predrznost v uprizarjanju političnih ambicij posameznika do upora družbenemu sistemu.

4. 5 *O snegu in ljubezni*²⁵, Slovensko stalno gledališče Trst in Zavod Godot

Tadej Pišek je v sodelovanju z Mojco Špik in Inanom Du Swamijem roman Marka Sosiča *Kratki roman o snegu in ljubezni*, poetično tržaško zgodbo o kompleksnih družinskih odnosih, prevedel v

²⁴ Izjava je dostopna v *Ljubljanskem zvonu*, letnik 54, številka 11, ki ga hranijo v Narodni univerzitetni knjižnici in na spletnem portalu Digitalne knjižnice Slovenije.

²⁵ M. Sosič: *O snegu in ljubezni*. Premiera: 11. 6. 2023. Režija: Tadej Pišek. Igra: Tadej Pišek, Inan Du Swami, Mojca Špik in Marjan Peternel.

hibridno formo med monodramsko naracijo, plesno predstavo in instrumentalnim koncertom z izvorno glasbo Marjana Peternela. Glede na to, da so izrazna sredstva ločena po izvajalcih je asociativni tok večkrat podvržen nevarnosti, da bi gib postal ilustracija govorjenega besedila. Enotnost pripovedne perspektive rešuje predstavo pred ilustrativnostjo in omogoča metafizično predstavitev zla, fašistične ideologije, kontekstualizacijo subjektivne zgodovine med objektivnimi dejstvi ter razpadanje domišljjskih svetov zaradi spominskih lukenj. Pišek s svojo pripovedjo pluje med opisovanjem impresivnih slik, med tihim in neulovljivim ritmičnim razpadom subjektivne pripovedi in sanjskih podob, ki jih gib Špikove in Du Swamija popelje na drugo pripovedno raven. Gib sam deluje kot sanjska podoba in ne nastopa v vlogi uprizarjanja povedanega ali odigranega ter načrtno kljubuje ritmu ali barvi glasbe in pripovedi, kadar se dogaja istočasno. Razširjenost giba v prostoru, ki ga namerno nadvladuje bolj, kot Piškova pripoved, se postopoma vzpostavi v lasten gibalni jezik, ki znakovni sistem uprizarjanja – predvsem na čustveni ravni – na novo definira. Gibalne kvalitete se zadržujejo v polju sodobnega plesa (morda je od vseh predstav, ki jih analiziram v obstoječem besedilu, prav ta predstava najbolj plesna) z elementi akrobatike, določeni izseki spominjajo na stil belgijskega vala²⁶ ter liričnih predelov, kadar se naracija mehanično stiša. Ker je gonilna tema romana in predstave dojemanje časa nasilja, se gorečnost (tista, ki se bori proti nasilju in tista, ki se obrne v gorečnost v imenu nasilja) v kvaliteti giba prepozna v odnosu med gibajočima telesoma Špikove in Du Swamija. Relacije stol – moje gibajoče telo – gibajoče telo drugega, se igrajo kot v središču vojne vihre z nenehnimi mikro repeticijami giba, ki spominjajo na novo grožnjo nasilja ali cikličnost le tega. Tudi zato pripovedovalsko telo Tadeja Piška vedno bolj vstopa v polje gibalnega izražanja, kot da pripoved objektivnega in subjektivnega materiala ni dovolj in jo je z njegovim performativnim telesom potrebno podkrepiti tudi gibalno.

Žensko in moško gibajoče telo si v interakciji nenehno podajata moč in nasilje z enega telesa na drugega. Hannah Arendt piše o razmerju med izmenjujočima si močjo in nasiljem, kar lahko privede do ultimativnega izginotja oblasti²⁷, vendar se v predstavi to ne zgodi, ker nasilje v koreografiji nikoli ni prepuščeno samemu sebi, ampak obstaja samo v paru z močjo. Agonija igre

²⁶ S terminom belgijski val zajemam delo Wima Vandekeybusa, Anne Terese De Keersmaeker, Hansa Van den Broecka in gibalnih predstav Jana Fabra kot so *Das Glas im Kopf wird vom Glas*, *Three Dance Solos* in *Angel of Death*.

