



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

Scensko oblikovanje

Scenografija

KATARINA MAJCEN

Komad za srce

Magistrsko delo

Mentorica: red. prof. mag. Jasna Vastl

Ljubljana, 2024

IZJAVA O AVTORSTVU MAGISTRSKEGA DELA

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo Komad za srce 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:

Podpis:

Ime in priimek: Katarina Majcen

Naslov diplomskega/magistrskega dela: Komad za srce

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 139

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

Program in smer študija: Scensko oblikovanje, Scenografija

Mentorica: red. prof. mag. Jasna Vastl

Jezikovni pregled: Janja Majcen

ZAHVALA

Profesorici Jasni Vastl za potrpežljivost in mentorstvo. Sari Slivnik za velika nova spoznanja in pomoč. Družini in prijateljem za podporo in ljubezen.

POVZETEK

Komad za srce

Magistrska naloga raziskuje, kaj se zgodi, če gledališču odvzamem to, kar ga definira – igralca - ter dramska stanja in akcijo poskusim prevesti direktno v prostor. Povod za zastavljeno vprašanje je drama Heiner Müllerja, *Herzstück*. Dramsko delo vsebuje vse elemente artistoteljanske klasične forme in mu hkrati postavlja dialoški kontrapunkt.

Magistrsko delo odstrem z analizo dramskega besedila, ki mu sledi avtorjev portret. Teoretični del nadaljujem z dialogom še štirih različnih avtorjev, z objektivno in togo opisanimi pripadajočimi družbenimi prostori. Sprašujem se kako je vsak od izbranih avtorjev videl svoj fizični prostor.

Cilj praktičnega dela je koncept 17 minutnega tihožitja. Prav tako kot teoretični, tudi ta del izhaja iz najkrajše Müllerjeve drame, *Herzstück*. Dramo sem gnetla toliko časa, da sem ji odstranila vse besede in jo prevedla direktno v prostor.

Rdeča nit z besedilom, ki ostaja, je vprašanje odnosa nežnosti in njenega nasprotja - krutosti.

KLJUČNE BESEDE

Tihožitje

Herzstück

Heiner Müller

Ambientalno gledališče brez igralca

Nasprotja

ABSTRACT

Heartpiece

The master's thesis explores what happens when I take away to theatre the thing that defines it – the actor – and attempt to translate the dramatic event and states directly into space. The starting point for this question is Heiner Müller's play *Herzstück*. The drama contains all the elements of Aristotelian classical form, yet simultaneously establishes it a dialogical counterpoint. I begin the thesis with an analysis of the dramatic text, followed by a portrait of the author. The theoretical part continues with a dialogue between four different artists and their contrast – the social space of the artist's time. I ask how each of them perceived physical space. I conclude with the question of absence.

The goal of the practical part is the concept of a 17-minute Still life. Like the theoretical part, this section also grasps from Müller's shortest play, *Herzstück*. I peeled the play to the point where I removed all words and translated drama directly into space. The central theme that remains is the question of tenderness and its opposite – cruelty.

KEY WORDS

Still life

Herzstück

Heiner Müller

Theatre without an actor

Opposites

KAZALO VSEBINE

Zahvala	3
Povzetek	4
Ključne besede	5
Abstract	6
Key words	7
1 UVOD	12
2 Heiner Müller: HERZSTÜCK	16
2.1 ORIGINALNO BESEDILO	20
2.2 AVTORSKI PREVOD: <i>KOMAD ZA SRCE</i>	21
2.3 ANALIZA DRAME	22
2.4 HEINER MÜLLER (1929-1995)	24
2.4.1 Heiner Müller	24
2.4.2 Nacistična Nemčija.....	25
2.4.2.1 Družbenopolitično ozadje	25
2.4.2.2 Kratka proza Oče, 1.....	26
2.4.3 Komunistična Vzhodna Nemčija (NDR).....	27
2.4.3.1 Družbenopolitično ozadje	27
2.4.3.2 Izsek iz kratke proze Poročilo o samomoru	28
3 NAVEZUJOČE PERCEPCIJE PROSTORA	
20. STOLETJA	30
3.1 FREDERICK KIESLER (1890-1965).....	33
3.1.1 Ozemlje Avstrije v dobi industrijskega vzpona.....	33
3.1.2 Portret avtorja – inovatorja	34
3.1.3 Mehanične prostorske pokrajine.....	35
3.2 ANTONIN ARTAUD (1896-1948).....	39
3.2.1 Francija v 40. letih 20. stoletja in napredek v psihiatriji	39
3.2.2 Portret avtorja v psihiatrični instituciji	42

3.2.3 Avtoportret (1946) in Alkimijsko gledališče (1938)	44
3.3 DEREK JARMAN (1942-1994).....	50
3.3.1 Velika Britanija med leti 1960 in 1980	50
3.3.2. Portret filmskega ustvarjalca	51
3.3.3 Modra (1993).....	52
3.4 SUSANNE KENNEDY (1977).....	55
3.4.1 Nemčija od padca Berlinskega zidu do danes	55
3.4.2 Avtorčin pristop h gledališču	57
3.4.3 Gledališka pokrajina med mitom in tehnologijo	59
3.4.4 Ambientalno gledališče	60
4 IDEJNA REŠITEV	64
4.1 OPIS KONCEPTA IN TEHNIČNA DOKUMENTACIJA.....	66
4.1.1 Prostor dogajanja.....	66
4.1.2 Lika v prostoru	67
4.1.2.1 ENA	69
4.1.2.1.1 Objekta	74
4.1.2.2 DVA	79
4.1.3 Opis kostuma varnostnika pred vhodom v prostor	82
4.1.4 Potek dogajanja	87
4.2 DOKUMENTACIJA DOGODKA S FOTOGRAFIJAMI IN ZVOKOM	90
4.3 GLEDALČEV KOMENTAR.....	124
4.4 OSEBNA REFLEKSIJA	127
5 ZAKLJUČEK.....	130
Kazalo slik	134
Kazalo QR kod	136
Viri in literatura.....	137

1 UVOD



Slika 1: Stara livarna 1

Gledališče je prostor varnosti. Je nasprotje in odmev sveta, v katerem živimo. Prostor, kjer se zaletimo v sočloveka in ga ne vprašamo, čemu je tu; mogoče pa se med nama tekom dogodka vzpostavi vsaj občutek povezanosti, če že ne besedni tok. Je prostor, kjer se, iščoč, ustavimo in tisto naprej iščemo v svetu lastnih pravil, svetu odsotnosti – fikcije, ki ga je za nas postavil nekdo drug. Za določen čas spremenimo način gledanja in se znajdemo v vlogi pazljivega opazovalca dogajanja.

Ta magistrska naloga je dialog. Dialog med likoma Müllerjeve drame *ENA* in *DVA*, ritem podajanja zamenljivih identitet, medsebojno pogojenih nasprotij. Skozi kontrast med njima bom v teoretičnem in praktičnem delu poskusila izluščiti njuno bistvo.

Kajti gledališče definira dialog, ki se nenehno vzpostavlja in ruši med igralcem in prostorom, gledalcem in prostorom, zvokom in prostorom, med gledalcem in telesom na odru. Med igralcem in besedami. Med soigralcema. Za začetek gledališča štejemo trenutek, ko se naproti zboru postavi solist. Sooči se dva, da tretji opazuje.

V teoretičnem delu naloge se osredotočam na sopostavitev izbranega avtorja z njegovim širšim družbenim okoljem. Raziskujem odsev avtorjevega časa v njegovih delih s poudarkom na avtorjevi osebni interpretaciji fizičnega prostora. Menim, da človekova prostorska percepcija razgalja dialog družbenega prostora, časa in človeka. Naslonim se na pet instinktivno izbranih avtorjev v časovnem okviru 20. stoletja. Avtorjevo družbeno okolje bo predstavila umetna inteligenca Chat GPT, v 200 besedah.

V sklopu praktične magistrske obravnave so besede, igralci in/ali animatorji odstranjeni, predmet odrske akcije bo le tihožitje. Gledališče bo tako raztelešeno. Edino telo, ki ostane, je publika. S tem bom razložila prvinskosti enega pola skozi drugega ter tako poskušala razumeti glavni, vseprisotno čuteči se dialog, dialog prostora in človeka v njem.

Tematsko se osredotočam na dialog nežnega in krutega. S praktičnim delom se pojavi tudi vprašanje: Kaj se zgodi, če človeku odvzamemo tisto, v čemer se je definiral sam? Kaj pomeni odsotnost?

2 HEINER MÜLLER: HERZSTÜCK



Slika 2: Stara livarna 2

2.1 ORIGINALNO BESEDILO

EINS Darf ich Ihnen mein Herz zu Füßen legen.

ZWEI Wenn Sie mir meinen Fussboden nicht schmutzig machen.

EINS Mein Herz ist rein.

ZWEI Das werden wir ja sehen.

EINS Ich kriege es nicht heraus.

ZWEI Wollen Sie, dass ich Ihnen helfe.

EINS Wenn es Ihnen nichts ausmacht.

ZWEI Es ist mir ein Vergnügen. Ich kriege es auch nicht heraus.

EINS heult

ZWEI Ich werde es Ihnen herausoperieren. Wozu habe ich ein Taschenmesser. Das werden wir gleich haben. Arbeiten und nicht verzweifeln. So, das hätten wir. Aber das ist ja ein Ziegelstein. Ihr Herz ist ein Ziegelstein.

EINS Aber es schlägt nur für Sie.

2.2 AVTORSKI PREVOD: *KOMAD ZA SRCE*

ENA: Ali lahko položim svoje srce pred vaše noge?

DVA: Dokler mi ne umažete tal.

ENA: Moje srce je čisto

DVA: Bomo videli

ENA: Ne morem ga vzeti ven

DVA: Želite, da vam pomagam?

ENA: Če vam ni težko.

DVA: V veselje mi bo

ENA KRIČI

DVA: Vzamem ga z operacijo. Čemu nosim s seboj švicarca. Opravila bova v minuti.

Delati in ne obupati.

Gotovo je. Ampak to je opeka

Vaše srce je opeka

ENA Da.

Ampak bije samo za vas

Opomba: avtorski prevod ločil služi ritmu branja

2.3 ANALIZA DRAME

Dramsko delo Heinerja Müllerja zareže počasi, izbruhne in bralca pusti brez besed. Dialog se odvija hitro. Hladno. Kruto. Kot takt. Privlači me misel o nasprotju v njem. Nekaj tako intimnega bi moralo biti povedano na drugačen način. Ne potrebujemo prostorske, časovne ali osebnogodovinske umeščenosti dramskih oseb in ,nenavadno, zdi se mi, da tega nočeta niti lika. Lika sta mrtva. Sta odmev drug drugega. Iz začetnega stanja dolgočasnega kroženja pred replikami preideta v napet, direkten dialog, nato pa v stanje konca. Kot vojna?

Dramsko besedilo je bilo prvič uprizorjeno v nemškem Bochum Schauspielhausu 11. novembra 1981 v sklopu multiprostorskega gledališkega dogodka *Naš svet (Unsere Welt)*. Uprizorjeno je bilo na ulici pred vhodom v gledališče. *ENA* in *DVA* sta bila glasbenika – pianist in violinist. Igrala sta vsak svoj inštrument, naenkrat zdrdrala vseh enajst replik in igrala naprej.¹

Kljub kratkosti tekst vsebuje vsa aristotelska načela dramskega besedila, zguljena do gole funkcionalnosti. Besedilo ima začetek, vrh in konec. Vsebuje eno samo akcijo, ki je podana skozi replike dveh dramskih likov. Besedilo je jasno, neposredno, vsi dramski elementi pa so odprti za neskončno število možnih interpretacij in resnic.

Preplet dramskih elementov v *Herzstücku* je po Mirčevski nepogojen. To pomeni, da akcija, karakterji in dikcija med seboj nimajo odnosa.

Heiner Müller je v teoretski strukturi gledališča veliko pozornosti namenjal posameznim delcem znotraj gledaliških elementov. Govoril je, da je v publiki treba prepoznati fragment gledalca. Vsak posamezen gledalec je po njegovo delček, ki se priključi celoti nasprotja med elementom scene in elementom publike. Fragment sam je kreator vsebine, aspekt recepcije dogajanja: "*Ne bi smeli mašiti por delčka, da bi ohranili celoto,*" pravi, "*saj fragment, ločen od ostalih, reprezentira aktivno entiteto.*"²

Hertzstück je poznan kot sintetični fragment. Je najkrajše obstoječe dramsko besedilo z enajstimi replikami in enim režijskim napotkom. Vsebuje eno samo akcijo, izrez srca, in dve dramski osebi. Dramski osebi sta oropani individualnosti. Vse, kar vemo o njiju, je, da

¹ povzeto po: Mirčevska, 56–57

² povzeto po: Mirčevska, 58

sta označeni s številka in kaj posedujeta – švicarski nož in opeko. Avtor ga je napisal v tretji fazi svojega opusa v 70. letih prejšnjega stoletja.

Dramska pesem je družbenopolitična. Lika vpijeta v obupu, pa vendarle sta absolutno apatična. Ujeta v brezizhodnem prekarnem odnosu, ki ga definirajo pohlep, izkoriščanje, maščevanje, hladnokrvnost, škodoželjnost, zaznati je mogoče celo podton posmehljivosti. To noto v sklopu naloge postavim na stran. Želim se osredotočiti na željo po nežnosti v človeku, ki se v pesmi najprej servira neposredno skozi metaforo dajanja srca, nato jo zakrije podtekst, vendar je še tleče prisotna globoko v smislu malih likov brez identitete, ki hrepenita po pristnem stiku s sočlovekom in/ali s samim seboj. V odraz te želje se postavi upanje in vprašanje: Kako lahko nekaj nežnega, otroškega preživi?

2.4 HEINER MÜLLER (1929-1995)

2.4.1 HEINER MÜLLER

Heiner Müller je avtor obravnavanega dramskega dela. Bil je nemški dramatik, pesnik, režiser, dramaturg, pisatelj, esejist in umetniški vodja berlinskega gledališča Berliner Ensemble.

Heiner Müller, rojen 9. januarja 1929, se ni želel definirati kot Avtor. V gledaliških listih je v opisu avtorja namesto podatkov objavljaj svoje pesmi. V predstavi *Hamletmašina* (1979) je dal svojo sliko raztrgati. Govoril je o svojem izginjanju, a paradoksalno zgradil eno najmočnejših prisotnosti avtorja-rapsoda. Ljudje, v krogih katerih se je gibal, pripovedujejo, da ga nihče ni zares poznal. Bil je široko razgledan intelektualec, še posebej na področju zgodovine, filozofije in literature. Med svoje vzornike je štel Hegla, Marxa in Brechta. Globoko je verjel v humanost socializma. Imel je trdno politično stališče, ki ga je skupaj s svojo slutnjo/vizijo prihodnosti želel prikazati v svojih delih. (Tam je vendarle odkril tudi delce sebe.) Imel naj bi enigmatično osebnost in velikokrat naj bi v intervjuju navajal misli, ki jim je že v naslednjih izjavah za medije nasprotoval. Svoje komade (besedila) in predstave je komentiral sam. Po delitvi Nemčije je ostal v Vzhodni Nemčiji, kljub temu da je ta sistem razcefral njegova pričakovanja o socializmu. Izjavil je, da naj bi ga represivni sistem inspiriral pri pisanju in da je evropske zgodovine konec. Verjel je, da je revolucija možna le še kot revolucija tretjega sveta. Sistemu se je zoperstavljal, dregal v zgodovino krvave družbene preteklosti, bal se je, da bi se prehitro pozabila. Sodeloval je s Stasijem (Ministrstvo državne varnosti v Vzhodni Nemčiji od 1950-1990). Očitali so mu makiavelizem. Očitno se ni želel definirati niti kot so-človek.

Vedno je nosil podobna očala. Kadil je cigare in pil viski – "instrumenta užitka in samodestrukcije" - je zapisal, in umrl zaradi raka na grlu 30. decembra 1995. Dogodke svojega življenja je jemal kot dramsko snov. V njegovih delih je velikokrat prisoten motiv železnice.

Človek je po Heinerju Müllerju izpostavljen toku časa, v sistemu je majhen in lahko nanj le reagira. Je propadajoče telo v želji po biti (srečen) in brez komunikacijskega daru.

2.4.2 NACISTIČNA NEMČIJA

2.4.2.1 Družbenopolitično ozadje

“Velika depresija, ki se je začela leta 1929, je Nemčijo pahnila v gospodarski kaos, brezposelnost med delavstvom pa je do leta 1932 narasla na skoraj 6 milijonov. Hude gospodarske stiske so uničile delavski razred, kar je vodilo v množično revščino in družbene nemire. Nezmožnost Weimarske republike, da reši krizo, je povzročila izgubo zaupanja v demokratične institucije in ustvarila plodna tla za radikalne politične akcije ter stranke.

Adolf Hitler, vodja nacistične stranke NSDAP, je izkoristil ta obup in obljubljal obnovo nemškega gospodarstva in nacionalnega ponosa. Januarja 1933 je bil imenovan za kanclerja, do marca 1933 pa je že vzpostavil totalitarni režim. Da bi utrdil svojo moč, je Hitler hitro odpravil politično opozicijo, pri čemer so bili komunisti, ki so predstavljali pomembno grožnjo, njegova glavna tarča.

Gestapo, tajna policija režima, je bila osrednja v tem prizadevanju. Gestapo je bil znan po svoji neusmiljeni učinkovitosti; aretiral, mučil in pobijal je na tisoče komunistov in drugih nasprotnikov. Ta brutalna represija je uničila vsak organiziran odpor, obtoženci pa so v očeh države in posledično družbe postali kriminalci in izobčenci. To je nacistom omogočilo vzpostavitev popolnega nadzora nad nemško družbo.

Delavske pravice so bile uničene; sindikati so bili ukinjeni, prisilno delo pa je postalo običajno med 2. svetovno vojno. Do leta 1939 je Nemčija postala totalitarna država, v kateri sta strah in represija, ki ju je izvajal Gestapo, držala prebivalstvo pod strogim nadzorom, kar je Hitlerju omogočilo izvajanje agresivne ekspanzionistične politike.”

Opomba: predstavil ChatGPT v 200 besedah.

