

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Drugostopenjski magistrski študijski program Gledališka režija

IVA OLUJIĆ

**Potencial spomina za telesno zaznavanje v uprizoritvenih
praksah**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2026

Drugostopenjski magistrski študijski program Gledališka režija
Gledališka režija

IVA OLUJIĆ

**Potencial spomina za telesno zaznavanje v uprizoritvenih
praksah**

Magistrsko delo

Mentor: Žiga Divjak

Ljubljana, 2026

Ime in priimek: Iva Olujić

Naslov magistrskega dela: Potencial spomina za telesno zaznavanje v uprizoritvenih praksah

Kraj: Ljubljana

Leto: 2026

Število strani: 116

Naziv visokošolske ustanove: UL, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Program in smer študija: Drugostopenjski magistrski študij Gledališka in radio režija, smer Gledališka režija

Mentor: Žiga Divjak

Jezikovni pregled: Karla Perica, Anja Pišot

pozabljenim

ZAHVALE

Med pisanjem tega dela so se v meni porajale in razvijale različne refleksije o gledališču. Kljub temu da sem bila na samem začetku izjemno skeptična glede tega, kako mi bo uspelo razvozlati preplet misli, se mi zdi, da sem svoje lastne miselne membrane naredila polprepustne za nove artikulacije. V osnovi se mi zdi, da me še vedno fascinirajo določeni fenomeni v gledališču, ki so me k njemu tudi pritegnili, in da sem jih imela v tem delu priložnost podrobneje analizirati. Seveda je z leti šolanja moja radovednost po spoznavanju gledališča kot takega rasla. To delo je napisano izključno zaradi mene in zase in dodatno mi je pomembno, da sem naredila korak globlje v odnosu do gledališča.

Zahvaljujem se vsem, ki so mi bili opora med celotnim šolanjem. Hvala mami, ki me je odpeljala na prve otroške predstave in prepoznala moje zanimanje zanje, ter hvala za razumevanje, potrpežljivost in podporo. Hvala Ines Škuflić-Horvat, ki je omogočila, da sem gledališče začutila kot svoj dom. Hvala vsem učiteljem, profesorjem in mentorjem na moji poti. Hvaležna sem tudi za vsa razočaranja, ki so okrepila mojo trmasto odločitev, da še bolj negujem svoj odnos z gledališčem. Hvala vsem, ki so s svojim delom in razmišljanjem bili navdih za nadaljnje proučevanje gledališča. Hvala vsem, ki so mi pomagali s predlogi za literaturo in njenim pridobivanjem. Hvala mentorju Žigi Divjaku, ki mi je bil v oporo in mi omogočil, da sem dolgoletni študij zaključila z zadovoljstvom. In na koncu, hvala Stanetu za podporo, motivacijo in vero vame, ko sem je sama komaj imela.

Hvaležna sem za vse, kar me je gledališče naučilo, kakor tudi za lekcije, ki še potekajo ali šele prihajajo. Gledališče je skrivnostni mikroversolje, v katerem ne smemo pozabiti biti ljudje.

POVZETEK

Potencial spomina za telesno zaznavanje v uprizoritvenih praksah

V magistrskem delu obravnavamo razmerje med spominom in uprizoritvenimi praksami tako, da imata ključno vlogo pri izzivanju telesnega doživljanja med gledanjem uprizoritve. V prvem delu magistrskega dela uporabljamo teorijo iz psihologije, teatrologije in filmske teorije, da bi vzpostavili terminologijo, na katero se bomo opirali v nadaljevanju. Predpostavka, ki jo opisujemo, se nanaša na neobvladane asociacije kolektivnega spomina občinstva, ki uresničujejo potencial za poenotenje skozi režijski postopek, v katerem ima scenski gib ključno vlogo in čigar posledica je telesna percepcija videnega. Predpostavka telesnega doživljanja je, da gre za intuitivno telesno reakcijo, ki ima primat nad kognitivnim in posledično pušča močnejši vtis pri gledalcu, ki retroaktivno pride do kognitivnega razumevanja opisanega doživljanja, kar ustvarja potencial za izkušnjo in nova spoznanja. V osrednjem delu bomo vzeli primere iz fotografije, filma in uprizoritvenih praks, da bi opisano idejo približali s pomočjo praktičnih del. V zadnjem delu pa se opiramo na praktični primer avtorske uprizoritve, v katerem opisujemo diagram poteka režijskih odločitev, ki so vodile k poskusu vzpostavitve opisanega. Na koncu zaključujemo z uprizoritvenim primerom predstave *Konec sveta v treh dejanjih* Selme Spahić, ki pri gledalki vzbuja močno čustveno reakcijo, saj režijski postopek priključuje v prisotnost tako individualne kot kolektivne izkušnje, uprizoritev pa je v enem delu pretežno scenskega giba. Nazadnje sledi misel, da se telesno zaznavanje v uprizoritvenih praksah lahko opira na spomin, ki postane gibalno za doživetje in razumevanje predstave.

Ključne besede: spomin, telesni doživljanj, uprizoritvene prakse, potencial, scenski gib

ABSTRACT

The Potential of Memory for Bodily Perception in Performance Practices

This master's thesis examines the relationship between memory and performance practices, arguing that memory plays a key role in provoking a bodily experience during the viewing of a performance. The first part of the thesis draws on theories from psychology, theatre studies, and film theory in order to establish the terminology that forms the basis for the subsequent analysis. The central premise concerns the unrestrained associations of the audience's collective memory, whose potential for unification is realized through the directorial process. Stage movement plays a crucial role in the process, ultimately producing a bodily perception of what is seen. The thesis further proposes that bodily experience constitutes an intuitive physical reaction that takes precedence over cognitive processes, thereby leaving a stronger impression on the audience member. The audience's cognitive understanding of the experience emerges only retroactively, creating the potential for new insights and forms of experience. The central part of the thesis draws on examples from photography, film, and performance practices in order to illuminate these ideas through practical works. The final section of the thesis focuses on a practical example of an authored performance, outlining the flowchart of directorial decisions that sought to establish the previously described effects. The thesis concludes with the example of the play *The End of the World in Three Acts* by Selma Spahić, which provokes a strong emotional response in the audience through a directorial approach that summons both individual and collective experiences into presence. In addition, one segment of the performance dominantly consists of stage movement, further reinforcing the bodily dimension of perception. Ultimately, the thesis argues that bodily perception in performance practices can rely on memory, which becomes a driving force in the experience and understanding of performance in general.

Keywords: memory, bodily experience, performance practices, potential, stage movement, perception

KAZALO VSEBINE

UVOD	10
PREDGOVOR	11
TEZA	13
TEORIJA	16
1 ČAS V UMETNOSTI	17
1.1 LASTNI ČAS UMETNIŠKIH DEL	17
1.2. KRATEK PREGLED RAZLIČNIH POJMOVANJ ČASA V UPRIZORITVENIH PRAKSAH	18
1.2.1 Sedanost v praksah uprizoritve	21
1.2.2 Izginotje skozi primerjavo uprizoritvenih praks in fotografije	23
1.2.3 Podobnosti uprizoritvenih praks in spomina	26
2 SPOMIN	27
2.1 AVTOBIOGRAFSKI IN KOLEKTIVNI SPOMIN	27
2.2 SPREMEMBE SPOMINA	29
2.3 FUNKCIJE KOLEKTIVNEGA SPOMINA	31
2.4 POVEZAVA MED FOTOGRAFIJO, SPOMINJANJEM IN UPRIZORITVENIMI PRAKSAMI	35
3 IZKUŠNJA	38
3.1 MULTISENZORIČNOST	38
3.2 MULTISENZORIČNI DOŽIVLJAJI V RAZLIČNIH UMETNIŠKIH PRAKSAH	42
3.3 HAPTICNO ZAZNAVANJE	45
4 SPOMIN IN UPRIZORITVENE PRAKSE	49
4.1 POTENCIAL SPOMINA PRI UPRIZORITVENIH PRAKSAH	49
4.2 DOŽIVETJE IN POGLED PRI OGLEDU PREDSTAVE, KI IZKORIŠČA POTENCIAL SPOMINA	51

UPRIZORITVENI PRIMER	54
1 UVOD V AVTORSKO PREDSTAVO	55
1.1 FILM <i>THE DOUBLE LIFE OF VÉRONIQUE</i> KOT INSPIRACIJA ZA AVTORSKO PREDSTAVO	55
1.2 REFERENČNE TOČKE IZBRANEGA FILMA IN AVTORSKE PREDSTAVE	58
 2 OBRAVNAVA SPOMINA V AVTORSKI PREDSTAVI	62
2.1 DEKONSTRUKCIJA SPOMINA V AVTORSKI PREDSTAVI	64
2.2 IGRA Z REFERENČNIM GRADIVOM V AVTORSKI PREDSTAVI	66
2.2.1 Opis uporabe potenciala spomina v prizoru v avtorski predstavi	69
 3 PRIMER	71
 LITERATURA	78
SEZNAM PRILOG	80
PRILOGE	83
FOTOGRAFIJE	109

UVOD

PREDGOVOR

V nekem od trenutkov v brezpotju časa se je začela moja fascinacija – s časom. Pravzaprav mislim, da sem najprej začela opazati svoj odnos do pozabljanja, ki je postal rahlo zaskrbljujoč, nato pa se je ta zavest z osebne ravni razširila na družbeno.

Začela sem razmišljati o celotnem konceptu pozabe in o tem, kaj to pomeni, kaj je pred njim in kaj iz njega izhaja. Ugotovila sem, da je pomen pomnjenja oziroma pozabljanja zelo pomemben za konstruiranje lastne in tudi družbene podobe v zgodovinski perspektivi.

Osebna motivacija za globlje raziskovanje te teme je bila močna zaradi občutka, ki ga nosim po preživetih dogodivščinah, ki so na meni pustile močan pečat. Zdi se mi namreč, da so nekateri negativni, pa tudi pozitivni dogodki, v njihovem trenutku pustili močan vpliv, medtem ko so s časom pojenjali do te mere, da jih skoraj pozabim in se jih moram spominjati. Na primer, v srednji šoli je dekle iz druge države, ki je prišla na program izmenjave učencev, kratek čas živelo v mojem gospodinjstvu. Leto prej sem tudi sama preživela izkušnjo izmenjave učencev, za katero verjamem, da me je v veliki meri oblikovala v osebo z interesi, ki jih imam še danes, vplivala na socialni in čustveni razvoj, na razmišljanje o sebi v kontekstu, ki je širši od lokalne skupnosti, pridobivanja novih znanj in veščin ... Pridobila sem resnično veliko izkušenj z zelo malo leti in sem nato želela biti srčna gostiteljica neki drugi osebi, ki doživlja isto izkušnjo, a zdaj v mojem mestu. Na kratko, nobeno od navedenih pričakovanj se ni uresničilo. Celotno izkustvo je bilo precej neprijetno in razočarljivo. Vse to opisujem, ker je to ena pravzaprav zelo negativna izkušnja, ki sem jo popolnoma potisnila do te mere, da se je moram skoraj močno spominjati, da se je epizoda sobivanja z osebo v lastnem domu sploh zgodila.

Seveda tukaj ne bom opisovala vseh svojih pomembnih ali manj pomembnih izkušenj, ki so imele vpliv name, to niti ni smisel tega dela, a želela sem izpostaviti izhodišče fascinacije s fenomenom pozabljanja. Osebne izkušnje so začetek razmišljanja, ki se razvija in pridobi eksistencialni značaj, kar me vodi k vprašanju pripadnosti, identitete, avtentičnosti in kaj to pomeni na osebni in kolektivni ravni ter kako se ta raziskava prepleta z gledališko formo.

Z odmikom, izkušnjo, razmišljanjem, s temami, ki so me privlačile, sem zaključila, da so teme časa, pozabljanja, minljivosti tiste, ki me vedno znova privlečejo. So vsepovsod prisotne, zelo pomembne, morda bi celo rekla, tudi postavljene ob stran, ker v družbi, v kateri živimo, obstajajo aktualnejši in resnejši družbeni problemi.

Moja prva tema za magistrsko delo je bila orientirana na družbeno angažiranost, a sem se odločila, da jo spremenim. Do trenutka izbire druge oziroma te teme je minilo določeno obdobje, celo v trenutku pisanja tega dela imam občutek, da je izbrana tema »premajhna«. Da ni dovolj akutna ali vroča – pa vendarle je moja.

S spraševanjem o času, pozabljanju in minljivosti se nenehno znajdem v situacijah, v katerih imam občutek, da mi primanjkuje besedišča, s katerim bi opisala, kaj me privlači in v čem vidim pomen. Morda to delo ne bo prispevalo nikomur drugemu razen meni sami, da podrobneje raziščem žarek te fascinacije in najdem katero novo besedo, s katero bi opisala pomen teme, za katero globoko v sebi menim, da ni izključno osebne narave.

Želim si ne biti patetična ali preveč pesimistična v želji, da pojasnim, kaj menim, da preostane po analizi minljivosti, in zakaj menim, da je gledališče eden redkih, če ne celo edini medij, ki uspešno dovoljuje soočanje z družbenimi stiskami, ki prihajajo s pozabo, ter kako ta pojem lahko postane tudi družbeno zanimiv.

Morda me to delo ne pripelje do pomembnih zaključkov. Morda je prav v tem poanta, da je tudi to delo in čas, ki ga namenjate branju, prav sam sebi namen s tem, da je le žarek v prostranstvu časa, hkrati pa sestavni del neskončnosti.

Vendarle je vredno poskusiti.

TEZA

Tisto, kar me žene k premišljevanju tega dela, je fascinacija s časom.

Čas uporabljam kot krovni termin za več pojmov, ki bi jih poskušala zajeti s pisanjem tega diskurza.

Zajela bom čas v splošnem smislu, ki bo prodril na področja filozofije in zgodovine umetnosti, ter v bolj specifičnem smislu – percepcijo časa pri uprizoritvenih praksah. Navezujoč se na uvodni kratki teoretizaciji o pojmu časa, se bom ukvarjala s spominjanjem. Spomin bom preučevala s področja psihologije ter raziskala, kakšen potencial ima za uprizoritvene prakse. Spomin bom preučevala kot gradbeni in sestavni material pri zasnovi predstave, katere možnosti ponuja manipuliranje z njim ter kakšen je možni izid za publiko kot posledica. Zanima me telesna reakcija med gledanjem uprizoritve, za katero menim, da pušča globoko sled v telesu gledalke, s čimer dajem prednost telesni percepciji pred intelektualno, ki sledi zatem. Poglobila bom predpostavko, da telo postane skladišče za misli in občutke, ki se zapisujejo na lastni izkušnji oziroma spominu. Oprla se bom na multisenzorno teorijo, ki jo bom povezala s haptično percepcijo kot eno od možnih posledic te verige.

Navedla bom primere uprizoritvenih praks in vizualnih umetnosti, da bi predpostavko, da je spomin osnova in nezavedni material, s katerim se ukvarjajo uprizoritvene umetnosti, čim bolj približala realnosti. S primerih uprizoritvenih praks je težava v tem, da je težko dodati vizualno prilogo, zato je nujno, da se bralka zanaša na deskriptivnost primerov avtorice. Prav zato ker je gledališče »neujemljiv medij« (spodaj navajam, kako to pojasnjuje Fischer-Lichte), in prav v tem je njegova specifika, je treba (morda celo nujno), da se poslužujem primerov iz drugih umetnosti.

Osredotočila se bom na uprizoritveni potencial, ki se zapisuje v spominu, bodisi zavestno bodisi nezavedno. Kratko se bom osredotočila na določene montažne postopke in kako se lahko spomin uporablja pri uprizoritvenih praksah. Termine oziroma postopke si bom izposodila iz filma in fotografije. Konkretno mislim na postopke *overlappinga* in *blura*. Navedene pojave bom podrobneje opisala, uporabljala pa jih bom, ker menim, da slikovito prenašajo bistvo problema, ki nastane pri pozabljanju oziroma deformaciji spomina. Preteklost se pretaka v sedanost s potencialom za napovedovanje prihodnosti. Deviacije nastajajo bodisi spontano

bodisi instrumentalizirano, vendar imajo uprizoritvene prakse moč evociranja ter dekonstrukcije in rekonstrukcije doživetega, kar v sebi nosi rehabilitacijski potencial.

Za različne umetnosti, če ne za vsako, bi lahko pripisali spretnost »lovljenje trenutka« in seveda bo vsaka umetnost to počela na sebi lasten način.

Skupne lastnosti, ki povezujejo uprizoritvene prakse in spomin, so minljivost, izginjanje, krhkost in zgolj lažna materializacija. Moja notranja motivacija leži v samem iskanju za nečim, kar je enako konkretno in enako abstraktno. Uprizoritvene prakse so lahko odličen poligon za različne teme in nobena ni pomembnejša od druge, bistveno je narediti jo relevantno za širino in ne zgolj za zadovoljevanje osebnih potreb. Kolikor imam globoko osebno motivacijo za pisanje vseh teh strani, hkrati poskušam priti do koščka objektivnosti, ki mi bo razložil, da so to teme premišljevanja vsakega človeka, ne zgolj mene. Legitimnost najdem v človeški radovednosti, da razišče in pojasni, kaj je bilo pred njim, da sama sebi pojasni, od kod je prišel in kakšna je njegova zapuščina. Mi, ki ustvarjamo umetnost (ali se vsaj trudimo temu približati), radi sami sebi pripisujemo pomen in za vsako temo trdimo, da je najpomembnejša doslej. Verjetno je to enako točno kot pretenciozno netočno in odveč. Enako kot s trenutkom, ki v hipu izgine. Enako je s spominom, ki pusti močno sled ter za vedno izgine in odide v nepovrat.

Uprizoritvene prakse imajo moč, da določen trenutek nekega večera z začetkom ob 20. uri in v trajanju, na primer 90 minut, s kolektivno prisotnostjo izvajalcev in publike naredijo trenutek jasen, fokusiran, oster, bister in posledično otipljiv, kar vodi do nastanka novega spomina oziroma izkušnje, ki ima potencial za ustavitev toka misli tam, kjer je tema predstave.

Paradoks ustavljanja časa skozi časovno omejen dogodek in priklic nečesa, kar je bilo ali kar se bo zgodilo, je temeljna napetost, ki tvori uprizoritev. Čas uprizoritve pridobi avtentično kakovost trajanja, trenutek pa je zgoščen, skrčen in nabit s pomenom.

Haptičnost se uresničuje tako konkretno kot metaforično. Ne gre izključno za telesnost in fizične značilnosti otipljivega, temveč za vtis, ki se uresničuje skozi zaznavanje s celim telesom, ki si drugače zapomni kot um. Ustvari se dolgotrajna, trdna sled. Nastajajo nove živčne sinapse. Telesna izkušnja je odporna na pozabo.

Pozaba in evociranje pozabljenega sta imanentni človeški naravi, sta večno igrišče, ki omogoča spraševanje istih tem in iskanje različnih odgovorov. Pozaba je enako nevarna na individualni

ravni kot na kolektivni. Lastno poreklo ni zgolj družinski album, temveč večdesetletna dediščina skupnosti, kateri pripadamo.

Torej, uprizoritvene prakse postanejo odpor pozabi, a zgolj skozi arhiviranje ali dokumentiranje. Moč leži v ponavljanju, vsaka uprizoritev znova prinaša tisto, kar drsi in mine. Z vsako uprizoritev se evocira nekaj minulega na drugačen način. Po uprizoritvi gledalka s seboj ne nosi posnetka videnega, temveč senzacijo, afektivno sled, telesni spomin skupnega trenutka. Uprizoritvene prakse ne ponujajo rešitve pred pozabo, vendar omogočajo, da napetost postane vidna, otipljiva, skupna.

TEORIJA

1 ČAS V UMETNOSTI

1.1 LASTNI ČAS UMETNIŠKIH DEL

Čas je konstrukt ali z drugimi besedami, ni absolutna resničnost. Čas pomaga človeškemu umu organizirati dogajanje, saj um potrebuje strukturo. Kronološki in psihološki čas se ne ujemata vsakič – včasih lahko minuta traja kot cela večnost, ure pa kot hip. Človeški možgani procesirajo trajanje odvisno od intenzitete in čustvenega stanja.

Različne kulture imajo drugačne načine percepcije časa. Zahodne kulture se držijo linearnega koncepta časa, ki predpostavlja preteklost, sedanost in prihodnost. V tem poglavju bom uporabila ta pogled na svet kot osnovo.

Čas je večstoleten predmet proučevanja različnih filozofov, zato se bomo srečali s trajanjem, ki je merljivo z uro, in trajanjem, ki temelji na notranji zavesti. Oba uvida sta abstraktna, dokler ju telo ne občuti.

Uprizoritvene prakse omogočajo igro s časom, ker ga ne poskušajo razložiti, temveč so čas. Plesne in gledališke predstave, koncerti se odvijajo v času in hkrati ustvarjajo svoj lastni čas, ki ima vzporedno resničnost s svojimi specifičnimi pravili trajanja. Uprizoritvene prakse omogočajo izkušnjo časa na različnih lestvicah hkrati, na primer na ravni geste, časa, potrebnega za izvedbo dejanja, in makročasa celote dela.

V umetnosti se poleg termina za sedanost uporablja še en, to je »sodobnost«. Slednji pomeni široko obdobje, ki ga povezujejo ohlapne estetske tendence, ki nadomeščajo termin modernizem.

S preteklostjo, ki je zdavnaj minila, domnevno, če je sploh dostopna kot digitalizirane sledi na naših ekranih, in prihodnostjo, izpraznjeno vseh dobrih stvari, ki so jih v moderni projicirali nanjo – nadaljnji napredek, emancipacijo, pravico, profit, moč, mir, itd. – se zdi, da smo obtičali s precej pošastno post-prihodnjo-sedanjo-prihodnostjo. Temni podtekst »post-prihodnosti« razkriva, kako je ta diskurz moderen. Prihodnost se še vedno povezuje kot takšna samo s pozitivnimi vrednotami, zanikajoč grožnje ter nevarnosti in gotovost smrti. Nadalje, pojem post-prihodnosti žaljivo obide neizogibne obete podnebnih sprememb in ekološke katastrofe, ki si ne

morejo privoščiti niti kakšnega ne-obvezujočega ali punkovskega »ni prihodnosti« odgovora niti konservativnega prepričevanja, da se ne bo nikoli nič spremenilo.¹

Zgodovina v vsakdanjem govoru označuje tisto, kar se je zgodilo v zgodovini. Kaže na tisto, kar se je res zgodilo (*egentlich*).

Vsako umetniško delo, ne glede na nastanek, želi biti aktualizirano. Vsa stara umetnost je hkrati tudi sodobna, prav tako kot je nova umetnost »zgodovinska«. Ukinja se delitev med zgodovino in prakso, prejšnjim in sedanjim ali sodobnim.

»Naravno stanje« umetniških del je spanje. Vsa umetniška dela čakajo na poziv k prebujenju – aktualizaciji (*Aktualisierung, actualisation*). Osnovni interes je prebuditi njihovo zaspanost in svoje bivanje realizirati v srečanju z umetniškimi deli. Asger Jorn, danski slikar, postavlja podobno tezo: » Vsaka nova ideja bo v svojem razvoju povezana z okoljem, iz katerega je izšla, pripadala pa bo okolju, v katerem naleti na odziv.«

Uprizoritvene umetnosti torej ne pojasnjujejo temporalnosti kot tkiva, temveč omogočajo izkušnjo njegovih plasti. Umetniška dela zahtevajo oživljanje – in staro postane aktualno, zgodovinsko postane novo, s čimer se briše meja med tistim, kar je bilo, in tistim, kar je.

1.2. KRATEK PREGLED RAZLIČNIH POJMOVANJ ČASA V UPRIZORITVENIH PRAKSAH

V nadaljevanju bom naredila kratek pregled pojmovanja časa v uprizoritvenih praksah. Navedla jih bom s predpostavko, ki predvideva, da ima bralka osnovno znanje o navedenih pristopih, zato se pri njih ne bom zadrževala, saj menim, da je njihova omemba zadostna. Poglobljanje teh uvidov ni ključno za to delo, vendar menim, da jih je treba omeniti, saj tvorijo sestavni del uprizoritve.

Uprizoritvene prakse se pogosto poslužujejo pripovedništva kot osrednjega orodja ali vsaj izhodišča. Torej, dramaturgija narativa odloča o montaži prizorov, ki so posledica dramaturške intencije. Odločitve o načinu prikazovanja se vodijo po liniji, ki stremi k doseganju določenega

¹ Karlholm, Dan, Moxey, Keith, *Time in the history of art, Temporality, Chronology and Anachrony*, Routledge, New York, 2018, str. 17

učinka in ima tako moč vplivati na gledalčevo percepcijo. V pripovedništvu je najpogostejša struktura z začetkom, sredino in koncem. Joan Silber v knjigi *The Art of Time in Fiction* razvršča obravnavo časa v književnosti v več kategorij: klasični čas, podaljšani čas, odhod v preteklost, upočasneni čas, fantastični ali pravljični čas ter čas kot subjekt.