²⁷ V kolikor bi nasilje ostalo samo zaradi odsotnosti moči, če bi nasilje moč premagalo, kot se to pogosto zgodi ob množičnih družbenih intervencijah, kadar se množica upira oblasti, izgubi moč in ostane samo še nasilje. Moč in nasilje sta arbitrarna, saj lahko obstajata kot domena ene ali druge strani in se glede na situacijo izmenjujeta. Oblast je dokončno izgubljena tedaj, ko moč nima več priložnosti, da bi se vrnila v razmerje z nasiljem.

moči in nasilja se stiša v sodelovanju med gibalce, ki ju Pišek nenehno ohranja v svojem okviru naracije; gibu ne daje prostora, da bi z lastno performativnostjo izstopal iz okvira predstave zato ostaja kot vertikala, okoli katere »plešejo« besede in glasba.

Moč in nasilje sta nasprotji; kjer eno vlada absolutno, drugo ne obstaja. Nasilje se pojavi, kadar je oblast ogrožena, a če je prepuščeno samemu sebi, se konča z izginotjem oblasti.

(Arendt 165)

V delu *Crises of the Republic: Lying in Politics; Civil Disobedience; On Violence; Thoughts on Politics and Revolution*, natančneje v poglavju o državljanski nepokorščini, je potreba po izražanju nestrinjanja z oblastjo osnovana tudi na telesnih vzgibih. Množične manifestacije nepokorščine se po navadi razvijejo v obliki protestov, kjer posamezniki s premikanjem teles v množici izražajo svoje nestrinjanje z oblastjo. Ločitev glasu in telesa bi povzročila izgubo moči izražanja, le govor ali le telo bi težje prišla do uresničitve zahtev. Piškova pripoved, Peternelova glasbena pokrajina in gibalna igra Špikove ter Du Swamija skupaj delujejo kot protest, v katerega je vključena individualna subjektivnost, ki se vključujoče združi v skupne zahteve, kritike, zatrite potrebe in ukvarjanje z družbenimi ranami.

Predstava ne ločuje, ne med subjektivnimi dejstvi in ne med zgodovinsko objektivnostjo, tako kot tudi ne razdvaja naracije in giba, ampak stoji za enim in drugim enakovredno. Ustvarja soodvisnost vseh treh elementov (čeprav je morda glasba v ozadju ključen element uprizoritve) in ne sodi, ne ocenjuje, temveč predstavlja metafizično perspektivo miselnega toka fizično.

4. 6 *Physis*²⁸, Via Negativa

Physis se od ostalih performativnih dogodkov razlikuje že v samem mediju uprizarjanja, saj gre za video performans, ki je nastal v času po koncu pandemije Covida-19. Zaradi svetovne izkušnje okuženosti, kot ideološkega fenomena, se performans ukvarja z razmerjem med strahom pred okužbo in krhanjem družbenih vezi. Artaud v knjigi *Gledališče in njegov dvojnik* gledališče opredeli kot kugo in mu pripisuje moč sprožanja konfliktov, osvobajanja in lomljenja hierarhičnih

²⁸ A. Wach in B. Jablanovec: *Physis*. Premiera: februar 2021 (video performans). Režija: Bojan Jablanovec. Performerji: Grega Zorc, Aleksandra Kmetič, Anita Wach, Daniele Tenze, Ena Kurtalič, Jernej Škof, Kristina Aleksova, Loup Abramovici, Mitja Lovše, Neža Blažič, Nina Goropečnik, Olja Grubič, Rok Kravanja, Sara Horžen, Timotej Novakovič, Tina Habun (Tjaša Črnigoj), Rea Vogrinčič, Vesna Hauschild in Lena.

struktur, ki so lahko nevarne za družbeni ustroj, tudi za državo. Le zdravi posamezniki lahko vlogo funkcionalnega državljana opravljajo zadovoljivo, zato se državni vrh aktivno ukvarja z zdravstvenim stanjem naroda. Ustvarjalci so predstavo posvetili Friedrichu Nietzscheju, katerega diagnoza duševnega neravnovesja je še danes diskutabilna, zato so v performans vključeni tudi citati iz njegovega dela *Tako je govoril Zaratustra*²⁹.