2.4.2.2 Kratka proza Oče, 1

“31. januarja 1933, ob štirih zjutraj, bil je aretiran, še med spanjem, moj oče, funkcionar Socialdemokratske partije, Zbudil sem se, nebo v oknu je bilo črno, nemir in koraki. V sosednji sobi je nekdo metal knjige na tla. Glas svojega očeta sem razbiral jasneje od drugih. Vstal sem iz postelje in stopil do vrat. Skozi eno razpoko v vratih sem videl, kako neki človek v obraz udarja mojega očeta. Tresoč sem ležal v postelji, pokrit do brade, ko so se odprla vrata moje sobe. Na vratih je stal moj oče, za njim neznanci, oblečeni v rjave uniforme. Bili so trije. Eden je z roko držal vrata. Mojemu očetu je luč svetila v hrbet in nisem videl njegovega obraza. Slišal sem, kako tiho izgovarja moje ime. Nisem odgovoril, ležal sem popolnoma pri miru. Takrat je oče rekel: Spi. Vrata so se zaprla. Poslušal sem, kako so ga odvedli in zatem drobne korake moje matere, ki se je vrnila sama.”

2.4.3 KOMUNISTIČNA VZHODNA NEMČIJA (NDR)

2.4.3.1 Družbenopolitično ozadje

“Vzhodna Nemčija, uradno znana kot Nemška demokratična republika (NDR), je bila ustanovljena 7. oktobra 1949 na sovjetskem okupacijskem območju na vzhodnem ozemlju današnje Nemčije. Kot socialistična država, usklajena s Sovjetsko zvezo, je NDR sprejela enostrankarski sistem pod vodstvom Enotne socialistične stranke (SED), ki je strogo nadzorovala vlado, gospodarstvo in družbo. Država je sledila marksistično-leninistični ideologiji s centraliziranim, državnolastniškim gospodarstvom, ki je zagotavljalo osnovne potrebe, kot so stanovanje, zdravstveno varstvo in izobraževanje. Vendar pa je pogosto primanjkovalo potrošniških dobrin, gospodarska rast pa je zaostajala za Zahodno Nemčijo.

Stasi, zloglasna tajna policija NDR, je bila glavno orodje represije, ki je prodirala v vsak vidik življenja s široko mrežo obveščevalcev. Politična opozicija je bila neusmiljeno zatirana, številni državljani so bili aretirani, mučeni ali prisiljeni v izgnanstvo. Režim je nadzoroval medije in uporabljal propagando za ohranjanje svoje oblasti, kar je ustvarjalo vzdušje strahu in nezaupanja.

Družbeno je NDR poudarjala kolektivizem in lojalnost državi, vendar je nezadovoljstvo naraščalo zaradi gospodarske stagnacije in pomanjkanja političnih svoboščin. Berlinski zid, postavljen leta 1961, je simboliziral to represijo. Represivni sistemi NDR so zagotavljali preživetje režima do mirne revolucije leta 1989, ki je privedla do padca Berlinskega zidu in združitve Nemčije.”

Opomba: predstavil ChatGPT v 200 besedah.

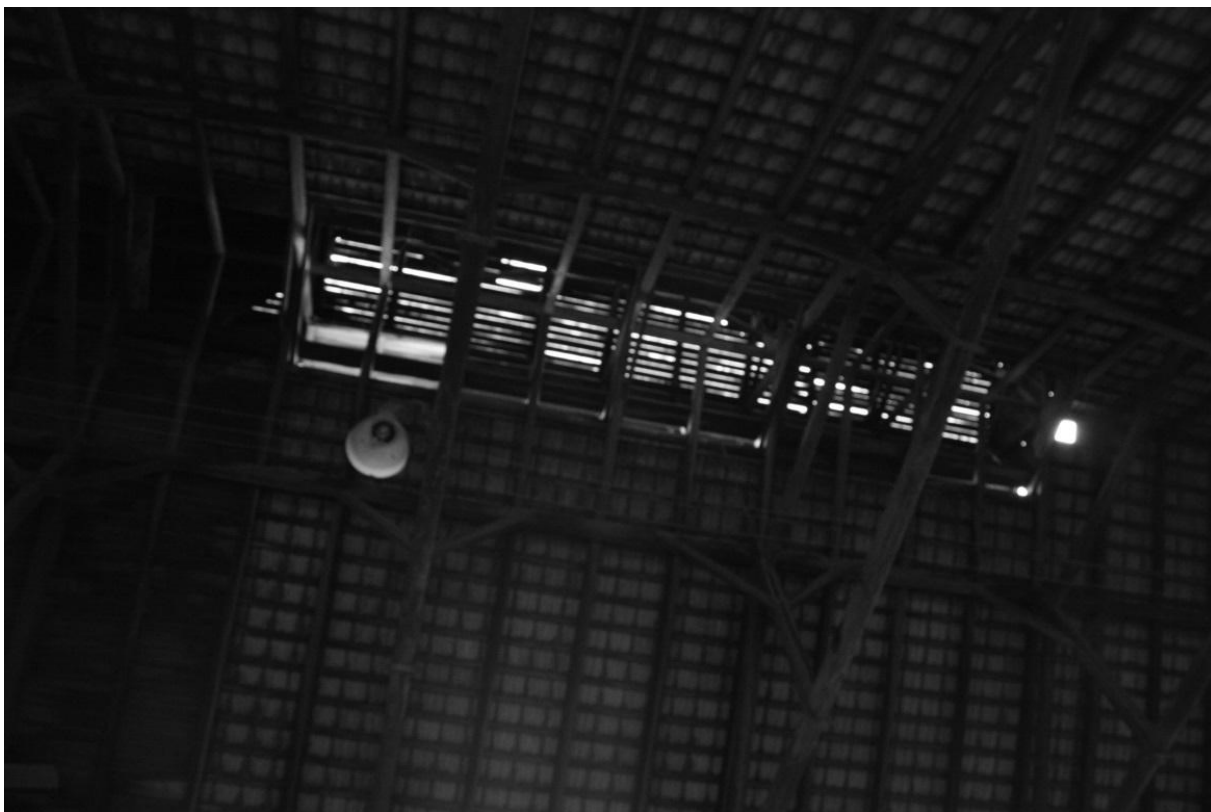
2.4.3.2 Izsek iz kratke proze Poročilo o samomoru

“ Ko sem prišel domov, je bila mrtva. Ležala je na kamnitem kuhinjskem podu, pol na trebuhu, pol na boku, z eno nogo spodvito, kot v spanju, z glavo v bližini vratu. Sklonil sem se, obrnil njen obraz iz profila in izgovoril njeno ime, s katerim sem jo klical, ko sva bila sama. Imel sem občutek, da sem v gledališki igri. Videl sem samega sebe, naslonjenega na podboj, opazovati pol zdolgočaseno, pol z užitkom človeka, ki je zjutraj čepel na kamnitih tleh svoje kuhinje, vzdigajoč se nad svojo ženo, morda nezavestno, morda že mrtvo, ki ji je dvignil glavo z rokami in z njo govoril kot z lutko, medtem ko sem bil jaz edina publika. Obraz je imela uklešččen v grimasi. /.../ Nesel sem jo v spalnico, bila je težja kot običajno, gola pod kopalnim plaščem. Ko sem svoje breme spustil na posteljo, ji je iz ust padla zobna proteza. Verjetno se je v agoniji izpela. Zdaj sem vedel, kaj ji je iznakazilo obraz. Nisem vedel, da nosi protezo./—/ JAZ SEM BIL TA KI JE DRŽAL MAČKO POD PRIJATELJEVIM NOŽEM V IGRI/ SEDMI KAMEN SEM VRGEL V LASTAVIČJE GNEZDO IN SEDMI JE ZADEL/POSLUŠAL SEM PSE LAJATI V VASI KO SE JE USTAVILA LUNA/BELO NASPROTI OKNA SOBICE V SANJAH/ ČE SEM BIL LOVEC PREGANJAN OD VOLKOV SEM POSTAL VOLK/PRED SPANJEM VČASIH SEM POSLUŠAL KAKO SO KONJA IZ HLEVA ODPELJALI. Doživetje veselja z nočnega marša na železniškem nasipu v Mecklenburgu, v tesnih čevljicah in preširoki uniformi: temna praznina. ...//”³

³ Inge Müller (1925-1966), pesnica in pisateljica, Heinerjeva dolgoletna žena, je naredila samomor s prižganim plinom in predoziranjem z zdravili. Borila se je z depresijo

3 NAVEZUJOČE PERCEPCIJE PROSTORA

20. STOLETJA



Slika 3: Stara livarna 3

3.1 FREDERICK KIESLER (1890-1965)

3.1.1 OZEMLJE AVSTRIJE V DOBI INDUSTRIJSKEGA VZPONA

"V 20. letih 20. stoletja je bila Avstrija v obdobju pomembnih političnih in industrijskih pretresov, ki so bile posledica prve svetovne vojne in razpada Avstro-Ogrske. Politično gledano se je Avstrija leta 1918 preoblikovala iz monarhije v republiko, kar je vodilo k ustanovitvi prve Avstrijske republike. 20. leta so bila zaznamovana z globoko politično polarizacijo med Socialdemokrati (SDAP) in konservativno Krščansko socialno stranko (CSP). Te napetosti so dosegle vrhunec v nasilnih spopadih, še posebej med julijsko vstajo leta 1927, ko je delavski protest proti desničarski paravojaški skupini privedel do smrti 89 protestnikov.

Industrijski razvoj je bil prav tako turbulenten. Avstrija se je soočala z resnimi gospodarskimi izzivi, vključno s hiperinflacijo v zgodnjih 20. letih, ki so jo še poslabšale vojne reparacije in izguba industrijskih ozemelj. Vendar pa so sredino 20. let zaznamovali stabilizacijski ukrepi z uvedbo šilinga leta 1924, ki je nadomestil razvrednoteno krono in pomagal obnoviti gospodarsko zaupanje.

Obdobje je prineslo tudi industrijsko modernizacijo, zlasti na Dunaju, ki je postal središče projektov socialnega stanovanjskega urejanja na pobudo socialdemokratov, ti. "Rdeči Dunaj". Kljub tem prizadevanjem je ostala avstrijska industrijska osnova šibka, močno odvisna od tujih posojil in ranljiva za svetovno gospodarsko krizo ob koncu desetletja."

Opomba: predstavil ChatGPT v 200 besedah.

3.1.2 PORTRET AVTORJA – INOVATORJA

Frederick Kiesler (1890-1965) je bil avstrijsko-ameriški arhitekt, oblikovalec, kipar in teoretik. Študiral je na tehnični univerzi na Dunaju in kasneje na dunajski likovni akademiji, smer slikarstvo in grafika. Akademijo je zapustil, še preden je diplomiral. Njegove teorije o scenografiji in arhitekturi so pritegnile tako konstruktiviste kot nadrealiste ter močno vplivale na razvoj oblikovanja tistega časa.

Kiesler je verjel, da njegov čas zahteva preoblikovanje tudi v scenskem oblikovanju. Umetnik je zanj tudi konstruktor, znanstvenik, inovator. Idejno in praktično je reformiral gledališko scenografijo in se postavil v prvo vrsto gibanja De Stijl. To gibanje z začetkom v letu 1917 je narekovalo nove oblikovne smernice na področju likovne umetnosti in oblikovanja, podpiralo in javno izpostavljalo je umetnike, ki so razvijali ideje abstraktne umetnosti. Nastalo je na pobudo Thea Van Doesburga in Pieta Mondriana na Nizozemskem, zagovarjalo je vizualni jezik čistih geometrijskih oblik in primarnih barv. Frederick Kiesler je gledališče interpretiral kot prostor za refleksijo širšega družbenega industrijskega prostora, njegov odsev ali simptom. Odrsko gibanje tistega časa je videl kot vedno bolj mehansko. Konstruktivistično gledališko gibanje, z začetkom 1913. leta in pod vodstvom Vladimirja Tatlina, je delo igralca reduciralo na vrsto zminimaliziranih gibov ali glasov, igralci so se premikali kot tehnološke lutke z repetitivimi in mehanskimi gibi. Besedo robot, ki se prvič pojavi v dramskem besedilu *R. U. R.* (1920) Karla Čapka, in za katerega je Kiesler postavil svojo prvo mehanično scenografijo v Berlinu 1923, je avtor sicer interpretiral kot biološki stroj, in ne kot železni spojek, kakor je bilo kasneje prikazano v znanstvenofantastičnih filmih.

Kieslerjevi scenografski modeli so se po konstruktivističnem načelu poigrali z najnovejšo tehnologijo - še posebej filmsko, saj je Kieslerja navdihovala ideja o prostorih za filmske projekcije, ki jih takrat še ni bilo veliko, kajti prostori predvajanj še niso bili standardizirani. Navdihoval in igral se je z idejami o zaslonkah ter s svetlobnimi projekcijami. Vedno pa je v svojih konceptih o prostorih za filmsko predvajanje razmišljal o mestu za orkester. Filmska projekcija je v začetku 20. stoletja zahtevala prisotnost orkestra, saj je bil film nem. Od zasnove, kako prikazati film, in filmske tehnologije, ki je

bila v službi svetlobe, je Kiesler črpal navdih za svoje scenografije. Njegova odrska dela so visoko mehanizirana, v službi funkcionalnosti in se premikajo.

Na ta način se je Kiesler odzval na tehnološki napredek svojega časa. Spremembe v dobi nove industrijske revolucije in tehnološkega napredka, ki je nenadoma narekoval življenje posameznikov, so namreč sprožale veliko družbenih polemik, še posebej vprašanje: Bo mehanizacija nadomestila človeško delo?

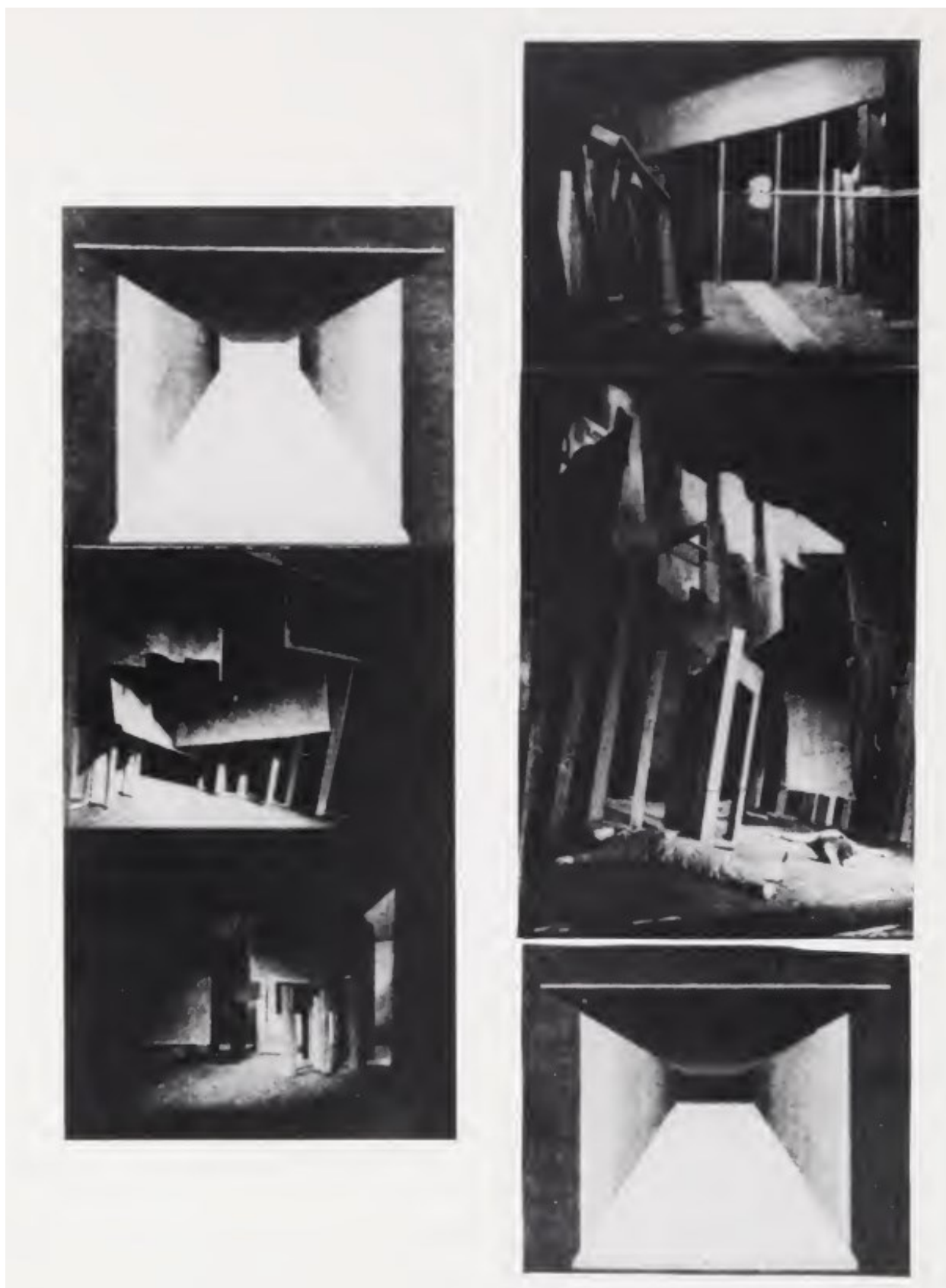
To vprašanje se znova glasno pojavi še v dveh obdobjih - v 60. letih 20. stoletja in danes.

3.1.3 MEHANIČNE PROSTORSKE POKRAJINE

Leta 1924 je Frederick Kiesler za Berlinsko gledališče ustvaril radikalno ‘odrsko okrasje’⁴. Predstava se je imenovala *Cesar Jones* (Eugena O'Neill), v režijski izvedbi Bertholda Viertel⁵. Dramska akcija je bila razdeljena na več kolažiranih prostorskih postaj, ker je tekstovna podlaga zahtevala preplet različnih scenografij. Kiesler jih je insceniral v abstraktno pokrajino, ki je lahko bila mehansko spremenljiva. Z montažo fotografij predstave *Cesar Jones* je dosegel vtis, da se pred gledalci odvijajo različni prizori. Igralec ali njegova sled nista bila prisotna. Odrsko dekoracijo je poimenoval mehanična prostorska scenografija. Predstava je postala pomemben zgled in vzor konstruktivističnega gledališkega gibanja.

⁴ v tistem času je izraz Bühnenbilder oziroma gradilec odra, ali po slovensko scenograf, šele postajal aktualen. Scenografi so bili do konstruktivističnega gibanja večinoma slikarji in so odre ‘krasili’ ali ‘dekorirali’

⁵ Berthold Viertel (1885-1953) je bil avstrijski filmski režiser



Slika 4: Cesar Jones(1924), Frederick Kiesler

Kieslerjevi scenografski modeli so se po konstruktivističnem načelu poigrali s fundamentalno tehnologijo, njegove arhitekturne predloge pa z radikalno biomorfno obliko, kar se mi zdi nenavadno čudovit kontrast. Dela za oder so večinoma visoko mehanizirana, kar bi lahko odražalo družbo tistega časa; njene spremembe in tehnološki napredek, ki je nenadoma narekoval življenje posameznikov. Kot kontrapunkt odrskemu prostoru je o arhitekturi razmišljal kot o koherentnem prostoru primarnega bivanja, prostoru korelacije. Korelacija je izraz, ki ga je izumil za pojem 'vzporedna prisotnost' in predstavlja pretok energij vseh živih bitij. V prostorih bivanja je želel odnose in energije predstaviti kot fluidne, odprte, iskrene. Neskončno hišo ali hišo jajce je zasnoval iz protesta proti kvadratnim sobam, kjer se v robovih kopičijo napetosti, ljudje pa se drug pred drugim zapirajo.