Posvetila se bom odnosu časa in institucije. Institucije imajo v tem primeru svoje materialno utelešenje in intelektualni pomen, s tem mislimo na dvojno prisotnost, tj. institucija je hkrati zgradba in ideja. Institucija povezuje raznorodnost materialov, časov, praks ter jih organizira v prepoznaven sistem.²

Vsaka gledališka institucija je konglomerat časovnih vzorcev, ki so pridobili lastno formalno organizacijo – elementi institucij pogosto povezujejo materialne in nematerialne oblike arhitekture, upravljanja, repertoarnega koledarja in urnika, delovnega časa, načina predstavitve, tehnologije, organizacije gledanja, oblikovanja, slogovnih obdobij itd., ki so se akumulirali v epistemološko in produktivno divergentnih zgodovinskih obdobjih. Institucije torej ponavljajo časovne vzorce, ki jih delajo prepoznavne, hkrati pa znotraj družbene celote postavljajo v soodnos neprimerljive ritme.³

Ko govorimo o uprizoritvenih umetnostih, institucije postanejo eno od meril časa – imajo svojo zgodovino, arhive, zapise, ki jih delajo časovno merljive.

Čas v gledališču je mogoče zaznavati tudi skozi prizmo ustvarjalnega dela na predstavi, ki je v večini primerov vnaprej določeno z zelo majhnimi možnostmi prilagajanja. Ta čas je predvsem pogojen z ekonomskimi razlogi, ki ne dopuščajo »neskončnih prostranstev sanjarjenja«.

Osebnostno, kot režiserka, čas nastajanja gledališke predstave merim »pred« premiero in »po« njej. Verjamem, da je to tudi nekakšna poklicna deformacija, saj kot režiserka večinoma delujem pred premiero. Pa vendar predstava živi, dokler se igra, včasih pa njeno trajanje ne preneha niti takrat. Paradoks je v tem, da za avtorsko ekipo uprizoritev živi v času, ko še nima končne oblike, medtem ko za publiko velja drugačna predpostavka, vendar sta obe perspektivi veljavni in označujeta različni interpretaciji časa, ki verjetno v nobenem primeru ne dosežeta absolutno končne oblike.

² Pristaš, Goran Sergej, *Exploded Gaze*, Multimedijalni inštitut, Zagreb, 2018, str. 37–43

³ Prav tam, str. 42

Prav tako umetniška dela ne nastajajo izključno v danem trenutku in določenem časovnem okviru. Ustvarjalni um se vsak dan hrani s spodbudnimi porazi, ki ustvarjajo nove živčne sinapse. Ali to pomeni, da je čas nastajanja določenega umetniškega dela čas življenja avtorice? Morda je predstava zgolj kondenzacija trenutka v kontinuumu trajanja.

Performerke čas med uprizoritvijo doživljajo na poseben način, ki se pogosto razlikuje od običajne, vsakdanje izkušnje časa. Opirajoč se na filozofijo Mauricea Merleau-Pontyja in Edmunda Husserla, fenomenologija uprizoritvenih umetnosti čas izvajalca razume kot živo sedanost. Med uprizoritvijo čas ni linearno zaporedje trenutkov, temveč tok, v katerem se spaja ravnokar izvedeno (preteklo), trenutno, kar se izvaja (sedanje), in napoved naslednjega (prihodnje), ki se stapljajo v edinstveno izkušnjo. Tedaj telo izvajalca postane tisto, skozi kar se čas materializira skozi zvok ali gibanje.⁴

Pri vrhunskih uprizoritvah izvajalci pogosto posegajo po opisu časa skozi *flow* koncept. Mihaly Csikszentmihalyi je razvil koncept, v katerem pride do distorzije časovne percepcije, zato se lahko ustvari vtis, da čas teče zelo hitro ali pa izjemno počasi. Ko je performerka poglobljena v uprizoritev, pride do izgube samozavedanja, akcija in zavest pa se združita v eno.⁵ Nevroznanstvene raziskave pa kažejo, da lahko izkušeni izvajalci razvijejo izjemno natančne, tako imenovane notranje ure, ki jim omogočajo ohranjanje ritma in natančno časovno odmerjanje. Teorije telesnega znanja stremijo h kinestetičnemu spominu, ki temelji na spominu, vpisanem v telo. Tako se čas zapomni skozi mišične vzorce, ritme dihanja, posledično pa plesalci trajanje fraze ocenjujejo skozi telesni občutek, ne da bi zavestno šteli čas.

Prav tako obstaja antična distinkcija med *chronosom* in *kairosom*. *Chronos* je kvantitativni, merljivi čas, *kairos* pa je kvalitativni, opisni »pravi trenutek«. Izvajalci bodo trenutke *kairosa* opisovali kot popolne ali »takrat, ko vse sede na svoje mesto«, ko je vse prezentirano v popolni harmoniji. Ti trenutki pa se ne dajo natančno načrtovati, saj izhajajo iz pripravljenosti in odprtosti izvajalcev.

⁴ Stanton B., Garner, Jr., *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, Ithaca, New York, str. 2–5

⁵ Csikszentmihalyi, Mihaly, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper, New York, 1990, str. 3–4

Ko gre za kolektivne uprizoritve, kot so orkestri, plesni ansambli, gledališka predstava, se razvije tudi skupna časovna zavest. Izvajalci delijo tako realni čas kot skupni občutek za tempo, ritem, fraziranje. Zahteve te intersubjektivne temporalnosti zahtevajo neprestano prilagajanje in neverbalno komuniciranje.

Tisto, kar določa gledalčevo percepcijo časa, so vplivi, na katere ima avtorska ekipa vpliv do določene stopnje. Avtorska ekipa nadzoruje gledalčev čas po vstopu v prostor, v katerem se bo uprizoritev zgodila, vendar je vse pred njihovim vstopom za avtorsko ekipo neznanka. Na gledalčevo percepcijo uprizoritvenih praks bo tako vplivalo njegovo biološko, fiziološko, mentalno stanje, zunanji vplivi pa bodo prav tako imeli učinek na splošno razpoloženje gledalca pri zaznavanju določene uprizoritvene prakse. Na gledalca bo vplivalo tudi njegovo zdravstveno stanje oziroma dejstvo, če ima določene bolečine, hormonalno ali mentalno neravnovesje in podobno. Občutek lakote, žeje, toplote, mraza, ugodja, neugodja pri gledanju bo pustil določen vpliv na doživljanje videnega. Stopnja sproščenosti ali raztresenosti pred in med gledanjem uprizoritve bo prav tako vplivala na samo doživljanje videnega.

Glede na navedene parametre bo gledalka izrekla sodbo o videnem. In tudi ko govorimo o strokovnih kritikih, ki se zavedajo subjektivnih vplivov na percepcijo, so ti (vplivi) kljub temu prisotni. Gledalčeva percepcija časa je torej v veliki meri subjektivna. Zgoraj opisana stanja vplivajo na to, ali je za nekoga izkušnja uprizoritve trajala predolgo, ravno prav ali prekratko.

1.2.1 Sedanjost v praksah uprizoritve

Erica Fischer-Lichte že v uvodu monografije *The Semiotics of Theater* (prev. a. *Semiotika gledališča*) razloži gledališko sedanjost. Sistem, ki ustvarja gledališki kod, je imanenten trenutku in ga ne moremo ločiti od tistih, ki ga ustvarjajo. Gledališče nima materialnega artefakta, ki bi ga našli na primer v slikarstvu. Obstoje gledališča je mogoče le v procesu ustvarjanja.

Prehodnost kot značilnost gledališča, kot jo je poimenoval Lessing, ni nekaj specifičnega le zato, ker se – kot glasba ali ustno pripovedovanje – uresničuje v času, temveč zato, ker gledališka

realizacija ostaja povezana z nosilci in nima prenosljivega in ponavljivega samostojnega obstoja.⁶

Iz tega sledi absolutna sedanjost gledališča.

Magistrsko delo sem začela s teorijo zaznavanja časa v zgodovini umetnosti, sedaj pa se posvečam posebnostim performativnih praks. Za razliko od likovne umetnosti, ki gledalki ponuja možnost uživanja slike, naslikane pred sto leti, se gledališka predstava lahko gleda le, če se izvaja v danem trenutku.

S predstavami iz preteklosti je mogoče komunicirati izključno teoretično, ne pa estetsko, saj je sklop znakov, ki jih konstruirajo, neizogibno vezan na performerko, ki ga ustvarja, zato obstaja le v trenutku ustvarjanja.

Ustvarjanje in sprejemanje gledališča potekata sočasno. Gledalka je torej edna od konstitutivnih elementov predstave. Še ena specifičnost predstave je njen javni karakter. To so specifičnosti gledališča, ki slednjega ločujejo od drugih umetnosti.

Uprizoritvene prakse imajo v svojem bistvu fundamentalno ontološko razliko od drugih umetniških praks, ker obstajajo le v sedanjosti, ki je neponovljiva in nastaja s skupno izkušnjo izvajalcev in občinstva. Denimo, film lahko ustavljamo, previjamo, gledamo znova, knjiga prav tako ostaja enaka izvirniku ne glede na število kopij, kar dokazuje njuno ponovljivost z enakim učinkom. Pri uprizoritvenih praksah je specifičnost človeško telo, fiziološke in fizične značilnosti, ki oblikujejo predstavo, s svojo konfiguracijo pa bodo vedno ustvarile nov »zdaj«.

Gledalci in izvajalci dihajo isti zrak. Zvok vibrira po prostoru. Temperatura telesa vpliva na temperaturo prostora. Energija giba ustvarja skoraj otipljivo napetost.

V uprizoritvenih praksah izjava Marcela Duchampa, da občinstvo dovrši umetniško delo, dobi še eno raven pomena, ker brez občinstva ne bi bilo niti predstave. Erica Fischer-Lichte pojasnjuje, da izvajalci s svojo energijo vplivajo na občinstvo in obratno, občinstvo s svojo

⁶ Fischer-Lichte, Erica, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015, str. 23

energijo vpliva na izvajalce – in tako se ustvarja živo polje medsebojne odvisnosti, ki ne more obstajati ne pred ne po predstavi.⁷

1.2.2 Izginotje skozi primerjavo uprizoritvenih praks in fotografije

Primerjala bom uprizoritvene prakse in fotografijo ter pojasnila, zakaj menim, da je to potrebno. Fotografija v svoji etimologiji pomeni pisanje s svetlobo. Fotografija združuje različne implikacije prikazanega časa. Lahko zagotovi zvesto repliko objekta ali dogodka pod pogojem, da se čas ekspozicije in odprtina zaslonke lahko prilagodi objektu, ki se fotografira (Priloga 3).

Znanstveno gledano je fotografija resnična, ko na pravem mestu in pravem času ustvarja ujemanje med prikazanim časom in časom prikazovanja (kar sta dve strani tistega, kar smo imenovali prikazani čas). Navidezno sta fotografija in uprizoritvene prakse nasprotji, vendar bom prav skozi njune različnosti poskušala pojasniti fenomen izginjanja. Ta dva medija imata različno percepcijo temporalnosti. Obe sta formi, zainteresirani za premišljevanje »zdaj«. Fotografijo torej dojemamo kot »tisto, kar je bilo«, medtem ko performativne oblike kot »tisto, kar se dogaja« (Priloga 4). Fotografijo bomo šteli za pričevanje preteklosti, medtem ko se uprizoritev rodi v trenutku, a tudi izgine po njenem zaključku. Obe formi raziskujeta isto vprašanje, kako zadržati trenutek. Zdi se, da je »glavna človekova sovražnica« minljivost, izginjanje, spreminjanje, v končni fazi pozaba.

Izkušnjo časa bom poskušala opisati in približati s pomočjo fotografske terminologije. Zamegljenost (*blur*) nastaja med pojavom in izginjanjem, nanaša se na motenje meja med objektom in njegovim okoljem, da se pravzaprav prepletata. Figura se izliva in sprejema v ozadje. Prav tako se nanaša na reorganizacijo zaporednega časa, z različnimi registri »pred« in »po«, ki se med seboj zlivajo. Zamegljenost ne obstaja pred sliko, ampak nastane skupaj z njo. O zamegljenosti lahko razmišljamo kot o iracionalni časovni gostoti, v kateri čas odklanja biti »poslušen«, instrumentaliziran. Zamegljenost kliče k branju časa kot nečesa, kar nikoli ni v

⁷ Prav tam, str. 46–57

celoti ukročeno, torej nam omogoča, da vidimo fotografsko sliko ne samo kot čisti rez v kontinuiteto, ampak tudi kot mesto časovnega združevanja in prelivanja; znotraj reza obstaja razlivanje.⁸

Overlapping oziroma prekrivanje v fotografiji je tehnika kompozicije kadra, s katero se subjekti ali objekti delno prekrivajo. Uporablja se za doseganje več učinkov. Eden od izidov, ki ga prinaša uporaba te tehnike, je doseganje globine in prostornosti, saj ko se, denimo, dva objekta prekrivata, možgani samodejno prepoznajo, kateri je bližji in kateri bolj oddaljen, kar ustvarja trodimenzionalnost. S tem postopkom se usmerja pogled recipienta. S prekrivanjem določenih objektov v kadru le-ti pridobijo prednost in fokus je na njih. Prav tako se s prekrivanjem dveh subjektov ustvari kompozicijska napetost, ki je ne bi bilo, če bi bila ločena ali popolnoma združena. Nadalje, z uporabo postopka prekrivanja se ustvarja narativnost oziroma v portretni ali reportažni fotografiji dva prekrivajoča se subjekta nakazujeta na povezanost, interakcijo, skupnost.⁹

Lehmann se opira na Barthesa, ki prepoznava neposredno povezavo med gledališčem in fotografijo, ki se tiče dimenzije časa. Zanj je fotografija nekakšno prvotno gledališče, nekakšna »živa slika«.

Obredna in ritualna statičnost Wilsonovega gledališča priča o povezanosti gledališča in fotografije. Znano je, da Wilson kot izhodišče za svoja dela pogosto uporablja fotografije, ko pa izhaja iz filma, ga s ponavljanjem približuje fotografiji. /.../ Tisto, kar je Barthes izpostavljal kot *punctum* na fotografiji, ni nič drugega kot njen odnos do minljivosti.¹⁰

V nadaljevanju magistrskega dela, v poglavju Priloge dodajam vizualne primere, ki prikazujejo distorzijo slikovnega prikaza trenutka ter zgoraj opisane primere (Priloga 1, 2). Ko pomislim na sam proces spominjanja, ne mislim na faktičnost, temveč nekaj podobnega fotografskemu *bluru* in *overlappingu* – zamegljenim robovom in plastem prizorov, ki se potapljajo drug v

⁸ Karlholm, Dan, Moxey, Keith, *Time in the history of art, Temporality, Chronology and Anachrony*, Routledge, New York, 2018, str. 244–246

⁹ Vir <https://www.enciklopedija.hr/clanak/pretapanje>, ogled 3. 4. 2026.

¹⁰ Lehmann, Hans – Thies, *Postdramsko kazališče*, CDU – Centar za dramsku umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004, str. 245

drugega. Pretekli dogodek, ko se ga enkrat spomnimo, izgubi del svoje izvirne resničnosti, a prav s to izgubo odpre novo dimenzijo obstoja. Pomanjkanje ostrości je narava spomina. Tisto, kar ne more ostati popolnoma zapomnjeno, se transformira, preplete in lebdi nekje med tem, kar je bilo, in tem, kar se nam zdi, da je bilo.

Fotografija ta paradoks beleži, a ga ohranja na distanci. Je dokument, ki prejemnika vabi k mentalnemu oživljanju prikazanega – pred negibnim kadrom stojimo in sami v sebi poženemo sliko, sami jo zamegljujemo ali izostrujemo. Statičnost je njena omejitev, a hkrati njena danost. Gledališče pa ne čaka, da mi poženemo sliko – samo jo požene namesto nas in namesto nas prestopi iz idejnega prostora v materialnega. *Blur* in *overlapping*, ki sta v fotografiji pogojena s tehničnim trenutkom ali naknadno obdelavo, v performativnih praksah postaneta živa dramaturgija: telesa se prekrivajo, glasovi zapletajo, prisotnost in odsotnost hkrati prebivata na istem odru. Spomini v performativnih praksah postanejo prisotni, požene se tisto, kar je statično, in materializira tisto, kar je dotlej živelo le kot ideja o nekem dogodku. Fotografija ponuja dimenzijo spominjanja, ki je vizualna, negibna, tiha, a spomin nikoli ni zgolj vizualen, saj je v enaki meri telesen. Vonj, zvok, toplota nekogaršnje prisotnosti, napetost v prsih ob srečanju s čim izgubljenem – vse to fotografija lahko le nakaže. V tem smislu deluje kot prva asociacija, kot izhodišče, ki odpira vrata k preteklemu dogodku.

Uprizoritvene prakse pa imajo po drugi strani zmogljivost povečati tako intenzivnost kot trajanje priklicanega spomina prav zato, ker v proces vključujejo telo – tako telo izvajalca kot telo gledalca. Ko spomin postane uprizoritev, ko se utelesi v gibanju, ritmu, dihanju ali glasu, preneha biti zgolj mentalna slika in postane nekaj, kar fizično resonira. Gledalčevo telo sprejema in se odziva na tisto, kar se pred njim materializira. Fotografija je lahko iskra, ki priključuje preteklost, vendar je uprizoritev prostor, v katerem ta preteklost dobi svojo nadgradnjo — kjer se slika razširi v zvok, zvok v gibanje, gibanje pa v doživetje, ki si ga telo zapomni dlje, kot si ga zapomni um. Ta proces spominjanja se hkrati dogaja tako mentalno kot telesno, sproži pa ga uprizoritvena prisotnost. Govorim o tem, da se v spominu gledalca vzbudijo asociacije, ki jih sploh ni treba prikazati ali poustvariti na odru, ampak jih sproži izkušnja iz gledališke dvorane. Z izposojajo terminov *blur* in *overlapping* se približujem miselnemu subjektu, ki se dogaja s procesom spominjanja. Performativne prakse gredo korak dlje in te mehanizme nadgrajujejo ter razvijajo tako, da dosegajo dodatne plasti v igri s priklicem izginulega. Preteklo v fotografiji ostaja preteklo, medtem ko v uprizoritvi postane aktualno.

1.2.3 Podobnosti uprizoritvenih praks in spomina

Spominjanje razumem kot korak bliže materializaciji minulega časa. Temporalnost je abstraktna in ostaja nedosegljiva s svojim preходом, spominjanje pa nam ponuja privid otipljivosti. Spominjanje postane mentalno dostopno, vendar nikoli povsem prisotno. Ostaja in obstaja v umu, kar ga dela intimnega in nestabilnega kot oporo povezave s preteklostjo.

Spominjanje traja takrat, ko nastaja. Ob njem ponovno ustvarjamo spomine, toda arhiv spominov je dinamičen in ga tvori aktiven proces v sedanjosti, ki se sklicuje na preteklo. Lahko analiziramo, seciramo, evociramo, rekonstruiramo, posedujemo določene artefakte, toda rezultat nikoli ne bo identičen prvotnemu trenutku nastajanja. Prav razlika med doživetim in priklicanim v zavest tvori bistvo spominjanja.

Opisane značilnosti so zelo podobne značilnostim uprizoritvenih praks. Spominjanje obstaja le v trenutku priklica, tako tudi uprizoritev obstaja le v trenutku izvajanja. Prav tako kot artefakti, kakršni so dnevniki ali pisma, ne morejo nadomestiti samega doživetja spomina, tudi fotografija ali posnetek uprizoritve ne moreta v celoti opisati njene atmosfere. Oboje nosi ontološko nestabilnost, isto nepreklicnost izginjanja ter isto potrebo po prisotnem subjektu, ki ju bo aktualiziral.

Zdi se mi, da me pri obeh področjih privlači njuna neukročenost, kratkost trajanja, a tudi moč vpliva, ki ga ustvarita. Kot ko bi želeli zadržati snežinko čim dlje. Pa vendar govorimo o delcih časa, ki nas oblikujejo. Mogoče me tem pojavom privlači prav a priori nemogočnost uspeha v tem dejanju ali pa sentiment, ki me mami.

V nekem trenutku sem v delu zapisala, da menim, da je poleg časa spominjanje glavni material, s katerim se ukvarjajo uprizoritvene umetnosti. Ta trditev lahko zveni splošno, generično, toda v naslednjem poglavju bom poskušala približati, zakaj to trdim oziroma kako spominjanje postane gradbeni material človekove identitete ter zakaj je posledično blizu človeškega rodu in se lahko pretvori v kreativni material v umetnosti s poudarkom na telesni izkušnji kot možnem učinku.

2 SPOMIN

2.1 AVTOBIOGRAFSKI IN KOLEKTIVNI SPOMIN

Da bi bolje razložili podobnosti, bom v naslednjih vrsticah pristopila k spominu s psihološke strani, opirajoč se predvsem na knjigo Iris Žeželj *Prošlost koje nije bilo: Kako ulepšavamo lična i kolektivna sećanja* (prev. a. *Preteklost, ki je ni bilo: Kako olepšujemo osebne in kolektivne spomine*). Nato se bom vrnila na korelacijo izkušenj, ki se uresničujejo pri uprizoritvenih praksah oziroma ob gledanju predstave. Razvila bom tudi misel o tem, kakšen učinek lahko ima predstava, ki črpa navdih iz spomina, na občinstvo in kakšne so njene koristi. Osredotočila se bom na fizično izkušnjo kot enega od možnih rezultatov.

V psihološki terminologiji obstaja že znano razlikovanje med avtobiografskim in kolektivnim spominom. Obstajajo določena nesoglasja glede definicije, podobnosti in razlik navedenih terminov ter spor znotraj akademske literature, ali naj se kolektivni spomini preučujejo na individualni ravni ali šele skozi artefakte, nastale v družbi. Pa vendar bom to pustila strokovnjakom, poslužila pa se bom definicij, ki bodo pomagale za vstop v materijo, s katero se ukvarjam v tem delu. Dnevniki in fotografije nas spominjajo na tisto, kar je bilo, medtem ko nas zgodovinski viri soočajo z izmenjavami, ki smo jih naredili v kolektivnem spominu. Obstajajo določeni mehanizmi izmenjav spomina ter podobnosti v funkcijah teh izmenjav – do katerih bom prišla nekoliko kasneje.

Avtobiografski spomini so nujno tudi osebni in *differentia specifica* je akter oziroma jaz, ki preživlja izkušnjo. Tisto, kar je značilno za avtobiografski spomin, je tako imenovana avtonoetična zavest, tj. zavest osebe, da je doživela dogodek, ki se ga spominja.¹¹ Z drugimi besedami, spominjanje je rezultat, tako rekoč, potovanja skozi čas. Prav v tej sintagmi »potovanja skozi čas« najdem jedro vezi med psihologijo, gledališčem in metafiziko. Nekateri avtorji pa kolektivni spomin imenujejo kot skupinsko razlago preteklosti. Ključna razlika med kolektivnim in avtobiografskim spominom je izkušnja drugih, ki se v tem kontekstu štejejo kot

¹¹ Žeželj, Iris, *Prošlost koje nije bilo: Kako ulepšavamo lična i kolektivna sećanja*, Institut za psihologiju, Beograd, 2022, str. 11–27

skupina, kot abstraktna entiteta, ki se ji pripisuje gonilna sila. V kolektivnem spominu je akter skupina, s katero se posameznik identificira. Ta morda ni nujno sodeloval v določenih dogodkih, ki tvorijo vsebino kolektivnega spomina, toda ti dogodki so večinoma dogodki, ki so se odvili v specifičnem času in prostoru.¹²

Potrebna je privolitev o medsebojno vzpostavljeni in deljeni razlagi preteklosti. Halbwachs kolektivni spomin formulira na način, da se ta predvsem konstruira v razmerju do sedanjosti. Ni zbir vseh spominov posameznikov, ki šele zapolnjujejo prazen obrazec. Vzorci kolektivnega spomina so prav instrumenti za rekonstrukcijo podobe preteklosti, ki je v skladu z družbenimi prepričanji tistega časa. Wang o kulturnem konstruiranju kolektivnega pomnjenja daje primerjavo, da je ples neločljiv od plesalca, in analogno se kolektivni spomin ne more ločiti od njegovih posameznih članov.¹³

Dodajam, da se ta niz lahko nadaljuje tako, da se publiko v gledališču opazuje kot ustvarjalca kolektivnega spomina na predstavo. Takrat je vsaka uprizoritev pomembna *per se*, saj se publika izmenjuje. Seveda je na tem mestu treba biti previden, ker ni nujno, da bo vsaka uprizoritev, vsaka predstava ali vsako izkustvo gledanja predstave hkrati ustvarilo tudi kolektivni spomin. Toda ko se to zgodi, je izrednega pomena. Včasih se takšna uprizoritev zgodi nenačrtovano, medtem ko so druge že v osnovi zasnovane kot edinstveni dogodki, namenjeni enkratni izvedbi. Prav ta enkratnost jim daje poseben pomen, saj predstavlja privilegij biti v določenem času in prostoru skupaj z določeno skupino ljudi, ki so priča tej specifični uprizoritvi.