Če je šlo v ostalih projektih, ki so del analize, za potrditev in izpostavitve telesnega, ki se znotraj svoje telesnosti in posledično znotraj projekta okrepi ter potrdi svoj obstoj, gre v tem performansu za raztelesenje, ki na koncu vodi do istega cilja – utelešenja. Notranjost človeškega telesa je intimnejša od zunanjih atributov, četudi gre za goloto v performativnem prostoru. Manifestacija in ples telesnih tekočin (v tem primeru gre za ekscesne količine sline) je v tem kontekstu politični postopek, ki človeka razgali in razčloveči bolj, kot golota sama (del uprizoritve). Ne gre za naključnost teles, ampak za koreografijo, ki telesom v določenem trenutku dovoljuje bližino, v naslednjem pa jih ločuje. Igralec Grega Zorc deluje kot konferansje, množico razdeli na individualne enote, ki so prav po »epidemično« oddaljene skoraj dva metra, poslušne enote, ki kasneje svojo poslušnost izpljunejo na tla. V to brozgo se konferansje perverzno potopi in se vali, kot da je brozga na tleh identiteta vsakega posameznika, ki jo potopljen vanjo neokusno tepta. Njegova gesta je moč odločitve, ki jo kot predstavnik državnega aparata poseduje, množica pa ne. Sam se lahko odloči, ali se bo okužil ali ne, medtem ko povprečen član družbe nima tega privilegija in mora plesati po državni koreografiji.

Telesa na posnetku so anonimna in odvečna v kopalnih plaščih slehernika. Ko se telesa začnejo valjati na melodijo Franka Sinatre *That's Life*, v naključnih obratih, delujejo kot dobro podmazan stroj osvoboditve. Šele ko so del sebe – izpljunek – žrtvovali za višji cilj vladajočih, pravica do nadzora nad lastnim telesom ni več del vsebine. Frivolno valjanje po tleh kaže na vdanost v usodo zaradi valjanja samega, ki spominja na otroško igro. Vsak gib v predstavi je normalnejši od normalnosti, zato razčlovečenje v vsebini performansa še toliko bolj »zaboli«.

Delo Bojana Jablanovca in *Vie Negative* je delo telesa, ki sledi izbrani tematiki in se osredotoča na osnovne uprizoritvene elemente, ki manipulirajo z odnosom med gledalcem in izvajalcem. Zavestno

²⁹ Delo F. Nietzscheja očitno kliče po fizični manifestaciji. Leta 2016 je režiser Matjaž Berger v Anton Podbevšek Teatru uprizoril besedilo v koreografiji Jane Menger in plesni dramaturginji Andreji Kopač. V projekt so bili vključeni profesionalni športniki, scenografija je spominjala na socialistične telovadne centre bivše Jugoslavije.

radikalizirajo stereotipe, nestrpnost, nevednost in v gledalcih povzročajo različne čustvene odzive, pogosto z določeno mero samoironije in humorja, kadar tema to dopušča. Leta 2018 sem se udeležila projekta VN LAB, ki ga pod vodstvom Bojana Jablanovca vodijo igralci³⁰, ki so ali še sodelujejo z Vio Negativo. Naloge, ki so posledica tedenske prezentacije lastnega performativnega prizora, ki nastaja v intimi vsakega posameznika, se razgalijo pred mentorji ter ostalimi udeleženci. V procesu dela sem tudi sama začela drugače dojemati pojem gibajočega telesa, ki se je takrat gibalo v ideji do uresničitve gibalne popolnosti in se oddaljevalo od uporabe vsakodnevnih gibalnih načinov. Razgaljenost, ki jo uporabljajo v predstavi *Physis* in vsakodnevnost nepopolnosti v kombinaciji s poplavo filozofskih besedil, to predstavo od vseh, ki sem jih analizirala, dela najbolj fizično in bi jo lahko označila za fizično gledališče³¹.