Biomorfne oblike dojk, maternice in jajc pa lahko zrcalijo umetnikovo osebno željo k vrnitvi k naravi, vrnitvi v položaj nič - v zarodek.

Kiesler se mi zdi pomemben zaradi svoje težnje po preobrazbi in oblikovalski reformaciji tedaj, ko je njegov čas to zahteval. Intimni prostor človeka in hitro spreminjajoči se prostor družbe je poskusil ločiti med seboj. To je razvidno tudi iz njegovega dela. V Kieslerjevi biografiji namreč o njegovi izjemnosti pričajo le njegove makete, medtem ko njegovo osebno življenje ni bilo povezano z delom.. Z odrsko scenerijo *Cesarja Jonesa*, kjer je skonstruiral premično mehansko pokrajino, je bil med prvimi, ki so razmišljali o scenografiji kot poligonu - kot o njeni goli funkcionalnosti v službi odrskega premika teles na njej. Zanimalo ga je, kaj tehnologija zmore. Svoje konstrukcije je gнал do roba mogočega, do fantastičnega dizajna. Svetlobni snopi, premiki ogromnih profilov, povečanih zaslonk, industrijskih plošč in spreminjanje fotografij so omogočili močan vizualni učinek, v katerem igralec ni bil potreben. Kiesler se je spraševal o nadomestljivosti človeka .

3.2 ANTONIN ARTAUD (1896-1948)

3.2.1 FRANCIJA V 40. LETIH 20. STOLETJA IN NAPREDEK V PSIHIATRIJI

“Med letoma 1900 in 1946 je Francija sredi političnih nemirov, obeh svetovnih vojn in gospodarskih izzivov doživela globoko socialno razslojenost. V tretji republiki se je povečala politična angažiranost srednjega in nižjega sloja, vendar so gospodarstvu še naprej dominirali mali proizvajalci, pri čemer je industrializacija zaostajala za drugimi državami. Prva svetovna vojna je poglobila socialne razlike, Francoze pa pustila globoko pretresene zaradi ogromnega števila smrtnih žrtev, in tudi razočarane zaradi skromnega izplena vojne, saj Nemčija ni zmogla poplačati vojnih reparacij. V državo, zaznamovano z 1,3 milijona vojnimi žrtvami, je dodatno opustošenje prinesla tudi pandemija španske gripe, ki je terjala 400,000 življenj in poglobila družbeni obup. Medvojni čas, zaznamovan z veliko gospodarsko krizo v začetku 30. let 20. stoletja, je dodatno onemogočil socialno kohezijo. Kljub kratkotrajnemu gospodarskemu razcvetu v drugi polovici 20. let je gospodarska kriza trajala dlje kot drugod in privedla do strmoglavljenja industrijske proizvodnje ter posledično do množične brezposelnosti.

Politična levica v Franciji je bila notranje globoko razdeljena. Sindikat CGT je po 1. svetovni vojni sicer okrepil svojo moč, vendar je razpadel po neuspelem splošnem štrajku leta 1920, medtem ko se je Socialistična stranka razcepila, pri čemer je večina prejšnjega članstva oblikovala Francosko komunistično partijo. Te delitve so oslabile politični vpliv levece, k čemur so veliko pripomogle gospodarske težave v državi in vzpon desnih gibanj v 30. letih. Težave v francoski notranji politiki so državo ošibile tudi v njeni poziciji do ostalih držav. Francoska zunanja politika se je dodatno skrhala s Hitlerjevim in Mussolinijevim prihodom na oblast.

Na drugo svetovno vojno je bila Francija slabo pripravljena, nacistična okupacija pa je siceršnjo razdeljenost francoske družbe še poglobila z novo delitvijo med sodelavci okupatorja in Odporom. Takoj po vojni se je Francija trudila zgladiti desetletja socialnih in političnih sporov, zaradi česar je bila država do leta 1946 notranje globoko razdeljena.”

“V 40. letih prejšnjega stoletja je Francija doživela ključne, a zahtevne spremembe v medicinski tehnologiji, vključno z napredkom pri zdravljenju in pri odpravi pomembnih težav v psihiatričnih ustanovah. Kljub omejitvam, ki jih je prinesla 2. svetovna vojna, je to obdobje prineslo uvedbo in širšo uporabo antibiotikov, zlasti penicilina, kar je pomenilo velik preboj pri zdravljenju bakterijskih okužb in znatno zmanjšalo smrtnost. Izboljšave v radiologiji, vključno z naprednejšo rentgensko tehnologijo, so prav tako prispevale k boljšim diagnostičnim praksam. Kljub temu je v številnih bolnišnicah primanjkovalo zalog, oprema pa je bila zastarela zaradi vojne.

V psihiatrični oskrbi so 40. leta prinesla tako težave kot napredek. Psihiatrične ustanove so se sicer soočale s hudo prenapolnjenostjo, s pomanjkanjem osebja, vojna pa je te razmere le še poslabšala. Pomanjkanje hrane in zanemarjanje psihiatričnih pacientov sta privedla do visoke smrtnosti med njimi. Toda v tem obdobju je novost, elektrokonvulzivna terapija (ECT), postala opazna metoda zdravljenja hudih psihiatričnih stanj. Kljub kontroverznemu značaju ECT so jo vse bolj uporabljali za zdravljenje depresije in drugih duševnih bolezni, kar odraža rastoče, čeprav nepopolno, prizadevanje za obvladovanje psihiatričnih motenj.

Po vojni se je začela izražati potreba po reformah v psihiatrični oskrbi. Eden vidnejših predstavnikov nove generacije specialistov psihiatrije je bil na primer dr. Georges Daumezon; skupaj s somišljeniki je zagovarjal bolj humane in skupnostne pristope v zdravljenju psihiatričnih pacientov. Kljub njihovim naporom se je pomemben preboj v psihiatričnem zdravljenju in tehnologiji začel uveljavljati šele v poznejših desetletjih 20. stoletja.”

3.2.2 PORTRET AVTORJA V PSIHIATRIČNI INSTITUCIJI

Antonin Artaud je bil od 1943 do 1946 zaprt v Rodezu, psihiatrični ustanovi v bližini Pariza. Nemalokrat je bil deležen terapije z elektrošokom, ki naj bi zdesetkala njegov spomin in ki je pripomogla k izgubi zob ter k notranjim krvavitvam (za katere ne vemo, če so bile vse resnične, saj jih je uporabljal kot izgovor, da mu zdravnik predpiše laudan). Tri leta je spal v skupni sobi s poblaznelimi pastirji.

Antonin Artaud je bil umetnik, ki se je rodil in umrl večkrat; edina povezava med starim Artaudom, otroškim Artaudom, Artaudom risarjem in igralcem sta njegovo telo in ime. Antonin Artaud je po komercialnem neuspehu svoje predstave *Cenci* (1935), po izidu knjige *Gledališče in njegov dvojnik* (1938), in ker ni imel sredstev, da bi ustvarjal gledališče, kakršno si je zamislil, odšel iz domačega Pariza. V Mehiki je preučeval kulturo starih narodov s Sierra Tarahumara in predaval, nato je nekaj časa prebil na Irskem. Na ladji nazaj v Francijo je bil hospitaliziran - odpeljali so ga v Rodez. Bilo mu je sedeminštirideset let. Od svojega sedemnajstega leta se je boril z duševnimi motnjami, kasneje tudi z resnimi fiziološkimi stanji; sam je svoje tegobe poimenoval 'anus grizljajoči insekti', 'penetracija primarnega hladu', 'globoka votlina mesa', 'demoni'. Z narkotiki si je že pred hospitalizacijo lajšal in omiljeval simptome bolezni. Po pričevanjih ljudi, ki so ga poznali, je svoje psihične vzgibe utelesil, fizične bolečine pa abstrahiriral v metafizične podobe in obojemu dodelil lasten prostor v sebi. Zapisal je: '*Dokler me lovi duh ali dvojnik, vem, da sem!*'⁶

Kljub uporabi metafor in poseganju po metafizičnih konceptih so njegovi prijatelji v intervjuju povedali, da se je Artaud zastrašujoče pronicljivo zavedal dogajanja tako v svojem telesu kot v svoji okolici. Menim, da človek, ki se tako po otroško zaveda svojega telesa – ki je tako neločljivo povezan s svojo telesnostjo, kot je bil Antonin Artaud - uporablja in osmišlja prostor z veliko previdnostjo ter vidi okolico na podoben način, kot vidi in osmišlja svoje telo. Telo in prostor imata skupno lastnost - oba spadata v neusmiljeni svet materije.

⁶ citat vzet iz dokumentarnega filma, dostopnega na: <https://www.youtube.com/watch?v=1lItvePtKYw>

V instituciji Rodez je zavračal samostojno sobo, povezoval jo je s terapijo elektrošokov, zato je spal v skupni sobi z ljudmi z gora. Eden izmed pastirjev je imel ponavljajočo navado – vedno znova je napravil maketo cerkve. Postavil jo je na vrtečo ploščo in jo obsesivno vrtel. Antonina Artauda je dogodek fasciniral. Začel je skicirati cerkev in skici je sledilo še več risanih podob, skic, ki se mi zdijo pomembne za razumevanje njegovega čutnega doživetja fizičnega prostora. Še posebej to potrjuje njegov avtoportret.

Ko je prišel iz Rodeza, se je gledališču odrekel. Gledališče Antonina Artauda ni več sprejemalo in Antonin Artaud ni sprejemal institucije. Sprejel je le še eno vrsto teatra - Serafimovo gledališče ali marionetno gledališče, in sicer s pozicije gledalca na opiju. Zato menim, da je refleksijo že izdanih teorij, uresničenih predstav in venomer gradečo filozofijo prostora odtisnil v svojih skicah.

3.2.3 AVTOPORTRET (1946) IN ALKIMIJSKO GLEDALIŠČE (1938)



Slika 5: Avtoportret (1946), Antonin Artaud

V naslednjih dveh odstavkih povezujem narisani portret Antonina Artauda s teoretičnim prostorom predstav, kakršne je zastavil v zbirki *Gledališče in njegov dvojnik*. Osredotočam se na esej *Alkimijsko gledališče*, saj je kot v avtoportretu za namen magistrske naloge pomembna raziskava simbolnega prostora Antonina Artauda.

Portret vsebuje več obrazov - kar je lahko le naključje, saj je mogoče le vadil likovno obrtništvo. A pozornost vzbujajoče na skici se mi zdi, da se glave med seboj ne gledajo, niti ne gledajo gledalca. Portret me spominja na delo Alberta Giacomettija, *Mestni trg* (1948). Gre za skulpturo, pri kateri se na bronasti kvadratni plošči srečujejo bronaste figure, smernice njihovih pogledov pa so mimobežne. Zdi se, da brezciljno tavajo po neskončno mrtvem polju.

Antonin Artaud je v teoretičnem konstruktju uporabljal prostor kot nosilec dezorientacije občinstva. Inscenirano dogajanje je prostorsko razdeljeno po dvorani, kar naj bi v gledalcu vzbudilo občutek povišane opreznosti, anksioznosti. Gledalci imajo vlogo aktivne navzočnosti v gledališkem dogodku. Sedijo sredi dvorane na premičnih stoli - to jim omogoča nadzor in premikanje k točki interesa, fokusa kot gradnika lastne percepcije in končnega izkustva. Želi, da gledalci podvomijo o svojem notranjem svetu in da preprašajo svojo pozicijo v materialnem svetu. Dogodek je skrajno estetiziran, uporabljeni kostumi in maska niso sodobni. Hkrati je gledališki dogodek zaradi krožne ureditve prostora brez proscenija aktiven tudi na drugi, psihoaktivni ravni. Gledalec čuti, da je del dogajanja, se glede na potek dogodka fizično orientira v prostoru, opazuje sogledalce, njihove reakcije, mimiko in hkrati ve, da je opazovan tudi sam. Predvidevam, da udobje zatemnjenega avditorija nadomesti večja svetlobna izpostavljenost, kar gledalca postavi v položaj še večje izpostavljenosti in ranljivosti. Hkrati pa bi prostorska razbitost dogajanja omogočila pretok akcij in energij od igralcev h gledalcem. To je prostor – pretok. Gre za negledališki prostor, prostorsko specifičen prostor, kot tisti iz ritualov pri starih Grkih. Artaud v svoji gledališki teoriji daje prednost izkustvu pred intelektualno interpretacijo.

V eseju *Alkimijsko gledališče* Antonin Artaud poveže gledališče in alkimijo z uporabo simbolne predstavnosti, ki se je oba poslužujeta. Alkimija uporablja znake, za katerimi je skrito filozofsko, metafizično stanje, in skupek znakov predstavlja postopek, formulo, idejo - lušči, raztaplja, razvija, secira snov - zlato, da bi postala molekula in, po njegovi prispodobi, nato spet zlato, tokrat čistejše. Alkimijo definira kot duhovni dvojnik telesnega

delovanja. Artaudovo gledališče operira na ravni simbolnega. Je duhovni dvojnik resničnosti. Vendar ne neposredni, družbeni resničnosti, temveč tisti posredni, temačni, od katere bežimo - notranji. Da bi dostopal do nje, iz predstav odvzame moč govora in intelektualnemu besedičenju, namesto tega pa sledi principom sanj in v prostor postavi vrsto stanj, katerih predstavniki in gradniki so simboli. Področje znakov je uporabil za like, za metaforo - kot na primer brado Kralja Leara, plapolajočo v vetru -, za čustveno stanje, vreme. Končni produkt je impresija atmosferskih stanj. Igralci so maskirani, razvrščeni so kot posamezne ideje stanja - včasih je avtor celo vzpostavil kontradikcijo med tem, kaj maska govori, in kaj prikazuje - stojijo za stanjem s svojimi glasovnimi ritmi, kriki, gestami ali zgolj s prezenco. Ko je govoril o igri, je govoril o magiji, o neke vrste »kozmičnem transu«. To, po njegovih besedah, prinaša odmev časa med vojnama, ko so bila nebesa izpraznjena svojih tradicionalnih prebivalcev in so sama postala predmet kulta. Igralca je Artaud uporabljal kot instrument, kot nosilca simbolnega.*

V *Avtoportretu* vidim prav to - soobstoj prezence in simbola hkrati. Avtoportret ima sloves raziskovanja, brskanja po avtorjevi intimni notranjosti, vidni skozi reflektivni odsev - dvojnika na papirju. Modularnost vseh štirih Antoninov Artaudov in glave petega namiguje na soprisotnost različnih stanj. Na neskončno polje obkoljujočih čutnih simulacij brez 'živega bitja'. Obrazi nakazujejo trohnobo, ranjenost. Avtor je želel, da bi bil izgubljeni svet ljudi viden, slišan in razumljen. V portretu se skriva prostorski vtis, ki je v teoretičnih spisih nakazan le posredno – prostorsko krhkost.

Antonin Artaud je bil reven človek, a paradoksalno, tako družbeno cenjen, kot od nje zavržen obenem. Peti, skrajno levi obraz na portretu, bi lahko bil Artaudov zdravnik. Zdravnike je hospitalizirani umetnik namreč videl kot predstavnike in izvršitelje družbenega zla. V svojih zvezkih je kritično zapisal; '*Če ne bi bilo zdravnikov, ne bi bilo pacientov, z zdravniki se družba začne*'.⁷

Mislim, da so za razmišljanje o gledališkem prostoru Artaudove ideje ključne. Prostor je dojemal impresionistično in ekspresionistično hkrati, njegov prostor zavrže klasičen gledališki oder. V tem se celo na nek način približa Kieslerju, ki v istem zgodovinskem času zavrne odrski dekor. Artaudov gledališki prostor je pretočen, dogodkovno fragmentiran in s strani gledalca doživet ekspresionistično, kar gledalcu vtisne čustva in občutke, ne predpostavlja pa intelektualne interpretacije videnega. S tem je pomembno

⁷ citat vzet iz dokumentarnega filma, dostopnega na: dokumentarec - <https://www.youtube.com/watch?v=1lItvePtKYw>

vplival na moje razmišljanje o prostorski rešitvi v praktičnem delu magistrske naloge. Najpomembnejše pri Artaudovi misli o prostoru pa je, da gledalcu podari svobodo tvorbe lastne vizije dogodka, s tem da ga razreši zapora avditorija in ga na vrtečem stolu obda z dogajanjem.

Navdih za drugačen koncept prostora je Antonin Artaud črpal iz ritualov starih ljudstev; konkreten primer, ki ga je navedel v eseju *Alkimijsko gledališče*, je elevzinski misterij v antični Grčiji. Del misterija je bila velika škatla (kisté) s svetimi predmeti, ki jo je odprl posvečenec ali hierofant. Kiste je bila pravzaprav ezoterična referenca posvečenčeve lobanje, znotraj katere se vidi sveta svetloba in se slišijo sveti zvoki, vendar le po navodilih, kako naj se udeleženec pogloblja v stanje transa. V škatli je bilo s semeni napolnjeno satje granatnega jabolka; tj. sadeža, povezanega z ustanovitvijo kulta, ki je temeljil na mitu o Perzefoni. To satje je simboliziralo propriocepco udeleženčevega srca med transom. V tem delu misterija gledališki odlomek (kako Perzefono prisilno odvedejo v Had) ali pa svečnikov obred nadomestijo: predmeti, zvok, svetloba in glasba. Spet neki drug del elevzinskega misterija je bila uporaba svetlobe, gledanje v ogenj in zaslepljujočo svetlobo, domnevamo, da v sonce. Natančni popisi tega misterija žal niso ohranjeni.

3.3 DEREK JARMAN (1942-1994)

3.3.1 VELIKA BRITANIJA MED LETI 1960 IN 1980

“Šestdeseta leta v Veliki Britaniji so bila leta obljub, zaznamovana z znatno družbeno liberalizacijo in optimizmom. Zakon o spolnih prestopkih iz leta 1967 je dekriminaliziral prostovoljna homoseksualna dejanja med odraslimi, Zakon o splavu iz istega leta pa je legaliziral splav, kar je pomenilo korak k večji osebni svobodi in avtonomiji žensk. To obdobje je zaznamoval tudi vzpon mladinske kulture, ki je izzivala tradicionalne družbene norme in sprejemala nove oblike izražanja, spodbujena pa je bila z občutkom vere v prihodnost in vplivom širšega zahodnjaškega poudarka na individualnih pravicah.