Vsak človek posebej je avtor lastne avtobiografije. Cel kup spominov na preživete dogodke tvori koherentno celoto o osebni preteklosti, ki pojasnjuje, kako in zakaj smo tu, kjer smo, ter odpira možnost za napovedovanje, kam nas bo odnesla prihodnost.¹⁴ Otroci so od zgodnjega otroštva izpostavljeni zgodbam svojih babic, dedkov, staršev. Tako rekoč je vsak človek neizogibno izpostavljen transgeneracijski dediščini. Zgodbe poučujejo, zabavajo, stimulirajo

¹² Prav tam, str. 11–27

¹³ Prav tam, str. 11–27

¹⁴ Prav tam, str. 11–27

domišljijo. Ali pa kot navaja Bruner – zgodbe predstavljajo konstrukcijo realnosti.¹⁵ Še v adolescenci nastane tako imenovana »življenjska zgodba« in služi kot vrednostni okvir, ki nam pomaga, da razumemo lastne motive, motive pomembnih drugih ter in se orientiramo v socialnem okolju. Pri oblikovanju osebnih življenjskih narativov nam pomaga kultura, ki nudi master narative, ki ponujajo interpretativne okvire, ki pomagajo pri razumevanju dogodkov in razmerij. Adolescenti bodo tako preizkusili različne master okvire, dokler ne najdejo tistega, v katerega se najbolj ujemajo.¹⁶

2.2 SPREMEMBE SPOMINA

Seveda pomnjenje oziroma spominjanje ni popolno. Psihologi preučujejo razloge modifikacije spominov prav z idejo, da izvedo, kaj je motivacija za določeno pomnjenje.

Na kratko bom navedla določene fenomene spremembe spomina s poudarkom na pozabljanju kolektivnega spomina, za katerega menim, da je ključen vir »materiala« za igro pri uprizoritvenih praksah ter njegov performativni potencial.

Spomin ni poljubna rekonstrukcija preteklih dogodkov, temveč njihov verodostojen zapis. Žeželj se sprašuje – če ne poznamo kolektivne preteklosti skupin, ki jim pripadamo, čigavo zgodovino pravzaprav poznamo? Pri obujanju spomina prihaja do rekonstrukcije dogodkov, ki se pri tem izmenjujejo v razmerju do motivacije in podobe o sebi ali skupini.¹⁷

Stanojević navaja naslednje, kar se mi zdi pomembno za razumevanje političnih potencialov v gledališču: »Medtem ko spomin obdeluje zgodovino, zgodovina narekuje spomine. Medtem ko spomini zgodovino uporabljajo, zgodovina popravlja spomine.«¹⁸

Lažni spomini so pogost pojav v avtobiografskem spominu, kar potrjuje vrsta raziskav, med drugim tudi tista, v kateri so udeleženci prepoznali besede, ki jim niso bile predstavljene na

¹⁵ Prav tam, str. 11–27

¹⁶ Prav tam, str. 11–27

¹⁷ Prav tam, str. 67–78

¹⁸ Prav tam, str. 31; lastni prevod

seznamu besed, ki naj bi si jih zapomnili. V drugih delih so preiskovanci trdili, da so prepoznavali cele epizode, ki se jim nikoli niso zgodile.

Ali pa primer filma *Šazaam*, o katerem ljudje na platformi Reddit trdijo, da je igralec Sinad igral duha iz steklenice, kljub temu da ne obstaja dokaz, da je bil film kdaj koli posnet, igralec pa trdi, da ni igral v ničemer podobnem.

Nekoliko manj je primerov kolektivnega lažnega spomina, toda vendarle obstajajo. Tako je na primer znan Mandelov učinek, ki navaja, da so ljudje opazili smrt Nelsona Mandele, ko je bil v zaporu, celo trdijo, da se spominjajo posnetkov pogreba na TV-ju, medtem ko je bil Mandela pravzaprav šele leta 2013 izpuščen iz zapora.

Razlog za ta fenomen je proces napačne atribucije oziroma vpliv informacij, ki jih izvemo po dogodku, na interferiranje v procesu spominjanja.¹⁹

Hevristika razpoložljivosti (*availability heuristic*): lažje in hitreje se spominjamo časovno ali prostorsko bližnjih dogodkov, saj so nam dostopnejši v spominu. Posledično jim pripisujemo večji pomen ali precenjujemo njihovo pogostost v razmerju do oddaljenih dogodkov.²⁰

Navedla bom Schachterjevo sistematizacijo, vezano na modifikacijo zapomnjenega, zadržala se bom pri navajanju pojmov, da bi prišla do termina pozabljanja. Minljivost se nanaša na slabše spominjanje dogodkov s pretekom časa. Do modifikacije spomina lahko pride zaradi odsotnosti v trenutku kodiranja, na primer zaradi nepazljivosti ali razpršene pozornosti. Prav tako lahko pride do blokade pri priklicu informacij, zato ljudje pogovorno pravijo, da so »obstali« ali da imajo nekaj »na konici jezika«.²¹

Dalje lahko pride do napačnega pripisovanja vira, ki se ne nanaša na samo vsebino, ampak na napačno spominjanje vira. Prav tako je možna sugestibilnost, torej nagnjenost k spremembam vsebine pod vplivom informacij, ki jih prejemamo iz okolice. Primer so jezikovne odločitve, torej način, kako je nekaj formulirano, tako da pomen ni povsem enak, če rečemo: »ruska vojna

¹⁹ Prav tam, str. 42–43

²⁰ Prav tam, str. 47

²¹ Prav tam, str. 50–55

proti Ukrajini«, »konflikti v Ukrajini«, »spopadi v Ukrajini« ali »humanitarna operacija v Ukrajini«. Zato ima vsaka od navedenih formulacij določene implikacije, včasih pa tudi popolnoma nasprotno stališče do določenega dogodka.²²

Nadalje, pomanjkljivost spomina sta lahko pristranskost ali samoreferenčnost, ki se nanašata na spomine v zvezi s performerjem ali skupino, ki ji posameznik pripada. Pozabljanje je na neki način sestavni del pomnjenja. Če bi se vsega spomnili do vsakega detajla, bi potem postali sužnji vsega zapomnjenega; če bi se vsega spominjali do popolnosti, ne bi opazili pomena vsake posebnosti, ali bi bilo celo enako, kot da se ničesar ne spominjamo.

Impresiven je podatek, da ima vsaka vrsta, ki ima sposobnost pomnjenja, tudi sposobnost pozabljanja. Ko gre za kolektivno pozabljanje, prehajamo v sfero strategije konstruiranja skupne verzije spomina, ki je navadno diktirana iz centra moči. Tisto, kar bi se štelo za mehanizem aktivnega pozabljanja, se pravzaprav nanaša na načrtno izpuščanje informacij iz formalno-izobraževalnih vsebin, kot so kurikulumi v poučevanju jezika, zgodovine in podobno. To lahko vključuje tudi izpuščanje spomenikov ali nacionalnih spomenikov. Seveda lahko imajo tudi mediji močno vlogo v izpuščanju podatkov, zato so takšen primer manjšine, ki skorajda niso zastopane v medijih in v poročanju o aktualnih dogodkih. Tu gre torej za pristransko selekcijo.²³

2.3 FUNKCIJE KOLEKTIVNEGA SPOMINA

Predvsem se bom opirala na kolektivno pomnjenje, kolektivno pozabljanje in funkcije kolektivnega spomina. V določeni meri se značilnosti kolektivnega prekrivajo z avtobiografskim, vendar za potrebe magistrskega dela je pomembnejši fokus na kolektivnem, saj z njim operirajo uprizoritvene prakse.

²² Prav tam, str. 52

²³ Prav tam, str. 56–57

Žeželj navaja Liuja in Hiltona, ki poudarjata tri funkcije kolektivnega spomina: orientacijo v okolju, kar v praksi pomeni, da spomin pomaga določiti, kdo je naš prijatelj in kdo ne; nato spomin služi gradnji in vzdrževanju socialne identitete, saj nam pove, kdo smo; sledi še kognitivna funkcija spomina, pri kateri je spomin vir deljene izkušnje, s tem pa se učimo lekcij iz zgodovine.

Za kolektivni spomin je pomembno zanašanje na preteklost, torej učenje iz preteklih dogodkov, ki ostajajo v dediščini neznane prihodnosti kot nauki za izogibanje preteklim napakam. Kolektivni spomini razlagajo in legitimizirajo aktualne geopolitične odnose.

Poleg tega je pri manjšinskih skupinah kolektivni spomin pomemben za vzpostavljanje odnosov in vezi s pripadniki skupine in skupnosti. Člani teh skupin lahko občutijo, da je to edini način, da se njihove izkušnje legitimizirajo. Če se skupina zaznava kot trajnejša, se krepi identifikacija med člani te skupine.

Socialna identiteta se razvija prav prek identifikacije z določeno skupino, uresničevanja občutka kolektivne kontinuitete, kar nato vodi do razumevanja odnosov med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo ter razumevanja položaja skupine v odnosu do določenega socialnega okolja.

Spomin je torej osnovni gradbeni material za konstruiranje osebne in kolektivne identitete, služi vzpostavljanju medosebnih in medskupinskih odnosov, njihovemu vzdrževanju in orientaciji v odnosu do dejanj.

Neisser o napakah v spominu ter sistematičnem izpuščanju ali izkrivljanju trdi, da se motivacija za vsak akt spominjanja lahko uvrsti nekje na kontinuumu med resničnostjo (*verity*) in uporabnostjo (*utility*). Torej lahko motiv pomeni čim natančnejše rekonstruiranje dogodkov z namenom čim natančnejšega samospoznavanja, pa tudi zaščito pred ogrožajočimi spoznanji ter pridobivanje in vzdrževanje ugleda pri drugih.²⁴

Pri kolektivnih spominih uporabnost dobi temnejšo noto – s tem je mišljeno, kako se spomini zlorablajo za dnevno-politične namene, v interesu močnih centrov. Greenwald opaža

²⁴ Prav tam, str. 77–78

podobnost med temi pristranskostmi in mehanizmi, s katerimi totalitarne države nadzirajo pretok informacij. V svojem opisu idealne totalitarne države na primer Hana Arendt zaključuje: »Če bi se ustvaril idealen svet po totalitarnih merilih, se neuspehi ne bi beležili, priznavali in pomnili« (Arendt, 1951/1998, str. 388). V Orwellovem romanu *1984* pa je razloženo, da je urjenje spomina način kontrole preteklosti: »Treba je spominjati, da so se dogodki zgodili na želeni način. Če je treba preurediti spomin nekoga ali malo popraviti pisna poročila, je treba storiti in pozabiti, da je bilo storjeno. Ta trik je se mogoče naučiti kot katerokoli mentalno tehniko ...« (Orwell, 1949/1964, str. 176).²⁵

Če uporabnost spomina opredelimo širše – kot dejavnost, s katero zadovoljimo različne individualne ali skupinske motive, ne nujno izključno kot namerno in strateško zlorabo preteklosti –, pridemo do dveh velikih skupin motivov, zaradi katerih pride do napake v spominu: a. reguliranje čustev ter b. vzpostavljanje in vzdrževanje pozitivne podobe o sebi ali skupinah, katerim pripadajo.²⁶

Favorizira se spomin, ki je primeren in oblikovalen za skupino. Tako se negativno vedenje skupine opravičuje, medtem ko bi se enako vedenje druge skupine obsodilo. Na ta način pridemo do pomanjkljivosti spomina, imenovane selektivni spomin, kar pomeni izbiranje dogodkov, ki bodo vključeni v narativ.

Pozitivni atributi se bolj zapomnijo kot negativni, če govorimo o spominu lastne pripadnostne skupine.

Pri pristranskem spominjanju pogostosti določenih dogodkov in intenzitete preteklih vedenj se pojavi fenomen ustvarjanja zgodovinskega narativa, torej precenjevanje pogostosti situacije, če je določena skupina žrtev. Z drugimi besedami, skupine tekmujejo, katera bo dobila status neprestane žrtve (*perpetual victimhood*). Po drugi strani pa pri kolektivnem spominu obstaja fenomen, da se dosežki lastne pripadnostne skupine precenjujejo, dosežki tuje pripadnostne skupine pa podcenjujejo. Tega fenomena ni mogoče razložiti le s selektivnim shranjevanjem ali selektivnim dostopom do pozitivnih informacij v spominu (memoriji).²⁷ Obstaja možnost,

²⁵ Prav tam, str. 78, lastni prevod

²⁶ Prav tam, str. 78

²⁷ Prav tam, str. 90

da je ta vrsta napake v spominu dejansko zavestna zabloda. Naslednja teorija razloži proces nastanka tega fenomena.

Teorija nejasnega sledu (*fuzzy trace theory*; Brainerd & Reyna 1990; 2001) ponuja možno alternativno razlago tega fenomena. Ta teorija predstavlja tako imenovani dualni model spomina in razmišljanja ter izhaja iz nekaj osnovnih predpostavk: a) v spominu obstajata dobesedni (lat. verbatim) in bistveni (angl. gist) zapis oziroma sled dogodka; oba sledova obstajata hkrati; b) dobesedni in bistveni sled se pri zapominjanju shranjujeta vzporedno, ne zaporedno (torej ne gre za kopičenje dobesednih sledov v kratkoročnem spominu, iz katerih se abstrahira nadrejeni, bistveni sled); in c) mogoče se je neodvisno spominjati dobesednega in bistvenega sledu dogodka. V skladu s predpostavko o kognitivnem prihranku se pričakuje, da ljudje preferirajo nejasno, kvalitativno obdelavo informacij. Z drugimi besedami: če niso motivirani, da bi se vedli drugače, se bodo zanašali na zapomnjene bistvene informacije (Brainerd & Reyna, 2002; 2004). Poleg tega velja, da čim bolj je dogodek časovno oddaljen, tem več kognitivne energije je treba porabiti za dostop do dobesednega sledu, zato je večja verjetnost, da se zanašamo na bistveni spominski sled dogodka. Ta teorija ne razloži, zakaj je pristranskost v spominu pozitivna, vendar postavlja možni mehanizem spominjanja, ki »drži« reproducirano vsebino v pričakovanih mejah.²⁸

Druge raziskave kažejo, da potreba po samoosnaževanju ni patološka, saj njen odstotek ni večji pri depresivnih osebah. Vseeno pa strokovnjaki na tem področju povedo, da obstaja maksimalna meja tolerance tega vedenja, ko postane adaptivno, in za zdravo psihološko funkcioniranje priporočajo majhno do zmerno distorzijo. Pomembno je poudariti, da, ko gre za kolektivni spomin, ne obstajajo jasni dokazi, ki bi povezali sistematično pozitivno pristranskost.

²⁸ Prav tam, str. 97; lastni prevod

2.4 POVEZAVA MED FOTOGRAFIJO, SPOMINJANJEM IN UPRIZORITVENIMI PRAKSAMI

V prejšnjem poglavju sem pisala o fotografiji in se pri tem osredotočila na učinek zameglitve, s katerim sem poskušala približati »ujemanje časa« skozi ta medij. Fotografija je statična slika, ki ima svojo materialno opredmetenje in lahko zvesto prikaže sledenje toku časa.

Fotografske serije jasno prikazujejo trajanje, seveda odvisno od subjekta in načina, kako se ga spremlja. Na primer v seriji fotografij *Pustolovščine Guille in Belinde in enigmatični pomen njihovih sanj* fotografinja Alessandre Sanguinetti opažam združevanje krhkosti, minljivosti in beleženja istega. Sanguinetti spremlja sestrični Guille in Belindo na podeželskem območju Argentine in dokumentira trenutke iz njunega vsakdanjega življenja ter tiste, ki so bili inscenirani skozi igro. Pri spremljanju igralk v petih letih je opazna razlika v telesu, a tudi interesu za fotografiranje. Sprva je bilo deklicama zanimivo in zabavno, a sčasoma sta njun interes ter navdušenje pojenjala (Priloge 5, 6, 7, 8, 9).

Skozi mlada dekliška telesa prejemnica doživlja nežnost, lomljivost in minljivost. Subjekti, postavljeni v znano okolje, postanejo svobodni v izrazu, ostanejo igrivi in radovedni. Fotografije dokumentirajo trenutek v njunem odraščanju ter odnosu, ki se spreminja.

Podoben učinek bi dosegli, če bi vzeli družinski album in kronološko pregledovali fotografije. Z listanjem lastnih spominov lahko priključimo določene senzacije, v določenih primerih pa bomo lahko celo začutili vonjave, ki so bile prisotne v prostoru, ali se spomnili okusa torte.

Pred kratkim sem na boljšem sejmu kupila album fotografij, ki spremlja šolanje Teice, ki so ji starši podarili ta album ob zaključku srednje šole. Na fotografijah vidimo protagonistko v različnih situacijah, kot so izleti ali obeleževanje dogodkov v šoli. Čeprav osebno ne poznam ne avtorjev ne protagonistke in nisem niti živela v obdobju okoli leta 1970, ko so fotografije nastale, in torej nimam nikakršne izkušnje v zvezi z videnim, je vseeno nemogoče ignorirati zabeležene atmosfere, nasmeha in okolje. Družinske fotografije, tuje ali osebne, spodbujajo osebne spomine na podobne situacije oziroma ustvarjajo povezave med lastno izkušnjo in tisto, ki je prezentirana.

Vzporedno s pisanjem tega dela montiram svoj prvi kratki film, zasnovan na fotografijah – tako svojih, avtorskih, kot tistih, ki sem jih kupila na boljšem sejmu. Če vzamemo niz fotografij in jih razporedimo v nekem vrstnem redu, uresničujemo celoto. Z manipulacijo dokumentov provociram premislek o vprašanjih subjektivnosti, dokumenta in dokumentarnosti. Pravzaprav so tisto, kar mi daje poligon za igro, znani simboli in značilnosti, ki v različnih kontekstih dobijo različen pomen in učinek na gledalko.

V prilogah dodajam primere naključnih fragmentov, ki brez konteksta ustvarjajo določene atmosfere (Priloge 10, 11, 12, 13).

Lehmann se v *Postdramskem gledališču* sklicuje na odnos gledališča in spomina tako, da je zanj gledališče prostor spomina ter da vzpostavlja očitno zvezo z zgodovinskostjo. Gledališče se veže z zgodovinskostjo, a ni zgodovina. S spominom ne misli skladišča, arhiva nakopičenih informacij, niti z zgodovino ne misli zgodovinskih dejstev. Proustovo spoznanje, da spomin nastane v telesu, je postalo splošno sprejeto, telo pa postane »skladišče za pripravljene misli in občutke« in kot tako se ga lahko doživi v realnosti gledališča, ko njegov videz, njegova gesta nepričakovano v opazovalcu prebudita »spomin« na (lastno) telo. To je strukturalno vsebovano v formi gledališča, ker je njegov predmet naravna prisotnost človeškega telesa.

Lehmann nadaljuje, kako je gledališče lahko spomin, sled tistega, česar ni tu, odmev preteklih trenutkov in slutnja prihodnjih trenutkov. Je preboj skozi zadušeno, prenasičeno sedanjost, polno informacij, in tistega, kar se površno imenuje zavest. Gledališče postane mesto, kjer se ohranja spomin in pridobiva moč, ko zaloti gledalca nepripravljenega oziroma takrat, ko se prebije skozi oklep, ki ga varuje pred dražljaji, hkrati pa je to oklep, ki ga varuje pred srečanjem z drugačnim časom. Le-ta se lahko imenuje »zunaj-čas«, ki si ga ni mogoče zamisliti brez spoštovanja do neznanega.

Izkušnja se dogaja v nekem drugem, posebnem času. Dogaja se v trenutku, ko se osebna zgodovina prepleta s kolektivno in porodi čas-sedanjosti spomina (*Jetzt-Zeit*). Ta trenutek hkrati zajema tako presevanje preteklosti kot slutnjo prihodnjega. V teh trenutkih, ki prinašajo nerazumevanje, šok, zaznavo, ki se izmika besedam, se človek zaloti, da je izpostavljen drugačnemu času. Ta pa ni zgolj sedanjost in ga zaradi večplastnosti morda ni mogoče enoznačno niti poimenovati kot čas.

V teh trenutkih je spomin tudi vrsta odpora. V duhu Walterja Benjamina spomin te narave nikoli ne pristaja ob vladajočem redu, temveč predstavlja tisto, kar Michel Foucault imenuje *proti-spomin* – spomin, ki subvertira, ne pa potrjuje.²⁹

Naslednja poglavja pojasnjujejo multisenzoričnost kot termin, ki ga srečamo predvsem v filmski teoriji. Navajam ga kot teoretično osnovo, za katero menim, da jo je mogoče uresničiti tudi pri uprizoritvenih praksah z idejo, da se njegov učinek prežema s spomini. V tem uresničenju poteka določena percepcija tako časa kot takega kot tudi globinskih zaznav, ki nudijo potencial samozadostnosti in smotrnosti, saj imajo za posledico premišljevanje aktualnega. Podrobneje v poglavju Igra z referenčnim gradivom v avtorski predstavi.

²⁹ Lehmann, Hans – Thies, *Postdramsko kazališče*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Tkh – Centar teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004, str. 253–257

3 IZKUŠNJA

3.1 MULTISENZORIČNOST

Laura U. Marks v uvodu v knjigo *Touch, Sensory and Multisensory Media* navaja, da je percepcija naboj sveta. Vsakič, ko izrazimo nekaj, kar smo doživeli, ustvarimo energijski naboj, ki se trajno shrani v možganih.

Avtorica kvantno fiziko pojasnjuje skozi metafore priprave štrudlja. Testo je razvaljano tako tanko, da je skoraj mogoče gledati skozenj. Na takšno testo se nalagajo jabolka in testo se prekriva, da sladica postane kompaktna celota. Po besedah Marks je vesolje podobno štrudlju, kajti vsakič, ko nekaj doživimo, ozavestimo kontinuiteto med vsemi njegovimi plastmi. S tem, da izražamo perceptivnost, pravzaprav aktualiziramo neodkrite dogodke njegovih plasti.³⁰

Marks pojem haptično pojasnjuje:

Pojem *haptičnega* se pojavi v Deleuzovem in Guattarijevem opisu »gladkega prostora«, prostora, skozi katerega se je treba premikati s stalnim sklicevanjem na neposredno okolje kot pri navigaciji čez prostranstvo snega ali peska. Po prostorih kratkega dosega ne krmarimo s sklicevanjem na abstrakcije zemljevidov ali kompasov, temveč s haptično percepcijo, ki upošteva njihovo posebnost. Inuiti in druga nomadska ljudstva so Deleuzovi in Guattarijevi privilegirani nosilci haptične percepcije. »Zdi se nam, da je Gladko hkrati predmet bližnjega vida *par excellence* in element haptičnega prostora (ki je lahko enako vizualen ali avditiven kot taktilen).

(...) Tu želim poudariti, da Deleuze in Guattari haptičnega in optičnega ne razumeta kot dihotomije, vztrajata pa, da se prelivata drug v drugega, tako kot zakoni lastninskih pravic razdelijo zemljo, po kateri so nekoč potovali nomadi, medtem ko kasneje brezdomci, mestni nomadi, zgladijo brazgotinast prostor mesta.³¹

³⁰ Marks, Laura U., *Touch, Sensory Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002., str. XI

³¹ Prav tam, str. 10; lastni prevod

Inuitsko ljudstvo je nomadsko ljudstvo na območju Kanade, Grenlandije in Aljaske ter se zaradi vremenskih razmer znatno manj opira na čutilo vida, ki jim je omejeno glede na hude snežne nevihte, veter in mraz, ki otežujejo zanašanje na to vrsto percepcije. Iz teh razlogov se znatno bolj opirajo na občutek dotika. Ta je pri njih in še nekaterih nomadskih ljudstvih izjemno izražen in izurjen. Kljub mrazu, ki večini ostalih ljudi okrne polno zmožnost dotika, pri teh ljudstvih postane dominantno čutilo. S pomočjo dotika lahko razlikujejo različne vrste snega in ledu, teksture, kvalitete, kakovosti, finosti, temperature in tako imajo na desetine imen za različne vrste snega.

Ko govorimo o percepciji umetnosti, se lahko strinjamo, da gre pogosto za multisenzoralne dražljaje in pogosto doživetega ni mogoče v celoti prevesti v jezik, s katerim je delo opisano.