³⁰ Takratna somentorja sta bila Gregor Zorc in Katarina Stegnar.

³¹ Pri VN je klasifikacija ali gre za gledališče ali za performans zahtevna. Čeprav so po lastni razlagi »platforma za raziskavo, razvoj in produkcijo sodobne scenske umetnosti«, sama raje uporabim besedo *gledališče*, saj ga dojemam kot sodobno obliko vizualne umetnosti, ki danes v svoje vrste vključuje tudi performans.

5. Zaključek

Zaključek diplomskega dela bi se končal drugače, v kolikor si ne bi ogledala performativne predstave kolektiva Rimini Protokoll z naslovom *Skupne krajine*.³² Sedemurni dogodek se dogaja v razgibani gozdni pokrajini. Na različnih točkah se izvaja sedem intervencij mednarodnih umetnikov v sodelovanju s kolektivom Rimini Protokoll, ki v svoje delo dokumentarno vključujejo podatke, zgodbe in posameznike ter redefinirajo položaj publike, ki je aktivno vključena v predstavo, se premika po označenem performativnem prostoru in po želji ali zmožnostih sodeluje v intervencijah.

Skupne krajine raziskujejo vlogo ljudi v odnosu do prilaščanja narave, preživetvene odvisnosti od neokrnjene biodiverzitete in odvisnosti od naravnih danosti, ki jih vsakodnevno izkoriščamo. Performativna oblika omogoča sproščeno sodelovanje, poslušanje, ogledovanje in druženje s soudeleženci, odpira možnosti za nov odnos med lokalnimi prebivalci, lokalno naravo, raziskuje nove načine bivanja v sožitju z naravo in predvsem redefinira vlogo performativnega telesa. Vloga gledalcev, ki tokrat niso pasivni receptorji, ampak aktivno soustvarjajo umetniške intervencije, odpira novo realizacijo resnice³³. Odpira nove možnosti preformativnega telesa, ki tokrat ni le izvajalčevo, ampak v večini gledalčevo. Za razliko od predstav, ki sem jih analizirala in so se vse izvedle v gledališkem prostoru³⁴, performativna izvedba v odprtem naravnem okolju daje občutek, da tudi predstava opazuje gledalce, njihovo performativno aktivnost ali pasivno opazovanje. Predstava jih opazuje med hojo, gledanjem, odzivanjem, med medsebojno komunikacijo in angažmajem tako, kot gledalci v omenjenih šestih predstavah opazujejo izvajalce na odru. Telo opazovalca, ki postopoma postane tudi performativno, razbije tradicionalni odnos med publiko in akterjem, ki ga gledalčev aktivni pogled in izvajalčevo dejanje definirata. Gledalec postane

³² Koncept in kuriranje: Caroline Barneaud in Stefan Kaegi. Avtorji intervencij znotraj predstave: Chiara Bersani & Marco D'Agostin, El Conde de Torreñiel, Sofia Dias & Vitor Roriz/Klemen Markovičič, Begüm Erciyas & Daniel Kötter, Stefan Kaegi/Tjaša Črnigoj, Ari Benjamin Meyers, Émilie Rousset. Koprodukcija: Uprizarjati krajino, evropski konzorcij: Bunker & Festival Mladi levi (SI), Culturgest (PT), Festival d'Avignon (FR), Tangente St. Pölten – Festival für Gegenwartskultur (AT), Temporada Alta (ES), Zona K & Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa (IT); Berliner Festspiele (DE).