Vendar so 70. leta prinesla gospodarsko in politično nestabilnost s porastom brezposelnosti in inflacije. Pod vplivom naftne krize, inflacijske spirale, ekspanzivnih fiskalnih politik in devalvacije valute je nihala moč industrijske proizvodnje, kar je povzročilo družbene napetosti. Liberalizem 60ih let se je soočil z nasprotovanjem konservativnih krogov, kar je sprožilo (konservativne) razprave o moralnih vrednotah, ki so jih napetosti hladne vojne še okrepile. Sedemdeseta so bila torej leta ekonomske in družbene stagnacije.

80. leta pod vodstvom konservativne vlade Margaret Thatcher so popolnoma strla upanje iz šestdesetih, saj so v ospredje stopile tradicionalne vrednote, oblikovane pod vplivom prioritet hladne vojne, in gospodarski neoliberalizem. V tem obdobju je izbruhnila tudi pandemija aidsa, ki je razgalila krhkost družbenega napredka, saj so se prizadeti soočali z obsežno diskriminacijo.”

3.3.2. *PORTRET FILMSKEGA USTVARJALCA*

Derek Jarman (1942-1994) je bil britanski akademski slikar, scenograf in filmski režiser. Živel in ustvarjal je v Londonu.

Derek Jarman se je rodil v Northwoodu na obrobju Londona. S filmsko kamero Super 8 se je prvič srečal na snemanju *Hudičev* (1971) v režiji Kena Russella, pri katerem je delal kot scenograf. Po naključju je med snemanjem filma prišel mimo kraja snemanja nek človek z ročno kamero in vprašal Jarmana, če bi tudi on poskusil snemati z njegovo kamero. Z ročno kamero je Jarman eksperimentiral skozi oči slikarja, kar je pomenilo nasičenost z barvami, fotografsko teksturo in s hitrostjo okvirjev na sekundo. Na traku kamere je želel prikazati občutke. Pri filmskem ustvarjanju se mu je zdelo najlepše in najzabavnejše, da je lahko svoje stvaritve pokazal gruči prijateljev, je povedal v enem od intervjujev. Iz svojih projekcij je ustvarjal družabne dogodke, zabave. Branil se je umeščanja v kategorijo filmskega ustvarjanja. Menil je, da je njegova vloga v filmskem ustvarjanju najti družino. Tem sanjam se je približal in okoli sebe zbral ustvarjalsko komuno. *''Ko sem dobil idejo, so vsi prišli in delali smo skupaj, da bi soustvarili projekt,''* pravi njegov glas v videu *O filmskem ustvarjanju*.⁸

"Najraje pa bi bil vrtnar," reče v svojem, tudi posnetem, portretu *O vrtnarjenju*.

''Z rastlinami vstopiš v drugačen čas, brez preteklosti in brez prihodnosti - v večnost, v vračanja, to so zame vstajenjski cikli.'' Torej: gledati rastlino, ko raste, je poezija.

Sprememba in lahkost bivanja, mogoče smisel, se razvija pred nami veliko hitreje od našega časa. Prav tu, v fizičnem in dokazljivem svetu.

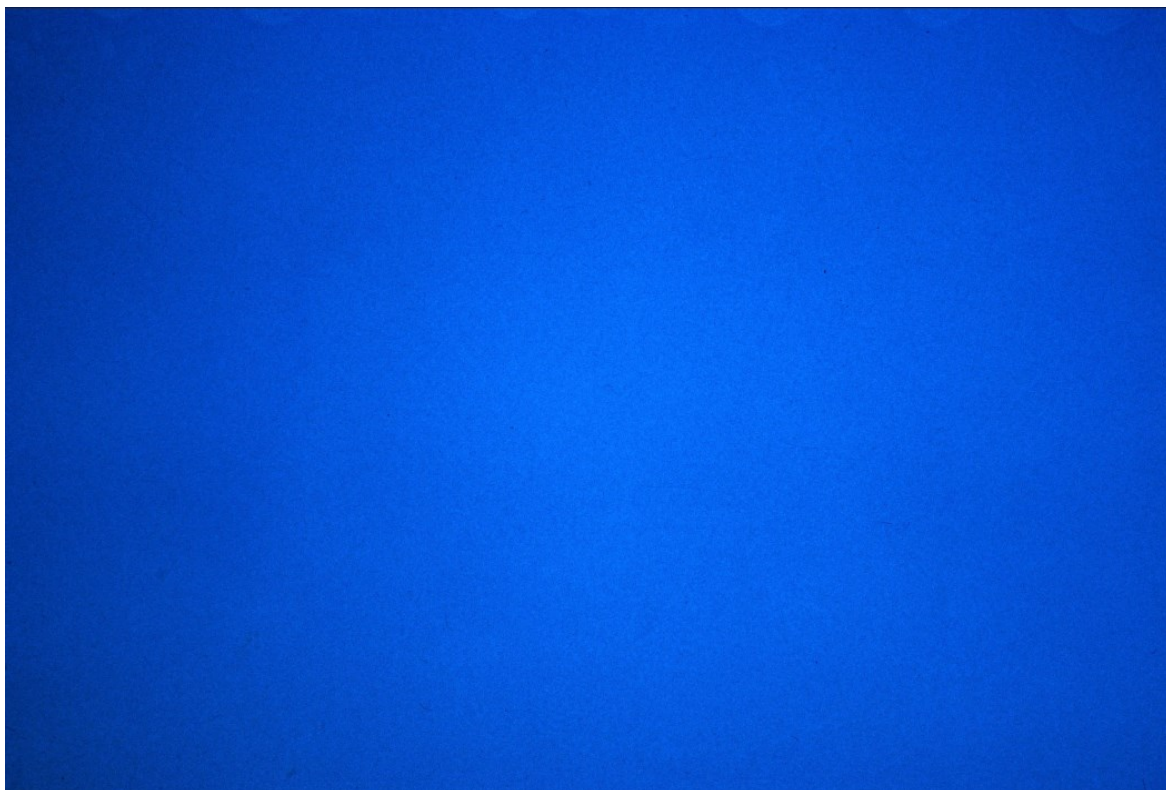
Zadnja leta po okužbi z aidsom in po smrti očeta je s partnerjem preživel v svoji hišici ob morju, kjer si je uredil velik vrt. O življenju z boleznijo je medijsko govoril in se s tem zavzel za gejevske pravice in se boril proti družbeni stigmi, ki je bolezen želela potisniti v neobstoj. Umrl je telesno skoraj povsem neprepoznaven leta 1994.

⁸ dokumentarni film dostopen na: youtube.com/watch?v=GPcjcLk5Dnee

3.3.3 MODRA (1993)

Naj se zdaj še malo posvetim zvoku in njegovi vlogi pri oblikovanju estetske izkušnje. Kot primer bom navedla film Dereka Jarmana *Modra* (1993). Filmu so odvzete vsakršne podobe. Gledalca skozi film spremlja le modro platno. Frustrirajoče je, da je slika samo ena. Vizualno gosta modra barva gledalca potopi in vzame; na začetku je morje, na koncu nebo in nato grob. Vmes zvok duši in si prisvaja neizpodbitno prezenco. Filmska glasba in šansoni so odmev teksta, poudarjajo fiktivno okolje otroštva, bolnice, zaljubljenosti, bolnice, diska, bolnice, strahu pred smrtjo in prepletajočega zena. Ti metafizični in resnični prostori se tako sami sestavijo v naši domišljiji. Pri vsakem gledalcu to pomeni predstavo drugačnega prostora. Modra je ves svet. Presenetljivo je tudi spoznanje, da se pripovedovalca ne vidi, gledalec mu ne želi pripisati lica, barve kože, poklica; preprosto postane nek daljnji gledalčev jaz. Neka zastrašujoča in poetična verzija njegove, gledalčeve, zgodbe. Gledalec si ne želi te na filmskem traku začrtane usode, čeprav ga bo v nekem trenutku vendarle doletela; smrt je zastrašujoča slutnja, na katero želi pozabiti. In to bo storil kaj hitro, ko bo stopil iz kinodvorane. Ostane le modrina in peneč občutek. Velikokrat po odigrani predstavi ali po ogledanem filmu v nas ostane le ena slika in en občutek.

Naj se zdaj skoncentriram na prvi kader, saj je v kontekstu magistrske naloge najbolj zanimiv. Kadre bom tu definirala po spremembi v dramaturgiji zvoka, po slušni temi. V film skozi začetne napise vstopimo v koherentno moder ekran. Sočasno s pojavom slike vstopi tudi zven zvonca. Prvikrat zazveni enakomerno, nato ritem spremeni v skorajšnjo melodijo, ki se ji hitro izogne. Kombinacija modre in cerkvenega zvonca pri večini gledalcev vzbudi vtis širine, morja, odprtih možnosti, valovanja. Modro prebudi na način, ki je hkrati očiten, a istočasno ji odpre možnost dihanja po svojem ritmu - ko zven zvonca razpotegne čas - kot rast rastlin -, s svojim odzvanjanjem, in ga nato spet hitro skrči, ko zvonu brž sledi še en poteg vrvi - še en zven. Tu gledalec radikalno izgubi občutek telesnosti. Domnevam, da tako film pripravi tla za poglobitev v vprašanja, ki si jih publika zastavlja ponoči. Zato predstavlja Derek Jarman in njegova jukstapozicija vedno iste (boleče, pomirjujoče, bodeče, gladke) slike, skupaj z njegovo dramaturgijo zvoka, pomemben vpliv za razmišljanje o izvedbi praktičnega dela magistrske naloge.



Slika 6: Modra (1993), Derek Jarman

3.4 SUSANNE KENNEDY (1977)

3.4.1 NEMČIJA OD PADCA BERLINSKEGA ZIDU DO DANES

“Nemški politični in družbenopolitični prostor od leta 1990 dalje zaznamujejo pomembne preobrazbe, zlasti po ponovni združitvi Vzhodne in Zahodne Nemčije. Padec Berlinskega zidu leta 1989 in uradna ponovna združitev obeh Nemčij 3. oktobra 1990 sta pomenila začetek nove dobe za Nemčijo. Izziv integracije nekdanje Vzhodne Nemčije (NDR) v Zvezno republiko Nemčijo (ZRN) je bil ogromen, saj je vključeval obsežne gospodarske naložbe in socialne prilagoditve. Ta proces, znan kot "die Wende" (*miroljubni preobrat*), je zahteval preoblikovanje socialističnega gospodarstva Vzhodne Nemčije, da bi se prilagodilo kapitalističnemu sistemu Zahoda, kar je povzročilo znatne gospodarske razlike in socialne nemire v vzhodnih regijah.

V 90. letih je Nemčija igrala ključno vlogo v Evropski uniji (EU) in zagovarjala globljo integracijo ter uvedbo evra leta 1999. Na domačem prizorišču so volitve leta 1998 prinesle pomemben premik, ko je Gerhard Schröder iz Socialdemokratske stranke Nemčije (SPD) postal kancler, kar je končalo 16-letno vladavino Krščanskodemokratske unije (CDU) pod vodstvom Helmuta Kohla. Schröderjev mandat je bil zaznamovan z reformami "Agenda 2010", ki so bile usmerjene v modernizacijo trga dela in socialne države, vendar so bile deležne mnogih kritik zaradi povečanja socialnih neenakosti.

V začetku 21. stoletja se je Nemčija soočila z vprašanjem svoje vloge na svetovnem prizorišču, zlasti s svojim nasprotovanjem ameriško vodeni invaziji na Irak leta 2003. Angela Merkel iz CDU je postala kanclerka leta 2005, kar je zaznamovalo začetek njenega 16 -letnega mandata. Vladavina Merklove je bila zaznamovana s pragmatizmom in stabilnostjo, saj je Nemčijo vodila skozi več kriz, vključno s svetovno finančno krizo leta 2008 in z evropsko dolžniško krizo. Njena odločitev leta 2015, da sprejme več kot milijon beguncev med evropsko migrantsko krizo, je bila deležna tako pohval kot kritik, kar je pomembno vplivalo na nemški politični diskurz in prispevalo k vzponu desničarske populistične stranke, Alternative za Nemčijo (AfD).

V zadnjih letih se je Nemčija soočila z izzivi, povezanimi s podnebnimi spremembami, energetske politiko in pandemijo COVID-19. Odhod Merklove leta 2021 je zaznamoval konec neke dobe, njen naslednik pa je postal Olaf Scholz iz SPD. Scholzova vlada, koalicija med SPD, Zelenimi in Svobodnjaško demokratsko stranko (FDP), se osredotoča na reševanje podnebne krize, socialne pravičnosti in vloge Nemčije v spreminjajočem se svetovnem redu, zlasti v kontekstu ruske invazije na Ukrajino leta 2022. V zadnjih treh desetletjih je Nemčija utrdila svoj položaj vodilne evropske sile, pri čemer uravnoveša svoje zgodovinske odgovornosti z modernimi izzivi.”

3.4.2 AVTORIČIN PRISTOP H GLEDALIŠČU

Susanne Kennedy (1977) je nemška režiserka in pisateljica. Gledališko režijo je študirala na Hogeschool voor de Kunsten v Amsterdamu na Nizozemskem. Živi in ustvarja v Berlinu. Ustvarila je svojstven, drugačen in razpoznaven, gledališki jezik.

''Če bi demon prišel v tvojo sobo in ti rekel: 'To življenje, ki ga zdaj živiš, točno takšnega, boš živel še enkrat in še neštetokrat,' - bi se vrgel na tla in škrtajoč z zobmi preklinjal demona? Ali pa bi te prešinil trenutek neopisljivega veselja in bi rekel: 'Ti si moj bog in nikoli nisem slišal česa bolj božanskega,''' je Nietzschejev izrek, ki ga v svojih delih nenehno reflektira gledališka režiserka Susanne Kennedy. Svet je zanjo halucinacija. S svojimi predstavami dreza v gledalčevo percepcijo resničnosti, evocira vprašanje, kako postati popolnoma človeški, in vprašanje gledalčevega intimnega smisla. S temi temami se sooča prek koncepta virtualne realnosti, saj gledališče vidi kot izvorno virtualno resničnost.⁹ Skozi dramaturgijo odprtih okenc na namizju računalnika¹⁰ je vzpostavila drugačen jezik, porušila do sedaj vzpostavljene gledališke samoumevnosti, kot so gib, govor in gledališki prostor. Prostor je v njenih predstavah velikokrat vizualno nekoherenten, čez poudarjeno umetelne objekte so projicirane barve, animacije, video izrezki, tekst ali pa sam prostor tvori več spreminjajočih ekranov. Govor je igralcem odvzet, njihove replike so posnete že vnaprej in med predstavo predvajane, včasih celo sintetično izkrivljene. Igralci nosijo maske. Odvzame jim klasično gledališko in osebno identiteto ter zgradi popolnoma novo. Kot podlago za svoje predstave izbira klasičen tekst in dramske situacije potisne do ponavljanja v neskončni zanki. S tem ustvarja gledalcu nedomačen (iz nem. bes. unheimlich) občutek (občutek ne- racionalne interpretacije) in gledalca postavi pod direktno površinsko vprašanje: Zakaj se ponavlja? Zakaj se usoda lika neštetokrat ponovi na odru in zakaj to neprestano gledam? Zakaj njegove usode ne spremenim?

V intervjuju pravi: *''Proces postajanja (biti človek) je zelo pomemben. In to je nekaj, kar me neskončno fascinira. Del te verige je tehnologija, tako da je v nekem smislu že del nas*

⁹ pojem *virtualna resničnost* je kot metaforo za gledališče uporabil že Antonin Artaud (1896-1948) v spisu *Alkemija in gledališče* (1938)

¹⁰ dramaturgija vzporednega in naplastenega dogajanja je v režijah Susanne Kennedy poudarjena na ta način, da iz prostora gledalec dobi več simulov hkrati, a vendar ni jasno, od kod in zakaj ali čemu so se vzeli. Prvi odmevni primer njene predstave s tovrstno dramaturgijo je *Zakaj gospod R. divja?* (2014)

in bo še bolj. In pomembno je, da jo v nekem smislu sprejmemo in se je ne bojimo; da vidimo, kam nas pripelje. Ampak še vedno moramo to storiti na odgovoren način ... to lahko že vidimo v svojem življenju. Način uporabe tehnologije je zelo pomemben. Tehnologija nam bo torej veliko ogledalo in tam se po mojem dogaja veliko vznemirljivih stvari. Leta 2020 sem z robotom, imenovanim Oracle, izvedla projekt v gledališču Münchner Kammerspiele. Gledalec je bil v instalaciji, po kateri se je prosto premikal. Na koncu lahko sreča Oracula, ki je robot. Oracle je tehnologija, ki sedi pred vami in vam pripoveduje o vas samih. ''¹¹

O konstruktu halucinacije človeške resničnosti govori optimistično. Vse, kar si v konstrukt zamislimo, je po njenem lahko resnično.

¹¹ intervju najden na: ref: <https://www.draff.net/susanne-kennedy.html>0

3.4.3 GLEDALIŠKA POKRAJINA MED MITOM IN TEHNOLOGIJO

Julija 2024 je otvoritev doživela potopitvena instalacija gledališke režiserke Susanne Kennedy in vizualnega umetnika Marcusa Selga (1974). Postavljena je za propadlo tovarno blaga Glanzstoff v Avstriji, v sklopu festivala sodobne kulture Tangente. Instalacija se imenuje *Wasteland. The Great Simplification*, ker se tematsko obrača k stičišču preteklosti, prihodnosti in sedanjosti, ter s tem soočenjem prevprašuje, kaj danes pomeni biti človek. Oder je narava. Tandem je zapuščeno površino za tovarno preoblikoval z minimalnimi posegi. Umetnika sta postavila majevski totem, velike modre železne sode zložila v krog, zraven zapuščenega čolna nastavila čeber, iz katerega se kadi, in jelenje lobanje. Veliko polodprto betonsko konstrukcijo sta poimenovala Sončev tempelj in vanj postavila primitivna sedala z dvignjenim digitalnim kričeče zelenim napisom. Celo pokrajino gledalec lahko spremlja tudi virtualno skozi VR očala ali z mobilnim telefonom. V tej resničnosti pokrajina izgledala popolnoma drugače; je visoko estetizirana, s sanjskimi elementi in kričečimi barvami.