Na primer, v gledališču ima gibanje na odru določeno kvaliteto, ki jo sestavljajo gibi, telo, neverbalni izrazi, kar je skoraj nemogoče prevesti v jezik. Včasih se zdi, kot da v lastnem besednjaku nimamo dovolj besed za opis določenih pojavov ali natančneje – občutkov.

Lingvistično gledano bi nam moralo poznavanje več jezikov pomagati poglobiti en jezik. Slednji je največji dosežek človeštva, s katerim se med drugim loči od drugih živih bitij. Vendar se dražljaji in občutki lahko le do določene mere prenesejo v univerzalno sredstvo, kot je jezik. Vsaka izkušnja ostane individualna, ne glede na to, kako podobno bi lahko opisali določena stanja. S hkratnim združevanjem več izkušenj nastane edinstvena multisenzorična izkušnja.

Laura U. Marks dalje pojasnjuje:

Optična vizualnost zahteva razdaljo in središče, pri čemer gledalka deluje kot *camera obscura*. V haptičnem razmerju naš *jaz* hiti na površino, da bi stopil v stik z drugo površino. Ko se to zgodi, pride do spremljajoče izgube globine – postanemo podobni amebam, brez središča, spreminjajoč se, ko se spreminja površina, na katero se oprimemo. Ne moremo si pomagati, da se ne bi spremenili v procesu interakcije. Vendar prav tako kot optično potrebuje haptično, se mora haptično vrniti k optičnemu.³²

Človeško zaznavanje sestavljajo različni čuti, ki se med seboj prepletajo, dopolnjujejo in tvorijo edinstveno sliko. Senzibilnost posameznika je edinstvena, a seveda obstajajo tudi splošna

³² Prav tam, str. 16; lastni prevod

pravila. Optična percepcija, kot nekatere druge, nam dopušča, da vsak objekt poimenujemo, dopušča nam, da odkrijemo prostor simbolov, toda z razlogom nas omejuje v senzorni izkušnji. Po drugi strani haptična percepcija dopušča doživetje, ki se potopi v podrobnosti, ampak ne tudi zavzemanja distance, da bi doživeto lahko definirali.

Ker teorijo črпам iz filmske literature, bom navedla primer iz sveta filma. Prav tako sta v določeni meri film in gledališče podobna medija, kar dopušča to vrsto primerjave. Sobchack poudarja pomen interaktivnosti pri gledanju filma. Če film razumemo kot izmenjavo med filmom samim in gledalcem, bi morali spremeniti ta model z gledalcem, ki sodeluje pri ustvarjanju filmske izkušnje. Sobchack zagovarja idejo, da gledalka vstopa v dialog s filmom, ker meni, da film ni izključno avdiovizualni medij, temveč sinestetski, znotraj katerega čutnost in intelekt nista ločeni entiteti.³³

V nadaljevanju te teze trdim, da je zelo podobna uprizoritvam, ki se dogajajo v živo, v nasprotju s predhodno posnetim filmom. Zato prisotnost izvajalca dodatno prispeva k ustvarjanju veččutnega vtisa. Če za primer vzamemo protestno gesto odhoda s predstave, potem to dejanje vpliva na performerje in nadaljevanje predstave, medtem ko je v primeru filma le simbolna gesta, ki nima vpliva na reprodukcijo le-tega.

Kljub temu, da si terminologijo sposojam iz filma, pravzaprav dobimo dodaten razlog, zakaj so uprizoritvene prakse »v prednosti«, ko gre za multisenzornost. V filmski industriji so bila potrebna desetletja, da se je prišlo do naprav, ki omogočajo dražljaje, ki niso le vizualni in slušni. V gledališču so čustvene interakcije veliko večje in svobodnejše. Denimo, takoj ko se prižge cigareta in se po prostoru razširi nikotinski dim in vonj, se lahko izzove nova senzorična plast.

Ta primer mi da misliti in morda bi rekla, da gledališče prepogosto pozablja na to svojo specifičnost, ki ga loči od preostalih umetnosti. Uprizoritev v živo z živimi izvajalci, ki aktualizirajo trenutek, ima velik potencial že v sami svoji premisi, tudi če izvzamemo vsebino prikazanega.

³³ Prav tam, str. 12–13

Ali vendarle uprizoritvene prakse svoje multisenzorične pristope uporabljajo na nezavedni ravni? Če posplošimo, ali ni dejstvo, da uprizoritvene prakse v največji meri temeljijo na vizualni in avditivni percepciji? Zato zagovarjam tezo, da uprizoritvene prakse, kljub temu da so stoletja kljubovale tehnologijam in inovacijam, še vedno skrivajo neizkoriščen potencial na področju čutnega doživljanja.

Lehmann o izvajalcu piše, da je to živo telo, ki je zapletena mreža nagonov, intenzivnosti, energetskih točk in tokov, v katerem senzomotorični procesi soobstajajo s shranjenim telesnim spominom, kodiranim s šoki. Barthes prepoznava različna telesa v telesu, tako da telo lahko pomeni več stvari: telo za delo, telo za uživanje, telo za šport, javno in zasebno telo, telo mesa in kosti.³⁴

Kljub temu da se omenjeni teatrologi sklicujejo na telo izvajalca, ki je vedno večpomensko s svojo pojavnostjo in tega pri ustvarjanju predstave ne smemo zanemariti, je pomemben prav pomen občinstva, ker v izvajalca vpisuje, projicira in implicira določene pomene s svojim predznanjem. Občinstvo dopolnjuje konstrukt, ki se oblikuje med uprizoritvijo – in to poteka prek povezav, ki se oblikujejo med videnem in že doživetim.

Multisenzorični dražljaji v uprizoritvenih praksah delujejo neposredno na telo gledalca, zaobidejo razum ter aktivirajo plasti živčne mreže, ki se odzivajo pred umom. Vonj, zvok, toplota, dotik so informacije, ki se ne interpretirajo, temveč se doživljajo in vpisujejo v telo pred njihovim ozaveščanjem. Moč uprizoritvenih umetnosti je prav v tem, da ne išče soglasja razuma.

Vendar avtorska ekipa, ki se opira na multisenzoričnost uprizoritve, mora sprejeti, da predstava nikoli ne more v celoti nadzorovati referenc občinstva. Vsaka gledalka vnese »svojo zgodovino«. Na primer, vonj, ki pri eni osebi vzbudi občutek varnosti iz otroštva, lahko pri drugi povzroči tesnobo. V tem smislu je izkušnja gledanja predstave hkrati tudi njeno soavtorstvo, ampak tisto, kar bi lahko imenovali telesne univerzalije, torej reakcije, ki presegajo osebno izkušnjo in zadevajo fiziologijo, ima uprizoritvena umetnost v svojem nadzoru. Tako globoke frekvence povzročajo pritisk v prsih, tema okrepi sluh, nenaden glasen zvok ustavi dih

³⁴ Lehmann, Hans – Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, Tkh – Centar teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004., str. 267–268

... Te reakcije so predrazumske in skoraj niso kulturni konstrukt. Uprizoritev, ki se opira na to vrsto senzorike, govori *skozi* občinstvo in uporablja telo gledalca kot instrument, ki resonira skupaj z uprizorjenim na odru.

3.2 MULTISENZORIČNI DOŽIVLJAJI V RAZLIČNIH UMETNIŠKIH PRAKSAH

Multisenzoričnost pri različnih umetniških praksah je prisotna na različne načine. V slikarstvu prepoznavamo plasti barve, ki ustvarjajo sence, izbor barve, ki kreira texture, kolažiranje materialov, ki prispevajo k večplastnosti. V fotografiji se dvodimenzionalnost nadgrajuje z izbiro papirja za tisk ali s kompozicijo, igro senc in barv, črno-bela tehnika pa bo morda imela več potenciala za ustvarjanje globine zaradi izražanja kontrasta.

Sebastião Salgado je brazilski fotograf, čigar dela so v veliki meri fotografske serije, ki beležijo vsakdanjik ekonomsko ogroženih področij. Njegova težnja je, da ne želi ločiti subjekta fotografije od njegovega konteksta. Njegovi subjekti dostojanstveno prikazujejo zabeleženo brez patetike in herojstva, sočutja ali hiperemotivnosti. Njegove fotografije subtilno beležijo ekonomske okoliščine narodov manj razvitih držav. Ob opazovanju del iz serije fotografij, dokumentiranih med leti 1986 in 1989, *Serra Pelada*, ki jih dodajam spodaj (Priloge 14, 15, 16, 17), opazam močno multisenzorično atmosfero rudnika zlata, v kateri delavci neutrudno iščejo gram kemičnega elementa, ki vpliva na njihova eksistenčna vprašanja. Fotografirani delavci so v nenehnem gibanju. Suha, koščena, mišičasta telesa delujejo izčrpana, a tudi odločna v nameri, da uresničijo svoj cilj. Količina ljudi, ambient, lokaliteta vabijo v globlje opazovanje nad samo situacijo, ki jo fotografija beleži. Hektičnost dogajanja in napetost teles uresničujejo senzacijo, ki se skoraj občuti v želodcu. Človeško telo, ki je prikazano v izčrpavajočem okolju, spodbuja k premisleku o tem, kaj je igralce prisililo v tolikšen fizični napor z malo možnostmi za dobiček. Skoraj je mogoče otipati gibanje, prisluhniti stokanju in zavonjati znoj s fotografiranih teles. Medtem ko opazujem fotografije, slišim žvenket in stotine korakov, ki vztrajno gazijo. Salgadove fotografije pritegnejo pozornost zunaj fotografskih krogov po posnetem filmu *The Salt of the Earth* (2014) v režiji Wima Wendersa in Juliana Ribeira Salgada. Dokumentarni biografski film uporablja Salgadove črno-bele fotografije kot dominantno pripovedovalno sredstvo. Film v osnovi temelji na fotografiji, zato bodo podobna načela veljala za kompozicijo

in uresničevanje senzacij, ki so onkraj optičnih. Filmska umetnost je kompleksna in s tem korak bližje k uresničevanju multisenzoričnosti in nato haptičnih učinkov. S komponiranjem uporabe kamere, montaže, skupaj z vsemi ostalimi sestavnimi elementi filma, se uresniči poligon za režijo in upravljanje gledalčevih vtisov. Uprizoritvene umetnosti pa delijo podobnosti s filmom, a izostajala bo prav komponenta snemanja s kamero, obstajala pa bo prisotnost izvajalca.

Primer nedavnega filma, ki vzpostavlja multisenzorično doživetje, in sicer na specifičen način uporabe kamere, je *Moj jutarnji smeh* (2019) Marka Đorđevića. Režiser za direktorja fotografije izbere Stefana Milivojevića in skupaj osmisli strategijo prikazovanja anksioznosti, ki spremlja glavnega junaka filma. V napovedi je film opisan kot zgodba, ki spremlja zamujeno odraščanje 30-letnika, ki v majhni skupnosti izgubi svojo nedolžnost. V družbenem kontekstu junak postane simbol za celo generacijo, ki je odraščala pod pretirano zaščitniškim nadzorom staršev, kar je povzročilo zamudo v čustvenem zorenju.

Barvna paleta v filmu *Moj jutarnji smeh* temelji na sivih in bež odtenkih, kar je vidno v notranji opreми in eksterierju, ki je bil posneta pozimi in pokrit s snegom. »Brezživljenjske«, neživahne barve so značilne za oblikovanje interierjev iz 90. let prejšnjega stoletja. Scenografijo v njem tvori pohištvo iz dveh domov in šole. Vsi interierji v filmu predstavljajo sedanji trenutek, a njihov videz je izrazito zastarel, tj. zamuja 30 let. Atmosfera, ki jo ustvarjajo scenski elementi, je pasivna, inertna, odvrtna in ustvarja občutek gnusa. Kljub temu je večina gledalcev iz tega območja seznanjena s takim slogom notranje opreme, zato se tudi zlahka poistoveti s temi prostori.

Izbrani prostori so večinoma notranji prostori – Dejanov dom, Kaćin dom, šola, soba vedeževalke. Vsak od njih je resnična lokacija, saj za snemanje niso uporabili nobenega studia za izgradnjo kulis. Ekipa scenografov se je prilagodila prostoru in ga prilagodila svojim potrebam, kar je oćitno v prizorih, v katerih je lokacija majhna, nerodna, nepraktićna in težavna za uporabo. To je toćno tisto, kar film potrebuje – občutek, da je prostor zadušljiv in da vzbuja tesnobo. Većina kadrov je posnetih »nepravilno«. Slika ni centrirana, glavno dogajanje ni v fokusu, vćasih so liki le v ozadju, kadriranje ni idealno, perspektiva pa ni povsem jasna. Igralec Filip Đurić je korpulentne in robustne postave, vendar se zdi, da je direktor fotografije to še dodatno poudaril s svojim naćinom snemanja. Njegova postava ne vstopi v kader v celoti;

včasih ne vidimo dela njegove glave ali pa prevladuje njegov torzo namesto obraza, ki bi bil običajno v ospredju. Spodaj sem vključila vizualne primere opisanega (Priloge 19, 20, 21).

Po mojem mnenju sta se režiser in direktor fotografije odločila za določene kadre, kote in perspektive zato, da bi pri gledalcu vzbudila dvojni odziv – občutek bližine in razumevanja težav glavnega junaka, pa tudi določeno distanco, ki mu omogoča, da vidi širši kontekst svoje neposredne okolice.

V končni fazi menim, da uporaba kadrov, ki skrivajo eno tretjino slike in ki jih pogosto vidimo v filmu, ustvarjajo občutek voajerizma. Ta potreba po pretirani radovednosti za védenje, kaj vse počne druga oseba, ustvarja okove in težo, ki se uspešno prenašata skozi lik Dejanove matere, ki je vzrok njegovih težav inhibiranosti, zavrtosti. Kljub temu bom poskušala izpostaviti en doživet gledališki primer, ki podpira opisana občutja.

Spominjam se, da je predstava *Dok nas smrt ne razdvoji* v režiji Mikija Milojevića ena mojih prvih gledaliških izkušenj, ki so me pripeljale do tega, da sem v njej doživela nekaj edinstvenega, avtentičnega, neopisljivega in v tistem trenutku tudi katarzičnega (Priloga 18). Predstava je nastala leta 2013 v produkciji Radionice Integracije po dramskem prvencu Mire Furlan in kot režiserski prvenec Mikija Manjolovića ter se uspešno igra vse do danes. Predstavo sem si ogledala kot najstnica in strastna ljubiteljica gledališča, ne da bi ta misel zavestno živela z mano, temveč sem spontano sledila temu impulzu strasti. Ko je predstava gostovala v Zagrebškem gledališču mladih, sem bila študentka Dramskega studia ZKM. Po končanem tečaju drame sem si predstavo šla ogledat nenačrtovano, ker jo je eden od študentov naključno omenil. Nekaj navdušencev se je prikradlo skozi skrivne prehode in vstopilo v polno dvorano brez vstopnic. Spominjam se, da mi je bilo takrat skoraj nepojmljivo, da sem priča takšni moči doživetega čustvenega naboja. Imela sem približno 15 ali 16 let in spominjam se, da sem se vrnila domov in bruhnila v jok, ki je bil reakcija na predstavo, saj se nisem uspela izjokati do konca med njenim trajanjem. To je bila moja prva tako intenzivna gledališka izkušnja, v kateri sem imela občutek, da lahko otipam vsak odnos med štirimi liki. Kdo ve, kako bi danes dojemala isto predstavo, vendar verjamem, da je takrat to pričevanje okrepilo moj odnos z gledališčem in mogoče tudi danes, na podoben ali drugačen način, iščem podobne umetniške izkušnje.

Mira Furlan je za *Vreme* dejala, da je pisala o tako rekoč srečnih trenutkih njene mladosti, ki jih je želela zabeležiti. Navaja, da dramsko besedilo govori o ljubezni, krhkosti, trpljenju, o izgubi, moči mladosti, izzivih starosti, politiki, ki je pogosto imela vpliv na vsakdanjik.³⁵ Zdi se mi, da sem navedene občutke doživljala s celim telesom, medtem ko sem delila prostor tako z občinstvom kot z izvajalci. Živo se spominjam drgetanja lastnega telesa zaradi jecljanja.

3.3 HAPTICNO ZAZNAVANJE

Haptično zaznavanje se najpogosteje razlaga kot kombinacija taktilnih, kinestetičnih in proprioceptivnih funkcij, saj dotik doživljamo tako na površini kot znotraj našega telesa, zato v haptičnem zaznavanju oči delujejo kot čut za dotik. Seveda je skoraj vedno prisotna določena kombinacija, saj, kot poudarja Laura U. Marks, ne moremo gledati kože ljubimca od blizu zgolj z optičnim vidom, niti ne moremo voziti avtomobila s haptičnim vidom.

Haptična podoba pa ne vabi k identifikaciji, temveč nas spodbuja, da vzpostavimo povezavo med gledalcem in podobo.

Umetnostni zgodovinar A. Riegel je na začetku dvajsetega vpeljal pojem haptičnega v kontekst vizualne kulture. Njegova umetnostna zgodovina se je osredotočala na postopno izginjanje fizične taktilnosti v umetnosti in vzpon figurativnega prostora.³⁶

Opazoval je razvoj haptičnega sloga od staroegipčanske umetnosti, ki je odražala videz izoliranega objekta, pritrjenega na ravnino, vse do optičnega rimskega sloga, v katerem so objekti izgubili svojo taktilno povezavo z ravnino.

Ključni dogodek v razvoju haptičnega sloga je bil v poznorimski umetnosti, in sicer takrat, ko sta se figura in ozadje popolnoma prepletla. Riegl meni, da je ta sprememba v optičnem upodabljanju v zahodni umetnosti zaznamovala splošni premik k idealu abstrakcije. Posledice

³⁵ Vir <https://vreme.com/>, ogled 2. 4. 2026.

³⁶ Prav tam, str. 4–7

tega premika se med drugim nanašajo na renesančno perspektivo, ki krepi vizualno mojstrstvo posameznega gledalca.

Čeprav linija in oblika haptičnega prostora bolj stremita k okrasitvi in ju je zato mogoče obravnavati kot abstraktni, sta kljub temu konkretni, saj ustvarjata edinstveno vidno polje.

Abstraktni prostor opazovalcu omogoča identifikacijo figure ne kot konkretnega elementa, temveč kot figure v prostoru. Abstrakcija tako omogoča večjo oddaljenost med gledalcem ter objektom in tako gledalcu dopušča, da se domišljijsko projicira v ali na objekt.

Revolucija v vizualnih stilih, ki jo je opazil Riegl, je sovpadala z revolucijo v verskem mišljenju. Barbarski vdori v Rimski imperij so sprožili spor med južnim prepričanjem, da je telo lahko nosilec milosti, in severnim prepričanjem, da duhovnost zahteva preseganje fizičnega telesa. Barbarske ideje, da duh presega telo, se zdijo odražene v razvoju figurativne slikovne ravnine, ki presega materialnost nosilca. Zato je mogoče izvor sodobnega iluzionističnega upodabljanja pripisati kulturnemu konfliktu med vero v transcendentno in imanentno duhovnost.³⁷

Figurativnost daje moč posameznemu gledalcu, haptično upodabljanje pa ne. Riegl je raziskoval taktilne načine upodabljanja v tradicijah, ki so v okviru zahodne umetnostne zgodovine veljale za podrejene, in sicer v egipčanskem in islamskem slikarstvu, pozno rimski kovinski umetnosti, tekstilni umetnosti in ornamentiki. K temu lahko dodamo tradicije visoke umetnosti, kot so srednjeveški iluminirani rokopisi, flamsko oljno slikarstvo od 15. do 17. stoletja ter površinsko usmerjena, dekorativna rokokojska umetnost 18. stoletja v Franciji. Pomembno je vključiti tudi »nižje« tradicije tkanja, vezenja in drugih domačih ter ženskih umetnosti kot prisotnost taktilnih podob, ki so dolgo obstajale na temelju velikih del. Naštete tradicije vključujejo intimne, podrobne podobe, ki vabijo k nežnemu, milemu, ljubeznivemu pogledu. V umetnostni zgodovini so bile pogosto obravnavane kot sekundarne v primerjavi z velikimi kompozicijami, pomembnimi temami in vzvišeno pozicijo gledalca.³⁸

V nekaterih akademskih razpravah se haptika obravnava kot ženska oblika videnja. Luce Irigaray na primer trdi, da se »ženske raje dotikajo kot gledajo«. Taktilnost so mnogi sprejeli

³⁷ Prav tam, str. 7, lastni prevod

³⁸ Prav tam, str. 4–7

kot ženski način zaznavanja; vendar je plodnejše na haptiko gledati kot na feministično strategijo vizualnega in ne kot na ločeno žensko lastnost. V kontekstu sodobne vizualne kulture haptična percepcija ne ponuja zgolj zgodovinske perspektive, ampak tudi aktivno strategijo odpora hegemoniji kartezijskega prostora in distanciranega, mojstrskega pogleda.

Haptična slika vabi opazovalko, da se »odmakne« od lastne subjektivnosti in se približa sliki. Vabi, da se izmenjujeta oddaljenost in bližina. Haptična podoba ima moč, da se odpove vizualnemu nadzoru in ga podeli. Gledalka je povabljena, da zapolni »luknje« v podobi, da si zamisli poti, sledi, ki jih podoba ustvarja.

Vivian Sobchok predlaga, da haptično deluje na ravni celega telesa.

Haptična kinematografija je naklonjena gledalki, ki doživlja z vsemi svojimi čutili. To vključuje tudi razmišljanje s kožo ali pa dajanje enakega pomena telesni prisotnosti kot mentalnim operacijam simboliziranja. Haptična kinematografija je kot objekt, s katerim smo v interakciji, in ne iluzija, v katero se prepuščamo.

V knjigi *Dotik (Touch)* avtorica navaja, da lahko film pri posamezniku sproži vrsto dražljajev. Tako lahko gledanje filma obudi spomine na dotik, vonj, okus, in ga lahko izzove kombinacija zvoka in vizualnih podob. Ta pojav je reakcija telesne inteligence.³⁹

Podobno velja za uprizoritvene prakse, ki se poleg naštetega odvijajo v živo, kar pomeni, da je prisoten tudi izvajalec ali izvajalka. Ta prisotnost je neločljivo povezana s taktilnostjo. Nekogaršnja prezentnost omogoča projekcijo, ki tako ni več izključno v domeni domišljije, temveč postane objektivizirana domišljija.

Čeprav je za haptični pristop značilno popolno potopljenje v dogajanje, menim, da je mogoče želeni učinek doseči s tako imenovanimi tehnikami epskega gledališča, ki vztrajajo pri distanciranju. Menim, da prav v takšni inovativnosti leži sodobnost uprizoritvenih praks.

Ne glede na to, za kateri pristop se odločimo – naj gre za psihološko vživljanje ali distanciranje pri ustvarjanju predstave –, v vsakem primeru obstaja nagnjenost k haptičnemu

³⁹ Prav tam, str. 18

doživetju, prav zato, ker se to uresničuje prek različnih elementov, ki so na voljo zadevnemu mediju.

Čeprav se zdi težko pojasniti, kako haptičnost dejansko deluje, jo morda najnatančneje opisuje intenzivnost občutkov, ki jih predstava vzbuja in ki jih občutimo med njo, saj ti prevzamejo obliko, ki jo je mogoče skoraj otipati ali, bolje rečeno, locirati znotraj telesa.

V nadaljevanju bom podrobneje opisala metodologijo, ki se mi zdi potrebna za doseganje haptike, pred tem pa se bom dotaknila ideje, v kateri opisujem pomen izkustvenega življenja posameznika, ki prispeva k doseganju opisanega učinka.

4 SPOMIN IN UPRIZORITVENE PRAKSE

4.1 POTENCIAL SPOMINA PRI UPRIZORITVENIH PRAKSAH

Spomin, kot ga definira LeDoux, je neločljiv del podobe o sebi oziroma o nacionalni, etnični ali religiozni skupini, ki ji pripadamo. Če ne bi imeli sposobnosti spominjanja in pomnjenja, bi bili le nepopoln in prazen izraz genetske konstitucije.⁴⁰

Naša podoba o sebi ali o skupinah temelji na spominih na prejšnje izkušnje, a tudi spominjanje in rekonstrukcija preteklosti sta pod vplivom podobe o sebi ali skupini, ki ji pripadamo. Saul Bellow trdi, da vsakdo potrebuje spomine, saj le-ti varujejo osebna vrata, da se na njih ne pojavi volk nepomembnosti. V razmerju do navedenega Bellowovega citata se morda skriva pomen gledališča in človeška potreba po njem.⁴¹

Uprizoritvene prakse se naslanjajo na konvencijo sodelovanja občinstva; tradicionalno gledano predvsem na pasivno sodelovanje s pomočjo lastnih asociacij, ki pa so neukrotljive in človeški um vodijo na potovanje spominjanja.