³³ Resnice v uprizarjanju po Jakobu Haynerju, prim. str. 18.

³⁴ Vse analizirane predstave v diplomskem delu so bile izvedene v gledališko namenskih, zaprtih prostorih. Z umestitvijo v prostor se niso ukvarjale, oder so v naprej posvojile, kot prostor ustvarjanja in uprizarjanja. Čeprav so se uprizoritveni prostori razlikovali glede na produkcijske pogoje, vsebinske zahteve in finančne možnosti, so razmerje med gledalci in izvajalci jasno odredile: dogajanje na odru se razvija aktivno, dogajanje v prostoru z gledalci pasivno. Gledalci imajo v naprej jasno dodeljeno vlogo; sprejemanje izvedenega v skladu z gledališkim bontonom je edina aktivnost, ki jo gledalci lahko za čas predstave izvajajo.

performer, ki intervencije osmišlja s svojim telesom v aktivnem odnosu do prostora, vsebine in načina uprizarjanja.

Analizirane predstave, uprizorjene med letoma 2020 in 2024 dokazujejo, da sta telo in njegova performativnost v slovenskem gledališkem prostoru aktualna in odpirata nove možnosti vključevanja, označevanja, definiranja in razsežnosti performativnega telesa. Telesa, ki je nosilec vsebine in ki ob drugih uprizoritvenih metodah bogati raznovrstnost na odru. Predstave odpirajo nove možnosti uprizarjanja v odnosu do besedila in drugih uprizoritvenih sredstev, pri tem pa telo ne postavlja v strukturo koreografije, ki koketira z elementi plesnih tehnik. V institucionalnih uprizoritvah je videti, da gib nastaja kot spektakularno sredstvo, ki radikalizira že radikalno vsebino, predstavo senzacionalizira in pogloblja čustveni naboj prizorov. V produkciji manjših institucij ali zavodov, gib ostaja vertikalni nosilec uprizoritev, okoli katerega se gradi vsebina in pomen predstave. Prisoten je skozi celotno uprizoritev z različnimi amplitudami, kjer mestoma zraste v izdelani plesni material ali pa pade v popolno dekonstrukcijo nesmiselnega premikanja ali aktivnega mirovanja. V šestih analiziranih predstavah se telo umešča v elemente plesnega gledališča, tradicionalnega gledališča in performansa, ki se znotraj uprizoritev homogeno prepletajo. Gledališko uprizarjanje se z uporabo telesa še vedno poslužuje odra in njegovih zakonitosti, zato telo umešča v naprej dogovorjeni kontekst. Telo v sodobnem fizičnem gledališču v Sloveniji je v predstave umeščeno pogumno, drzno, inovativno, eksperimentalno in zvesto. Prihodnost fizičnega gledališča je v enakopravnem sodelovanju vseh sodelujočih na projektu, ki s svojimi znanji in predajo vednosti drugim omogočajo, da se definicija fizičnega gledališča nenehno spreminja in bogati ter s tem beži pred zastarelostjo in zaprašenosjo. Premosorazmerno se telo v fizičnem gledališču v Sloveniji redefinira in spoštuje nove razsežnosti dojetja telesa in telesnosti v družbi ter pomaga raznim družbenim iniciativam pri izobraževanju publike preko vključevanja, razumevanja in sprejemanja različnih teles v odrskih situacijah, ki odsevajo življenje.

Sama bom nadaljevala z delom na sprejemajočem dojetju telesa in se aktivno razvijala, raziskovala in odkrivala nove postopke, v katere ali s katerimi bom lahko telo redefinirala v performativnih projektih. Z mislijo na *Skupne krajine* bom v prihodnosti iskala alternativne prostore, kjer bom lahko telo in gib osvobodila odra in morda našla novo resnico v uprizarjanju, dramaturškem delu in pri delu v gledališču nasploh.