Obiskovalci se prosto gibajo, raziskujejo in se pogovarjajo, sedijo ob ognju, kjer poslušajo glasbo, združujočo starodavne majevske instrumente s sodobnimi elektronskimi zvoki. Susanne Kennedy z uporabo virtualne resničnosti prevprašuje, kaj predstavlja prostor, v katerem živimo. Kako ga sodobni človek vidi in kaj je pravzaprav resnično*. Prevprašuje preizpostavljenost podobam, ki jim kontrira z minimalnimi posegi v fizičnem odprtem potopitvenem prostoru, ki ga aktivno manipulira gledalec. Z dihotomijo narave in tehnologije, glasbe Majeve in elektronike, materialnega in virtualnega okolja ustvari vprašanje o sodobnem razmišljanju človeške skupnosti v svetu – to je vprašanje povezanosti z okoljem, naravo; povezanosti človeka s samim seboj.

3.4.4 AMBIENTALNO GLEDALIŠČE

Susanne Kennedy sem izbrala zaradi njenega dvojnega pristopa k prostoru igre. Ta hkrati obstaja in ne obstaja. Ko začutimo njegovo prisotnost, hkrati tudi začutimo odsotnost. Susanne Kennedy do industrijskih območij, zapuščenih javnih prostorov ali izvenodrskega prostora v gledališčih, ki jih preoblikuje v prostor igre, pristopi na ambientalen in pomensko - -simbolen način. Lokacije izbira skoraj filmsko, glede na atmosfero, ki korespondira s temami njenih konceptov. Naravne in arhitekturne značilnosti prostora s svojo lastno zgodovino, praskami, umazanijo, razpadanjem ali nekonvencionalnostjo poudarijo atmosfero pripovedi, so v službi potopitvene impresije gledalca. Kot sem že omenila zgoraj, Susanne Kennedy stremi k čutnem vtisu gledalca; z uporabo izvengledališkega ambientalnega prostora doda produkciji senzorične in visceralne dimenzije. Če se gledalec po prostorskem konstrukt premika, ga izkusi s celim telesom; ugotavlja, kakšnih dimenzij je prostor, kakšnih dimenzij je v njem on sam, kako se je gibati po tem prostoru - so na tleh kakšne prepreke, ki jih je treba preplezati, kako občutimo pesek ali travo pod nogami, kakšen vonj ima razpadajoča ladja in zakaj je gledalec pravzaprav tu. Tako izzove klasične dramaturške pristope in, kot Artaud, omogoči gledalcu, da sam sestavi izkušnjo sveta, ki ga je postavila zanj. S tem zabriše meje med fikcijo in resničnostjo, uresničuje človekovo željo po prebivanju v svetu fikcije. In ker gledalcu omogoči, da v domišljijem konstrukt za določen čas živi - mu omogoči primerjavo fiktivnega dvojnika in refleksijo v trenutku, ko gledalec spet prestopi mejo v vsakdanji svet. Gledalčeva izkušnja predstave je tako brutalno, direktno in brezkompromisno v vseh zaznavnih dimenzijah primerljiva z vsakdanjostjo.

Susanne Kennedy prostorsko inspiracijo črpa iz filmov, omenja predvsem *Matrico* (1999) in *2001: Vesoljsko odisejo* (1968). Oba filma povezuje vizualno močan, svojstven in popolnoma domišljijemski zgrajen filmski prostor, ki je neposreden produkt napredka znanstveno-tehnološke družbe. Iz tako zgrajenega filmskega prostora ne liki ne gledalec ob ogledu nimajo izhoda. Oba prostora oddajata občutke odtujenosti in družbene izolacije, a obenem mogočnosti, ki gledalca navdahne z lepoto in navdušenjem nad človekovo tehnološko zmožnostjo. Oba prostora vizualno stremita k simetriji in sta oblikovno čista, minimalistična.

V kontekstu ambientalnega gledališča so v avtoričinem prostorskem razmišljanju prisotni vplivi Antonina Artauda, avantgarde, De Stijla in postdramske tradicije, zlasti ideja, da prostor lahko oblikuje pripoved in igro. Njene produkcije pogosto razgrajujejo tradicionalne gledališke elemente, četrto steno in linearno pripovedovanje, tudi z uporabo fizičnih značilnosti prostora, za ustvarjanje fragmentiranih, nelinearnih izkušenj. Nad gledališko pripoved postavi izkušnjo.

Z izbiro specifičnih lokacij, ki dopolnjujejo teme, ki jih želi raziskati, komadi Susanne Kennedy izzivajo gledalca, da ponovno premisli o svojem odnosu do prostora, pripovedi in predstave. Njene ambientalno specifične predstave so potopitvene izkušnje, ki vključujejo vse čute in spremenijo obisk gledališča v potovanje raziskovanja in odkrivanja. S tem nenehno na novo definira, kaj gledališče lahko je, ter premika meje medija, vanj plete prvine sodobne likovne in video umetnosti in razširja območje prostora igre.¹²

¹²Objekt spoznamo preko čutil (otip, okus, vizualno), še preden poznamo njegovo ime. To je za Lacana čistost Realnosti. Objekt takšen, kakršen je bil, kot smo ga prvič spoznali, ne subjektiviziran, nedolžen. Brez imena in nanj prilepljenega pomena ali koncepta, spomina. Lahko bi tudi rekli, da je realni objekt popisan samo in čisto s svojimi fizikalnimi značilnostmi. Realno vedno obstaja. In z njeno pomočjo je mogoče ponovno vzpostaviti Imaginarno podobo. Realnost transcendentalno percipiramo med določenimi koordinatami, pravi Žižek, vendar pa k njej direktno ne pristopimo.



Slika 7: Wasteland (2024), Susanne Kennedy in Marcus Selg

4 IDEJNA REŠITEV



Slika 8: Prostor stare livarne 4

4.1 OPIS KONCEPTA IN TEHNIČNA DOKUMENTACIJA

4.1.1 PROSTOR DOGAJANJA

Prostor dogodka je Livarna v starem železniškem muzeju za ljubljanskim Bežigradom. Izbrala sem jo po prostorskem vtisu kratke drame. Zdelo se mi je, kot da med vsemi temi ruševinami ne obstaja gravitacija, le breztežnost. Ko sem raziskovala in poslušala intervjuje s Heinerjem Müllerjem, je le-ta govoril o konceptu oboroženega vagona, kar je prostorski vtis potrdilo.

Oboroženi vagon je vozilo, ki nenehno potuje s tabo v notranjosti, predstavlja varnost - saj ti nihče nič ne more – a je hkrati zapor in nevarnost tistemu zunaj.

Stavba živi sama od sebe. Vsi opilki, mačji iztrebki, stare tirnice, narkomani, ljubimci, zelena železna ograja, varnostnik, ki se kdaj pa kdaj sprehodi skoznjo ... Vse je tako različno od delavcev, ki so nekdanj vlivali kovinske dele. Dim je nadomestil prah. Delo je nadomestilo neindustrijsko življenje. Stanje propada. Živost in fragmenti zgodb v njem.

Stavbo obdajajo rjasti stoječi vlaki, vagoni s polomljenimi sedeži. Lokomotive z odprtimi pečmi na oglje. Čeprav so razstavni eksponati, v njih rase praprot, mah. Železne tirnice so pred vhodom nametane v kup, nestabilne. Staro kotlovnico so nedavno prav tako zadelali z železnimi mrežami. Nevarne predele so prepletli s plastičnim rdeče-belim trakom. Da se tam ne zbirajo ljubimci, narkomani. V visoki leseni in opečnati strehi je luknja. Zjutraj skozi usuto streho posveti sonce in na tla zariše popoln kvadrat. V kvadrastem curku se takrat vidi prah, ki se dviga in spušča in pleše. Odmev svetlobe skozi luknjo in razbita steklena okna obriše črnino z dveh pografitiranih kovinskih peči, skozi kateri prihaja kamen. Tla so posuta s kamni, ostanki plastike, lesa, stavbe same ... ostanki tistih, ki pridejo vanjo popit pivo. Potepuške mačke. Med pečema visi kavelj na plastični žici. Zdi se, kot da se je premaknil. Mačka steče skozi kamnit industrijsko izrezan obok vrat. Odmakneš se ji in kovinski oder se zatrese.

Zapuščen industrijski objekt nakazuje na propadajočo zgodovinsko obdobje, razpadanje in ruševine sveta, kot ga poznamo

4.1.2 LIKA V PROSTORU

Lika soobstajata in neprenehno drug drugega izzivata, drug drugemu definirata pomen. Oba sta zabstrahirana do njunega golega bista - njune medosebne interakcije. Sta zgolj v službi vedno ponavljajočega se dogodka in aristotelskega dramskega trikotnika. Zato sem za lik ENA izbrala prostor, za lik DVA pa zvok.

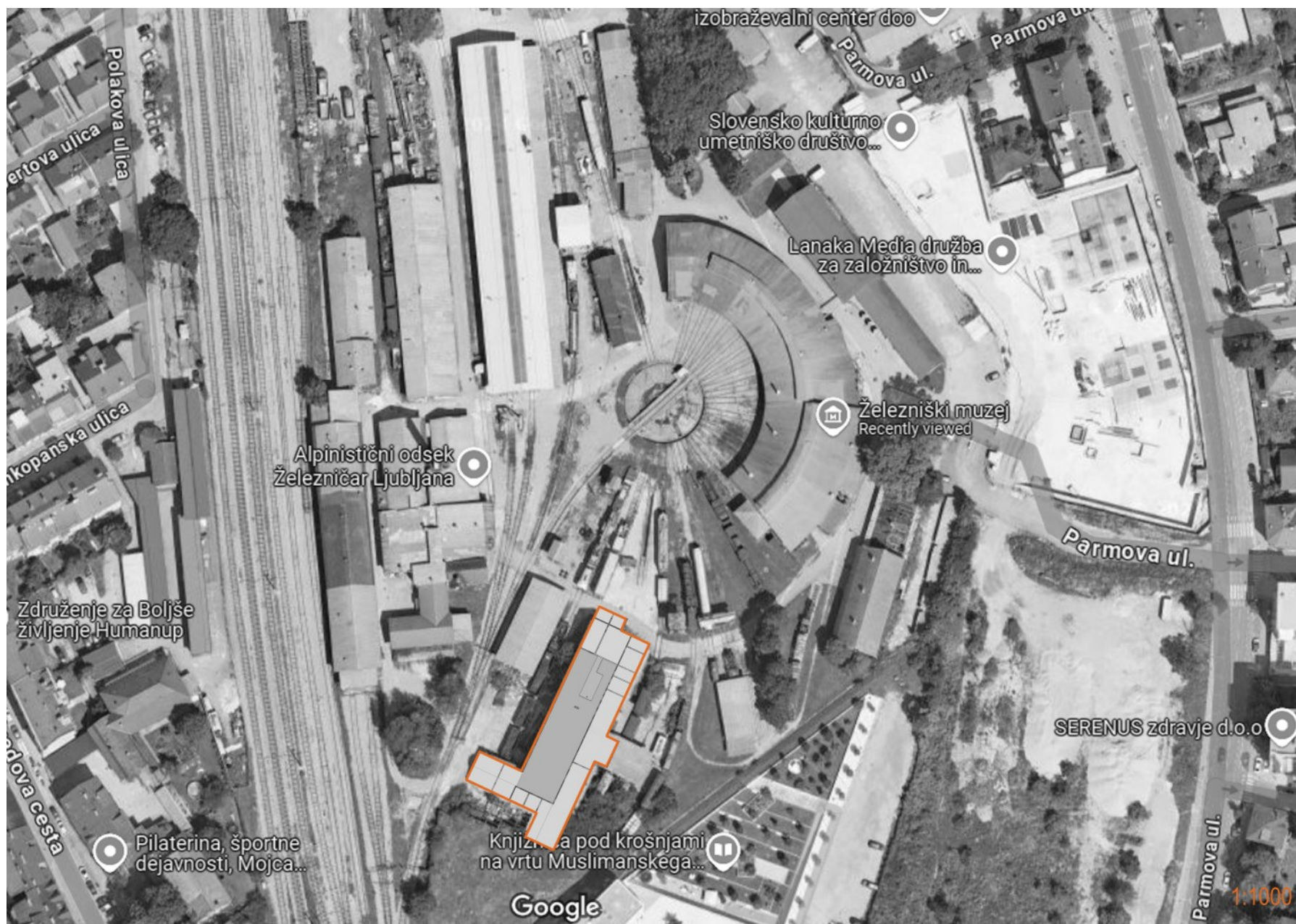
Prostor predstavlja materijo in zvok posledico interakcije z njo. Zvok v prostoru po navadi proizvede tretja oseba ali premikajoč se predmet. Ker pa v tem primeru igralca ali mehanizirane naprave ni, bo zvok pel samosvoj spev in tako nakazoval na dogajanje v prostoru, hkrati pa bo prostor definiral njegov odmev in izvor. Tudi sama vizualnost prostora, ki je izredno močna, bo pripomogla k redefiniciji zvočnega doživljanja.

4.1.2.1 ENA

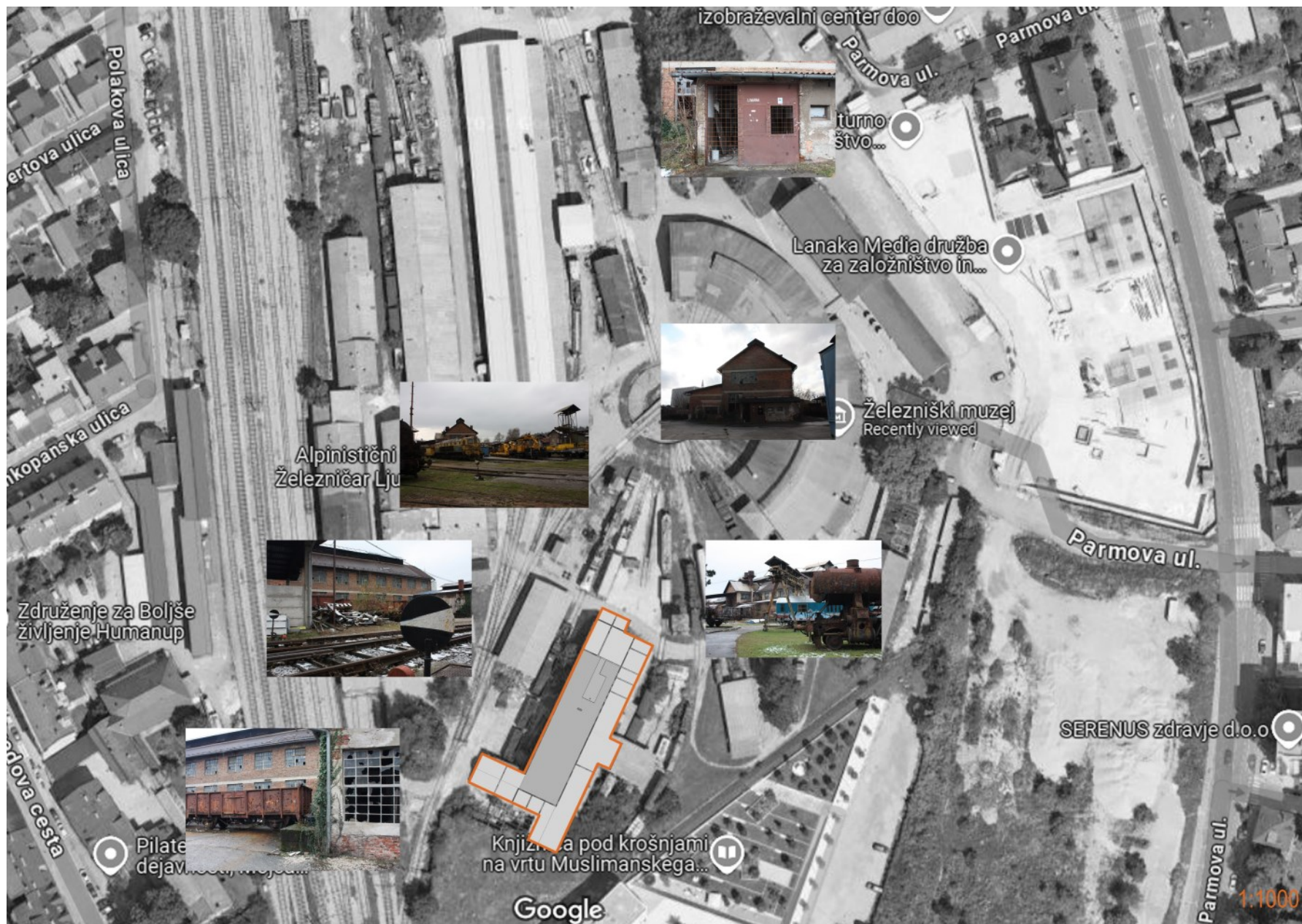
Prostor sem pustila razmeroma nedotaknjen. Edini dodani spremembi sta bel okrogel helijev balon in stara cerkvena klop. Njuna kompozicijska umeščenost skupaj s prostorom lahko aludira na oltar, torej na Jezusa, torej na tradicijo in Jezusovo razgaljeno srce. Kar nas vodi do motiva srca, nežno belega - nedolžnega, lahkega, aluminijastega - umetelnega, podvrženega nenehnemu bitju, otroštvu. Balon je z gornje strani z laksovo nitjo privezan na konstrukcijo stavbe - da se ne zadane ob oster predmet ali odpluje predaleč od zastavljenega mesta kompozicije zaradi termodinamike prostora. V balonu je opečnata kroglica premera en centimeter. Kroglica drži balon, da se ne giblje previsoko, izračunana masa mu omogoča plovbo do višine štirih metrov. Testirani so bili še trije baloni istega premera s kroglico v okviru diametra enega centimetra z rahlim odstopanjem.

Lega balona je umeščena visoko in skrit je nad lesenim podestom. Želim, da ga gledalec ne odkrije takoj, ko vstopi v prostor.