Pridemo do trenutka, v katerem je individualno (kot tudi kolektivno) izkustvo nujno za sodelovanje publike pri uprizoritvenih praksah. Na osnovi pletenja mreže asociacij in spominov se pravzaprav ustvarja celostna predstava, ki šele takrat dobi svojo polnost in svojevrstno »mentalno opredmetenje« (če si lahko privoščim takšen neologizem).

Moč gledališča je v igri z obstoječimi informacijami v gledalčevi mentalni mapi in njihovem združevanju z novimi informacijami, pridobljenimi med samo predstavo.

Gledališče se poigrava z potlačenim, prikritim, zavestnim in nezavednim v možganski skorji.

⁴⁰ Žeželj, Iris, *Prošlost koje nije bilo: Kako ulepšavamo lična i kolektivna sećanja*, Institut za psihologiju, Beograd, 2022, str. 11

⁴¹ Prav tam, str. 10

Kar poskušam vzpostaviti s pisanjem tega dela, je pravzaprav, da je za človeško bivanje nujna večšina spominjanja in pomnjenja, s tem pa je za *homo teatrica* nujna vez, ki obstaja med spominom in gledališko uprizoritvijo.

Spomin je lomljiv, krhek, nežen, subtilen, neujemljiv, pa vendar so uprizoritvene prakse opremljene z orodji, ki lahko evocirajo spomin tako, da ta postane močan, pretresljiv, gromovit.

Pozaba je imanentna uprizoritvenim praksam, saj vsaka uprizoritev stremi k temu, da ostane trajna, da se nanjo vežejo spomini. Vsaka meni, da je potrebna skupnosti, ker govori o določeni temi, ki je odrinjena in ji tako grozi izginotje. Takrat, ko se uspešno vzpostavi haptičnost določenega trenutka v uprizoritvi, se po mojem mnenju v gledalcu vzpostavi nov spomin, ki je zdaj močan ter zanj postane imanenten in na neki način dolgotrajnejši, saj je izkustvo združilo več čutil, ki so trenutek naredila trajnejšega. Torej, haptičnost postane pot k brisanju pozabe.

Kar zadeva ženske gledalke uprizoritvenih umetnosti, so te med drugim povabljene, da doživljajo z lastnim telesom. S tem se uresničuje predrefleksivno telesno znanje, ki se najprej doživi v telesu, šele nato pa kognitivno racionalizira. Poleg tega Fischer-Lichte pojasnjuje, da telo izvajalca odmeva v telesu gledalca in da je to rezultat skupne prisotnosti, ki presega individualne meje.⁴²

Z opiranjem na Lehmanna nadaljujem z razvojem misli, da je gledališče od nekdaj gravitiralo proti preteklosti. V samem jedru dramskega mišljenja so razmišljanja o krivdi, dolgu, posledicah, odgovornosti. Nekoč se je zgodilo nekaj, kar je pustilo sled, in ta sedaj od nas nekaj zahteva. Krivda je v tem smislu dramska dimenzija časa – ni tema, temveč struktura. Gledališče v takšnih trenutkih ne teče gladko, temveč se prekinja, naleti na ovire, zavrača ustaljene vzorce, ki jih sicer uporabljamo za sporazumevanje. Prav to nelagodje in odpor delata gledališče živo. Sodobno gledališče išče način, da odgovornost in spomin postaneta prisotna, nekaj, česar se je mogoče dotakniti. Taka vrsta uprizoritev želi resnično prisotnega gledalca, ki sodeluje in ki v tem skupnem trenutku, morda utopično, kljubuje sili časa.⁴³

⁴² Fischer – Lichte, Erika, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015, str. 235

⁴³ Lehmann, Hans – Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, TkH – Centar teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004., str. 256–257

Menim, da predstava ne more imeti pod nadzorom gledalčevih spominov in nadaljnjih asociacij, lahko pa se in tudi mora se igrati s pojmom kolektivnega spomina. Asociacije se neizogibno porajajo iz osebne izkušnje. Spomin tako postane temelj za doživljanje predstave – in čim bolje se vzpostavijo povezave med (kolektivnim) spominom in predstavo, tem boljša je predpostavka za telesno izkušnjo, ki je intuitivna in sproži živčne sinapse, kognitivno pa postane sekundarno in se šele naknadno izenači s telesnim, ko se ta dva sistema zaznavanja sinhronizirata. Fizična izkušnja je impulzivna in zunaj nadzora ter hitrejša od kognitivne. Vseeno pa je predpostavka, da je fizično hitrejša od kognitivnega, morda le iluzija. Možno je, da se fizične in kognitivne izkušnje pojavijo sočasno, in prav zaradi tega lahko fizično doseže tako močno intenzivnost.

4.2 DOŽIVETJE IN POGLED PRI OGLEDU PREDSTAVE, KI IZKORIŠČA POTENCIAL SPOMINA

Z vidika psihologije sem raziskala procese spominjanja, konstrukcije spominov in pozabe, zdaj pa prehajam na pomen pozabe v kontekstu uprizoritvenih praks in kako je tam obravnavana.

Če smo rekli, da je gledališče ogledalo družbe, sta v gledališču oziroma pri uprizoritvenih praksah pozaba in spomin nujno prisotna.

Družba, mediji, politika, zgodovinarji ali kdorkoli že je naš »grešni kozel«, nam servirajo določene selektivne teorije o aktualnih dogodkih. Skozi proces selekcije se določene informacije izpustijo, s čimer slika izgubi svojo celovitost – ali svojo resničnost. To oddaljevanje od resnice vpliva na dožemanje določenega dogodka s strani širše populacije.

Umetnost pa na svoj način operira prav s tem ustvarjenim mnenjem in odpira možnost vpogleda v zanemarjene perspektive. Umetnost dobi možnost dekonstruirati ali ponuditi rekonstrukcijo določene teme. Pred očmi gledalca nastajajo slike, ki ga postavljajo v konfrontacijo s podpisanim, neizrečenim, tabuiziranim. Po eni strani imajo performativne prakse moč, da priključijo potlačene, pozabljene misli ali celo zamolčana stališča, ki so se pojavila pod pritiskom duha časa (*zeitgeista*).

Pozaba je politična. Pozabljanje je družbena tema.

Pozabo razumem kot družbeni pojav, ki vodi v vztrajnost, pasivnost, družbeno paralizo, preziranje in celo nevednost.

Pozaba je potencialno zlonamerna, njen nastanek pa je neopazen, neotipljiv in subtilen, zato nam zelo zlahka uide med prsti, skozi zaznavo.

To velja, ko govorimo o problematizaciji pozabljanja na sistemski ravni, ki vodi v brezno in družbeno vrzel.

Torej, če je umetnost ogledalo družbe, potem je pozabljanje kot tema tega dela tudi nekakšno ogledalo trenutka, v katerem nastaja.

Če sem pojasnila, kako in zakaj v človeških možganih prihaja do pozabljanja, ter poskušala razjasniti proces vizualizacije izgube sledi v snemanju s primeri iz fotografije, filma in performativnih praks, moram zdaj še hkrati približati subtilnost in pomen teh procesov.

Čeprav sem opisala različne načine, na katere lahko »materializiramo« spomin, ali bolje rečeno pozabljanje, ostaja to še vedno neulovljivo in bežno, vendar ima resno moč pri oblikovanju misli. Uprizoritvene prakse postanejo paradoksalno sredstvo za obravnavanje te »neulovljive« lastnosti in so same po sebi prav to – dojemljive le, ko se izvajajo. Zdi se, da uprizoritvene prakse neskončno in ponavljajoče odpirajo temo minljivosti.

Tako kot si je enostavno nekaj zapomniti, je še lažje nekaj pozabiti, pri čemer se v slednjem primeru zavedamo, da smo izgubili znanje o zadevni informaciji, kar nas dejansko naredi manj pametne.

Glede na to da ni znanstvenih študij, ki bi potrjevale povezavo med vrsto zabave in vedanjem (in zato ni znanstveno dokazano, da nasilne videoigre, poslušanje določenega glasbenega žanra ali gledanje erotičnih filmov vpliva na vedenje), je čista neumnost trditi, da gledališče plemeniti. Vendar to ne pomeni, da predstave nimajo nobenega učinka. Njihov učinek ni takojšen, je pa dolgoročen.

Sodobni antropologi vse bolj usmerjajo svojo pozornost v raziskovanje vpliva gledališča na gledališke ustvarjalce, saj je bila ugotovljena povezava med gledališkim ustvarjanjem in vedenjem.

Ena od raziskovalnih smeri se osredotoča na individualne, osebne vplive na uprizoritev. »Gledališče kot umetniška oblika omogoča igralcem, da skozi pripovedne in mimetične veščine izrazijo svetove notranjih predstav spominov, sanj in domišljije. Gledališka umetnost s pomočjo vzajemnih nezavednih nagonov, čustev, podob in simbolov pridobiva nove obzorje v odnosu do občinstva« (Piazzato 2011, Kindle, loc 297).⁴⁴

Kot sem že opisala, je spomin bistven del človekove identitete in brez njega človek ne bi vedel, kdo je ali kateri skupini (prepričanju) pripada; bil bi popolnoma izgubljen. Če se spomnimo, da je gledališče neločljivo povezano s človeško naravo, potem z združitvijo ideje, da ima človek v gledališču priložnost priklicati spomine, da se z njimi poigrava, jih rekonstruira, demistificira in ustvarja nove pomene – dojamemo moč gledališke umetnosti.

Kar imajo uprizoritvene prakse skupnega s spominom, je njihova temeljna krhkost, saj se izmikajo, izginjajo in jih je težko obdržati.

Mislim, da vprašanja o izvoru, spominu, minljivosti in preteklosti niso le osebne obsesije, ampak tudi vprašanja človeštva nasploh. Morda je to pretirano, morda pa je neizogibno, ko gre za nekaj, kar izgine v trenutku, ko se zgodi. V uprizoritvenih praksah se čas zgošča v izkušnjo, ki pusti sled, ta pa ni zgolj intelektualna, temveč tudi telesna. Uvedba haptičnosti omogoča ne le fizični dotik, ampak celostni telesni dotik, ki se spominja drugače kot um. Telo je odpornejše proti pozabljanju, vendar je pozabljanje dejansko neizogibno in tako na individualni kot na kolektivni ravni nevarno. Uprizoritvene prakse lahko predstavljajo odpor proti pozabljanju, vendar le skozi ponavljanje in dokumentiranje.

⁴⁴ Lukić, Darko, *Uvod u antropologiju izvedbe, Kome treba kazalište?*, Leykam inetrnational d.o.o., Zagreb, 2013, str. 314

UPRIZORITVENI PRIMER

1 UVOD V AVTORSKO PREDSTAVO

1.1 FILM *THE DOUBLE LIFE OF VÉRONIQUE* KOT INSPIRACIJA ZA AVTORSKO PREDSTAVO

Film *The Double Life of Véronique* v režiji Krzysztofa Kieslowskega (1991) je bil ena izmed inspiracij in referenc za nastanek predstave *Vrati rundo* (*Vrni rundo*). Predstava se ukvarja s transgeneracijskimi spomini, njihovim priklicem in taljenjem, o čemer bom podrobneje pisala v nadaljevanju.

Zgodba filma spremlja dve fizično identični ženski, Véronique in Weroniko, ki imata podobne ambicije glede glasbene kariere, medtem ko njuno zasebno življenje zaznamujejo različni vzponi in padci. Obe Veroniki se ne poznata. Vsaka živi svoje vsakdanje življenje, a obe čutita drugo. Šele na samem koncu filma, med zaključnimi kadri, ima gledalka priložnost videti njuno srečanje, ki poteka tako, da se obe protagonistki nahajata na trgu, se srečata in tudi njuna pogleda se srečata. Slogan filma je po podatkih spletne strani IMDb: »Nekje na svetu ima vsak od nas identičnega dvojnika – nekoga, ki deli naše misli in sanje.« Kieslowski v ospredje postavlja dožemanje njenega sobivanja skozi Véroniquin intuitiven občutek, da čuti obstoj »druge sebe«.⁴⁵

Na koncu filma, ko se obe Veroniki srečata, se uresniči občutek trčenja (ali spajanja) dveh časovnih entitet. Skoraj se lahko občuti srečanje dveh različnih časovnih subjektov (ali objektov).

Vivian Sobchack v knjigi *Carnal Thoughts* dotični film analizira takole:

Kot dve strani istega eksistencialnega kovanca se oba vidika Kieslowske vizije združujeta v medsebojni prepletenosti in skupnem rušenju površinske kohezije vsakdanjega sveta, hkrati pa sta tudi v dialektičnem odnosu – v svojem bistvu in pomenu sta namreč radikalno različna. V svojih filmih Kieslowski dejansko izvaja obliko dvojnega vidnega polja, ki izraža in dramatizira skrivnostni način, na katerega se dvojni in nasprotujoči si vidiki iracionalnega pojavljajo skupaj,

⁴⁵ Vir <https://www.imdb.com/title/tt0101765/>, ogled 3. 4. 2026.

združujejo in sintetizirajo v specifičnosti človeške izkušnje. To pomeni, da sta v Kieślowskijevem svetu, čeprav logična naključnost in čustvena turbulenca predstavljata povsem različni »metodi« podkopavanja racionalnega in ozaveščanja o njegovem (in našem) »drugem«, vseeno sistematično povezani. Sposobni smo videti – dobesedno – kako njuno dejansko zbliževanje v konkretnih situacijah spodkopava abstraktne razlike, ki jih delamo med njima – pa tudi med njunima nasprotnima korelatoma, »naključjem« in »usodo«. V tem eksistencialnem prepletu logične naključnosti in čustvene turbulence se pojavi specifična zmeda in zamenljivost med fizičnim in metafizičnim, imanentnim in transcendentnim, objektivnim in subjektivnim. Pojavi se tudi tista empirična skrivnostnost, ki jo imenujemo, odvisno od naše intonacije ali njenih posledic, bodisi nesreča bodisi naključje.⁴⁶

Avtorica dalje pojasnjuje, da pogled ni več antropocentričen niti neantropocentričen, ampak nekaj več. Pogled zajema vse in sega onkraj vsega. Lahko bi rekli, da je pogled reverzibilno mimetičen, saj spreminja perspektivo in je v svoji identifikaciji tekoč.

Bryson pojasnjuje, da lahko Kieślowski gledalca popelje v popolnoma temno polje, ki je zamegljeno in nerazumljivo. Popelje nas v svet, ki se razlikuje od preostalega vesolja, in ustvari okolje, ki decentralizira subjekt in njegov pogled.

S svojo izbiro tehnik, manipulacijo posnetkov in montažo poljski režiser doseže edinstven tok časa, njegovo dožemanje in atmosfero. Čas je neulovljiv, a vendar merljiv. Je neotipljiv, a z določenimi umetniškimi tehnikami je mogoče vzpostaviti njegovo občutljivost, kakovost ali obliko materializacije. Vendar je občutek za čas subjektiven in močno odvisen od čustev. Tako umetnost postane popolno sredstvo za objektivizacijo časa in za njegovo manipulacijo.

Film *The Double life of Véronique*, ki ga je Kieslowski posnel leta 1991, je vplival na moje razmišljanje o času v uprizoritvenih praksah, o načinu montaže in o pojmu »odprtosti« uprizoritve. V filmu me je pritegnila tema dualnosti (ali večplastnosti), obravnava časa skozi časovni paralelizem in elipso ter izbira ene igralko, ki je odigrala dve zelo podobni, a vendar različni vlogi. Interpretacija filma je bila obravnavana v več akademskih člankih in menim, da sta prav kombinacija uporabljenih sredstev ter odprt konec filma, ki omogoča večplastne

⁴⁶ Sobchack, Vivian, *Carnal thoughts, embodied and moving image culture*, University of California press, Berkley, Los Angeles, 2004, str. 87; lastni prevod

interpretacije, ključna za njegovo trajno aktualnost še leta po premieri. V filmu igralka Irène Jacob igra dve vlogi: Poljakinjo Weroniko in Francozinjo Véronique, dve ženski, katerih življenji se na skrivnostni način podvajata. Po videzu sta identični in imata podobno preteklost, saj sta obe v zgodnjem otroštvu izgubili mamo in imata tesen odnos z očetom. Obe imata strast do istega glasbenega dela in do prosojnih predmetov. Prav tako imata enake geste, na primer drgnjenje očesa z zlatim prstanom. Na koncu filma Véroniquin ljubimec, lutkar Alexandre, Véronique predstavi lutkovno predstavo, ki jo pripravlja, z naslovom *Dvojno življenje dvora* in ji prebere zgodbo, ki govori o dveh ženskah, rojenih istega dne, ob isti uri, v dveh različnih mestih. Povezava med Weroniko in Véronique se vzpostavi s »krožnim« uvodom filma, ki se začne s pogledom Weronike skozi okno, medtem ko njena mama v poljščini opisuje razgled. Naslednji prizor je Véronique, ki opazuje spomladanske liste skozi steklo, ki kader naredi neoster, tj. izven fokusa.

Prizor končnega srečanja med obema ženskama ponazarja intersubjektivnost. Srečanje poteka skozi dvojno steklo: objektiv Véroniquine kamere in okno avtobusa. Kljub temu da Weronika opazi Véronique in poskuša pritegniti njeno pozornost, se ženski nikoli ne srečata. Avtobus, v katerem potuje Véronique, se obrne, Weronika hodi okoli njega, kamera pa je usmerjena v njen obraz, s čimer se vzpostavi krožnost (kot na začetku filma) (Slike 22, 23, 24, 25). Ko Alexandre na trgu Véronique pokaže natisnjeno fotografijo, ta doživi nekakšno razsvetljenje in začne jokati.

Ponavljajoči se motivi skozi celoten film so: ista glasba, ki jo imata obe ženski radi, obe izbereta isto pesem za uprizoritev in poučevanje, obe sta glasbeno nadarjeni, obe imata fizične slabosti, obe imata srčno bolezen, obe razmišljata o svojih življenjih in obe čutita obstoj druge kot del sebe.

Film se ukvarja z vprašanjem usode in svobodne volje, predvsem skozi pojme ljubezni in zapletov – in ta vprašanja dobijo etični naboj. Film se lahko interpretira kot imanentni potencial v živečem in v aktualnem skozi nečloveške sile, ki presegajo konstrukt določenega subjekta,

kar prevzemam iz članka J. Derryja.⁴⁷ Kieślowski za svoj film pravi, da gre za senzibilnost, slutnje in odnose, ki jih je težko imenovati, saj so iracionalni. Da gre za nekaj, kar ne obstaja v sliki ali glasbi sami. Režiser je morda poskušal najti odgovor na vprašanja o življenju in – paradoksalno – o njegovi imanenci, pa tudi o razliki med življenjem in smrtjo, neživim ter tistim, kar ni človeško.

Pri analizi filma v ospredje stopa vprašanje, ali sta Weronika in Véronique v določenem odnosu in, če je tako, v kakšnem. Psihoanalitični diskurzi uvajajo pojem podvajanja. Freud opisuje neprijetne in skrivnostne občutke, ki se pojavijo, ko je nekdo ali nekaj hkrati tuje in znano. Dvojniki so tradicionalno povezani z nesrečo, smrtjo in neugodnimi okoliščinami. Ostaja možnost, da film razlagamo tako, da se skozi njegovo dramaturgijo vzpostavi možnost več svetov, več potencialov, ki se lahko pomnožijo s svetovi vsakega posameznega gledalca.

1.2 REFERENČNE TOČKE IZBRANEGA FILMA IN AVTORSKE PREDSTAVE

Kar sem v retrospektivi analizirala kot možno intuitivno povezavo med filmom *The Double Life of Véronique* in gledališko predstavo *Vrati rundu* (*Vrni rundo*), je odprtje tematskega polja, ki zajema vprašanja pripadnosti, medgeneracijskega učenja in določenosti usode, če ta sploh obstaja. Vodilo predstave je razkrivanje predestinacije posameznikovega obstoja zaradi vzorcev, naučenih iz preteklosti. Ustvarjalna ekipa je razmišljala o vsebini in obliki, ki bi omogočili vpogled v spreminjajočo se usodo lika. Z drugimi besedami, treba je bilo vzpostaviti konstanto, ki bi jo prekinil vpliv drugega. Z izbiro dveh likov, postavljenih v arhetipske položaje in z uporabo ponavljajočih se motivov, se postavlja pod vprašaj medgeneracijske vrednote, ki sta jih podedovala, se jih naučila in notranje sprejela, ter ali je mogoče o njih razmišljati ali jih spremeniti. Teme filma in igre se dopolnjujejo skozi področje usode in svobodne volje ter njunega odnosa, tako ločeno kot skupaj.

⁴⁷ Derry, Justin, *Incorporeal Encounter and Affective Relationality in Krzysztof Kieślowski's The Double Life of Véronique*, <https://www.researchgate.net/publication/356182163>, ogled 15. 1. 2026.

Predstava *Vrati rundo* (*Vrni rundo*) razširja zgodbo z osebne na družbeno raven z vključitvijo fotografij, ki dokumentirajo zgodovinske dogodke človeške civilizacije, kot so padec berlinskega zidu, uprizoritev francoske revolucije, izkopavanja v Pompejih ... Z vključitvijo širšega družbenega konteksta se perspektiva razširi, da zajame dogajanje skozi zgodovino in razmišlja o spremembah, ki se jih je človeštvo naučilo iz teh dogodkov.

Z drugimi besedami, lahko se vprašamo, ali smo sposobni ubežati usodam, ki jih živimo – tako posamezno kot kolektivno. Če odpremo idejo, da obstaja alternativa sedanjosti, se ponudi pozitiven konec, ki vsebuje upanje, vendar je tudi to sporno v odnosu do razmišljanja posameznika, ki opazuje, interpretira in ima svoja lastna prepričanja.

Z umestitvijo lika v znane, skoraj stereotipne situacije, ta v igri dobi priložnost za posredovanje, medtem ko se gledalcem predstavi nekaj prepoznavnega, v čemer lahko zlahka opazijo odstopanja od »običajnega«. Z uvedbo drugega lika, ki sprva opazuje, nato pa postopoma prevzame nadzor nad situacijo, se vzpostavi sobivanje med njima, pri čemer oba drug drugemu ponujata možnost za spremembo.

Breme, s katerim gledalci vstopijo v dvorano, se spremeni v osebno področje raziskovanja, takoj ko se prepustijo predstavi. Predstava ima moč, da aktivira tisto, kar je že v gledalcu. Obstajajo različni načini za doseganje takšne provokacije; eden od njih je vsekakor fizičen. Ko gre za vprašanje, ali je učenje iz preteklosti dovolj, da se osvobodimo ponavljajočih se vzorcev, telo ponudi reakcijo, ki nam pove, ali želimo ostati v isti poziciji ali prodreti skozi njene membrane. Tukaj opisujem enega od možnih dražljajev, ki sestoji iz izzivanja intuitivne fizične reakcije, dosežene z manipulacijo univerzalij, katerih asociacije vodijo k individualnim izkušnjam. Z drugimi besedami, potek narativne refleksije poteka v nasprotni smeri; od individualnega k splošnemu.

Poleg tega sem pri nadaljnji analizi opazila še eno povezavo, ki se nanaša na razmišljanje o dvojnem položaju gledalca, ki ga je mogoče primerjati z dvojnostjo Veronike. Naj pojasnim: če sprejemem stališče, da film prikazuje dve različici istega življenja, potem bi lahko rekla, da vsaka gledalka, ki predstavi odpre svoje srce, doživi podobno izkušnjo. Obe Veroniki namreč lahko razumemo kot dva poskusa iste usode. Ta »ista usoda« lahko z določenimi spremembami postane »podobna usoda«. Govorim o možnostih, ki jih imata oba lika, da resnično spremenita potek dogodkov. Predpostavke obeh življenj bodo ostale enake, prav tako njihovi interesi,

fizične in zdravstvene okoliščine ter družbeno-ekonomski položaj, vendar se njun notranji svet lahko spremeni. To analogijo bom uporabila na dva načina. Orisala bom idejo idealnega opazovalca in tisto, kar me je kasneje tematsko pritegnilo.