6. Literatura in viri³⁵

Arendt, Hannah. *Crises of the Republic: Lying in Politics; Civil Disobedience; On Violence; Thoughts on Politics and Revolution*. Massachusetts: Houghton Mifflin Harcourt, 1972, str. 160–175.

Arnold, Peter J. »Sport, the aesthetic and art: further thoughts«. *Physical Theatres. A Critical Reader*. Ur. John Keefe in Simon Murray. London in New York: Routledge, 2007, str. 92–95.

Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. Prev. A. Berger. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1994 (Knjižnica MGL, 119).

Bombač, Jaka. »Dobro in zlo, strnjena v dogodek«. *Sigledal*, 2024

<https://veza.sigledal.org/kritika/dobro-in-zlo-strnjena-v-dogodek-r> Dostop 7. 5. 2024.

Cvejić, Bojana. »Amaterski plesi in manifestne koreografije«. *Amfiteater*, št. 2, letn. 2, 2010, str. 175–198.

Dennis, Anne. »The articulate body: the physical training of the actor«. *Physical Theatres. A Critical Reader*. Ur. John Keefe in Simon Murray. London in New York: Routledge, 2007, str. 184–187.

Dobovšek, Zala. »Država je vsota vseh slin.« *Neodvisni: teritorij sodobnih scenskih umetnosti*, 2021

<https://www.neodvisni.art/refleksija/2021/04/drzava-je-vsota-vseh-slin/> Dostop 20. 5. 2021.

Hayner, Jakob. *Zakaj gledališče. Kriza in prenova*. Prev. M. Kranjc. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2021 (Knjižnica MGL, 177).

³⁵ Čeprav to ni v navadi, sem v seznamu uporabljene literature in virov navedla tudi nekatere bibliografske enote, na katere se sicer v besedilu neposredno ne sklicujem, sem pa jih uporabljala v vseh fazah nastanka tega diplomskega dela in so mi pomagali pri razvijanju lastnih misli in dognanj, ki sem jih potem poskusila ubesediti na svoj način in sem se pri tem izogibala pretiranemu citiranju, ki bi po nepotrebnem prekinjalo miselni tok mojega pisanja in oteževalo branje besedila. Ker bi zaradi tega nekatere knjige in članki, ki so mi bili pomembni pri ukvarjanju s temo, šli v pozabo, sem jih zabeležila v tem seznamu in jim vsaj na ta način ohranila vidnost v okviru mojega raziskovalnega korpusa.

Horvat, Sebastijan. »Strah in beda našega časa.« *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča* sezona 2022/2023, št. 4, 2023, str. 8–9.

Laban, Rudolf. *Mojstrstvo gibanja*. Prev. I. Simonović. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002 (Knjižnjica MGL, 134).

Lecoq, Jacques. »Movement technique.« *Physical Theatres. A Critical Reader*. Ur. John Keefe in Simon Murray. London in New York: Routledge, 2007, str. 187–193.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.

Lepecki, André. *Izčrpavajoči ples. Uprizarjanje in politika giba*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2006, str. 223–236 (Knjižnjica MGL, 151).

Mejerhold, Vsevolod Emiljevič. Gledališki pregled; »Majerholdova izjava o novem gledališču«. *Ljubljanski zvon* letn. 54, št. 11, 1934, str. 601–602.

Murray, Simon in Keefe, John. »Genesis, Contexts, Namings. Feminism, sexuality and gnedered bodies«. *Physical Theatres. A Critical Reader*. Ur. John Keefe in Simon Murray. London in New York: Routledge, 2007, str. 29–31.

Murray, Simon in Keefe, John. »Contemporary practices. Theatre in dance theatre, dance and physical theatres«. *Physical Theatres. A Critical Reader*. Ur. John Keefe in Simon Murray. London in New York: Routledge, 2007, str. 75–92.

Murray, Simon in Keefe, John. »Contemporary training: principles and practices«. *Physical Theatres. A Critical Reader*. Ur. John Keefe in Simon Murray. London in New York: Routledge, 2007, str. 135–137.

Pavkovič, Lara. »Osamljeni genij«. *Mladina*, št. 35, 2021, str. 63.

Renko, Manca G. »*Zdaj, ko smo skupaj, je bolje*: Požigi v režiji Nine Rajić Kranjac so veliko delo, ena boljših predstav sodobnega gledališča, kar smo jih v zadnjih letih videli v Sloveniji«. *Mladina*, št. 38, 2020, str. 56–57.

Š., N. »Predstava Dragana Živadinova, ki *slavi gledališko svetlobo, slavi gledališki reflektor*«. *MMC RTV Slovenija*, uredništvo kulture, 2021

<https://www.rtv slo.si/kultura/oder/predstava-dragana-zivadinova-ki-slavi-gledalisko-svetlobo-slavi-gledaliski-reflektor/590911> Dostop 16. 8. 2021.

Zupančič, Alenka. *What is sex?*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2017.

7. Seznam fotografij

Slika[1]: *Traces*, na fotografiji: Alexandros Anastasiadis in Mufutau Yusuf, režija in koreografija Wim Vandekeybus, *Ultima vez*, December Dance, Bruges, Belgija, 8. 12. 2019. Foto: Danny Willems. Vir: <https://ultimavez.com/productions/traces>.

11

Slika [2]: *La Clemenza di Tito*, na fotografiji: Olga Shapovalova, Marcel von Brasche, Daniela Chen-Trifonov, Maximilian Chen, Halyna Shcherbak, Agnez Bakuz, Lina Lottes, Willfried Kovarnik, Fabio Countinho-Altenberg, Richie August-Chi, Marco Otoyá, Justin Hopkins, Jeremy Ovenden, Naima Viktoria Boukaline, Nika Korenjak, Mary-Ann Mestabek, Marko Jovanović in Arnold Schoenberg Chor, režija Milo Rau, Wiener Festwochen/Freie Republic Wien, Grand Théâtre de Genève, Théâtres de la Ville de Luxembourg in Opera Ballet Vlaanderen, Wiener Festwochen/Freie Republic Wien, Avstrija, 21. 5. 2024. Foto: Nurith Wagner-Strauss. Vir: <https://festwochen.at/la-clemenza-di-tito>.

19

Slika [3]: *La Clemenza di Tito*, na fotografiji: Marco Otoyá, Justin Hopkins, Jeremy Ovenden, Anna Malesza-Kutny, Maria Warenberg, Naima Viktoria Boukaline, Nika Korenjak, Mary-Ann Mestabek, Marko Jovanović, Moriz von Dungeren, Alexander Nefedyev, Anna Goryachova in Arnold Schoenberg Chor, režija Milo Rau, Wiener Festwochen/Freie Republic Wien, Grand Théâtre de Genève, Théâtres de la Ville de Luxembourg in Opera Ballet Vlaanderen, Wiener Festwochen/Freie Republic Wien, Avstrija, 21. 5. 2024. Foto: Nurith Wagner-Strauss. Vir: <https://festwochen.at/la-clemenza-di-tito>.

20

Slika [4]: *FINALIZEM::Fonemi*, na fotografiji: Medea Novak, režija Dragan Živadinov, Zavod Delak, Osmo/za Ljubljana, 15. 8. 2021. Foto: Dunja Zupančič. Vir: <https://www.osmoza.si/node/2162>.

31

Slika [5]: *FINALIZEM::Fonemi*, na fotografiji: Blaž Šef in Jure Žavbi, režija Dragan Živadinov, Zavod Delak, Osmo/za Ljubljana, 15. 8. 2021. Foto: Dunja Zupančič. Vir: <https://www.osmoza.si/node/2162>.

31

42

IZJAVA O AVTORSTVU
diplomskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko delo Telo v sodobnem fizičnem gledališču v Sloveniji (2020–2024) rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 5. 9. 2024

Podpis:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'K. Mijaz', written over a horizontal line.