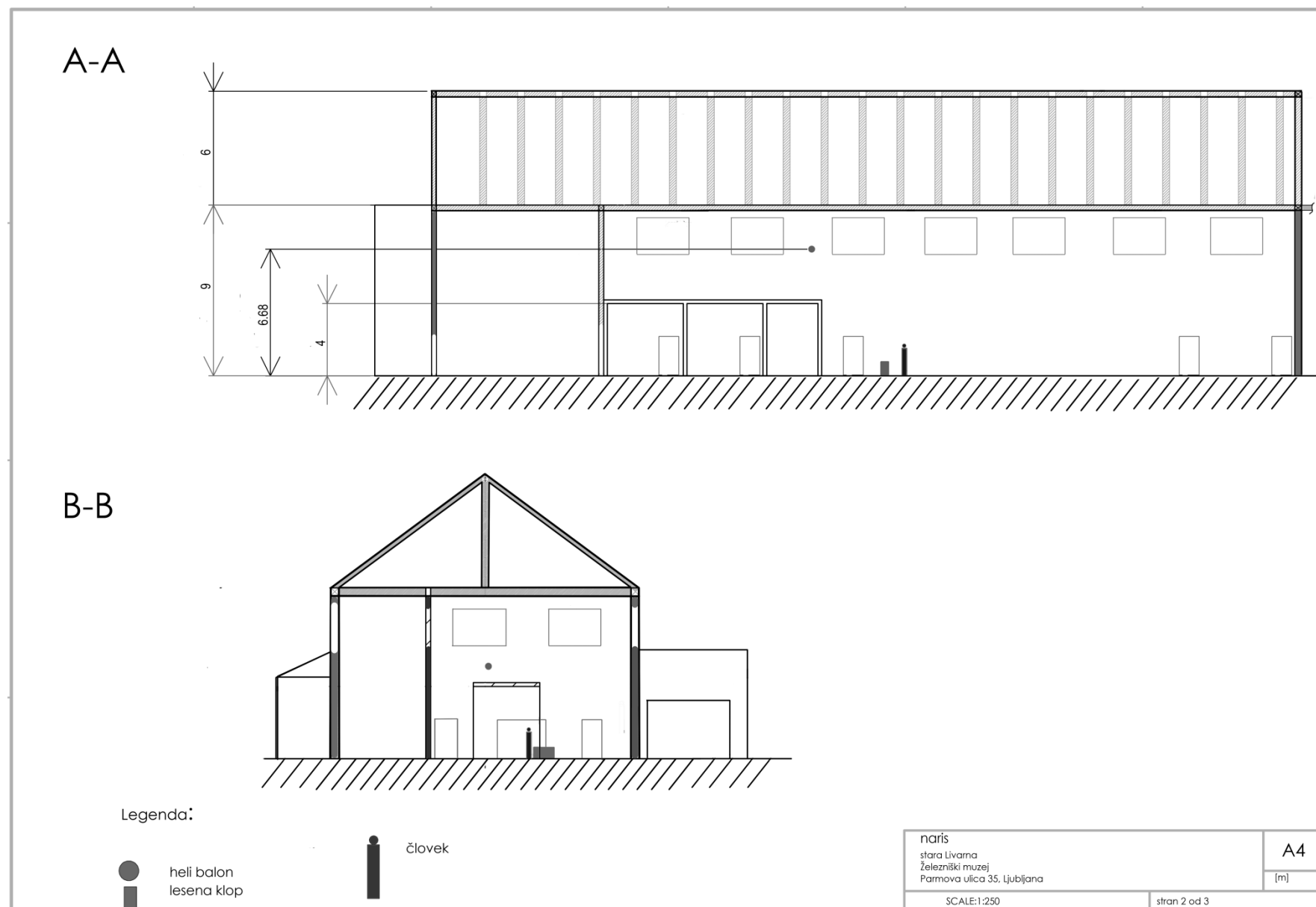
Klop je postavljena pred balon z rahlim zamikom v levo, da kompozicija spominja na cerkev. Želela sem, da gledalec vstopa tiho, ritualno, naj se na klop želi usesti. Klop je stara in originalne rjave barve, da se zlije s prostorom in da je gledalec ne doživlja kot artefakt. Tako bo lažje kot del prostora razumeti tudi balon. Kompozicija svetega, cerkvenega prostora v razpadajoči industrijski stavbi nakazuje na razkroj tradicije, a v tem hkratio lepoto – upanje.



Slika 9: Tloris livarne z okolico



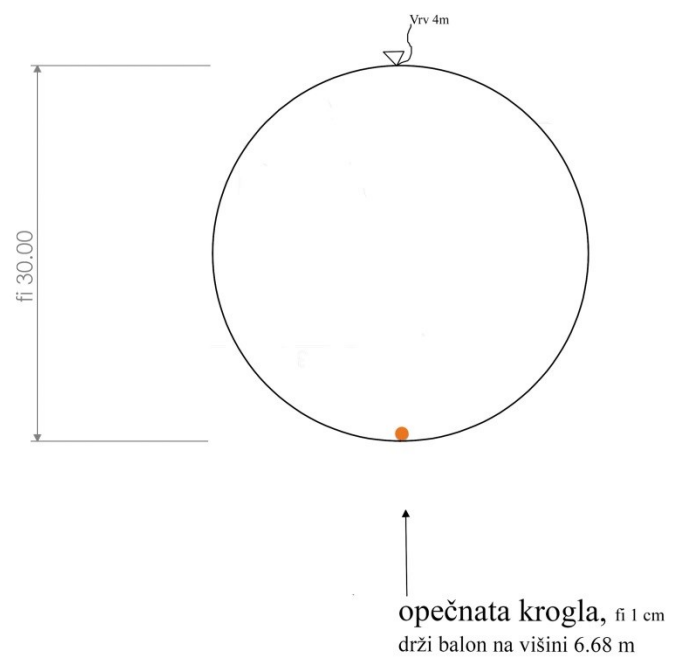
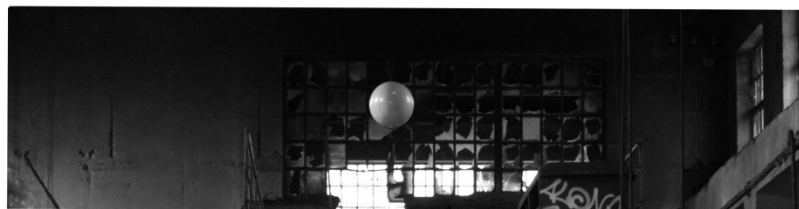
Slika 10: Tloris livarne z okolico in s slikami stavbe



Slika 12: Prereza dogajalnega prostora

4.1.2.1.1 Objekta

Prostoru dodana objekta sta bel helijev balon in stara klop. Podrobno sta opisana v tehničnih načrtih.

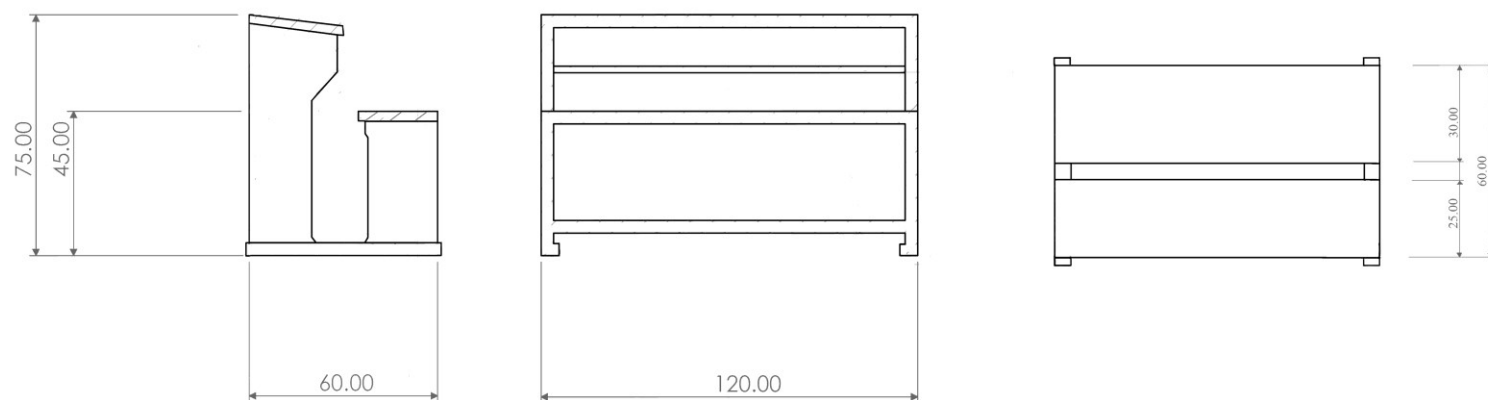


Helijev balon, bel

A4 [cm]

merilo:
1: 5 aluminij

Slika 13: Tehnični načrt balona



stara klop, cerkvena

A4

merilo:
1:10

[cm]

les

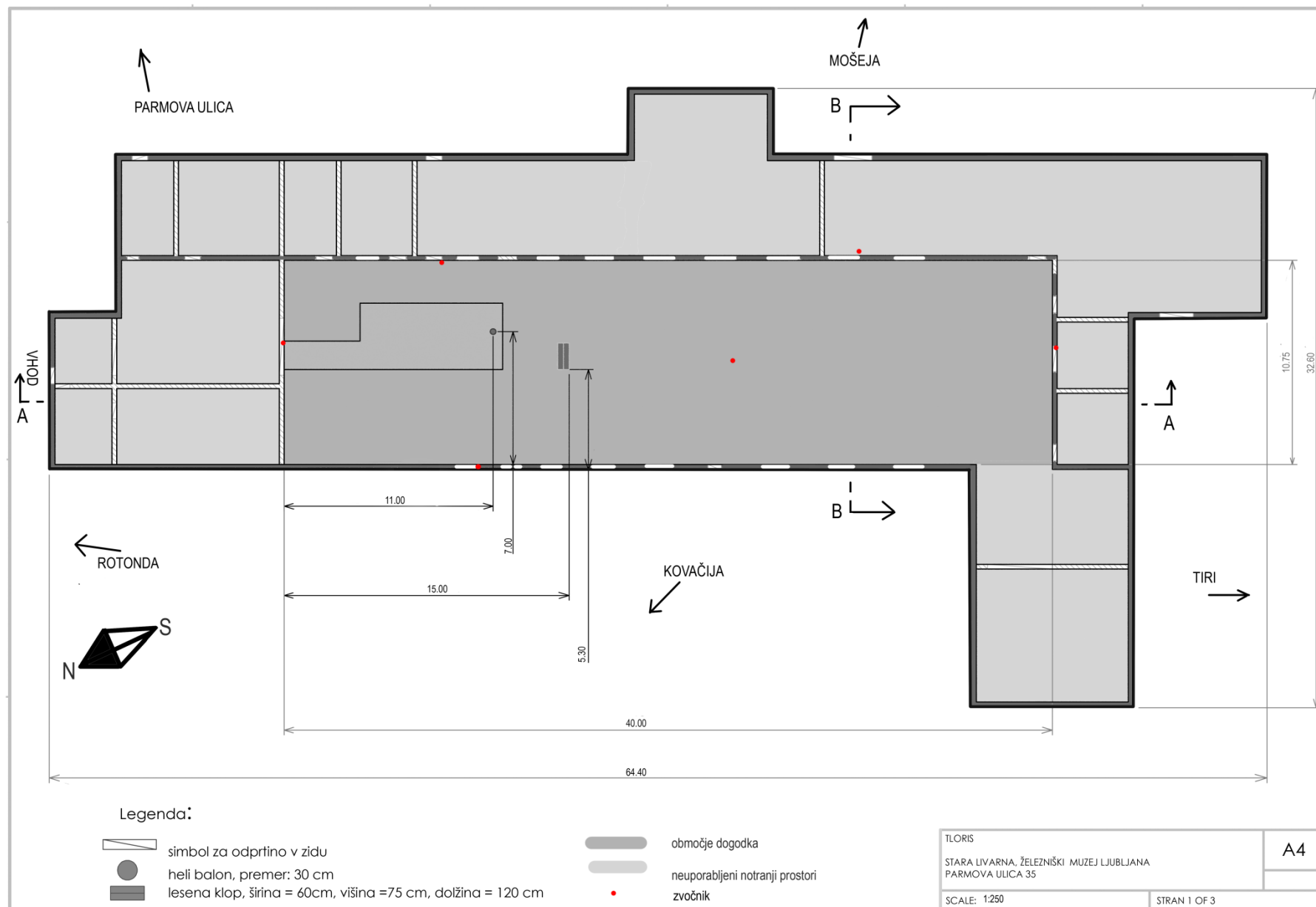
Slika 14: Tehnični načrt stare cerkvene klopi

4.1.2.2 DVA

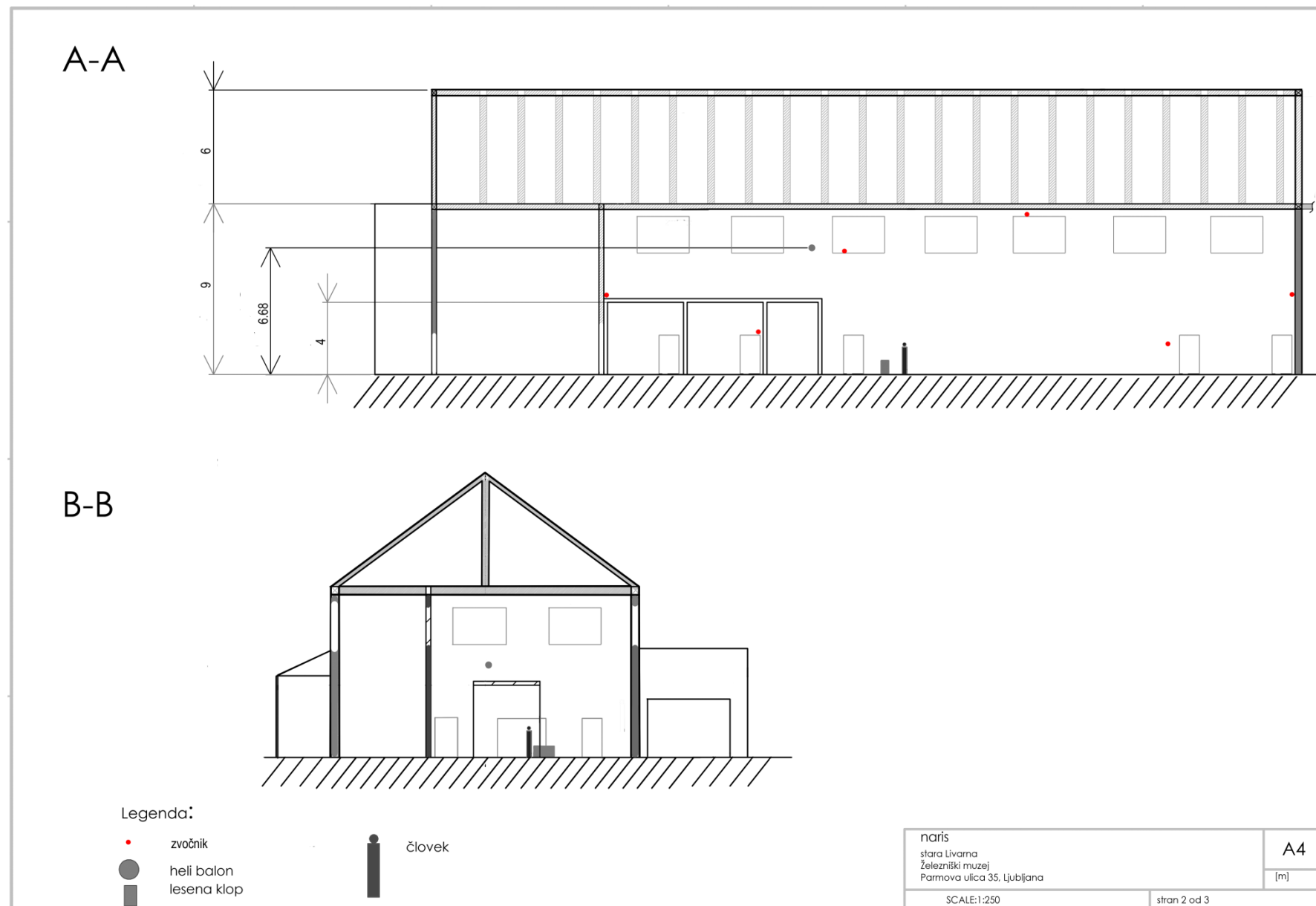
Glasba v skupni dolžini traja dvajset minut. Ko vanjo vstopimo, je subtilni ambientalni pojav - odmev kapljic.

Potencirane mačje stopinje in njihov odmev, petje ptic in njihov odmev, škrtanje lesa, muha, veter. Voda napreduje v zvok šumenja reke, v prostor se začne mešati drdranje koles vlaka in viola, kot rahel znak, prizvok cerkvenih fraz.

Šest zvočnikov je skritih v prostoru.



Slika 15: Tloris dogajalnega prostora z zvočniki



Slika 16: Prerez z zvočniki

4.1.3 Opis kostuma varnostnika pred vhodom v prostor

Kostum in pojava stražarja vhoda izhajata iz zahteve s strani železniškega muzeja. Pri vsakem dogodku v zapuščenih objektih zahtevajo prisotnost muzejskega varnostnika.

Varnostnika sem želela povezati z občutkom prostora, da bi gledalčeva izkušnja delovala bolj pravljичno, zato je verjetno. Notranji prostor aludira na cerkev, ker sem zapuščeni hali dodala cerkveno klop in zaradi kompozicijske postavitve dodanih objektov. Prav tako livarna vzbuja občutek obrednosti, ker je gledalec notri sam in ker je prostor visok ter dolg. Varnostnik naj bi h obrednosti pripomogel tako, da gledalca v prostor spusti. Zato sem varnostnika povezala z motivom župnika, ki straži vhodna vrata, da se spoji z motivom cerkvene klopi in tako poudari eno plast v kompoziciji vtisov.

S to zahtevo sem spojila idejo čelade, ki se mi je porodila kot ena prvih asociacij na kratko dramo. Čelada v kompoziciji s črnimi oblekami deluje kot župnikovo posvetno pokrivalo. Čelado sem v začetnem procesu razmišljanja o praktični izvedbi želela uporabiti kot glavni prostorski element, vendar je v razvoju koncepta, odpadla.

Pred vhodom v livarno stoji župnik, ki straži vhod. Motiv župnika sem izbrala, saj spada h motivi cerkvenega prostora, ki sem ga uporabila. Je hkrati znak, ki označuje stavbo in vhod v prostor dogodka. Je pojava, ki je v takih prostorih vedno prisotna. Na glavi ima železno čelado z DC elektromotorjem, kar omogoča vrtenje opečnate krogle premera 1 cm okoli župnikovega pasu. Krogla je pritrjena na tanjši železni žici.

Čuvar vhoda, ki apelira na župnika, je oblečen v sodobna črna oblačila. Široke črne hlače, bundo s kapuco, črne bule in črne rokavice.

Ker župnik pred prostorom samo stoji in se ob prihodu gledalca odmakne, ga ne smatram kot element dogajanja v predstavi. Je ritualna komponenta, znak za vhod. Z obiskovalcem ne vzpostavi stika.