Zgodbo lahko uporabim kot metaforo za gledalca, ki se ga veselim v občinstvu, in takrat govorim o osebi, ki bo na predstavo prišla s predhodnim znanjem. Slednje se nanaša na vzgojo, vplive okolja, družbeni kontekst, širše družbene vidike okolja, v katerem oseba živi, vpliv izkušenj iz zgodnjega otroštva ... Z drugimi besedami, vse sestavine, ki človeka delajo človeka in ki jih vsak posameznik nenehno nosi v sebi. Ljudje se bodo zato med seboj razlikovali, medtem ko bodo skupine imele skupne značilnosti. Ob upoštevanju vsega tega se človek odpravi na predstavo in se nezavedno prepusti njenemu potencialnemu vplivu na svoje notranje življenje. Ko pišem »notranje življenje«, mislim predvsem na doajanje in razumevanje sveta okoli sebe, ki temelji na kognitivnih in čustvenih sposobnostih. Kot eno od glavnih sestavin človekovega »notranjega življenja« bom izpostavila njegovo sposobnost kritičnega mišljenja. Seveda se kritično mišljenje oblikuje v povezavi z naučenimi in razvitimi stališči in prepričaji. Nazadnje pridem do povezave med *homo sapiensom* in gledališčem, ki leži v sposobnosti gledališča, da le-to vpliva na potek človekovega »notranjega življenja«. Če predpostavimo, da gledalka aktivno sledi, posluša in doživlja predstavo, obstaja možnost, da bo določena misel, predstavljena v predstavi, vplivala na njegov (gledalčev) tok zavesti, tako da ga bo opozorila in usmerila, da poveča svojo pozornost na določeno stvar, ki se razkriva v predstavi.

Tako prav izkušnja, ki jo gledalka prinese s seboj, ko se namesti v prostoru predstave, postane hkrati njegovo igrišče, prostor spoznavanja in odkrivanja. Če se vrnem k zgodbi filma, bi rekla, da se sklicujem na ključno srečanje obeh Veronik, ki v tej analogiji pomeni srečanje predstave in gledalca. Eno srečanje je dovolj, da spremeni nadaljnji potek dogodkov. Srečanje ima potencial, da razkrije nove plasti obstoječih idej, gledane iz drugačne perspektive.

Zanimivo je razmisliti, da kljub raznolikosti razlik, ki jih vsak posameznik prinese s seboj v gledališče, dejansko obstaja vrsta skupnih dejavnikov, ki jih ljudje imajo, pogosto pa se tega ne zavedajo. Tako bodo določene vrednote in načela praktično univerzalne, pri čemer je kultura edina stvar, ki razlikuje razumevanje različnih gledaliških simbolov.

Tako gledališče poleg na čas vpliva tudi na izkušnjo, ki jo vsaka gledalka prinese s seboj na predstavo. Ta predhodna izkušnja, ki vključuje spomin in znanje, je podvržena potencialni spremembi, ki vodi do nekoliko spremenjene, a še vedno nove izkušnje.

Poleg tega v praksi uprizarjanja govorimo o skupinah, ki sestavljajo skupnost. Ustvarjalna ekipa predstavlja eno skupino, občinstvo drugo, skupaj pa tvorita eno celoto. V okviru ideologije ustvarjalne solidarnosti ima gledališče moč združevanja.

2 OBRAVNAVA SPOMINA V AVTORSKI PREDSTAVI

Uprizoritvene prakse se razlikujejo od ostalih medijev po različnem doživljanju, poimenovanju in reprezentaciji prostora in časa. Prostor je ključni dejavnik uresničevanja izkustva. Prav tako je drama za razliko od drugih medijev usmerjena na razvoj dogodkov v času, ki so usmerjeni v prostor (kiparstvo, slikarstvo, fotografija).

Za razliko od filma gledališče osvobaja gledalčev pogled. Gledalka ima pred seboj celoten prizor in sam izbere, kam bo usmeril pozornost; to pomeni, da se z uporabo svetlobe ustvari osredotočen pogled, saj v gledališču seveda ni mogoče doseči bližnjega posnetka, kot je to mogoče v filmu.

Kot je bilo opisano že v prejšnjih poglavjih, se uprizoritvene prakse pojavljajo v absolutni sedanjosti in skupaj z občinstvom se predstava uresniči. Tako obstaja skupna odgovornost med izvajalcem in gledalcem. Gledališče je medij, ki zahteva veliko pozornosti – za razliko od televizije. Lehmann opozarja, da »sočasno in večperspektivno opazovanje nadomešča linearno-zaporedno«.⁴⁸

Gledališče se kot medij ukvarja predvsem z nadzorovanjem in manipulacijo časa občinstva. Z vzbujanjem določenih stanj, čustev in reakcij je gledalka nagnjena k dojetanju časa. Ko pride do združitve nakopičenih informacij, zbranih skozi prizore, se potencial za občutek časa uresniči z njegovim zgoščevanjem in ustvarjanjem specifičnega čutnega naboja v gledalcu.

Razlog, da sem za primer izbrala ta film, je njegova navdihujoča vrednost za predstavo *Vrati rundo* (*Vrni rundo*), ki jo bom podrobneje opisala v nadaljevanju, ter dejstvo, da je ključno prizorišče srečanja med Weroniko in Véronique mogoče razumeti skozi prizmo teorije čutov. Občutek za obstoj obeh likov se gradi že od samega začetka filma, skozi uvedbo drugega lika z identičnim videzom in skozi ponavljajoče se motive. Napetost ustvarja dejstvo, da oba lika dvomita ali, bolje rečeno, slutita možni obstoj samih sebe v drugi obliki, v drugi dimenziji ali v drugem času. Ko se končno obe znajdeta na istem trgu, se vsa napoved uresniči s pojavom

⁴⁸ Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju, kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2011, str. 200

druge. Srečanje, ki traja le nekaj sekund, postane skoraj otipljivo, čeprav se ženski nikoli ne dotakneta, kaj šele, da bi se neposredno srečali v pogovoru. Haptično kakovost uresničenega trenutka podpira krožni gib kamere. Med dvema časovnima osema, za kateri nismo prepričani, ali potekata vzporedno ali ločeno, se vzpostavi odnos dotika. Nagibam se k razlagi, da časovni osi obeh likov potekata vzporedno ali da se vsaj njuna obstoja za trenutek prekrivata.

V zgoraj opisanem filmu in ideji, ki stoji za njim, izpostavljam tisto, kar me je spodbudilo k ustvarjanju gledališke uprizoritve. Film sem seveda uporabila kot glavno izhodišče, motivacijo in navdih, pri čemer nisem imela namena ustvariti gledališke adaptacije. Zato sem si izmislila lastno interpretacijo filma, in sicer, kaj bi lahko pomenilo srečanje obeh Veronik. V več delih sem našla sklicevanja na čas, v svojem delu pa razmišljam o času skozi prizmo spomina. Spomin kot preteklost, ki je duševno prisotna in ima potencial za dekonstrukcijo. Srečanje obeh protagonistk je tako mogoče razumeti kot srečanje dveh podobnih, a vendar različnih svetov. Odpre se tema pripadnosti in vprašanje, katera protagonistka je »prava«. Vendar je pomembno poudariti, da je prav ta vrsta filmske dramaturgije tista, ki omogoča prepletanje obeh zgodb, saj če bi ostali ločeni, nobena od njiju ne bi imela tolikšnega pomena. To povezujem z idejo spomina kot izhodišča za fantaziranje o obstoju drugega. V filmu se ta ideja konkretno odraža v mislih Véronique, ki sumi, da obstaja druga različica nje same, ki ji je fizično in duševno podobna, a se od nje razlikuje le v drobnih niansah.

Včasih se znajdemo v pogovoru o neki anekdoti, v kateri ne prepoznamo lastnega vedenja, ali pa se med listanjem po dnevniških zapisih zavedamo, da smo glavni akterji, a ne prepoznamo zabeleženega toka misli. Ko razmišljamo o preteklih izkušnjah, ki vplivajo na oblikovanje našega značaja, so te izkušnje lahko naše osebne ali pa izkušnje naših bližnjih. To odpira vprašanja o pripadnosti in identiteti, vse do eksistencialnega vprašanja, komu pripadamo in iz česa smo narejeni. Medgeneracijske vrednote se prenašajo in vplivajo na vsakega posameznika, film pa me je navdihnil k razmišljanju o tem, kako se preteklost in sedanjost združita v edinstveno celoto. Te teme so me spodbudile k razmišljanju, kako jih je mogoče prenesti v gledališki jezik in kako razviti režijski pristop, ki bo v širokem smislu zajemal opisane elemente.

Duševno ali fizično srečanje z nekom, ki nam je blizu, pa tudi srečanje samim sabo, je bilo izhodišče za ustvarjalno razmišljanje o avtorjevem nastopu.

2.1 DEKONSTRUKCIJA SPOMINA V AVTORSKI PREDSTAVI

Predstava oziroma prizor iz *Vrati rundo* (*Vrni rundo*) je bila tista, ki se je najbolj približala ustvarjanju veččutne izkušnje, vendar bom omenila še nekatere druge, pomembnejše predstave, v katerih sem prepoznala enako. Preden to storim, bom opisala nekatere korake pri ustvarjanju predstave.

Delo na predstavi se je začelo kot svobodno raziskovanje v okviru izobraževanja, ki sta jo organizirala društvo ZIZ in mreža Magdalenska Pekarna iz Maribora. Ko sem odšla na izobraževanje, je bila moja motivacija nizka, predvsem zaradi osebnih razlogov in utrujenosti. Prisilila sem se, da sem šla, ker se mi je zdelo, da bo to morda edini prostor tisto leto, kjer bom lahko delala popolnoma brezskrbno, vendar me je prestrašila misel, da bom po dveh tednih izobraževanja morala predstaviti delo v nastajanju, a me je to tudi motiviralo, da čas izkoristim za nekaj pomembnejšega kot le sprehode ob reki. Predstavitev je bila več kot odlična, moja motivacija za razvoj predstave pa je tako zrasla, da sem se prvič odločila, da prevzamem nalogo pisanja projekta in se soočim z neznano birokracijo, potrebno za prepričanje skrivnostnih ljudi na mestnem oddelku za kulturo, da je vredno vlagati v prav to predstavo.

Čeprav se je zame delo na predstavi začelo še prej s samim razmišljanjem in zamišljanjem, nekoliko konkretnije z omenjenim izobraževanjem, se je glavnina odvila s formiranjem avtorske ekipe in začetkom osmišljanja predstave.

Vrati rundo (*Vrni rundo*) je predstava, ki odpira vprašanja o krhkosti in minljivosti posameznika ter njegovem preživetju skozi generacije, ki se nato preoblikuje v kolektiv. Predstava predstavlja fragmente splošno prepoznavnih intimnih srečanj, ki pustijo sled na posamezniku, vzorec pa se ponavlja iz generacije v generacijo. Z vsakim novim srečanjem se prejšnji fragment spomina bodisi pozabi bodisi ponovno prebudi, kar vodi v soočenje s sedanjim trenutkom, ki je prav tako stkan iz ostankov preteklega časa.

Prvotna zamisel igre je bila ustvariti spomine, jih obuditi in o njih razmišljati. Predvidena sta bila dva lika, od katerih je bil eden postavljen v pasivno vlogo trpljenja zaradi prikazanih dogodkov. Ko je ustvarjalna ekipa spoznala, da takšna dramaturška odločitev vodi k določeni interpretaciji igre, je idejo opustila. Konkretno je bil koncept, da bi igralka uprizarjala prizore

znotraj igralnega prostora, pri čemer bi bila predstava usmerjena v moškega, ki bi sedel zunaj igralnega prostora, na samem robu med odrom in dvorano. Druga oseba bi imela vlogo inšpektorja, ki nadzira predstavo, hkrati pa pomaga pri njeni izvedbi z določenimi tehničnimi posegi, kot so prinašanje rekvizitov in predvajanje glasbe. Ključno je, da drugi lik, dirigent, nima glasu in zgolj opazuje, je priča. Ideja je bila, da lik uprizarja prizore iz svojega življenja, o katerih bi razmišljal. Vendar pa se je pojavil problem, ko je ustvarjalna ekipa ugotovila, da je bila vloga opazovalca dodeljena moškemu, medtem ko so vse vloge odigrale ženske – in da bi s tem moškemu »vzele glas«, kar bi posredovalo sporočilo radikalnega feminizma, v katerem je moški zanikan. Ta interpretacija bi lahko prevladala nad idejo razmišljanja o lastni preteklosti, vendar bi poslala radikalno sporočilo, ki ga ustvarjalna ekipa ideološko ni želela podpreti. Poleg tega bi to privedlo do interpretacije, v kateri bi le ženske vplivale na usodo moškega lika, ki je prav tako odvrčala pozornost, saj je namigovala, da je ženska hkrati maščevalka in prekletstvo, moški pa žrtev. To bi zgodbo popeljalo v smer, ki produkcijske ekipe ni zanimala.

Zaradi pomanjkanja časa je bila sprejeta odločitev, da se celotna zgodba predstavi s perspektive ene same igralka, ki upodablja več likov, in sicer v obliki monodrame. Ta odločitev je vnesla določene tematske razlage, ki so v monodramah neizogibne, kot je na primer osamljenost, vendar niso nujno blizu izvirni ideji. V formatu monodrame je problem nastal zaradi odmika od srečanja med predniki in likom na odru. Ideja je bila prisotna, vendar je bila dramaturško ustvarjena pripoved o enem samem liku. Poleg tega ni bilo povsem jasno, ali gre za en lik ali več različnih likov, ki med seboj niso bili povezani. Ta zmeda je nastala, ker se je stilistični jezik vsakega upodobljenega lika razlikoval od drugega. Namen te stilistične razlike je bil ustvariti izkrivljeno podobo spomina, saj so bili prikazani liki v resnici spomini na določena srečanja lika, ki sem ga spremljala. Vse skupaj ni delovalo idealno. Pokazale so se določene atmosfere in namigi o uresnitvi ideje, a je ostalo nekaj nejasnosti. Zaporedje prizorov ni bilo natančno oblikovano, tema pa ni bila dovolj osredotočena.

Nato je predstava vstopila v novo fazo, v kateri se je spremenila njena dramaturgija, odvečne scene so bile izpuščene, na koncu pa je bilo doseženo prepletanje več likov, ki so medsebojno vplivali na subtilni, neoprijemljivi ravni, na primer med generacijami.

V nadaljevanju je opis predstave za medije.

Vrati rundu (Vrni rundo) je duhovita, nostalgična drama o vsakdanjih absurdnostih, ponavljanjih in ciklih življenja, ki jim poskušamo ubežati, a se vanje vedno znova vračamo. Skozi igro z identiteto, časom in kolektivnim spominom predstava raziskuje trenutke, ki so vsem znani – tiste, ki te hkrati vlečejo naprej in te zadržujejo v preteklosti. To so rituali, vedenjski vzorci in naključni dialogi, na videz nepomembni, a polni pomena, ki se razkrije šele kasneje. Vse, kar bi radi pozabili, se vrača skozi anekdote, vonjave in podobe, ki oblikujejo spomin. To je zgodba o hkratni privlačnosti in nelagodju v zvezi s preteklostjo, o spominih, ki so idealizirani, a skrivaj potisnjeni v ozadje.⁴⁹

Končna oblika predstave je bila uresničena z uvedbo drugega lika. Kljub temu je bil le-ta sprejet. Tokrat je poskus zasnovan tako, da je drugi lik prisoten v samem prostoru predstave. Ohranjena je bila prilagojena oblika »opazovalca«, vendar tokrat z namenom, da tisti, ki opazuje, prostovoljno priklič podobe in ima kasneje možnost posredovati. S potekom predstave postane drugi lik vse aktivnejši, do te mere, da prevzame prostor in odloči, kdaj se bo predstava končala, tj. kdaj bo odprta možnost za nov začetek. S to odločitvijo je ustvarjalna ekipa uskladila idejo dekonstrukcije spomina z metodo, s katero se ta doseže.

2.2 IGRA Z REFERENČNIM GRADIVOM V AVTORSKI PREDSTAVI

Zaporedje, v katerem v filmskem smislu poteka prehod, je v glavnem scena, ki jo zaznamuje gibanje. Obe izvajalki končno dobita enako pozornost, nato pa se izmenjujeta v vlogi glavne akterke; tako tista, ki je bila v središču pozornosti v prvem delu predstave, zdaj to vlogo prepusti drugi izvajalki. Scena je zasnovana skozi koreografirano gibanje v prostoru. Vsak izvajalec ima svoje gibalne linije, ki se občasno dotikajo, preden se končno srečata in zamenjata položaja. Ponavljajo se motivi, ki so bili že prej vidni v predstavi, kot so liki, ponavljanje kostumskih elementov in geste.

⁴⁹ Iz sporočila za javnost.

Združitev dveh različnih različic, ki v bistvu interpretirata isti lik, ustvarja haptično atmosfero, ki jo podpira glasbena kakofonija zvokov, prej uporabljenih v drugih prizorih, ta ustvarja vtis združitve dveh časovnosti, ki ju prinaša vsak lik.

Medtem ko se v filmu časovna prekrivanja lahko rešijo z učinki, ki jih je mogoče doseči s kamero ali pri montaži, se je v gledališču treba zateči k drugim sredstvom, kot je spodbujanje asociacij pri gledalcih. Ustvarjanje specifične mreže asociacij se doseže s prepletanjem motivov.

Osrednja neverbalna sekvenca predstave, v kateri se dva lika združita in na neki način spojata, ustvarja vtis dveh časov, dveh bitij, ki sta na prvi pogled popolnoma različni, a imata določene podobne ali identične lastnosti. Predstava kot izhodišče uporablja osebne spomine, ki se kasneje razvijejo v fikcionalizirane različice in se prepletajo z dediščino civilizacije prek projekcije fotografij, ki zaznamujejo dosežke človeštva. Spomin kot gradnik je ustvarjalno ekipo prisilil k raziskovanju arhetipov in k vprašanju, v kolikšni meri je njihovo sovpadanje resnično naključno.

Na neki način je bil spomin obravnavan kot drobec, iztrgan iz časovnega konteksta, čigar namen je bil vzpostaviti določeno trajanje in vzbuditi občutke splošno znanih oblikovalnih izkušenj, ki opredeljujejo bistvo človeškega bitja. Ustvari se manipulacija s časom, ki je nelinearna, a po prvih fragmentarnih prizorih predstave vzpostavi svojo lastno logiko, ki doseže vrhunec, ko se motivi iz različnih fragmentov začnejo združevati v koherentno celoto.

Čeprav sem v končni različici predstave sama postala izvajalka drugega obraza, mi je težko doseči jasen režijski vtis, razen če si ogledam posnetek, ki pa ima svoje pomanjkljivosti v primerjavi z aktivnim doživetjem gledanja v živo. Kljub temu opisan prizor doseže učinek, ki se uresniči skozi kontekst in vsebino, svetlobne in zvočne učinke ter prostorsko gibanje izvajalcev, od katerih vsak predstavlja eno časovno linijo, ki se združi v ločeno bivanje.

Naš cilj je bil doseči čim močnejši fizični vtis s pomočjo dveh obrazov, ki se postopoma prepletata in dopolnjujeta. Vse režijske odločitve – od položaja sedežev v dvorani, igralnega prostora do izvirne glasbe in scenografije – so bile usmerjene v uresničevanje konceptualnega dožemanja celotnega telesa, kar je ključnega pomena za opisano sceno, v kateri se vse zgoraj navedeno uresničuje. Prav zato, ker je prizor skoraj brez besed, možgani gledalca preusmerijo

pozornost na druge dražljaje, ki ne temeljijo na besedilu, s čimer osvobodijo zaznavanje za nezavedno, intuitivno in telesno. Gledalka je izpostavljena določenemu trajanju prizora, kar mu omogoča, da se prepusti temu, kar se uprizarja.

Končno se mi zdi, da je za vzpostavitev multisenzoričnega dožemanja ključno gibanje, ki temelji na specifičnem kontekstu same predstave. Verbalni elementi seveda pomagajo pri razlagi, vendar fizično in potencialno koreografirano gibanje usmerjata k telesnemu dožemanju.

Ponavljjanje je bilo uporabljeno kot glavna metoda za vzpostavitev tako duševne kot čutne podpore, ki usmerja pozornost na podobnosti. Z ponavljajočimi se motivi v dveh različicah vsak lik prispeva k dekonstrukciji ideje o enotnosti. Nekoč v zgodovini gledališča je ponavljanje služilo gradnji; sčasoma je pridobilo nasprotno konotacijo, to pomeni, da pomaga dekonstruirati zaplet in pomen. S ponavljanjem podrobnosti dajejo vtis, da je čas zgoščen, včasih pa morda celo zanikajo njegov tok. V skladu z Lehmannovimi idejami lahko ponavljanje ustvari nov fokus, usmerjen v spomin na to, kar se je zgodilo, in tako postanejo opazne majhne razlike. Pomembno je ponavljanje opazovanja, ki poteka v gledalcu, in ne le ponavljanje dogodka. Oder postane prostor za razmislek občinstva.

V procesu ponavljanja se pokaže *njegova* nestrpnost ali mirnost, njegova pozornost ali nepripravljenost, da bi poglobil čas; njegova nagnjenost ali nenagnjenost, da bi stopil izven sebe in se, s potopitvijo v akt gledanja, skozi napetost in predajo, posvetil času, prostoru in pravici do drugačnosti, do najmanjšega pojava.

(...) Vsaka umetnost ima svoje tehnike prepletenih ponovitev, katerih kritična in revolucionarna sila lahko doseže vrhunec, da nas popelje od praznih ponovitev navade k globokim ponovitvam spomina, nato pa k končnim ponovitvam smrti, v katerih je na kocki naša svoboda.⁵⁰

V naši avtorski predstavi smo poleg tako imenovane koreografirane neverbalne sekvence uporabili tudi tehniko ponavljanja kot dve ključni režijski metodi za doseganje občutka združevanja dveh časovnih dimenzij – dveh izkušenj, ki jih prinašata glavna junaka, katerih poti se prepletajo. Poleg drugih, že omenjenih gledaliških režijskih orodij, kompozicija z navedenimi pristopi gledalce približa doživljanju potencialno fizičnega občutka, s čimer doseže

⁵⁰ Lehmann, Hans – Thies, *Postdramsko kazališče*, CDU, TkH, Zagreb, Beograd, 2004, str. 246–247.

intenzivnejše učinke doživete izkušnje. V spodnjem poglavju dodajam vizualne upodobitve opisanega prizora iz avtorjeve lastne produkcije ter navajam nadaljnje primere uprizoritvenih praks, ki dosegajo haptično dožemanje.

V poglavju spodaj dodajam tudi vizualne prikaze opisanega prizora iz avtorske predstave in prilagam še primere uprizoritvenih praks, ki uresničujejo haptično percepcijo.

2.2.1 Opis uporabe potenciala spomina v prizoru v avtorski predstavi

Da bi razumeli kontekst te sekvence, je treba poznati podrobnosti prejšnjih prizorov predstave. Če na kratko opišem, v prvem prizoru igralka upodablja staro babico s sključeno držo in očali na nosu, ki se spopada s svojo demenco ter poskuša pripovedovati anekdote iz svojega življenja. Sledi prizor z deklenco, ki skozi igro razmišlja o svoji družinski situaciji. Igra se s copati, preparirano podlasico, vrčem, pladnjem in odejo. Nato sledi prizor z mlado žensko, ki se v neopredeljenem prostoru s šalterji spopada z birokracijo in hkrati doživlja razhod po telefonu. Mlada ženska je oblečena v sodoben jopič, nosi očala in čez ramo ima torbo, v kateri so papirji, mapa, žig, mobilni telefon in stacionarni telefon. Že v tem prizoru vstopi na oder druga igralka, vzame rekvizit in posnema motive, ki jih je pokazala prva. Tako druga igralka vzame torbo, jo položi na ramo in se usede na stol, na katerem je sedela stara babica. Medtem ko se prizor razvija, druga igralka prevzame babičino držo, si nadene očala in ponovi dejanje jedenja sladkarij, ki smo ga videli v prvem prizoru z babico. Glasba in zvočni učinki postanejo glasnejši, prevlada kakofonija zvokov. Prva igralka začne plesati, ob tem pa ostane v svojem osnovnem kostumu, druga igralka prevzame kostumske elemente prve in po svoji lastni interpretaciji ponovi njene gibe in dejanja, ki jih je ta izvedla v prejšnjih prizorih. Tako se druga igralka, potem ko »prevzame« vlogo babice, preobrazi v sodobno žensko, nato pa v otroka, ki se igra z omenjenimi predmeti. Prepoznavanje referenc iz prejšnjih prizorov se zazna skozi ponavljajoče se motive. Primer tega je, ko prva igralka igra z odejo, si jo položi čez glavo in izvaja zvoke pošasti, kar nato ponovi druga igralka, tako da si odejo položi čez glavo, izvaja zvoke pošasti in nadaljuje svojo igro z odejo in drugimi predmeti. Z »prilastitvijo« dejanj, gest, kostumov in rekvizitov druge igralka iz prve se vzpostavi asociativna mreža, ki se nanaša na prejšnje prizore. Z drugimi besedami, gledalci so spodbujeni, da se spomnijo prej videlih elementov, vendar zdaj v novi situaciji z minimalnimi spremembami. Osnovni elementi prizora temeljijo na zmožnosti občinstva, da se spomni tega, kar je že videlo, in s ponavljanjem te podobe pridobijo

pomen, ki ga prej niso imele. S ponavljanjem je občinstvo povabljeno tudi k priklicu podobnih motivov iz lastnih izkušenj, ki so v drugačnih kontekstih imeli drugačen pomen. Spomin tako postane gradbeni material za prizor in za interpretacije posameznih gledalcev, ki se identificirajo z osebno, a hkrati kolektivno izkušnjo, h kateri jih spodbudi tisto, kar vidijo.