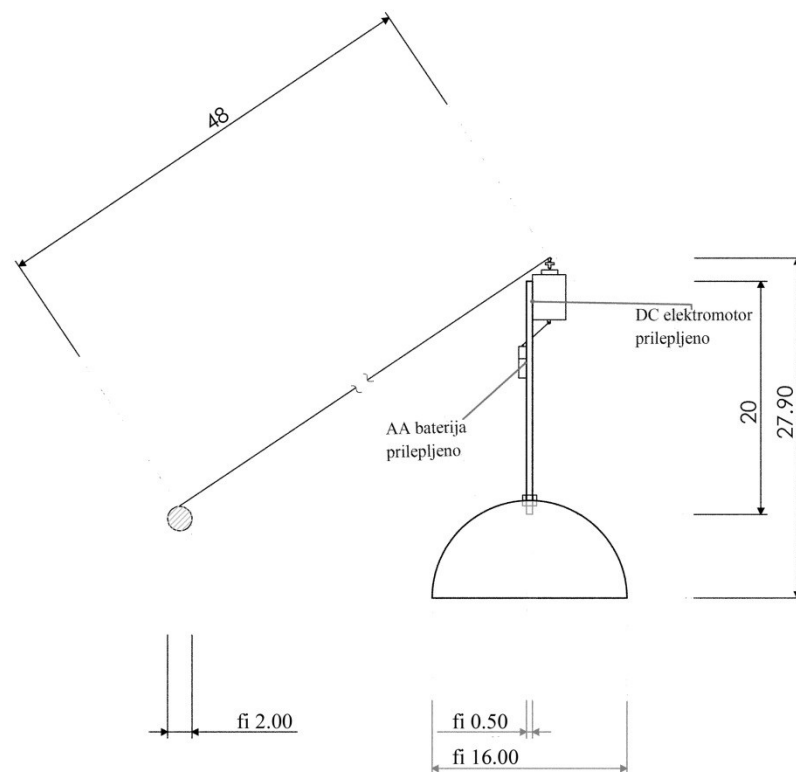
Slika 17: Kostum - frontalna stran



Slika 18: Kostum - stranski pogled



Slika 19: Kostum – pogled od daleč



čelada

A4	[cm]
merilo: 1: 5	železo

Slika 20: Tehnični načrt čelade

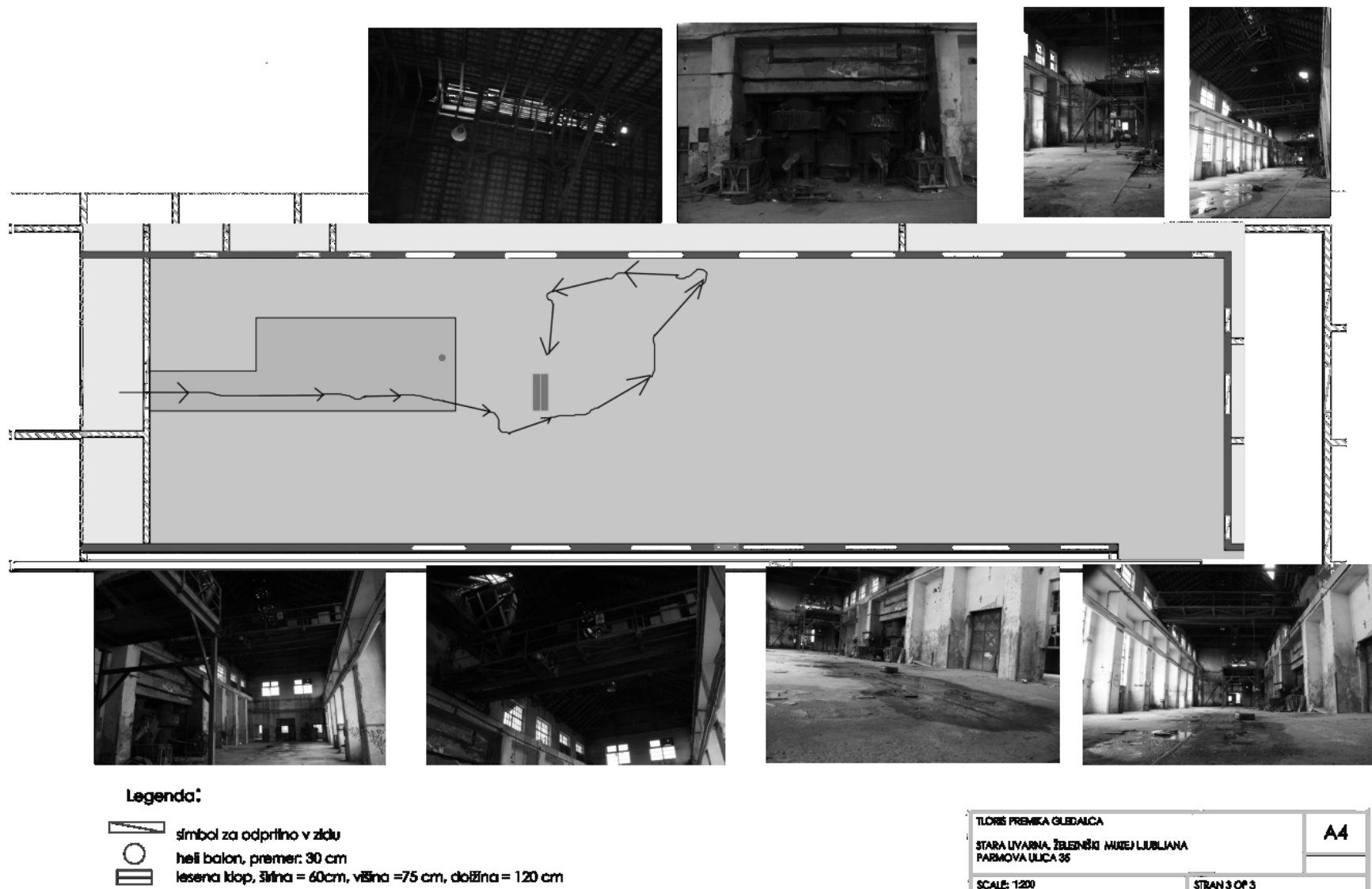
4.1.4 POTEK DOGAJANJA

Gledališka slika je uprizorjena za enega gledalca. Želim, da dobi občutek samote, majhnosti in nenadzorovanosti nad zvočnimi pojavi. Ne želim, da interpretira tuje korake ali sliši pokašljevanje kot del zvočne kompozicije. Želim doseči, da se pasivni gledalec sprostí in si dovoli sedeti na klopi in raziskovati prostor, brez strahu, da je opazovan. Zato gledališka slika traja trinajst minut, kar je ravno pravšnji čas, da prostor ponotranjimo.

Gledalec je ob 18. uri zvečer vabljen, da se znajde pred vhodom v staro livarno na območju Železniškega muzeja Ljubljana. Hodeč po kompleksu železniškega muzeja, mimo starih vlakov, se orientira med zapuščenimi kompleksi, išče staro livarno. Vhod prepozna po čuvarju vhoda, ki stoji pred vrati. Prepozna ga po nadrealistični čeladi, saj je čelada kostumski element, ki nakazuje na začetek fiktivnega dogajanja.

Čuvar vhoda, ki apelira na figuro župnika, je v funkciji varnostnika, saj Muzej zahteva prisotnost njihove varnostne službe v zastarelih poslopih na muzejskem območju. Hkrati pa pojava, oblečena v stiliziran kostum s čelado, katere podaljšek kroži okoli telesa, in na katerem je pritrjena opečnata krogla, ki apelira na planet, krožeč okoli človekovega trebuha, služi kot znak vstopa v svet fikcije. Nakazuje, da naj bi se pravila vsakdanjih okoliščin končala ob vstopu. Dolžina žice, na kateri kroži krogla ob vrtenju, sovпада s širino vrat. Vrtar se gledalcu umakne v desno in gledalec lahko vstopi. Slišati je zvok kapljanja vode, odmeve mačjih stopinj, škripajoč les in kovino.

PRIBLIŽANI IZSEK DOGAJALNEGA PROSTORA



Slika 21: Predvidene smernice gibanja

0. – 3. minuta

Gledalec zvoka svojih stopinj ne sliši, saj umeten zvok dominira nad njegovo pojavo.

V prvem prostoru ga pogled na odpirajočo avlo pred njim sili naprej. Ko vstopi, zvok odmeva kapljanja vode sliši močneje. V avlo vstopi pod leseno platformo. Stropa stavbe tako ne vidi. Na svoji desni v globini prostora vidi leseno cerkveno klop. Vizualni pojav v njem vzbudi željo, da bi se do nje premaknil. V prostoru je zaznati repetitivno melodijo viole. Ta melodija služi kot podlaga za vse zvoke in je prisotna stalno, v zvočni zanki. Ob vstopu v odprti del avle se gledalec obrne navzgor, saj se mu odpre nova stopnja svobode pogleda.

3. – 7. minuta

Nad leseno platformo vidi lebdeči bel okrogel helijev balon. V kompoziciji s klopjo lahko deluje kot oltar. Zasliši škripanje koles vlaka. Obrne se. Predstavljam si, da mogoče še ne ve, kaj bi pravzaprav naredil, zato se na klop usede. Gleda okoli sebe, posluša. Se sprehodi. Pogleduje k balonu, na ruševine naokrog. Glasba se stopnjuje, zvok kapljic postane reka.

7. – 13. minuta

Zvok mačjih stopinj se spremeni v računalniški zvok. Zvok kapljic na železo se pretvori v zaviranje. Sliši drgnjenje balona. Glasba se upočasni, zvok kapljic postaja močnejši in glasba doseže vrhunec. Zasliši se glasen pok. Pogleda proti balonu.

13. – 17. minuta

Balon še vedno lebdi. V glasbo se vmeša šumenje reke. Se umiri. Gledalec še malo počaka, mogoče pričakuje še kakšen dogodek. Počasi vstane in odide.

4.2 DOKUMENTACIJA DOGODKA S FOTOGRAFIJAMI IN ZVOKOM



QR 1

Slika 22: Potek predstave 1





QR 2

Slika 23: Potek predstave 2





QR 3

Slika 24: Potek predstave 3





QR 3

Slika 25: Potek predstave 4





QR 4

Slika 26: Potek predstave 5





QR 5

Slika 27: Potek predstave 6





QR 6

Slika 28: Potek predstave 7





QR 7

Slika 29: Potek predstave 8





QR 8

Slika 30: Potek predstave 9





QR 9

Slika 31: Potek predstave 10



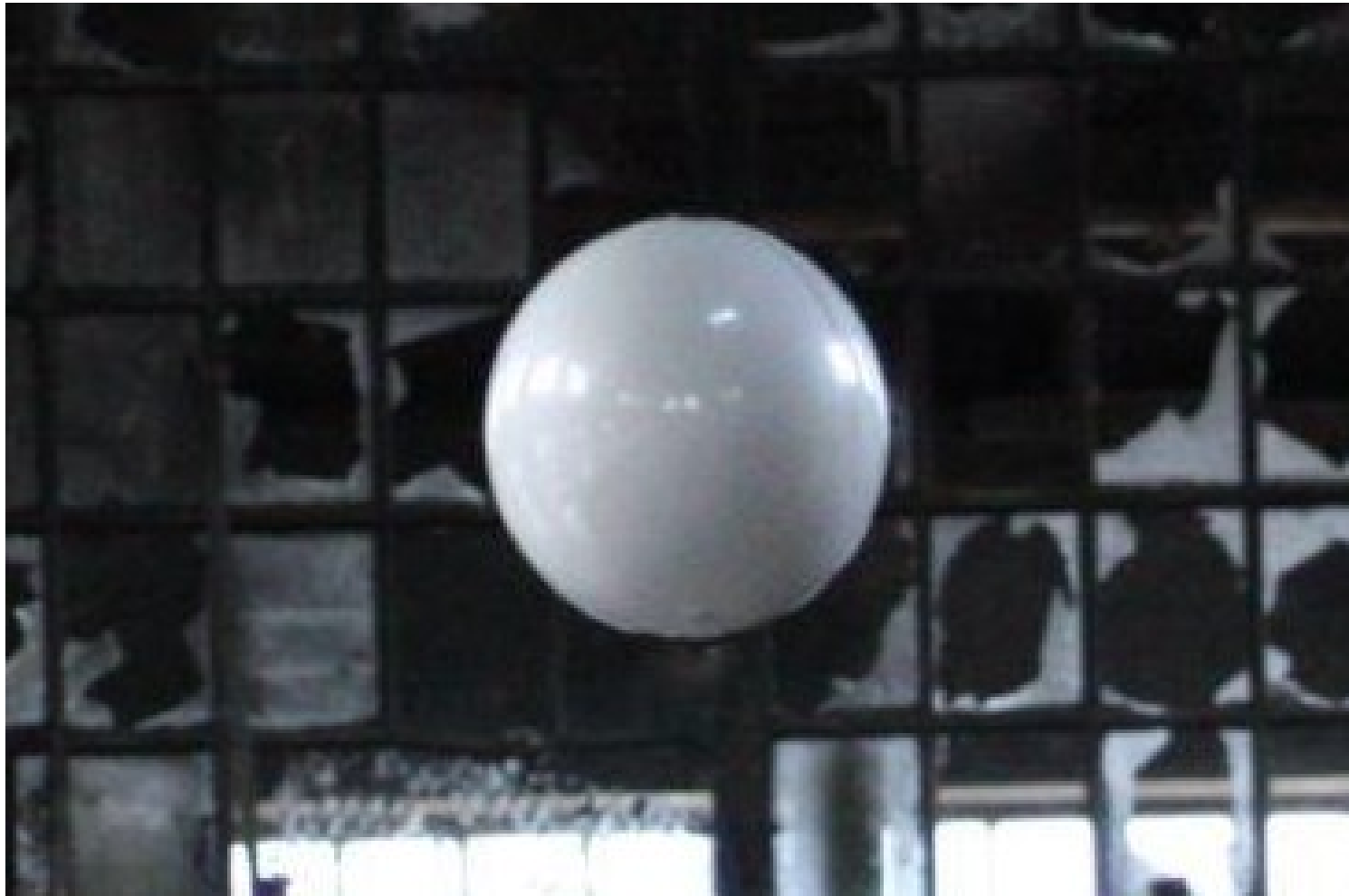


QR 10



QR 11

Slika 32: Potek predstave 11





QR 12

Slika 33: Potek predstave 12





QR 13

Slika 34: Potek predstave 13





QR 14

Slika 35: Potek predstave 14





QR 15



QR 16

Slika 36: Potek predstave 15





Slika 37: Potek predstave 16

4.3 GLEDALČEV KOMENTAR

Prehajanje skozi stari železniški muzej, da bi našel zapuščeno livarno, je bilo intrigantno in nekoliko vznemirjajoče doživetje. Prazne stavbe okoli mene so še povečale srhljivo vzdušje, kar je nastavilo ton dogajanju, ki je sledilo. Moški, ki je varoval vhod v svojem stiliziranem kostumu, z železno čelado in krožečo opeko, je takoj dal vedeti, da to ni običajen dogodek. Njegova prisotnost je bila hkrati nenavadna in očarljiva ter me je potegnila v dogodek že od trenutka, ko sem prispel.

Ko sem vstopil, so bili zvoki neverjetno učinkoviti pri potopitvi v okolje. Kapljanje vode, odmevajoči koraki mačke in škripanje lesa so ustvarili občutek nelagodja, ki je izostril moja čutila. Zaradi kontrasta med temi okrepljenimi ambientalnimi zvoki in tišino mojih lastnih korakov sem se počutil, kot da vdiram v nekaj starodavnega in pozabljenega. Bilo je hkrati fascinantno in vznemirljivo.

Ko sem se premaknil v glavno avlo in opazil cerkveno klop na desni, sem začutil, da me vleče k njej. Sedeč na klopi v tako zapuščenem, razpadajočem prostoru, sem se počutil majhnega in bil sem zamišljen. Premik zvoka – od kapljanja vode do tekoče reke – je trenutku dodal nadrealistično kakovost, zaradi česar se je prostor zdel hkrati svet in zapuščen. Nadrealistična mešanica cerkvene viole in vlakovnih koles nad mano je okrepila ta občutek, mešajoč sveto in industrijsko na način, ki se je zdel nezemeljski.

Pojav belega helijevega balona, ki je plaval nad mano, je bil nepričakovan in skorajda duhoven element. Zdelo se je kot krhek simbol nečesa – morda upanja, morda nedolžnosti – sredi razpada. Ko se je glasba stopnjevala, je raslo tudi pričakovanje, nenaden pok pa mi je pognal srce v pete. Hitro sem se obrnil, da bi videl, ali je balon počil ali pa je nekaj drugega povzročilo hrup, toda ko sem videl, da balon še vedno plava tam nespremenjen, sem bil globoko vznemirjen. Zaradi tega sem začel dvomiti o svoji percepciji resničnosti v tem prostoru.

Po poku sem čutil močno željo, da ostanem še malo dlje, da vidim, ali se bo zgodilo še kaj. Umirjena, ambientalna glasba, ki je sledila, je bila pomirjujoča, a je hkrati dala občutek zaključka izkušnje. Kljub temu je napetost zaradi poka ostala, zaradi česar sem bil na trnih, spraševal sem se, ali se bo zgodil še kak nepričakovan dogodek. Sčasoma sem začutil potrebo, da zapustim prostor, čeprav je del mene želel ostati in videti, ali lahko odkrijem še kakšno skrivnost, skrito v ruševinah.

Gledališki dogodek je bil izjemna senzorična izkušnja. Okolje, zvoki in subtilni narativni elementi so skupaj ustvarili globoko atmosfersko in miselno spodbudno predstavo. Kombinacija zgodovinskega razpada s surrealnimi, skorajda duhovnimi elementi je name naredila trajen vtis.

Čeprav je bila izkušnja močna, so bili trenutki, ko sem se počutil nekoliko izgubljeno, negotov sem bil glede tega, kam naj grem ali kaj naj zdaj storim. Nekaj dodatnih usmeritev ali bolj vidnih namigov bi lahko pomagalo udeležencem, da se bolj polno vključijo v okolje, ne da bi pri tem prekinili potopitveno vzdušje. Poleg tega je bil tempo večinoma učinkovit, vendar bi lahko bila večja variacija v intenzivnosti izkušnje – morda več trenutkov presenečenja ali interakcije, da bi občinstvo ostalo angažirano skozi celotno predstavo.

Všeč mi je bila uporaba zvoka in prostora za ustvarjanje potopitvene, skorajda sanjske izkušnje. Kombinacija starega, propadajočega okolja s surrealno glasbo in vizualnimi elementi je bila očarljiva. Še posebej balon je bil srhljivo lep dodatek, ki je dogodku dodal plast skrivnosti.

Ob poku sem se počutil nelagodno. Nenaden pok je bil zame najbolj neprijeten trenutek, ne samo zaradi hrupa, ampak zaradi napetosti, ki jo je ustvaril. Nerešena narava dogodka – kjer se kljub alarmantnemu zvoku ni nič vidno spremenilo – me je pustila v nelagodju in spraševal sem se, kaj je resnično.

Ta gledališki dogodek je bil nepozabna in globoko vplivna izkušnja. Igral se je z mojimi čuti in čustvi na način, kot le redkokatera predstava, pri čemer mi je pustil mešanico občudovanja, refleksije in kančka nelagodja. To je tista vrsta izkušnje, ki ostane z nami dolgo potem, ko zapustimo prostor. In da, dogodek je nosil močan družbenokritični podton, čeprav je bil subtilen in odprt za interpretacije. Zdelo se je, da propadlo okolje zapuščene livarne, nekoč kraja industrije in produktivnosti, ki je zdaj prepuščeno gnitju, komentira teme zastarelosti in posledice industrijskega upada. Bilo je, kot da bi nas dogodek vabil k razmisleku o tem, kaj se zgodi s prostori, skupnostmi in industrijami, ko jih družba ne šteje več za koristne. Odmevi kapljajoče vode in škripanje lesa so poudarjali tišino, ki sledi zapuščenosti, kar kaže na zanemarjanje ne le krajev, temveč tudi ljudi in zgodovine.

Prisotnost cerkvene klopi v tej pusti industrijski ruševini je govorila tudi o presečišču svetega in profanega, poudarjajoč načine, kako lahko duhovne in moralne vrednote zasenčijo ali pokvarijo materializem in industrijski napredek. Nadrealna kombinacija cerkvene glasbe z zvoki koles vlakov je dodatno zabrisala meje med duhovnim in industrijskim ter nakazala kritiko tega, kako sodobna družba pogosto združuje ali zamenjuje ta področja, včasih do vznemirljivega učinka.

Zdelo se je, da figura na vhodu s svojim nenavadnim kostumom in krožečo opeko simbolizira absurdnost obrednega pristajanja na zastarele ali nesmiselne vloge. To bi lahko bila kritika tega, kako posamezniki ali institucije še naprej opravljajo funkcije, ki so izgubile svojo relevantnost ali pomen, in se oklepajo starih identitet v svetu, ki se je premaknil.

Trenutek z balonom in zvokom poka, kjer se kljub alarmantnemu hrupu ni nič vidno spremenilo, bi lahko končno interpretirali kot komentar na nepovezanost med dogajanjem in posledicami v sodobni družbi. Lahko odraža, kako se dramatični, moteči dogodki – kot so gospodarske krize, tehnološki premiki ali družbeni pretresi – lahko zgodijo brez kakršnega koli očitnega ali takojšnjega vpliva na vidne strukture okoli nas. To bi lahko razumeli kot kritiko načinov, kako je družba pogosto neobčutljiva za resnične spremembe in ohranja fasado normalnosti, tudi ko osnovne napetosti dosežejo točko preloma.

Če bi dogodku moral določiti dramo, bi bil to Beckettov Čakajoč Godota.

4.4 OSEBNA REFLEKSIJA

Gledališko tihožitje sem izvedla 24. 7. 2024 ob 18. uri popoldne. Menim, da je bila izvedba uspešna. Plavajoči balon je poudaril občutek tišine, deloval je pomirjujoče in estetsko zadovoljivo. Zvok je ustvarjal občutek vzporednega, neprisotnega prostora. Pok je gledalca prestrašil in za tem zvočnim dogodkom je bil prostor čutno spremenjen, a vizualno enak, kar je ustvarilo občutek dezorientacije in odtujenosti. Klop je delovala kot postaja in ko je obiskovalec sedel na njej, je prostor dobil vtis celote. Ocenjujem, da se je vtis celote rušil in sestavljal s premiki gledalca. Hodeč po prostoru, ga je gledalec doživljal veliko bolj fragmentirano. Zvok je pripomogel k temu občutku. Še posebej me je navdušila jukstapozicija dogodka - nedogodka, tega, kar se pravzaprav dogaja, in kar se zgodi le v moji domišljiji.

Bilo je rahlo oblačno, soparno vreme, kar je ustvarjalo zadušljiv občutek.

Izboljšati bi bilo potrebno dramaturgijo poti in v prostor nastaviti več postaj ali znakov, da bi se gledalec počutil manj izgubljenega in posledično zmedenega, kar je negativno vplivalo na izkušnjo tihožitja. V prihodnje si želim več poudarka nameniti vizualni stilizaciji, predvsem simbolizmu barv, in razvoju tihožitja za daljše časovno obdobje v okviru ene ure in pol. Med procesom sem naletela na motiv odsotnosti, skozi katerega želim v prihodnje raziskovati gledališče. Odstrem mu lahko eno komponento posebej in preizkusim učinek. Motiv odsotnosti se primarno pojavi v dramskem tekstu, lika sta raztečena, sta zgolj odmev in ne dramski osebi. Drugič se pojavi in poveže z besedilom z izbiro prostora. Prostor stare livarne je prepuščen samemu sebi, razpadanju, zato v njem zaznam odsotnost skrbi in nege. Je zapuščen s strani družbe. To sem prek impozantno razbitih oken, prahu, razdrtih ograj in odkrušenih kamin, v prostoru neposredno začutila. Motiv odsotnosti sem potencirala še z odstranitvijo igralca, glavnega elementa v gledališki predstavi. Na tej točki bi me zanimala animacija objekta. Jaz sem navidezno animacijo

objekta – balona - v svoji izvedbi poskusila doseči z zvočnimi elementi. To je bil pravzaprav tudi dodatek in četrti motiv odsotnosti, katerega glavni cilj je občutek zapuščenosti in samosti posameznika in njegove pripadnosti v družbi. Človek sam potrebuje ekipo, še posebno v gledališču, potrebuje skupnost, da postane tudi sam močnejši, da ideje in upi za boljšo prihodnost postanejo uresničljivi. Zdi se mi, da je se človek v našem času vedno bolj počuti sam, kar rezultira v zapiranje v svoj konstrukt sveta, nostalgijo in brezup, in vedno manjša pozornost je namenjena kritičnem opazovanju zunanjega družbenega sveta, ki, mislim, razpada.

Omenjena nostalgija in motiv dajanja srca v izbranem dramskem besedilu privedeta do teme dialoga nežnosti in krutosti. Želja po nežnosti se v dramski podlagi pojavi v motivu dajanja srca. Je neposredna želja, odgovori hladni in rezultat je krut kirurški poseg, izrez mogoče še edinega, kar človeka fizično dela živega. Nežnost sem poskusila vizualno vzpostaviti prek belega balona, saj je njegova lupina krhka, lahko prebita. H njegovi krhkosti in poetičnosti doprinese helij, ki ga drži v zraki, pljuje, in je podvržen vsaki termodinamični spremembi. Balon asociativno povežem z otroštvom, lebdenje s pravljичnostjo, pa tudi s srcem. Zvok je prav tako komponenta nežnosti. Prostor mehča, ga oživi, nato ga z nasilnim pokom redefinira, saj gledalca razburi in postane bolj oprezen. S pokom sem v zvočno komponento vnesla motiv krutosti.

Oba motiva nežnosti in krutosti lahko zaznamo v likih *ENA*, razpad, in *DVA*, pok. S to temo sta torej lika povezana. Menim, da je prav, da tema soobstaja v obeh likih.

Ocenjujem, da bi temo dialoga nežnosti in krutosti lahko privedla do večjega ekstrema. V tem tihožitju je bila ta tema zgolj nakazana, saj je nežnost podana prek dodanega objekta, balona in nekaterih zvočnih vstavkov. To se mi po izvedbi ne zdi dovolj, da gledalec začuti željo po biti nežen, kar sem želela doseči. V tem trenutku za ta nadaljnji korak še nimam odgovora, vendar menim, da se bom do rešitve dokopala zgolj s praktičnimi poskusi. Preizkusila bom različne materiale in njihove zmogljivosti. Živost poskusila doseči z vmesno animacijo objektov.

Na svojo predstavo ali gledališko sliko sem povabila Chat GPT. To je gesta še zadnjega motiva odsotnosti. Čudovito je interpretiral rezultate, hvala mu. Očitno je dobro naučen. V vsaki odsotnosti je zaznana človekova sled. To je mogoče celo njena definicija

5 ZAKLJUČEK



Slika 38: Prostor stare livarne

Mislila sem si, da je bivanje v danem prostoru lahka stvar. Samoumevna. S preučevanjem neskončne količine biografij in video dokumentacij petih avtorjev se je odpiralo vedno več vprašanj in tem, v katerih sem se izgubljala. Nemogoče je enoplastno ovekovečiti avtorje in krivico bi jim naredila, če bi to poskušala. Nemogoče je pravzaprav spoznati človeka, njegov trenutni in prehitro se spreminjajoč odnos do prostora. Družbeni prostor se navsezadnje spreminja hitreje, kot mu želimo slediti. To se opazi tudi v delih obravnavanih avtorjev, v njihovih razmišljanjih, raztrganinah. Vsakega od njih bi lahko v drugih življenjskih obdobjih celo obravnavala kot drugačno osebnost. Z reduciranjem na le eno od kopice del posameznika sem poskusila izluščiti misli, ki bi podkrepile praktični del moje interpretacije *Komada za srce*. Predstavila sem torej svoj avtorski pristop do avtorjevega odnosa s prostorom.

Frederick Kiesler je prostor doživljal precej dobesedno. Hitro razvijajočo industrijo s konca 19. stoletja, prekarno delo v tovarnah je prenesel na oder. Gibanje, zmedene misli posameznika, ki se sprašuje, če ga bo pri delu nadomestil stroj, je poskusil osmisлити in industrijsko mehaniko z estetiziranjem počlovečiti. To, kar je krutega v neusmiljenih strojih, je lahko lepo, lahko služi tudi užitku. Ali pa je postavil svoja vprašanja v obratni smeri in je z industrijsko mehaniko na odru hotel filozofsko prevprašati prihodnost; vidite, ljudje, sprejmite situacijo ali razmišljajte.

Antonin Artaud je skrival svojo krhkost za močnimi družbenimi tezami. Njegov notranji svet je bil brez dvoma globoko zaznamovan in izkoriščen zaradi vojn, pandemije in človeške okrutnosti po drugi svetovni vojni. Skril se je v lupino. Njegov prostor je lupina. V primeru avtorja, ki je s svojo najkrajšo dramo podžgal moje razmišljanje, Heinerja Müllerja, je okolje fragmentirano. V svoj prostor je vstopal preko fikcije. Hitro se je distanciral od dogodka in razmišljal o tem, kako bi bilo situacijo opazovati z varne razdalje. Verjetno je bil eden izmed redkih ljudi, ki je videl samega sebe, pa pri tem ni uporabljal ogledala. Njegov prostor je babuška.

Derek Jarman je s svojo modrino spreminjal prostor. Imel je moč, oziroma si jo je želel imeti, ukrivljanja fizičnega prostora. To mu je uspelo. Njegov prostor je odprt in fleksibilen, mehek, upogljiv. Balon?

Prostor Susanne Kennedy je interpretirati najlažje in najtežje hkrati. Kot še živeča umetnica je del našega prostora. Vendar kot umetnica rahlo starejše generacije verjetno malo drugače konstruira prostor od mene. Njeni potopitveni prostori in oropana telesa mi sicer niso tuja. Prostor Susanne Kennedy je tak, da ga je preveč, da duši in ko se ga želimo oprijeti - izgine. Njen prostor je telo.

Vsem avtorjem je skupna odsotnost.

Skozi dialog *ENA* in *DVA*, prostora in zvoka, sem v praktičnem delu magistrske naloge poskusila izluščiti bistvo likov kratke drame. Prostor je le obstajal, statično z ležečimi ruševinami in občutkom stagnacije. Zvok je svojo mimobežno dramaturgijo vrtel v svoji nadrealni časovnosti, v sebi lastnem ritmu. Kar je lika za trenutek povežalo, je bil pok. V hipni krutosti trenutka sta v grozi soobstajala. In se v trenutku spet razdvojila, nadaljevala po svojih tirnicah vsak v svojem ritmu. Prostor in zvok sta med seboj pogojena. *ENA* pripada materialnemu svetu in *DVA* svetu zvočnih vibracij, torej nematerialnemu svetu, vendar sta med seboj neločljiva zaradi sledečih lastnosti: lik *ENA* je liku *DVA* narekoval odboj in jakost, torej je postal njegova lupina in ga na ta način gledalcu podal, predstavil. Lik *DVA* je *ENA* narekoval smisel, trenutni pomen.

Bistvo njunega soobstoja je gledalec. Gledalec, ki ne obstaja, gledalec, ki v njunem nečloveškemu svetu ohranja pozicijo človeškega obstoja.

KAZALO SLIK

Slika 1: Stara livarna 1, avtorski arhiv	133
Slika 2: Stara livarna 2, avtorski arhiv	17
Slika 3: Stara livarna 3, avtorski arhiv	31
Slika 4: Cesar Jones(1924), Frederick Kiesler	36
Slika 5: Avtoportret (1946), Antonin Artaud	45
Slika 6: Modra (1993), Derek Jarman, dostopno na: https://www.tate.org.uk/art/artworks/jarman-blue-t14555 , dne 18. 9. 2024	53
Slika 7: Wasteland (2024), Susanne Kennedy in Marcus Selg, dostopno na: https://www.tangente-st-polen.at/en/events/wasteland-the-great-simplification/2496 , dne 18. 9. 2024	62
Slika 8: Prostor stare livarne 4, avtorski arhiv	65
Slika 9: Tloris livarna z okolico, avtorski arhiv	70
Slika 10: Tloris livarna z oklico in s slikami stavbe, avtorski arhiv	71
Slika 11: Tloris prostora dogodka, avtorski arhiv	72
Slika 12: Prereza dogajalnega prostora, avtorski arhiv	73
Slika 13: Tloris dogajalnega prostora z zvočniki, avtorski arhiv	76
Slika 14: Prerez z zvočnik, avtorski arhiv i.....	77
Slika 15: Tehnični načrt balona, avtorski arhiv.....	81
Slika 16: Tloris cerkvene klopi, avtorski arhiv	82
Slika 17: Kostum – frontalni del, avtorski arhiv	83
Slika 18: Kostum – pogled s strani, avtorski arhiv	84
Slika 19: Kostum – pogled od daleč, avtorski arhiv	85
Slika 20: Tehnični načrt čelade, avtorski arhiv	86
Slika 21: Predvidene smernice gibanja, avtorski arhiv	88
Slika 22: Potek predstave 1, avtorski arhiv	93
Slika 23: Potek predstave 2, avtorski arhiv	95
Slika 24: Potek predstave 3, avtorski arhiv	97
Slika 25: Potek predstave 4, avtorski arhiv	99
Slika 26: Potek predstave 5, avtorski arhiv	101
Slika 27: Potek predstave 6, avtorski arhiv	103
Slika 28: Potek predstave 7, avtorski arhiv	105
Slika 29: Potek predstave 8, avtorski arhiv	107
Slika 30: Potek predstave 9, avtorski arhiv	109
Slika 31: Potek predstave 10, avtorski arhiv	111
Slika 32: Potek predstave 11, avtorski arhiv	113
Slika 33: Potek predstave 12, avtorski arhiv	115
Slika 34: Potek predstave 13, avtorski arhiv	117
Slika 35: Potek predstave 14, avtorski arhiv	119
Slika 36: Potek predstave 15, avtorski arhiv	121
Slika 37: Potek predstave 16, avtorski arhiv	122

Slika 38: Prostor stare livarne, avtorski arhiv	131
---	-----

KAZALO QR KOD

QR1.....	92
QR2.....	94
QR3.....	96, 98
QR4.....	100
QR5.....	102
QR6.....	104
QR7.....	106
QR8.....	108
QR9.....	110
QR10.....	112
QR11.....	114
QR12.....	114
QR13.....	116
QR14.....	118
QR15.....	120
QR16.....	120

VIRI IN LITERATURA

- Artaud, Antonin, 1994. *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: MGL.
- Bishop, Claire, 2012. *Umetni pekli. Participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska.
- Brecht, Bertolt, 1979. *Dijalektika u teatru, izbral in prevedel Darko Suvin*. Beograd: Nolit
- Brook, Peter, 1971. *Prazen prostor*. Ljubljana: MGL.
- Chion, Michel, 1995. *Glasba v filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Grotowski, Jerzy, 1973. *Revno gledališče*. Ljubljana: MGL.
- Hočevar, Meta, 2020. *Prostori igre*. Ljubljana: MGL.
- Hočevar, Meta, 2020. *Prostori mojega časa*. Ljubljana: MGL.
- Horvat, Sebastijan. *Manifest K*. Dostopno na:
<https://veza.sigledal.org/prispevki/sebastijan-horvat-manifest-k>.
- Huizinga, Johan, 1949. *Homo Ludens*. London: Beacon Press.
- Jesenko, Primož, 2015. *Rob v središču*. Ljubljana: SLOGI.
- Kalb, Jonatan, 1995. *The theater of Heiner Müller*. London: Cambridge University Press.
- Kosec, Miloš, vajenka Urška, 2017. *Misliti in naseljevati ruševine*. Dostopno na:
<https://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/misliti-in-naseljevati-ru%C5%A1evine>.
- Legin, Katja, 2015. *Dvojnosti*. Ljubljana: MGL.
- Lucie-Smith, Edward, 1987. *Umjetnost danas: od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*. Zagreb: Mladost.
- Milohnić, Aldo. *Performing Labour Relations in the Age of Austerity*. Performance Research, Volume 17, 2012 - Issue 6. Dostopno na:
<https://www.tandfonline.com/eprint/cum58A2dGgT5e9h6tj6r/full>.

Mirčevska, Žanina, 1995. *The fragmentary drama model through the dramatic structure of Heiner Müller: The Master of Arts Thesis*. Ljubljana: AGRFT.

Misailović, Milenko, 1988. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Pezdirč Bartol, Mateja. *Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance*. Primerjalna književnost, let. 30, št. 1, 2007, str. 191–201. Dostopno na: https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/view/5312/4918.

Obad Vlado, 1985. *Heiner Müller, Lero slučaj*. Zagreb: Cekade

Phillips, Lisa, 1989, *Frederick Kiesler*. New York: Whitney Museum of Modern Art.

Sandford, Mariellen R. et al., 1995. *Happenings and other acts*. London; New York: Routledge.

Schechner, Richard, 1973. *Environmental Theatre*. New York: Hawthorn Books.

Tace, 2010. *Occupying Spaces. Experimental Theatre in Central Europe 1950-2010*. Ljubljana: SLOGI.

Toporišič, Tomaž, 2006. *Brecht po Brechtu*. Revija *Sodobnos*, letn. 70, št. 12, 2006, str. 1522-1526.

Tuan, Yi-Fu, 1977. *Space and Place*. Minnessota: University of Minnessota Press.