3 PRIMER

V naslednjem poglavju bom izpostavila primer uprizoritve, za katero menim, da ustvarja močno veččutno doživetje, ter pojasnila, katere sestavne dele po mojem mnenju ta primer povezujejo.

Začela bom z opisom predstave *Kraj svijeta u tri čina* (2024) v režiji Selme Spahić, ki je nastala v koprodukciji Zagrebškega mladinskega gledališča, Dramskega gledališča Beograd, festivala Borštnikovo srečanje in Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru. Gre za omnibus treh avtoric iz Srbije, Hrvaške in Slovenije (T. Grumić, K. Kegljan, K. Gorečan), ki obravnavajo temo feminizma in nasilja nad ženskami med pandemijo koronavirusa. Opis predstave jemljem s spletne strani ZeKaEm:

Odpor in žensko maščevanje se odpirata kot ključni skupni vprašanji, ki postaneta režijska rdeča nit, ne glede na to, ali smo v svetovih mater in hčera, čarovnic in 18 prepariranih ptic, ene svinje in 13 popkovin, groma in blata ali v svetu povsem bele sodobne galerije ženske zgodovine s trenutno postavitevijo o delavkah v kulturi, ki pozivajo k protestu. Na koncu je vse to en sam svet, tisti onkraj patriarhalnega, katerega plameni včasih dosežejo tudi kolektivno zavest, vendar še vedno nismo prepričane, ali zares obstaja ali ga zgolj sanjamo. Ta svet vztraja pri usmerjanju ogledala k nam samim – kako gledamo na ženske, ko se zavzemajo za svoja življenja, je politično vprašanje.

Konec sveta v treh dejanjih je sodobni dramski omnibus, ki s suvereno uprizoritvijo kaže moč ženskega izkustva od pradavnine do danes, od univerzalnega do izrazito gledališkega, ter nas opozarja, da je z aktualnimi, vladajočimi vrednotami konec sveta prišel že zdavnaj.⁵¹

Predstava je torej sestavljena iz treh delov. Drugi del, ki temelji na besedilu Katje Gorečan, dominantno izraža scenski gib. Preden igralka začnejo svojo skoraj ritualno koreografijo, prostor igre izpraznijo scenografije. Ta je masivna in jo sestavljajo kulise vzdolž širine odra, ki posnemajo zid, na katerem so obešeni velika slika, preproga, lopate, lučke, polica, stoli, hladilnik ter različni detajli. Igralsko zasedbo drugega dela sestavlja sedem igralk, od katerih vsaka sodeluje pri »čiščenju scene«. Njihovo gibanje je zmernega do počasnega tempa, njihova naloga pa je v določeni fluidnosti gibanja odnesti vsak rekvizit in scenografski element, s čimer

⁵¹ Vir <https://www.zekaem.hr/>, ogled 17. 11. 2025.; lastni prevod.

se ustvarja vtis ceremonialnosti glede na pozornost, ki jo igralka namenja vsakemu predmetu, ki ga odnašajo.

Iz kritike Ivana Medenice izpostavljam naslednji odlomek, ki bo podprl moj opis.

Režiserka ustvari odličen prehod v drugi del, saj slovenske performerke razstavljajo, pakirajo in odnašajo scenografijo, tema njihove zelo aktualne zgodbe, dokumentarnega besedila Katje Gorečan *Aktivistke*, pa je prav izkoriščanje ženskega dela v gledališču. Pravim performerke, ker so le nekatere igralka, druge pa dramaturginje, tajnice itd. Na golem odru performativni vrhunec in sublimacija te teme nastopita – medtem ko iz »offa« poslušamo njihove izpovedi o krivici ter fizični in mentalni izčrpanosti, ki izhaja iz prekomernega dela – v koreografiji Ane Dubljević, ki s ponavljanjem in trajanjem prav tako ustvarja močan vtis izčrpanosti.⁵²

Mizanscena postane nekakšna koreografija, ki drsi in se preliva. Igralka so popolnoma usklajene v totaliteti, hkrati pa se vsaka giblje na sebi lasten način oziroma ne sledijo vnaprej koreografiranim korakom, ki bi ustrezali nekemu zunanjemu dražljaju. Ustvarja se vtis prelivanja in drsenja iz prvega dela predstave v drugega, v katerem si same »pripravljajo teren« za tisto, kar bodo šele nato igrale. Če ta prizor poimenujem »ples hoje«, potem bom rekla, da se s tem plesom ustvarja učinek, kot da trenutki gledalcu izginjajo pred očmi; z drugimi besedami, mogoče mu je pripisati atribut haptičnega. V segmentu prilog prilagam fotografije predstave (Priloga 26, 27).

Poleg opisanega prizora, v katerem se ustvarja učinek prelivanja, gre dejansko za montažni postopek prehoda iz prve v drugo zgodbo, saj – kot sem opisala – predstava temelji na treh zgodbah. Vendar ta postopek omogoča tudi razumevanje povezave med prvo in drugo zgodbo, in sicer nasilja, ki se iz družinskega okolja preseli na delo, saj je dogajanje v prvi zgodbi umeščeno v gospodinjstvo, v drugi pa v gledališče kot delovno mesto protagonistk oziroma v širšem smislu v kulturno polje.

Pomen drugega dela predstave *Konec sveta v treh dejanjih* oziroma *Aktivistke*, prepoznavam v režijskem postopku, za katerega se odloči Spahić. Večina tega dela je rešena skozi scenski gib pod vodstvom Ane Dubljević, ki skupaj z igralkami ustvarja koreografijo, ki po vsesplošnem ponavljanju prevzema ritualne elemente (Priloga 28). Gib spremlja posneta glasbena matrica,

⁵² Vir <https://radar.nova.rs/>, ogled 17. 11. 2025.; lastni prevod.

ob kateri igralko govori besedilo Katje Gorečan. Stavki, ki opisujejo krivice pri delu v kulturnem polju, predvsem za ženske, ter manifestacije posledic skozi zdravje in fizično propadanje, postanejo srhljivi ob repetitivnih gibih teles istih žensk, ki podajajo svoja pričevanja. Njihova telesa so različnih starosti in videzov, vsakemu pa je mogoče pripisati določeno značilnost, ki jo publika sliši iz matrice. Glasovi in besedilo postanejo krik, telesa pa zadnja linija obrambe. Režijska odločitev je približati mentalno in fizično bolečino, kar režiserki uspešno uspe. Dvorana se trese od krikov na pomoč, medtem ko se telesa tresejo in skoraj zgrudijo od izčrpanosti, ki se dogaja v realnem času med gledanjem predstave, saj avtorska ekipa ne popušča pri trajanju in repetitivnosti.

Del *Aktivistk* postane mučen in boleč. Publika zaznava racionalno in čustveno hkrati. Kolegi iz stroke v občinstvu začnejo jokati in s tem dejanjem skupaj z igralkami sodelujejo v obupu. Besedilo govori o fizičnem in mentalnem izčrpavanju, prekomernem delu, podplačanosti ter, morda najpomembneje, o stanju zavesti nadrejenih, ki poznajo delovne razmere, vendar ne bodo storili ničesar, da bi to spremenili. Lastna izkušnja kolegov iz stroke in soočenje z izrečenim na odru vodita do spoja, ki ustvarja krč v želodcu in sili v nemočen krik, ki ga nihče ne bo slišal. Doživetje je multisenzorično, bolečino pa je mogoče občutiti v lastnem telesu.

Dodajam del besedila Katje Gorečan:

vsak dan po službi sem šla v posteljo in se zjokala od utrujenosti. / večna hvaležnost za priložnost ki jo dobiš. / večna hvaležnost za službo ki jo dobiš. / večna hvaležnost za projekt ki ga dobiš. / in nenehno jebanje v glavo. / in nenehno zamujanje plačila za delo. / in nenehno prosjačenje plačila. / mi lahko prosim nakažete, minilo je že nekaj mesecev od roka / sploh nisem več razumela, kaj je moje delo in kaj ni. / vse je bilo tvoje delo, če si deklica za vse.⁵³

Prav tako je pomembno omeniti, da je tema zatiranja poznana vsem v občinstvu, tudi tistim, ki niso neposredno povezani s kulturnim sektorjem. Ni nujno, da je vsak osebno doživel kaj podobnega, vendar obstajajo mikro vzorci, ki so prepoznavni. Še pomembneje pa je, da je ta tema v civilizaciji prisotna že zelo dolgo ter je doživela različne transformacije in manifestacije.

⁵³ Kegljan, K., Gorečan, K., Grumić, T., *Shadow Pandemic Hidden Voices*, Zagrebačko kazalište mladih, SNG Maribor Borštinkovo srečanje, Beogradsko dramsko pozorište, e-knjiga, 2024, str. 41

Z drugimi besedami: vsakdo pozna nekaj podobnega, bodisi iz osebnega bodisi iz kolektivnega spomina. Seveda določeni spomini niso izkustveni, temveč naučeni. Poznavanje teh spominov pospešuje priklic senzacij, ki se pojavljajo ob zatiranju, in vodi do sočutja z videnim.

Spet je igralski podtekst slovenskega dela enako pomemben kot besedilo: slovenske igralkе so v svoji ogorčenosti skupaj, govorijo z enim glasom, nagovarjajo nas z močjo antične tragedije, katere zborovski glasovi so prebujali družbo, zvaneč kot opozorilo od zgoraj, kolektivna zavest in vest. Ta solidarnost na odru je v meni aktivirala tudi globoko žalost zaradi razdeljenosti feministične scene na Hrvaškem, pomanjkanja skupnega nastopa in razumevanja ter pomanjkanja notranjega prepoznanja, da se nič ne bo spremenilo, dokler ne stopimo skupaj.⁵⁴

Odlomek iz kritike Nataše Govedić izpostavljam, da bi podprla opisano moč inscenacije ter zaradi samega komentarja kritičarke. Govedić navaja, da jo je solidarnost na odru razžalostila, ker ve, kako težko jo je doseči v resničnem svetu. Ta misel temelji prav na predznanju o določeni temi oziroma na spominu, da obstaja želja po spremembi na področju dela v kulturi, vendar se je napredek izkazal za težko dosegljivega.

Verjamem, da se publika lahko poistoveti z različnimi temami prav zaradi človekove sposobnosti pomnjenja in priklica v zavest. Morda je na sebi lasten način težnja gledališke umetnosti prav v tem, da ponuja možnost refleksije o preteklosti. Spomin je človeku imanenten in zato omogoča potencial za kreativno ustvarjanje na različnih področjih umetnosti.

⁵⁴ iz kritike Nataše Govedića za Novi list, izvor <https://www.novilist.hr/>, ogled 9. 3. 2026

ZAKLJUČEK

Uprizoritvene prakse v svojem bistvu vsebujejo močan potencial za vzpostavljanje prisotnosti skozi proces aktualizacije, ki se odvija simultano z uprizoritvijo pred občinstvom. Haptična kvaliteta izhaja iz telesnosti izvajalcev, ki s svojo veščino prenašajo premišljeno idejo predstave. Če publiki uspe doživeti potencial taktilnosti, ki se odvija na odru, se ustvari močna senzacija. Vsaka uprizoritev sicer ne stremi k tej vrsti dražljaja, niti to ni univerzalno pravilo, vendar – ko se vzpostavi – pusti močan čustveni pečat.

Izvajalci postanejo eden izmed medijev, prek katerih se komunicira zamisel predstave, oplemeniti pa jo otipljivost živega telesa. Človeško telo je podvrženo napaki, ki jo je enako težko predvideti kot načrtovati. Človeško telo je podvrženo utrujenosti, tudi spontanosti. Telo omogoča fiziološki dogodek, ki je tehnično instrumentaliziran. Med uprizoritvijo lahko pri publiki pride do nezavednega mimičnega posnemanja mikro gibov izvajalcev, zato se dihanje sinhronizira ali pa srce začne biti v ritmu prizora. Za popolno doživetje uprizoritvenih praks je treba predati svoj čas, pozornost in prisotnost.

Izvajalčevo telo ni zgolj prezentacija telesa. Telo omogoča, da se hkrati »piše« in »bere«. Živo telo je istočasno objekt in subjekt. Ta dvojnost ustvarja posebno kvaliteto prisotnosti, ki ne aktivira le oči in ušes gledalca, temveč draži njegovo celotno senzorno in kinestetično bit. Telo postane mesto, v katerem se razkriva svet. Ko gledamo izvajalko, ki skače, se zavest gledalke aktivira skozi lastno proprioceptivno izkušnjo, v kateri anticipira padec, še preden do njega pride. Telesna inteligenca človeka omogoča haptično dimenzijo uprizoritvenih praks in njegovo percepcijo, ki sega onkraj oči do celotnega telesa, ki pomni, anticipira in resonira.

V tem delu sem predstavila primere iz fotografije, filma in uprizoritvenih praks ter jih uporabljala predvsem zato, da bi vizualno približala tisto, o čemer pišem. Objektiv in končna forma ustvarjata možnost primerjave z uprizoritvenimi praksami, ki so nestalne, spremenljive in fluidne. Film in fotografija sta v veliki meri odvisna tudi od tehničnega vidika, ki je vnaprej določen, medtem ko je pri uprizoritvenih praksah najpogosteje človek tisti, ki drži celoten nadzor nad uprizoritvijo.

Kar prepoznavam kot skupno filmu, fotografiji in uprizoritvenim praksam, je gibanje, ki omogoča multisenzorično, potencialno in tudi haptično afekcijo. Gibanje skozi premikanje kamere, gib kot koreografirana sekvenca v predstavi ali gibanje subjekta na fotografiji prispevajo k ustvarjanju živega človeškega telesa, ki se poti, diši in sopiha. Gibanje pomaga izluščiti esenco človeškega telesa skozi njegove fizične reakcije. Pomeni vzpostavljanje energije, ki nato ustvarja vtis, da je mogoče gib otipati v zraku. Včasih je tega mogoče mentalno otipati, s pisanjem tega dela pa sem poskušala približati idejo občutenja s celotnim telesom, zato bodo določeni režijski postopki dosegli učinke v celotnem človekovem telesu. Ta vrsta občutka je prvobitna in organska. Po tej vrsti percepcije s celotnim telesom seveda sledi racionalizacija. Zaključujem, da je gibanje tisto, ki prispeva k polnosti ideje o aktivaciji celotnega telesa pri soustvarjanju uprizoritve.

Telo se pojavlja manj kot označevalec in bolj kot provokacija. To telo teži k izkušnji potencialnega ter odpira ugodje in strah pogleda v paradoksalno praznino mogočega. Gledališka situacija se obrača k medtelesnosti, ki je ni mogoče v celoti načrtovati in predvideti, potencial pa postane obluba.

S pomočjo drugih medijev in sredstev, kot je na primer fotografija, dobimo vtis, da je mogoče ukrotiti čas in njegovo minljivost, pa vendar je tudi to privid, ki nam pomaga konstruirati in dekonstruirati delček trenutka. Uprizoritvene prakse imajo moč, da sekundo povzdignejo na čustveno raven, ki prinaša tudi telesno izkušnjo, ta pa pridobiva pomen zaradi svoje temporalne unikatnosti. Neponovljivost uprizoritve ustvarja temeljno ranljivost in intimnost. Zavedanje, da se ta trenutek ne bo nikoli več ponovil, naredi sekundo dragoceno.

Prav fragilnost in minljivost v nemožnosti arhiviranja v tradicionalnem smislu silijo v prisotnost s celotnim bitjem, haptično prisotnim in dražljajsko angažiranim. Srž uprizoritvenih praks je njihova živa, nestalna sedanjost.

Kolikor lahko gledališče zlije vizualne in ritmične elemente z dramaturgijo časa na odru, toliko prevzema lastnosti kinetičnega objekta, ki se odmika od percepcije, značilne za narativno gledališče. Aktivira se gledalčeva sposobnost, da s pogledom, ki ga izbira sam, gradi proces, kombinatoriko in ritem. Posledično sledi izkušnja prostora in podobe, katerih časovno trajanje in zaporedje ostajata precej bolj nedoločena kot običajno, med natančno urejenim zaporedjem

dogajanja ter svobodnim opazovanjem prostora in podobe pa nastaja nekakšen časovni kompromis. Prek ritma se vzpostavlja globalni gledališki čas.

Spomin je tisti, ki nam ponuja možnost refleksije o preteklih dogodkih, uprizoritvene prakse pa imajo moč priklicevanja različnih časov v prisotnost in kolektivni premislek o njih. Spomini imajo močan potencial za igro in ustvarjanje v uprizoritvenih praksah, saj je vsako bitje stkano iz individualnih in kolektivnih spominov, znanj in izkušenj, ki se povezujejo z idejo avtorske ekipe, ki določeno temo predstavlja na odru in posledično publiko vabi k vzpostavljanju telesnih senzacij, ki vodijo k spoznavnim uvidom.

Vsak obiskovalec sedi v temi gledališča, nesoč v sebi celoten arhiv osebnih izkušenj, čustev in spominov, ki so se skozi življenje nalagali in medsebojno prepletali. Ko se na odru pojavi določena podoba, zvok ali gesta, ta ne deluje v vakuumu – vstopi v ta arhiv in nehote aktivira povezave, ki jih režiser ni niti predvidel niti načrtoval. A to ne pomeni, da je gledališče nemočno pred individualnostjo percepcije. Prav nasprotno; gledališče lahko in mora strateško računati na kolektivni spomin, na tiste usedline skupne izkušnje, ki se nalagajo v kulturnem spominu nekega naroda ali skupnosti. Arhetipski motivi, znane melodije, prepoznavne geste vsakdanjosti – vse to deluje kot most med osebnim in skupnim, med individualnim arhivom in kolektivnim spominom. Ko predstava uspešno aktivira ta most, se ustvari posebna vrsta resonance, ki presega golo razumevanje. Telo in um morda ne tečeta tekme – morda plešeta isti ples, le z različnimi koraki. In prav v tej sinhronizaciji, ko se telesno in kognitivno končno prepoznata drugo v drugem, nastane tisto, kar bi lahko imenovali polno gledališko doživetje – trenutek, v katerem gledalka ni več zgolj opazovalka, temveč udeleženka lastne transformacije.

LITERATURA

Azari, Gholam Reza, Vahidi, Mohammad Mahdi, *A semiotic Approach to the Analysis of Intrapersonal Communication in The Double Life of Véronique*, <https://www.academia.edu/6863877/Azari>, dostop 13. 1. 2026.

Csikszentmihalyi, Mihaly, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper, New York, 1990

Fischer – Lichte, Erika, *Semiotika kazališta*, Disput, Zagreb, 2015.

Deleuze, Gilles, *Cinema 1, The Movement – Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.

Derry, Justin, *Incorporeal Encounter and Affective Relationality in Krzysztof Kieślowski's The Double Life of Véronique*, <https://www.researchgate.net/publication/356182163>, dostop 15. 1. 2026.

Kansan, Vildan, *The story of the shared lives in The Double life of Véronique*, Journal of Academic Studies in World Languages, Literatures and Translation (WOLLT), 2021.

Karlholm, Dan, Moxey, Keith, *Time in the history of art, Temporality, Chronology and Anachrony*, Routledge, New York, 2018.

Kegljan, K., Gorečan, K., Grumić, T., *Shadow pandemic hidden voices*, Zagrebačko kazalište mladih, SNG Maribor Borštinkovo srečanje, Beogradsko dramsko pozorište, [e-knjiga], 2024.

Lehmann, Hans – Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU – Centar za dramsku umjetnost, TkH – Centar teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004.

Lukić, Darko, *Uvod u antropologiju izvedbe, Kome treba kazalište?*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2013.

Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju, kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam international d.o.o., Zagreb, 2011.

Marks, Laura U., *Touch, sensory theory and multisensory media*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

Piscator, Erwin, *Političko kazalište, cekade*, Zagreb, 1985.

Pristaš, Goran Sergej, *Exploded Gaze*, Multimedijalni instiut, Zagreb, 2018.

Sibler, Joan, *The art of time in fiction*, Graywolf Press, Minneapolis, 2009.

Sobchack, Vivian, *Carnal thoughts, embodied and moving image culture*, University of California press, Berkley, Los Angeles, 2004.

Stanton B., Garner, Jr., *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, Ithaca, New York

Žeželj, Iris, *Prošlost koje nije bilo: Kako ulepšavamo lična i kolektivna sećanja*, Institut za psihologiju, Beograd, 2022.

Splet:

<https://alexandregalliez.com/>

<https://www.artistikrezo.com/>

<https://www.britannica.com/>

<https://www.dazeddigital.com/>

<https://www.enciklopedija.hr/>

<https://extravagant.com.hr/>

<https://www.gavella.hr/>

<https://hip.znanje.hr/>

<https://www.icp.org/>

<https://www.novilist.hr/>

<https://radar.nova.rs/>

<https://www.teatromayor.org/>

https://www.youtube.com/@VIDA_TV

<https://www.zekaem.hr/>

SEZNAM PRILOG

Priloga 1 *Zameglitev*. Na fotografiji: Valentina Čurila i Hera. Foto Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 2 *Zameglitev črte*. Na fotografiji: Flopi. Foto Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 2 *Trenutek*. Na fotografiji: Ivona Cerovac Bulian, Dora Nemanić, prolaznici. Foto: Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 3 *Izginotje predstave*. Na fotografiji: scenografija predstave *Kraj svijeta u tri čina*. Režija Selma Spahić. Zagrebačko kazalište mladih, Beogradsko dramsko pozorište, Slovensko narodno gledališče Maribor, 2024. Foto: Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 4 *Pustolovščine Guille in Belinde ter skrivnostni pomen njunih sanj*. Na fotografiji: Guillermina in Belinda. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.magnumphotos.com/>

Priloga 6 *Pustolovščine Guille in Belinde ter skrivnostni pomen njunih sanj*. Na fotografiji: Guillermina in Belinda. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.magnumphotos.com/>

Priloga 7 *Pustolovščine Guille in Belinde ter skrivnostni pomen njunih sanj*. Na fotografiji: Guillermina in Belinda. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.magnumphotos.com/>

Priloga 8 *Pustolovščine Guille in Belinde ter skrivnostni pomen njunih sanj*. Na fotografiji: Guillermina in Belinda. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.magnumphotos.com/>

Priloga 9 *Orianin prvi dan*. Na fotografiji: Guillermina i Oriana. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.dazeddigital.com/>

Priloga 5 *Interpretacija neznanih dogodkov*. Na fotografiji: neznane osebe. Foto: neznano. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić

Priloga 6 *Posvetilo neznani Teici*. Na fotografiji: posvetilo na začetku foto albuma. Foto: Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 7 *Formativna srečanja*. Na fotografijah: neznane osebe. Foto: neznano. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 8 *Odraščanje*. Na fotografiji: neznane osebe. Foto: neznano. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 9 *Serra Pelada*. Na fotografiji: delavci v rudniku zlata. Foto: Sebastião Salgado. Vir: <https://www.icp.org/>

Priloga 15 *Serra Pelada*. Na fotografiji: delavci v rudniku zlata. Foto: Sebastião Salgado. Vir: <https://www.icp.org/>

Priloga 16 *Serra Pelada*. Na fotografiji: delavci v rudniku zlata. Foto: Sebastião Salgado. Vir: <https://www.icp.org/>

Priloga 17 *Serra Pelada*. Na fotografiji: delavci v rudniku zlata. Foto: Sebastião Salgado. Vir: <https://www.icp.org/>

Priloga 10 M. Furlan: *Dok nas smrt ne razdvoji*. Režija: Miki Manojlović, Radionica integracije, 2013. Na fotografiji: Jasna Đuričić. Foto: Maja Medić. Vir: <https://extravagant.com.hr/>

Priloga 11 M. Đorđević: *Moj jutarnji smeh*. Na fotografiji: Filip Đurić, Branislav Slavković. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 12 M. Đorđević: *Moj jutarnji smeh*. Na fotografiji: Ivana Vuković. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 13 M. Đorđević: *Moj jutarnji smeh*. Na fotografiji: Filip Đurić. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 14 K.Kieślowski: *The Double life of Véronique*. Na fotografiji: Irène Jacob. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 15 K.Kieślowski: *The Double life of Véronique*. Na fotografiji: Irène Jacob, statisti. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 24 K.Kieślowski: *The Double life of Véronique*. Na fotografiji: Irène Jacob, statisti. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 25 K. Kieślowski: *The Double life of Véronique*. Na fotografiji: Irène Jacob, statisti.
Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Priloga 26 K. Kegljan, K. Gorečan, T. Grumić: *Kraj svijet u tri čini*. Režija: Selma Spahić.
ZKM, BDP, Borštnikovo srečanje – SNG Maribor, 2024. Na fotografiji: Petja Golec Horvat,
Nina Kuclar Stiković, Rina Pleteršek, Barbara Polajnar, Milena Pučnik, Špela Setničar, Gaja
Višnar. Foto: posnetek zaslona. Vir: https://www.youtube.com/@VIDA_TV

Priloga 27 K. Kegljan, K. Gorečan, T. Grumić: *Kraj svijet u tri čini*. Režija: Selma Spahić.
ZKM, BDP, Borštnikovo srečanje – SNG Maribor, 2024. Na fotografiji: Petja Golec Horvat,
Nina Kuclar Stiković, Rina Pleteršek, Barbara Polajnar, Milena Pučnik, Špela Setničar, Gaja
Višnar. Foto: posnetek zaslona. Vir: https://www.youtube.com/@VIDA_TV

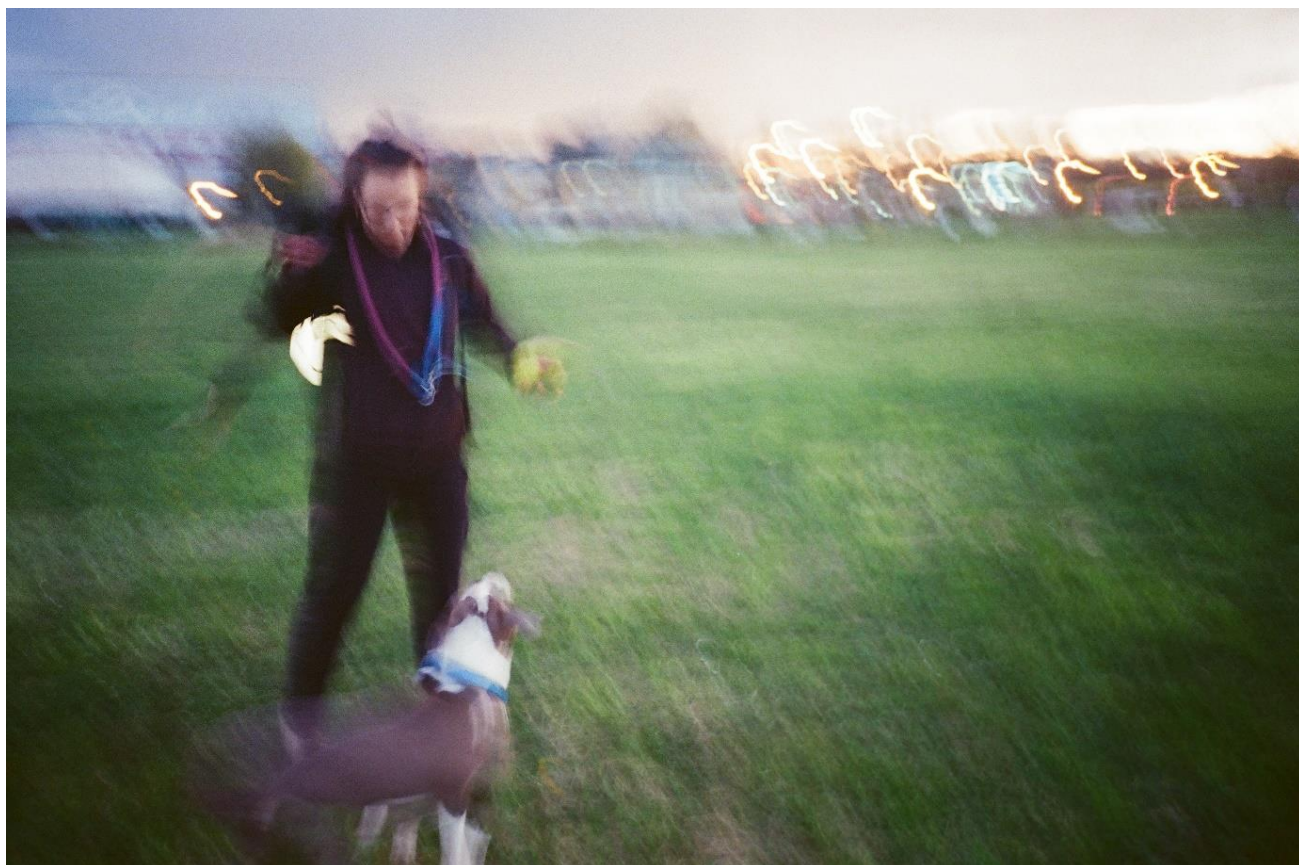
Priloga 28 K. Kegljan, K. Gorečan, T. Grumić: *Kraj svijet u tri čini*. Režija: Selma Spahić.
ZKM, BDP, Borštnikovo srečanje – SNG Maribor, 2024. Na fotografiji: Petja Golec Horvat,
Nina Kuclar Stiković, Rina Pleteršek, Barbara Polajnar, Milena Pučnik, Špela Setničar, Gaja
Višnar. Foto: Dragana Udovičić. Vir: <https://www.zekaem.hr/>

Priloga 29 Razlaga za nagrado za igro za predstavo *Vrati rundu / Vrni rundo*

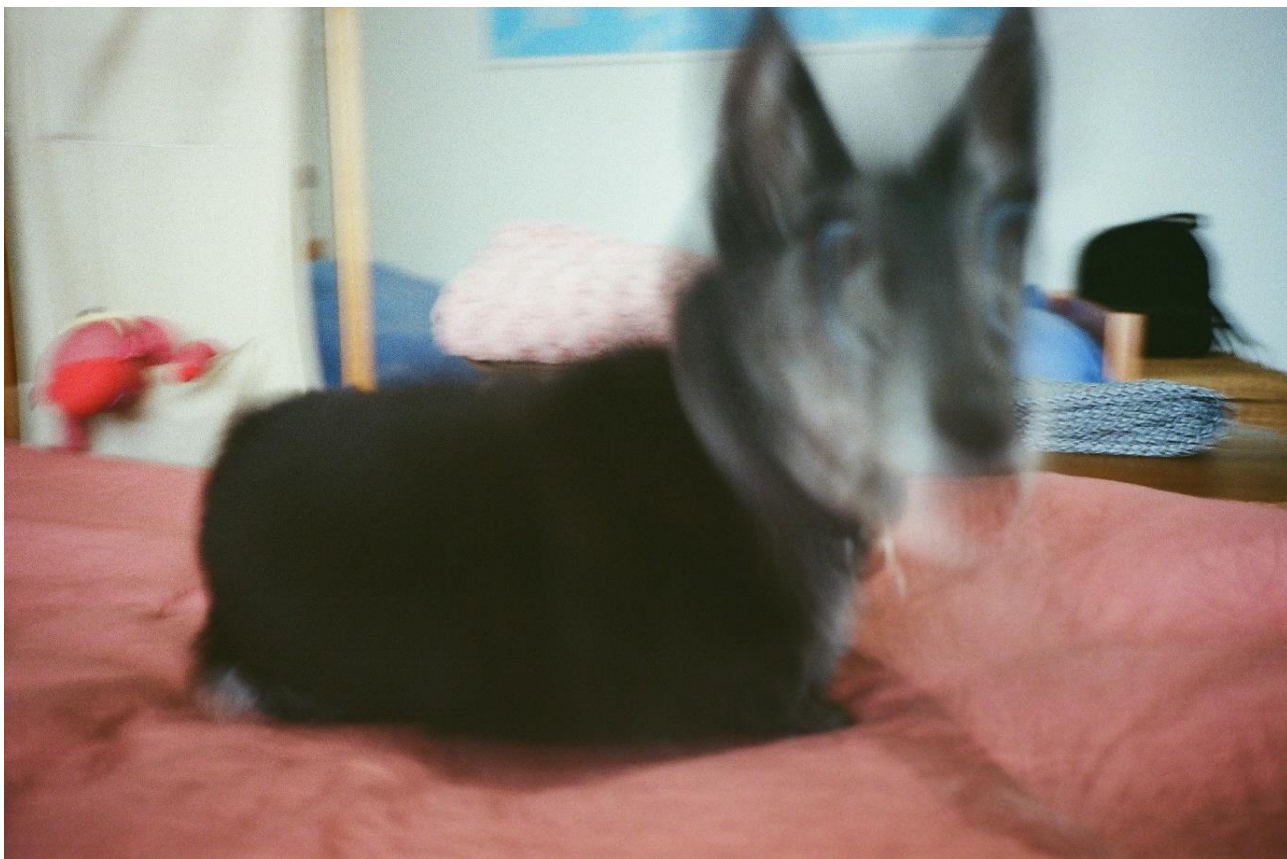
Priloga 30 Odzivi publike za predstavo *Vrati rundu / Vrni rundo*

* Besedila v prilogah niso lektorirana.

PRILOGE



Priloga 16 *Zameglitev*. Na fotografiji: Valentina Čurila i Hera. Foto Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 17 *Zameglitev črte*. Na fotografiji: Flopi. Foto Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 18 *Trenutek*. Na fotografiji: Ivona Cerovac Bulian, Dora Nemanić, prolaznici. Foto: Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 19 *Izginotje predstave*. Na fotografiji: scenografija predstave *Kraj svijeta u tri čina*. Režija Selma Spahić. Zagrebačko kazalište mladih, Beogradsko dramsko pozorište, Slovensko narodno gledališče Maribor, 2024. Foto: Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 20 *Pustolovščine Guille in Belinde ter skrivnostni pomen njunih sanj*. Na fotografiji: Guillermina in Belinda. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.magnumphotos.com/>



Priloga 21 *Pustolovščine Guille in Belinde ter skrivnostni pomen njunih sanj*. Na fotografiji: Guillermina in Belinda. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.magnumphotos.com/>



Priloga 22 *Pustolovščine Guille in Belinde ter skrivnostni pomen njunih sanj*. Na fotografiji: Guillermina in Belinda. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.magnumphotos.com/>



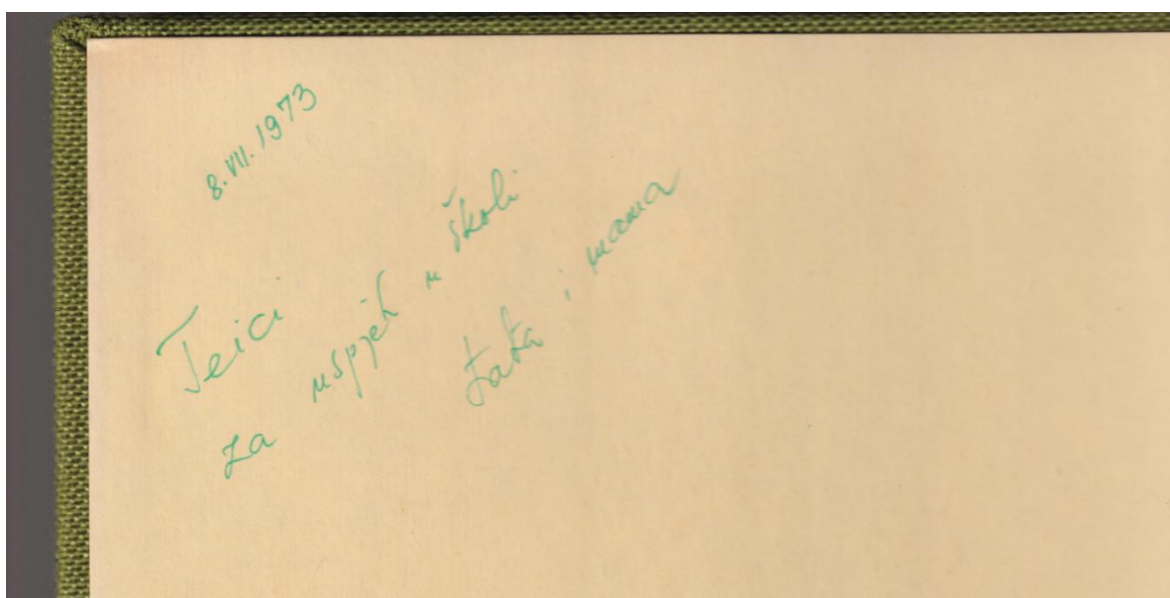
Priloga 23 *Pustolovščine Guille in Belinde ter skrivnostni pomen njunih sanj*. Na fotografiji: Guillermina in Belinda. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.magnumphotos.com/>



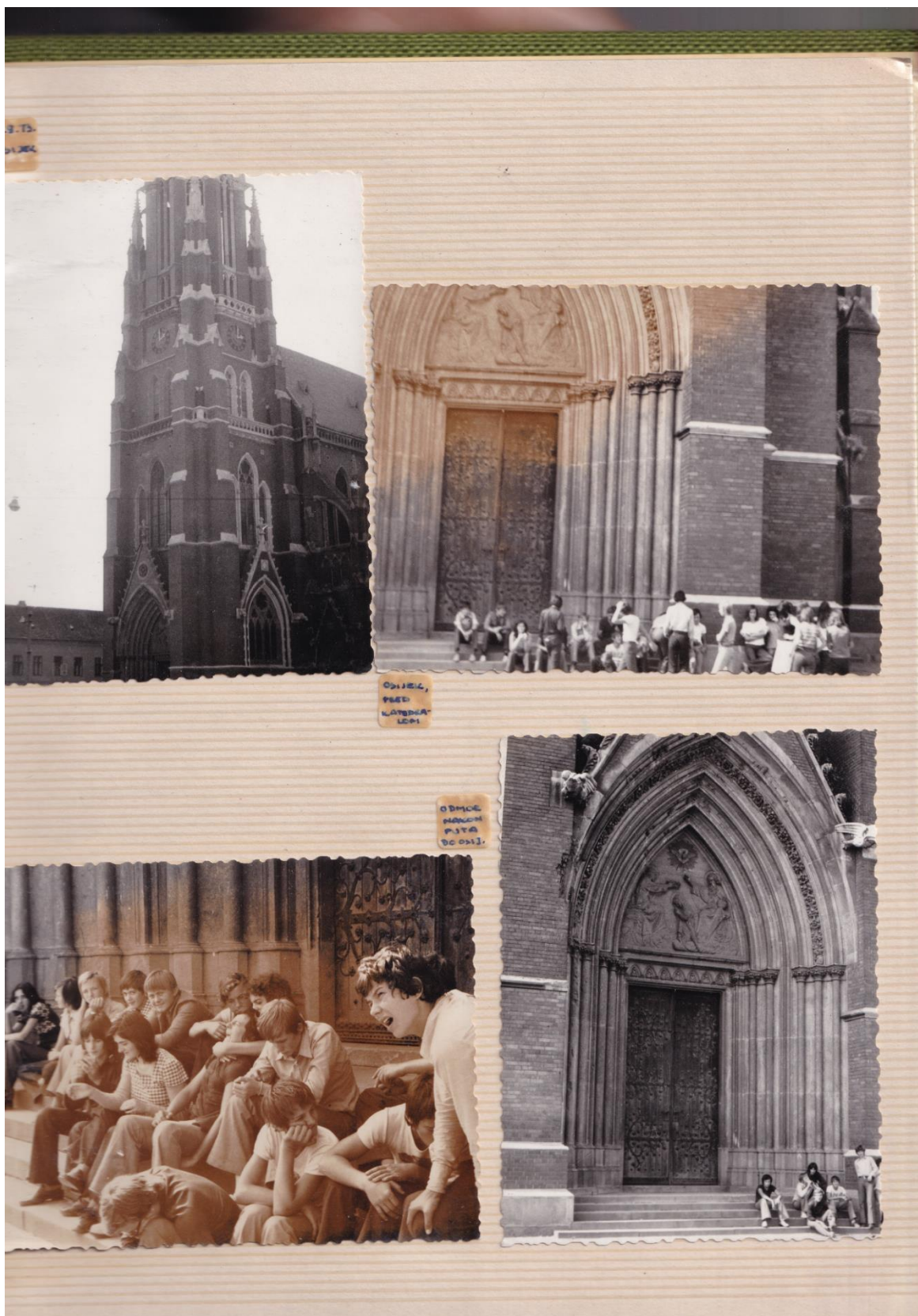
Priloga 24 *Orianin prvi dan*. Na fotografiji: Guillermina i Oriana. Foto: Alessandra Sanguinetti. Vir: <https://www.dazeddigital.com/>



Priloga 25 *Interpretacija neznanih dogodkov*. Na fotografiji: neznane osebe. Foto: neznano.
Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 26 *Posvetilo neznani Teici*. Na fotografiji: posvetilo na začetku foto albuma. Foto: Iva Olujić. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 27 Formativna srečanja. Na fotografijah: neznane osebe. Foto: neznano. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



14. 9. 1973
16. 9. 1973
10

27. XII. 1973
DAN ZASTAVLJEN
I. R. ZASTAVLJEN
(Fotografirano 1973)
ROČNICA
(DANI ZASTAVLJEN)



Priloga 28 *Odraščanje*. Na fotografiji: neznane osebe. Foto: neznano. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 29 *Serra Pelada*. Na fotografiji: delavci v rudniku zlata. Foto: Sebastião Salgado. Vir: <https://www.icp.org/>



Priloga 30 Serra Pelada. Na fotografiji: delavci v rudniku zlata. Foto: Sebastião Salgado. Vir: <https://www.icp.org/>



Priloga 31 *Serra Pelada*. Na fotografiji: delavci v rudniku zlata. Foto: Sebastião Salgado.

Vir: <https://www.icp.org/>



Priloga 32 *Serra Pelada*. Na fotografiji: delavci v rudniku zlata. Foto: Sebastião Salgado.

Vir: <https://www.icp.org/>



Priloga 33 M. Furlan: *Dok nas smrt ne razdvoji*. Režija: Miki Manojlović, Radionica integracije, 2013. Na fotografiji: Jasna Đuričić. Foto: Maja Medić. Vir: <https://extravagant.com.hr/>



Priloga 34 *Moj jutarnji smeh*. Režija: Marko Đorđević, 2019. Na fotografiji: Filip Đurić, Branislav Slavković. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 35 *Moj jutarnji smeh*. Režija: Marko Đorđević, 2019. Na fotografiji: Ivana Vuković. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 36 *Moj jutarnji smeh*. Režija: Marko Đorđević, 2019. Na fotografiji: Filip Đurić.
Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 37 *The Double life of Véronique*. Režija: Krzysztof Kieślowski, 1991. Na fotografiji: Irène Jacob. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujic.



Priloga 38 *The Double life of Véronique*. Režija: Krzysztof Kieślowski, 1991. Na fotografiji: Irène Jacob, statisti. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujic.



Priloga 39 *The Double life of Véronique*. Režija: Krzysztof Kieślowski, 1991. Na fotografiji: Irène Jacob, statisti. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 40 *The Double life of Véronique*. Režija: Krzysztof Kieślowski, 1991. Na fotografiji: Irène Jacob, statisti. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Priloga 26 K. Kegljan, K. Gorečan, T. Grumić: *Kraj svijet u tri čini*. Režija: Selma Spahić. ZKM, BDP, Boršnikovo srečanje – SNG Maribor, 2024. Na fotografiji: Petja Golec Horvat, Nina Kuclar Stiković, Rina Pleteršek, Barbara Polajnar, Milena Pučnik, Špela Setničar, Gaja Višnar. Foto: posnetek zaslona. Vir: https://www.youtube.com/@VIDA_TV



Priloga 27 Kegljan, K. Gorečan, T. Grumić: *Kraj svijet u tri čini*. Režija: Selma Spahić. ZKM, BDP, Boršnikovo srečanje – SNG Maribor, 2024. Na fotografiji: Petja Golec Horvat, Nina Kuclar Stiković, Rina Pleteršek, Barbara Polajnar, Milena Pučnik, Špela Setničar, Gaja Višnar. Foto: posnetek zaslona. Vir: https://www.youtube.com/@VIDA_TV



Priloga 28 K. Kegljan, K. Gorečan, T. Grumić: *Kraj svijet u tri čini*. Režija: Selma Spahić. ZKM, BDP, Boršnikovo srečanje – SNG Maribor, 2024. Na fotografiji: Petja Golec Horvat, Nina Kuclar Stiković, Rina Pleteršek, Barbara Polajnar, Milena Pučnik, Špela Setničar, Gaja Višnar. Foto: Dragana Udovičić. Vir: <https://www.zekaem.hr/>

Priloga 29 - Razlaga za nagrado za igro za predstavo *Vrati rundu / Vrni rundo*

ZIZ nagrada za igro: Veronika Mach v Vrni rundo (ZIZ, tvornica antihitova)

Veronika Mach je izjemna v svoji sposobnosti transformacije. Z igrivo lahkotnostjo prehaja med zelo različnimi liki od starejše gospe (babice), otroka in odrasle ženske. Njena starka zaživi v trenutku, ko obleče domiselno oblikovan predpasnik ter se skozi precizno gibanje in nepopuščanje v počasni intenzivnosti pokaže kot zrela ustvarjalka. (Recimo pri odpiranju in uživanju Bronhi bonbonov.) Z isto natančnostjo se loti odrasle ženske, kjer skozi hektično odrsko situacijo ohranja preciznost, ko se poigrava z ritmom podajanja replik in telesno odzivnostjo. Veronika je vrhunska ustvarjalka, ki so jo v našem gledališkem prostoru želimo videti še večkrat.

Priloga 30 - Odzivi publike za predstavo *Vrati rundu / Vrni rundo*

ODZIVI PUBLIKE

Skupaj: 15 odzivov

“Odlična, multimedijško podprta predstava.”

“Nisem prepričan, če sem ravnokar gledal eksistencialistično predstavo, prav tako nisem prepričan če zmeda tiči v neodobravanju do takšnega življenja ali je zmeda zaradi jezikovne blokade.

Mi pa je bilo všeč...”

“Všeč mi je

bila uporaba

grafoskopa

in igralkini vsestranskosti.”

“PRED LETI MI JE UMRL OČE. DELOHOLIK, KI JE DOBIL RAKA IN SE NI MOGEL
USTAVITI, KER JE BILO POTREBNO ZASLUŽIT.
ZADNJE DNI PRED SMRTJO JE VES SHIRAN UŽIVAL NA SONCU.
NIKOLI NI PREPOZNO ŽIVETI.
SREČNO.”

“KAJ JE TISTI TIP
POJEDO BONBON,
KI GA JE ONA
IZPLJUNILA?!”

*“(skica življenja drevesa v desetih slikah, od poganjka do štora, ob njej pa na strani zapisano
“PONOVI x-KRAT”)”*

“PREDSTAVI VRNI RUNDO SEM GLEDALA TUDI V MONO IZVEDBI - BILA JE
MNOGO BOLJŠA, RAZUMLJIVA IN KONSISTENTNA.
VSEENO SEM TUDI TOKRAT ZELO UŽIVALA.”

*“(pol listka praznega, na drugi polovici napisano: “BRONHI! Lakše se diše!”, spodaj
skiciran bonbon)”*

“PRIDITA ŠE KDAJ”

“OZVOČITE IGRALKE, PRVEGA DELA SE SPLOH NI SLIŠALO!

SICER PA PREDSTAVA PRIJETNA!”

“Predstava te popelje v ~~en~~ posebno atmosfersko ~~in~~ vzdušje in premakne na čustvenem nivoju.
Izvajalki super!”

“PRVIČ V VAŠI HIŠI,
KLJUB MAJHNEMU AMBIENTU IN MALOŠTEVILNI PUPLIKI -
OZVOČITE IGRALKO!”

“WONDERFULL
ACTRESS
PERFORMER
AMAZING”

“★ ★
PERFECT
ACTING
MUSIC
AND STAGINA
★ ★”

“FAK, a je res to lajf??
Ja... zato ga i guess da lahko uprizorimo.
Dobro sta ga ujeli.
Neprijetno, na prijeten način, ker pač lajf. Super.
Kul projekcija !!
Bi priporočila.”

SEZNAM FOTOGRAFIJ

Slika 1. R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Slika 2. R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Slika 3 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Slika 4 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Slika 5 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Slika 6 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Slika 7 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Slika 8 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

Slika 9 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

FOTOGRAFIJE



Slika 1 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Slika 2 R. Mikulić: *Vrati rundo / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Slika 3 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Slika 4 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Slika 5 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Slika 6 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Slika 7 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, Veronika Mach, publika. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Slika 8 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić, publika. Foto: posnetek zaslona. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.



Slika 9 R. Mikulić: *Vrati rundu / Vrni rundo*. Režija: Iva Olujić. tvornica antihitova, Društvo ZIZ, 2025. Na fotografiji: Iva Olujić. Foto: Žiga Auer. Vir: zasebni arhiv Ive Olujić.

IZJAVA O AVTORSTVU
diplomskega/magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko/magistrsko delo [naslov] 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: