

le

13.

Letnik / Volume

1.

Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2025

am fi te at er

Avantgarde, periferija, središče I.
The Avant-Gardes, the Periphery, the Centre – Part I

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

 **AGRFT**
UNIVERZA Akademija za gledališče,
V LJUBLJANI radio, film in televizijo

Ljubljana, 2025

am fi te at er

13. Letnik / Volume 1. Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2025

Avantgarde, periferija, središče I.
The Avant-Gardes, the Periphery, the Centre – Part I

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 13, Številka / Number 1

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavna in odgovorna urednica: Maja Murnik

Uredniški odbor / Editorial Board:

Zala Dobovšek (Univerza v Ljubljani), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Primož Jesenko (Slovenski gledališki inštitut), Matic Kocijančič (Slovenski gledališki inštitut), Bojana Kunst (Justus-Liebig-Universität Gießen, DE), Blaž Lukan (Univerza v Ljubljani), Aldo Milohnić (Univerza v Ljubljani), Barbara Orel (Univerza v Ljubljani), Mateja Pezdirc Bartol (Univerza v Ljubljani), Maja Šorli (Univerza v Ljubljani), Tomaž Toporišič (Univerza v Ljubljani), Gašper Troha (Slovenski gledališki inštitut)

Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board:

Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Lada Čale Feldman (Sveučilište u Zagrebu, HR), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Anna Maria Monteverdi (Università degli Studi di Milano, IT), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

Založila: Slovenski gledališki inštitut (zanj Gašper Troha, direktor) in Založba Univerze v Ljubljani (zanjo Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Gašper Troha, director) and University of Ljubljana Press (represented by Gregor Majdič, the Rector of the University of Ljubljana)

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon

Korektura / Proofreading: Maja Murnik, Jana Renée Wilcoxon

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

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

Število natisnjenih izvodov / Copies: 200

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

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

Prispevke oddajte na / Send manuscripts to: <https://journals.uni-lj.si/amfiteater/about/submissions>.

Naročila in recenzentske izvide knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send orders and books for review to the Editorial Office address:

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

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, junij 2025 / Ljubljana, June 2025

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

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of periodicals), Scopus, DOAJ, ERIH PLUS, EBSCO. Revija je uvrščena med znanstvene revije razreda A po klasifikaciji Nacionalne agencije za vrednotenje raziskav Italije. / The journal is included in class A of the registry by the Italian Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario della ricerca.

Izdajo publikacije sta finančno podprla Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research and Innovation Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).



DOI: 10.51937/Amfiteater

Revija je v odprtem dostopu dostopna na / Open access articles are available at:
<http://journals.uni-lj.si/amfiteater>

Kazalo / Contents

UVODNIK	11
Avantgardna umetnost, gledališče in revolucioniranje razmerja med periferijo in središčem, I. del / Connecting Avant-Gardes and Theatre: How to Revolutionise the Relationship between the Periphery and the Centre, Part I	
<i>Tomaž Toporišič</i>	
Kritične uprizoritvene prakse od neoavantgarde in postavantgarde do političnega postpostdramskega gledališča 21. stoletja	16
Critical Performance Practices from the Neo-Avant-Garde and Post-Avant-Garde to the Political Post-Postdramatic Theatre of the 21 st Century	40
<i>Dariusz Kosiński</i>	
Performing a Heritage: Jerzy Grotowski's Tactics of Periphery-Centre Policy	42
Uprizarjanje puščavništva: taktike politike periferije in središča pri Jerzju Grotowskem	56
<i>Knut Ove Arntzen</i>	
Poetic to Popular, Beauty and Monstrosity in the Norwegian Avant-Garde Theatre	58
Norveško avantgardno gledališče: od poetičnosti do popularne umetnosti ter lepote in monstroznosti	74
<i>Petra Ježková</i>	
A Scrapbook as an Original Source of Research on the Czech Interwar Theatre Avant-Garde	78
Kolažni album kot izvirni vir za raziskovanje češke medvojne gledališke avantgarde	94
<i>Barbara Orel</i>	
Ptujska avantgarda: iluzionistično gledališče Frana Žižka	98
The Ptuj Avant-Garde: The Anti-Illusionist Theatre of Fran Žižek	118
<i>Kristina Pranjić</i>	
Decentralizacija evropskega avantgardizma in omrežje jugoslovanske avantgarde	122
The Decentralisation of European Avant-Gardism and the Network of the Yugoslav Avant-Garde	138
<i>Gašper Troha</i>	
Peter Božič and the Question of the Authentic Theatrical Avant-Garde in Slovenia in the Second Half of the 20 th Century	142
Peter Božič in vprašanje avtentične gledališke avantgarde v Sloveniji v drugi polovici 20. stoletja	156

Lada Čale Feldman

Exalted Periphery: The Confusing Case of Lero Student Theatre in Dubrovnik, Croatia 160

Vzvišeno obrobje: zapleteni primer Študentskega gledališča Lero v Dubrovniku, Hrvaška 172

Tery Žeželj

"The Weak Avant-Garde" on the Currents of the Danube: Feminist and Environmental Aspects of Bogdanka Poznanović's Artistic Practice 174

»Šibka avantgarda« na tokovih Donave: feministični in okoljski vidiki umetniške prakse Bogdanke Poznanović 188

Aldo Milohnić

Gledališče futuristične pantomime in Prampolinijevo sodelovanje s plesnim parom Vlček-Wisiak 192

The Futurist Pantomime Theatre and Prampolini's Collaboration with the Dance Tandem Vlček and Wisiak 218

Manca Lipoglavšek

Poželenje in prezir: ženske v italijanskem futurizmu 222

Contempt and Desire: Women in Italian Futurism 236

Darko Štrajn

The Legacy of Avant-Gardes in Social, Cultural and Political Contexts 240

Zapuščina avantgard v družbenih, kulturnih in političnih kontekstih 258

Sanita Duka

Flânerie as a Strategy: Revolutionary Ideas of Avant-Gardes in the Co-Authorship of Asja Lācis and Walter Benjamin 262

Flanerstvo kot strategija: revolucionarne ideje avantgard v soavtorstvu Asje Lācis in Walterja Benjamina 278

Ana Kocjančič

Avantgardne sledi v scenografijah Vasilija Uljaniščeva na Slovenskem v letih 1930–1934 282

The Traces of the Historical Theatre Avant-Garde in Vasily Ulyanishchev's Stage Design for Slovenian Theatre between 1930–1934 294

Lela Angela Mršek Bajda

Neue Slowenische Kunst in misel kot središče avantgardnosti 298

Neue Slowenische Kunst and Thought as the Centre of the Avant-Garde 314

<i>Aleš Vaupotič, Narvika Bovcon</i>	
Konstrukcionistično razumevanje identitete v neoavantgardizmu: informacijska in osebna preobrazba občinstva prek projektov Nuše in Sreča Dragana	318
A Constructionist Account of Identity in the Neo-Avant-Garde: The Informational and Personal Transformation of the Audience through the Projects of Nuša and Srečo Dragan	344
<i>Nenad Jelesijević</i>	
Eksotika avantgarde	350
The Avant-Garde Exotics	364
Razprava / Article	368
<i>Jaka Smerkolj Simoneti</i>	
Feministična vstopanja v uprizoritvene umetnosti: primer <i>Spolne vzgoje II</i>	370
Feminist Approaches to Performing Arts: The Case of <i>Sex Education II</i>	388
Recenzija / Review	
<i>Jakob Ribič</i>	
O avantgardah sto let kasneje (P. Tratnik, ur.: <i>The European Avant-Garde</i>)	394
Navodila za avtorje	400
Submission Guidelines	400
Vabilo k razpravam	404
Call for Papers	406

UVODNIK

Pretežni del tokratne obsežne številke predstavljajo razprave, pripravljene na podlagi prispevkov na *Amfiteatrovem* mednarodnem simpoziju, ki je na temo »Avantgardna umetnost, gledališče in revolucioniranje razmerja med periferijo in središčem / Connecting Avant-Gardes and Theatre: How to Revolutionise the Relationship between the Periphery and the Centre« potekal med 9. in 11. oktobrom 2024 v prostorih Slovenskega gledališkega inštituta (SLOGI) v Ljubljani. Organizirali so ga Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Slovenski gledališki inštitut, revija za teorijo scenskih umetnosti *Amfiteater* in Slovensko društvo za estetiko. Vodja simpozija je bil dr. Tomaž Toporišič.

Cilj simpozija je bil kartirati različne geografske in zgodovinske poskuse revolucioniranja razmerja med periferijo in središčem v Evropi ter zunaj nje – najprej v času zgodovinskih avantgard dvajsetih let 20. stoletja, potem neoavantgard šestdesetih ter sedemdesetih let, nato postavantgard ob prelomu tisočletja in končno sodobnih radikalnih odrskih praks v 21. stoletju. Zadal si je nalogo preveriti, ali so v različnih nacionalnih, političnih in estetskih kontekstih neoavantgarde, postavantgarde in sodobna angažirana umetnost ponovno obudile nekaj osnovnih idej konstruktivističnih, futurističnih, ekspresionističnih, nadrealističnih, suprematističnih in drugih utopičnih vizij. Obenem si je simpozij zastavil vprašanje, kako so avantgardne umetniške prakse poskušale postaviti nove mostove med Vzhodom in Zahodom, s čimer so se uprle asimetriji mednarodnih umetniških sil, revolucionirale odnos med periferijo in središčem ter na novo opredelile tako centralnost kot obrobje.

Tematski sklop prve številke letošnjega *Amfiteatra* tako prinaša sedemnajst izvirnih razprav v slovenskem in angleškem jeziku. Nekaj razprav z omenjenega simpozija je predvidenih še za naslednjo številko.

Večina avtorjev člankov se tematike periferije in središča v umetnosti avantgard loteva ob razpravljanju o posameznih primerih, še posebej tistih, ki oporekajo reprodukciji modela središče-periferija.

Tomaž Toporišič analizira štiri ključne cikle revolucioniranja razmerja med *mainstreamom* in eksperimentalnim gledališčem v Sloveniji in bivši Jugoslaviji: neoavantgardo in neomodernizem sedemdesetih, politično gledališče osemdesetih, post- in retroavantgarde devetdesetih let ter postpostdramsko dokumentaristično gledališče 21. stoletja.

Dariusz Kosiński se problematike središča in periferije loteva prek analize strategij, ki jih je razvijal poljski režiser Jerzy Grotowski, eden najpomembnejših predstavnikov gledališke avantgarde druge polovice 20. stoletja.

Knut Ove Arntzen pregleda razvoj avantgardnega gledališča na Norveškem skozi celotno 20. stoletje in ugotavlja, da je bila to zaradi močne ibsenovske tradicije sprva manj vidno.

Petra Ježková analizira t. i. Rádlove albume, zvezke s kolaži, ki prikazujejo avtentičen vpogled v način dela vodilnih predstavnikov češke medvojne gledališke avantgarde.

Barbara Orel v svojem prispevku opredeljuje Žižkov koncept ailuzionističnega gledališča in pokaže, kako ga je režiser razvijal v dialogu z drugimi reformatorji gledališča, zlasti s praškimi avantgardisti, in kako ga je udejanjal v gledaliških uprizoritvah med letoma 1937 in 1947.

Razprava Kristine Pranjić prek prikaza jugoslovanske avantgarde kot dinamičnega omrežja zagovarja branje marginalnih avantgard, ki razkriva globalne mreže odpora proti zahodnocentričnim narativom modernosti.

Gašper Troha se sprašuje o pristnosti avantgardnega gledališča Petra Božiča in njegove zgodnje drame primerja z deli Becketta ter Ionesca iz francoskega središča, ki jih je Božič videl ali bral v Sloveniji.

Lada Čale Feldman se loteva fenomena dubrovniškega Študentskega gledališča Lero, ustanovljenega leta 1968, in obravnava njegovo geokulturno ter kronopolitično/poetično pozicijo.

Tery Žeželj skozi perspektivo koncepta »šibke avantgarde« Ewe Majewske obravnava bogato in raznoliko umetniško prakso vojvodinske umetnice Bogdanke Poznanović.

Aldo Milohnič se posveča osvetljevanju slabo raziskanega sodelovanja italijanskega futurista Prampolinija z začetnikoma slovenske plesne umetnosti Václavom Vlčkom in Lidijo Wisiak.

Manca Lipoglavšek pa se loteva kontradiktorne teme diskurza o spolu v italijanskem futurizmu.

Darko Štrajn reflektira zapuščino avantgard v družbenih, kulturnih in političnih kontekstih ter (ne)moč njenih subverzivnih gest in intervencij.

Sanita Duka obravnava esej »Neapelj« Asje Lācis in Walterja Benamina kot študijo primera, ki uporablja flanerstvo kot ustvarjalno strategijo.

Ana Kocjančič razpravlja o pomenu dela ukrajinskega scenografa Vasilija Uljaniščeva za usmeritev slovenske scenografije v avantgardne tokove v tridesetih letih 20. stoletja.

Lela Angela Mršek Bajda premišluje o meji med kulturnim središčem in obrobjem na primeru Neue Slowenische Kunst.

Aleš Vaupotič in Narvika Bovcon se lotevata natančne analize neoavantgardnih performansov Nuše in Sreča Dragana ter kasnejših novomedijskih projektov Sreča Dragana v luči filozofije in teorije novomedijske umetnosti.

Nenad Jelesijević v članku, ki zaključuje tematski blok, kritično premisli pojem avantgardnosti.

Zunaj tematskega bloka je objavljena razprava Jake Smerkolja Simonetija o seriji predavanj-performansov *Spolna vzgoja II.* v režiji Tjaše Črnigoj, ki jih analizira skozi perspektivo feminističnega gledališča.

Zvezek zaključuje recenzija Jakoba Ribiča, ki pretresa zbornik *Evropska avantgarda – sto let kasneje* (*The European Avant-Garde – A Hundred Years Later*, uredila Polona Tratnik), s čimer zaokrožuje tematiko avantgard, ki jim je posvečen pretežni del tokratne številke.

Maja Murnik



Avantgardna umetnost,
gledališče in revolucioniranje
razmerja med periferijo in
središčem, I. del /

Connecting Avant-Gardes and
Theatre: How to Revolutionise
the Relationship between the
Periphery and the Centre, Part I



UDK 792(497.4):792(497.1)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/16-41

Povzetek

Razprava analizira štiri ključne cikle revolucioniranja razmerja med mainstreamom in eksperimentalnim gledališčem v Sloveniji in bivši Jugoslaviji: neoavantgardo in neomodernizem sedemdesetih, politično gledališče osemdesetih, post- in retroavantgarde devetdesetih ter postpostdramsko dokumentaristično gledališče 21. stoletja. Prvi trije cikli reinterpreterajo utopične ideje zgodovinskih avantgard in jih prilagajajo novim političnim kontekstom, četrti pa jih umešča v kritično umetnost postsocializma in neoliberalizma tekoče moderne (Bauman). Ključna raziskovalna izhodišča izhajajo iz koncepcije Piotra Piotrowskega o horizontalni umetnostni zgodovini in redefiniciji centra ter obrobja, pri čemer obrobje ne deluje le kot podaljšek jedra (Mishkova), temveč ustvarja lastno avtonomijo ter alternativne modele kolektivne identifikacije. Skozi izbrane primere bomo pokazali, kako so eksperimentalne prakse subvertirale dominantne kulturne paradigme in izzvale hegemonijo poznega kapitalizma. Tako bomo pokazali, kako umetniki različnih generacij v različnih zgodovinskih in političnih situacijah razvijajo estetsko, družbeno in politično transgresivne gledališke prakse, ki poskušajo raziskovati in izzivati meje, povezane z individualno in kulturno identiteto. Razbijajo idealistično vizijo harmonične javne sfere, poleg tega gojijo in hkrati razgrajujejo iluzijo, da lahko umetnost resnično prispeva k razorožitvi libidinalnih sil (Mouffe), ki vodijo v sovražnost in so vedno prisotne v človeških družbah, ter posledično k odpovedi smrti kot instrumentu odločitve.

Ključne besede: neoavantgarda, postavantgarda, tekoča moderna, Lado Kralj, Oliver Frlić, East Art Map

Tomaž Toporišič je gledališki teoretik in redni profesor za dramaturgijo in študije scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na UL AGRFT v Ljubljani, izredni član SAZU ter predavatelj sociologije gledališča na FF Univerze v Ljubljani. V letih od 1990 do 2016 je deloval v Slovenskem mladinskem gledališču kot dramaturg in umetniški direktor. Za svoje delo je leta 2013 prejel odlikovanje Republike Francije vitez reda umetnosti in leposlovja, leta 2017 pa Grün-Filipićevo priznanje za dosežke v slovenski dramaturgiji. Toporišič je avtor šestih znanstvenih monografij in številnih razprav ter poglavij o literaturi in gledališču različnih obdobj v slovenskih in mednarodnih znanstvenih revijah ter monografijah.

Tomaz.Toporistic@agrft.uni-lj.si

Kritične uprizoritvene prakse od neoavantgarde in postavantgarde do političnega postpostdramskega gledališča 21. stoletja

Tomaž Toporišič

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

Razprava bo orisala štiri cikle revolucioniranja odnosov med mainstreamom in eksperimentalnim gledališčem, periferijo in središčem v Srednji in Vzhodni Evropi, točneje na področju Slovenije in bivše Jugoslavije.¹ Prvi se nanašajo na čas neoavantgard in neomodernizma sedemdesetih let, drugi političnega gledališča poznega socializma osemdesetih let, tretji začetka devetdesetih let 20. stoletja, post- in retroavantgard, četrti pa postpostdramskega političnega gledališča prvih dveh desetletij 21. stoletja. Prvi, drugi in tretji cikel so ponovno uprizorili in reinterpretirali nekatere osnovne ideje utopičnih vprašanj zgodovinskih avantgard, jih povezali ter prilagodili novim zgodovinskim in političnim okoliščinam. Četrti cikel pa izhaja iz dosežkov drugega in tretjega ter jih reinterpreтира v smislu kritične umetnosti v času postsocializma in globalnih neoliberalnih družb *tekoče moderne* (Bauman).

Pri tem bomo sledili konceptualizacijam in raziskali, do katere mere je srednjeevropska kritična umetnost drugega sveta razvila misli, ki so blizu specifični horizontalni perspektivi umetnostne zgodovine, kot jo je opredelil vplivni poljski teoretik Piotr Piotrowski. Koliko sta neoavantgarda in postavantgarda skupaj z neomodernističnimi in postmodernističnimi kolegi na robu evropskega kulturnega prostora radikalno redefinirali polje gledališča in literature, središčnih in obrobnihih žanrov, hkrati pa tudi pojma središčnosti in obrobnosti v umetnosti v središču in na obrobjih znotraj kulture 20. in 21. stoletja ter spodkopali orodja kulturnega prilaščanja. Tako bomo skušali na podlagi nekaj primerov prikazati, kako obrobje ne obstaja zgolj kot podaljšek jedra (Diana Mishkova), ampak ustvarja svojo specifično avtonomijo, s katero izziva asimetrično konceptualizacijo s strani centra ter se

¹ Študija je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0376 Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

uveljavlja s pomočjo konstrukcije alternativnih regionalnih kategorij in alternativnih načinov kolektivne identifikacije ter izziva žargon pravšnjosti poznega kapitalizma.

Naša razmišljanja bodo izhajala iz potrebe po ponovnem zapisu zgodovine umetnosti drugega in tretjih svetov, ki bo tudi teoretizacijam in refleksiji umetnosti in kulture prinesel novo svežino v dobi telecityja, ko so vedno bolj očitne misli še enega ruskega teoretika umetnosti, Borisa Groysa: dejanski potrošnik umetnosti ni javnost, ampak umetniki. Tako bomo na eni strani poskusili razkriti fenomen gledališke umetnosti poznega socializma drugega sveta ter ga povezali s procesom razkritja ideoloških in korporativnih mehanizmov umetnostnega trga in zgodovine prvega sveta. Povezati lyotardovsko *Postmoderno stanje* z drugim, sočasnim političnim stanjem, namreč s stanjem postsocializma in prevlade vizualne kulture. S tem opozoriti, da je čas poznega socializma tudi čas specifične politizirane umetnosti v državah, ki so imele lastno, specifično zgodovino, hkrati pa – globalno – čas primata vizualnega in dobe kulture. Umetnost in kulturo v tem času je treba sprejeti kot dejstvo, ki osvetljuje (post)postmoderno dobo zadnjih desetletij na globalnem teritoriju.

Če so si neoavantgardisti in neomodernisti sedemdesetih let eklektično prisvojili nekatere »tuje« ideje in jim dodali specifične značilnosti, se je ta zgodba ponovila v invariantah v obdobju osemdesetih in devetdesetih let z eklektičnimi retroavantgardnimi umetniškimi značilnostmi postmoderne politizirane umetnosti, kot so Neue Slowenische Kunst (NSK) in njeni kolektivi Irwin, Laibach in Gledališče sester Scipion Nasice.

Hkrati pa si bomo zastavili pomembno vprašanje, ki ga je najbolj lucidno in jasno formuliral Steven A. Mansbach na uvodnih straneh knjige *Moderna umetnost v vzhodni Evropi: od Baltika do Balkana, 1890–1939*, ko se je vprašal, »zakaj so danes ti avantgardni liki in gibanja, ki so se tekom stoletja uspešno izognili svojemu obrobju in prevzeli kritično in oblikovalno vlogo pri nastanku napredne umetnosti, skoraj popolnoma pozabljeni in spregledani?« (Mansbach 1).

Vzporedno z njim pa so izoblikovali pomembne zadržke tako umetniki (Irwin) kot teoretiki (Piotr Piotrowski, Miško Šuvaković, Aleš Erjavec, Igor Zabel), ko so se osredotočili na problem, kako devalvirati vztrajno prevlado zahodnih pripovedi, postopek, pri katerem zahodni kulturni okvir muzejev in drugih institucij izbere predmete iz umetnosti Srednje in Vzhodne Evrope, da bi jih ponovno reinterpretiral ter vključil v vertikalno zgodovino zahodne umetnosti.

Naj začnemo svoj prikaz in analizo z nekaterimi osnovnimi predpostavkami o specifičnosti avantgard in modernizmov v srednjeevropskem prostoru: avantgardni umetniki so s svojim mreženjem in idejo o nujnosti kulturnih izmenjav in transformacij pogosto prebijali meje nacionalnih identitet in spremljajočih uradnih zgodovin in

institucij. A čeprav so se avantgarde same vedno predstavljale kot transgresivne, so se vendarle tudi same pogosto znašle znotraj evropske zgodovine teritorialnih ali nacionalnih identitet.

Pri teoretskih izhodiščih bomo vstopili v dialog z razmišljanjem Miška Šuvakovića kot enim najnatančnejših analitikov avantgard, neo- in postavantgard v prostoru Srednje in Vzhodne Evrope, da je bila avantgarda umetniška ali estetska predhodnica oziroma anticipacija modernizma, medtem ko je neoavantgarda predstavljala kritično in ekscesno prakso znotraj dominantne kulture visokega modernizma. Neoavantgarde v kontekstu liberalnega zahodnega visokega modernizma, ki je temeljil na estetski in poetični fetišizaciji avtonomije umetniških disciplin in medijev, so torej izvajale »transdisciplinarno kritiko oziroma transgresijo, tako da so opozarjale na potencialne odprtega umetniškega dela in delovanja v umetnosti, torej na politično kritiko modernistične profesionalizacije in institucionalizacije produkcije, izmenjave in potrošnje umetnosti (letrizem, eksperimentalna umetnost, hepening, neodadaizem, fluksus, nove tendence)« (Šuvaković, »Theories« 113).

Če so zgodovinske avantgarde (futurizem, dadaizem, revolucionarni konstruktivizmi) ustvarjale alternativna mikrosocialna gibanja, ki so nasprotovala sistemu moderne umetnosti tistega časa, ki je bil še premalo institucionaliziran, so neoavantgarde delovale proti formalno in pragmatično uveljavljenemu sistemu institucij visokega modernizma. Neoavantgarde so tako delovale v zgodovinskih pogojih, v katerih je bila paradigmi elitne visoke umetnosti modernizma izrecno nasproti postavljena paradigma potrošniške, množične in popularne kulture:

Estetska dialektika visokega okusa (avtonomne vrednote umetnosti) in popularnega okusa (funkcije in učinki množične potrošnje) se je tako soočila s tretjim dejavnikom – kritično-subverzivnim in emancipatornim potencialom neoavantgarde, ki je nomadsko prehajala med obema sistemoma – visokim in popularnim – modernistične umetnosti ter relativizirala njune meje, ki so bile takrat pojmovane kot brezpogojne in neprebojne. (Šuvaković, »Theories« 113)

V naših raziskavah geografije uprizoritvenih praks se bomo torej osredotočili na obdobje neo- in post- ali retroavantgarde zadnjih desetletij 20. stoletja, poskusili zarisati skupne značilnosti različnih fenomenov in pokazati, kaj se zgodi, ko koncept zahodnocentričnega pojmovanja mednarodne, univerzalistične avantgarde apliciramo na različna srednjeevropska gibanja s specifičnim (post)socialističnim združevanjem tehnik modernistično internacionalistične avantgarde z regionalnimi tradicijami in posebnostmi.

Tudi pri tem si bomo pomagali z razmišljanji Šuvakovića o altermodernizmu zunaj zahodnoevropskega prostora, ki se sklada z našo sliko geografij nezahodnoevropskih kultur in uprizoritvenih praks, ki subvertirajo pojma središčnosti in obrobja.

Pridružili se bomo njegovi misli, da onkraj zahodnega konteksta izraz neoavantgarde označuje kompleksne procese umetniške subverzije in kritike lokalno dominantnih modernizmov, tj. altermodernizmov. »Ti predstavljajo manifestacije modernizacije onkraj kulturno-geografske sfere Zahodne Evrope in Združenih držav Amerike. Altermodernizmi lahko označujejo različne geografske modernosti in modernizme, ki so se pojavili v specifičnih kontekstih kolonialnih ali realsocialističnih družb, stran od neposrednih ali globokih vplivov hegemonij zahodnega liberalnega modernizma« (Šuvaković, »Theories« 115).

Ta umetnost, ki jo lahko po Bourriaudu in njegovem konceptu altermodernosti poimenujemo spojmom altermodernizem, se razlikuje od zahodnega internacionalnega modernizma, avantgarde, neomodernizma in neoavantgarde. Tako v lokalnih okoljih nekateri altermodernizmi postanejo hegemonistična središča umetniških vplivov, medtem ko drugi postanejo njihovi »periferni sledilci«; tako zahodna modernost in modernizem kar naenkrat postaneta nič več kot ena od možnih oblik modernizacije. Zato lahko govorimo o »večkratnih modernizacijah« ali »večkratnih modernizmih«. Modernost, neomodernost in postmodernost tako niso več singularnosti, ne temeljijo več na bolj tradicionalnih, nelinearnih, historičnih razumevanjih, ampak se pomikajo k razumevanju umetniških, kulturnih in družbenih procesov kot množstva modernosti.

Kako so neoavantgarde zrcalile ideje avantgard: primer Lado Kralj: Glej in Pekarna

Posvetimo se najprej specifičnim oblikam konceptualizacij uprizoritvenih praks Srednje Evrope s poudarkom na Sloveniji in bivši Jugoslaviji v času neoavantgard in neomodernizmov. Izhajali bomo iz predpostavke, da so zgodovinske avantgarde, kot so zenitizem, konstruktivizem, ekspresionizem in nova stvarnost, v obdobju neoavantgarde in retroavantgarde ponovno oživili avtorji in skupine, ki so eksperimentirali z novimi mediji, skupnostmi in umetniškimi postopki. Pri tem pa se bomo seveda spomnili tudi na dejstvo, ki smo ga izpostavili v razpravi za *Amfiteater* pred kratkim, namreč, da »avtorje in avtorske skupine, o katerih bomo govorili in ki predstavljajo različne gledališke generacije, lahko štejemo za nedvomne nosilce postdramskega medmedijskega prepleta« (Toporišič, »Dekonstrukcije« 55).

Poglejmo si najprej čas neoavantgarde in performativnega obrata v sedemdesetih letih, koncepte in predstave ter razmišljanja dramaturga, režiserja in teoretika Lada Kralja, ključne osebnosti slovenskega eksperimentalnega gledališča. Njegova zgodnja ustvarjalna kariera ostaja deloma ovita v tančico skrivnosti, vendar zato ni nič manj fascinantna. Po vrnitvi iz New Yorka, kjer je v sezoni 1969/70 deloval kot asistent

pri Richardu Schechnerju in samostojno pripravil eno izmed predstav Schechnerjeve skupine, je na začetku sedemdesetih let soustanovil dve izmed najbolj prelomnih eksperimentalnih gledališč v Sloveniji: Eksperimentalno gledališče Glej leta 1970 in Gledališče Pekarna leta 1971. Do konca sedemdesetih let se je iz zelo ustvarjalnega roba slovenskega gledališkega sveta premaknil v njegovo osrčje, ko je postal umetniški vodja Drame SNG v Ljubljani. V okviru nacionalnega gledališča je poskušal uresničiti pravo estetsko revolucijo, vendar se je soočil s političnim nasprotovanjem.

Ob vrnitvi iz New Yorka leta 1971 je Kralj prinesel s seboj neposredno poznavanje konceptov Jerzija Grotowskega in ameriškega avantgardnega gledališča. To je vključevalo njegov levičarski duh in postbrechtovsko usmeritev pa tudi kritiko meščanskega gledališča. Najprej je ustanovil gledališče Glej, vendar ker to zanj ni bilo dovolj radikalno, je nadaljeval iskanje radikalnejših oblik in ustanovil »novi Glej«, imenovan Pekarna. Tam je uprizoril prvo ritualno gledališko predstavo v Sloveniji — *Potohodec*, nekonvencionalno in radikalno postdramsko praizvedbo poetične drame Daneta Zajca. Ta prelomna predstava je premiero doživela 2. marca 1972.

Pod vplivom Grotowskega, skupinskega gledališča in Schechnerjevega ambientalnega gledališča je Kralj postavil ritual in kolektiv kot temelj za svoje novo gledališče. Zanimalo ga je razredno gledališče kot estetska akcija (kar bi Rancière imenoval estetska revolucija) specifične skupine, v tem primeru subkulture. Pomemben vidik Kraljevega razmišljanja v tistem času je bil njegov koncept alternativnega gledališča, ki ga je oblikoval v intervjuju za revijo *Mladina* leta 1971, tik po vrnitvi iz ZDA. Trdil je, da alternativnega gledališča ne zaznamuje želja, da bi bilo »boljše in naprednejše od tradicionalnega gledališča«, ampak da je to »gledališče kot estetska akcija, kot ritual, kot artikulacija neizrekljivega«. V istem intervjuju je Kralj ritual opredelil kot »dogodek, kjer ni pomembnih razlik med izvajalci in udeleženci, kjer čas ni strogo opredeljen in ga ni mogoče povsem racionalno razložiti, ampak ga je mogoče globlje razumeti čustveno, pri čemer poskuša najti simbolni korelat bistvenih preokupacij skupine, za katero je namenjen« (Zajec 21).

Po vzoru Schechnerja in ameriške avantgarde je Kralj zbral skupino osmih neprofesionalnih igralcev, študentov primerjalne književnosti in Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, z namenom raziskovanja fenomena igre kot družbene akcije in osnove gledališkega ustvarjanja ter preučevanja rituala kot optimalne oblike igre. Podobno kot Schechner so Kraljeve oblike ritualnega gledališča izhajale iz radikalne kritike industrijske družbe, za katero je menil, da posameznika prikrajša za izkušnjo celovitosti, organsko rast, konkretnost in transcendentalno oziroma religiozno izkušnjo. Po drugi strani pa je Kralj podobno kot Grotowski ideologijo ritualnega gledališča utemeljil v notranji usmerjenosti, ki je poudarjala razvoj gledališča in terapevtsko izkušnjo, ki je bila usmerjena v kolektivni proces

ustvarjanja, ta pa je presegal logiko predstave kot zgolj produkta. Bolj ga je zanimal sam proces – eksperimentiranje z esenco igre in človeške mimikrije ter z odnosom med fizičnim in psihološkim.

Kraljev koncept gledališča je v slovenski gledališki prostor na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prinesel radikalizirano obliko performativnega gledališča, podobnega tistemu, ki ga je Dušan Jovanović razvil s svojim Gledališčem Pupilije Ferkeverk leta 1968. Kralj je črpal iz jasno opredeljene gledališke in estetske kritike sodobnega meščanskega gledališča, kar je razvidno iz njegovega prispevka v anketi »Slovenska gledališka situacija leta 1969« v reviji *Sodobnost*. Sodobno evropsko gledališče je videl kot del neprekinjene krize, ki se je začela s Strindbergom in nadaljevala z dvema velikima reformatorjema svetovnega gledališča 20. stoletja: Brechtom in Artaudem. Sodobno evropsko gledališče je po njegovem mnenju meščansko. Intimna gledališča, ad hoc gledališča, eksperimentalna gledališča, vsa ta neinstitucionalna gledališča z avantgardnimi in revolucionarnimi ambicijami, ki so bujno rasla od začetka 20. stoletja, pa so bila hkrati napovedniki konca meščanskega gledališča in njegove razgradnje.

Za Kralja je bila kriza sodobnega gledališča, tako v Evropi kot v Sloveniji, v tem, da niti privrženci Artauda niti Brechta niso preoblikovali gledališča z novimi dramskimi besedili, temveč so preoblikovali same temelje sodobnega evropskega gledališča, pri čemer so poudarjali nove oblike igre kot družbeni fenomen, ki je segal onkraj meja tradicionalnih gledaliških prostorov.

Pekarna in *Potohodec* sta bila poskus krmarjenja skozi to krizo z iskanjem poti onkraj koncepta eksperimentalnega gledališča šestdesetih let in onkraj Eksperimentalnega gledališča Glej, ki ga je Kralj videl kot preveč meščanskega v svoji estetiki in mišljenju, preveč usmerjenega v institucionalizacijo samega sebe. Pekarna je razumela svoje korenine v slovenskih gledaliških eksperimentih, hkrati pa je zaostrila svoj ustvarjalni dialog s poljskim (Grotowski, Kantor) in ameriškim avantgardnim gledališčem (Schechner, Chaikin).

Lado Kralj je z ustanovitvenim dejanjem dveh gledališč, Eksperimentalnega gledališča Glej in Gledališča Pekarna, samo še stopnjeval izhajanje iz evropskega in svetovnega zemljevida gledališkega eksperimenta, ki je bilo sicer očitno že pri Odru 57, Eksperimentalnem gledališču Balbine Baranovič in Gledališču ad hoc Drage Ahačič, a je bilo še vedno predvsem stvar gledališko manj drznih in prelomnih privzemanj ter adaptacij evropske dramske (gledališče absurda, eksistencializem) in newyorške gledališke avantgarde, predvsem Living Theatre.² Tako je v programu Gledališča Pekarna zapisal:

² Ameriško gledališko avantgardo razumemo kot pojav, ki ga v izvrstni knjigi *American Avant-Garde Theatre* (2000) raziše Arnold Aronson, ko opiše in teoretizira pojave, kot so Living Theatre, Wooster Group, Open Theatre, Ontological-Hysteric Theatre in Performance Group.

Gledališče Pekarna se skuša naslanjati na tradicijo slovenskih eksperimentalnih gledališč, predvsem Odra 57, Eksperimentalnega gledališča [Balbine Baranovič] in gledališča Ad hoc, pri tem pa iskati današnjemu trenutku ustrezen izraz predvsem v takih posebnih metodah, kot so: participacija publike v igri; poseben psihofizičen trening igralcev; ritualni elementi gledališča; teamsko (grupno) ustvarjanje predstave; nove možnosti, ki jih nudijo vizualni in avditivni elementi predstave; takšne gledališke metode so sestavni del sodobnih gledaliških trendov, kakor se uveljavljajo tako na vzhodu kot na zahodu, vendar pa jim skuša gledališče Pekarna najti in določiti domača tla, jih prevetrirati, preoblikovati v skladu s potrebami naše publike in družbenega prostora, jih pri tem spremeniti ali pa morda nekatere od njih celo zavreči. (Nav. po Andres 112)

Iz Kraljevih opazk je lepo razvidno, da se je Pekarna v procesu kreacije kot tudi igranja oziroma diseminacije svojih predstav zavestno vklapljala v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob sodobnih uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, socializmom in kapitalizmom ter premikala meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti. V nekakšnem mozaičnem *melting potu* so te meje recepcije pomagale ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo, kar je hvaležen, a še neobdelan zgodovinski fenomen znotraj slovenskega gledališča.

O radikalnem rezu znotraj zgodovine slovenskega gledališča, ki se je zgodil s prvo predstavo Gledališča Pekarna, Zajčevim *Potohodcem*, pričajo že sama dejstva, ki jih v knjigi o Gledališču Pekarna ob svoji lucidni interpretaciji niza Svetina, a so še danes premalo prisotna znotraj poskusov pisanja zgodovine slovenskega sodobnega gledališča. Lado Kralj je pod vplivom tega, kar je sam imenoval »grupno gledališče«, ki ga je uvedel Grotowski, in Schechnerjevega ambientalnega gledališča za temelj novega gledališča postavil ritual in skupino. Zanimalo ga je nekaj, kar je bilo neprimerno bolj radikalno od Glejevega koncepta: razredno gledališče, ki je estetska akcija nekega sloja, in sicer v Sloveniji takrat še neozaveščene subkulture. Ni ga zanimal eksperimentalni ali avantgardni teater, ki si po njegovem mnenju umišlja, da je »teater, ki hoče biti boljši in naprednejši od tradicionalnega« (Zajec 21), temveč novo gledališče, ki ne bo več samo gledališče, ampak bo estetska revolucija ali »estetska akcija, kot ritual, kot izgovorjanje neizgovorljivega« (prav tam).

Poudarjanje rituala je bilo zato za Kralja kritika družbenih vrednot. Z njim je hotel, kot je to takrat zelo natančno povedal v intervjuju za *Mladino*, ki pa najbrž ni bil pravilno razumljen oziroma zaznan in je nanj slovenska gledališka zgodovina pozabila, ritual in gledališče opredeliti kot »dogajanje, v katerem ni bistvenih razlik med izvajalci in udeleženci, ni časovno do konca določljiv, racionalno se ga ne da do kraja definirati, zato pa tem bolj emocionalno, in skuša najti simboličen korelat bistvenim življenjskim preokupacijam sloja, ki mu je ta ritual namenjen« (prav tam). Gledališče je za Pekarno

pomenilo »proučevanje fenomena igre kot socialne akcije in kot temelja gledališke kreacije in pa proučevanje rituala kot optimalne oblike igre« (prav tam).

Tako kot Richard Schechner in ameriške gledališke avantgarde tistega časa je tudi Pekarna izhajala iz radikalne kritike, hkrati pa tudi ukvarjanje gledališča predvsem s samim sabo, z lastnim razvojem in z lastno avtoterapevtsko izkušnjo, ki je usmerjena v kolektivni način ustvarjanja in presega logiko ustvarjanja predstav kot proizvodov. Bolj kot končni rezultat je bil torej pomemben proces, eksperiment. Hkrati pa je Pekarna stavila na to, kar Erika Fischer-Lichte prepozna kot temeljno lastnost performativnega dogodka oziroma gledališča po performativnem obratu: na avtopoetično povratno zanko, torej na lastnost predstave kot performativa, ki jo je Kralj poimenoval »udeleženos gledalca v procesu predstave, [...] občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev, scene« (Kralj, »Čutil sem« 10). Z ukinitvijo četrte stene se je odprla možnost za močno povratno zanko, ritual, v katerem so gledalci postali aktivni udeleženci gledališke predstave. *Potohodec* je to zanko udeležnil v najčistejši obliki: izvajalci so zavzeli prostor v sredini, gledalci pa so bili razporejeni vzdolž vseh štirih sten, ujeti v zanko povratnega učinka in povabljeni k sodelovanju v ritualu, hkrati pa so ne glede na to, ali so to želeli ali ne, postali del rituala.

Kraljeva Pekarna je bila predvsem gledališki stroj, ki je produciral nove načine gledanja in gledališke recepcije nasploh, ti pa so vplivali na gledalca, ki je bil priča ritualnemu gledališču, ob tem pa tudi na širšo kulturo. Ta verjetno največji Kraljev gledališki konceptualni in režijsko-dramaturški projekt je pokazal in izpostavil dejstvo, ki je bilo bolj ali manj spregledano: Pekarna je bila najbolj provokativen znanilec performativnega obrata in antropološkega gledališča, ki je v sedemdesetih letih pomagal prevetrili tudi pojem nacionalne identitete.

Če strnemo izvajanje o sedemdesetih letih. Zgodbo o Ladu Kralju smo uporabili kot primer neoavantgardnih umetnikov in skupin, kot so Pupilija Ferkeverk, Tomislav Gotovac in OHO v sedemdesetih letih; na katere so se v osemdesetih letih navezali Vlasta Delimar, Kugla glumište, Ljubiša Ristić in KPGT, Ana Monro, Haris Pašović. Kraljev glavni cilj je bil predvsem spremeniti samo pojmovanje gledališča, pri čemer je uporabljal postulate ameriške gledališke avantgarde in evropske neoavantgarde, predvsem Grotowskega. Težko nalogo so izpolnile nove generacije v osemdesetih in devetdesetih letih.

Od poznega socializma do postsocializma: fenomen Mladinsko gledališče

V začetku osemdesetih let so Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić in Marko Slodnjak razvili novo, specifično nehierarhično strukturo Mladinskega gledališča po vzoru berlinske

Schaubühne Petra Steina, Théâtre du Soleil Ariane Mnouchkine in Tanztheatra Wuppertal Pine Bausch. Njegovi protagonisti so bili avtor in režiser, njegova orodja pa prostor in telo ter specifičen, brookovski in brechtovski pristop k igri. Kritiki so ta pojav nekoliko ponesrečeno označili kot fenomen kolektivne oziroma ansambelske igre, čeprav ga je treba v bistvu razumeti kot celostno, politično in predvsem umetniško angažiranost igralske ekipe za posamezno predstavo, za gledališče kot celoto in za celoten kolektiv umetnikov, ki sodelujejo pri posameznem gledališkem projektu. Novo razumevanje gledališča in njegovega odnosa do realnosti ter razumevanje celotnega literarno-dramaturško-kritičnega aparata, ki sta ga na prehodu desetletja najradikalneje uvedla Ristić in Jovanović, je spodbudil Taras Kermauner v svojem danes žal premalo znanem, a lucidnem in drzno napisanem besedilu »Opombe k režiji: ali kako režirani režiser dešifrira svojo režijo (režiranost)«.

V njem je razlikoval med »polpreteklo« in hipermodernistično režijo, med dvema pristopoma h gledališču, ki sta se – ob podpori konservativne kritike – znašla v sporu prav v kontekstu predstav Ristića in Jovanovića (ter pred njima Mileta Koruna) na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta. Zapisal je, da kritika, ki poskuša »izničiti pomen in vrednost gledališkega hipermodernizma (Josip Vidmar), se nenehno sklicuje na nedotakljivost dramatike; režiserjem odvzema pravico do interpretacije drame sveta ali celo do njenega preoblikovanja«. V neposrednem soočenju tako niso polpretekli klasično meščanski in hipermodernistični režiserji, ampak hipermodernistični režiserji in polpretekli kritik – ideolog. Po svoji naravi je polpretekli režiser pravzaprav opazovalec zakona ... V boju proti hipermodernistu ga zato nadomešča tisti, ki je prvi zapriseženi in nacionalno ter institucionalno postavljeni – razlagalec svetih knjig: literarno-kulturni ideolog (Kermauner 459).

Ta konflikt je dosegel vrhunec v polemiki Ristić/Jovanović/Vidmar na festivalu jugoslovanske drame Sterijevo pozorje, ko je Josip Vidmar režiserja označil za »kulturna terorista«.³ Vidmar, ki je zavrnil predstavo *Missa in a minor* in praktično celotno sodobno slovensko gledališče, ni menil, da bi si bilo predstavo vredno ogledati. V intervjuju za dnevnik *Delo* se je razhudil, da Ristić zahteva od svojih gledalcev, da sedijo na pručkah. In dodal, da si tega, da bi ga režiser režiral tudi kot gledalca, ni želel privoščiti. Večina kritikov pa je, nasprotno, predstavo branila kot vrhunski umetniški dosežek.

Glavne značilnosti tovrstnega političnega in raziskovalnega gledališča so bile prav povezovanje političnega angažmaja in gledališkega eksperimenta, revolucija misli in forme. Zanimivo je, da je ta povezava izvirala iz branja tradicije, na primer Bertolta Brechta, Petra Brooka in njegove postavitve dokumentarnega gledališča Petra Weissa

³ To oznako je Josip Vidmar uporabil na več mestih, nanjo je v intervjujih opozarjal tudi Jovanović, v pogovoru z Jožetom Horvatom »Dramatika v naših razmerah« za *Delo* 18. junija 1981 pa je govoril celo o teroristih v množini, skupini, ki naj bi se zbrala ob obeh režiserjih in naj bi vključevala tudi režiserje mlajše generacije. Tako izjavi, da je bilo Sterijevo pozorje leta 1981 slabo, saj so »prevladovali Slovenci, in sicer tisti del slovenskih kulturnih delavcev, ki jih jaz imenujem 'kulturni teroristi'« (Horvat 13).

(*Marat/Sade*), Heinerja Müllerja in njegove premise, da je treba čim več dejanj prikazati hkrati, Ariane Mnouchkine in njenih zgodnjih projektov o revoluciji (1789, 1793: *Revolucionarna točka je na tem svetu*). Za to gledališče, če uporabimo misli Gašperja Trohe, namenjene sodobni ne več dramski praksi, »gledališko besedilo torej ni le material, ki ga poljubno spreminja ustvarjalna ekipa ob uprizoritvi, ampak je tudi v celoti odprta struktura, ki gledalca/bralca vabi k razmišljanju in ustvarjanju lastne interpretacije oz. celo zgodbe« (Troha 111). Medtem ko je bilo Mladinsko gledališče doma, v Sloveniji in Jugoslaviji, pogosto zapostavljeno, je dosegalo uspehe v tujini. Zanimiv primer je *Missa in a minor*, ki na Borštnikovem srečanju ni prejela nobene nagrade, a je postala prva jugoslovanska predstava, ki je prejela grand prix na tedaj izjemno pomembnem mednarodnem festivalu Bitef v Beogradu.⁴ Prav tako je bila ena prvih slovenskih predstav, ki jo je vodilna nemška gledališka revija *Theater Heute* podrobno analizirala.

S predstavo *Missa in a minor* je Ristić razvil specifično obliko gledališča, ki je izkoriščala najrazličnejše vizualne in zvočne vidike spektakla ter z neklasičnim odnosom do besedila oziroma z ustvarjanjem Barthesovih »pisljivih« tekstov oblikovala tipično postdramsko in ekološko odprto delo. Ta lastnost je ostala ena najprepoznavnejših posebnosti poetike tako Mladinskega gledališča kot neinstitucionalnih gledališč v naslednjih desetletjih, kar so zahodni gledališki kritiki in stroka prepoznali kot posebnost slovenskega gledališča (kasneje tudi sodobnega plesa).

Posebnost Mladinskega gledališča so občinstvo in kritiki vedno znova zaznavali in jo poimenovali »ansambelska igra«, ki je prvotno izvirala iz gledališkega organizma in igralskega pristopa, kot ga je razvijal Berliner Ensemble, čeprav se je ta povezava kasneje izgubila.

Vzpostavitev tega, kar je Marko Slodnjak poimenoval »gledališka metafora političnega«, je močno zaznamovala repertoar Mladinskega gledališča v prvi polovici osemdesetih let. *Ujetniki svobode*, besedilo Emila Filipčiča v režiji mladega režiserja Janeza Pipana, je sledilo *Missi in a minor*. Njegova igriva lahkotnost in politična provokativnost sta pretresli slovensko kulturno javnost. Predstava je izrisala edinstvenost fenomena Mladinskega gledališča tako v tedanjem slovenskem kot širšem jugoslovanskem prostoru.

Povsem jasno je, da sta Ristić in Mladinsko gledališče s svojo različico političnega gledališča naznanila vstop umetnosti v polje politike, kar je ostalo značilno za celotno kasnejše retrogardistično gibanje Neue Slowenische Kunst (NSK). V nasprotju s KPGT, ki je namerno zgradil komunikacijski model, ki je gledalcu omogočal identifikacijo, NSK tega ni več dopuščal, temveč je gradil na dvojnem kodiranju, subverzivnih in drsečih označevalcih.

⁴ Prva slovenska eksperimentalna predstava, ki je na Bitefu prejela posebno nagrado, je bil *Spomenik G* leta 1972.

V istem obdobju pa je Neue Slowenische Kunst samozavestno razglasil: »Gledališče je država,« in v času, ko je Jugoslavija, ki sta jo skušala braniti Ljubiša Ristić in njegov KPGT, razpadala, ustanovil svojo državo NSK. Vendar pa članov NSK kritiki in ideologija osemdesetih let ni označila kot kulturne teroriste, temveč kot fašiste ali ostanke zahodne avantgarde, ki so bili ideološko sporni.

Tako se je zgodovina še enkrat organizirala v niz ponovitev. Slovenska eksperimentalna gledališka scena je bila v poznih osemdesetih letih daleč od tega, da bi bila le na obrobju družbe, vendar kljub temu ni postala del mainstream kulture. Lahko bi rekli, da se je znašla v shizofrenem položaju: na robu nacionalne semiosfere, hkrati pa se je postopoma premikala proti središču evropske festivalske semiosfere. Gledališča na obrobju nacionalne semiosfere so proizvedla specifične estetske in institucionalne revolucije, lastnosti, ki so jih naredile bolj opažene, cenjene in višje rangirane na mednarodnem festivalskem prizorišču kot slovenska repertoarna gledališča.

Retroavantgarda in paradoksi sprejemanja avantgard, specifični za kulturno in politično območje Srednje in Vzhodne Evrope

Z vpeljavo ideje retroavantgarde je gibanje NSK odprlo paradokse sprejemanja avantgard, specifične za kulturno in politično območje Srednje in Vzhodne Evrope. Obstaja veliko primerov slovenskih retrogardističnih del, ki nazorno ponazarjajo to tendenco. Za naše potrebe si bomo izbrali *Retrogardistični dogodek Krst pod Triglavom*, ki je bil premierno izveden leta 1986 v Ljubljani v režiji (sicer anonimiziranerga) Dragana Živadinova in je bil rezultat treh ključnih umetniških skupin kolektiva Neue Slowenische Kunst (skupine Gledališče sester Scipiona Nasice, skupine slikarjev Irwin in glasbene skupine Laibach). Zamišljen je bil kot postavantgardna poudarjeno nedramska oziroma postdramska struktura. Njegove vizualno-konceptualne strategije so nastale v dialogu z estetiko celostnega umetniškega dela, značilnega za Wagnerja in zgodovinske avantgarde, kar je rezultiralo v predstavi - dogodku, ki je ni bilo mogoče klasificirati bodisi kot gledališče, opero ali balet, čeprav je vsebovala elemente vseh teh umetniških zvrsti.

Predstava je kot svoj material uporabljala ter reinterpretirala, si včasih tudi samovoljno prisvajala koncepte avantgarde ter modernizma. S tem je ustvarila lastno retroavantgardno strukturo odrskega dogodka, ki je prepletal palimpsest s sočasnostjo in ni privedel do preproste sinteze in ideološkega sinkretizma, ampak do umetniške sinestezije.

Dekonstruktivske gledališke taktike, ki jih je uporabljala za branje preteklosti, so temeljile na prilagajanju nekaterih znanih konceptov zgodovinske avantgarde, kot

je ideja *Gesamtkunstwerk* ali celotnega umetniškega dela, s čimer se je sklicevala na Richarda Wagnerja in Vsevoloda Meyerholda ter tudi na futuristične ideje Filippa Tommasa Marinettija. Zanimal jo je koncept suprematizma Kazimirja Maleviča, sklicevanje na posamezne elemente kompozicij Vasilija Kandinskega, kostum Huga Balla v Cabaretu Voltaire, na Malevičevo *Rdečo konjenico*, Tatlinov *Spomenik tretji internacionali*, slike in skice Avgusta Černigoja, gledališke koncepte Ferda Delaka.

Dramaturginja Eda Čufer tako ob Gledališču sester Scipion Nasice kot skupini Irwin poudarja, da je retroavantgarda kot osnovni umetniški postopek Neue Slowenische Kunst zasnovana na predpostavki, da se travme iz preteklosti, ki vplivajo na sedanost in prihodnost, lahko pozdravijo le z vrnitvijo k začetnim konfliktom. Prepričana je bila, da moderna umetnost še ni premagala konflikta, ki ga je povzročila hitra in učinkovita asimilacija zgodovinskih avantgard v sisteme totalitarnih držav. Splošno dožemanje avantgarde kot temeljnega pojava 20. stoletja je napolnjeno s strahovi in predsodki (Čufer 301).

Umetniki NSK so se odločili za specifično predstavitev in interpretacijo identitete drugih kultur in produkcij, ne da bi jih odstranili z enostranskim in že oblikovanim pogledom vladajoče kulture. Tako so opomnili umetnostne zgodovinarje, da ima vzhodnoevropska politična in kulturna dediščina univerzalne razsežnosti in določa fiziognomijo Evrope kot celote. Poleg tega so poudarili pomen pluralistične opredelitve umetnostne geografije 20. stoletja.

Umetniški kolektiv Neue Slowenische Kunst je vzporedno z vzhodnoevropskimi retroavantgardisti in teoretiki (Piotrowski, Zabel, Šuvaković, Irwin, Laibach, Mladen Stilinović) relativiziral zahodno umetnostno zgodovino in jo postavil ob bok drugim umetnostnim zgodovinskim pripovedim v skladu s horizontalno paradigmo. Avantgardna gibanja so jim omogočila, da so obrnili tradicionalni pogled na razmerje med umetnostno zgodovino obrobij in zahodnocentristično umetnostno zgodovino. Pred umetniki in teoretiki iz Srednje in Vzhodne Evrope poznega socializma in postsocializma se je zarisala naloga kritično (re)konstruirati zgodovino umetnosti v Vzhodni Evropi od leta 1945 do danes, s prizadevanjem za preseganje zaprtih sistemov interpretacije in vrednotenja.

Prav skupina Irwin pa je kot del NSK skupaj z mednarodnimi sodelavci skozi projekt East Art Map uveljavila novo, vzhodno kartografijo umetnosti, ki je vključevala umetnike z vzhodnoevropskih obrobij, včasih celo pozabljenih ozemelj. Pri tem so uveljavili nekatere osnovne interpretacije in kritike zahodnocentrizma ter se naslonili na alternativni koncept »horizontalne umetnostne zgodovine«, kot ga je razvil poljski teoretik Piotr Piotrowski v razpravah »On the Spatial Turn or Horizontal Art History« in »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«, s pomočjo specifične »dekonstrukcije vertikalne umetnostne zgodovine,

torej zgodovine zahodne umetnosti« (Piotrowski, *Toward a Horizontal History* 54).

To, kar so počeli, pa je šlo v podobno smer kot filozofske intervencije filozofa Slavuja Žižka o obstoju specifične politične avtonomije v Vzhodni in Srednji Evropi ter o pomembnosti vzhodnoevropske izkušnje tudi za prvi svet, saj ta »govori o velikih nasprotjih med prvim svetom in tretjim svetom: gradi kapitalistično metropolo kot nasprotje nerazvitim, izkoriščanim, ekonomsko koloniziranim državam« (Žižek nepaginirano). Tako kot Žižek so tudi njegovi sodobniki znotraj sodobnih uprizoritvenih in vizualnih praks izpostavili dejstvo, da »potrebujemo ekscentrično pozicijo, ki je naša. Torej je moje sporočilo, da nismo tukaj, da bi se učili od vas. Namesto tega bi se morali vi učiti od nas. Morali bi biti popolnoma avantgardni« (Žižek nepaginirano).

Tako so s posebnim obratom spregovorili o izkoriščanih in koloniziranih umetniških trgih Vzhodne in Srednje Evrope, ki je po padcu Berlinskega zida in na začetku 21. stoletja še vedno prisiljena živeti v poblagovljenem svetu umetnosti, ki ga določa logika Zahod-Vzhod ali *središče-obrobje*.

Iz centrov na Zahodu prihajajo določeni modeli na *obrobje*, umetnost na obrobju naj bi sprejela modele, uveljavljene v centrih. Centri določajo kanone, hierarhijo vrednot in stilistične norme, obrobja pa jih sprejemajo v procesu recepcije. Tudi v primerih, ko imajo obrobja svoje izjemne umetnike, je njihovo priznanje ali umetnostna posvečenost odvisna od centra: od razstav, organiziranih na Zahodu, in knjig, ki so izšle v zahodnih državah. Vzhodna Evropa se je tako začela zavedati, da ima specifično zgodovino, izkušnjo, čas in prostor, ki ga ne smemo pozabiti, skriti, zavreči ali zatreti. Ali povedano v terminologiji in z argumentacijami Miška Šuvakovića:

Kriza postmodernega pluralizma po padcu berlinskega zidu oziroma po koncu hladne vojne je z vzpostavljanjem »globalne politike« ponovno izzvala možnosti za preizpraševanje »političnega« kot relevantnega odgovora na navidezno odsotnost kakršnegakoli političnega v neoliberalnih, navidezno nepolitičnih ali zunajpolitičnih tehnoloških praksah ureditve vsakdanjega življenja. Do tega obujanja »politike« je prišlo na zelo različne načine pri popolnoma različnih in pogosto nasprotujočih si filozofih in teoretikih (Jacques Derrida, Chantal Mouffe, Alain Badiou, Jacques Rancière, Antonio Negri in Michael Hardt, Giorgio Agamben, Paolo Virilio idr.). Obujanje »političnega«, »vrnitev k političnemu« ali »politizacija ne- ali zunajpolitičnega« niso prakse strankarskega ali državnega strukturiranja realnosti, temveč teoretske konstrukcije o značaju, funkcijah in učinkih aktualnih izvajanj družbenosti. (Šuvaković, »Politika« 100)

V novi, postsocialistični situaciji nekdanji vzhod ne obstaja več in novo vzhodno strukturo lahko oblikujemo le tako, da se preteklost na zrel način integrira v spremenjeno sedanjost in prihodnost. Večina umetnikov iz postsocialističnih držav, v veliki meri analiziranih v izvrstnem zborniku Aleša Erjavca z naslovom *Postmodernizem in postsocialistično stanje: politizirana umetnost pod poznim socializmom*, je tako

uspela ločiti med dvema konceptoma: konceptom zahodne moderne umetnosti in konceptom univerzalne umetnosti. V skladu s horizontalno paradigmo je bila zahodna umetnostna zgodovina tako v določeni meri postavljena ob bok drugim umetnostnim zgodovinskim pripovedim. Tako je tradicionalni pogled na odnos med umetnostno zgodovino obrobij in centrov doživel pomembne spremembe.

Tako bi lahko rekli, da je kolo zgodovine na koncu 20. stoletja uresničilo nekaj utopičnih idej zgodovinskih avantgard. Zazdelo se je, da retroavantgarde iz osemdesetih in devetdesetih ponovno uprizarjajo nekatere osnovne ideje konstruktivističnih in futurističnih utopičnih vprašanj, ki so jih postavile zgodovinske avantgarde. Fragmentirane, dekonstruirane in prisvojene v globalnem svetu izmenjave, so tako zgodovinske avantgarde predstavljale trajen vir navdiha in mogočo začetno točko za delo danes. Nove generacije so bile ponosne, da so dediči umetniške generacije konstruktivistov, Černigoja, ki je želel promovirati Ljubljano kot center nove umetnosti in vzpostaviti nov most med vzhodom in zahodom, Micića, ki je govoril o mostu med »Orientom« in »Occidentom«, torej dediči časa, ki ga je treba razumeti v smislu zenitistično-tankovskih avantgardnih pojmov o ponovnem rojstvu, ki prihaja z barbarskega (južnega) vzhoda, v smislu poskusa vstaje proti simetriji mednarodnih umetniških sil, v smislu stabilnosti razmerja periferija-center.

V tem smislu je treba dejanja neo- in retroavantgarde razumeti kot radikalne poskuse ponovne opredelitve središčnosti in obrobja. Kot željo in potrebo pokazati, kako robovi (ob uporabi argumentacije Diane Mishkove) niso zgolj razširitve jedra. Umetniki iz Vzhodne in Srednje Evrope so delovali v smislu Lotmanovih robov z dinamiko znotraj semiosfere.

In če vzamemo resno trditev Leva Krefta, da je vse avantgarde, ki so delovale pred retroavantgardo, zaznamoval prestop v umetnostno institucijo, to je v galerije moderne umetnosti, in so bile zato »zreducirane na prazen estetski užitek, v katerem so izgubile vso svojo političnost« (Kreft 13), so prav dekonstrukcijske bralne taktike retroavantgarde izvedle nekaj, kar lahko poimenujemo s pojmom poskus obnovitve politične dimenzije avantgard, kar je v primeru NSK pomenilo pojavitev slovenske zgodovinske avantgarde v drugačni obliki, kot subverzivna dehistorizirana politična akcija.

Oliver Frlić in prehajanje meja politične korektnosti v radikalnih uprizoritvah

Za konec se bomo posvetili nekaterim uprizoritvam enega najbolj provokativnih sodobnih režiserjev Oliverja Frlića (*Balkan macht frei, Naše nasilje in vaše nasilje, Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*). Poskušali bomo razkriti taktike ločevanja,

redundantnosti, prehajanja meja politične korektnosti ter uporabe provokacije in ponavljanj kot generativne strategije tega radikalnega gledališča, ki deluje kot območje nelagodja.

Marta Keil je Frlijevo specifično metodo opisala z naslednjimi besedami: »*Prideš v institucijo, problematiziraš njen način delovanja, razkriješ njeno strukturo, poimenuješ njena razmerja moči in izgovoriš stvari, ki jih običajno nihče ne upa omeniti.*« Frliji pa sam poudarja, da ga zanima »dekonstruiranje strukturnega nasilja, ki se manifestira v obliki institucionaliziranega etnocentrizma in družbene neenakosti« (Frliji, Adamiecka-Sitek in Keil 1).

Njegove uprizoritve so močne in vznemirljive, saj izhajajo iz osebnih izkušenj vojne in politike ter ustvarjajo kritiko kapitalizma, obenem pa raziskujejo univerzalne teme, kot so meje umetniške in družbene svobode, individualna in kolektivna odgovornost, toleranca in stereotipi. S svojo vztrajno prakso uprizarjanja kolektivne smrti Frlijeve predstave aktivno problematizirajo tradicionalne oblike gledališke reprezentacije. V tem smislu se Frlijeva dramaturgija navezuje na to, kar Alain Badiou v povezavi z gledališčem označi takole: »*Pravo gledališče naredi iz vsake uprizoritve, iz vsake geste igralca generičnega omahovalca, v katerem je mogoče tvegati razlike brez temelja. Gledalec se mora odločiti, ali se bo izpostavil tej praznini in delil neskončni postopek. Poklican je ne k užitku ..., temveč k mišljenju*« (Badiou 91–92).

Leta 2016 je Oliver Frliji v mestih, kot so Dunaj, Berlin, Reka, Ljubljana, Brno, Sarajevo, Split ... predstavil predstavo *Naše nasilje in vaše nasilje*, ki je združevala elemente plesa, gledališča in drugih uprizoritvenih praks ter ustvarjala izrazite prizore fizičnega gledališča, ki je bilo namerno šokantno. Vendar pa se zdi, da podobe v tej predstavi, ki vključujejo verske simbole in reference na tabuizirane teme, kot so posilstvo, mučenje, teror, fašizem in islamofobija, preklicujejo bolj tradicionalen slog političnega gledališča.

Frliji se je z nasiljem na odru ukvarjal že prej. Omenimo lahko *Aleksandro Zec* (del njegove trilogije, posvečene fašističnim težnjam in zgodovini na Hrvaškem, ki dramatizira hrvaške vojne zločine nad mlado srbsko deklico in njeno družino) ali *Balkan macht frei* (*Balkan osvobaja*, 2015), bolj osebno in namerno stereotipno upodobitev diskriminatornih politik v različnih družbah. V slednjem projektu je osrednjo vlogo igral Frlijev alter ego, ki je upodobil lastne boje pri soočanju s pričakovanji, povezanimi z njegovim položajem režiserja z Balkana.

Ko opazujemo neusmiljeno in stereotipno nasilje v predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje*, postane očitno, da lahko Frlijev intenzivni pristop razumemo kot poskus razlage islamskega terorizma v kontekstu dolge zgodovine zahodnega kolonializma, verskega zatiranja, fašizma in kapitalističnega izkoriščanja.

Predstava se začne s plesno-gledališkim prizorom, ki vključuje dovršeno koreografijo, močne metafore in sugestivno glasbo. Te podobe sprožajo pomenske asociacije, ki presegajo vsakršno navezavo na Petra Weissa. Ko se predstava razvija, se zdi, da Frlić podobno kot gledališka skupina Rimini Protokoll črpa navdih iz konvencij dokumentarnega gledališča. Toda v presenetljivem odklonu od dokumentarnega realizma se liki predstavijo skozi izmišljene biografije. Učinek je osupljiv, saj občinstvo začne verjeti njihovim zgodbam – vse do trenutka, ko absurdnost teh pripisov postane neizogibna. Izbruhne smeh, prepleten z nelagodnim občutkom neverjetnosti in postopnim razkritjem mehanike gledališke iluzije. Protagonisti uporabljajo eksplicitna sredstva za provokacijo, kar doseže vrhunec v pretresljivem prizoru proti koncu predstave: križani Jezus sestopi s križa in izvrši dejanje spolnega nasilja nad muslimanko, medtem ko se v ozadju sesuje skladovnica sodov z nafto. Občinstvo je zmedeno; misli se jim vrtinčijo v kaotičnem premisleku.

Predstava je (s sklicevanjem na Handkejevo *Publikumsbeschimpfung* / *Zmerjanje občinstva*) kritična tudi do občinstva, ki ga nagovarja z izjavo, kot je: »Najbolj me je sram vas, gledališkega občinstva. Za vas je celo smrt estetski dogodek.« Vendar pa Johannes Birringer ob predstavi opozarja, da »agresivno gledališče, ki ga poganja učinek šoka, svojo politično vsebino pogosto posreduje skozi spektakularne geste, ki potencirajo gledališki učinek«, *hkrati pa ga kot gledalca* »glasnost tega učinka odbija« (Birringer 642).

Tako – kot s pomočjo argumentov Jacquesa Rancièra in njegovega koncepta kritičnega gledališča ugotavlja Niklas Füllner – Frlić postavlja pod vprašaj tako gledališče reprezentacije kot gledališče nerepresentacije: »Frlićev pristop h kritičnemu gledališču je mogoče obravnavati v luči koncepta kritičnega gledališča, ki ga je razvil francoski politični filozof Jacques Rancièr. Rancièr razume politiko kot prekinitev ustaljenega reda in vidi skupne značilnosti med politiko in umetnostjo. Umetnost in politika vsaka po svoje definirata obliko disenzusa, disenzualne rekonfiguracije skupne izkušnje občutnega.« Po Rancièru »obstaja politika estetike, ki predhodi umetniškim namenom in strategijam: gledališče, muzej in knjiga so 'estetske' realnosti same po sebi« (Füllner 49).

Frlić izvaja rekonfiguracijo političnega gledališča, brez težav prehaja med različnimi strategijami. Prepričan je, da je gledališče najbolje opisati kot »ideološko transakcijo«, ki poteka med gledalci in nastopajočimi. Ideologija »nudi okvir«, ki občinstvu omogoča »dekodiranje retoričnih in avtentičnih konvencij« (Kershaw 16). Verjame, da gledališče nekaj stori – da ustvari valove, ki jih je mogoče čutiti tudi zunaj gledaliških zidov. To se zgodi, ko »mikroraven posameznih predstav in makroraven družbeno-političnega reda ... integrirata« (prav tam 1).

Če sledimo argumentu Judith Butler iz knjige *Excitable Speech* (1997), bi lahko njegov gledališki pristop razumeli skozi koncept »škodljivega govora«, ki prizadene in rani

tako upodobljene like kot občinstvo – ne le z besedami, s katerimi je nekdo nagovorjen, temveč tudi z »načinom nagovora, držo ali konvencionalno držo, ki interpelira in konstituira subjekt« (Butler 9).

Kljub temu da nekatere najbolj kontroverzne podobe iz njegovih predstav, npr. oralni spolni odnos s kipom Janeza Pavla II., podiranje lesenega križa in zaključni prizor, v katerem celotna igralska zasedba kleči in moli k sijočemu poljskemu orlu ob zloveščih zvokih, ne ustrezajo konceptu gledališča odpora, njihove pomenske strukture ostajajo neposredne in jasne:

Religiozni in politični simboli delujejo kot neke vrste ritualizirana semiotika: ikonografija znakov terorja naj bi izzvala šok pri obeh ideoloških polih, tako desnem kot levem, napadla nasilje terorja in razkrila radikalne iluzije konsenza, samoumevnosti ali dobrohotnega humanitarizma. Zahod v trenutnem političnem kontekstu nima nobene moralne premoči.

Frljić, režiser, ki prihaja z Balkana, s tem ruši ustaljeno levo-liberalno zahodno perspektivo, ki je v sedanjem kontekstu zlahka ovržena, če upoštevamo nekropolitično nasilje državnih struktur, ki sodobni rasizem ohranjajo kot temeljno ideologijo globalnega kapitalizma. Deluje znotraj paradoksov represivne logike neoliberalne družbe in njenih oblik »orientalizmov«. Sam trdi: *»Poskušam ustvariti polifonijo glasov, ne enotnega glasu, ki bi izbrisal vse druge glasove. Prav tako želim, da so moje predstave v dialogu druga z drugo, da bi razkrile pomene, ki se lahko pojavijo le v tem širšem kontekstu«* (Frljić nepaginirano).

Vendar pa kritiko večkrat moti tudi estetski postopek, ki ga Frljić uporablja v svojem gledališču. Tako npr. Johannes Birringer njegovo gledališče imenuje *»plakativno«* in »prepleteno z arhivom performativnih gest, ki so nekoč imele močan odmev (na primer, posnemanje ikoničnega performansa Carolee Schneemann *Interior Scroll*: v predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje* igralka, oblečena v hidžab, izvleče avstrijsko zastavo iz svoje vagine)« (Birringer 642).

Zaključek: taktike političnega od neoavantgarde do pomilenijskega politiziranega gledališča drugega sveta

Če strnemo naša izvajanja, lahko ugotovimo, da obravnavani primeri umetnikov in njihovih taktik od neoavantgarde do pomilenijskega politiziranega gledališča v različnih obdobjih ponujajo umetniške raziskave vse bolj kompleksne družbene slepe ulice in samega bistva paradoksov politične umetnosti na prelomu iz drugega v tretje tisočletje. Ustvarjajo specifične različice sodobnega estetskega režima umetnosti:

prekinitev soglasja med pravili umetnosti in zakoni občutljivosti, ki so zaznamovali klasični reprezentacijski red.

Ali povedano drugače, ustvarjajo transgresivne oblike uprizarjanja *polis*, v katerih kontroverznosti in škandali po definiciji presegajo avditorij in vstopajo v širšo javno sfero, kjer po navadi zaživijo svoje lastno življenje. Njihova dela si še vedno prizadevajo nagovoriti gledalca v etimološkem pomenu besede »provokacija« (v smislu vzbujanja odziva), tako da pri njem sprožijo čustvo, raziskovanje ali celo vizualni šok.

Če je med letoma 1970 in 1990 slovenska eksperimentalna in neinstitucionalna uprizoritvena umetnost ustvarila nove, specifične načine nehierarhične estetike in ustvarjalnosti ter s tem spremenila način organizacije in vodenja skupin ter gledališč in oblikovala začasne skupnosti z emancipiranimi občinstvi, so se ti novi modeli naslanjali na heterogene vzorce – od Grotowskega, Schechnerja in Barbe do Mnouchkine, Petra Steina in Pine Bausch.

Te umetniške sodelovalne strukture so v veliki meri spremenile gledališko krajino v Sloveniji in Jugoslaviji ter pripeljale do novih modelov in estetik od devetdesetih let do danes. Novo ali drugačno gledališče, ki so ga prakticirale različne skupine, je postopoma prevzelo jugoslovanske in evropske festivale alternativnega in študentskega gledališča. Postali so sinonim za odpornost in vztrajnost malih gledaliških skupin, ki so se razcvetele v sedemdesetih in osemdesetih letih, pri čemer so se delno zlele s fenomenom prvega nerepertoarnega profesionalnega gledališča z ansamblom igralcev – Mladinskega gledališča – na eni strani in z novimi pobudami »neodvisne« in kasneje »neinstitucionalne« gledališke in umetniške scene na drugi strani.

Umetniki različnih generacij v različnih zgodovinskih in političnih situacijah razvijajo estetsko, družbeno in politično transgresivne gledališke prakse, ki poskušajo raziskovati in izzivati meje, povezane z individualno in kulturno identiteto. Razbijajo idealistično vizijo harmonične javne sfere, hkrati pa razblinjajo tudi večino optimizma, usmerjenega v potencial demokracije in njenih institucij, da bi kanalizirale in preoblikovale nasilne strasti, ki tvorijo osnovo kolektivnih identifikacij. Poleg tega gojijo in hkrati razgrajujejo iluzijo, da lahko umetnost resnično prispeva k razorožitvi libidinalnih sil (Mouffe), ki vodijo v sovražnost in so vedno prisotne v človeških družbah, ter posledično k odpovedi smrti kot instrumentu odločitve.

Njihove tarče v vedno bolj tekočih verzijah poznosocialističnih in postsocialističnih družb vključujejo nacionalno identiteto, cerkev, kulturne ideale, ohranjanje šovinizma ter tradicionalne vrednote, ki vodijo v homogenizacijo skupnosti skozi izključevanje in diskriminacijo. Njihova dela se skladajo s kritičnim razmišljanjem Jacquesa Rancièra, kot ga opredeljuje v knjigi *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, kjer zagovarja »kritično

prakso filozofije« kot »neločljivo egalitarno oziroma anarhistično prakso«, ki »šteje argumente, pripovedi, pričevanja, raziskave in metafore kot enakovredne iznajdbe skupne zmožnosti v skupnem jeziku« (Rancière 218).

Prepričani, da je uprizarjanje rezultat medsebojnega delovanja med izvajalci in občinstvom, uporabljajo performativne taktike subverzije, da bi destabilizirali družbeno razporeditev moči, kot se odraža v gledališču. Njihove uprizoritve se osredotočajo na utelešeno prisotnost izvajalcev in sprožajo razširitev obstoječih gledaliških in političnih norm, vnos tujka v kulturni matrici, ki ga ni mogoče pojasniti z obstoječimi kodami in praksami. Tako ustvarjajo specifično estetiko fluidnosti, ki podira meje med gledalcem in izvajalcem. To pogosto povzroča nelagodje, saj zahteva veliko angažiranosti, vendar prav to občinstvu omogoča, da uprizoritev doživi globlje. Z besedami Rancièra (ko opisuje paradokse politične umetnosti) »še naprej poskušajo preobrniti logiko gledališča s tem, da naredijo gledalca aktivnega, da razstavo spremenijo v prostor političnega aktivizma ali da umetnike pošljejo na ulice zapuščenih predmestij, kjer izumljajo nove načine družbenih odnosov« (Rancière 218).

Večina kritične umetnosti je danes tako ujeta »med dvema vrstama pedagogike: eno, ki bi jo lahko imenovali reprezentacijsko posredovanje, in drugo, ki bi jo lahko označili kot etično neposrednost« (Rancière 137).

V predstavah, ki smo jih obravnavali, izginejo klasične opozicije med subjektom in objektom, prisotnostjo in reprezentacijo, umetnostjo in družbeno realnostjo. Občinstvo se preobrazi in se znajde v liminalnem stanju, ki je odtujeno od vsakdanjih družbenih norm. Sledeč logiki Erike Fischer-Lichte, je posledica tega destabilizacija percepcije realnosti, ki izhaja iz liminalnosti umetniškega dogodka. To lahko povzroči začasno reorientacijo posameznika (a ne zavajajmo se – ta učinek je vedno le začasen). Predstave obravnavanih umetnikov tako sprožajo močne politične reakcije, kot da bi bile prej serija političnih izjav kot pa umetniški dogodki.

Bibliografija

- Adamiecka-Sitek, Agata. »Jak zdjąć klątwę? Oliver Frljić i Polacy«. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, št. 139–140, 2017, str. 2–8. Angleški prevod: »How to Lift the Curse? Oliver Frljić and the Poles«. <https://didaskalia.pl/en/article/how-lift-curse-oliver-frljic-and-poles>.
- Andres, Rok. *Gledališče Pekarna: (1972–1978)*. Diplomsko delo. AGRFT, 2014.
- Aronson, Arnold. *American Avant-Garde Theatre*. Psychology Press, 2000.
- Badiou, Alain. *Rhapsodie pour le théâtre*. Presses Universitaires de France, 2014.
- Birringer, Johannes. »Really actually windy: On environments, technologies, and dividual performances«. *Theatre Journal*, letn. 68, št. 4, 2016, str. 633–647. doi: 10.1353/tj.2016.0110.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge, 1997.
- Čufer, Eda, in IRWIN. »NSK State in Time«. 1992/93. *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, ur. Laura Hoptman and Tomáš Pospiszyl, The Museum of Modern Art, New York, 2002, str. 301.
- Erjavec, Aleš, ur. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. University of California Press, 2003.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, 2004.
- Frljić, Oliver, Agata Adamiecka-Sitek in Marta Keil. »Whose national theatre is it? Oliver Frljić in conversation with Marta Keil and Agata Adamiecka-Sitek«. *Polish Theatre Journal*, letn. 1, št. 2, 2017. <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/58>.
- Frljić, Oliver. »Theatre is what happens in the heads of the audience«. Sprašuje Tom Mustroph. *SEE Stage*, 29. marec 2017. <https://seestage.org/interview/oliver-frljic-maxim-gorki-danton-iphigenia-theatre-audiences-heads/>.
- Füllner, Niclas. »Making Your Own Story of It: Oliver Frljić's Klątwa (Engl.: 'The Curse') in Warsaw as a Theatre of Emancipation«. *Nordic Theatre Studies*, letn. 31, št. 2, 2019, str. 49–60.
- Horvat, Jože. »Dramatika v naših razmerah«. *Delo*, 18. junij 1981, str. 13.
- IRWIN, ur. *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. MIT Press, 2006.
- Kermauner, Taras. »Opombe k režiji: ali kako režirani režiser dešifrira svojo režijo (režiranost)«. *Naši razgledi*, letn. 30, št. 16, 28. avg. 1981, str. 458–459.
- Kershaw, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Routledge, 1992.
- Kralj, Lado. »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni ustvarjalni princip;

- pogovarjal se je Primož Jesenko«. *Dialogi*, letn. 45, št. 11–12, 2009, str. 5–37.
- Kreft, Lev. »Rekvjem za avantgardo in moderno?« *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, 1998, str. 4–13.
- Mansbach, Steven A. *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca.1890–1939*. Cambridge University Press, 1999.
- Micić, Ljubomir, Ivan Goll in Boško Tokin. *Manifest ... Zenitizma*. Zagreb, 1921.
- Mikuž, Jure. *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost*. Moderna galerija, 1995.
- Mishkova, Diana. »Spatial Asymmetries: Regionalist Intellectual Projects in East Central Europe in the Interwar Period«. *Decentering European Intellectual Space*, ur. Marja Jalava, Stefan Nygård in Johan Strang, Brill, 2018, str. 143–164.
- Piotrowski, Piotr. »On the Spatial Turn, or Horizontal Art History«. *Art / Umění*, letn. 56, št. 5, 2008, str. 378–383.
- . »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«. *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ur. Bru Sascha idr., De Gruyter, 2009, str. 49–58.
- Rancière, Jacques. *Dissensus on Politics and Aesthetics*. Continuum International Publishing Group, 2010.
- Svetina, Ivo. *Gledališče Pekarna 1971–1978*. Mestno gledališče ljubljansko, 2016. Knjižnica MGL, 167.
- Šuvaković, Miško. »Politika in umetnost: po padcu berlinskega zidu«. *Filozofski vestnik*, letn. 29, št. 1, 2008, str. 91–103.
- . »Theories of modernism. Politics of time and space«. *Filozofski vestnik*, letn. 35, št. 2, 2014, str. 103–120, 331–332.
- Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Maska, 2004.
- . »Oliver Frljič, an artist touching society's raw nerves«. *The Routledge companion to contemporary European theatre and performance*, ur. Ralf Remshardt in Aneta Mancewicz, Routledge, 2024, str. 552–558.
- . »Dekonstrukcije nasprotja med reprezentacijo in prezentacijo od neoavantgarde do pomilenija: od Pupilije, Jesiha in Jovanovića do Zupančiča, Živadinova, Frljiča, Semenich in Divjaka«. *Amfiteater*, letn. 11, št. 1, 2023, str. 54–77.
- Toporišič, Tomaž, idr., ur. *Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Slovensko mladinsko gledališče, 2007.
- Troha, Gašper. »Sodobna dramatika in vprašanje dediščine neoavantgarde šestdesetih in sedemdesetih let«. *Amfiteater*, letn. 11, št. 1, 2023, str. 104–122.
- Zajec, Matjaž. »Žanima me razredno gledališče; razgovor z L. Kraljem«. *Mladina*, 21. dec. 1971, str. 20–21.

Žižek, Slavoj. »On (un-)changing canons and extreme avant-gardes, lecture on the symposium 'East of Art: Transformations in Eastern Europe'«. Moma New York, 23. marec 2003. Objavljeno v *ArtMargins*, <https://artmargins.com/east-of-art-transformations-in-eastern-europe-qon-un-changing-canons-and-extreme-avantgardesq/>.



UDK 792(497.4):792(497.1)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/16-41

Abstract

The essay examines four key cycles of revolutionary transformations in the relationship between mainstream and experimental theatre in Slovenia and the former Yugoslavia: the neo-avant-garde and neo-modernism of the 1970s, the political theatre of the 1980s, the post- and retro-avant-garde of the 1990s, and the post-postdramatic documentary theatre of the 21st century. The first three cycles reinterpret the utopian ideas of historical avant-gardes, adapting them to new political contexts, while the fourth cycle situates them within the framework of critical art in the post-socialist and neoliberal era of liquid modernity (Bauman).

Keywords: neo-avant-garde, post-avant-garde, liquid modernity, Lado Kralj, Oliver Frlić, East Art Map

Tomaž Toporišič is a dramaturg, theatre theorist and professor in Dramaturgy and Performing Arts at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television and the Faculty of Arts, both of the University of Ljubljana. An author of six books on contemporary performing arts, his essays on the topic of the avant-garde include "Deconstructive Readings of the Avant-Garde Tradition in Post-Socialist Retro-Avant-Garde Theatre" (in: *The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, 2013), "The New Slovene Theatre and Italian Futurism: Delak, Černigoj and the Historical Avant-Garde in Venezia Giulia" (2014), "The Slovene Historical Avant-garde and Europe in Crisis" (*Theatralia*, 2022). His primary research interests are contemporary performing arts, literature and visual culture.

Tomaz.Toporistic@agrft.uni-lj.si

Critical Performance Practices from the Neo-Avant-Garde and Post-Avant-Garde to the Political Post-Postdramatic Theatre of the 21st Century

Tomaž Toporišič

Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana

The essay examines four key cycles of revolutionary transformations in the relationship between mainstream and experimental theatre in Slovenia and the former Yugoslavia: the neo-avant-garde and neo-modernism of the 1970s, the political theatre of the 1980s, the post- and retro-avant-garde of the 1990s, and the post-postdramatic documentary theatre of the 21st century. The first three cycles reinterpret the utopian ideas of historical avant-gardes, adapting them to new political contexts, while the fourth cycle situates them within the framework of critical art in the post-socialist and neoliberal era of liquid modernity (Bauman).

The discussion is grounded in Piotr Piotrowski's concept of horizontal art history and the redefinition of the centre and the periphery, in which the periphery does not function merely as an extension of the core (Mishkova) but rather establishes its own autonomy and alternative models of collective identification. Through selected case studies, we explore how experimental practices have subverted dominant cultural paradigms and challenged the hegemony of late capitalism, following Boris Groys's argument that artists themselves are the primary consumers of art.

Furthermore, we demonstrate how artists from different generations and historical-political contexts develop aesthetically, socially and politically transgressive theatrical practices that investigate and challenge the boundaries of individual and cultural identity. These practices dismantle the idealistic vision of a harmonious public sphere while simultaneously fostering and deconstructing the illusion that art can truly contribute to the disarmament of libidinal forces (Mouffe) that fuel hostility and are ever-present in human societies – ultimately questioning the renunciation of death as an instrument of decision-making.



UDK 792.071.2.027Grotowski J.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/42-57

Abstract

Polish director Jerzy Grotowski (1933–1999) is generally considered one of the most important representatives of the theatre avant-garde of the second half of the 20th century. Even if he, from a particular moment, opposed such a recognition, in his practice, he developed a whole net of strategies inspired by the historical avant-garde, both Polish and European. One set of this net's strings is connected strictly to the relation between the periphery and the centre. Being an heir of culture that considers itself peripheral (and tries reluctantly to oppose such a recognition), Grotowski developed a lifelong policy of periphery and centre. Consequently, choosing the former as his own "base", or maybe even a "home", he at the same time consciously haunted and invaded the latter, disturbing the conventional relations and hierarchies. The article presents an outline of the history of the strategies Grotowski developed from his decision to leave the central town of Kraków for the provincial Opole in 1959 until his performance of a "hidden hermitage" in Pontedera (Tuscany) in the 1990s.

Keywords: Jerzy Grotowski, centre-periphery relation, performing an image

Dariusz Kosiński, professor at the Institute of Polish Studies at the Jagiellonian University, Kraków, Poland. From 2010–2013, he was the research director of the Grotowski Institute in Wrocław and a member of the editorial board of Jerzy Grotowski's collected texts, published in Polish in 2012. From 2014–2018, he was the research director of the Raszewski Theatre Institute in Warsaw, developing both artistic and research programmes. Currently, he works as the editor-in-chief of "Zywoślowie" publishing house that specialises in theatre books.

dariusz.kosinski@uj.edu.pl

Performing a Hermitage: Jerzy Grotowski's Tactics of Periphery-Centre Policy

Dariusz Kosiński
Jagiellonian University, Kraków

In this article, I would like to share with the readers a part of my research on Jerzy Grotowski (1933–1999), Polish theatre director and performing arts creator, leader of the Laboratory Theatre and one of the most influential artists of the second half of the 20th century.¹ I have been researching Grotowski for about twenty years, publishing three books in Polish devoted exclusively to him. Still, the most relevant part of my research has been connected to the monumental Polish edition of his *Teksty zebrane* (*Collected Texts*).

We can surely say that Grotowski's art, thoughts and career encapsulate and mirror some of the most important changes and challenges in theatre and performing arts of the second half of the 20th century. Simply speaking, as much as Grotowski was "unique", to quote the words of Peter Brook from his preface to the world-famous book *Towards a Poor Theatre* (11), in some respects, he was also typical. What seems crucial in the context of our meeting is that Grotowski was and still may be considered the epitome of certain important aspects of the Central-Eastern European theatre avant-garde. During the last few years, I have been leading the work of a group of international researchers that resulted in the publication of an extensive volume titled *Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-Garde* (2023). I am quite sure that if anyone tried to continue this work and create a *Lexicon of the Central-European Post-War Theatre Avant-Garde*, a large part of it would be devoted to Grotowski or related to him.

Of course, in some of the well-known texts by Grotowski or by his close collaborator and "personal critic" Ludwik Flaszen, published after 1968, one may find many declarations and expressions of a certain distance towards the avant-garde tradition. Maybe the clearest example is the final fragment of a seminal essay by Ludwik Flaszen, tellingly titled "After Avant-garde":

¹ This research was funded in its entirety by the National Science Centre Opus 27 programme, project no. 2024/53/B/HS2/00165. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright licence to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

Our activity can be understood as an attempt to restore the theatre's archaic values. We are not "modern" – quite to the contrary, we are completely traditional. Jokingly, we are not the "avant-garde", but the "rearguard". Sometimes things from the past are the most surprising. The more impact they make as a novelty, the bigger and deeper is the well of time which distances us from them. (119)

Grotowski himself, while asked about the avant-garde on different occasions after becoming famous, generally answered similarly. Even in one of his latest and most famous speeches, "Performer", he gave a self-definition resembling the words of Flaszen: "I don't look to discover something new, but something forgotten" (376). Simply speaking, Grotowski, who was and still is considered a leading figure of the avant-garde theatre, opposed this recognition, creating an image of an old master, heir or revelator of ancient knowledge, *gnosis*. But I need to stress that this was a figure performed by him long after he became famous and left the theatre as the field of his research. Earlier, before 1968, young Grotowski referred to the avant-garde theatre many times in many different aspects, almost constantly linking his research with the avant-garde heritage. While the mature and old Grotowski claimed to continue the research of Stanislavsky, the young Grotowski underlined some inspirations he took from Meyerhold. But some less recognised avant-garde masters inspired the young Polish director: Emil Frantisek Burian in whose workshop Grotowski participated in 1958, Polish avant-garde writer, painter and thinker Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) or the very important Kraków avant-garde theatre Cricot (the first one, not the second one Tadeusz Kantor created and made famous after the war).

All these dense webs of relations, inspirations, developments and reinterpretations that link Grotowski to the historical, interwar theatre avant-garde are still to be studied in detail and in depth. This development needs more time, so in this article, I would rather follow just one thread – the centre and periphery dynamic relation and specific tactics Grotowski developed, aiming to adjust it to his needs both in terms of creative process and image or position in the art world. And here, my initial thesis on Grotowski as an epitome of the Central-European theatre avant-garde takes a more detailed formulation. I would say that Grotowski recognised and developed particular tactics of dealing with the dynamics between the periphery and the centre. I am using here the word "tactics", not strategies, following Michel de Certeau's recognition that strategies belong only to those who have the power to rule over a particular domain or social field.

In contrast, tactics are the ways in which those who are deprived of this power can cope with the established set of rules (see de Certeau). Grotowski, just like all the other artists from our region, had no power to change the existing relations between centres and peripheries. Still, being aware of these relations and their importance, he was playing with them, developing his own tactics that were able to interfere and partly influence the dynamics.

Grotowski and the Wild East

In this article, I am going to present some examples of these tactics taken from different periods of Grotowski's artistic career. But I need to start by referring quickly and shortly to the sources or roots that were so important for the Polish master that, in the late 1970s, he developed a special project called *The Theatre of Sources*. By this time, Grotowski very often referred to his war childhood spent in a very small village in the Eastern part of Poland, called Nienadówka. He even went there with an American film crew to perform a return to his childhood homeland. This return is very interesting and connected to many different aspects of Grotowski's life and art (see more in Kosiński, *Powrót*). From the perspective of the centre-periphery relation, the most important is the radically peripheral position of this homeland. Nienadówka lies in the remote Eastern part of Poland, far from any centre. The closest regional capital, the town of Rzeszów, where Grotowski would move with his mother and brother after the war, was and partly still is provincial. So, in the strictest sense of the word, Grotowski was a man of the periphery, raised far from any powerful centre. In his personal biography, we can easily recognise a pattern of behaviour quite typical to people born and raised in the periphery who are coming to a centre from outside, always as newcomers, with a mix of fears, shame and rebellion: outsiders, barbarians, sometimes conquerors.

But I need to observe and underline here that this Eastern part of Poland, where Grotowski was born, belongs to a very particular Polish sociocultural phenomenon connected strictly with the relation between centre and periphery – the phenomenon of the so-called Kresy, the Borderlands. This is the name given to the Eastern parts of the First Polish Republic of Two Nations that in the 16th and 17th centuries aspired to be a Central-European empire. After the union with Lithuania in 1569, this state ruled over the vast lands of today's Poland, Lithuania, Belarus, Ukraine, and partly also Romania, being a rival to the imperial ambitions of the Russian empire. The eastern part of this empire, with large unpopulated areas, wild steppes and traditional communities following their own local customs, created a myth quite similar to the one of the American Wild West. The Polish Borderlands – Kresy – were also considered to be a land of strong human beings and communities following their own rules and wills, susceptible to great feelings, brave and real. This myth is strictly a historical form of centre-periphery dynamics, with Kresy/Borderlands as a peripheral domain far from the official rules of the state, with its centre – the king's court and a parliament considered to be the domain of rotten politics and falsehood. For many years, Kresy were believed to be a peripheral land of transgression – of unrul violence and cruelty, but also of creative and spiritual growth. Some of the most important discoveries and revelations that shaped Polish culture came from this peripheral area, with two of the greatest Romantic poets: Adam Mickiewicz, born in

today's Belarus and raised in today's Lithuania, and Juliusz Słowacki, from today's Ukraine. These poets, considered the spiritual leaders of the nation, strongly and constantly opposed the central artistic scene, especially the one of Warsaw (and later St. Petersburg, Paris and Rome), presenting themselves as the representatives of true national roots: the traditions preserved and developed in the peripheries, where folk communities follow ancient ways, faithful to ancestral knowledge.

This specific Polish version of the centre-periphery dynamic has been working for many centuries and is still living in a common memory and subconscious, despite the fact that Poland not only lost a chance to become an empire but also lost almost all of these lands that geographically and culturally created the myth of Kresy. Grotowski, born in today's far eastern Polish town of Przemyśl, raised in the small village of Nienadówka and the provincial capital of Rzeszów, represented and reperformed a similar cultural pattern. Of course, he was far from a little naïve Romantic idealisation of folk culture. He was also too critical to adopt the Borderland's nostalgia that haunted and still haunts so many Poles who were born in Kresy or are descendants of families living there before World War II. But his almost instant and unquestionable recognition of peripheral cultures as ancient and related to "sources" and "roots" was strongly present in his research and shaped it. The most obvious example was his discovery of Haiti in the 1970s as the land of sources – a periphery where some ancient practices exiled from the centre survived.

The pattern of someone from the periphery coming to a centre as a revelator of ancient forgotten truths works also in the ways Grotowski performed himself, especially in the 1970s, in the new world centre: New York. Similar ways of self-performance, as well as of artistic research or even social action, may be traced in many concepts and practices of the avant-garde art. Let me recall as a clear example Ljubomir Micić's idea of "barbarogenius" (Mansbach 231–232) or the whole series of cultural images performed by Central and Eastern European artists active especially in Paris, starting from Diaghilev's *Les Ballets Russes*. Despite his ironic and critical mind, Grotowski partly followed this path that was also a part of his Polish cultural heritage.

To the Centre and Back

Soon before the end of WWII, Grotowski's family moved from the village of Nienadówka to the regional capital Rzeszów I have mentioned above. It was the first step the future artist made on his road from the periphery to the centre. A few years later, in 1950, he made another one, moving from Rzeszów to Kraków. In relation to the former capital of the Polish Kingdom and one of the most important cultural and intellectual centres of Poland, Rzeszów was a periphery. So, Grotowski advanced socially and culturally

as many Poles did in these postwar times, moving from villages and small towns to developing centres. And like many of these Polish inner-migrants, Grotowski might have felt like a newcomer, a provincial boy trying to enter a high-brow salon. It is especially important that he moved to Kraków, because this historical and university town has a special social atmosphere sometimes very harmful for newcomers. I suppose Grotowski felt it but somehow coped with it, especially after becoming a student of the prestigious and elitist Theatre Academy.

After graduating, he started a quite smooth career as a promising young director. He was lucky because one of his professors, Władysław Krzemiński, became the manager of the Old Theatre in Kraków and started the period of its growth. In a few years, the Old Theatre, despite its name, became one of the most significant modern stages in Poland, playing a vital role in the country's cultural life. Also, other Krakow theatres flourished and bloomed (for example, in 1955 Tadeusz Kantor and Maria Jarema opened the Cricot 2 Theatre). From the end of the 1950s, Kraków became a leading cultural and theatre centre in Poland. This was a place to be for a promising theatre director. But Grotowski left it suddenly, choosing a periphery. In 1959, he accepted an invitation from a cultural organisation running a very small theatre, called the Theatre of 13 Rows, located in Opole, a Silesian town in the southwestern part of Poland, and became its artistic director.

This decision should draw attention because it was far from being obvious. Usually in Grotowski's biographies and partly in his autobiographical commentaries, it was explained by his need to have his own company working in a focused way, far from the temptations of big towns with their buzzing cultural and social (especially night) life. This explanation was partly true: in relation to Kraków or Warsaw, Opole was a provincial town, but it was (and still is) an important regional centre, having its own repertoire drama theatre, galleries, radio station, high schools, newspapers and cultural magazines. In 1960, with its 63,500 inhabitants, it was not a small town as Grotowski and his colleagues sometimes presented it. But there was a key historical specificity working in Opole: before WWII, the town belonged to Germany, and after the war most of its inhabitants were forced to leave (in four days during January 1945, 58,000 people fled to the West), being replaced by the Polish repatriates from the former Eastern regions of Poland, so, from ... Kresy. A real moving Borderland! Opole, abandoned by its German inhabitants, was to be socially, politically and culturally created anew, partly as a historical reconstruction of the medieval capital of the Piasts – the Slavic rulers of Silesia related to Polish kings – and partly as a new, socialist town of the future. So, it was the opposite pole to Kraków as a centre of traditional values and a stronghold of the Polish intellectual elite who did not trust such a self-confident avant-garde artist as Grotowski. But from the Opole perspective – Grotowski was an artist coming from the legendary Kraków itself – a director from the Old Theatre

who had staged Chekhov there and had some radical ideas and propositions. Simply speaking, while in Kraków, he embodied the periphery; in Opole, he was welcomed as a guest from the Big World, a representative of an artistic centre.

In the next few years, developing his experimental, laboratory work, Grotowski consciously played with this dual position. For the local public of Opole, he developed the image of a stranger working on something very sophisticated that might be fully understood only by chosen groups of people, especially outsiders. He and Ludwik Flaszen put considerable effort into convincing everyone that even if the experiments they were developing in Opole were not comprehended by locals, they gained recognition and respect from some key representatives of different centres, first national (Kraków, Warsaw), and later and more importantly, international. A special role in these efforts was performed by such exotic guests and collaborators of Grotowski as Eugenio Barba – a handsome and charming Italian who became the director's most important ally and his promoter on the European stage. Thanks not only to his successful actions but also to his very presence, it was far easier to convince the local authorities and public that they should be proud to have the Laboratory Theatre working in Opole, even if the work is not made for them. This position – officially never expressed but quite obviously performed – was very controversial by this time because, in the Polish People's Republic, there was an intense pressure on the socially engaged art that should work with and for the local public. Grotowski was ahead of his time and pioneered the tactics that were fully developed many years later when bigger and smaller towns started to accept and even attract avant-garde or experimental companies for promotional purposes. And he was very successful because, in 1965, he moved to the bigger town of Wrocław, also in the same western part of Poland that before WWII had belonged to Germany. Wrocław authorities developed a policy of attracting artists to promote the image of the town as the new cultural centre. By the strange irony of history, Opole, which invited Grotowski and where he created most of his theatre productions, lost him just before he became internationally famous. Wrocław, almost immediately after attracting Grotowski, consumed all glory and is still known to some theatre people of the world as the home of the Polish Laboratory Theatre.

Both in Opole and in Wrocław, Grotowski was playing with the centre-periphery dynamics, achieving a special status of being displaced, or rather, not localised. While working in Opole and Wrocław, he and his team constantly underlined the acts of recognition by the centres of the Big World lying outside, especially abroad. The real successes Laboratory Theatre achieved in Europe, especially in Paris, and later in the United States, were used locally as a decisive argument that even if the work itself is hard to understand, sometimes controversial or even blasphemous, it should be accepted because the true centres are supporting it. This tactic was very successful

because, thanks to it, in the 1970s, Grotowski received substantial support from the Polish government, which used avant-garde art to promote the socialist state as an important supporter of innovative culture experiments. Although Party comrades ruling the country did not understand Grotowski's art, they needed him to convince the world centres, mainly the Western ones, that the Polish People's Republic was the land of artistic freedom and creative development.

On the other pole of the dynamics, in the centres, Grotowski gradually developed a tactic of performing a stranger coming from a remote margin, an outsider who is presenting his work not to become a part of the mainstream, but to attract those who also feel strange, who are outsiders of a centre. The development of these tactics may be observed in the case of Grotowski's theatre in relation to the cultural environment of the Polish capital, Warsaw.

In April 1960, the Theatre of 13 Rows led by Grotowski organised its first guest performances in Warsaw with two first productions directed by him: *Orpheus* based on the play by Jean Cocteau and *Cain* based on the poetical drama by George Gordon Byron. These guest performances were disastrous. Warsaw's cultural elite treated the Theatre of 13 Rows the same way as many mainstream circles used to treat avant-garde experiments: the value of the productions was totally neglected, the experiments considered meaningless, and the company treated as a group of amateurs. A Warsaw cabaret led by popular professional actors staged a parody of Grotowski's performances as a satire on a false avant-garde, so the worst happened – they were not only criticised, but they were also laughed at.

After this terrible experience, Grotowski did not visit Warsaw with his theatre for many years, even after his company became internationally famous. The Warsaw elite did not trust his successes. Even after the Polish Laboratory Theatre became a world phenomenon, one of the influential Warsaw critics wrote and published a feuilleton titled: "If it is such a revelation, show it to us in Warsaw."

Grotowski finally appeared in the Polish capital two years after he created his last theatre production *Apocalypsis cum figuris*. The performance that officially premiered in July 1960 was presented earlier in London and New York achieving a great success, despite special tactics used by Grotowski to make open access for the public very difficult: they performed in a small venue, forced a special procedure for the spectators, for example, not allowing anyone who came late to enter the room (so some people who had bought the expensive tickets were not able to see the performance). In Warsaw, they applied a similar but even enhanced practice. The performance was also performed in a small venue. Yet, besides a few "normal" performances for people who were able to buy tickets, the majority of the presentations were addressed to special spectators – mainly young people who were found by Grotowski and his

colleagues in cafés, student clubs or simply on streets. As Grotowski explained, he was looking not for a normal, cultural public performing some kind of social duty but for young activists and rebels, far from the normal theatre and looking for some new forms of expression. While this tactic was partly successful – during these guest performances, Grotowski found some people who started to work with him, it made a great impression on the Warsaw elite, who were shocked and felt almost offended as a centre not admired by a newcomer from the outside.

A Moving Centre

Playing his games with both the periphery and the centre, Grotowski achieved a special paradoxical position: he was neither in the latter, nor in the former. He was in between, only appearing on one or the other pole of the world cultural milieu. This in-betweenness may be related to what Jon McKenzie (2001), many years later and in a different context, called "liminautic", a state of being not in a passage, thus not on any threshold, *limen* – but on a moving board – always in motion. This liminautic mode of action was accepted and developed by Grotowski in the 1970s when he was almost constantly travelling around the world, performing himself as a wandering centre of attention. If in the 1960s, Grotowski played centre against periphery and periphery against centre, in the 1970s, he developed an embodied performance of this dynamic, troubling and partly destroying the opposition between one and another. Many times, it was almost impossible to locate him – no one knew where he was. He only appeared somewhere and wherever he appeared, he became a centre on his own.

This liminautic era had its own culmination when Grotowski turned Wrocław into the world capital of the countercultural performing arts with the immense event called the Theatre of Nations University of Research. From 8 to 28 June 1975, Warsaw hosted another edition of one of the most prestigious theatre events in Europe of the time – the Festival of the Theatre of Nations, organised under the auspices of the International Theatre Institute (ITI). Almost simultaneously, from 14 June to 7 July 1975, Grotowski, in collaboration with Eugenio Barba (and, of course, members of the two befriended companies – Laboratorium and Odin theatres), organised the Theatre of Nations University of Research, conceived as a grand celebration of experimental theatre. The university's programme included, of course, presentations of live and filmed theatre productions. However, they constituted a minor and somewhat less important part of it. The most important were the meetings with invited eminent representatives of the theatre world (Peter Brook, Luca Ronconi, Joseph Chaikin, Eugenio Barba, André Gregory and Jean-Louis Barrault), workshops conducted by some of them (Brook, Barba, Gregory), and above all, the extremely numerous workshops and activities carried out by members of the Laboratory Institute. It was

an enormous enterprise, which one of the participants, the American director André Gregory, compared to Woodstock.

Later, Grotowski repeated similar events. In 1975, during the Biennale di Venezia, he organised the University of Research 2 – a kind of sequel to Wrocław. In 1980, in the frames of the Theatre of Sources project again in Wrocław, he organised a Seminar of the Theatre of Sources (3 V – 31 VIII 1980) – smaller, for about two hundred participants, but with the international group of practitioners including the whole voodooistic community of San Soley from Haiti. Again, these events may be seen as a part of avant-garde attempts to attract public attention by creating special events, festivals presenting practices developed and found by experimenting artists. Such festivals are also the tools of the partial and timely deconstruction of the relation between centre and periphery, transforming a chosen place into a world capital of art. This is what Grotowski did, especially in Wrocław.

But what is very interesting, at the same time, Grotowski started to create a kind of inner periphery. In 1972, the Laboratory Theatre bought an abandoned German farmhouse hidden in the forest, thirty-five kilometres outside of Wrocław, near the village of Brzezinka, and turned it into its “forest base”. It was there that Grotowski and his closest team, hidden from the outside world, developed a new kind of performing arts that they called paratheater or an active culture. Among many reasons to move his practical work from the centre of Wrocław to Brzezinka were those connected to the need to be close to nature, to work in silence, far from modern technology, in direct relation to others. But it seems that also the dynamic of the periphery as the place of real work, and the centre, as the market where the results of the work are presented, returned here.

Finally, a Hermitage

This dualism of hidden, constant, experimental work taking part in remote peripheries and only from time to time presented (not very willingly) publicly on the central markets dominated the last period of Grotowski’s creative life. In 1982, he emigrated from Poland because, after the declaration of martial law by the communist government, he could no longer work on the scale to which he had become accustomed. After some time, Grotowski found a base for his work, first in the University of California, Irvine, and finally, in Centro di Lavoro or the Workcenter, organised for him in Pontedera, Italy.

From 1985 until the end of his life, Grotowski performed as a hermit and a hidden master. For many years, also because of the serious health problems he suffered, he did not present his work publicly, and the number of his speeches, lectures and

conferences radically diminished. After many years of over-presence, Grotowski entered a period of over-absence, which was summed up in the title of an essay by Polish-American researcher Halina Filipowicz, "Where is Grotowski?" (1997). In almost all relations and reports of people who had the luck to visit Pontedera, there was the same recurring motive: a journey to the periphery. After being a star in Paris, New York, Milan and Moscow, Grotowski found himself in a small industrial town in northern Tuscany. Even worse, he was working not in the town itself but in a small settlement, Valicelle, a few kilometres out of it, where the visitors needed to get to by themselves with no public transport available.

The image of the hermit and guru that dominated the reception of Grotowski's work in the late 1980s and the 1990s was based on several displacements and misleading communicates. First of all, Pontedera, while small and provincial, is far from being a remote hermitage. It is an industrial town, home to the Piaggio Motors factory, very well connected to both Pisa and Florence, and from here to the world. Grotowski's Workcenter was organised thanks to Carla Polastrelli and Roberto Bacci, who created and had been running for many years one of the most important centres of the Italian alternative theatre movement called the Terzio Teatro (Third Theatre), initiated by Eugenio Barba. From the end of the 1970s, this Centro di Sperimentazione Teatrale "Teatro Era" has been one of the most important theatre centres in Italy, regularly hosting such well-known foreign companies as Odin Teatret, Bread and Puppet and The Living Theatre, not to mention visits by Italian theatres, meetings with artists from Asia, numerous conferences, workshops and festivals. Also, Laboratory Theatre members were performing and working there regularly. Thus, Grotowski did not end up in a hermitage but instead built it, also for health reasons, around himself, and above all around his work in Valicelle, which he increasingly perceived as remaining outside the mainstream and interests of his contemporaries. It was he who wanted to perform himself as a hermit, living this time on the periphery. While in the 1970s, he was a moving centre, now in the 1990s, when the centres of attention moved away, he started to perform a kind of living periphery.

He appeared as such during his last great tour with Thomas Richards, and the Workcenter was renamed to include the name of Grotowski's future heir – The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. There is a centre in that name, but this centre is far from the centres of the world. It was a work, not a world, centre.

Summing up all these stories, I would say that the dynamic of centre-periphery played a vital role in Grotowski's performing arts, which also included the art of creating himself as a charismatic figure of a true artist and experimenter. Like many avant-gardists, Grotowski treated his own social image as an essential part of his creative work, deconstructing the border between art and life. In opposition to the

Romantic and Modernist concept of an artist as a “martyr” sacrificing oneself to the most radical experiments or a rebellious poet of life searching for Great Experiences, avant-garde artists invented and developed many alternative models and modes of self-performance adjusting them consciously both to changing historical, political and cultural circumstances and contexts, and to their own goals and projects. This performing art of image used to be treated as something different from the “real creation”, “true work of art”, and in many cases was interpreted as manipulation or illusion. The avant-garde deeply changed this attitude, proposing a concept of creative and performative process developed consciously, on many levels, fields and stages with different strategies and tactics applied to produce and test specific collective images.

In many cases, especially of the avant-garde theatre artists, the images created this way were stronger and more influential than any “real” work of art in a traditional sense of the word – think about such figures as Gordon Craig or Antonin Artaud. While this may not be the case for Grotowski as a director, who created a set of impressive theatre productions, or as a theorist, it is his case as a performer. Some people accuse Grotowski of proposing a very demanding acting method that he had never performed on his own. But this is not true – Grotowski performed himself almost constantly, creating his charismatic persona that seemed to be more influential and reached more people than any of his productions.

A detailed analysis of this performance needs more careful study that I plan to develop in the future. But I do hope that from what I have just said, it is obvious that playing with the dynamic opposition between centre and periphery was an essential part of it. Grotowski was aware of both the advantages and disadvantages of staying in the centre or moving to the periphery. Generally, in his artistic life, he preferred the latter to the former. He spent most of his life working on the periphery, distrusting the centre. But even then, he never forgot about the important aspects of a centre as a place of power, able not only to decide about the vital aspects of the work but also to enable the recognition so crucial for the periphery.

In his youth, Grotowski was a Marxist. Even later, he used the category of dialectics to describe some paradoxes of his work (let me just recall the famous dialectics of apotheosis and derision). Following this, I would propose to call the whole set of tactics I tried to describe above a dialectics of centre and periphery. And I also think that for the avant-garde seen as performance, this dialectic is one of the most significant factors shaping it.

Bibliography

- Brook, Peter. "Preface." Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatret Verlag, 1968.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. University of California Press, 1984.
- Filipowicz, Halina. "Where is Grotowski?" *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, Routledge 1997, pp. 404–408.
- Flaszen, Ludwik. "After Avant-garde." Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company*, translated by Andrzej Wojtasiuk and Paul Allain, edited by Paul Allain with editorial assistance by Monika Blige and with a tribute by Eugenio Barba, Icarus Publishing Enterprise, 2010, pp. 115–119.
- Grotowski, Jerzy. "Performer." *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, Routledge, 1997, pp. 376–380.
- Kosiński, Dariusz. "Powrót Odysa? Z Jerzym Grotowskim w Nienadówce." *Performer*, no. 1, 2011. <http://www.grotowski.net/performer/performer-1/o-roku-uff>.
- Kosiński, Dariusz, ed. *A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-Garde*. Performance Research Books; Zbigniew Raszewski Theatre Institute, 2023.
- Mansbach, S. A. *Modern Art in Eastern Europe*. Cambridge University Press, 1999.
- McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Routledge, 2001.



UDK 792.071.2.027Grotowski J

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/42-57

Povzetek

Poljski režiser Jerzy Grotowski (1933–1999) velja za enega najpomembnejših predstavnikov gledališke avantgarde druge polovice 20. stoletja. Čeprav se je sčasoma začel upirati tovrstnemu priznanju, je skozi prakso razvil celo mrežo strategij, ki sta jih navdihnili tako poljska kot evropska avantgarda. Del te mreže je povezan izključno z odnosom med periferijo in središčem. Kot dedič kulture, ki se vidi kot obrobno (in se tovrstnemu spoznanju hkrati poskuša tudi upirati), je Grotowski vse življenje razvijal politiko periferije in središča. Zato si je za »bazo«, oziroma kar za »dom«, izbral periferijo, središče pa je izpostavljalo načrtnemu pregonu in vdorom ter s tem ustvarjal motnje v konvencionalnih razmerjih in hierarhijah. Članek opisuje zgodovino strategij, ki jih je Grotowski razvijal od odločitve leta 1959, da zapusti osrednje mesto Krakov in se preseli v provincialni Opole, vse do uprizarjanja »skritega puščavništva« v Pontederi (Toskana) v 90. letih.

Ključne besede: Jerzy Grotowski, odnos med središčem in periferijo, uprizarjanje podobe

Dariusz Kosiński je profesor na Inštitutu za poljske študije Jagelonske univerze v Krakovu, Poljska. Med letoma 2010 in 2013 je bil direktor za raziskave na Inštitutu Jerzyja Grotowskega v Wrocławu in član uredniškega odbora za zbrana besedila Jerzyja Grotowskega, izdana v poljščini leta 2012. Med letoma 2014 in 2018 je bil direktor za raziskave na Gledališkem inštitutu Zbigniewa Raszevskega v Varšavi, kjer je razvijal umetniške in raziskovalne programe. Trenutno je glavni urednik založbe *Zywaslowie*, specializirane za gledališko literaturo.

dariusz.kosinski@uj.edu.pl

Uprizarjanje puščavništva: taktike politike periferije in središča pri Jerzyju Grotowskem

Dariusz Kosiński

Jagelonska univerza, Krakov

Poljski režiser Jerzy Grotowski (1933–1999), ki velja za enega najpomembnejših predstavnikov gledališke avantgarde druge polovice 20. stoletja, je skozi poklicno ustvarjanje razvil celo mrežo strategij, ki sta jih navdihnili tako poljska kot evropska zgodovinska avantgarda. Del te mreže je povezan izključno z odnosom med periferijo in središčem. Kot dedič kulture, ki se vidi kot obrobno (in se tovrstnemu spoznanju hkrati poskuša tudi upirati), je Grotowski vse življenje razvijal politiko periferije in središča. Ker je bil rojen na periferiji, v »Kresyju«, tj. na samem robu nekdanje poljske obmejne regije, si je obrobje zavestno izbral tudi za svojo »bazo« – oziroma kar za »dom«. Hkrati pa je razvil vrsto strategij, s katerimi je vdiral v središča, in sicer kot prišlek, upornik, izzivalec in zlasti »prerok«, ki prinaša »novo gledališko zavezo«. Njegovi eksperimenti in najpomembnejši dosežki so nastali na obrobjih, ki jih je načrtno izbral sam: od odločitve leta 1959, da zapusti osrednje mesto Krakov in se preseli v provincialni Opole, do umika iz urbanega Wrocława v »gozdno bazo« v vasi Brzezinka na začetku 70. let pa vse do uprizarjanja »skritega puščavništva« v Pontederi (Toskana) v 90. letih. Kljub temu ni nikoli pozabil, da so bila središča tista, ki so s pozornostjo in podporo prispevala k razvoju njegovega raziskovalnega dela. Dejansko torej nikoli ni bil ne povsem v središču ne na periferiji, temveč vedno nekje vmes.

Prevedla Urška Daly.



UDK 792.02 (481)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/58-76

Abstract

In Norwegian theatre, the avant-garde may be less visible due to the very strong Ibsen tradition in stage directing marked by realism, which is the main tradition throughout Norwegian theatre history. However, there were attempts to create a Norwegian theatre avant-garde in the period between the 1920s and 1960s, which the author addresses in this article as a historical avant-garde perspective of beauty and monstrosity. The article focuses on the break from or cracking of the Ibsen tradition in stage directing, which indicates a break from traditional representational ways of playing Ibsen on stage, marked by the predominant realist stage directing and acting ideals, first during Ibsen's own life and then during the decades after. The article also indicates the neo-avant-garde transition into the post-avant-garde from the 1960s to the 1980s and how Situationism came to influence it.

Keywords: historical avant-garde, neo-avant-garde, post-avant-garde, Norwegian Ibsen tradition, grotesque, folklore, beauty and monstrosity, stage directing

Knut Ove Arntzen is a professor emeritus of Theatre Studies at the University of Bergen. He is also a theatre critic and has published a wide range of articles in the research area of theatre staging or *mise-en-scène*, as well as in the area of avant-garde and postmodern theatre.

knut.arntzen@uib.no

Poetic to Popular, Beauty and Monstrosity in the Norwegian Avant-Garde Theatre

Knut Ove Arntzen
University of Bergen

During modernism, as well as in the international avant-garde, the grotesque folklore was important both as a visual effect and as a theatre style of its own and a part of a general lineage of avant-garde deviating from classical norms of harmony. However, harmony in the arts has often been something in between beauty and monstrosity (Kokiou and Malakasioti 1–13). This dichotomy is also noticeable in the Norwegian theatre avant-garde from the 1920s to the 1960s and, later, indicating the arrival of the post-avant-garde in the 1980s. It emphasises how popular art or folk culture has been a source of inspiration for avant-garde movements not only in the 20th century but also in earlier historical periods: “Folk dance and songs inspired famous composers of the Romantic era and early modernism, such as Edvard Grieg and Bela Bartok” (Arntzen, *Anthropogarde of Stage* 99–109, 101).

As a term, the word “grotesque” is derived from the word “grotto”, meaning “cave”, which reflects subterranean associations to something alien, strange or *unheimlich*. According to the Renaissance and Baroque tradition of the pastoral, a monster or dragon was living in the cave. In the European theatrical avant-garde, re-theatricalisation had its impact on the first decades of the 20th century. The inspiration came from marketplace fiestas and folklore with features from folklore grotesques that are retraceable in folk fairy tales. The idea behind it was that the theatre is supposed to be theatrical, that is, a visual theatre, as opposed to being visually created illusions of reality on stage. Theatre avant-garde and the grotesque as a dramatic genre emerged from the background of the market theatre – a travelling pantomime theatre performing on the marketplaces and Tivoli parks of cities and villages. These travelling pantomime theatres worked in connection with Italian or English pantomime companies that were later known as Christmas Pantomimes.

There was a development towards expressionism in drama and theatre, which was influenced by the extreme use of grotesque effects in line with revue theatre, vaudeville and cabaret dramaturgy (Leirvåg 19). When it comes to traditions, Norwegian theatre researcher and historian Keld Hyldig has published two volumes on the general history

of Ibsen's tradition, which is seen against the background of Norwegian theatre history regarding the historical context and the Danish heritage of the 19th-century theatre (Hyldeg, *Del 1 og Del 2*). In the following, I will look at how the popular, burlesque and grotesque contributed to a break with the realistic Ibsen tradition in Norwegian theatre.

Johanne Dybwad and Agnes Mowinckel: A Poetic-Theatrical and Political Avant-Garde

In the first part of the 1900s, Johanne Dybwad (1867–1950) was the chief actress and stage director at Nationaltheatret in Kristiania (Oslo). She aimed to create a fusion of realism and stylisation. That was not avant-garde, but Dybwad still represented an initiative towards the avant-garde through her use of a Craig-inspired monumental-realistic directing style. It was she who introduced the political documentary theatre, such as in her production of Ernst Toller's *Hoppla wir leben* (*Hoppla vi lever – Hurra We Are Alive*) at the Nationaltheatret in Kristiania in 1927. In Norway, this production was described as "literary expressionism" (Nygaard og Eide 75–76).

Combining monumentality in scenography and realism had already been established as a Norwegian stage directing style of the Ibsen tradition of the Nationaltheatret. The Dybwad tradition reflected some of the avant-garde tendencies, such as European re-theatricalisation that changed conventional theatre to a more stylised kind of theatre. Reality-imitating theatre was no longer in focus, and it was substituted by a partly neo-classicist monumental style. The development was a result of a multitude of impulses, not the least from Gordon Craig's idea of the actor as an inanimate figure or Übermarionette (Craig 9–14).

Agnes Mowinckel (1875–1963) was a stage director at Det Norske Teatret in Oslo. During her term of employment, there was indeed an actual theatre avant-garde in the European sense of the word. She presented stage productions of German expressionist plays (1923–1935). Prior to that, she presented Frank Wedekind's youth drama *Spring Awakening* (*Frühlingserwachen*) at Intimteatret (The Intimate Theatre) in 1922. Agnes Mowinckel was inspired by the intimate scene movement, something which was totally in line with the tradition instigated by the Théâtre Libre in Paris since 1887. She established her own intimate theatre called Balkongen in Oslo (The Balcony, 1927–1928), while she continuously kept in touch with avant-garde painters such as Per Krohg and Willie Middelbart.

In other words, the central focus of Mowinckel's productions was the visual expression on stage. She traced important plays by contemporary authors, such as the surrealist grotesque *The Magnificent Cuckold* (*Den storartede hanrei*) by Belgian

surrealist playwright Ferdinand Crommelynck, which she produced at Det Frie Teater in 1924. In 1928, she even presented the Play *Dybbuk* by Shalom An-Ski, a playwright who wrote all his plays in Yiddish. This was a folkloric and poetic fairy-tale play that Yevgeny Vakhtangov had produced in Moscow in 1922. Agnes Mowinckel directed it in a theatrical, stylised manner contrary to psychological realism. In addition, she engaged artists from the Russian avant-garde theatre who came to Norway as refugees, such as Alexey Zaitzow and Grigory Danilovich.

Agnes Mowinckel's productions could be poetical, political and social. Her primary source of inspiration, however, came from the French poetic theatre style that Jacques Copeau had established at his Vieux Colombier in Paris. This French theatre was very much inspired by the Italian Commedia dell'Arte. Like other small theatres in Paris at the time, such as Théâtre du Atelier, it absorbed a lot of surrealistic features.

Stein Bugge: The First Cracking of the Ibsen Tradition

During the interwar period, Stein Bugge (1896–1961) was important in Norwegian theatre circles as a theatre visionary. His importance grew in the post-war period from 1945 to the 1950s. He was, like Agnes Mowinckel, oriented towards the theatrical and poetical inheritance from Jacques Copeau and Le Cartel.

Copeau had wished to establish a folk theatre (people's theatre) based on comedy, the grotesque and monstrosity in accordance with stylistic ideals of re-theatricalisation, folklore and stylising. Copeau's inspiration came from the Italian Commedia dell'Arte tradition and some similar traditions. Copeau's theatre wanted a more playful and physical form of theatre that would abandon the aim of producing realistic or naturalistic mimesis on stage. Bugge made himself unpopular when he broke with the dominant Ibsen tradition to the advantage of the style of Ludvig Holberg, a Danish-Norwegian comedy writer. It seems that Bugge considered Holberg's comedies grotesque plays and, especially, Holberg's *Jeppe on the Mountain* (*Jeppe på Bjerget*). The modern grotesque was a genre blossoming in early Soviet theatre and drama, like with Meyerhold, Mayakovsky, Yevgeny Schwartz and Daniil Kharmis, with roots in strange stories from E. T. A. Hoffman to Nikolai Gogol.

Unfortunately, Stein Bugge's comedy productions ceased to become economically successful. They were rarely produced by the Norwegian theatres of his time or later. So, Bugge never had his breakthrough as an avant-garde playwright. However, as a poetical and rhythmical stage director, he had a significant influence on the avant-garde in Norwegian theatre. In an article, he pronounced his view on what was essential for creating the artistic impression of theatre, that is, what he would consider to be "the pure

theatre". Bugge was preoccupied with the thought that theatre had to be disconnected from the literary text to create a "pure theatre" – a theatre style with origins from the stylised theatre forms of earlier times. The intention of this "pure theatre" was to create a free flow of imagination on stage. To put it in his own words: "The pure theatre – such as it has been formed by a whole row of shining geniuses from modern theatre history – has disconnected stage arts from the literary analysis and from mimetic realism" (Bugge 294).

In Brussels in 1928, Bugge's Belgian publisher printed his artistic manifesto, *The Ideal Theatre* (*Det ideale teater*) in Norwegian, which was then edited in Norwegian in Oslo in 1947. His manifesto was based on the opposition to naturalism, which was instigated by Belgian symbolistic playwright Maurice Maeterlinck. Bugge comprehended the position that Ibsen's dramatic realism had attained, yet he simultaneously opposed this same position. Seen from this perspective, we may regard theatre avant-garde as connected to a break with naturalism and realism. This idea is especially relevant to a Norwegian context regarding the dominant Ibsen tradition of the Norwegian theatre. According to Stein Bugge, Ibsen represented a view on theatre that would have to be trespassed totally in line with other avant-garde directions within the arts. Bugge looked for inspiration in the pre-bourgeois theatre traditions of the past (Bugge 17–33).

To Stein Bugge, the theatre of ancient Greece and Rome and of the Medieval Ages represented the best theatrical ideal since these theatre forms represented an experience of theatrical totality where actors and spectators were united in their belonging to a religious dimension. According to Norwegian theatre researcher Trine Næss, Stein Bugge's most important theory is his holistic view of theatre and his idea about the meaning and function of theatre. Næss claims that the implication of this view is that in theatre, the religious and sociological aspect are interconnected (Næss 98). This, I suppose, will have to be comprehended in relation to Bugge's strong commitment to folklore and, through this again, to a religious dimension that historically has been characteristic of folk culture. The development of new stage forms was intended to fit into this theatre perspective.

Stein Bugge felt compelled to derive inspiration from theatre forms of preceding historical periods that had made use of the platform stage and of popular stylised acting forms, such as the Commedia dell'Arte and juggler traditions. Again, theatre sprang out of the traditions and styles of the people. To Bugge, a stage arrangement functioned as a regularly constructed image of the whole spiritual world of the play. It was a contemporary complex and eternally shifting expression of the dramatic conflict of a play. He saw the importance of space and how to use the scorebook to establish a relationship between text and space. To quote Bugge again:

A stage arrangement, then, is not merely a fitting grouping of acting actors around decoratively lined up pieces of furniture in stage interiors. A stage arrangement is rather the fixed determination of fictive people's predetermined imagined role

holders' predetermined courses within the cubical space of the stage. (Bugge 279)

Bugge's use of the term "cubical" applies to an idea of his orientation towards modernism, that is, if we see the analogy to the painting style known as cubism. His aim was really something far more than just a monumental and stylised expression. In his mind, the stage room had to make space for the words on which you had to think to fully comprehend the drama. The focus is on the living human beings, and the actors are requested never to forget what their respective characters are doing on stage. In this way, Bugge contributed further to developing a monumental tradition in Norwegian theatre that stage director Johanne Dybwad had initiated earlier in the century. Also, she was very inspired by the inventive German stage director Max Reinhardt.

Stein Bugge's stage directing of Nikolai Gogol's *The Auditor (Revisoren)* at Det Norske Teatret in Oslo in 1936 was typical of this orientation. It was a production that he repeated later at Den Nationale Scene in Bergen in 1947. The expressionistic stage image of this production had a twisted perspective in which the actors appeared in stylised poses (Fig. 1). When Ludvig Holberg's play *Mascarade* was produced at Nationaltheatret in Oslo in 1945, Bugge's stage directing presented the play on a pastoral, playful rococo stage (Fig. 2). Productions of this kind were typical of Bugge's poetic and rhythmical commedia grotesque style. This tells us of theatre's disconnection from representational drama and transmission over to grotesques, cabarets and revue theatre. This production clearly took on more of an expressionistic and poetic character.



Fig. 1: *Revisoren*, Den Nationale Scene, 1947, Bergen. From *Det ideale teater*, p. 305.



Fig. 2: *Mascarade*, Nationaltheatret, 1945, Oslo. From *Det ideale teater*, p. 272.

Hans Jacob Nilsen's Stage Directing Style and *Peer Gynt*

Hans Jacob Nilsen (1897–1957) was an educated engineer who became an actor and stage director. Nilsen's production of *Peer Gynt* at Det Norske Teatret in 1948 was with music composed by Norwegian composer Harald Sæverud (1897–1992) as an attempt to break with the Romantic tradition. In that tradition, Edvard Grieg's music was predominant, although Ibsen himself was all but satisfied with it (Nilsen 16). Breaking with the Ibsen tradition meant making use of a directing style that dared to be unfaithful to the theatre conventions of the time, even though psychological realism also stood firm in the stage directing of contemporary Ibsen plays. Ibsen himself had, in fact, contributed to this in his score books or staging manual, and in fact, many directors felt tied to their instructions.

Hans Jacob Nielsen, then, was presenting *Peer Gynt* as a non-Romantic drama and turning this type of production into reality. He claimed that concerning *Peer Gynt*, Ibsen acted as a non-Romantic playwright in the sense that, from his hand, the play was intended as a satire (Nilsen 16). But there is an inherent paradox in the fact that the satire had strong roots in Classical German Romanticism, so the plays of German Romanticism may indeed be as satirical and bitter as they could be sweetly tuned. Nilsen, however, wanted to break free from the national Romantic acting traditions,

not from the ironic or satiric dimensions of the play itself. This meant that the new music for *Peer Gynt* had to break with everything imitating and euphemistic. Harald Sæverud proved to be willing to compose a music score that had precisely that effect (Sæverud 39–43).

This production succeeded his engagement as managing and artistic director in Bergen (1934–1939, and the years he had spent in Sweden during the German occupation of Norway, where he had acted on stage in a production of *Peer Gynt* directed by Swedish Per Lindberg. After World War II, Nilsen was engaged as artistic and managing director at Det Norske Teatret in Oslo, 1946–1950. This is where his *Peer Gynt* in 1948 became one of his major productions. It was characterised by folkloric and grotesque elements. It is quite a paradox that he labelled his directing style as ethical realism, that is, a style in which dreams and poems were made equal (Midbøe 52). Harald Sæverud composed the music for this production and the two shared views in their comprehension of the importance of folklore. Seen from this angle, they both represented a contemporary trend in the direction of the folkloric-grotesque avant-garde. A convergence was then taking place between inspiration from folk art and the grotesque in music and in stage arts and what this production is concerned with. The context is the will to present an anti-Romantic interpretation of Henrik Ibsen's *Peer Gynt* in 1948.

Scenographer Arne Walentin (1915–2006) created a technologically modern and updated stage image with newly available light and sound reproductions that had great avant-garde potential, something that this *Peer Gynt* production really proved. A lot of the sensation by it lay precisely in the technical, the stage sounds and the bodies' free rhythmical movement that had become almost an aim of its own. Sæverud's stage music contributed significantly to this effect.

The focus on the bodily figurative is well documented by a contemporary Dutch critical review that described the production as "ballet-like" (Midbøe 164). The elements of satire and folkloric grotesque also took on a physical or bodily character. The music contributed to the experience of the play as something almost tactile. Dramaturgically, Nilsen confirmed the avant-garde-ish using episodes of action as the dramaturgical basis for his stage directing. Arne Walentin's use of picture projections on the rounded horizon of the revolving scene brilliantly realised this effect. Despite a scanty use of decorations, there was no Puritan simplification taking place on stage. Yet, the stage solution came to present the whole spectrum of new technical acquisitions. Thirty-two stage images were presented, all of which were picture projections by Arne Walentin projected on the backdrop from painted glass plates. The transition between them was simplified using the revolving scene (Midbøe 62).

The Roughness and Wildness of Folklore: *Peer Gynt* and the Aesthetics of Grotesque

Hans Jacob Nilsen wanted brutal music for his *Peer Gynt* production, a music designed to “tear and burn” to create anxiety and discomfort. For this purpose, he regarded Sæverud as the perfect choice of composer since he appeared to have “the musical temper of appropriate force and sorcery” (URL Siljustøl museum). Nilsen describes Sæverud as sufficiently rough and wild in his musical access to *Peer Gynt*.

The 1948 production of *Peer Gynt* came to reflect all of this, and Nilsen's choice of composer played a crucial part in creating this effect. The stage directing, as well as the choice of music, made use of rhythm, stylising and the folkloric grotesque; Sæverud's source of inspiration came from Norwegian folk music. If we interpret the production from a historical avant-garde theatre perspective, we can see that the characteristic elements are present. There is a focus on stage stylising and the grotesque, as well as on the choice of acting style and on the tableau- and landscape-based scenography of Arne Walentin. Besides, this production was characterised by a dramatic tempo hitherto unknown (Midbøe 69–70).

Norwegian literary researcher Knut Brynhildsvoll reviewed the dramatic text of *Peer Gynt* from a folkloric grotesque perspective, or the identity crisis of *Peer Gynt* as seen in a grotesque-aesthetic perspective (161–173). Here, we touch on the dichotomy in between beauty and monstrosity, mentioned in the introduction of my article. Brynhildsvoll maintains that the acting on stage appears with a subversive discourse in which the characters are talking past each other in a way that contributes to making the dialogues burlesque and quirky (161).

It is *Peer Gynt* as theatre text Brynhildsvoll reviews in his article, with no direct mention of Nilsen – except for the point concerning in which way it is implicated that the 1948 Nilsen production of the play was anti-Romantic. One possible answer to this is, of course, that it broke with the Romantic music of Edvard Grieg and the Norwegian National Romantic tradition of stage reception. However, Brynhildsvoll is questioning the thought of it being anti-Romantic when we look at the play from the perspective of the grotesque since the tradition of the grotesque, in fact, was created during the era of Classical Romanticism (Brynhildsvoll 164).

The grotesque is a reference that Hans Midbøe makes ample use of in his monograph about Nilsen's 1948 *Peer Gynt* production. He emphasises the grotesque in between beauty and monstrosity. To Nilsen as well as to Sæverud, it appears to have been an aim to parody the Norwegian farmer through the use of the grotesque. It is confirmed mainly through many of the critical reviews, such as in a comment to Gerd Kjølaas' stage choreography, where we read that she “has choreographed the dancing steps

totally in correspondence with the original idea behind the production, graciously-grotesque, expressive and humorous" (Midbøe 69). This play is also "about the ogish within us and about folk music" (49–52), and he states that "the Norwegian satire is grotesque by nature". On Lydia Opøien as "the woman dressed in green", he says that "she [Opøien] is sparkling and grotesque in her vitality" (Midbøe 111). On the Anitra character in Sossen Scheldrup's guise, he says that "she was naughty and wild, came on stage with a vivid physical presentation and a grotesque attire" (111). He also points to the music reviewer Elinor Behrens, who writes that Sæverud's music makes use of tough intervals, something which contributes to "liberate" *Peer Gynt* from the sentimentality of Romanticism and makes the play more vernacular (Midbøe 168–170).

Hans Midbøe often refers to interpretations of the *Peer Gynt* character in his monograph, like when he mentions a description in Hans Heiberg's theatre review in the newspaper *Verdens Gang*, which says: "This Peer is a completely egoistical, work-shirking, lying man, disloyal to everything and everybody, bragging whenever he can, but humble whenever he needs to be" (Heiberg, *critical review*). What Heiberg says in his article corresponds at large to Nilsen's own idea of his directing style, namely that the tragedy of the egoist is what must be addressed where ethical realism is concerned (Midbøe 116).

The theatre avant-garde in Norway ranged from symbolist drama to social engagement-drama and poetical theatre and had its roots in the European movement of re-theatricalisation as well as taking on a folklorist grotesque dimension. This is expressed in Stein Bugge's comedies as well as in Hans Jacob Nilsen's *Peer Gynt* production of 1948. Nilsen's production was intended as a riot against National Romanticism and the original Romantic reception of Ibsen's play. This implied that the focus shifts to a focus on Peer as an opportunistic war monger rather than on Peer as a Romantic outlaw. With his production, Nilsen finally broke through or cracked the national-Romantic Peer, accompanied by the music of Edvard Grieg. In 1948, the Peer figure or character was played by Nilsen himself in a psychologically realistic manner. But, considered as a whole, it appears that the grotesque was the protruding element. It seems that the production, to some degree, has been connected to the idea of the Norwegian landscape in a new or more expressionistic way. In the conception of the play, *Peer Gynt* is grotesque. The expressive style that grew out of this conception was partly produced through folklore and parody, and, indeed, it represented a revolt against the traditional romantic way of performing *Peer Gynt*, shifting from focusing on the poetic beauty to the monstrosity of the grotesque.

The Succeeding Development of the Norwegian Theatre Avant-Garde

In the 1950s, the Norwegian theatre avant-garde was succeeded by a theatre in which authors like Tarjei Vesaas and Georg Johannesen were important playwrights. In the 1960s, Jens Bjørneboe (1920–1976) came into the field of theatre with his documentary theatre and revue theatre style. Bjørneboe was an important supporter of Eugenio Barba's Odin Teatret in Oslo from its planning phase and onto its foundation in 1964. Odin Teatret later moved to Holstebro in Denmark. In 1966, Scene 7 at Club 7 in Oslo was, led by the actress Sossen Krogh (1923–2016) and was inspired mainly by French theatre and absurd drama (Brantzeg 4–9).

At Det Norske Teatret in the years 1971–1985, new European drama was conveyed to the spectators through young, internationally renowned directors in an exploratory, theatrical style. In the end, the new performative avant-garde took a foothold in Norway, inspired by the Fluxus movement and the Situationists like Gruppe 66 (Group 66) in Bergen. Gruppe 66 was marked by its own artistic twist to contemporary Norwegian social and political conditions. In this twist, it represented something very new and original that has been described as border-breaking and hybrid-ish through its use of poetry, new music, jazz and films. Gruppe 66 made use of happenings, actions and Co-ritus-events in combination with masks and the use of *Laterna Magica*, characterised by shadow play and the use of marionettes, reminding a bit of Nilsen's directing tools for *Peer Gynt*.

The Co-ritus was a new strategy for understanding art as live-action more than art in the sense of autonomy or being oriented towards the oeuvre as such. In 1966, Danish Situationist artist Jens Jørgen Thorsen (1932–2000) came to Bergen to participate in Gruppe 66's artistic project in the Bergen Art Society (Kunstforeningen), where he presented a series of art films and one pornographic film, and at the same time launching the concept of Co-ritus in a Norwegian context. Co-ritus became a strategy for artists to look upon themselves as progressive, and the concept indicated an artistic investigation into rituals and shared experiences as a way of creating a new relationship between the spectators and the audience in the arts, in the sense that the artistic process is a shared process, as Thorsen expressed to a journalist in the daily newspaper Bergens Arbeiderblad (Thorsen, *Co-ritus*) (Fig. 3).

The social engagement came very strongly about, and facing the late and postindustrial society, it became a question among the progressive artists how they should prevent ordinary people from falling into the hands of those who wanted to exploit ordinary people's newfound leisure time by inviting the audience to take part in the artistic process. Thus, the arts were no longer considered autonomous, something for its own sake and

goals. Jens Jørgen Thorsen expressed that his aim was to connect experience as such and the ritual or ritualistic. Mixing art and life came to expression in the search for practices marked by collectives or group-based work (Thorsen). When Jens Jørgen Thorsen came to Bergen for Gruppe 66 in 1966, it had a tremendous impact. The Norwegian artist action- and performance artist Kjartan Slettemark (1932–2008) worked with artistic strategies involving theatrical means of expression in happenings. In 1967, he presented a happening outside Kunstnernes Hus in Oslo, dressed in a jeans suit painted with rosemaling (folkloristic painting), performing the tarot game seated on a piece of animal skin. The tarot game consisted of 5000 picture images of Mao Tse-tung.



Fig. 3: *Co-ritus* by Gruppe 66 in Bergen Kunstforening in 1966, with Olav Herman-Hansen and Jens Jørgen Thorsen

In Stockholm, the same year, he stayed a long time in bed together with a female assistant, dressed in a nurse's uniform and distributing pills. On a later occasion, he marched through the supermarket/department store Sundt in Bergen, carrying a poster where was written: "Kunst er Sundt" (Roland 95–96), literally meaning "Art is healthy" – corresponding to the fact that "sundt" in Norwegian can also be read as "healthy" in English. Slettemark's happenings, actions and performances have some resemblance to the *Co-ritus* idea (Thorsen). However, they are not stagings with a clear framing of how to include the audience in a *Co-ritus*-like

ritual, but Slettemark presented solo rituals in public spaces and vernissages. He dealt ironically with consumerism.

Neo-avant-garde theatrical performance in Norway is specifically marked by the fact that Odin Teatret was founded by Eugenio Barba (1936–) in Oslo in 1964 but soon moved on to Denmark and the large town of Holstebro in 1966, so laboratory theatre as a central movement of the neo-avant-garde did not take a stronghold in Norway except for some companies of the laboratory, physical training, such as Grenland Friteater established in 1976 and still functioning with a basis in the Porsgrunn/Skien region. Other examples could be mentioned. However, the socially engaged free theatre companies of the 1970s and the performative experiments of the 1980s contributed to the founding of a post-avant-garde within the Norwegian visual and performative arts, with the creation of companies such as Verdensteatret and Baktruppen.

A neo- or post-avant-garde developed in Norway by the 1980s with conceptual performance artist Kurt Johannessen (1960–), as well as with Baktruppen (1986–2009). Baktruppen would define themselves as those who walk behind, thus being an *arrière garde*, which is exactly what the name Baktruppen means in Norwegian. Baktruppen also made a *Peer Gynt* production titled *Super Per* in 1994, in which Per (with one e) admits that he is lying to her mother by ironically answering “yes” when Mother Åse says: “Peer you are lying”, in contradiction to “No, I am not” as in the original play text by Ibsen. Other companies of the 1980s generation, like the conceptual theatre company Verdensteatret (1986–), would introduce a new and more postmodern understanding of what theatre can be. In this case, it was the introduction of theatre as a kind of telling machine, which also inspired the German International Ibsen Award-winner in 2012, Heiner Goebbels (1952–). It also contributed to the growth of a new international programming theatre movement, in which Bergen International Theatre became an important player. They have recently celebrated the 40th anniversary of the first festival in 1984. These new companies also contributed to a new vocabulary of visual dramaturgical kind or means of expressions put on an equal footing, and equally also gave premises to and became references for the concept of the post-dramatic (Arntzen, *Nordic interaction* 182–190). My conclusion is that both in historical avant-garde as well as in neo- and post-avant-garde, we could see the shifting from Romantic and poetic towards the grotesque and folkloric, as in neo- and post-avant-garde coming to expression in conceptual performance interacting with Situationism and Co-ritus corresponding to the dichotomy of beauty and monstrosity.

- Arntzen, Knut Ove. "Essay 3: Nordic inter-action: Avant-garde to visual performance – the ritualistic and the mechanical." *Staging and Re-cycling: Retrieving, Reflecting and Re-framing the Archive*, edited by John Keefe and Knut Ove Arntzen, Routledge, 2020, pp. 182–190.
- . "Anthropogarde of Stage, Cult and the Popular: Co-ritus, Labyrinths, Actions." *Beauty and Monstrosity in Art and Culture*, edited by Chara Kokkiou and Angeliki Malakasioti, Routledge, 2024, pp. 99–109.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Gaillmard, 1933/1972.
- Brantzeg, Mette. "Sossen Krohg – en alternativ primadonna." *Spillerom*, journal, vol. 4, no. 18, 1986, pp. 4–9.
- Brynhildsvoll, Knut. "Identitetskrisen i Peer Gynt – belyst fra groteskestetiske synspunkter." *Edda*, journal, vol. 2, 2002, pp. 161–173.
- Bugge, Stein. *Det ideale teater*. Aschehoug Forlag, 1947.
- Craig, Edward Gordon. "The Actor and the Übermarionette." *The Mask*, journal, no. 2, 1908, pp. 3–15.
- Heiberg, Hans. "Stor Peer Gynt-suksess." *Verdens Gang*, daily newspaper, 3 March 1948.
- Hyldig, Keld. *Ibsen og norsk teater, Del 1: 1850–1930*. Vidaforlaget, 2019.
- . *Ibsen og norsk teater, Del 2: 1930–2020*. Solum Bokvennen, 2024.
- Kokkiou, Chara, and Angeliki Malakasioti. "Introduction." *Beauty and Monstrosity in Art and Culture*, edited by Chara Kokkiou and Angeliki Malakasioti, Routledge, 2024, pp. 1–13.
- Leirvåg, Siren. "Tradisjon og modernisme i teatret - Om stilretninger og virkemidler." *Teatervitenskapelige studier*, no. 3, 1992, pp. 6–33.
- Midbøe, Hans. *Peer Gynt. Teatret og tiden, Volume 2, Hans Jacob Nilsen og den "antiromantiske" revolt*. Universitetsforlaget, 1976.
- Næss, Trine. *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden*. Solum forlag, 1994.
- Nilsen, Hans Jacob. *Peer Gynt: Eitt anti-romantisk verk*. Aschehoug Forlag, 1948.
- Nygaard, Knut, and Eiliv Eide. *Den Nationale Scene 1931–1976*. Gyldendal Norsk Forlag, 1977.
- Roland, Marianne. "Performance og Kurt Johannessen." *Vestlandsmodernismen i norsk teater: En artikkelsamling i forbindelse med "Scene 1935–1992" – En teater – og scenografiutstilling i Bergen*, edited by Knut Ove Arntzen and Siren Leirvåg, Universitetet i Bergen, *Teatervitenskapelige studier*, no. 3, 1992, pp. 91–104.
- Sæverud, Harald. "Ny musikk til 'Peer Gynt'." *Peer Gynt. Eitt anti-romantisk verk*, edited

by Hans Jacob Nilsen, Aschehoug, 1948.

Thorsen, Jens Jørgen. "Norgeshistorisk kunst-begivenhet med co-ritus i Gruppe 66-regi i går." *Bergens Arbeiderblad* (BA, daily newspaper), 25 March 1966.



UDK 792.02 (481)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/58-76

Povzetek

V norveškem gledališču je avantgarda morda manj vidna zaradi izredno močne ibsenovske režijske tradicije, zaznamovane z realizmom, ki predstavlja osrednjo strujo v norveški gledališki zgodovini. Vseeno pa med dvajsetimi in šestdesetimi leti 20. stoletja beležimo več poskusov, ki so botrovali nastanku tega, kar v članku imenujem zgodovinska avantgarda, o njej pa razpravljam z vidika lepote in monstroznosti. Pri tem se osredotočam na prekinitev oziroma prelom z ibsenovsko režijsko tradicijo, ki pomenita zavrnitev tradicionalnih načinov reprezentacije pri uprizarjanju Ibsenovih dram – torej realističnih režijskih in igralskih idealov, ki so prevladovali za časa Ibsenovega življenja in v desetletjih po njem. V članku orišem tudi prehod neoavantgarde v postavantgardo, ki je potekal od šestdesetih do osemdesetih let, pa tudi vpliv, ki ga je na to imel situacionizem.

Ključne besede: zgodovinska avantgarda, neoavantgarda, postavantgarda, norveška ibsenovska tradicija, groteska, folklor, lepota in monstroznost, gledališka režija

Knut Ove Arntzen je zaslužni profesor za teatrologijo na Univerzi v Bergnu. Je tudi gledališki kritik ter avtor številnih znanstvenih člankov na področju raziskovanja inscenacije oz. mizanscene ter o avantgardnem in postmodernem gledališču.

knut.arntzen@uib.no

Norveško avantgardno gledališče: od poetičnosti do popularne umetnosti ter lepote in monstroznosti

Knut Ove Arntzen
Univerza v Bergnu

V norveškem gledališču je avantgarda morda manj vidna zaradi izredno močne ibsenovske režijske tradicije, zaznamovane z realizmom, ki predstavlja osrednjo strujo v norveški gledališki zgodovini. Vseeno pa med dvajsetimi in šestdesetimi leti 20. stoletja beležimo več poskusov, ki so botrovali nastanku tega, kar v članku imenujem zgodovinska avantgarda, o njej pa razpravljam z vidika lepote in monstroznosti. Pri tem se osredotočam na prekinitev oziroma prelom z ibsenovsko režijsko tradicijo, ki pomenita zavrnitev tradicionalnih načinov reprezentacije pri uprizarjanju Ibsenovih dram – torej realističnih režijskih in igralskih idealov, ki so prevladovali za časa Ibsenovega življenja in v desetletjih po njem. Osrednja tema članka sta zgodovinska in gledališka avantgarda na Norveškem od dvajsetih do petdesetih let, na kratko pa predstavim tudi neo- in postavantgardna gibanja, ki so sledila pod vplivom situacionizma. Kritičen idiom za opisovanje prekinitve oziroma preloma z ibsenovsko režijsko tradicijo predstavljata lepota in monstroznost. Predstavnici te smeri sta npr. režiserki Johanne Dybwad in Agnes Mowinckel. Posebnost na področju uprizarjanja Ibsena je režiser Hans Jacob Nilsen s produkcijo *Peer Gynta* v gledališču Det Norske Teatret v Oslu leta 1948, za katero je ekspresionistični skladatelj Harald Sæverud ustvaril novo antiromantično glasbo namesto svetovno znane romantične partiture Edvarda Griega. V 20. stoletju je bila norveška avantgarda v splošnem usmerjena v kabaretno dramaturgijo, simbolizem in ekspresionizem. Obstajale so usmeritev k režiji, ki temelji na gledališkosti, pa tudi splošne težnje k bolj poetičnemu gledališču. Režiserji, kot sta Agnes Mowinckel in Hans Jacob Nilsen, so imeli ključno vlogo tako v zasebnih kot institucionalnih gledališčih. Pomemben avantgardni režiser je bil Stein Bugge, ki je pisal tudi groteskne komedije; te nihajo med lepoto in monstroznostjo, kar je bila splošna značilnost zgodovinske avantgarde. Od šestdesetih do osemdesetih let so se pojavljale neo- in postavantgardne težnje v smislu laboratorijskega gledališča; primer je Odin Teatret – gledališče, ki je bilo ustanovljeno v Oslu leta 1964, a se je čez nekaj let preselilo na Dansko. V osemdesetih letih pa se je razvila bolj performativna

avantgarda, ki se je nagibala k vizualni dramaturgiji in jo lahko opredelimo kot postavantgardno gledališče. Temeljila je na vizualnem performansu in ambientalnem gledališču na presečišču besedilnega in vizualnega, kjer si izrazna sredstva postanejo enakovredna. Tesno je bila povezana z valom vizualne dramaturgije, zlasti pri gledaliških skupinah, kot sta Baktruppen in Verdensteatret, ki sta se gibali med konceptualnim performansom ter prepletom lepote in monstroznosti, značilnim tako za neo- kot postavantgardo.

Prevedla Urška Daly.



UDK 792.07(437.3Praga)Rádł B.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/78-96

Abstract

In the Library of the Theatre Institute in Prague, there are the so-called *Rádł's albums*, scrapbooks with photographs from productions, dramatic texts, costume designs, clippings and inscriptions, which authentically describe the work of leading Czech interwar avant-garde theatre artists. They are evidence of the period's enchantment with improvisation, play, lightness and style that crossed all boundaries. This original source will shortly be presented as an excellent means of interpreting and correcting interpretations of the Czech interwar avant-garde, including the potential to show its greatest strengths, as well as its weaknesses and limitations.

Keywords: Czech theatre interwar avant-garde, Prague, Liberated Theatre (Osvobozené divadlo), Bedřich Rádł, Otto Rádł, scrapbook

Petra Jeřková, PhD, is a theatre historian and editor, dealing with Czech theatre and culture in the 19th century and the first half of the 20th century. She has worked at the *Czech Theatre Studies* Department of the Arts and Theatre Institute (ATI) since 2007 and has been the head of the department since 2018. At the ATI, she is also the main guarantor of the project *Czech Theatre Encyclopedia* and the founder and manager of the book series *Nota bene*. Since 2024, she has been the editor-in-chief of the professional periodical *Divadelní revue* (*Theatre Revue*).

petra.jezkova@idu.cz

A Scrapbook as an Original Source of Research on the Czech Interwar Theatre Avant-Garde

Petra Ježková

Department for Czech Theatre Studies, Arts and Theatre Institute, Prague

In recent years, we can observe a significant surge of interest in the avant-garde, a surge happening not only in the Czech Republic nor only in theatre.¹ In the Czech environment, this conjuncture of returns to the avant-garde could be documented by a number of exhibitions, projects, grants, studies and books on this topic.

As far as published books are concerned, let us name at least a few essential authors or titles on behalf of all the others. These are the publications published as part of the international project *Rozlomená doba 1908–1928* (*The Fractured Era 1908–1928*), under the auspices of the European Union and the Ministries of Culture of the Czech Republic, Poland, the Slovak Republic, Hungary and Austria, which presents the world of the Central European avant-garde at the time of the collapse of the Austro-Hungarian Empire and the emergence of the successor states. The book by editor Karel Srp, *Rozlomená doba 1908–1928: Avantgardy ve střední Evropě* (*The Fractured Era 1908–1928: Avant-Gardes in Central Europe*, 2018, conceptualised by Lenka Bydžovská), presents the diversity in the works of leading world-famous artists from Central Europe. Mariana Orawczak Kunešová examines the relationship between the Czech and French avant-garde. At the same time, Eva Šlaisová looks at the points of contact between the avant-garde, structuralism, entography and entology. They both presented at the conference, *The Historical Avant-Garde in the European Context*, and contributed to the thematic issue of *Theatralia* (2022). Among the book titles focused on the Czech interwar artistic environment, let us mention the book *Teige: Kapitán avantgardy* (*Teige: Captain of the Avant-Garde*; 2016) by Rea Michalová, an exhibition with a catalogue dedicated to one of the leading stage designers of the Liberated Theatre, *Antonín Heythum*, prepared by Vojtěch Poláček, Jakub Potůček and Vendula Potůčková Jurášová (2018), as well as a monograph on the same subject with the same title by Vlasta Koubská and Radomíra Sedláková (2022). Also in that year, the

¹ The peer-reviewed article was written on the basis of institutional support for the long-term conceptual development of the research organisation Arts and Theatre Institute (IP DKRVO) provided by the Ministry of Culture of the Czech Republic.

published monograph *Osvobozené divadlo: Na vlnách Devětsilu* (*Liberated Theatre: On the Waves of the Devětsil* [Butterbur], 2022) by Andrea Jochmanová and Ladislava Petišková. Slightly older, but crucial, was the interdisciplinary university project led by Jan Wiendel and Josef Vojvodík and completed with the publication *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958* (*Czech Avant-Garde Entries: Aesthetic Concepts and Transformations of Artistic Practices in the Years 1908–1958*, 2011). Helena Spurná focused on the work of specific personalities of the Czech theatre avant-garde in her books *Emil František Burian a jeho cesty za operou* (*Emil František Burian and his expeditions to the opera*, 2014) and *Divadelní režisér a člověk Oldřich Stibor (1901–1943)* (*The Theatre Director and Man Oldřich Stibor (1901–1943)*, 2015).

In general, these projects, probes and studies fail to avoid one not incomprehensible but, on the contrary, generally valid characteristic of a deep scientific preoccupation with a topic: when delving into the subject of their interest, they are often unwilling to see its limits, to consider it in the context of other concurrent phenomena. If we think about theatre, then, for example, that means in an unbiased comparison with concurrent events on the official Czech mainstage. Nor is it necessary or fair to judge the phenomena retrospectively in a dichotomy: new–original–better versus old–classic–worse. This is a consequence of a particular ahistorical perspective. And a retrospective classification, in which we often overestimate “progressiveness” as a quality (because we already know what followed) and thus tend to overestimate some past phenomena, giving them undue dominance and superiority.

With this deliberately provocative introduction, I do not want to deny the undeniable role and contribution of avant-garde artistic outbursts. I will try to point out some generalisable qualities, as well as the real limitations of key Czech avant-garde theatre experiments, using only one specific material.

The material that I want to present as a very telling testimony of the Czech interwar theatrical avant-garde is the so-called *Rádl's albums*, stored in the Library of the Theatre Institute in Prague.

It is very authentic material, each presented in the form of a kind of scrapbook, as I referred to them in the title of my study. They contain a variety of material, including photographs, clippings, costume sketches, scenes, posters, theatre signs, texts, scripts, etc. It is a kind of private archive of various relics and traces of the young theatre collective's activities, in three never-published volumes.

The brothers Otto (1902–1965) and Bedřich (1905–1981) Rádl² were not, like many

² For a detailed biographical information, including lists of roles, stage directions, set designs and documents of the Rádl brothers and an inventory of sources and literature, see the entry in the *Czech Theatre Encyclopedia*. Available online: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=204:radl-bedrich&Itemid=111&lang=cs.

other creative personalities from the Czech theatre avant-garde, just theatre people, yet – and perhaps because of this – their contribution and influence in this direction was very significant.

Both graduated in law; they were also valuable to the theatre in this respect (among other things, they helped with the operational agenda, provided minor legal services and worked as clerks in the theatre office). In addition to performing in avant-garde theatre productions as actors (the older Otto also graduated from the acting conservatory, but the more active and more frequently cast was the typically expressive, lanky, slender, dandyish Bedřich – see Figures 1 and 2), they were involved in journalism, film, film journalism, photography and set design. This artistic syncretism is very characteristic of the creators of the Czech theatre avant-garde and beyond. Although theatre and film were initially regarded as competitors, in reality, one art form did not pose a threat to the other, as some theorists and publicists feared under the influence of the rapid development and great reach of film. Instead, they became a source of mutually productive inspiration, which the avant-gardists understood very well and very quickly (I am referring here to the practices of the grotesque, strong stylisation and aestheticisation of artistic expression).



Figure 1



Figure 2

The newly diversified, rapidly changing nature of artistic production and the situation of the theatre has been consistently addressed by myself and critical Czech figures,

especially Václav Tille. In his opinion, the theatre had to adapt creatively to the new conditions to maintain the favour of the audience and the potential to address the audience with unique artistic performances in the increasingly intense competition of popular genres, new types of media (film, radio) and mass entertainment (professional sports). Like another big critical personality, František Xaver Šalda, he was therefore open to new art forms that abandoned the traditional emphasis on mere words. He also asked himself what the uniqueness of theatre art was in comparison to new media. He devoted a number of reflections to the relationship between cinema and theatre, exploring how this relationship would evolve under the pressures of mass entertainment and the cult of star actors. He saw the specificity of theatre and the guarantee that it would not disappear because of cinema in the living relationship between stage and auditorium, between the unique representation of life on stage and the life experiences of the audience. Film is more perfect and flexible in its technical means. However, it cannot express life so powerfully because it is based on mechanical repetition. Therefore, according to Tille, it is useless for the theatre to compete with film and vice versa. Tille, with his extraordinary insight and the personality of a globetrotter, among other things, developed the contacts of the Czech theatre avant-garde with world theatre artists (Alexander Tairov, Gaston Baty, Max Reinhardt, etc.). At the same time, he was precisely the type of theatre critic and theorist who was able to perceive the avant-garde in the context of the whole breadth of contemporary theatre production, including the so-called mainstream. For example, he consistently reflected on the French scenes, which he was able to follow en bloc: he knew and mediated for the Czech milieu both the production of Comédie-Française and contemporary French cabaret. Later, he was attracted to Russian avant-garde theatre.

It is Tille's critical thinking and writing about theatre that well illustrates what I suggested in the introduction. We can see this through a selection of his critical comparative reflections on theatre and his review *Kouzelná moc divadla* (*The Magic Power of Theatre*): In the Czech interwar theatre, alongside the avant-garde scenes and their outbursts, which are generally treated in the abovementioned monographs and publications with an enthusiastic nod to the avant-garde as the only good and vital theatre, there were not only ossified, conservative and stale productions. At the same time, for example, Karel Hugo Hilar was directing remarkable productions of ancient drama and Shakespeare at the National Theatre (cf. Tille 2007). And in this context, we can better see and understand the nature of avant-garde experiments. All this is certainly very substantial and refreshing (even in a departure from a text-centric understanding of theatre) but, at the same time, also – in terms of the possibilities of the depth of the content conveyed – in a sense limited, not only the possible and relevant, and not inexhaustible.

Of course, not only Václav Tille, but other critics of the time were also able to overlook and view Czech interwar theatre in its full range of manifestations (partly also František Xaver Šalda, Jindřich Vodák, Otokar Fischer, Josef Träger, Antonín Matěj Píša, Antonín Martin Brousil, Miroslav Rutte, etc.). We have deliberately chosen Tille to support our argument because he had the greatest insight and the broadest perspective of all.

But let's return to the specifics of the material we want to present as a unique source for the Czech interwar avant-garde theatre research.

The brothers Otto and Bedřich Rádl connected their youthful theatrical enthusiasm to the most important and successful Czech interwar avant-garde scene, *Osvobozené divadlo* (Liberated Theatre). Otto Rádl was also a keen photographer and photographed the theatre in a very specific way. These were unembellished, spontaneous images, which, thanks to the inclusion of the photographer in the artistic team and process, breathe with an authentic atmosphere (see Figures 3, 4 and 5). Three voluminous albums entitled "*Liberated Theatre. Documentation. Part 1 – From the Beginnings [i.e. February 1926] to 30 June 1927*", "*Part 2 – From Autumn 1927 to the end of Spring 1930*" and "*Part 3 – From Autumn 1930 to 1938*" document – as their titles suggest – the activities of the leading Czech avant-garde scene from its beginnings to the internal split among its leading artists and even further, until the theatre's demise as a result of political events after the Munich Agreement. Although I will not go into details here about the specific names and their creative approaches, I will mention briefly that the initial experimental character of the scene was determined by the mutually very different theorising directors, Jiří Frejka and Jindřich Honzl, and then by the increasingly popular creative duo of comedians, Jiří Voskovec and Jan Werich (in tandem with composer Jaroslav Ježek), whose original, initially comic and then, with the sociopolitical developments in Central Europe, increasingly satirical productions eventually dominated the theatre.

One of the key features of the first seasons of the avant-garde scene that I want to highlight in the present authentic material, and which I think has wider validity, is the juvenile, youthful character of this avant-garde art.

The Rádl brothers were not much more than twenty years old at the time of these albums – twenty-one and twenty-four years old, to be precise (and along with them, their other generational contemporaries). The group came together during the high school years of the individual members.

This is one of the essential aspects to be considered: As historiographers, we often tend to canonise avant-garde theatrical explorations and to hold them up as something superior, sophisticated and polished. Not that this is entirely inconsistent

with or exclusive of the aforementioned youth; I just want to draw attention to this circumstance, also evident in the material presented here. It is quite apparent from it that these were youthful attempts with all that entails. Thus, they exhibited as characteristic features a natural lightness, lightness of touch, unintentionality, situationality, improvisation and playfulness.



Figure 3



Figure 4

Historiographers can (and often do) overinterpret something that could have been the result of circumstances, a situation or an improvisation. An example of this would be the brilliant costume of the actress Světlá Svozilová, who stood in at the last minute for an indisposed colleague, and, lacking a costume, hastily sewed a dress out of a piano cover (see Figure 6).

Another generally valid specific feature of the work of not only this avant-garde scene but also in the entire theatrical avant-garde, is the abovementioned inherent syncretism, combining naturally different kinds of art into one changeable, free and playful form. This feature is quite clear from the sketches, manuscripts and photographs captured directly by the actors themselves and pasted into the albums under discussion.

What is significant here is the interconnection of theatrical creation with dance-movement, music and visual arts, to such an extent that it is almost impossible, even out of place, to talk about drama or other theatrical genres.

The collaboration between choreographers and dancers was essential. One of the most outstanding ones was Mira Holzbachová. An important representative of Czech expressive dance, she continuously enriched her movement expression under the influence of artistic impulses of contemporary dance and artistic movements, starting with expressionism. Her acting creations corresponded to the ideas of Jiří Frejka and Jindřich Honzl on biomechanical acting. As a choreographer, Holzbachová contributed to the formation of the staging style of the avant-garde in accordance with its constructivist and poetic premises. The perceptive team and laboratory nature of the early days of the Liberated Theatre also allowed her to present her own conception of dance mime and, in her time, completely original improvised “dance evolutions” (see Figures 7 and 8). The theatre scholar Ladislava Petišková aptly summed up the contemporary reception of these creations, which the audience often did not know how to handle; if they were convincing (far from convincing for everyone), it was mainly because the charismatic creator and performer herself was convinced of them: “She gave the impression that she was dancing just for fun” (Jochmanová – Petišková 108). However, a number of dancers and choreographers collaborated with the stage, including choreographers Jarmila Kröschlová and Milča Mayerová.



Figure 5



Figure 6

Another related feature of these avant-garde attempts was the increased self-reflection and attempts at theoretical grasp of their own artistic work compared

to the creators of the official scenes. This is especially true of the aforementioned leading personalities in the position of director and dramaturg (Honzl and Frejka); Holzbachová also made sporadic attempts to theoretically grasp her own conception of dance art. For example, she was involved in the lecture series of the Liberated Theatre for the public with her reflection entitled *Taneční gymnastika a její jevištní užití* (*Dance Gymnastics and Its Stage Use*, 1926).



Figure 7



Figure 8

As far as the artists collaborating with the Liberated Theatre were concerned, these were often the first attempts of later famous, big names. And they also had all the features of such “first attempts”. In the albums, for example, the costume designs of Otakar Mrkvička, who later became a stage designer on leading representative stages, are captured through his original drawings. He collaborated on them with one of the most prominent and inspiring personalities of the Czech avant-garde, the multi-talented theorist Karel Teige, who was rightly called “the captain of the Czech avant-garde” in art historian Rea Michalová’s latest compendium (Michalová). The drawings bear the aforementioned playfulness, lightness, unbridled freedom of creation and enthusiasm for stylisation (see Figures 9, 10, 11, 12). At the same time, these characteristics and unquestionable qualities are also their maxims. Apart from the aforementioned avant-garde artists, Antonín Heythum, Adolf Hoffmeister, Otakar Mrkvička, Jindřich Štyrský and Toyen collaborated with the Liberated Theatre in their creative beginnings.

To a large extent, the musical component also played a dominant and sometimes completely determining role. The composers Miroslav Ponc and Karel Šrom collaborated with the Liberated Theatre. Emil František Burian was a prominent actor and musician. The jazz musician Jaroslav Ježek later completed the creative tandem with the comic duo of Jiří Voskovec and Jiří Werich.



Figure 9



Figure 10

All these artistic components completed the multifaceted, synthetic and original theatrical expression of the Liberated Theatre. The *Rádl* albums under discussion, in their entirety, mirror very well the obvious, overarching philosophical underpinnings of this young theatre art. The Liberated Theatre was founded as a theatre section of the avant-garde group Devětsil (Butterbur), made up of writers and poets, artists and theorists. The artistic direction they manifested and then represented declaratively was called poeticism (poetismus). It originated in the 1920s and never spread beyond the borders of Czechoslovakia. Poeticism did not want to be merely a literary programme but had the ambition of becoming a way of looking at life, to be a poem. The goal of poeticism was complete freedom from politics and an optimistic view of the world. Hence, its style develops lyricism, playfulness and lightness of touch (punctuation was removed in literature, for example).

In line with this were the main staging principles of the first seasons of the Liberated

Theatre, which were the synthetic nature of the actor's performance, the denial of illusory realism and decorativism, the emphasis on the functionality of all stage elements in relation to the actor's expression, and the dominance of directorial direction. They were reflected in the non-literary lyrical conception of the production as an authorial statement of the director-poet, rejecting the Aristotelian definition of the dramatic and speaking to the audience in the same spirit as the poets of Devětsil (Butterbur), whose works were, moreover, numerous represented in the repertoire of the theatre (for example, Vítězslav Nezval, Vladislav Vančura and others). Alongside them, the works of the French precursors of the avant-garde (Guillaume Apollinaire: *The Breasts of Tiresias*, 1927; Alfréd Jarry: *King Ubu*, 1928) and its contemporaries (Yvan Goll: *Methuselah*, 1927; Georges Ribemont-Dessaignes: *The Mute Canary*, 1926; *The Peruvian Hangman*, 1929; Jean Cocteau: *Orpheus*, 1928). In them, the richness of the bold, mutually disparate stage metaphors, whose sequence shaped the poetic construction of the productions, was fully unleashed (Čeporanová, Scherl and Just 2000).

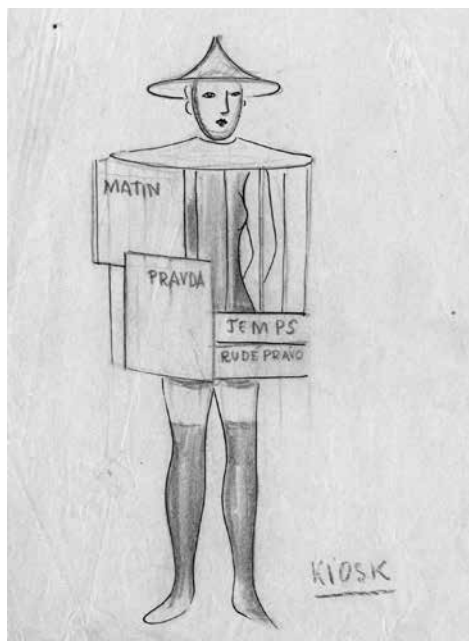


Figure 11



Figure 12

Part of this playfulness was also a parody of the staging tradition and the realistic and naturalistic tendencies that had dominated the acting and set design of the official theatre houses up to that time. The comic duo of Jiří Voskovec and Jiří Werich (see Figure 13) impaled the naturalistic acting convention on the barb of satire in their famous *Vest*

Pocket Revue. However, the light-hearted, playful atmosphere of the first productions, full of humour and detachment (e.g., in *The Breasts of Tiresias*), wore off rather quickly. By the end of the 1920s, the steamy horrors of the destructive outpourings of the subconscious began to appear in productions (e.g., in *The Peruvian Hangman*). In the context of social-political developments in Europe, the humour of the comic duo V + W became increasingly satirical and therefore political. Poeticism on the theatre had, of necessity, only a yuppie life. At the same time, it certainly inspired many later reminiscences.



Figure 13

There is no doubt that the avant-garde brought refreshing impulses to European theatre, undoubtedly in response to the horrors of World War I, which fundamentally shook the certainties of human existence. That is why it was what it was – light-footed, reckless, playful, experimental, unencumbered, free, seemingly almost limitless. But for all the fascination and sympathy that is rightly its own, it would be a disservice to uncritically exalt and overestimate its manifestations without acknowledging that it also had its limits. It was capable, as youth is, of making indelible suggestions, but these often fell short of deeper content. And therefore, it had to be transformed in

later stages, as its creators matured and gradually turned to more intimate, classical and serious formats and forms.

In the environment of the Czech interwar theatre avant-garde, the process of maturation and ageing of creators and forms met with artistic stagnation and the crisis of the large official stages. At the end of the 20th century, theatre artists from both camps felt the possibility of mutual enrichment. There was a kind of symbiosis.

The avant-garde was becoming dangerously hampered in the realisation of its aims by the restriction to small venues of an experimental nature and was also beginning to suffer from the traits of dilettantism which amateur or semi-professional operation necessarily entailed. The leading creators of the official scenes – at least the artistic personalities who excelled above the average – were again beginning to realise that the official theatre was in danger of stagnation (Scherl 206).

Therefore, the intention to use avant-garde impulses as rejuvenating injections gradually matured. Studio stages were set up at the large stone stages in the Czech theatre centres of Prague, Brno and Ostrava, with artists from avant-garde small stages invited to lead them.

Bibliography

- Holeček, Lukáš. "Tille, Václav [encyclopedic entry]." *Česká divadelní encyklopedie* [Czech Theatre Encyclopedia], part Česká činohra 1900–1945 [Czech Drama Theatre 1900–1945], 2023, online, https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=featured&Itemid=111&lang=cs. Accessed 18 December 2024.
- Jochmanová, Andrea, and Mariana Orawczak Kunešová. "The historical avant-garde in the European context." *Theatralia*, vol. 25, no. 1, 2022, pp. 7–12.
- Jochmanová, Andrea, and Ladislava Petišková. *Osvobozené divadlo. Na vlnách Devětsilu* [Liberated Theatre: On the Waves of the Devětsil (Butterbur)]. Janáčkova akademie múzických umění, 2022.
- Koubská, Vlasta, and Radomíra Sedláková. *Antonín Heythum*. Institut umění, Divadelní ústav, 2022.
- Michalová, Rea. *Karel Teige: Kapitán avantgardy* [Karel Teige: Captain of the Avant-Garde]. KANT, 2016.
- Petišková, Ladislava. "Rádl, Bedřich + Rádl, Otto [encyclopedic entry]." *Česká divadelní encyklopedie* (Czech Theatre Encyclopedia), part Česká činohra 1900–1945 (Czech Drama Theatre 1900–1945), 2017, online, https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=204:radl-bedrich&Itemid=111&lang=cs. Accessed 18 December 2024.
- Poláček, Vojtěch, Jakub Potůček and Vendula Potůčková Jurášová. *Antonín Heythum*. Galerie moderního umění, 2018.
- Rádl, Bedřich. *Osvobozené divadlo. Dokumentace (I. část: Od počátků do 30. června 1927, II. část: Od podzimu 1927 do konce jara 1930, III. část: Od podzimu 1930 do roku 1938)* [Liberated Theatre. Documentation (Part I: From the Beginnings to 30 June 1927, Part II: From Autumn 1927 to the End of Spring 1930, Part III: From Autumn 1930 to 1938)], typescript/scrapbook stored at Library of the Theatre Institute, Prague, 1961.
- Scherl, Adolf. "Činoherní divadlo v letech zápasů proti fašismu (1929–1939) (Drama Theatre in the Years of Struggle against Fascism (1929–1939))." *Dějiny českého divadla IV.* (History of Czech Theatre IV), Academia, 1983, pp. 206–439.
- Srp, Karel, editor. *Rozlomená doba 1908–1928: Avantgardy ve střední Evropě* (The Fractured Era 1908–1928: Avant-Gardes in Central Europe). Arbor Vitae, 2019.
- Spurná, Helena. *Emil František Burian a jeho cesty za operou* [Emil František Burian and His Expeditions to the Opera]. KLP, 2014.

—. *Divadelní režisér a člověk Oldřich Stibor (1901–1943)* [Theatre Director and Man Oldřich Stibor (1901–1943)]. Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.

Čeporanová, Drahomíra, Adolf Scherl and Vladimír Just. "Osvobozené divadlo [Liberated Theatre] [encyclopedic entry]." *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* [Czech Theatres: Encyclopedia of Theatre Groups], part of *Česká divadelní encyklopedie* [Czech Theatre Encyclopedia], edited by Eva Šormová, Theatre Institute, 2000, pp. 379–384.

Tille, Václav. *Kouzelná moc divadla* [The Magic Power of Theatre]. Edited by František Knopp. Divadelní ústav, 2007.

Vojvodík, Josef, and Jan Wiendl, Jan, editors. *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958* [Czech Avant-Garde Entries: Aesthetic Concepts and Changes in Artistic Practices in the Years 1908–1958]. FF UK, Togga, 2011.

Figures

Fig. 1 and 2

Bedřich Rádl as Dandy (Vítězslav Nezval: *Madrigal*, Liberated Theatre, 1926), photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.

Fig. 3

Jarmila Horáková as the chambermaid Klaudina, Miroslava Holzbachová as Angela and Jindřich Vacín as the lover Klitandr (Molière: *Cirkus Dandin*, Liberated Theatre, 1926), photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.

Fig. 4

Stanislav Neumann as the servant Lubin and Jarmila Horáková as the maid (Molière: *Cirkus Dandin*, Liberated Theatre, 1926), photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.

Fig. 5

Lola Skrbková as Colombina, behind her Bedřich Rádl as Dandy, Jarmila Svatá on the swing, Jindřich Vacín in black leotard below, Věra Hlavatá as Hortensie behind

him, Saša Machov on the right (Vítězslav Nezval: *Madrigal*, Liberated Theatre, 1926), photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.

Fig. 6

Světla Svozilová as the cashier Veronika (Yvan Goll: *Insurance against suicide Madrigal*, Liberated Theatre, 1927), photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.

Fig. 7 and 8

Mira Holzbachová during her typical dance evolutions in Liberated Theatre, photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.

Fig. 9 and 10

The costume and mask design for the character Presto was the work of Otakar Mrkvička and Karel Teige (Guillaume Apollinaire: *The Breasts of Tiresias*, Liberated Theatre, 1927), photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.

Fig. 11

The costume and mask design for the character Kiosk was the work of Otakar Mrkvička and Karel Teige (Guillaume Apollinaire: *The Breasts of Tiresias*, Liberated Theatre, 1927), photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.

Fig. 12

Otakar Mrkvička and Karel Teige – costume design of Dr. Kulečník (Yvan Goll: *Insurance Against Suicide Madrigal*, Liberated Theatre, 1927), photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.

Fig. 13

Jiří Voskovec and Jan Werich parody in a naturalistic way acting and staging a la Ibsen (Jiří Voskovec – Jan Werich: *Vest Pocket Revue*, Liberated Theatre, 1927), photographer B. Rádl. Library of the Theatre Institute, Prague, B. Rádl: *Liberated Theatre. Documentation. Part I: From the Beginnings to 30 June 1927*, typescript, 1961.



UDK 792.07(437.3Praga)Rádł B.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/78-96

Povzetek

V Knjižnici Gledališkega inštituta v Pragi hranijo tako imenovane Rádlove albume – zvezke s kolaži, v katerih najdemo fotografije gledaliških predstav, dramska besedila, kostumske skice, izrezke iz časopisov in zapise. Ponujajo nam avtentičen vpogled v način dela vodilnih predstavnikov češke medvojne gledališke avantgarde. V njih se odraža navdušenje nad improvizacijo, igro, lahкотnostjo in slogom, ki preči vsakršne meje. Članek na kratko predstavi to izvirno referenco kot odlični vir za razlago češke medvojne avantgarde, pa tudi za korekcijo njenih obstoječih interpretacij, saj osvetljuje njene najmočnejše vidike, pa tudi šibke točke in omejitve.

Ključne besede: češka medvojna gledališka avantgarda, Praga, Osvoboženo gledališče (Osvobožené divadlo), Bedřich Rádł, Otto Rádł, kolažni album

Dr. **Petra Ježková** je gledališka zgodovinarica in urednica, ki proučuje češko gledališče in kulturo 19. ter prve polovice 20. stoletja. Od leta 2007 je zaposlena na Oddelku za študije češkega gledališča na Umetnostnem in gledališkem inštitutu v Pragi (ATI), kjer je glavna nosilka projekta *Enciklopedija češkega gledališča*. Je pobudnica in vodja knjižne zbirke *Nota bene*. Od leta 2018 je vodja omenjenega oddelka, od leta 2024 pa tudi glavna urednica strokovne publikacije *Divadelní revue* (Gledališka revija).

petra.jezkova@idu.cz

Kolažni album kot izvirni vir za raziskovanje češke medvojne gledališke avantgarde

Petra Ježková

Oddelek za študije češkega gledališča, Umetnostni in gledališki inštitut, Praga

V zadnjih letih je opazen precejšen razmah zanimanja za avantgardo – ne le na Češkem in ne le v gledališču. V češkem prostoru se porast vračanja k avantgardi odraža v obliki številnih razstav, projektov, štipendij, razprav in knjig na to temo. V splošnem pa se nam v tovrstnih projektih, poglobljenih študijah in raziskavah pogosto ne uspe izogniti nečemu, kar pravzaprav niti ni nenavadno, temveč ravno nasprotno – splošno značilno za intenzivno znanstveno proučevanje: ob poglobitvi v določeno tematiko si neradi priznamo njene omejitve oziroma je ne umestimo v kontekst drugih pojavov njenega časa. Na gledališkem področju bi to denimo lahko pomenilo nepristransko primerjavo z dogajanjem na uradnih čeških institucionalnih odrih. Prav tako ni treba in tudi ne bi bilo pošteno, da bi pojave retrospektivno ocenjevali z dihotomijo tipa: »novo – izvirno – boljše« proti »staro – klasično – slabše«. Tovrstni pristop temelji na določeni ahistorični drži. Pri tistih retrospektivnih klasifikacijah, kjer »naprednost« pogosto precenjujemo kot kvaliteto (predvsem zato, ker že poznamo nadaljnji razvoj dogodkov), pa se nekaterim preteklim pojavom neupravičeno pripisujeta vodilna vloga in superiornost.

Namen mojega članka ni zanikati neizpodbitne vloge in prispevka razcvetov avantgardne umetniške ustvarjalnosti. Želim le opozoriti na nekatere splošno prisotne značilnosti pa tudi dejanske omejitve ključnih eksperimentov češke medvojne gledališke avantgarde, in sicer na podlagi specifičnega vira – tako imenovanih *Rádlvih albumov*, ki jih hranijo v Knjižnici Gledališkega inštituta v Pragi. Gre za izredno avtentično gradivo v obliki nekakšnih kolažnih albumov. Ti vsebujejo raznolik material, ki ga sestavljajo fotografije, izrezki iz tiskovin, kostumske skice, scene, plakati, gledališki napisi, besedila, scenariji ipd. Gre za nekakšen zasebni arhiv najrazličnejših ostankov in sledi dejavnosti mladega gledališkega kolektiva, in sicer v treh neobjavljenih zvezkih. Brata Otto in Bedřich Rádl sta se v mladostnem navdušenju nad gledališčem povezala z najpomembnejšim in najuspešnejšim prizoriščem češke medvojne avantgarde – Osvoboženim gledališčem (Osvobožené divadlo). Otto Rádl je

bil tudi navdušen fotograf, ki je gledališče svojstveno ujel v neposredne, spontano nastale podobe, iz katerih zaradi njegove vključenosti v umetniški kolektiv in proces veje pristno vzdušje.

Ni dvoma, da je avantgarda prinesla osvežujoče impulze v evropsko gledališče, zagotovo kot odziv na grozote prve svetovne vojne, ki je do temeljev pretresla gotovosti človeškega obstoja. Zato je tudi bila takšna, kot je bila – lahkotna, zaletava, igriva, eksperimentalna, nebrzdana, svobodna, na videz skoraj brez mej. Kljub navdušenju in priznanju, ki sta vsekakor upravičena, pa nekritično poveličevanje in precenjevanje njenih manifestacij ni na mestu, ne da bi priznali, da je imela tudi svoje omejitve. Tako kot mladost je tudi avantgarda lahko ponudila nepozabne sugestije, a ji je pri tem pogosto zmanjkalo globljih vsebin. Zato se je v poznejših fazah preobrazila, saj so njeni ustvarjalci zoreli in se sčasoma usmerili v bolj intimne, klasične in resne oblike.

Na področju češke medvojne gledališke avantgarde je proces zorenja in staranja ustvarjalcev ter ustvarjalnih oblik sovpadel z umetniško stagnacijo in krizo velikih institucionalnih odrov. Ob koncu 20. stoletja so gledališčniki obeh taborov začutili, da bi se lahko medsebojno obogatili; prišlo je do nekakšne simbioze. Avantgardo so pri uresničevanju ambicij namreč začele nevarno ovirati prostorske in organizacijske omejitve manjših eksperimentalnih prizorišč pa tudi elementi diletantizma, ki se jim pri amaterskem ali polprofesionalnem delovanju ni mogoče izogniti. Vodilni ustvarjalci na velikih institucionalnih odrih pa so pričeli spoznavati, da stagnacija ponovno ogroža tudi uradno gledališče. Tako je zlagoma dozorela zamisel, da bi za pomladitveno injekcijo uporabili avantgardne impulze. V največjih čeških gledaliških središčih – v Pragi, Brnu in Ostravi – so velikim odrom začeli dodajati tudi studijske, njihovo vodstvo pa zaupali umetnikom z manjših avantgardnih prizorišč.

Prevedla Urška Daly



UDK 792.07(497.4) "1937/1947"

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/98-120

Povzetek

Režiser Fran Žižek je v času svojega študijskega izpopolnjevanja pri Emilu Františku Burianu v Pragi izoblikoval zamisel o ailuzionističnem gledališču. Predstavil jo je v središču srednjeevropskih avantgard, v Pragi, in sicer na mednarodnem kongresu avantgardnih gledališč leta 1937. Zagovarjal je asketsko različico totalnega gledališča kot sintezo literature, dramske umetnosti, plesa, glasbe in likovne umetnosti, ki se vzpostavlja v praznem prostoru, njegovo glavno sestavino pa predstavlja igralska umetnost. Priložnosti za razširjanje igralskega izraza je iskal v povezavi s t. i. »odrskimi stroji«, ki so jih poganjale nove tehnologije, projekcije in svetloba reflektorjev pa so na odru ustvarjale dinamiko gibanja. Takšno zamisel ailuzionističnega gledališča je uresničeval v okviru Neodvisnega gledališča, ki ga je ustanovil leta 1938, in jo nadalje razvijal na odru Mestnega gledališča v Ptuj (v sezonah 1938/39 in 1939/40). Kljub temu da je Žižek vseskozi angažirano reflektiral svoja dela (v predavanjih, esejih in različnih drugih objavah), so bila njegova avantgardna prizadevanja v procesih zgodovinenja slovenskega gledališča zapostavljena – gotovo tudi zato, ker so potekala na odru ptujskega gledališča, ki je bilo v tistem času razumljeno kot periferno gledališko prizorišče v razmerju do bližnjega Maribora. Prispevek natančneje opredeli Žižkov koncept ailuzionističnega gledališča. Pri tem pokaže, kako ga je režiser razvijal v dialogu z drugimi reformatorji gledališča, zlasti s praškimi avantgardisti, in kako ga je udeleževal v gledaliških uprizoritvah med letoma 1937 in 1947.

Ključne besede: slovensko gledališče, avantgarda, Ptuj, Fran Žižek, ailuzionizem, Praga, (srednje)evropska avantgarda

Barbara Orel je redna profesorica za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na UL AGRFT. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Njene objave vključujejo knjigo *Prekinitve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih (1966–2006)* in uredniško zasnovane monografije, med njimi *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika ter Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe* (skupaj s Štefanom Vevarjem). Kot raziskovalka od leta 2008 sodeluje z delovno skupino The Theatrical Event, ki deluje v okviru International Federation for Theatre Research. Bila je tudi selektorica nacionalnih gledaliških festivalov Teden slovenske drame in Borštnikovo srečanje.

barbara.orel@agrft.uni-lj.si

Ptujska avantgarda: ailuzionistično gledališče Frana Žižka

Barbara Orel

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

Uvod

Članek prinaša študijo ailuzionizma Frana Žižka in z njo poglavje o slovenskih zgodovinskih avantgardah, ki je bilo v procesih zgodovinenja slovenskega gledališča zapostavljeno.¹ Čeprav je Žižek sproti reflektiral svoje delo (v predavanjih, s katerimi je rad pospremil svoje uprizoritve, esejih in drugih zapisih), njegova zamisel o ailuzionističnem gledališču ni bila deležna tolikšne pozornosti kot denimo prizadevanja drugih avantgardistov tistega časa, npr. Ferda Delaka. Gotovo je temu botrovalo dejstvo, da so Žižkova prizadevanja potekala na odrih v bližini Maribora (na Studencih, na Ptuju), ki so bili v tistem času razumljeni kot periferna gledališka prizorišča v razmerju do poklicnega Narodnega gledališča v Mariboru. Tako je denimo oder Dramatičnega društva na Ptuju doživljal tudi Fran Žižek. V knjigi *Moja zgodnja gledališka leta* (2000), v kateri je retrospektivno natančneje in obširneje predstavil svoje delo, je večkrat poudaril, da je avantgardistična prizadevanja uresničeval na provincialnem prizorišču, z amaterskimi igralci in pred občinstvom, ki ni bilo vajeno eksperimentiranja. Pri tem je izpostavil: »Avantgardistična gledališča v svetu so zvečine vzkli iz podobnih, ekonomsko brezupnih začetkov. Vendar pa so se rojevala v svetovnih kulturnih metropolah, kjer so se lahko zanašala na širok krog občinstva, ki so ga privlačevali gledališke novotarije in eksperimenti. Takšnega 'snobističnega občinstva' pa tedaj na Slovenskem še ni bilo« (Žižek, *Moja zgodnja* 179).

Namen tega članka je prikazati razvoj Žižkovega ailuzionističnega gledališča, izpostaviti njegove značilnosti v kontekstu reform v evropskem gledališču in v premislek ponuditi oznako ptujska avantgarda. Žižek jo je priložnostno uporabil v opisu *Mojih zgodnjih gledaliških let*, v spominih na »Moje prvo obdobje v mariborskem gledališču« pa je bil bolj odločen:

¹ Raziskava je rezultat raziskovalnega programa Gledališke in medumetniške raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Vsi moji »eksperimenti« (dramaturški, režijski in inscenacijski) so nastajali iz odpora do meščanskega iluzionističnega gledališča. Tako je ptujsko mestno gledališče postalo nekakšen laboratorij z jasnim ciljem, ki ni bil zgolj estetsko, temveč tudi sociološko pogojen. Zato menim, da ga s polno pravico smem imenovati ptujska gledališka avantgarda. (311)

Najprej bom natančneje opredelila teorija ailuzionizma, ki jo je Žižek oblikoval, še preden je zrežiral svojo prvo ailuzionistično predstavo. Nato bom predstavila odrske manifestacije Žižkovega ailuzionizma na izbranih primerih gledaliških uprizoritev, ki jih je režiral med letoma 1937 in 1940, s poudarkom na dveh avantgardnih sezonah v ptujskem Mestnem gledališču. Nazadnje bom raziskala, kako je Žižek nadaljeval svoja ailuzionistična iskanja v letih po drugi svetovni vojni, ko kulturnopolitične usmeritve v socialistični Jugoslaviji niso bile naklonjene avantgardnim iskanjem. Študija bo pokazala, da avantgardna prizadevanja Frana Žižka in njegove skupine na Ptuj uvrščajo mesto ob Dravi na zemljevid srednjeevropskih avantgard in ga postavljajo ob bok prizoriščem avantgardnih vrenj, kakršna so bila v tistem času Trst, Ljubljana, Gorica, Zagreb, Beograd.²

Teorija ailuzionizma

Fran Žižek je prvič predstavil svojo zamisel o ailuzionističnem gledališču na mednarodnem kongresu avantgardnih gledališč leta 1937 v Pragi, kjer se je samorastniško gledališko izobraževal, obiskoval dramski oddelek Konservatorija in bil asistent Emila Františka Buriana v njegovem takrat že mednarodno odmevnem gledališču D37. Konferenca (potekala je v dneh med 8. in 16. majem 1937) je bila zamišljena kot srečanje naprednih evropskih gledališčnikov. Odvijala se je v okviru Pomladnega festivala D37, na katerem je Burian vabljenim tujim gostom predstavil produkcijo svojega gledališča.³ Kot je poročal Lothar Metzl v reviji *Die Bühne*, se je konference udeležilo preko trideset gostov – med njimi so bili plesni ustvarjalci, režiserji, gledališki teoretiki, igralci, filologi, pisatelji in glasbeniki – iz Danske, Nizozemske, Švedske, Norveške, Avstrije in Jugoslavije – ki so razpravljali o načelih modernega gledališča (60). Jugoslavijo so zastopali režiserji Bratko Kreft, Branko Gavella, Bojan Stupica, Fran Žižek, srbski skladatelj in dirigent na beograjskem radiu Vojislav Vučković ter študent kompozicije na praškem konservatoriju Oskar

² Tomaž Toporišič ugotavlja, da so si avantgardisti v Trstu, Ljubljani, Gorici, Zagrebu, Zadru, Gorici in Beogradu prizadevali vzpostaviti nova središča avantgard zunaj kulturnih središč, kot so bila Pariz, Berlin, München, Dunaj in Moskva, ter tako decentralizirali umetniške tokove (17–18).

³ Burian je gledališče ustanovil konec leta 1933 in ga imenoval D34. Črka D označuje *divadlo* (kar v češčini pomeni *gledališče*), številka pa se nanaša na leto konca gledališke sezone. Burian je vsako leto v imenu gledališča premaknil eno številko, vse do D41. Na Pomladnem festivalu D37 so ponudili pregled reprezentativnih Burianovih uprizoritev: Brechtovo *Beraško opero*, Erbenovo *Vojno*, Pogodinove *Aristokrate*, Machovega *Rablja*, Beaumarchaisevega *Seviljskega brivca*, Klicperovo komedijo *Vsakdo nekaj za svojo domovino*, Wedekindovo *Pomladno prebujenje* in Burianovo predelavo Shakespeareovega in Laforguovega dramskega besedila *Hamlet III*.

Danon.⁴ Po Metzlovem mnenju je konferenca prinesla lep rezultat: spoznanje, da novo gledališče – četudi je njegovo delovanje vezano v okvire nacionalnih okolij – za svojo nadaljnji razvoj potrebuje združitev vseh enako mislečih, ne glede na njihovo narodno pripadnost (60). Odločili so se ustanoviti mednarodno pisarno vseh avantgardnih gledališč z začasnim sedežem v Pragi in izdajati revijo, ki bo obravnavala vprašanja sodobnega gledališča.

Fran Žižek je v referatu predstavil svojo teorijo o ailuzionizmu. Pozneje jo je natančneje predstavil v knjigi *Moja zgodnja gledališka leta* (2000), v kateri je popisal svojo gledališko pot od leta 1934, ko je maturiral na mariborski klasični gimnaziji, do leta 1940, ko je bil pozvan k služenju vojaškega roka, njegovo gledališko delo pa je bilo začasno prekinjeno. V knjigi je povzel tudi osrednjo misel svojega nastopa na praški konferenci (Žižek, *Moja zgodnja* 155–164). Teorijo o ailuzionizmu je umestil v t. i. antiiluzionistični tok, ki je vse od začetka 20. stoletja vodil inovatorje gledališča, da ponovno odkrijejo sredstva, ki so gledališču lastna, in vzpostavijo gledališče kot avtonomno umetnost. To je bil t. i. protinaturalistični tok, ki ga je izzvalo naturalistično gledališče s tem, ko je uveljavilo imitativno načelo kot estetsko kvaliteto in tako gledališču spodmaknilo lastno identiteto.⁵ Za prizadevanja avantgardnih gibanj, združena v protinaturalističnem oziroma antiiluzionističnem toku, se je v teoriji gledališča uveljavila oznaka reteatralizacija gledališča; to je ozaveščanja gledališča kot avtonomne umetnosti v odnosu do literature in drugih umetnosti, združenih v gledališču. Povedano z besedami Patricea Pavisa: »Medtem ko naturalizem do skrajnosti briše sledove gledališke produkcije, da bi tako omogočil iluzijo odsrke stvarnosti, ki je verjetna in naravna, teatralizacija ali bolje rečeno: vnovična teatralizacija [...] uprizarja predstavo v njeni edini resničnosti ludične fikcije« (706). Prav to je zagovarjal tudi Fran Žižek.

Zavzemal se je za asketsko različico totalnega gledališča kot sintezo literature, dramske umetnosti, plesa, glasbe in likovne umetnosti, ki se vzpostavlja v praznem prostoru, njegovo glavno sestavino pa predstavlja igralska umetnost. Za poimenovanje totalnega gledališča (katerega vzor je bilo Wagnerjevo celostno umetniško delo – *Gesamtkunstwerk*) je Žižek uporabljal oznako sintetično gledališče.

V primerjavi z razkošnimi režijami Burianovih sintetičnih predstav, ki so jih gostje vsak večer občudovali na festivalu D37, je ailuzionizem mnogo bolj skromen, naravnost asketski. Zasnovan je namreč na eni sami sestavini sintetičnega gledališča, na igralski umetnosti. Ta je namreč resnično izvirna gledališka sestavina, vse druge so le

⁴ Žižek izpričuje, da ga je Burian mesec dni pred začetkom festivala vprašal, koga naj povabi iz Jugoslavije. Predlagal je Krefta, Gavello, Stupico in Ferda Delaka, ki pa je v tistem času režiral nekje v Srbiji, zato ga ni bilo mogoče pritegniti k sodelovanju (*Moja zgodnja* 152).

⁵ Tega se je zavedal tudi Emile Zola, avtor manifesta »Le naturalisme au théâtre« (1881). V pojasnjevanju svojih razlogov oziroma zahtev po veristični scenografiji in kostumografiji, ki naj (v skladu s Tainovim dognanjem o vplivu dednosti, zgodovinskega trenutka in okolja na človeka) determinirata dramsko osebo, je Zola zapisal, da avtentično prizorišče pri gledalcih upravičeno vzbuja pomisleke, češ: »To ni gledališče!« (Zola 35).

'pridružene' in izhajajo iz lastnih in samostojnih umetniških zvrsti: npr. dramatika iz literature, scenografija in kostumografija iz likovne umetnosti, scenska glasba in petje iz glasbene umetnosti. (Žižek *Moja zgodnja*, 156)

Žižek je izpostavil, da je inovativne pristope k uprizarjanju že od začetka 20. stoletja usmerjal vse močnejši antiiluzionistični tok: »Razni umetnostni stili (ekspresionizem, kubizem, surrealizem itd.) so začeli zamenjevati kulise starega iluzivnega odra z raznimi stiliziranimi naznačitvami« (prav tam 157). To je ponazoril s primeri Adolpha Appie, Aleksandra Tairova, Edwarda Gordona Craiga in Erwina Piscatorja, ki pa so s svojimi inovacijami v gledalcih še vedno želeli vzbuditi prepoznavanje določenih krajev in okolij (prav tam 158). Za Žižka je bil ailuzionizem dosledno zanižanje kakršnegakoli iluzionizma: zavzemal se je za »povsem prazen, nevtralen oder«, na katerem bi se igre »ne dogajale več v raznih prizoriščih, temveč skratka na odru, ki ničesar ne predstavlja« (prav tam). Na nevtralnem odru in v praznem prostoru si je prizadeval uveljaviti novo dimenzijo: gibanje. Soustvarjale so jo gibljive scenske naprave oziroma »odrski stroji«, ki so igralcem omogočali razširitev možnosti igrskega izraza (prav tam). Žižek se je odrekel poslikanim kulisam in namesto njih uporabljal svetlobo reflektorjev in filmske projekcije za označevanje različnih prizorišč odrskega dogajanja.

Dinamiko gibanja je podpiral ailuzionistični pristop k igri. Žižek ji je vzporednice iskal v Meyerholdovi biomehaniki. Predhodnika ailuzionističnega igralca je prepoznal v igralcu elizabetinskega gledališča (ta je le z besedo zarisoval prizorišča, v katerih je nastopal, gledalci pa so te oznake dopolnili s svojo domišljijo) in v srednjeveških glumačih, ki so na t. i. Terencijevem odru nenehoma spreminjali prostor in čas odrskega dogajanja (Žižek, *Moja zgodnja* 156). Pri ustvarjanju ailuzionističnega gledališča so kongenialno sodelovali tudi dramski avtorji, a ne v demiurški vlogi snovalcev besedila in samega smisla uprizorjenega sveta, temveč kot avtorji uprizoritvenih predlog, ki so drugim izraznim sredstvom enakovreden sestavni del uprizoritve. Ailuzionistični dramatiki, kot jih imenuje Žižek, naj dramske zgodbe ne bi vezali »na povsem določene ambiente in nacionalne sredine, temveč bi se [njihova problematika] na praznem ailuzionističnem odru nujno posplošila, internacionalizirala in tako postala globalno zanimiva« (prav tam).

Nastop na kongresu avantgardnih gledališč Žižka gotovo umešča v »sam vrh evropskega avantgardnega gibanja« in kot ugotavlja Ana Kocjančič: »Bil je naš prvi gledališki ustvarjalec, ki je v širšem evropskem prostoru pred evropsko avantgardno srenjo suvereno predstavil svojo obliko novega odrskega oblikovanja« (245). Žižek svoje teorije o ailuzionizmu na mednarodnem kongresu v Pragi še ni mogel podkrepiti s primerom iz svoje režijske prakse, saj na takšen (ailuzionističen) način do takrat še ni zrežiral nobene predstave. Vizijo ailuzionističnega gledališča je izpisoval z izbranimi primeri iz zgodovine gledališča, zlasti ljudskega gledališča, in z avantgardnimi

zgledi teoretskih del svojih sodobnikov, s katerimi se je seznanil na gledališkem izpopolnjevanju v Pragi. V praških gledališčih si je vneto ogledoval predstave čeških avantgardistov tistega časa (Jindřich Honzl, Jiří Frejka in Emil František Burian). Svoje režijske izkušnje je obogatil tudi kot hospitant v Burianovem gledališču.

Odrske manifestacije Žižkovega ailuzionizma (1937–1940)

Žižek je ailuzionizem mislil in udejanjal celostno: v prepletu izbora ustreznega dramskega besedila in tehnologije odra, v vzajemnem sodelovanju vseh soustvarjalcev uprizoritve, tako umetniške ekipe kot tehničnega osebja, saj je njegova zamisel ailuzionističnega gledališča terjala posebno arhitekturo odrskega prizorišča. Svojo vizijo je razvijal v sodelovanju z različnimi skupinami sodelavcev, najprej v krogu ljubiteljske gledališke skupine na Studencih pri Mariboru (1937), nato v novoustanovljenem Neodvisnem gledališču, v okviru katerega je začel sestavljati lastno ekipo (1938), izoblikoval pa jo je na odru Mestnega gledališča v Ptuj, kjer je prevzel umetniško vodstvo gledališča in tam ustvaril dve avantgardni sezoni (1938/39 in 1939/40). Njegova prizadevanja so bila usmerjena v oblikovanje ailuzionističnega avantgardnega gledališča in razvoj gledališke kulture sploh ter njeno razširjanje med širšim krogom prebivalstva, zlasti med delavstvom (z organiziranjem gledaliških tečajev, predavanj, izdajanjem literature s področja gledališča). Značilnosti Žižkovega ailuzionizma bodo predstavljene na izbranih uprizoritvah, ki jih je režiral od leta 1937, ko se je vrnil s študijskega izobraževanja v Pragi, do leta 1940, ko je bil v polnem ustvarjalnem zamahu, a je zaradi vpoklica k služenju vojaškega roka moral prekiniti svoja avantgardna iskanja.

Žižek je teorijo ailuzionizma na odrskih deskah prvič udejanjil kmalu za tem, ko je predstavil mednarodni strokovni javnosti. Ko se je poleti leta 1937 iz Prage vrnil domov na počitnice, je na Studencih pri Mariboru v sodelovanju z ljubiteljsko gledališko skupino (delovala je v okviru Zveze delavskih izobraževalnih društev Vzajemnost) zrežiral ekspresionistično dramo Alojzija Remca **Magda**. Ta »tragedija v 12 scenah«, kot jo je označil dramatik, uprizoritelje (v prvi vrsti režiserje, igralce in scenografe) postavlja pred velik izziv, saj z dramaturgijo nakazane postajne tehnike prikazuje Magdino življenjsko pot, pri tem pa predvideva menjave dvanajstih med sabo povsem različnih prizorišč v različnih obdobjih njenega življenja. Prav zato jo je Žižek izbral za svoj prvi primer ailuzionistične uprizoritve, kot pojasnjuje v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* (160). V dvorani Delavskega doma, v kateri ni bilo več portalnega okvira, je zasnoval svoj prvi »odrski stroj«, kakor je imenoval scenografsko konstrukcijo oziroma arhitekturo odrskega prizorišča. Načrtoval je gibljivo kvadratno odrsko ploskev, ki bi omogočala naklon na vse strani in tako s hitrimi spremembami različnih položajev nakazovala menjave prizorišč (prav tam 160–161). Te zamisli ni

bilo mogoče uresničiti. Namesto tega so tehnični sodelavci izdelali okroglo ploščo z enotnim naklonom proti dvorani. Po Žižkovem pripovedovanju so jo obdajali platneni zasloni, na katerih so se izrisovale silhuete igralcev in omogočale »senčno igro« (prav tam 161). Potencirale so jo svetlobne naprave oziroma za to predstavo posebej izdelani reflektorji, opremljeni z raznobarnimi filtri. Uporabil jih je zlasti za menjavo prizorišč, prehode med posameznimi prizori pa je označevala tudi glasba (na klavirju in petje songov). Uprizoritev je vzbudila veliko zanimanje med gledalci in požela pohvalne kritike. Emil František Burian je objavil fotografijo predstave v gledališkem programu svojega gledališča (5. novembra 1937). Čeprav Žižek ni bil tako zadovoljen kot strokovno in laično občinstvo, ga je Burianova gesta dodatno motivirala pri uresničevanju odrskih realizacij auluzionizma.



Naslovnica Burianovega glasila o gledališču D 38, na kateri je fotografija Žižkove *Magde*

Leta 1938, ko se je vrnil s študijskega izpopolnjevanja v češki prestolnici, je ustanovil Neodvisno gledališče po vzoru Burianovega gledališča D36. Vzor mu je bil nov produkcijski model gledališča, njegova organizacijska struktura in umeščenost v širši družbeni in kulturnopolitični prostor. Z besedami Bruna Hartmana, Burianovo gledališče se je prilegalo Žižkovim pogledom: »brez državne dotacije, neodvisno, neuradniško, združujoče gledališčnike sorodnega občutenja gledališča« (152). Burian je D36 vzpostavil kot večnamensko kulturno središče, ki vsak večer ponuja gledališke predstave in raznovrstne prireditve z različnih področij (glasbe, likovnih umetnosti, literature), vključno s predavanji, mednarodnimi srečanji in konferencami, festivali, izdajanjem knjig in revij ter z njimi oblikuje programsko zaključeno celoto, s povezovanjem njihovih občinstev v skupnost pa meri na širjenje avantgardne umetnosti in kulture. Tako kot Burian si je tudi Žižek prizadeval, da bi Neodvisno gledališče na Ptuj zaživel kot ustanova za širjenje avantgardnih zamisli z izdajanjem ustrezne literature, predavanji (ki so pogosto spremljala njegove uprizoritve) in drugimi dejavnostmi. Žižek je že z imenom nakazal, da želi biti gledališče v vseh pogledih – tako pri oblikovanju programa in uprizoritvenega sloga kakor tudi finančno – neodvisno: »Sloni na dveh temeljih – na članih svojega gledališkega kolektiva ter na občinstvu oziroma slovenski javnosti širom naše domovine. Zato ni odvisno od subvencij – bodisi državnih ali banovinskih« (Žižek, »I. Splošen pregled« 3). To je zapisal v neke vrste ustanovni listini gledališča, v kateri so natančneje opredeljeni cilji gledališča, sestava repertoarja za prvo sezono, notranja organizacija gledališča in finančna konstrukcija.⁶ Pravzaprav gre za osnutek pogodbe (datirana je z dnem 28. avgust 1938), s katero naj bi Neodvisno gledališče kot gledališka skupina prevzelo gledališče na Ptuj. To je bilo deset dni po odmevni otvoritveni predstavi Neodvisnega gledališča, uprizoritvi kitajske igre *Breskov cvet*, ki se je zgodila 12. avgusta 1938 v dvorani Ljudske univerze v Mariboru. Po premieri ga je namreč obiskal tedanji intendant Mestnega gledališča v Ptuj Anton Ingolič in mu ponudil mesto režiserja. Tako so se začeli dogovori o sodelovanju med Neodvisnim gledališčem in Dramatičnim društvom, ki je upravljalo ptujsko gledališče.⁷

Tako kot Emil František Burian je tudi Fran Žižek zasnoval Neodvisno gledališče v zamisli o povezavi vseh sodelujočih v kolektiv, v katerem so si vsi člani, tako ustvarjalci kakor tudi tehnično in administrativno osebje, med seboj enaki. To potrjuje tudi opis »notranje organizacije« Neodvisnega gledališča:

Lastniki gledališča so člani gledališkega kolektiva, ki so si med seboj enakopravni. Člani se razlikujejo med seboj zgolj po delitvi dela in sicer v 1 uradniškega nameščenca uprave, 1 dramaturga oziroma gled. pesnika, 2 režiserja, 1 komponista, 1 koreografinjo,

⁶ Žižkov šeststranski rokopis hrani Zgodovinski arhiv na Ptuj. Iz oznak strani je razvidno, da manjkata prvi strani, zato naslov tega dokumenta v tem članku označujem s prvimi zapisanimi besedami: »I. Splošen pregled«.

⁷ Iskanje pravnoformalnih rešitev za nastanitev Neodvisnega gledališča na odru Dramatičnega društva Ptuj je Žižek opisal v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* (189–194).

1 električarja, 1 gospodarja in glumce. Umetniško se podrejajo obema režiserjema, ki v diskusijah z ostalimi skušata uresničiti svoj gledališki stil. Kolektivu je pričenjen gledališki studio iz mladih ptujskih talentov, ki po možnosti izpopolnjujejo ansambel.⁸

Skupina prireja »v sezoni 10 gledaliških predstav - premier, kurs avantgardnega dramskega studia, zaključen gledališki festival ter predavanja o novih gledaliških smereh« (prav tam). Takšni so bili prvotni načrti, njihovo realizacijo pa je Žižek pozneje nekoliko prilagodil okoliščinam, v katerih je delovalo ptujsko gledališče.

Žižek na Ptuj sicer ni mogel pripeljati svoje igralske ekipe (le igralca Alberta Wilhelma), a jo je na novo sestavil iz članov ptujskega ansambla, igralcev Delavskega odra in dijakov ptujske gimnazije (*Moja zgodnja* 196). Jedro umetniške skupine v obdobju 1938–1940 pa so (kot ugotavlja Dušan Mauser) sestavljali: literati Alojzij Remec, Stanko Cajnkar, profesorji s ptujske gimnazije Anton Ingolič, Tone Šifrer, Janko Jarc, slikar Franc Mihelič, violinist J. Pavletič, pianistka Mara Kobajeva, dirigent Glasbene matice Jože Gregorc, igralec Albert Wilhelm, plesalka Jo Žižek (Stucin) in režiser Fran Žižek.⁹ Na odru Mestnega gledališča v Ptujju so skupaj ustvarili dve avantgardni sezoni. Čeprav tako spremenjene sestave gledališke skupine Žižek ni več imenoval Neodvisno gledališče, jo je vodil v skladu s prvotno zastavljenimi stremljenji k ailuzionizmu, kot jih je predvidel v ustanovni listini gledališča.

V drugi točki tega dokumenta je jedrnato predstavljen »Repertoar in stil«:

Vse uprizoritve bodo sintetične, to je vsebovale bodo i glasbo, petje, ples in običajno glumo. Iz repertoarja smo izločili vsa naturalistična in klasično - realistična dela vsled naših stilnih smernic. [...] V vsakem komadu bomo skušali obdelati vsaj en del našega novega stila, dokler s poslednjo uprizoritvijo ne dosežemo čistega ailuzionizma. Stilno bo torej naše gledališče skušalo hoditi povsem nova svojstvena pota in radikalno pretrgati z upodobitvijo umetnosti uradnih scen. (»I. Splošen pregled« 3)

Program sloni na načrtno sestavljenem repertoarju, ki »[s]kuša dati odgovor na vsa pereča vprašanja sodobnosti. Je strogo umetniški in predvsem izrazito naroden. Kot nobeno drugo gledališče hoče N. G. obuditi našo staro, pozabljeno ljudsko glumo in tako postati pobornik narodno kulturne dediščine« (prav tam). V tistem času je bil večinski del prebivalstva na Ptujju nemškega porekla. Zato je imela v krepitev slovenske narodne zavesti usmerjena programska usmeritev v času pred drugo svetovno vojno, ko so se napetosti v Evropi stopnjevale, izrazito političen in provokativen naboj. Žižek pa ni izkazoval zanimanja le za slovensko ljudsko gledališče, temveč se je navduševal tudi nad ljudskim gledališčem drugih narodov (nad italijansko *commedie dell'arte*,

⁸ Žižek je sprva nameraval v Neodvisnem gledališču angažirati dva režiserja: Emila Smaska in sebe (»I. Splošen pregled« 5). Dejansko je vse predstave režiral sam, z Emilom Smaskom pa je sodeloval kot s piscem in avtorjem priredb besedil.

⁹ To ugotavlja Dušan Mauser (9). Kot je razvidno iz rokopisa osnutka pogodbe, je Žižek med nepogrešljive sodelavce štel: Emila Smaska (sprva ga je nameraval angažirati kot režiserja), igralca Alberta Wilhelma, komponista Cvetka in Pučnika ter koreografinjo Jo Stucin (Žižek) (»I. Splošen pregled« 5).

francosko farso, tradicionalnimi oblikami kitajskega in japonskega gledališča).¹⁰ Želel je ustvariti »novega sintetičnega igralca in novo gledališče«, zato je za vse člane predvidel skrbno premišljeno gledališko vzgojo: »Dan je strogo odmerjen v gimnastične ure, glasbeni pouk, vaje, studij gledališke literature ter splošno naobrazben tečaj in prosto diskusijo« (prav tam). Žižek je prevzel vlogo umetniškega vodje ptujskega gledališča in vzgojitelja ansambla, uprizoritev pa ni le režiral, temveč je opravljal tudi delo dramaturga in avtorja dramskih priredb, scenografa in kostumografa.

Priložnost za razvoj t. i. »sintetičnega igralca«, to je igralca, veččega igre, petja, umetnosti giba in plesa, ki pri tem povezuje različne umetnosti v totalno gledališče, je prepoznal v kitajski igri *Breskov cvet*. Zato jo je izbral za otvoritveno predstavo Neodvisnega gledališča. Ta je bila po Žižkovem mnenju »epična« in hkrati »sintetična«: »Dramsko besedilo se je organsko prepletalo z glasbo, petjem, plesom in pantomimo. Vrh tega je bila igra, četudi jo je neznani avtor napisal že v 13. stoletju, celo nadvse aktualna« (*Moja zgodnja* 180). Zgodba o Kitajski v času, ko jo je ogrožal sovražnik, je metaforično reflektirala družbenopolitične razmere v Evropi pred izbruhom druge svetovne vojne. Besedilo je našel v praškem Orientalnem institutu, kjer je z zanimanjem prebiral indijsko, javansko, japonsko in kitajsko literaturo o gledališču. Tako kot drugi reformatorji evropskega gledališča 20. stoletja je tudi Žižek črpal navdih za oblikovanje samonikle režijske pisave iz dialoga z gledališkimi tradicijami vzhodnih kultur. Prevzelo ga je prav kitajsko gledališče, ki mu je ailuzionizem imanenten: »za Evropejca predstavlja originalna kitajska igra višek avantgardistične umetnosti, saj se radikalno loči od vseh navlak našega iluzionističnega odra« (Žižek nav. po Babšek 40). Ali kot je natančneje pojasnil v *Mojih zgodnjih gledaliških letih*: »Na kitajskem odru namreč ni nobenih iluzionističnih kulis, le tu in tam kak odrski predmet, ki pa ima najrazličnejše pomene. Glavna pozornost gledalcev velja igralcem, oziroma njihovi igri, v kateri se meša stilizirana deklamacija s petjem, pantomimo, plesom, artistiko in akrobacijo« (170). Še posebej so ga pritegnili opisi pantomimičnih prizorov, v katerih »kitajski igralci zgolj s pantomimično igro ustvarjajo najrazličnejše ambiente - kar se je povsem skladalo z mojo zamislijo ailuzionizma« (prav tam 172). Pred režijo *Breskovega cveta* Žižek ni imel priložnosti za ogled nobene uprizoritve v izvedbi skupine s Kitajske. Prvič je videl kitajske igralce nastopiti dvajset let pozneje v Ljubljani, ko je na odru Drame Slovenskega narodnega gledališča gostovala Pekinška opera.

Breskov cvet je prevedel iz češčine in – tako kot pri uprizoritvah drugih dram – sam poskrbel za priredbo besedila v skladu s svojim ailuzionističnim uprizoritvenim konceptom (prav tam 180–186). Na njegovo pobudo je pisatelj Ivan Potrč celotno besedilo preoblikoval v ritmično prozo in – kot mu je predlagal – vanjo vključil verze iz zbirke *Kitajska lirika* v prevodu Alojza Gradnika (1928). Verzi naj bi stopnjevali

¹⁰ Tako je v prvi sezoni na Ptuj, ki jo je uvedla kitajska dramska pesnitev *Breskov cvet*, uprizoril francosko farso *Burko o jezičnem dohtarju* (*Maistre Pierre Pathelin*), v drugi sezoni pa se je pri režiji *Beneških trojčkov* (*Due gemeli Veneziani*) oprl na *commedio dell'arte*.

emocionalnost dialoga. Za scenografijo so uporabili tri paravane (s kitajskimi motivi jih je poslikala Elica Špangrinova), ki so jih igralci v kar se da verodostojnih kitajskih kostumih med predstavo sami prestavljali in tako označevali različna prizorišča. Še posebej zanimiv je bil pristop k igri. Skladno s tradicijo kitajskega gledališča, v katerem igra sloni na posebnih uprizoritvenih znakih, so z igralci poskušali iznajti stilizirane znake, »ki so se sicer zdeli 'kitajski' in vendar dostopni razumevanju naših gledalcev« (prav tam 183). Razlagati si je mogoče, da so igralci zgodbo upovedovali z mimiko in telesnimi gestami, ki so evocirale smisel besedila – seveda na osnovi dramske predloge, a bolj kot z besedami z neverbalnimi znaki. Za koreografijo pantomimičnih prizorov je poskrbela Jožica Štucin, glasbo (ki je bila v živo izvajana na odru) pa je na osnovi kitajskih motivov ustvaril Dragotin Cvetko. Uprizoritev je uvedlo Žižkovo predavanje o auluzionizmu. Jaro Dolar je v *Večerniku* zapisal: »Nastop Neodvisnega gledališča pod vodstvom Frana Žižka je bil senzacija. Na predstavo je prišlo vse, kar se količkar zanima za gledališke probleme in napolnilo dvorano Ljudske univerze. [...] Priznati je treba, da je režiserju uspelo prepričati nas o upravičenosti novega avantgardističnega stila« (prav tam 188). Po navdušenem sprejemu premiere v dvorani Ljudske univerze v Mariboru so ponovitve z uspehom igrali v ptujskem Mestnem gledališču.

Kot je razvidno iz ustanovne listine Neodvisnega gledališča, ki vsebuje tudi predlog repertoarja za prvo sezono v obsegu desetih uprizoritev, je Žižek poleg *Breskovega cveta* načrtoval še dve uprizoritvi iz vzhodnega gledališča: kitajsko dramo *Gospa Studenčnica* in dramatizacijo japonskega romana *Gompači in Komurasaki* v stilu japonskega teatra. A zaradi žgočih družbenopolitičnih okoliščin, ki so nakazovale začetek vojne, pa tudi glede na ptujsko občinstvo, vajeno konvencionalnih iluzionističnih uprizoritev v realističnem slogu, je svoj prvotni načrt spremenil. Tako so jedro njegove prve ptujske sezone na odru Mestnega gledališča sestavljale uprizoritve slovenskih dram. Vpeljal jih je Linhartov *Veseli dan ali Matiček se ženi*, sledile so Cankarjeva *Lepa Vida*, *Detektiv Megla* Jožeta Kranjca, *Kdo je kriv?* Angela Cerkvenika in Žižkova dramatizacija Jurčičevega *Desetega brata*.

Nove razsežnosti in izrazne možnosti auluzionizma so dobro razvidne v uprizoritvi Cankarjeve drame *Lepa Vida*, s katero so na Ptuj obležili dvajseto obletnico Cankarjeve smrti. Za Žižka je bila drama, ki je veljala za neuprizorljivo, »nekakšna bela krizantema v gumbnici siromašne suknje slovenskega avantgardnega gledališča« (Žižek, *Moja zgodnja* 201). Z režijskega vidika je pravzaprav nadaljeval raziskovanje auluzionizma v smeri, ki jo je začrtal že v Remčevi *Magdi*, to je prikazovanje dogajanja v obliki senčnega gledališča in s pomočjo filmskih projekcij. Dvorana ptujskega Mestnega gledališča, ki so jo uporabljali tudi kot kinematograf, je s tehnično opremo za predvajanje filmov (slike in zvoka) omogočala ustvarjanje presenetljivih vizualnih učinkov. Po Žižkovi pripovedi takšnih učinkov ni bilo mogoče doseči na odrih poklicnih gledališč niti v Mariboru niti v Ljubljani. Cankarjevo dramsko pesnitev je priredil svoji

viziji, in sicer tako, da je iz drame v treh dejanjih črtal celotno drugo dejanje, v katerem se Vida preseli k Dolinarju. Tako je dogajanje oskrbel z enotnim prizoriščem – okoljem Cukrarne, kjer slovenski umetniki jemljejo slovo od življenja. Potek dogajanja na dveh ravneh, v prostoru realnega v mračni podstrešni sobi in irealnem svetu hrepenenja in prividov, je prikazal s pomočjo prosojne tkanine iz tila, ki je predeljevala prostor v dve prizorišči. Gledalci so

skozi tilasto tkanino videli tudi dogajanja za steno. Svet hrepenenja in vročinskih fantazij sem še podkrepil s pomočjo senčnih iger ter s filmskimi projekcijami. To mi je omogočal velik filmski zaslon v ozadju odra. Projektor ptujskega kinematografa ni bil nameščen kot običajno v kabini za hrbtom publike, temveč je projiciral gibljive slike iz kabine za odrom, torej v smeri proti občinstvu. (Žižek, *Moja zgodnja* 203)

Sanje in prividi posameznih dramskih oseb so bili prikazani v obliki kratkih filmov. Žižek jih je pripravil skupaj s kinooperaterjem Edom Murnom, in sicer tako, da sta »iz številnih kulturnih pa tudi igranih filmov izrezala primerne sekvence (priznam, to je bil vandalizem) in iz njih zmontirala kompilacijski film, ki je ilustriral vizije posameznih vlog. Vodilni motiv hrepenenja – 'rožo mogoto' – je na primer pričaral posnetek kaktusa, ki se je počasi razcvetel in razprostrl čez vse ozadje odra« (prav tam).

Kot opozarja Andreja Babšek v študiji *Mejniki v razvoju ptujskega gledališča*, je filmske posnetke na odru pred Žižkom uporabil vsaj Ferdo Delak v uprizoritvi Cankarjevega *Hlapca Jerneja*. Pri tem ugotavlja, da je bilo povezovanje gledališča in filma na Slovenskem v tistem času drzna poteza (Babšek 30). Gledališčniki in kulturni delavci so v filmu – slabšalno so ga imenovali umetnost iz konzerve – prepoznavali krivca za upad gledališkega občinstva. Sicer je bil Žižek seznanjen z uporabo filmskih posnetkov v evropskem gledališču (o tem je bral v literaturi o Erwinu Piscatorju, Bertoltu Brechtu idr.). Ključna pa je bila njegova izkušnja v Burianovem gledališču D36, v katerem je spremljal tudi nastajanje znamenite uprizoritve Wedekindove drame *Pomladno prebujenje* (1936), v kateri so se igrani prizori prepletali z dogajanjem, posredovanim s pomočjo diapozitivov in filmskih projekcij.¹¹ Burian je v tej uprizoritvi prvič uporabil t. i. teatrograf (*Theatergraph*) – poseben sistem oziroma tehnični postopek za ustvarjanje podob (ali »odrski stroj«, kot bi dejal Žižek), pri katerem je bilo igranje v izvedbi igralcev kombinirano z uporabo diapozitivov in filmov na takšen način, da je bil pomen dela enakovredno porazdeljen med besedilo, dramsko dogajanje in projicirane podobe. Burian ga je razvil skupaj s scenografom Miroslavom Kouřilom.¹² Kot izpostavlja Denis Bablet v *The Revolutions of Stage Design in the 20th century*, je pomen dela izhajal iz soočenja in napetosti med različnimi mediji (152). V *Pomladnem prebujenju* so bile podobe projicirane na prosojno tkanino iz tila, za katero so stali

11 Žižek v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* podrobneje opisuje, kako je prav na vajah *Pomladnega prebujenja* skušal izluščiti bistvo Burianovega režijskega postopka (121–125).

12 To tehnologijo je pozneje uporabil in nadalje razvijal Burianov učenec Alfréd Radok skupaj s scenografom Josefom Svobodo. Izpopolnila sta sistem in ga poimenovala *laterna magika*.

igralci, tako da je bilo na trenutke videti, kot da so igralci del projekcij (prav tam).¹³ Bablet ugotavlja, da so iznajdbe Buriana in Kouřila skupaj s prizadevanji Piscatorja in Traugotta Müllerja odprla vrata novim oblikam gledališča, v katerem so scenografska sredstva predstavljali arhitekturna konstrukcija, osvetlitev in projicirane podobe (namesto platna in umetnikovih barv); označil jih je za rojstvo sodobne avdiovizualne civilizacije (prav tam 154).

Žižek je svojo režijsko poetiko do kraja prignal v uprizoritvi Levstikovega *Martina Krpana* (1940), s katero je zaključil svojo drugo ptujsko sezono in ki obenem predstavlja sklepno dejanje njegovih avantgardnih teženj k ailuzionizmu v obdobju pred drugo svetovno vojno. To ugotavlja Andreja Babšek (37) in opozarja na posrečen izbor besedila, ki vsebuje vse tisto, kar je Žižek iskal v dramskih predlogah kot izhodišču v ailuzionizmu: umetniško kakovostno besedilo, ki temelji na ljudskem izročilu, hkrati pa vsebuje ideološko sporočilo o klenosti slovenskega naroda, ki neomajno kljubuje nenaklonjenim družbenopolitičnim okoliščinam. Pri odločitvi za izbor slovenskih besedil »Žižku pravzaprav ni šlo za iskanje slovenskosti kot take, ampak za iskanje ideološkega sporočila, ki naj se čim bolj dotika ljudskih množic« (prav tam 33). Že v času študijskega izpopolnjevanja v Pragi je začel razmišljati o tem, kako »ustvariti nekakšen slovenski uprizoritveni slog, po katerem bi se razlikovali od splošno veljavnih šablon evropske gledališke kulture« (Žižek, *Moja zgodnja* 173). V mislih je imel »ailuzionistične pantomime za uprizoritve najbolj znanih del slovenske dramatike« (prav tam). K temu ga je spodbudilo preučevanje uprizoritvenih praks vzhodnega gledališča v Orientalnem inštitutu, ko je odkril magijo pantomimičnih prizorov v kitajskem gledališču.

Po Žižkovem mnenju je bila ptujska uprizoritev *Martina Krpana* »prvi poizkus res slovenskega gledališča, tako po vsebinski kot oblikovni strani« (nav. po Babšek 38). V letu pred izbruhom druge svetovne vojne, ko so haloški viničarji v Hitlerju videli »rešitelja izpod jarma skorumpiranega jugoslovanskega režima« (Žižek, *Moja zgodnja* 239), je zgodba o upornem slovenskem junaku na ptujskem odru učinkovala še bolj provokativno in politično angažirano kot sicer. Uprizoritev sta sestavljali dve vrsti prizorov, ki sta se med seboj izmenjevali: prvi sklop je vseboval dialoške prizore iz Levstikove povesti, drugi sklop pa kratke pantomime v slogu ljudskih obredij, šeg in navad (kot so kurentovanje, gostüvanje).¹⁴ Žižek, to pot tudi v vlogi kostumografa, si je zamislil kostume kot zbirko narodnih noš iz različnih slovenskih pokrajin. »Vseslovenski značaj« so uprizoritvi podeljevali tudi glasbeni motivi, ki jih je v živo izvajala pianistka na klavirju pred odrom. Prizore je povezoval vodja igre oziroma »igrski voditelj«, kot ga imenuje Žižek, »nekakšen maitre de jeu« iz srednjeveških misterijev, ki je kot Levstikov Močilar občinstvu pojasnjeval

¹³ Na takšen način sta Burian in Kouřil uprizorila tudi *Jevgenija Onjegina* (1936) in *Trpljenje mladega Wertherja* (1938). O razvoju in uporabi sistema teatrografa natančneje piše Jarka M. Burian (107–116).

¹⁴ Načrte za *Martina Krpana* in njihove realizacije Žižek strnjeno popiše v poglavju »Še poskus z naivnim gledališčem« v *Mojih zgodnjih gledaliških letih* (239–250).

potek dogajanja ali pa kar sam posegel vanj» (prav tam 241). Med osebami je nastopal tudi zbor v sestavi šestih fantov in štirih deklet, ki so spominjali na kokotiče iz kurentovega sprevoda. Ptujška publika je bila, kot pripoveduje Žižek, šokirana: »Pričakovala je nekakšno scensko slikanico v slogu ilustracij Hinka Smrekarja ali Franceta Kralja, ne pa 'prleškega gostüvanja' ali pa celo 'kurentovanja'« (prav tam 246). Kurentovanje je bilo namreč v tistem času od oblasti prepovedano (saj se je pogosto zaključilo s pretepi in poboji), zato je bila njegova odrska upodobitev nadvse drzna politična gesta.¹⁵ Nekateri intelektualci so predstavo sprejeli z odobravanjem, tajnik Dramatičnega društva pa jo je označil za vrh Žižkovega auluzionističnega iskanja. Kljub temu je Dramsko društvo na režiserjevo veliko presenečenje vse ponovitve odpovedalo.

Tako se je zaključila njegova druga sezona na Ptuj, ki je opisala dramaturški lok od antične drame (Sofoklejev *Kralj Ojdip*) do sodobne slovenske dramatike (*Malomeščani* Bratka Krefta, *Sirote* Antona Ingoliča, *Nevarna igra* Stanka Cajnkarija), poleg italijanske komedije (*Beneški trojčki* Antonia Cristofora Collalta Mattiuzzija) in komedije iz učiteljskega življenja (*Vzgojitelj Lanovec* Ernsta Otta) pa je vključevala tudi reprezentativni primer ameriške dramatike (*Strast pod brest* Eugena O'Neill). Žižkova avantgardna prizadevanja na Ptuj je prekinil vpoklic na služenje vojaškega roka (v Goražde v Bosni in Hercegovini), ki so mu ga dotlej zaradi študija v Pragi odlagali.

Odzven auluzionizma na odru Drame SNG v Mariboru (po letu 1945)

V prvih povojnih letih je Fran Žižek angažirano sodeloval pri vzpostavitvi Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru. O tem je podrobneje pisal v prispevku »Moje prvo obdobje v mariborskem gledališču«, ki ga je pripravil ob 80-letnici SNG Maribor in je izšel v publikaciji *Izročila zgodovine* v sezoni 1999/2000. Žižek je bil k obnovi gledališča povabljen kot režiser (skupaj z Milanom Skrbinškom in Lojzetom Štandekerjem). Za prvo povojno sezono 1945/46 je predlagal uprizoritev treh iger, ki jih je režiral pred vojno na Ptuj: Linhartovega *Matička*, Collaltove *Beneške trojčke* in O'Neillovo dramo *Strast pod brest*. V pogovoru s takratnim tajnikom gledališča Emilom Smaskom je svoj predlog utemeljil takole: »[Č]e že nisem mogel uresničiti svoje zamisli o samostojnem Studiu, bi rad vsaj repertoarno navezal svoja ptujška avantgardna prizadevanja« (prav tam 323). V prvih mesecih po osvoboditvi si je namreč prizadeval v okviru Narodnega gledališča ustanoviti eksperimentalni oder v obliki samostojnega dramskega Studia, žal brez uspeha.¹⁶

¹⁵ O tem je Žižek pisal v časniku *Večernik* (Babšek 38).

¹⁶ Žižek je predlog oblikoval na povabilo Dušana Špindlerja, takratnega predsednika mestnega odbora, ki ga je povabil, naj pripravi »vizijo mariborskega gledališča v novi socialistični eri« (»Moje prvo obdobje« 314). Natančneje je predstavljen na straneh 314–315 v tem prispevku. Sicer je Žižek že leta 1939, ob koncu svoje prve sezone v ptujškem gledališču, upravniku mariborskega gledališča Radovanu Brenčiču predlagal ustanovitev Dramskega studia, ki bi deloval na Ptuj kot nekakšna samostojna podružnica mariborskega gledališča. Zaradi prevelikega finančnega vložka, ki bi ga terjal ta podvig, predlog ni bil sprejet.

V družbenopolitičnih okoliščinah, ki so nastopile po drugi svetovni vojni v socialistični Jugoslaviji, je imelo (ne le mariborsko) gledališče pomembno nalogo izvrševanja »nacionalne vzgoje« (prav tam 324); potekala je v okviru doktrine socialističnega realizma. Žižek je svoje režijsko delo sicer prilagodil temeljnim usmeritvam kulturne politike v novi državi, a ni povsem opustil misli na nadaljevanje svojih avantgardnih iskanj. Svoj pristop k režijam v mariborskem gledališču je pojasnil takole:

Naloga gledališča ni oponašanje življenja, marveč prikaz osnovne dramske ideje v čim bolj sugestivnih in estetskih podobah. Zato pa je potrebno za vsako igro najti *poseben stil*, ki bo očiten v vseh uprizoritvenih sestavinah, tako v sceni, barvi, osvetljavi, predvsem pa v igri igralcev, v dinamični mizansceni tja do najmanjših fizičnih akcij. (Prav tam 325)

Čeprav se je tudi sam pri vodenju igralcev opiral na metodo Stanislavskega, ni bil zagovornik realizma na odru. Zavedal se je »dolžnosti do novega časa, namreč, izgrajevati občinstvo z literarno pomembnimi in idejno tehtnimi uprizoritvami« (prav tam 329). Pri tem pa je – podobno kot pred vojno na Ptuj – ponovno opravljal delo neke vrste vzgojitelja igralskega ansambla. Ali kot je pojasnil svojo odločitev za režijo Collaltovih *Beneških trojčkov*: »Hotel sem namreč poživiti zastarelo igralsko tehniko naših igralcev, ki so bili več ali manj le kostumirani in naličeni deklamatorji in so dejstvovali izključno z besedno igro, namesto da bi odrske značaje doživljali tudi s telesno igro« (prav tam 331). Čeprav ni več javno zagovarjal teorije ailuzionizma, oznake avantgarda pa ni uporabljal (razumljivo, saj so bila avantgardna iskanja v času izgradnje nove socialistične družbe nezaželena), je na mariborskem odru vendarle posegal po rešitvah, ki jih je izoblikoval v času svojih avantgardnih prizadevanj na ptujskem odru. V prvi vrsti je bil to pristop k oblikovanju uprizoritvenega prostora. Tudi na odru Narodnega gledališča v Mariboru se je Žižek odpovedal iluzionističnim poslikavam in namesto tega v sodelovanju s scenografi in mojstri odrske tehnologije v gledaliških delavnicah iskal rešitve, ki so spominjale na »odrske stroje« iz ptujkega obdobja. To potrjujejo tudi kritike uprizoritev.

V uprizoritvi Linhartove igre *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* sta scenografijo po Žižkovi zamisli oblikovala arhitekt Maks Hlad in slikar Maks Kavčič, pri izdelavi pa je sodeloval vodja gledaliških delavnic Vladimir Rijavec.¹⁷ Kritik *Vestnika* Jaro Dolar ni skrival navdušenja nad usklajenostjo med režijo, scenografijo in igro:

Neverjetno, kako ubrana je bila igra na inscenacijo (delo slikarja Kavčiča in arhitekta Hlada), ali pa inscenacija na igro. Sploh pa je bila inscenacija poglavje zase. /.../ bila je smiselno povezana z dogajanjem in je delila oder na dva dela ter z razno višino tal dajala igravcem vse možnosti, da so se lahko razporedili in razživeli. (»Veseli dan« 2)

V uprizoritvi *Beneških trojčkov* se je Žižek prav tako odpovedal iluzionističnim kulisam,

¹⁷ Po Žižkovem pripovedovanju sta z Rijavcem v času vojnega ujetništva »v taborišču večer za večerom – po končani dnevni tlaki – snovala načrte za nekakšno 'gledališče bodočnosti'« (»Moje prvo obdobje« v 327). Zato ga je Žižek povabil k soustvarjanju *Matička*.

ki naj bi ustvarile kar najbolj verodostojno prizorišče hodnika s sobami, in se je, kot pravi sam, namesto tega »poslužil 'scenskega stroja', kot nekoč v ptujski uprizoritvi« (»Moje prvo« 332). To so po ogledu predstave posebej izpostavile tudi kritike. Jaro Dolar je zapisal:

Posebno poglavje vprizoritve je inscenacija, ki na presenetljivo preprost in vendar odersko nenavadno učinkovit način rešuje menjavanje prizorišča med hodnikom in sobo. Pet polovičnih valjev, ki jih je mogoče enostavno po potrebi obračati, da lahko vidimo tudi kaj se godi po sobah, je rešitev, ki bi jo skoro lahko imenovali Kolumbovo jajce. Za slikovito izvedbo te režiserjeve zamisli sta skrbela Rijavec in Kavčič; slednji je naredil tudi okusne osnutke za kostume. (»Beneški trojčki« 5)

Uprizoritev je oživila obliko italijanskega ljudskega gledališča *commedio dell'arte* in je vključevala tudi komične pantomimične prizore, t. i. *lazzije*. Po Žižkovem pričevanju je bil vpliv tega načina igre »čutiti še nekaj sezon v igralskem izrazu mariborskega ansambla« (»Moje prvo obdobje« 333).

Pohval za sozvočje med režijo, scenografijo in igro je bila deležna tudi O'Neillova *Strast pod brest*. Ta je bila Žižku že na ptujskem odru v velik izziv ne le zaradi zahtevne psihološke igre v konfliktni družinski situaciji, temveč tudi zaradi simultane dogajanja na različnih prizoriščih v enonadstropni hiši in zunaj nje.¹⁸ Kritik mariborske uprizoritve Branko Rudolf je izpostavil:

Izredno srečen je bil inscenatorski domislek hiše s štirimi sobami, ki imajo pletene stene, take, ki postajajo prozorne, kadar so od zadaj razsvetljene. [...] Učinkovit je bil temni hodnik, ki deli obe polovici hiše – istočasno, učinkovito 'izhodišče' za figure. Scena je bila resnično dramska. S preprostimi sredstvi je res pričarala farmo, prostor za njo, zemljo okrog nje in cesto v vas – bresti so ostali zreducirani na enega, nakazanega. (»Premiera« 5)

Koliko so bile uprizoritve omenjenih treh dram, ki jih je režiral že na Ptuj, dejansko predelave ptujskih uprizoritev, pa je na osnovi sicer zajetne dokumentacije (Žižkovih pričevanj, kritik in fotografij) težko presoditi. Žižek je ailuzionistični pristop k oblikovanju uprizoritvenega prostora na odru mariborskega Narodnega gledališča nadalje razvijal v tesnem sodelovanju s scenografom Vladimirjem Rijavcem tudi v naslednji sezoni 1946/47, in sicer na primeru Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* in ljudske igre *Miklova Zala* (prim. Žižek, »Moje prvo obdobje« 337–348). Vse po vrsti pa so dosegle velik uspeh pri gledalcih in visoko število ponovitev.

¹⁸ Žižek primerjalno analizira obe uprizoritvi v prispevku »Moje prvo obdobje« (333–337).

Sklepne ugotovitve

Žižkovo ailuzionistično gledališče je izvirna oblika totalnega gledališča kot sinteza literature, dramske umetnosti, plesa, glasbe in likovne umetnosti, ki se vzpostavlja v praznem prostoru, njegovo poglavitno sestavino pa predstavlja igralska umetnost. Z vidika oblikovanja odrskega prostora je Žižek prekinil utečeno prakso iluzionističnih (slikarskih) poslikav in kulis, ki verodostojno ponazarjajo prizorišča. Namesto tega je na tako rekoč praznem odru vzpostavljal »odrske stroje«, kakor je imenoval arhitekturne konstrukcije za ailuzionistične uprizoritve, v katerih so igralci z igro svetlobe, projekcijami (diapozitivi, filmi) in premišljeno izbranimi rekviziti zgolj nakazovali prostor, pri tem pa spodbujali občinstvo, da ga dopolni z lastno domišljijo. Tehnološke inovacije mu je omogočala uporaba tehnične opreme za predvajanje filmov v dvorani ptujskega Mestnega gledališča, ki so jo uporabljali tudi kot kinematograf.

Žižek je svoje ailuzionistično gledališče razvijal v dialogu s kolegi v mednarodnem prostoru, zlasti avantgardisti in drugimi gledališkimi reformatorji tistega časa. Njegov največji vzornik je bil češki avantgardist Emil František Burian, pri katerem se je med letoma 1936 in 1938 v Pragi izpopolnjeval v njegovem takrat že mednarodno odmevnem gledališču D37. Po modelu Burianovega gledališča, ki je oblikoval nov produkcijski model gledališča kot kulturnega središča, ki povezuje gledališčnike s sorodno mislečimi (avantgardnimi) ustvarjalci z drugih področij umetnosti in jih širi v družbeni prostor, temelji pa na kolektivu, v katerem so vsi člani med seboj enakovredni, je Fran Žižek leta 1938 ustanovil Neodvisno gledališče. Matični prostor za razvijanje ailuzionizma je našel na odru ptujskega Mestnega gledališča in k sodelovanju pritegnil skupino stalnih sodelavcev. Na ptujskem odru so skupaj ustvarili dve avantgardni sezoni (1938/39 in 1939/40), obe izrazito politično angažirani. Prizadevali so si razviti poseben slovenski avantgardni uprizoritveni slog, ki bi se razlikoval od ustaljenih vzorcev evropske gledališke kulture. Žižek je vir režijskega navdiha iskal v različnih oblikah ljudskega gledališča v Evropi in tradicionalnem gledališču vzhodnih kultur (Kitajske, Japonske, Indije). Repertoarno se je (v prvi sezoni 1938/39) oprl predvsem na slovenska dramska besedila, pri tem pa se je odločal za uprizarjanje tistih, v katerih je prepoznaval plodno izhodišče v ailuzionizmu. Iskal je dramske zgodbe, katerih tematike bi učinkovale kot univerzalne in v tem pogledu globalno zanimive ter internacionalne. Hkrati se je z njimi angažirano odzival na žgoča družbenopolitična vprašanja v svetu in matični ptujski sredini. To je bil čas tik pred izbruhom druge svetovne vojne, ko je Hitler krepil svojo moč in oblast. Na Ptuj je bil večinski del prebivalstva nemškega porekla in je v Hitlerju prepoznal voditelja, ki naj bi jih rešil pritiskov jugoslovanskega režima. Zato je Žižek v repertoar načrtno vključil tudi dela, ki so nagovarjala h krepitvi slovenske narodne zavesti; učinkovala so izrazito provokativno in politično angažirano. Njegova avantgardna prizadevanja in uprizoritvene inovacije niso bile le estetsko prebojne, temveč vseskozi tudi družbeno

angažirane. Zato je Frana Žižka in njegovo skupino na Ptuju utemeljeno imenovati z oznako ptujska gledališka avantgarda.

Po vojni, ko okoliščine v času vzpostavljanja socialističnega sistema v Jugoslaviji avantgardnim umetniškim iskanjem niso bile naklonjene, je bil Žižek angažiran kot režiser v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru. Čeprav mu eksperimentalnega odra tam ni uspelo ustanoviti, je svoje prve uprizoritve (z izborom dramskih besedil) navezal prav na ptujske uprizoritve, v sodelovanju s scenografi pa je nadalje razvijal »odrske stroje« v ailuzionistično zasnovanem prostoru odra.

- Bablet, Denis. *The Revolutions of Stage Design in the 20th century*. Leon Amiel, 1977.
- Babšek, Andreja. *Mejniki v razvoju Ptujškega gledališča 1918–1958*. Gledališče, 2001.
- Burian, Jarka M. »E. F. Burian: D34–D41«. *TDR*, letn. 20, št. 4, 1976, str. 95–116.
- Hartman, Bruno. »Druga mariborska gledališka prelomnica«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, letn. 13, št. 30, str. 148–161.
- Jaro (Jaro Dolar). »Veseli dan ali Matiček se ženi«. *Vestnik*, 24. nov. 1945, št. 79, str. 2.
- . »Beneški trojčki«. *Vestnik*, 8. marec 1946, št. 27, str. 5.
- Kocjančič, Ana. *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*. Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- Mauser, Dušan. »Dramsko estetski elementi v Žižkovem repertoarju (ptujsko obdobje, gledališka sezona 1938/39 in 1939/40«. Seminarjska naloga iz zgodovine gledališča pri prof. F. Kumbatoviču. Akademija za igralsko umetnost, 1965/66.
- Metzl, Lothar. »Ein kongress der avantgarde theater aller nationen in Prag. Das modernste und fortschrittlichste Theater Mitteleuropas«. *Die Bühne*, št. 450, 1937, str. 29–31, 60.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Rudolf, Branko. »Premiera v mariborskem gledališču (O drami E. O'Neill's Strast pod brestom)«. *Ljudska pravica*, 14. april 1946, št. 89, str. 5.
- Toporišič, Tomaž. »Trst, Ljubljana, Zagreb in Beograd med obrobjem in središčem: od zgodovinskih do neo-, post- in retroavantgard«. *Amfiteater*, letn. 11, št. 2, 2023, str. 14–31.
- Zola, Émile. »Naturalizam u pozorištu«. *Rađanje moderne književnosti. Drama*, ur. Mirjana Miočinović, Nolit, 1975, str. 33–40.
- Žižek, Fran. »I. Splošen pregled«. Rokopis. 28. avg. 1938. Zgodovinski arhiv na Ptuj, SI_ZAP/0006/057 Gledališče Ptuj, 1798–1943, škatla 45, ovoj 5/3.
- . »Moje delo«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja*, letn. 22, št. 46–47, 1986, str. 14–27.
- . »Moje prvo obdobje v mariborskem gledališču«. *Gledališki list Drama SNG Maribor*, sezona 1999/2000. Priloga Gledališkega lista – *Izročila zgodovine*, št. 4, str. 305–348.
- . *Moja zgodnja gledališka leta*. Obzorja, 2000.



UDK 792.07(497.4) "1937/1947"

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/98-120

Abstract

During his studies with Emil František Burian in Prague, the director Fran Žižek developed a unique version of anti-illusionist theatre. He presented it at the international congress of avant-garde theatres in 1937 in Prague, the centre of the Central European avant-garde. Žižek advocated an ascetic version of total theatre as a synthesis of literature, drama, dance, music and visual arts that is established in an empty space, with acting as its main component. He sought to enrich the possibilities of actor's expression with moving scenic devices or "stage machines" powered by new technologies, while projections and spotlights created the dynamics of movement on stage. This idea of anti-illusionist theatre was realised in the Independent Theatre, which he founded in 1938, and further developed on the stage of the Mestno gledališče v Ptuj (Ptuj Municipal Theatre) in the 1938/39 and 1939/40 seasons. Although Žižek regularly reflected on his work (in lectures, essays and other publications), this chapter of the Slovenian avant-garde has remained largely unexplored. It was probably neglected in the processes of historicising (Slovenian) theatre because Žižek's avant-garde endeavours took place at the Ptuj theatre, which was considered a peripheral theatre venue in relation to nearby Maribor. While elaborating on Žižek's concept of anti-illusionist theatre, the paper focuses on the question of how the director's theory and practice entered into a dialogue with other theatre reformers, especially with the protagonists of the Prague avant-garde.

Keywords: Slovenian theatre, avant-garde, Ptuj, Fran Žižek, anti-illusionism, Prague, Central-European avant-garde

Barbara Orel is a professor of Dramaturgy and Performing Arts at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana. Her main areas of research are experimental theatre, avant-garde movements and performance across disciplines. Her publications include the book *Prekinitve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih* (*Breaking with Tradition in the Slovenian Performing Arts*, 2023) and several edited collections, including *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika* (*Performing Arts, Migration, Politics*, 2017). She has also contributed to *Performance Research*, *Theater* and *Nordic Theatre Studies*. She co-founded the journal of performing arts theory *Amfiteater* (editor in 2008-2010) and curated the Slovenian national theatre festivals, the Week of Slovenian Drama and the Maribor Theatre Festival.

barbara.orel@agrft.uni-lj.si

The Ptuj Avant-Garde: The Anti-Illusionist Theatre of Fran Žižek

Barbara Orel

Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana

Fran Žižek's anti-illusionist theatre is a unique form of total theatre as a synthesis of literature, drama, dance, music and visual art, which is established in an empty space, with acting as its main component. In terms of stage design, Žižek broke with the established practice of illusionistic paintings and backdrops that authentically represent the sets. Instead, on an empty stage, he created "stage machines", as he called architectural constructions for anti-illusionist performances, in which the actors merely suggested the space through the play of light, projections (slides, films) and carefully chosen props, encouraging the audience to complete the space with their own imagination. Technological innovations were made possible by the use of technical equipment for screening films in the hall of the Ptuj Municipal Theatre, which was also used as a cinema.

Žižek developed his anti-illusionist theatre in dialogue with his international colleagues, especially the avant-gardists and other theatre reformers of the time. His greatest role model was the Czech avant-gardist Emil František Burian, with whom he studied in Prague between 1936 and 1938 in his then internationally acclaimed theatre, D37. Following Burian's theatre model – a new theatre production model that imagined theatre as a cultural centre linking theatre artists with like-minded (avant-garde) artists from other fields of art, expanding them into the social space and based on a collective in which all members are equal to each other – Fran Žižek founded the Independent Theatre in 1938. He found a home for the development of anti-illusionism on the stage of the Ptuj Municipal Theatre and attracted a group of permanent collaborators. Together, they created two avant-garde seasons on the Ptuj stage (1938/39 and 1939/40), both of which were highly politically engaged. They sought to develop a distinctive Slovenian avant-garde style of performance that would differ from the established patterns of European theatre culture. Žižek looked for inspiration in various forms of folk theatre in Europe and in the traditional theatre of Eastern cultures (China, Japan, India). Repertoire-wise (in the first season of 1938/39), he relied mainly on Slovenian plays, choosing to perform those in which

he recognised a fruitful starting point in anti-illusionism. He was looking for dramatic stories whose themes would be universal and, in this respect, globally interesting and international. At the same time, he responded to pressing sociopolitical issues in the world and in Ptuj. This was the time, just before the start of World War II, when Hitler was consolidating his power and authority. The majority of the population in Ptuj was of German origin and recognised Hitler as a leader who would save them from the pressures of the Yugoslav regime. Žižek, therefore, deliberately included in his repertoire works that appealed to the strengthening of Slovenian national consciousness; they had a provocative and politically engaged effect. His avant-garde efforts and performance innovations were not only aesthetically groundbreaking but also socially engaged. It is therefore justified to designate Fran Žižek and his group the "Ptuj theatre avant-garde".

After WWII, when circumstances were not inclined to avant-garde artistic explorations during the establishment of the socialist system in Yugoslavia, Žižek was engaged as a director at the Slovene National Theatre in Maribor. Although he was unable to establish an experimental stage there, he related his first productions (with a selection of plays) to the Ptuj productions, and in collaboration with the stage designers, he further developed the "stage machines" in the anti-illusionistically conceived space of the stage.



UDK 7.037(497.1)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/122-140

Povzetek

Članek analizira decentralizacijo evropskega avantgardnega kanona z osredotočanjem na jugoslovansko avantgardo, ki jo predstavi kot policentrično in rizomatsko omrežje umetniških praks. Predstavljeni so transnacionalni in omrežni pristopi ter interdisciplinarni metodološki okvir, ki so prispevali k preoblikovanju razumevanja avantgardnih gibanj. Osrednja pozornost je namenjena ključnim konceptom in teorijam, ki podpirajo rizomatski pristop k raziskovanju avantgarde, pri čemer se teoretska izhodišča osvetljujejo skozi primere jugoslovanskega dadaizma, zenitizma in konstruktivizma. Posebej sta izpostavljena koncepta »barbarogenija« in »balkanizacije Evrope« kot strategiji subverzije imperialnih diskurzov, ki ju primerjamo z likom »kanibala« latinskoameriškega avantgardista Oswalda de Andradeja. Članek zagovarja transnacionalno branje marginalnih avantgard, ki razkriva globalne mreže odpora proti zahodnocentričnim narativom modernosti. S prikazom jugoslovanske avantgarde kot dinamičnega omrežja in z utemeljevanjem omrežnega pristopa članek prispeva k razširjanju razumevanja avantgarde onkraj zahodnocentrične perspektive ter odpira prostor za nadaljnje raziskave marginaliziranih ali manjšinskih umetniških praks, kar pluralizira podobo evropske modernosti.

Ključne besede: zgodovinska avantgarda, jugoslovanska avantgarda, rizomatski fenomen, omrežni pristop, horizontalna zgodovina umetnosti

Dr. **Kristina Pranjić** je izredna profesorica na Fakulteti za humanistiko in Raziskovalnem centru za humanistiko Univerze v Novi Gorici. V svojem raziskovalnem delu se osredotoča na umetniške izraze evropske avantgarde in sodobne intermedijske umetniške prakse ter alternativne epistemologije avantgardne umetnosti in njihove družbene učinke. Je avtorica knjige *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada* (Založba Sophia, 2024).

kristina.pranjic@ung.si

Decentralizacija evropskega avantgardizma in omrežje jugoslovanske avantgarde

Kristina Pranjić

Fakulteta za humanistiko, Raziskovalni center za humanistiko, Univerza v Novi Gorici

1. Uvod

Raziskave na področju zgodovine in teorije avantgarde so v zadnjih letih veliko prispevale k decentralizaciji kanona evropske avantgarde in univerzalnega narativa modernosti (Ørum; Bäckström in Hjartarson; Tiampo; Harding in Rouse).¹ Tako v ospredje stopajo avantgardni pojavi onkraj Zahoda oziroma uveljavljenih umetniških centrov, pa tudi onkraj osrednjih predstavnikov - avantgardistov, ki so bili do pred kratkim skoraj izključno moškega spola. Za periferne dele Evrope in umetnice - avantgardistke je sicer veljalo, da so proizvedli nekaj aktivnosti in del, a da ta niso imela izvirnega značaja ali večjega vpliva, kar kaže na substancialistično mišljenje o avantgardi kot proizvodnji umetniških artefaktov.

Natančnejša analiza namreč pokaže ravno nasprotno – da gre za bistvene dele avantgardističnih gibanj. Še več – nekatera zapostavljena, obrobna območja, kot je recimo vzhodno- in srednjeevropski prostor, so namreč tista, kjer se zares pokaže radikalnost avantgardnih praks (Božić Blanuša; Mansbach 7). Več raziskav je dopolnilo tudi uveljavljeno mnenje, da je dadaizem, ena najradikalnejših avantgardnih umetniških praks, predvsem zahodnoevropski pojav velikih kulturnih središč, ter poudarilo pomembnost vzhodno- in srednjeevropskega dadaizma (Botar; Sandqvist; Foster). O novem opredeljevanju periferije in središča ter ustvarjanju novih alternativnih zemljevidov z vidika srednjeevropske avantgarde je na primerih dela Avgusta Černigoja in Ferda Delaka ter retroavantgardnega kolektiva Neue Slowenische Kunst pisal Tomaž Toporišič. Kljub številnim novim raziskavam in objavam na področju avantgarde pa ostaja dejstvo, da so fenomeni iz Vzhodne in Srednje Evrope še vedno nezadostno zastopani.

V članku bomo predstavili avantgardo v kontekstu transnacionalnega in omrežnega pristopa ter zasnovo interdisciplinarnega metodološkega pogleda, ki je prispeval

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Historične interpretacije 20. stoletja (P6-0347), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

k decentralizaciji avantgardnega kanona. Osredotočili se bomo na nekaj ključnih konceptov in teorij, ki podpirajo rizomatski pristop k raziskovanju avantgarde. Teoretsko zasnovo bomo osvetlili prek konkretnih manifestacij na primerih jugoslovanske avantgarde – tako dadaizma, zenitizma kot konstruktivizma. Cilj tovrstnega teoretskega utemeljevanja omrežnega pristopa in prikaza jugoslovanske avantgarde kot dinamičnega omrežja je razširiti razumevanje avantgarde onkraj zahodnocentričnega pogleda in odpreti možnost za nadaljnje raziskave marginaliziranih ali manjšinskih umetniških praks, kar bo prispevalo tudi k bolj kompleksni in pluralni podobi evropske modernosti.

2. Kanon evropske avantgarde in neenakomeren razvoj

Marginalizacija pojavov na evropski periferiji ali polperiferiji se poleg zmanjševanja pomena zaradi kvantitete ali kratkotrajnosti teh fenomenov opravičuje tudi z njenim kulturnim in ekonomskim zaostankom v nasprotju z naprednimi gospodarskimi središči, ki so prepoznani kot kraji radikalnih inovacij. Periferija je tako zaznamovana s posnemanjem in sekundarnim privzemanjem, s katerim poskuša »dohiteti« novosti središča. Takšne predstave literarne in umetnostne zgodovine v primeru avantgarde kažejo na dejstvo, da tradicionalni kanon misli avantgardo kot v času in prostoru linearen pojav. Avantgarda je v tem primeru umetniška dejavnost, ki mora za upravičenost svojega obstoja ustvariti zadostno število umetniških predmetov ali privržencev, da lahko prestane preizkus časa. Prav tako implicira, da avantgardo poganjajo predvsem kulturno in gospodarsko dominantne regije.

Na osnovi takšnega razumevanja umetniškega in literarnega razvoja, ki je v večini primerov izhajalo iz središča moči, je tudi za medvojno jugoslovansko avantgardo napačno veljalo, da gre za manjše in nepovezane pojave brez enovitega programa, ki so se zgolj odzivali na velike dogodke zahodnoevropske kulture. Slednja je tako predstavljala osrednji vir primarnih zgledov, za katerega velja originalnost in povezanost, jasna linearna zgodba, podprta z letnicami in kraji dogodkov ter dovoljšnim številom sledilcev in reprezentativnih vizualnih in literarnih del, ki so sledila določenemu stilu. Za pojave s periferije pa je bilo sprejeto mnenje, da gre za naključne in stihijske pojave ali namerno posnemanje, ki nima kanonične vrednosti, ampak zgolj priča o stikih in pretoku idej iz središča ter želji lokalnih kultur, da bi dohitele Zahod. O tem, da so teoretiki sprejeli to načelno nepovezanost ter diskontinuiteto avantgarde in njene zgodovine v Srednji ter Vzhodni Evropi kot eno od njenih določujočih karakteristik, pričajo naslovi monografij, ki govorijo o kratkotrajnih pojavih ali »bliskih« tovrstnih literarnih in umetniških praks v 20. stoletju, obdobja avantgard na območju Vzhodne in Srednje Evrope pa so označena

kot »leta nereda« ali »nemogoče zgodovine«.² Takšno stališče nakazuje na morebiti nehoti sprejeto mnenje, da so bila evropska avantgardna gibanja na Zahodu linearna, kontinuirana in progresivna v času. Podobi evolucijskega napredovanja Zahoda stoji nasproti zgodovinski razvoj jugoslovanske avantgarde in Jugoslavije nasploh; obe se kažeta kot fenomena, ki sta bila nenehno v procesu sprememb, njun kulturni in politični razvoj pa v trajni krizi, saj »ni linearnega razvoja, ampak katastrofalni modeli, ki se prepletajo brez kronološkega zgodovinskega smisla evolucije modernizma« (Šuvaković, »Kontekstualni« 117; Šuvaković, »Impossible« 12).

Ravno nelinearnost, nehierarhičnost in naključnost so izjemnega pomena za avantgardo in avantgardno prakso, nenadni vzniki novih žarišč in razpustitve obstoječih smeri razvoja pa določujoča lastnost njenega omrežnega, policentričnega ali rizomatskega delovanja. Namesto središča in periferije je zato produktivnejše avantgardo misliti kot vmesni prostor, omrežje in mesto nenehne izmenjave ali mejo, kot jo karakterizira Jurij Lotman – gre za obmejni ali čezmejni prostor semiosfere, ki je zaznamovan z večjezičnostjo in sobivanjem razlik, izmenjavanjem notranjega in zunanjega, konstrukcijo lastne individualnosti in vdorom tuje organizacije sveta (200–201).

V primeru omrežja jugoslovanske zgodovinske avantgarde gre za umetniške prakse avantgardistov v Zagrebu in Beogradu ter na območju Slavonije (Osijek, Vinkovci) in Vojvodine (Novi Sad, Subotica), v Ljubljani ter na območju Goriške in Furlanije - Julijske krajine (Gorica, Trst). Kozmopolitskost, večjezičnost in večkulturnost predstavljajo osrednje značilnosti samega omrežja jugoslovanske avantgarde, ki je poleg slovenskih, srbskih in hrvaških umetnikov v različnih fazah vključevalo tudi obmejne madžarske avantgardiste v Vojvodini in italijanske avantgardiste na področju Gorice in Trsta. Velik pomen imajo tudi njihove povezave in mobilnost po Evropi ter izmenjave zlasti z ekspresionisti, dadaisti, futuristi, kubofuturisti in konstruktivisti v Pragi, Brnu, Budimpešti, Berlinu, Parizu, na Dunaju in v Rusiji oz. Sovjetski zvezi.³

Lotman je trdil, da periferija ključno prispeva k razvoju umetnosti in kulture, ker predstavlja polje dinamike in napetosti ter konflikta z normativno ideologijo oziroma estetiko središča. Na osnovi teorije Borisa A. Uspenskega in Meyerja Schapira je Lotman pokazal, »da so periferni žanri v umetnosti bolj revolucionarni od tistih, ki so v centru kulture, veljajo za bolj prestižne in za sodobnike pomenijo umetnost *par excellence*« (189). In še: »To je področje pristne semiotične dinamike, tu se ustvarja to polje napetosti, na katerem nastajajo bodoči jeziki« (prav tam).

Namesto središč in hierarhije ter jasno postavljenih linearnih odnosov je v primeru transnacionalnosti avantgarde o njej bolje govoriti kot o omrežni strukturi, ki

² *Flashes of Avant-garde in the Croatian Art of the First Half of the 20th Century* (2007); *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991* (2003); *Years of Disarray 1908–1928. Avant-gardes in the Central Europe* (2018).

³ O tem podrobneje v moji knjigi *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada*.

je opredeljena z mobilnostjo in krožnostjo, kot trdi tudi Béatrice Joyeux-Prunel. Posledično avtorica za preučevanje avantgard predlaga cirkulacijski pristop, ki bi upošteval tudi »družbene, ekonomske, finančne, geopolitične in kolonialne osnove teh kroženj ter kulturnih transferjev in resemantizacij, ki so se zgodili v procesu kroženja« (»Peripheral« 2), kar lahko pripomore k temu, da bolje razumemo pozicije moči in razloge, da so se nekatere skupine, umetniki, zgodbe in centri uspeli bolj uveljaviti kot drugi

3. Horizontalna zgodovina avantgarde, prostorski obrat in kritična geografija

Eden ključnih pristopov, ki je omogočil decentralizacijo kanona evropske avantgarde in s tem novo kartiranje umetnostne zgodovine, je koncept horizontalne umetnostne zgodovine, kot ga je razvil Piotr Piotrowski (*In the Shadow of Yalta*; »Toward a Horizontal«). Ta pristop kritično nasprotuje vertikalni umetnostni zgodovini oz. hierarhičnemu pristopu modernistične geografije v umetnostni zgodovini, ki pojave zunaj zahodnih umetniških središč obravnava kot marginalne in drugote.

Piotrowski razlikuje med koloniziranim Drugim in bližnjim Drugim (*Close Other*), kamor uvršča vzhodno- in srednjeevropske avantgarde – kot kulturno obrobje, ki je sicer znotraj evropskega kulturnega okvira, a kljub temu podvrženo marginalizaciji (Piotrowski, »Toward«, 52–53). Ta marginalizacija temelji na ideološkem konstrukt centru in periferije, kot ga je definiriral Edward Said s pojmom orientalizma (Said, *Orientalizem*). Podobno Jurij Lotman opozarja, da je periferija v umetnosti vedno »markirana« in živo označena, medtem ko je center »norma«, ki ostaja implicitno univerzalna (Lotman, *Znotraj mislečih svetov* 200).

Horizontalna umetnostna zgodovina zato poudarja sinhronost in transnacionalnost umetniških praks, pri čemer se osredotoča na lokalne dinamike, geopolitične pogoje in specifične oblike modernosti, ki se oblikujejo onkraj dihotomije centra in periferije. Ta pristop je tesno povezan s prostorskim obratom in kritično geografijo, ki opozarjata na pomen geografske umeščenosti umetniških praks. Tovrstna perspektiva se povezuje tudi z globalnim obratom v literarnih in umetnostnih študijah, ki se je uveljavil na prelomu tisočletja in poudarja mobilnost, kroženje ter interakcije med regijami v sodobnem svetu, zaznamovanem z migracijami, digitalnimi mediji in gospodarsko globalizacijo. V tem okviru koncept svetovljenja (*worlding*), kot ga aplicira Marko Juvan (*Worlding a Peripheral Literature*; »Posvetnost«), ponuja produktiven način razumevanja transkulturne kompleksnosti umetnostnih sistemov, saj osvetljuje interakcije lokalnih in globalnih diskurzov ter prepozna pluralnost modernosti.

Podobno k decentralizaciji prispeva tudi digitalna humanistika, še posebej s pristopi kartiranja umetniških omrežij, kot jih razvija Béatrice Joyeux-Prunel. Njena vizualizacija avantgardnih revij v dvajsetih letih 20. stoletja pokaže, da je bila avantgarda policentrična, z močno medperiferno povezanostjo, medtem ko so tradicionalni centri, kot je Pariz, svojo dominantno vlogo pridobili skozi institucionalizacijo, ne pa kot organska središča avantgardnih inovacij (Joyeux-Prunel, »Internationalization through the Lens« 61–62; »Peripheral Circulations« 3, 45, 49). Takšen pristop k raziskovanju jugoslovanske avantgarde, predvsem revije *Zenit*, najdemo v delu Maje Stanković (*Umrežena slika*; »*Zenit*«).

Avantgarda med obema vojnoma na prostoru Jugoslavije, pa tudi širše v Vzhodni in Srednji Evropi, predstavlja policentrično omrežje, za katero ne moremo reči, da je zaostajalo za Parizom ali drugimi uveljavljenimi zahodnimi centri: »Medtem ko so bile avantgardne revije, povezane z dadaističnim trendom, v Parizu leta 1922 pokopane, so se v obilju pojavljale v Kölnu, Hannovru, Zürichu in Berlinu ter v Krakovu, Münchnu, na Dunaju, v Pragi in Zagrebu.« (Joyeux-Prunel, »Peripheral« 6).

4. Transfer, hibridizacija in kanibalizacija kanona

Omrežni in cirkulacijski pristop k raziskovanju avantgarde podpira tudi nedavno izdani zbornik na temo dadaizma v Vzhodni in Srednji Evropi (Botar), ki je z namenom, da bi zajel kompleksnost in pluralnost dadaističnih pojavov, k temi pristopil onkraj uveljavljenih pojmov »avantgardnega gibanja« in »avantgardnega manifesta«, ker sta onemogočala tematiziranje in s tem tudi vidnost nekaterih manj ter slabše dokumentiranih pojavov ali pa neprogramskih, kratkotrajnih in hibridnih izrazov. V tem teoretskem okviru dadaizem ni več razumljen zgolj kot organizirano umetniško gibanje, navsezadnje ta nikoli ni predstavljal enovite dadaistične estetike, ampak predvsem kot serija praks in tehnik ali »taktik« dadaizma (Dickerman 7–9). To nam dovoljuje, da na isti ravni preučujemo vse avantgardne izraze – od efemernih, performativnih praks in strategij življenjskih slogov do revij in preostalih rezultatov umetniškega dela.

Vprašanje, kaj je vredno biti del avantgardnega kanona, določa ne le umetniška dela, ampak tudi način, kako jih umeščamo v širši zgodovinski in kulturni kontekst. Predrugačenje pogleda na vprašanje, kaj si sploh zasluži biti del kanona, posledično predrugači tudi razumevanje »vpliva« enega gibanja ali določene komponente na drugo. Namesto statičnega »vplivanja«, ki zameji tako samo naravo kot rezultat tega procesa, lahko po Tomášu Glancu v takšnih primerih govorimo o (makro ali mikro) »transferju«, ki privede do hibridnosti, načinov nadaljevanja nečesa s selekcijo in manipulacijo (613–631). Glede na posebnosti okolja, v katerem se transfer zgodi, ta deluje deloma na način prepustnosti, deloma na način odpora. Namesto nadaljevanja

komponente v isti obliki se zelo pogosto zgodi spodkopavanje entitete, ki se posreduje v transferju. Posebej na primerih vzhodno- in srednjeevropskega dadaizma se namesto pasivnega sprejemanja določenih komponent aktivni prenos razume kot hibridizacija ali »kanibalizacija« (Botar), ki pomeni kritično in kreativno apropiacijo zahodnega umetniškega obrazca. Takšen transformativni »antropofagični avantgardizem« si je prizadeval »uveljaviti lastno pravico do modernosti« ter odpreti »nove možnosti revolucionarne estetike in politike« (Tiampo 29).

Za avantgardo v Vzhodni in Srednji Evropi je posebej značilna zmes revolucionarne politične pozicije konstruktivizma in formalnega radikalizma dadaizma. Tako ima dadaizem zelo pogosto tudi konstruktivni del, ki ga razlikuje od zahodnih dadaističnih »antistališč« (Fijałkowski; Botar). V primerjavi z deklarativno prekinitvijo s kontekstom kulturne tradicije na Zahodu je dadaizem v Vzhodni in Srednji Evropi pogosto ukoreninjen v druge avantgardne smeri pa tudi regijske značilnosti območja (Fijałkowski).

Za umetnost konstruktivista Avgusta Černigoja je na primer značilna sintetična in eklektična metoda, ki temelji predvsem na načelih konstruktivizma, hkrati pa uporablja subverzivne prakse, ki temeljijo na dadaističnih pristopih. Njegov umetniški aktivizem je bil povezan s progresivnimi idejami o hitrosti in prevrednotenju tradicije ter družbenem delovanju skozi umetniško ustvarjanje. Černigoj je na svoji prvi razstavi v dadaistično-konstruktivističnem slogu leta 1924 v Ljubljani agitiral za novo družbeno in umetniško resničnost z razstavljanjem radikalnih gesel in napisov proti kapitalu in tradicionalni umetnosti. Dadaistična načela te razstave so vidna tudi v uporabi neumetniške jezikovne materije (fragmenti sloganov, ki jih umetnik prenaša v umetniško retoriko), procesu destrukcije starih pomenov, postavljanju funkcionalnih (*ready-made* in najdenih ter odpadnih) objektov, a tudi v sami performativnosti celotnega dogodka.

V tem kontekstu velja omeniti tudi Theo (Roter) Černigoj in njen prispevek h kasnejšemu oblikovanju konstruktivističnih praks v sodelovanju z Avgustom Černigojem in Tržaško konstruktivistično skupino. Njena dela, ohranjena v zbirki Ljubomirja Micića v Narodnem muzeju v Beogradu (Subotić, »Tipologija«), ter prispevki v avantgardni periodiki, kot je članek o ruski avantgardi (Černigoj, »Ruska nova umetnost«), potrjujejo spregledano vlogo žensk v oblikovanju avantgardnih omrežij in diskurzov.

Jugoslovanski avantgardisti so znotraj svojih poetik in estetik razvili izvirne koncepte, ki se nanašajo na specifično kulturno zgodovino in oblikovanje identitet na določenem geografskem prostoru. Posebej značilen je recimo primer konceptov »barbarogenija« in »balkanizacije Evrope«, ki ju je razvil Ljubomir Micić, njun vpliv pa je prisoten pri mnogih avantgardistih, kot so Branko Ve Poljanski, Dragan Aleksić pa tudi Avgust Černigoj in Srečko Kosovel (Pranjić, »Zenitistični«). Razvoj avantgardnih gibanj v obdobju med obema vojnoma je na tem območju drugačen, saj se njihovi ustvarjalci niso soočili z

izdelanimi nacionalnimi zgodovinami in identitetami, ki so bile takrat šele v procesu nastajanja. Prav tako so bili njihovi produkcijski pogoji in umetnostni sistem v posebni družbeni situaciji ob nastanku Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev (Kraljevina SHS) oziroma prve Jugoslavije (1918–1929) drugačni od preostalih delov Evrope.⁴

Da lahko v istem času v odvisnih državah najdemo tako podobne značilnosti globalnega modernizma kot tudi velike razlike v razvoju, je vzrok kolonialnih ali drugih odvisnosti posameznih držav. Laura Winkiel predstavi pomembnost drugačnih pristopov k postkolonialnim pa tudi marginalnim avantgardam: lotiti se jih kaže prek drugačnega kritičnega in zgodovinskega okvira, kot bi to veljalo za zahodnoevropske avantgarde, saj imata estetska forma in jezik v okviru globalnega modernizma in kolonizacije drugačne cilje kot v normativni zahodnoevropski avantgardi (Winkiel 100). Če pozorno zasledujemo kritične geste marginalne ali postkolonialne avantgarde, namreč opazimo, da tudi ko ti umetniki uporabljajo podobne ikonoklastične geste kot Zahod, prevprašujejo evrocentrizem in se kritično distancirajo od uniformne zahodne oblike modernosti.

In čeprav Kraljevina SHS ni bila kolonija, je šlo za t. i. državo kombiniranega razvoja, ki je bila odvisna od tujega kapitala in je delovala kot kompradorska buržoazija, znotraj katere politična, ekonomska in kulturna sfera niso bile ločene (Pantić 205–243). Kritična distanca do Zahodne Evrope je vidna v zenitističnih tekstih, ki subvertirajo imperialistično predstavo Balkana kot zaostale periferije. Namesto sprejemanja stereotipov o Balkanu kot kulturno manjvrednem prostoru so umetniki te podobe preobrnili v vir moči in umetniške »prenove«, pri čemer so balkansko »divjaštvo« prikazali kot zdravilo za dekadenco Zahodne Evrope (podobno kot v pesmi »Skiti« Aleksandra Bloka, ki je bila objavljena na eni od naslovnih prvih izdaj revije *Zenit*).

Ljubomir Micić je idejo barbarogenija razvil v svojih tekstih, objavljenih v *Zenitu*, kasneje pa tudi v romanu *Barbarogénie le Décivilisateur* (1938), kjer Balkan postavlja kot antitezo evropski modernosti. Njegova taktika kulturne kanibalizacije je podobna pristopu Oswalda de Andradeja v njegovem *Kanibalističnem manifestu* (1928), kjer brazilski umetniki reappropriirajo kolonialni trop kanibalizma kot strategijo odpora proti imperialnim estetskim hierarhijam. Tako kot Andrade uporabi kanibalizem

⁴ Treba je opozoriti, da se prvi val avantgarde na tem območju prične že pred osnovanjem skupne države in je vezan na recepcijo italijanskega futurizma. To je vidno na primeru dela sodelavcev časopisa *Bosanska vila* (1913) v Sarajevu (Zdenka Marjanović, Dimitrije Mitrović, Sibe Miličić) in v reviji *Vihor* (Zagreb, 1914) urednika Vladimira Čerine pa tudi na osnovi individualnih sodelovanj umetnikov s futuristi (Todor Manojlović) in prek sprejemanja različnih avantgardnih pojavov v nizu južnoslovanskih časopisov pred prvo svetovno vojno. Viden primer zgodnjih odmevov futurizma je poskus ustanovitve futurističnega gibanja Josipa Matošića in njegova neizdana revija *Zvrk* (Zadar, 1914), neobjavljena zbirka *Žolta pisma* Antona Podbevška (Novo mesto, 1915) pa tudi protoavantgardistična delovanja Janka Polića Kamova in drugih umetnikov na Reki. Recepcija futuristične estetike in aktivnosti ni bila naključna. Pogoje zanj je Filippo T. Marinetti vzpostavil še pred objavo »Futurističnega manifesta« tudi prek povezovanja in razvijanja prijateljskih odnosov z umetniki iz Srednje in Vzhodne Evrope in prek objavljanja njihovih del v svoji reviji *Poesia* (1905–1909). V reviji recimo zasledimo objave Franceta Prešerna, Otona Župančiča in Josipa Murna. Pozitivno oceno Marinettijevega dela najdemo že leta 1908 v reviji *Slovan* 6, takoj po objavi manifesta pa o njem pišeta *Ljubljanski zvon* (29. 4. 1909) in *Slovan* 7 (1909) pa tudi druge revije, kot so *Naši zapiski*, *Veda*, *Zora* ter *Dom in svet*. Gl. Dović; Berghaus.

za prevrednotenje kolonialnih stereotipov in oblikovanje nove lokalne identitete, tudi Micić uporabi lik barbarogenija za destabilizacijo zahodnega racionalizma kot edinega merila modernosti in za afirmacijo Balkana kot polnopravnega akterja globalne umetniške modernosti.

5. Omrežje avantgarde

Aktivnost in umetniške prakse avantgarde so temeljile na mednarodnem sodelovanju bodisi prek ustvarjanja prostora za gostovanje in migracije tujih umetnikov bodisi prek platform za kroženje mednarodnih del. Takšne platforme so pogosto predstavljale tudi največkrat kratkotrajne izdaje majhnih umetniških revij, ki so delovale kot potujoče razstave in zbirke oz. antologije z jasno načrtano agendo – komunikacijo, diseminacijo in dokumentacijo umetnosti ter skupnih umetniških in družbenih ciljev. Te revije niso zgolj dokumentirale avantgardnih gibanj, temveč so tudi aktivno povezovale posameznike okrog skupnih estetskih in etičnih načel ter oblikovale transnacionalna umetniška omrežja (o pomembnosti revij v kontekstu jugoslovanske avantgarde gl. Šimić 298; Šuvaković, »Kontekstualni« 113). V jugoslovanski zgodovinski avantgardi lahko poleg revije *Zenit* (1921–1926, Zagreb in Beograd) najdemo še množico drugih revij, kot so *Svetokret* (Ljubljana, 1921), *Dada Jazz* (1922, Zagreb), *Dada Tank* (1922, Zagreb), *Dada-Jok* (1922, Zagreb), *Trije labodje* (1922, Novo mesto), *Rdeči pilot* (1922, Ljubljana), *Novi oder* (1925, Ljubljana) in *Tank* (1927, Ljubljana).

Maja Stanković govori o avantgardi kot o predzgodovini paradigme »omreženega sveta« 21. stoletja, mednarodno revijo *Zenit* pa prepozna kot prototip »omreženega načina delovanja« in »paradigmatski primer omreženega pristopa umetnosti na naših prostorih« (»*Zenit*« 80–81; gl. tudi Stanković, *Umrežena*; Subotić, »Die internationale«; Čekić). Pomen takšnega načina delovanja in ustvarjanja je torej v izumljanju novih pristopov v umetnosti. Podobno poudarja tudi Zrinka Božić Blanuša: »Heterogenost zenitističnega projekta, vidna tako v uredniškem pristopu kot tudi v programski raznolikosti, je le eden od specifičnih pokazateljev delovanja avantgarde: odpira prostore, vzpostavlja odnose, omogoča kakofonijo, moti dominacijo, decentrira zemljevide in preureja razmerja moči« (64).

Ob tem je pomembno tudi prepoznanje skritih akterjev in akterk znotraj avantgardnih omrežij, kot je primer Anuške (Kohn) Micić, ki je bila ključna pri produkciji in uredniškem delu revije *Zenit*. Nedavno objavljena korespondenca med njo in Ljubomirjem Micićem (*Strašna komedija*; gl. tudi Svirčev) razkriva njeno aktivno vlogo, ki je bila dolgo marginalizirana in prepoznana zgolj kot vloga tajnice in prevajalke.

Po Maji Stanković predstavlja revija *Zenit* platformo, pri kateri ne gre za oblikovanje (religijske, nacionalne, ideološke ali kakšne druge identitetne) skupnosti (ki so

navzven in navznoter avtoritarne), ampak za povezovanje na individualni ravni in glede na skupne interese; platformo tako zaznamujejo naslednje lastnosti: »omrežni način delovanja, povezovanje akterjev 'glede na projekt', začasnost, fleksibilnost in odprtost«, takšen sistem se nenehno spreminja in je »zasnovan na komunikaciji, koordinaciji in povezovanju«, ki je »začasno, spremenljivo in 'performativno'« oziroma v »kontinuirani interakciji z zunanjim« (81–82). Malte Hagener strukturo omrežja avantgarde opiše na naslednji način:

Elementi, ki opredeljujejo omrežje, so samoorganizacija, nehierarhična struktura in odsotnost centralnih ukazov. Omrežje nima urejenih vstopnih ali izstopnih točk, v vsakem trenutku se lahko razširi v katero koli smer, ne da bi bilo vključeno celotno omrežje, kar pomeni, da gre za prožno in prilagodljivo strukturo. Dokler teče tok znotraj omrežja, je povezava vzpostavljena; takoj ko se konča, se vozlišče odklopi. Omrežje je torej po definiciji nestabilno in se spreminja. Omrežja se od organizacij razlikujejo po tem, da nimajo jasnega ustroja in notranje logike, ki bi jo lahko vizualizirali kot diagram, ampak so običajno bolj prožna in prilagodljiva. Za omrežja je bolj kot hierarhija značilen pretok, imajo različen doseg, odvisno od situacije in perspektive. Lahko bi rekli, da je omrežje približno na pol poti med stabilno organizacijo in bežnim pojavom (kot je dogodek), zato se je ta oblika izkazala za tako privlačno za avantgardo. Ker je avantgarda na koncu želela spremeniti ne le umetnost, ampak življenje samo, formalna organizacija ne bi bila smiselna. Še enkrat, zaradi mutirajoče narave celotnega omrežja bi lahko v vsakem trenutku prenehala obstajati. Spontana in ogrožena v svojem obstoju, na poti v svetlo prihodnost in na robu obstoja – takšna je dialektika avantgarde. (145)

Policentrično in rizomatsko delovanje jugoslovanskih avantgardistov so v veliki meri določale periferne, netržne sile, kot so sorodstvo ali mecenski odnosi, izdajanje periodike in preostalih publikacij, realizacija javnih manifestacij in drugih dogodkov, ki so omogočali aktivno sodelovanje v mednarodnem omrežju avantgarde. Nove povezave in migracije so omogočale cirkulacijo idej in produktiven medkulturni dialog, kar je prispevalo tudi k pluralnosti avantgarde, njeni hibridnosti in eklektični estetiki. Znotraj žarišča avantgardnega omrežja se kot umetniška stvaritev šteje tudi produkcija različnih dogodkov, ki predstavljajo točke pretoka in povezav (Čekić 51).

Med takšne dogodke poleg razstav (mednarodna galerija nove umetnosti Zenit v Zagrebu in nato v Beogradu; dve razstavi Avgusta Černigoja v Ljubljani in delo Tržaške konstruktivistične skupine), gledaliških predstav in manifestacij (npr. predstava umetniške skupine Traveleri *I oni će doći* v Zagrebu leta 1922; *Umetniški večer mladih* (*Serata artistica giovanile*) Avgusta Černigoja in Ferda Delaka v Gorici leta 1926) uvrščamo tudi intermedialne in performativne dogodke, kot je t. i. »novomeška pomlad« (1920). Posebno funkcijo so imeli individualni in skupinski nastopi avantgardistov z umetniško in družbeno vsebino, kot so zenitistične manifestacije Branka Ve Poljanskega v Ljubljani in Trbovljah ter dogodki, ki jih je Poljanski

soorganiziral z dadaistom Draganom Aleksićem v Pragi, Aleksićeve dadaistične manifestacije v Osijeku in Subotici (slednje so bile rezultat Aleksićevega sklepanja zaveznitva s skupino madžarskih piscev in aktivistov v Vojvodini), javni nastopi Antona Podbevška v Mariboru, Ljubljani, Celju, Trbovljah in na Jesenicah ter Srečka Kosovela v Ljubljani in Zagorju ob Savi ter mnogi drugi dogodki. Posebej pomembni so tudi nastopi in povezovanja z revijo *Der Sturm* in Herwarthom Waldnom: v Berlinu sta Ljubomir in Anuška Micić gostovala leta 1922, kmalu zatem tudi Branko Ve Poljanski, kasneje tudi Ferdo Delak, kar je rezultiralo v jubilejni številki *Der Sturma* s podnaslovom »Junge slovenische Kunst« (1929), posvečeni predstavitvi slovenske avantgardne umetnosti.

6. Zaključek

Kanon avantgarde ni le rezultat določenega (zahodnega) hierarhičnega pogleda umetnostne in literarne zgodovine, temveč je strukturiran že v samem procesu svojega nastanka. Oblikujejo ga v veliki meri materialni pogoji umetnikov, od katerih je odvisna uspešnost nove avantgardistične smeri, ki jo umetniki vzpostavljajo z različnimi strategijami promocije, diseminacije in mreženja v mednarodnem prostoru.

Horizontalna umetnostna zgodovina, prostorski obrat, kritična geografija, globalni obrat in pristopi digitalne humanistike tako skupaj tvorijo teoretski okvir, ki omogoča novo kartiranje avantgardnih praks, kot je jugoslovanska avantgarda. Ta okvir poudarja policentričnost, mobilnost, transkulturnost in rizomatsko strukturo umetniških omrežij, kar odpira prostor za pluralno in polifono razumevanje avantgarde onkraj zahodnocentričnih naracij. Takšen teoretski pogled nam omogoča osvetljevanje praks jugoslovanske avantgarde, ki razkriva kompleksnost njene umeščenosti v globalne in transnacionalne tokove modernosti. Primeri, kot so Avgust Černigoj s svojim dadaistično-konstruktivističnim aktivizmom ter Ljubomir Micić z idejo barbarogenija in konceptom balkanizacije Evrope ter gosto omrežje javnih dogodkov in preostalih avantgardnih manifestacij skupaj z izdajanjem avantgardističnih revij, kažejo na pomembnost tega omrežja pa tudi na načine, kako so jugoslovanski avantgardisti kritično apropiirali zahodne umetniške obrazce. Ta apropiacija ni bila pasivna, temveč transformativna, saj so ti umetniki z uporabo strategij hibridizacije ustvarili lastne, specifične oblike umetniškega izraza, prilagojene lokalnim političnim in kulturnim kontekstom.

Zlasti primer barbarogenija, ki ga lahko beremo vzporedno z latinskoameriškim kanibalizmom Oswalda de Andradeja, razkriva skupno logiko marginalnih avantgard v boju proti imperialističnim diskurzom. Podobnost med barbarogenijem in kanibalizmom kaže, da marginalne avantgarde – kljub različnim kulturnim in geografskim kontekstom

– uporabljajo skupne strategije apropiacije in subverzije imperialnih diskurzov. Takšna praksa odpira možnost za raziskovanje transnacionalnega omrežja odporov, ki deluje mimo centrov moči in zrcali rizomatsko strukturo avantgarde. To presega zgolj lokalne odgovore na kolonialne projekte in kaže na globalno solidarnost marginalnih avantgard v njihovem boju proti kulturni hegemoniji.

Članek s tem prispeva k prestrukturiranju razumevanja avantgarde kot policentričnega fenomena, ki presega linearno zgodovinsko naracijo in zahodnocentrični kanon. Avantgarda se tako kaže kot procesualna, nehierarhična in večglasna praksa, v kateri so marginalizirane regije in skupine ključni nosilci inovacij. Takšna perspektiva omogoča ne le decentralizacijo evropske avantgarde, temveč tudi transnacionalno solidarno branje marginaliziranih avantgard, kar odpira nove poti za raziskovanje globalnih umetniških omrežij. S premikom fokusa z materialnih rezultatov na prakse, procese in transformativne potenciale avantgarde lahko zasnujemo bolj kompleksno in vključujočo zgodovino umetnosti, ki ustreza pluralnim in nelinearnim tokovom svetovne modernosti.

Seznam literature in virov

- Bäckström, Per, in Benedikt Hjartarson, ur. *Decentring the Avant-Garde*. Rodopi, 2014.
- Berghaus, Günter. »Zenitism and Futurism: International Networks in the Historical Avant-Garde«. *Sto godina časopisa Zenit. A Hundred Years of the Zenit Magazine. 1921–1926–2021*, ur. Bojan Jović in Irina Subotić, Galerija Rima, Institut za književnost i umetnost, 2021, str. 227–252.
- Botar, Oliver A. I., idr., ur. *Cannibalizing the Canon. Dada Techniques in East-Central Europe. Avant-Garde Critical Studies*. Brill, 2023.
- Božić Blanuša, Zrinka. »Decentred Geographies: Poetics and Politics of the Avant-Garde«. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, št. 18, 2020, str. 49–66.
- Čekić, Jovan. »Zenit – čvorište avangardne mreže«. *Sto godina časopisa Zenit. A Hundred Years of the Zenit Magazine. 1921–1926–2021*, ur. Bojan Jović in Irina Subotić, Galerija Rima, Institut za književnost i umetnost, 2021, str. 43–57.
- Černigoj, Thea. »Ruska nova umetnost«. *Naš glas*, letn. 2, št. 5–7, 1926, str. 97–99.
- Dickerman, Leah. »Introduction«. *Dada: Zurich, Hannover, Cologne, New York, Paris*, ur. Leah Dickerman, National Gallery of Art, 2006, str. 7–9.
- Dović, Marijan. »Anton Podbevšek, Futurism, and the Slovenian Interwar Avant-garde Literature«. *International Yearbook of Futurism Studies*, št. 1, 2011, str. 262–276.
- Fijałkowski, Krzysztof. »Dada and Surrealism in Central and Eastern Europe«. *A Companion to Dada and Surrealism*, ur. David Hopkins, John Wiley & Sons, 2016, str. 161–176.
- Foster, Stephen C., idr., ur. *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*. G. K. Hall & Co., 1998.
- Glanc, Tomáš. »Transfer as the Key: Understanding the Intellectual History of the Relationship between Formalism and Structuralism from the Perspective of the Prague Linguistic Circle«. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, ur. Michał Mrugański idr., De Gruyter, 2023, str. 613–631.
- Hagener, Malte. »Mushrooms, Ant Paths and Tactics: The Topography of the European Film Avant-Garde«. *Decentring the Avant-Garde*, ur. Per Bäckström in Benedikt Hjartarson, Rodopi, 2014, str. 143–167.
- Harding, James M., in John Rouse. *Not the Other Avant-Garde. The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. University of Michigan Press, 2006.
- Juvan, Marko. »Posvetnost svetovne literature in njeni svetovi«. *Slavistična revija*, letn. 69, št. 1, 2021, str. 1–15.
- . *Worlding a Peripheral Literature*. Palgrave Macmillan, 2019.

- Joyeux-Prunel, Béatrice. »Internationalization through the Lens: Nineteenth- and Twentieth-Century Art Periodicals and Decentred Circulation«. *Journal of European Periodical Studies*, letn. 4, št. 2, 2019, str. 48–69.
- . »Peripheral Circulations, Transient Centralities: The International Geography of the Avant-gardes in the Interwar Period (1918–1940)«. *Visual Resources*, letn. 35, št. 3–4, 2019, str. 295–322.
- Lotman, Jurij M. *Znotraj mislečih svetov*. Studia humanitatis, 2006.
- Mansbach, S. A. »From Leningrad to Ljubljana: The Suppressed Avant-gardes of East-Central and Eastern Europe during the Early Twentieth Century«. *Art Journal*, letn. 49, št. 1, 1990, str. 7–8.
- Micić, Anuška, in Ljubomir Micić. *Strašna komedija. Prepiska: 1920–1960*. Narodna biblioteka Srbije, 2021.
- Ørum, Tania idr., ur. *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*. Brill, 2016–2022.
- Pantić, Rade. *Umetnost skozi teorijo: historičnomaterialistične analize*. Založba *cf, 2019.
- Pranjić, Kristina. *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada*. Založba Sophia, 2024.
- . »Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika zahodnoevropske kulture«. *Primerjalna književnost*, letn. 43, št. 3, 2020, str. 139–157.
- Piotrowski, Piotr. »Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde«. *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ur. Bru Sascha idr., De Gruyter, 2009, str. 49–58.
- . *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. Reaktion Books, 2009.
- Said, Edward W. *Orientalizem*. Studia humanitatis, 1996.
- Sandqvist, Tom. *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*. MIT, 2006.
- Stanković, Maja. *Umrežena slika*. FMK, 2022.
- Stanković, Maja. »Zenit: Preteča umreženog načina delovanja«. *Sto godina časopisa Zenit. A Hundred Years of the Zenit Magazine. 1921–1926–2021*, ur. Bojan Jović, Irina Subotić, Galerija Rima, Institut za književnost i umetnost, 2021, str. 77–90.
- Subotić, Irina. »Die internationale Vernetzung der Zeitschrift 'Zenit' (1921–1926)«. *Zagreber Germanistische Beiträge*, letn. 32, št. 1, 2023, str. 115–134.
- . »Tipologija likovnih del slovenskih umetnikov – ob primeru del A. in T. Černigoj ter E. Stepančiča iz Micićeve zbirke«. *Sodobnost*, letn. 33, št. 1, 1985, str. 106–110.
- Svirčev, Žarka. *Avangardistkinje: Ogledi o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti*. Fondacija Stanislav Vinaver, Institut za književnost i umetnost, 2018.
- Šimičić, Darko. »From Zenit to Mental Space: Avant-garde, Neo-avantgarde, and Post-

avantgarde Magazines and Books». *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković, MIT Press, 2003, str. 294–330.

Šuvaković, Miško. »Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa«. *Srpska avangarda u periodici: zbornik radova*, ur. Vida Golubović in Staniša Tutnjević, Matica srpska, Institut za književnost i umetnost, 1996, str. 111–122.

—. »Impossible Histories«. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković, MIT Press, 2003, str. 2–35.

Tiampo, Ming. »Pluriversal Avant-Gardisms. Deworlding, Reworlding, and Worlding the Avant-Garde«. *Globalizing the Avant-Garde. European Avant-Garde and Modernism Studies* 8, ur. David Ayers idr., De Gruyter, 2025, str. 13–33.

—. *Gutai: Decentering Modernism*. University of Chicago Press, 2011.

Toporišič, Tomaž. »Trst, Ljubljana, Zagreb in Beograd med obrobjem in središčem: od zgodovinskih do neo-, post- in retroavantgard«. *Amfiteater*, letn. 11, št. 2, 2023, str. 15–34.

Winkiel, Laura. »Postcolonial Avant-Gardes and the World System of Modernity/Coloniality«. *Decentering the Avant-Garde*, ur. Per Bäckström in Benedikt Hjartarson, Rodopi, 2014, str. 97–116.



UDK 7.037(497.1)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/122-140

Abstract

The article analyses the decentralisation of the European avant-garde canon by focusing on the Yugoslav avant-garde, presenting it as a polycentric and rhizomatic network of artistic practices. It introduces the transnational and network approaches and an interdisciplinary methodological framework that have contributed to reshaping the understanding of avant-garde movements. Central attention is given to key concepts and theories that support a rhizomatic approach to researching the avant-garde, with theoretical foundations highlighted through examples of Yugoslav Dadaism, Zenitism and Constructivism. Particular emphasis is placed on the concepts of "barbarogenius" and the "Balkanisation of Europe" as strategies of subverting imperial discourses, which are compared to the figure of the "cannibal" in the work of Latin American avant-gardist Oswald de Andrade. The article argues for a transnational reading of marginal avant-gardes, revealing global networks of resistance against Eurocentric narratives of modernity. By presenting the Yugoslav avant-garde as a dynamic network and grounding the network approach, the article contributes to broadening the understanding of the avant-garde beyond a Eurocentric perspective. It opens space for further research into marginalised or minor artistic practices, pluralising the image of European modernity.

Keywords: historical avant-garde, Yugoslav avant-garde, rhizomatic phenomenon, network approach, horizontal art history

Kristina Pranjić is an associate professor at the University of Nova Gorica's School of Humanities and Research Centre for Humanities. Her research focuses on artistic expressions of European avant-garde art and contemporary (inter)media art practices, as well as on alternative epistemologies of avant-garde art and their social implications. She is the author of the book *Jugoslovanska avantgarda in metropolitanska dada* (*The Yugoslav Avant-Garde and Metropolitan Dada*, Sophia, 2024).

kristina.pranjic@ung.si

The Decentralisation of European Avant-Gardism and the Network of the Yugoslav Avant-Garde

Kristina Pranjić

School of Humanities, Research Centre for Humanities, University of Nova Gorica

The article analyses the decentralisation of the European avant-garde canon by focusing on the Yugoslav avant-garde, which is presented as a polycentric and rhizomatic network of artistic practices.¹ This approach challenges the traditional, Eurocentric perspective that centres avant-garde history around Western cultural hubs such as Paris and Berlin. Instead, the article highlights the crucial role played by peripheral regions, particularly Eastern and Central Europe, in the development and understanding of avant-garde practices. By repositioning Yugoslav avant-garde movements – including Dadaism, Zenitism and Constructivism – as central to the European narrative of modernity, the article contributes to a broader and more pluralistic conception of avant-garde art.

The article introduces transnational and network-based methodologies, alongside an interdisciplinary framework that incorporates concepts from horizontal art history, critical geography and the global turn. These approaches replace the hierarchical centre-periphery model with one that emphasises connectivity, mobility and exchange. The rhizomatic model serves as a key theoretical foundation. This model conceptualises avant-garde movements as non-hierarchical and decentralised, defined by dynamic interconnections and transformations.

Piotr Piotrowski's concept of horizontal art history is central to this framework. He critiques the vertical art historical narrative, which marginalises Eastern and Central European avant-garde art as derivative or secondary. Instead, Piotrowski proposes a non-hierarchical, transnational perspective, emphasising the synchronic development of avant-garde movements across Europe. His distinction between the colonised Other and the Close Other (Eastern and Central Europe) shows how the latter has been subjected to marginalisation despite sharing cultural frameworks with the West.

¹ The research is part of the research programme "Historical Interpretations of the 20th Century" (P6-0347), financed by the Slovenian Research and Innovation Agency.

The spatial turn and critical geography further inform the article's methodological approach, recognising the importance of geographical and geopolitical conditions in shaping avant-garde practices. These concepts emphasise how art movements interact with their specific cultural and political environments, moving beyond abstract, universalist models of art history. The article also draws on digital humanities methodologies, particularly network analysis and mapping of avant-garde periodicals, as developed by Béatrice Joyeux-Prunel. Her research demonstrates the polycentric nature of avant-garde networks, revealing how peripheral regions often exhibited greater dynamism and interconnectedness than traditional centres like Paris. This finding is especially relevant to the Yugoslav avant-garde, whose key publication, *Zenit*, functioned as a transnational platform for artistic exchange and collaboration.

Through concrete examples from Yugoslav Dadaism, Zenitism and Constructivism, the article illustrates how these movements appropriated and transformed Western avant-garde models. These adaptations reflect the local cultural, political and social conditions of the Yugoslav context, resulting in distinctive avant-garde expressions. One notable example is Ljubomir Micić's concepts of "barbarogenius" and the "Balkanisation of Europe", which subvert Western stereotypes of the Balkans as backward or primitive. By reclaiming these pejorative images, Micić and his contemporaries asserted the Balkans as a source of cultural renewal and modernity. The article compares these strategies with Oswald de Andrade's notion of the "cannibal" in Latin American avant-garde discourse. Andrade's *Cannibalist Manifesto* (*Manifesto Antropófago*, 1928) advocates for the critical appropriation of colonial influences, transforming them into something new and empowering. These parallel underscores the shared logic of resistance among marginal avant-gardes, which use subversion and hybridisation to challenge imperial discourses. By proposing a transnational reading of these marginal avant-gardes, the article reveals global networks of resistance that operate outside dominant Eurocentric narratives of modernity.

In conclusion, the article contributes to the restructuring of avant-garde studies by decentralising the canon and foregrounding the role of the Yugoslav avant-garde as a dynamic network. This approach not only broadens the geographical scope of avant-garde history but also highlights the transformative processes of cultural exchange, hybridisation and subversion. By focusing on processes rather than material outcomes, the article aligns with the avant-garde's own emphasis on mobility, exchange and transformation, offering a more inclusive and complex understanding of avant-gardism and modernity in Europe.



UDK 821.163.6.09-2Božič P.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/142-159

Abstract

Peter Božič was a Slovenian playwright whose most important plays were written at the beginning of his career, between 1955 and 1961. This writing is strongly connected to the then-avant-garde theatre Oder 57 (Stage 57), which presented opposition to the then-prevailing style of socialist realism in Yugoslavia. Young dramatists, directors and actors sought new ways of expression, leaning on existentialist philosophy, Artaud's theatre and modernist literature.

However, when asked about the influences on his work, Božič replied: "When I was writing *Človek v šipi* (*Man in the Window* - his first play), I was leaning on my own life experience, not knowing that this form was in fact avant-garde theatre. Only later, when I first saw Ionesco on stage, did I realise, this is it." When he later explains the influence of Beckett and Ionesco on his plays, he admits that they were important to him in "the cultural sense. However, when it comes to my plays' content, the war had a much stronger influence. During the war, all my values were shattered to pieces."

How authentic was the development of the avant-garde theatre of Peter Božič on the European periphery? To what extent can it be compared to the works of Beckett and Ionesco?

The author analyses this relationship between the centre in France and the periphery in Slovenia by comparing the early plays of Peter Božič and the works of Beckett and Ionesco that Božič saw or read in Slovenia - *The Bald Soprano* and *The Lesson* by Ionesco and *Waiting for Godot* and *Endgame* by Beckett.

Keywords: Peter Božič, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Theatre of the Absurd, avant-garde

Gašper Troha holds a PhD from the Department of Comparative Literature and Literary Theory, Faculty of Arts, University of Ljubljana. His research interests include the sociology of literature, especially the contemporary world and Slovenian drama and theatre. He is a researcher at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana and the managing director at the Slovenian Theatre Institute. He has published in numerous national and international scientific journals. He is a co-author with Vanesa Matajc and Gregor Pompe of *History and its Literary Genres* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), *Literarni modernizem v »svinčenih« letih* (*Literary Modernism in the "Leaden" Years*, Študentska založba, 2008) and *Lojze Kovačič: življenje in delo* (*Lojze Kovačič: Life and Work*, Študentska založba, 2009). In 2015, he published the monograph *Ujetniki svobode* (*Prisoners of Freedom*, Aristej), in 2025 a monograph *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000* (*Slovenian Drama and Influences after 2000*, Beletrina).

gasper.troha@guest.arnes.si

Peter Božič and the Question of the Authentic Theatrical Avant-Garde in Slovenia in the Second Half of the 20th Century

Gašper Troha

Slovenian Theatre Institute and the Academy of Theatre, Film, Radio and Television,
University of Ljubljana

Introduction

The second half of the 20th century was a period of intense cultural and artistic experimentation in Europe, marked by the rise of avant-garde movements that sought to challenge traditional forms and conventions.¹ In the context of Yugoslavia, which was navigating its unique path between Eastern and Western ideological influences, Slovenian theatre became a fertile ground for exploring new aesthetic and philosophical ideas. Among the key figures in this movement in Slovenia was Peter Božič, a playwright whose works from the late 1950s to the early 1960s played an important role in shaping the avant-garde theatre landscape in Slovenia and Yugoslavia. His plays were intrinsically linked to Oder 57 (Stage 57), a theatre group that emerged in Ljubljana as a counterpoint to the prevailing doctrine of socialist realism, which dominated the cultural scene under the influence of the ruling communist ideology.

Despite his clear alignment with the avant-garde, Božič's statements regarding his influences reveal a nuanced understanding of his own work. In reflecting on his first play, *Človek v šipi* (*Man in the Window*), Božič claimed that it was not initially conceived as a piece of avant-garde theatre but rather emerged from his personal life experiences. He noted that it was only after encountering the works of Ionesco, *The Bald Soprano* and *The Lesson*, in 1957 that he recognised a kinship between his approach and that of the European avant-garde. Furthermore, Božič acknowledged the cultural impact of Beckett and Ionesco on his work but emphasised that the thematic substance of his plays was more profoundly shaped by his experiences during World War II, which had a lasting impact on his worldview and shattered his sense of traditional values.

¹ The article was written within the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376, which is financially supported by the Slovenian Research and Innovation Agency.

This distinction highlights an important aspect of Božič's work: while the stylistic and formal elements of his plays might resonate with the broader avant-garde movement – characterised by absurdity, existential despair and a breakdown of conventional narrative structures – the content and thematic preoccupations are deeply personal and tied to the historical and cultural milieu of post-war Slovenia. Božič's avant-garde theatre thus seems to occupy a unique position on the European periphery, where it simultaneously engages with international avant-garde trends and responds to local sociopolitical realities.

By leaning on the research of Sascha Bru, Tyrus Miller and Tomaž Toporišič, the paper will address the following questions: How is Božič positioned in the European avant-garde movement? How did Božič's background and experiences influence the thematic focus of his plays? To what extent are his early plays authentic, and to what extent can we trace in them the influences of Beckett and Ionesco?

By comparing Božič's early plays with the plays of Beckett and Ionesco, this paper will provide a deeper understanding of Peter Božič's role in the development of avant-garde theatre in Slovenia and offer insights into the broader dynamics of cultural exchange and influence between the European centre and periphery during the mid-20th century.

Peter Božič and the Avant-Garde: Rebellion, Context and Influence

Peter Božič emerged as a significant voice of dissent against the cultural and artistic norms imposed by the Yugoslav socialist state. After World War II, Yugoslavia – under Josip Broz Tito – promoted a cultural narrative rooted in social and socialist realism, characterised by its optimistic portrayal of the future, the glorification of communist ideals and clear moral distinctions. Artistic productions were expected to align with this vision, focusing on heroic characters who embodied ideological purity and supported the communist cause. Deviations from this narrative were discouraged, creating a homogenised cultural environment that left little room for alternative viewpoints or aesthetic experimentation.

As Peter Božič remembers in 1985:

The centre of action is a character-subject who is positive in a moral and ethical sense as well as a member of the progressive social class. His/her opposition is the world, a group of characters or an object. This relationship between subject and object (hero and its entourage) is defined through ideology, which is the ultimate truth. Thus, the hero always wins this conflict between him or herself and his/her entourage. ("Razvoj" 12)²

Božič's early plays *Zasilni izhod* (*Fire Exit*), *Križišče* (*The Crossroads*) and *Vojaka Jošta ni* (*There Is No Soldier Jošt*), written between 1957 and 1961, stand in stark contrast

² Unless otherwise noted, all translations of Slovenian sources are by the author of this article.

to this uniformity. His writing rejected the glorification of the future and the simplistic moral binaries prevalent in socialist realist art. Instead, his works explored themes of disillusionment and existential angst and used a fragmented form.

Božič explains this form in the play *The Lesson* by Eugène Ionesco:

In *The Lesson*, such a unifying idea and protagonist do not exist, so the vertical composition simply vanishes. The conflict exists on the same level between two equal protagonists (the Professor and the Pupil) and not between the personification of the ideology and the characters that have not yet grasped the importance of the Idea. ("Razvoj" 16)

This divergence from the official artistic doctrine can be traced back to Božič's personal experiences during the war, particularly his displacement to Dresden, Germany, and the harrowing exposure to bombings and civilian suffering at the age of 13. Later on, his education was interrupted after high school because of his writing in the school magazine that opposed the ruling ideology. These experiences shattered his previously held values and influenced his view of the world, prompting him to adopt a rebellious and often schizophrenic stance in his artistic expression. For Božič, the world was not one of clear ideological victories but rather a space marked by absurd, moral ambiguity, chaos and uncertainty.

Connections to the European Avant-Garde: Conscious and Unconscious Influences

Although Božič claimed that his early work was primarily shaped by his life experiences rather than direct artistic influences, it is evident that his plays resonate with the broader currents of the European avant-garde. Božič's theatrical style exhibits affinities with existentialist thought and the Theatre of the Absurd, aligning him with the likes of Samuel Beckett and Eugène Ionesco. He explicitly acknowledged the impact of Ionesco's *The Lesson* on his play *There Is No Soldier Jošt*, indicating that he was not entirely isolated from the influence of European avant-garde movements. Furthermore, his dramatic works echo the existential despair and absurdity found in Beckett's *Waiting for Godot* and *Endgame*. Božič's engagement with these themes, however, is rooted in his unique historical and cultural context of the Central European periphery and also by living on the social margin.

Božič's rebellion against the conformist tendencies of Yugoslav socialist realism positions him within the avant-garde tradition, particularly in his efforts to break free from prescribed ideological narratives and explore more personal and fragmented modes of expression. However, unlike the purely autopoietic (self-creating and self-referential) approach that some avant-garde movements pursued,

Božič's theatre was deeply connected to the sociopolitical realities of his time. His plays did not seek to create a new autonomous world divorced from the constraints of reality. Instead, they sought to challenge and critique the prevailing social and political order with a different and more complex image of reality.

To further understand Božič's position within the avant-garde, we can draw on Sascha Bru's theoretical insights from his chapter "Revolution Reconsidered: The Three Avant-Garde Traditions" in the book *The European Avant-Garde – A Hundred Years Later*. Bru argues that the historical avant-garde was revolutionary not merely because of its stylistic innovations but because of its active engagement with history. According to Bru, the avant-garde discovered that art could serve as a space where the fabric of history – past, present and future – could be rewired aesthetically. This perspective frames the avant-garde as a dialectical force capable of making its own history, much like the revolutionary subject in Marxist thought.

Maybe the historical avant-garde was the first formation to actually discover that art was also the place where the very fabric of history, past, present and future, potentially could be rewired aesthetically, and the first to claim the right to be the revolutionary *subject* of its own history. And perhaps only by seeing the avant-garde *dialectically* as a force making its own history, that is, recalling the Marx of the *Eighteenth Brumaire*, by recognising it does not make its history as it pleases (purely autopoietically, that is), will we come to see it as the truly revolutionary *social* agent it was and maybe still is today. (Bru 40)

Applying Bru's theory to Božič's work, we can view Božič's early plays as part of this revolutionary avant-garde tradition. His dramas not only deviated from the formal and thematic constraints of socialist realism but also challenged the teleological vision of history promoted by the Yugoslav state. By presenting a world without clear heroes, where existential despair and absurdity took centre stage, Božič rewired the narrative of his contemporary society. His plays reflected a fragmented post-war reality that stood in opposition to the official narrative of progress and ideological purity. In this sense, Božič's theatre can be seen as an avant-garde practice that sought to reclaim from the state the right to interpret reality, placing the complexities and contradictions of individual human experience at the forefront of his artistic exploration.

Mia Janžeković, a member of Oder 57 and an actor in all three early plays by Božič, remembers that no one really understood the plays. However, the actors felt the importance of the production and were intuitively drawn to the plays.

Božič was almost completely misunderstood. The closest to him were the actors, who did not approach the texts rationally but through some other channels [...] The starting point of Peter's plays was death. He was utterly marked by his experience of the

bombardment of Dresden. He was very close to knowing what life meant. The audience was not interested in such writing. The halls were empty, but we were not discouraged. The reviews were horrible. (Janžeković qtd in Jesenko 349)

Tyrus Miller's perspective on the avant-garde, as articulated in his chapter "Anaphorizing Histories: On the Entanglement of Paleo-, Neo-, and Tardo-Avant-Gardes", provides another useful lens for analysing Božič's work. Miller suggests that the avant-garde is characterised by both repetition and innovation, implying that the narrative of the avant-garde is not linear but instead operates as an anaphora, that is, a rhetorical figure that involves the repetition of certain forms or ideas in new contexts. Miller argues that the avant-garde cannot be understood solely as a progressive movement. Instead, it must be seen in relation to the broader sociopolitical contexts that shape its development. This approach recognises that avant-garde practices are not isolated phenomena but are deeply embedded in specific historical and cultural circumstances.

The paintings implied, as well, that the historical rhythms of the Cold War Western and Eastern artworlds were divergent, because of the influence of the different socio-political contexts in which they developed. Any claim to a normative status for a progressive avant-garde narrative such as was put forward by Clement Greenberg would have to be relativized in light of the variable geo-political shaping of art-historical time. (Miller 59)

Applying Miller's theory to Božič's theatre highlights the interplay between innovation and the sociopolitical context in shaping his avant-garde expression. Božič's plays, while innovative in their rejection of socialist realism and their embrace of existential and absurdist themes, were also deeply informed by the specific historical conditions of WWII and post-war Yugoslavia. His avant-garde was not an isolated quest for artistic innovation but was rooted in a critical response to the sociopolitical environment in which he found himself.

Combining the insights of Bru and Miller allows for a more nuanced understanding of Peter Božič's role within the avant-garde movement. Bru's emphasis on the avant-garde as a revolutionary force that actively engages with history aligns with Božič's approach to theatre as a form of sociopolitical critique. Božič's plays do not merely reject the stylistic conventions of socialist realism; they challenge the ideological foundations of the Yugoslav state by presenting an alternative narrative of the post-war experience. Miller's thesis helps us understand the relationship between the centre and the periphery, where specific circumstances of the environment, as well as the personal experiences of the author, are taken into account.

Samuel Beckett's plays *Waiting for Godot* and *Endgame* share a striking thematic and stylistic resonance with the early plays of Slovenian playwright Peter Božič, despite Božič's later denial of Beckett's influence.

As I do admit an influence of Ionesco's *The Lesson*, the only Ionesco play I knew at the time, on my play *There Is No Soldier Jošt*, there has been no influence on writing my two one-act plays. I was not interested in dramatic literature. Furthermore, at the time, we did not know much about writing for theatre, especially not the contemporary one. The lid of our Yugoslavian pot was slowly lifting, but I was not among the people who got a chance to look out of it. (Božič qtd. in Petan 49)

Although it is unlikely that Božič had seen or read Beckett's work prior to his own creations (*The Fire Exit* and *The Crossroads* were written in 1957, and *There Is No Soldier Jošt* in 1961), both writers convey a similarly bleak worldview characterised by a profound sense of pessimism and existential void. This commonality reflects their broader philosophical engagement with themes of meaninglessness, the passage of time and the interdependence of human relationships.

Both Beckett and Božič engage with a sense of existential emptiness that permeates their characters' lives. In *Waiting for Godot*, Vladimir and Estragon wait endlessly for the arrival of the mysterious Godot, who never comes, embodying the futility of human hope and the absence of inherent meaning in life. Similarly, in *Endgame*, the characters Hamm, Clov, Nagg and Nell exist in a static, decaying environment where time seems to drag on without purpose or resolution. This setting underlines the bleakness of their existence, where the action is minimal, and the dialogue revolves around repetitive routines and memories of a better past.

Božič's plays, like Beckett's, are also steeped in a sense of despair and futility. *The Fire Exit* depicts a ragpicker, a salesman and a young lady who are trapped in an underground shelter and seeking a way out. The salesman and the lady believe that the ragpicker knows the way out, and they try to convince or force him to lead them. He, however, is trying to explain to them that there is no point in escaping as there is no meaning in this world. In the end, it turns out it was just a drill, but the characters seem to have stepped into another reality. The second play, *The Crossroads* (they were first performed as a double bill on 15 May 1961 by Oder 57), is thematically connected to *The Fire Exit*. The salesman sends an invitation to the lady and the ragpicker to come to the crossroads on an anniversary of the events in the shelter. Here, the situation reminds us of the one in *Waiting for Godot*. The salesman is convinced that the ragpicker ruined his life. They exchanged dogs in the shelter. As he remembers:

In those crucial days, we exchanged dogs. I gave him something concrete that barks and cannot bite much, as it is as old and powerless as me but nevertheless exists, which felt to be just enough for itself. He left me with something indefinite, something that might not even be a dog at all. If it reminds me of a dog, it is only because it is as aggressive as a cold, black animal. (Božič, *The Crossroads* 8)

The ragpicker gave the salesman a sense of a void, an existential emptiness that he could not stand and could not get rid of. He is waiting for the ragpicker to come and exchange the dogs again so he can have his life of illusion back. However, in the end, the stranger comes and, similarly to The Boy in *Godot*, announces that the ragpicker is not coming.

The salesman: Who are you? What are you doing here? I haven't called anybody ... That means, I have called someone ..., but you were definitely not invited. I am expecting only the ragpicker.

The stranger: He is not coming!

The salesman: What are you talking about? Get lost. There is nothing for you here.

The stranger: This is no nonsense. I am here to tell you that the ragpicker is not coming. He cannot come here. Never! [...] If you would like to see him again, you have to find him yourself. (Božič, *The Crossroads* 33)

However, Vladimir and Estragon seem to find a kind of a solution in being together. As Michael Y. Bennett argues in his book *Reassessing the Theatre of the Absurd*, it is this idea of togetherness that represents the solution. Beckett's play is thus not only a depiction of the modern world of emptiness but also a parable of how to live in this world with neither values nor moral compass.

"Let's go" contrasts with the first spoken line of the play, "Nothing to be done." It is almost as if the two tramps have learned throughout the course of the two days how much they need each other and that their lives are meaningful because of this relationship. The two constantly "go on" because they always "resume the struggle," but most importantly, Didi and Gogo *go on together*. (Bennett 51, emphasis in original)

Božič offers a similar solution, as the salesman has to find the ragpicker, but he has to do it alone. This shared vision of a void – an absence of purpose or fulfilment – connects the works of both playwrights, suggesting a universal human condition that transcends specific cultural or temporal contexts.

Beckett and Božič both experiment with the form and structure of their plays, deliberately breaking away from traditional narrative and dramatic conventions to emphasise the emptiness and absurdity of their characters' lives. The plot is essentially non-existent; the play revolves around the act of waiting, with dialogue that loops back on itself and repetitive actions. The characters are confined to closed spaces,

symbolising both their physical and existential entrapment. This lack of conventional progression underscores the static nature of the characters' existence.

Both playwrights' characters similarly lack depth in the traditional sense. They represent archetypes or existential conditions rather than fully fleshed-out individuals. This lack of clear identity reinforces the themes of alienation and the absence of intrinsic meaning. Like Beckett, Božič's focus is not on character development in the conventional sense but on the portrayal of a universal human experience of emptiness and disillusionment (for further analyses, see my chapter "Peter Božič and his Role in Affirmation of the Theatre of the Absurd in Slovenia" and the chapter by Tomaž Toporišič in the book *Before the World Began*).

When writing *There Is No Soldier Jošt* Peter Božič was influenced by a performance of *The Lesson* by Eugène Ionesco (opening night on 31 March 1958, Oder 57, directed by Žarko Petan). Božič writes that "very rarely did a play cause such a radical leap forward in the development of Slovenian theatre as did the performance of *The Lesson* by Eugène Ionesco, produced by Oder 57 and directed by Žarko Petan" ("Razvoj" 15). He continues to explain the reason for this:

It is thus a complete change in approaching the content. The main Idea is no longer an ethical ideal and the ultimate truth, as it was in the mainstream theatre of the time. One must sacrifice his/her life for the idea, but this time (in Ionesco's play), someone else's life and not in the name of the Idea. The idea is only a means for the Professor to satisfy his personal needs. ("Razvoj" 15)

The characters are no longer judged according to their ability to align their lives to the main idea but rather are portrayed as people who use the idea in order to satisfy their personal needs. This radically different approach to the contents that was also mirrored in the fragmented form – where plot, characters and dialogue fall apart, are interchangeable and repetitive – was a starting point for Božič when he was writing his last early play.

Furthermore, he wanted to radicalise the presentation of void and emptiness. In 1985, Božič writes: "The basic difference between Ionesco's play and *There Is No Soldier Jošt* can be found in the fact that Ionesco uses the Idea in already mentioned way, while Božič dismisses it altogether. [...] The Idea is simply absent from this play. Instead, there are a number of relationships between the characters that do not differ in any way, not even in the sense that the characters would be conscious of their own motivations" ("Razvoj" 17). The latter was achieved by a special formal principle of action, namely by using a *mise en abyme*.

Actions are repetitive and interchangeable – the carpenter Jošt is being proclaimed dead and a hero, but he is alive and protesting against it; the Master kills his servant

every day, but he is still alive, etc. Božič approaches the theme of heroism, the central theme of the mainstream playwriting at the time, with irony. He represents it as a hollow form, as the society proclaims Jošt as a hero in order to address its own conflicts. The characters seem to be completely interchangeable and thus have no identity. The dialogue is meaningless and falls apart:

The Master: Shut up, let me think this over. Carpenter Jošt will come and tell me whether the dreams of this servant are real, and if they are, what can be done. Then, the servant will go to the city to arrange a visit, and the visit will be something else entirely. And the maid will then go to the pharmacy and bring a cream for the eyes.

The Mistress: And I will surely die of hunger.

The Master: And I will stop being a fake after midnight. (Božič, *There Is No Soldier* 17)

Although it seems to be very close to the banal lessons and themes of the Professor in Ionesco's play, it is even more radical in its absence of meaning, which was the result of Božič's wish to write a play that would mirror his personal disillusionment.

Conclusion

In conclusion, Peter Božič's three early plays reflect a complex interplay between the local sociopolitical and cultural frameworks and the broader European avant-garde movements. This interplay is similar to the one analysed by Tomaž Toporišič in the case of the retro-avant-garde in Slovenia:

They [historical avant-gardes] eclectically assimilated some "foreign" ideas into their own cultural frameworks and added specific features. Similar procedures were at work during the period of the 1980s and 1990s with the eclectic retro-avant-garde artistic characteristics of the postmodern politicised art like *Neue Slowenische Kunst* (NSK) and its collectives Irwin, Laibach and the Sisters Scipion Nasice. ("Trieste" 33)

Božič's theatre, much like Beckett's and Ionesco's, embodies a deep sense of existential despair and moral ambiguity. However, his work is not a mere imitation of the European avant-garde but a distinctive response to the historical and cultural milieu of post-war Slovenia. The thematic content of Božič's plays is deeply rooted in his personal experiences, which had a profound impact on his worldview, driving him to question traditional values and the ideological narratives propagated by the Yugoslav state. This connection to his personal history differentiates Božič's work from that of his Western counterparts, making it uniquely Slovenian and particularly relevant within the specific sociopolitical context of Yugoslavia.

Furthermore, the comparison of Božič's plays with those of Beckett and Ionesco shows that his theatre is distinguished by its direct engagement with the sociopolitical issues

of his time. His works do not merely echo the stylistic innovations of the European avant-garde; they actively participate in a dialogue with the historical and cultural realities of Slovenia, making his contributions to the avant-garde both contextually grounded and innovative.

In summary, Peter Božič's early plays represent a significant and unique chapter in the development of avant-garde theatre in Slovenia. His works are a testament to the power of theatre as a medium for sociopolitical critique and cultural expression, blending personal experience with broader existential and absurdist themes. Božič's legacy within the avant-garde movement is one of rebellion, context and influence, positioning him as a critical figure in the history of Slovenian and European theatre.

Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. Grove Press, 1994.

Bennett, Michael Y. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Palgrave Macmillan, 2011.

Božič, Peter. "Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do današnjega dne" [The Development of Theatre Literature and Means of Expression in Slovenian Theatre since 1945]. *Maske*, no. 1, 1985, pp. 11–22.

—. *Križišče* [The Crossroads]. Obzorja, 1970.

—. *Vojaka Jošta ni* [There Is No Soldier Jošt]. Obzorja, 1970.

—. *Zasilni izhod* [The Fire Exit]. Obzorja, 1970.

Bru, Sascha. "Revolution Reconsidered: the Three Avant-Garde Traditions." *The European Avant-Garde – A Hundred Years Later*, edited by Polona Tratnik, Brill, 2024, pp. 15–44.

Ionesco, Eugène. *Four Plays*. Grove Press, 1958.

Jesenko, Primož. *Rob v središču* [The Margin in the Centre]. Slovenski gledališki inštitut, 2015.

Miller, Tyrus. "Anaphorizing Histories: on the Entanglements of Paleo-, Neo-, and Tardo-Avant-Gardes." *The European Avant-Garde – A Hundred Years Later*, edited by Polona Tratnik, Brill, 2024, pp. 45–62.

Petan, Žarko, and Tone Partljič, eds. *Oder 57* [Stage 57]. Mestno gledališče ljubljansko, 1988. Knjižnica MGL, 103.

Toporišič, Tomaž. "Trst, Ljubljana, Zagreb in Beograd med obrobjem in središčem: od zgodovinskih do neo-, post- in retroavantgard" [Trieste, Ljubljana, Zagreb and Belgrade between Periphery and Centre: From Historical Avant-Gardes to Neo-, Post- and Retro-Avant-Gardes]. *Amfiteater*, vol. 11, no. 2, 2023, pp. 14–34.

—. "Rapsodično gledališče Petra Božiča" [Rapsodic Theatre of Peter Božič]. *Še preden se je začel svet* [Before the World Began], edited by Tomaž Toporišič and Ivo Svetina, Slovenski gledališki muzej, 2011, pp. 31–36.

Tratnik, Polona, ed. *The European Avant-Garde – A Hundred Years Later*. Brill, 2024.

Troha, Gašper. "Peter Božič in njegova vloga pri afirmaciji drame absurda pri nas" [Peter Božič and His Role in Affirmation of the Theatre of the Absurd in Slovenia]. *Še preden se je začel svet* [Before the World Began], edited by Tomaž Toporišič and Ivo Svetina, Slovenski gledališki muzej, 2011, pp. 45–52.



UDK 821.163.6.09-2Božič P.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/142-159

Povzetek

Peter Božič je bil slovenski dramatik, čigar najpomembnejše igre so nastale na začetku njegove kariere, med letoma 1955 in 1961. To pisanje je močno povezano z Odrom 57, ki je predstavljal opozicijo takrat prevladujočemu slogu socialističnega realizma v Jugoslaviji. Mladi dramatik, režiserji in igralci so iskali nove načine izražanja, ki so se opirali na eksistencialistično filozofijo, Artaudovo gledališče in modernistično literaturo.

Vendar je Peter Božič na vprašanje o vplivih na svoje delo odgovoril: »Ko sem pisal *Človeka v šipi* [njegova prva igra, op. a.], sem se naslanjal na lastne življenjske izkušnje, ne da bi vedel, da je ta oblika pravzaprav avantgardno gledališče. Šele pozneje, ko sem prvič videl Ionesca na odru, sem spoznal, da je to ta.« In ko pozneje pojasnjuje vpliv Becketta in Ionesca na svoje igre, priznava, da sta bila zanj pomembna v »kulturnem smislu. Vendar pa je na vsebino mojih iger veliko močnejše vplivala vojna. Med vojno so vse moje vrednote razpadle na koščke.«

Kako pristen je bil razvoj avantgardnega gledališča Petra Božiča na evropskem obrobju? V kolikšni meri ga lahko primerjamo z deli Becketta in Ionesca?

To razmerje med centrom v Franciji in slovensko periferijo razprava analizira s primerjavo med zgodnjimi dramami Petra Božiča ter deli Becketta in Ionesca, ki jih je Božič videl ali bral v Sloveniji – *Plešasto pevko* in *Učno uro* Ionesca ter *Čakajoč Godota* in *Konec igre* Becketta.

Ključne besede: Peter Božič, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, drama absurda, avantgarda

Gašper Troha je doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, zlasti sodobne svetovne in slovenske dramatike in gledališča. Je raziskovalec na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani ter direktor Slovenskega gledališkega inštituta. Objavljal je v številnih domačih in mednarodnih znanstvenih revijah. Skupaj z Vaneso Matajč in Gregorjem Pompetom je soavtor knjige *History and its Literary Genres* (Cambridge Scholars Publishing, 2008). Je tudi urednik in avtor knjig *Literarni modernizem v »svinčenih« letih* (Literary Modernism in the "Leaden" Years, Študentska založba, 2008) ter *Lojze Kovačič: življenje in delo* (Lojze Kovačič: Life and Work, Študentska založba, 2009). Leta 2015 je izdal monografijo *Ujetniki svobode* (Aristej), leta 2025 pa monografijo *Slovenska dramatika in tuji vplivi po letu 2000* (Beletrina).

gasper.troha@guest.arnes.si

Peter Božič in vprašanje avtentične gledališke avantgarde v Sloveniji v drugi polovici 20. stoletja

Gašper Troha

Slovenski gledališki inštitut in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

Razprava obravnava vpliv in vlogo Petra Božiča v razvoju avantgardnega gledališča v Sloveniji v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja¹. Božič je bil pomembna osebnost eksperimentalnega gledališča, povezana predvsem z Odrom 57. Njegove zgodnje drame se umeščajo v evropsko avantgardo, a je nanje pomembno vplivala tudi njegova osebna izkušnja druge svetovne vojne.

Po drugi svetovni vojni je bila v Jugoslaviji kulturna produkcija v veliki meri pod vplivom socialističnega realizma, ki je poudarjal optimistično vizijo prihodnosti, slavlil komunistične ideale in vzdrževal jasne moralne dihotomije. Božič je bil eden izmed tistih, ki so zavrnili enostranski prikaz resničnosti in v svojih dramah raziskovali deziluzijo, eksistencialno tesnobo in fragmentirano obliko pripovedi.

V igrah *Zasilni izhod* (1957), *Križišče* (1957) in *Vojaka Jošta ni* (1961) Božič zavrača idealizirano prihodnost in poenostavljene moralne binarnosti, ki so bile značilne za socialistični realizem. Njegovo delo zaznamujejo pesimizem, kaos in negotovost, ki so tesno povezani z njegovimi osebnimi izkušnjami iz otroštva med vojno, ko je bil pri dvanajstih letih priča bombardiranju Dresdna. Ta izkušnja je trajno zaznamovala njegov pogled na svet in prispevala k njegovemu uporniškemu in eksistencialno skeptičnemu izrazu.

Podobno kot Samuel Beckett in Eugène Ionesco je Božič razvijal občutek eksistencialne praznine in brezizhodnosti. Beckettovi junaki v *Čakajoč Godota* in *Konec igre* se soočajo z neskončnim čakanjem in nepremostljivo absurdnostjo obstoja, Božičevi liki v *Zasilnem izhodu* in *Križišču* doživljajo podoben občutek ujetosti v brezizhodni situaciji. V *Zasilnem izhodu* so liki ujeti v zaklonišču in zaman iščejo izhod, podobno v *Križišču*, kjer protagonist zaman čaka Cunjarja, da bi ponovno našel svoj smisel.

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetniške raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno in inovativno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Dialogi so fragmentirani in polni ponavljanj, kar utrjuje občutek brezizhodnosti. Ta formalna podobnost z gledališčem absurda nakazuje, da je Božič ne glede na lastno zanikanje delil nekatere ključne značilnosti evropske avantgarde.

Božič je eksplicitno priznal vpliv Ionescove *Učne ure* na njegovo dramo *Vojaka Joštani*. Po ogledu Ionescove predstave v izvedbi Odra 57 je Božič našel nov pristop k pisanju dram, ki ni temeljil na ideoloških resnicah, ampak na razkrivanju absurda človeškega obstoja. Medtem ko je Ionesco uporabil idejo kot orodje za manipulacijo, je Božič popolnoma opustil kakršnokoli idejno sidrišče in predstavil svet brez smisla, v katerem se dogodki ponavljajo in izgubljajo vsakršen pomen.

Razprava ugotavlja, da Božičevo delo ni zgolj posnemanje evropske avantgarde, temveč je izraz specifičnega kulturnega in političnega trenutka v Sloveniji oz. Jugoslaviji. Podobno kot kasnejše gibanje retroavantgarde v osemdesetih letih (npr. NSK in skupina Laibach) je tudi Božič eklektično prevzemal tuje ideje in jih prilagajal lokalnemu kontekstu. Peter Božič je s svojimi zgodnjimi dramami ustvaril ključne temelje za drugi val avantgardnega gledališča v Sloveniji. Njegove igre združujejo osebno izkušnjo, eksistencialni pesimizem in družbeno kritiko, hkrati pa izkazujejo vpliv evropske drame absurda. Kljub določenim podobnostim z Beckettom in Ionescom ostaja Božič samosvoj avtor, ki se je odzival na specifične slovenske družbeno-politične razmere. Njegova dramatika je pomemben del slovenske gledališke zgodovine in prispeva k razumevanju kulturnih in ideoloških premikov v Jugoslaviji druge polovice 20. stoletja.



Abstract

The article analyses the intriguing geocultural and chronopolitical/poetic position of the Dubrovnik-based Studentski teatar Lero (Lero Student Theatre), founded in 1968. In the more than fifty years of its uninterrupted existence, the group has maintained firm ideological and expressive links to the progressivist and cosmopolitan European historical avant-gardes and post-avant-gardes while at the same time holding on just as firmly to Dubrovnik's cultural heritage, literary tradition and a kind of isolated nostalgia for the times when this city was an independent state and a thriving cultural centre of southeastern Europe. The latter, highly aestheticised and oneiric tendency in Lero's poetics, staged in an all-female cast, has crystallised more and more over the last thirty years under the direction of Davor Mojaš, clashing bizarrely with the more subversive aspects of his avant-garde strategies and a kind of melancholic feminist politics of history. Lero Student Theatre thus represents a confusing case of a relatively long-lived, internationally recognised and yet deliberately peripheral artistic project that demands its own interpretative framework and even defies the logic of local reproduction of the centre-periphery model.

Keywords: Lero Student Theatre, geocultural space, chronopoetics, feminist revision

Lada Čale Feldman is a full professor and the chair of Theatre Studies at the Department for Comparative Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, in Croatia. Her areas of research are theatre and performance studies and feminist criticism. Besides her seven authored and two co-authored books in Croatian, she also co-edited several special issues of journals and numerous collections, among which are two in English. She has received six awards, one of which is international.

lcfeldma@ff.unizg.hr

Exalted Periphery: The Confusing Case of Lero Student Theatre in Dubrovnik, Croatia

Lada Čale Feldman

Department for Comparative Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences,
University of Zagreb

By focusing on the shifting centre-periphery dynamic that characterises many different expressions of avant-garde theatre, this issue of *Amfiteater* solicits us to reconsider, if not resolve, a curious spatiotemporal crux that lies behind any consideration of avant-garde projects in their concrete geographical and sociocultural environments. Just as it is difficult to determine the nature of the historical rupture that decisively shapes the art of the avant-garde and its theatre in particular – namely, to tell what historical and aesthetic circumstances actually made individual avant-garde movements and actors gain the attributes of radicalism, novelty and experimentation (cf. Papaioannou) – it is perhaps even more difficult to identify the ways in which later ramifications of the avant-garde, that is, the re-emergence of analogous artistic procedures and subversive ambitions in the second wave in the late 1960s and the 1970s, managed to disturb existing distributions of power within the cultural field. If at least part of the definition of the avant-garde is to challenge the notion of cultural dominance – an often unacknowledged but underlying, geopolitically conditioned hegemony that dictates certain artistic characteristics worthy of everyone’s attention – how is it that histories of the avant-garde tend to reproduce the same asymmetry, again privileging Western “centres” at the expense of, say, East-European, let alone South-East-European contributions? What fate do peripheral or “semi-peripheral”¹ cultures suffer under such circumstances? Is the same logic at work here that Pascale Casanova denounces in her seminal *World Republic of Letters*, in which she points to the paradoxical – inverted – reproduction of hierarchical tendencies within the so-called “small literary nations”, which are intent on marginalising the very “cosmopolitan” writers, those who are striving to reach the standards of “the centre”? And what about artistic phenomena that confuse the kind of poetic orthodoxy that

1 I borrow this term from Dubravka Đurić, who applies it to the entire region of the former Yugoslavia, torn between aspiring to adopt Western standards and its modernity, and another pull, to resist such autocolonisation and integration and cultivate instead one’s own tradition, which often means isolation and autarchy. Such cultures are, she argues, unstable and unstructured and exposed to temporal discontinuities and to a mixture of pre-modern, modern and postmodern tendencies (192–193).

emerges from such implicit or explicit hegemonic judgements and the resulting chronopolitical positioning of entire regions of the world as well as artists, groups, processes and strategic choices?

The case of the relatively short-lived Socialist Federal Republic of Yugoslavia is unique in this chronopolitical respect, as Branimir Jakovljević has succinctly theorised in his inspiring book *Alienation Effects*, in which he traces fascinating correspondences between the different phases that marked the profiling of the ideological background, economical reforms and cultural production – especially in the field of experimental theatre and performance – of the tragically collapsed federal state. Since the former Yugoslavia was itself a modern political experiment courageously eschewing the Cold War cultural divisions and was ruled by a party that famously claimed to be the avant-garde of the working class, it could have by no means been considered, at least not from the late 1950s and early 1960s on, at the periphery of European modernisation processes, intellectual standards and also, at least in retrospect, bold artistic experiments and political subversions, mainly in plastic arts, that could pride themselves to rightfully belong to post-WWII avant-garde movements. However, as Reana Senjković's study, *The Pop-Experience of Soc-Culture*, shows, despite all the intellectual and artistic efforts at maintaining the cultural edginess of the Yugoslav public scene that Jakovljević traces, these experiments, in fact, took a relatively peripheral position vis-à-vis the dominant cultural policy of the rulers. The dominant cultural policy was to a large extent a curious mixture of inherited bourgeois aesthetic criteria in all the "arts" and a tolerance of the local appropriation of the Western entertainment industry propagated by the burgeoning media, sometimes criticised by the state ideologues, but never too harshly, as potentially endangering the authenticity of socialist cultural aspirations. It is, therefore, unavoidable when discussing a particular phenomenon, author or group belonging to the ex-Yugoslav avant-garde theatre to repeatedly address the paradoxes of periodisation and localisation on the ever-changing scale between the "centre" and its "periphery", especially given the fact that the former Yugoslavia consisted of several republics whose capitals, especially Ljubljana, Zagreb, Sarajevo and Belgrade, relentlessly competed for the role of the ruling cultural centre.

Here, I would like to point out how such paradoxes pertain even to a more narrow national scale by focusing on the curious geocultural and chronopolitical position of the Dubrovnik Studentski teatar Lero (Lero Student Theatre),² which tends to slip from contemporary overviews of either the ex-Yugoslav or Croatian theatre post-avant-garde.³ This position is by no means a conscious and explicitly formulated decision

2 The name of the group still persists, despite the fact that nowadays its members are no longer in their teens or twenties, but are mostly adult women.

3 To be fair, there is no systematic overview of the Croatian alternative theatre history after WWII. There are, however, a couple of recent studies and collections of interviews dealing with separate currents within it, such as Marjanić (*Kronotop* and *Topoi*), which deal mostly with performance art, and Blažević (*Razgovori* and *Izboren poraz*), where Lero is mentioned in three footnotes (156, 182, 208).

but rather a reflex of the internal geopolitical logic that made Dubrovnik visible only once a year during the socialist period, during the three or four months of the tourist season. Nevertheless, it is still largely unjust since Lero represents a rare avant-garde jewel on the Croatian map of non-institutional theatre, indeed a jewel in the heart of the Croatian periphery, which Dubrovnik definitely is geographically, and at the same time, in the heart of the most independent and highly developed civilisation Croatia can ever boast of having partaken, which Dubrovnik definitely was, historically, from the medieval times to the arrival of Napoleon's troupes. Neither, however, prevented the abovementioned bizarre cultural policy from being embodied in this same city at its fullest during the socialist period since one of the most famous and internationally recognised Yugoslav cultural projects, the Dubrovnik Summer Games, was founded there in the 1950s, to fortify Dubrovnik's growing touristic destiny and profitable prospects. In addition to some of the best local stars from all republics, "the Games",⁴ as a heavily state-sponsored event, at its best hosted many world-renowned musicians and theatre makers, all of whom were specially invited to spend several weeks in Dubrovnik to prepare and rehearse their works on site and thus participate in the festivities with concerts, recitals and environmental performances. The theatre programme of the Games was based on both European and local classical and modernist repertoire – from the Greeks and Shakespeare to Calderon, Molière and Goethe, to the most popular national classics by Držić, Gundulić and Vojnović, as well as their newer and more daring successors in the same classical lineage, from Edward Bond's *Lear* and Luis Buñuel's *Hamlet* to, for example, Marijan Matković's and Lada Kaštelan's reinterpretations of Euripides.

I could not have missed mentioning this particular manifestation because in the more than fifty years of its uninterrupted existence, the Lero Student Theatre has lived in a somewhat ambiguous relationship with the Games, half as its antagonist, half as an admiring shadow of this seasonal refreshment of a basically provincial, culturally stifled, small town, all the while serving as the only internal reminder that neither the festival nor the only theatre in the town, Kazalište Marina Držića (Marin Držić Theatre), necessarily fulfil all the creative needs and energies of Dubrovnik's inhabitants. This contribution aims to point to a kind of "push-and-pull" relationship that existed between the large mainstream cultural projects such as the Dubrovnik Summer Games – the respectable representative of the "centrality" of the particular poetics of (environmental) theatre – and the small and deliberately marginal, subversive projects of Lero, which were intended to undermine the idea of representative culture conceived mainly for the middle class and the well-educated older generation. The group ostentatiously used artificial materials and a small square stage for their scenic designs, as well as lighting

⁴ The idea of one of their initiators, Branko Gavella, was not to yield to the concept of the festival but rather to organise a framework for perpetual interpenetration between the everyday life and theatrical experience: actors and other artists were invited to spend two months together collaborating on the project, not just visiting and delivering their ready-made performances.

effects and recorded music, thus defying the reliance of the mainstream repertoire of the Games on decorative historical settings and atmospheric musical accompaniment for their supposedly environmental and actually very classically used theatre space. Unlike the “star” performers of the former Yugoslavia, the group consisted of young people and amateurs. Instead of the fetishised bodies exhibited in neoclassically envisaged performances or the mystified interiorities of actors’ poetic psychological realism as the predominant acting poetics of the Games, the group opted instead for the radical suppression of the actor’s traditional mimetic function and foregrounded actors’ bodies and voices as thematic stage signs. In doing so, reviving the physical interactivity of the actor in popular street theatre and deploying Brechtian gesture, demonstration and distance, as well as Beckettian reduction and impersonality, often fragmenting the actor’s body with lighting and costume effects, that is, allowing only its symbolically overloaded “parts” to become visible: hands, feet, mouths, heads. Finally, counter to the implicit veneration of the ideological framework that supported the Games as the best result of Yugoslav cultural policy, which united artists across national and international borders, Lero insisted on its local anchoring and its “grassroots” – often satirical, if not blasphemous – perspective.

Over time, however, Lero became increasingly nostalgic for the general festive atmosphere of the Games, which, with Croatian independence, had to be gradually abandoned in favour of the more economical version of a typical “festival”, which merely staged performances for a few days and only formally fulfilled the hopes of the original idea of mixing theatre and everyday life. However, Lero never abandoned its “peripheral” vision and alternative performance style but increasingly began to collect lost pieces, for example, recordings of earlier performances from the golden days of the Games, and to use them as recycled material for its own post-modernist collages. Therefore, as I argue below, Lero cannot be clearly located on a map of the Croatian alternative scene: its inextricable links to the mainstream culture that has dominated the city for fifty years have to do with a shared connection to Dubrovnik’s former glory as an independent state and the most developed early modern civilisation, whose decadence both “scenes” – each in its own way – seek to prevent. As one of Lero’s most enthusiastic critics, Vlado Krušić aptly summarises:

For Lero, the sense of belonging was never exclusive, local-patriotic. The city sets its boundaries, but they are flexible enough to include the world. The city was a locus universalis not only for Lero but for all its creative artists and thinkers, even in those times when its claustrophobic ideological and state policies mercilessly stifled any flicker of personal difference. (Mojaš ed., *Lerovnica* 36)

Founded by local writer Feđa Šehović in 1968, Lero first started as a mere satirical outlet for a group of intellectuals and young people who adopted this name, traditionally given in Dubrovnik to all eccentric, free-spirited, humorous

individualists. However, with the arrival of its current leader and director, Davor Mojaš (by profession a journalist), in the early 1970s, Lero profiled its repertoire in much more thoughtfully and managed not only to establish but also to maintain firm ideological and expressive links with the European historical avant-gardes and neo-avant-gardes. They put on stage such playwrights as Jarry, Kharms, Mayakovsky, Vvedensky, Shklovsky, Witkiewicz, Różewicz, Brecht, Ionesco and Beckett, organised ironic recitals of partisan agit-prop poetry, humorous cabaret skits and occasional happenings, as well as performed modern Croatian playwrights and poets such as the surrealist Radovan Ivšić, the expressionist Miroslav Krleža and the rebel 1950s female poet, Vesna Parun, as well as local poets and playwrights, such as Milan Milišić and Luko Paljetak. Each season, the group staged two or three new performances on improvised stages and in urban spaces that were deemed unusable. Often eclectic, unpredictable and provocative, the repertoire mixed different, sometimes even incompatible, approaches to the text, the audience and the playful, didactic or satirical outcomes of their performances.

The methodology that characterised the work of this professionally completely untrained group of young people led by Mojaš was somewhat unusual from the outset, even by amateur standards and even in the light of fairly well-known avant-garde liberties in terms of the level of responsibility, professional work ethic, collaborative coherence, treatment of the text, relationship to broader social issues, attitude towards institutional hierarchies, etc. The Lero Student Theatre was open to any young person who wanted to join the group. However, once you were accepted as a member, you had to come to rehearsals every day of the working week to confirm time and again that you were committed to the common “cause”, that is, to the alternative socialisation offered by the group, which also included looking after each individual in any private crises. Although Mojaš was the one who decided on the repertory title they would work on, everyone was encouraged to develop their own individual approach to the text and free to impose their own personality on the group, as the work regularly began its rehearsals with deliberately completely uninhibited activities such as playing, pranking, dancing and joking, regardless of the supposed “seriousness” of the text’s subject matter or its status in the academic and cultural field. In one of his interviews, Mojaš recalls how the preparations for *The Partisan Stage* – a humorous performance of partisan and agitprop poems collected in Croatia by the scholar and university professor Maja Hribar Ožegović – began as three days of non-stop marching and singing in the tiny premises of Lero in the centre of the city (see Krušić, “Važno”). Then, when the group felt most comfortable and had accumulated enough performance material, the process of removing all superfluous parts began a kind of dramaturgical “cleansing” that was carried out collectively and consensually, but mainly under the direction of Mojaš. No wonder that the result of such preparations was often a particular kind of joyful irreverence, evident even

towards such avant-garde authors as the Marxist Brecht, the absurdist Beckett or the Croatian surrealist Ivšić, the performance of whose play *Vane*, for example, was built entirely on the process of introducing a schoolgirl actress to the rules of Lero's game.

In addition, Lero gradually insisted on projecting their unique image outside the framework of individual performances: they rehearsed in advance the scenario of their arrival in the cities they visited, getting off the bus and entering the premises in which they had to perform; the members of the group wore special clothes that distinguished them from other participants at, say, theatre festivals, as if Lero were some sports team; they teased the audience with their improvised performative outbursts long before the actual performance began, etc. Over time, however, Lero's performances became increasingly ambitious in terms of the performative and interpretative problems that the group sought to solve (the relationships between protagonist and group, the performance and the historical context of their production, how to play Brecht's alienation effect, etc.), as they also evolved into more disciplined and tightly structured events that utilised choreographed and highly controlled movements.

These outstanding first decades of Mojaš's engagement ensured that Lero established itself as the absolute favourite of theatre critics in the former Yugoslavia, who wrote about this "phenomenon" with undying admiration, as can easily be gathered from the abundance of press material published in two collections commemorating the group's longevity, *Lerovnica (The Leralmanacs, 2011)*, and *Lero u knjigu stavljen (Lero Put in a Book, 2013)*. The group regularly won prizes at the annual meetings of theatre amateurs at the republican and federal level and received numerous opportunities for international visits – from Solun, Bologna, Krakow, Ljubljana and Vienna to Cambridge, London, Manchester and Glasgow, as well as to BROUHAHA in Liverpool, where in 1992, Lero even performed at the opening of the festival. Many of its members, who joined the group as youngsters in the 1960s and 1970s, aspired to become professional actors, a status which some of them succeeded in achieving, either by accepting engagements in the local theatre or by leaving Dubrovnik in order to start a more visible acting career in Zagreb – like the too early deceased darlings of Croatian film audiences Ena Begović and Predrag Vušović-Predo, or Doris Šarić-Kukuljica, who is still an important asset of the Zagreb Youth Theatre, one of the city's most prominent acting ensembles known for its poetics of collective play.

Nevertheless, as the last three decades of Lero's thriving presence in the city testify, Mojaš gradually emphasised the group's affiliation to a historically confirmed tradition that had once brought Dubrovnik very close to the centre of European cultural life as well as that of the Renaissance and Baroque academies that flourished mainly in Italy but inspired an analogous fashion in the neighbouring Croatian small towns. These were also associations of ambitious theatre amateurs, most of them noblemen,

who considered themselves to be at the centre of theatrical culture at a time when, throughout Europe, acting as a profession was still despised as being more suited to the margins of society, that is, to the lower classes, who had to earn their living by selling their bodies for money. However, the irony that marks Lero's later explicit commitment to the aforementioned legacy described and poeticised in Mojaš's surrealist novel *Kazalište Isprazni* (*The Vanity Theatre*) – a kind of fictionalised memoir of the troupe, in which the troupe is represented as performing in an epoch without precise temporal coordinates – is the growing female dominance in the troupe, as women were not allowed to become members of the Renaissance academies and were, in fact, the main target of the already mentioned attacks on despised professionals. For Mojaš, however, female performers became an important artistic medium for a critical revision of the historical context favouring such deprecatory attitudes.

In the context of the professionalism/amateurism divide, which is itself an ironic example of the historically conditioned relationships between what is considered central to a given culture and what is considered peripheral, it is perhaps interesting to mention in passing a revealing episode involving “scandalised” professionals in which Lero was also involved. In the late 1970s, the Dubrovnik Festival opened its hitherto closely guarded high-cultural doors for a section of the programme called Days of Youth Theatre, until then organised in the Croatian capital, Zagreb. The festival hosted big names from the world of avant-garde theatre, from Bread and Puppet Theatre to La Fura dels Baus, and important Croatian avant-garde theatre groups also performed there. In 1979, one of them, Kugla glumište (Kugla Theatre), also a group of “amateurs”, organised one of the most impressive environmental happenings ever seen in Dubrovnik, *Ljetno popodne* (*Summer Afternoon*), and invited the members of Lero to join them. The performance won the annual prize for the best actor, Orlando, which was awarded to Dunja Koprolčec, one of the members of Kugla Theatre, and a scandal broke out. One of the main arguments was that it is inconceivable that a non-professional actress, who also appears naked at the end of the performance, should win such an honourable award.⁵ I mention this only to illustrate the kind of mentality that prevailed at the time, both in Dubrovnik itself and in Croatia, if not throughout Yugoslavia as well. The distinction between professionals and amateurs – not to mention what a man or a woman was entitled to do on stage – was one of the components that strongly influenced the placement of avant-garde performing groups on the map of relevant cultural production.

However, the end of the 1980s and the early 1990s, and above all, the outbreak of war, which made Dubrovnik – one of the most valuable treasures of Croatian identity – the target of heavy bombardment, meant that Lero and its leader Mojaš suddenly took a completely different direction, away from what Vlado Krušić described in his 1985

⁵ More on the entire affair in Blažević (*Izboren poraz* 199–211).

article, “The Lero Case”, as a “healthy, unbridled mocking attitude” towards either the local or the state-promoted ideological hypocrisy that the group unabashedly attacked in its performances (109). As I have already mentioned, Mojaš now relied mainly on female performers to invent a theatrical atmosphere all his own, much darker, more deeply engaged and more enigmatic than the unconventional and humorous diversions for which the group had previously been known. This is how writer Milan Milišić described the main features of the performance *Noć u domu Radost* (*The Night in the Joy Dormitory*) in 1986, which had already marked and announced this turning point:

The black dresses that the girls wear make each of them one, and each of them is supposed to represent all of them. These representatives of sameness tell us eloquently that uniqueness is an unstable category and that the self is only a state of consciousness in time. In contrast to the text, which requires a known relationship of meaning, music does not. Mojaš argues the same for theatrical performance. That is why the structure of his performance is primarily rhythmic. Just as the music does not express, does not have its own expression, but only sews it up – as if covering the audience with “musical rabble” – the actresses also do not express their feelings or the complexity of their situation. Imbued with their asynchronous rhythms, they fill the space with their physical being and their corresponding signs. (The stage set seems to be one of these contemporary installations, as it imposes itself as the scene within the scene.) The limitedness of the inner space, as well as the limitedness of visibility, the limitedness of audibility, creates an impression of discomfort that is certainly comparable to the controlled atmosphere of a school hall, a factory or a correctional institution. (Mojaš ed., *The Leralmanacs* 40)

Although the director himself, in addition to war trauma, had suffered some personal blows of fate in the intervening years, which no doubt influenced him to adopt a bleak view of the course of human history, together with his all-female cast, he managed to create a poetics of female melancholy and literary nostalgia that challenged the official narrative regarding Dubrovnik’s importance in the national imaginary from the perspective of the often anonymous victims and bystanders, primarily women and children. The new repertoire performed by the troupe now consisted mainly of a kind of neo-romantic, decadent collage of paragraphs and lines from poems, plays, diaries and letters by well-known authors from ancient Dubrovnik – philosophers, historians, writers and playwrights – whose works were often addressed either openly or secretly to their sisters, wives and lovers, the ones however who as a group remained invisible, on the margins of history. As inheritors of the mentioned anonymous girls in black from the seminal *Night in the Joy Dormitory*, these silent and restrained women now came to the forefront of the stage as long-forgotten Beckettian ghosts, sometimes to simply remind the audience of their sheer existence, their daily rituals, their loneliness, abandonment and hushed-up memories, sometimes however also to finally express themselves – to sing, dance and tell their “history from below”. Suggestive titles such as *The Waltz*, *Maybe Wind*, *The State of Luna*, *The Quieting Down*,

Epitaphio put the audience in the anxiety states of their protagonists. They tried the audience's patience with often deliberately slowed, precisely designed movements performed by actors ceremoniously manipulating precious objects of their intimate pasts and accompanied by disembodied voices, often also recordings of well-known Dubrovnik professional actors, reciting anthological or particularly emotional passages from long-forgotten poems and personal letters.

The textual collages thus served to evoke the oneiric atmosphere that the director had devised in a curious continuation of his former avant-garde poetics, which foregrounded the materiality of bodies, movements, costumes, objects, voices, noises and recognisable, intertextually functional musical scores, rather than any narrativity. He insistently used cryptic, free-floating stage symbols, often props from the women's everyday lives, such as linen, lace, curtains, dresses, hats, gloves and fans, which seemed to have been robbed of their rightful former owners and yet resisted the cruel passage of time. Since they were deprived of the support of a clearly articulated narrative context and were thus forced to figure as lost souls gathering debris of a somewhat distant and mourned civilisation, the actresses still adhered to the group's inherited performance style, that is, depersonalised, frontal address to the public and ostentatiously non-illusionistic acting and stylised movement, maintaining the already recognisable discipline that characterised Lero's previous work. Nevertheless, they became much more aware of the director's ideas than was the case before his turn towards nostalgic local reminiscences. They began to appear much more skilful in their diction, also given the fact that unlike before when they were forced to follow a neutral Croatian language "norm", they now performed in their own language, that is, in the Dubrovnik dialect, in which they all excel, taking their vocal expression to previously unknown musical heights.

A word should finally be said about Davor Mojaš as a novelist, author of short stories and, above all, as a playwright whose opus manifests the same chronopolitical and, should we say, chronopoetic ambiguity. When reading his ninety-nine short plays published recently in the collection *Skroviti teatar* (*Secret Theatre*, 2024), one immediately notices his adherence to the late 19th- and early 20th-century avant-garde generic penchant for microdramatic writing, that is, for "reshaping the minimum boundaries of dramatic form and insisting that a short play might be equal or even superior to a long one", furthermore, for "making visible the shape of temporal conventions that inform any theatrical performance".⁶ The collection, however, shows Mojaš to be an equally adamant admirer of Dubrovnik's rich historical and literary heritage, often consisting of long, verbose works that he ironically fragments and then uses selected passages from them that he drastically strips of their context,

⁶ I refer here to the book *Microdramas, Crucibles for Theater and Time* by John H. Muse (2), although there is also a German notion of "minidramas" whose reference compendium was written by Karlheinz Braun in 2007, as I learned from Blaž Lukan, see the next footnote.

sometimes also reducing entire works to their wittily exposed backbones. On the one hand, therefore, the form of microdrama thus, as Blaž Lukan would put it, liberates the author's (anarchist) pleasure in writing itself.⁷ However, on the other hand, the works by Mojaš's predecessors which he chooses to borrow, quote, maltreat, paraphrase, mock and also lovingly re-member and re-incarnate, do not function here as mere textuality: as I have already indicated, they form the connection to the mainstream culture the group once upon a time tried to oppose, since the majority of these quoted works – by Držić and Vojnović above all – used to be performed in their full grandeur on the urban stages of the Dubrovnik Summer Games, so that their fragmentation in fact attempted to re-install their legendary, anthological, momentary performative effects, imprinted as Benjaminian “flashes” in memories of longstanding adepts of the mythic side of festival attendance.

No wonder then that Lero, which for the last thirty years had a number of Mojaš's plays on its repertoire, became – and still is – one of the regular off-programme participants of the newly re-programmed festival. Lero thus continues its ambivalent institutional position since it functions both as the festival's late-, neo-, post-avant-garde intruder and opponent, reminding the public of the festival's resistant cultural-political anachronicity, and as its supreme alibi, to a certain extent only re-confirming the longstanding programmatic rootedness of the festival's cultural policy in the local and European classical tradition. However, this ambivalence is not only of an institutional nature but is also constitutive of the problem of defining the avant-garde with which this contribution began: it is precisely such an indeterminate positioning that ensured Lero's longevity, enabling the group to remain both true to its disruptive ambitions and to belong to the very ancient civilisation that it tirelessly questions and values.

⁷ I cannot provide the exact page reference here since I quote from the manuscript of Blaž Lukan's article “This text never existed. It's all just fiction.”, forthcoming in: *The Twenty-First-Century Slovenian Theatre and Drama and Its International Context*, edited by Maja Murnik, Barbara Orel, Tomaž Toporišič and Gašper Troha, Cambridge Scholars Publishing.

- Blažević, Marin. *Razgovori o novom teatru 1 i 2*. CDU, 2007.
- . *Izboren poraz*. Disput, 2012.
- Braun, Karlheinz. *MiniDramen: 111 Theaterstücke von 111 Autoren*. Verlag der Autoren, 2018.
- Đurić, Dubravka. *Globalizacijske izvedbe: književnost, mediji, teatar*. Orion Art, 2016.
- Jakovljević, Branislav. *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945–91*. University of Michigan Press, 2016.
- Krušić, Vlado. "Lero-slučaj" [The Lero Case]. *Prolog teorija tekstovi* 1, 1985, pp. 108–123.
- . "Važno je biti drugačiji i svoj." *Razgovor s Davorom Mojašom*, 1985, pp. 124–141.
- Lukan, Blaž. "This text never existed. It's all just fiction." *The Twenty-First-Century Slovenian Theatre and Drama and Its International Context*, edited by Maja Murnik, Barbara Orel, Tomaž Toporišič and Gašper Troha, Cambridge Scholars Publishing, Forthcoming.
- Marjanić, Suzana. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Školska knjiga, 2014.
- . *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*. Durieux, 2017.
- Mojaš, Davor. *Kazalište isprazni*. Matica hrvatska, 2005.
- . *Skroviti teatar* [Secret Theatre]. Matica hrvatska, 2024.
- Mojaš, Davor, ed. *Lerovnica, studentski teatar Lero 1968–2011* [The Leralmanacs]. Studentski teatar Lero, 2011.
- Mojaš, Davor, ed. *Lero u knjigu stavljen 1968–2013* [Lero Put in a Book]. Studentski teatar Lero, 2013.
- Muhoberac, Mira. "Hrvatska institucionalna i izvaninstitucionalna kazališna scena: supostojanje i/ili suprotstavljanje? – Primjer Studentskoga teatra Lero iz Dubrovnika." *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, edited by Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište; Filozofski fakultet, 2014, pp. 257–283.
- Muse, John H. *Microdramas, Crucibles for Theater and Time*. University of Michigan Press, 2017.
- Papaioannou, Chrysi Andriani. *Ahead of its Time: Historicity, Chronopolitics, and the Idea of the Avant-Garde after Modernism*. Doctoral dissertation, The University of Leeds, UK, 2017.
- Senjković, Reana. *Izgubljeno u prijenosu – pop iskustvo soc kulture* [The Pop-Experience of Soc-Culture]. IEF, 2008.



UDK 792.02(497.5Dubrovnik)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/160-173

Povzetek

Članek analizira zanimivo geokulturno in kronopolitično/poetično pozicijo dubrovniškega Študentskega gledališča Lero, ustanovljenega leta 1968. Skupina neprekinjeno deluje že več kot petdeset let, pri čemer ohranja močne ideološke in izrazne povezave s progresivističnimi in kozmopolitskimi evropskimi zgodovinskimi avantgardami in postavantgardami, enako predano pa goji tudi dubrovniško kulturno dediščino, literarno tradicijo ter tudi nekakšno izolirano nostalgijo po časih, ko je bilo to mesto samostojna država in pomembno kulturno središče jugovzhodne Evrope. Zadnja omenjena, izrazito estetizirana in onirična težnja v poetiki Lera, je vse jasnejša zadnjih trideset let pod vodstvom režiserja Davorja Mojaša, a je tudi v bizarnem protislovju z bolj subverzivnimi vidiki Mojaševih avantgardnih strategij in melanholične feministične politike zgodovine. Gledališče Lero tako predstavlja zapleten primer dolgotrajnega, mednarodno priznanega, a namenoma obrobno umeščenega umetniškega projekta, ki zahteva lasten interpretativni okvir in se upira logiki lokalne reprodukcije modela središče-periferija.

Ključne besede: Študentsko gledališče Lero, geokulturni prostor, kronopoetika, feministična (re)vizija

Lada Čale Feldman je redna profesorica in predstojnica Katedre za teatrologijo na Oddelku za primerjalno književnost Filozofske fakultete Univerze v Zagrebu. Raziskuje gledališče, performans in feministično kritiko. Je avtorica sedmih in soavtorica dveh knjig v hrvaškem jeziku pa tudi sourednica več posebnih števil strokovnih revij in številnih zbirk, tudi dveh v angleščini. Prejela je šest nagrad, od tega eno mednarodno.

lcfeldma@ff.unizg.hr

Vzvišeno obrobje: zapleteni primer Študentskega gledališča Lero v Dubrovniku, Hrvaška

Lada Čale Feldman
Filozofska fakulteta, Univerza v Zagrebu

Članek ponuja predstavitev in razpravo o zanimivi geokulturni in kronopoetični poziciji dubrovniškega Študentskega gledališča Lero, enega izmed redkih draguljev na hrvaškem zemljevidu neinstitucionalnega gledališča. Lero neprekinjeno deluje že več kot petdeset let (od ustanovitve leta 1968), pri čemer ohranja močne ideološke in izrazne povezave z evropskimi zgodovinskimi avantgardami in postavantgardami, enako predano pa goji tudi dubrovniško kulturno dediščino, literarno tradicijo ter tudi nekakšno izolirano nostalgijo po časih, ko je bilo to mesto samostojna država in pomembno kulturno središče jugovzhodne Evrope. Zadnja omenjena, izrazito estetizirana in onirična težnja v poetiki Lera je vse jasnejša zadnjih trideset let pod vodstvom režiserja Davorja Mojaša, a je tudi v bizarnem protislovju z bolj subverzivnimi vidiki Mojaševih avantgardnih strategij, zlasti ker so njegove predstave občasno tudi na repertoarju profesionalnega gledališča v Dubrovniku in celo na programu znanega Dubrovniškega poletnega festivala. Dodatno dimenzijo razpira dinamika spolov v predstavah gledališča Lero, saj so imele vse predstave v navedenem obdobju izključno žensko zasedbo, kar je režiserju omogočilo nekonvencionalno feministično držo do zgodovinskih in sodobnih kulturnih politik. Gledališče Lero tako predstavlja zapleten primer dolgotrajnega, mednarodno priznanega, a namenoma na obrobje umeščenega umetniškega projekta, ki zahteva lasten interpretativni okvir in se upira logiki lokalne reprodukcije modela središče-periferija, ki v »asimetričnih konceptualizacijah«¹ relevantne hrvaške avantgardne prakse nehote privilegira zagrebške skupine in uvožene standarde.

Prevedla Urška Daly.



UDK 7.038.531Poznanović B.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/174-191

Abstract

As we live through the sixth mass extinction and the intensifying impacts of global warming, this contribution underscores the importance of revisiting and exploring artworks from the past as sources of inspiration and ways for addressing and responding to contemporary ecological and social challenges. Through the framework of Ewa Majewska's concept of "the weak avant-garde", the article examines the rich and diverse practice of Vojvodinian artist Bogdanka Poznanović (1930–2013), with a focus on two actions: *Cubes-Rivers* (1971) and *Rivers Transmissions* (1972). The article has two objectives. Firstly, it seeks to detect the strategies of "the weak avant-garde" within Poznanović's artistic practice that was developed within a geopolitical "periphery" and the male-dominated neo-avant-garde cultural milieu. Secondly, it aims to trace the feminist and environmental dimensions of the two case studies, emphasising the engagement with the Danube River. Majewska's notion of weakness highlights the ecological orientations of integrating non-human agencies into artistic processes, including aspects such as fostering communication, weakening the power of the human agents, reconceptualising the idea of the artwork and authorship, and creating space to cultivate more responsive relationships with "natural others", as Neimanis describes.

Keywords: Bogdanka Poznanović, "the weak avant-garde", socialist Yugoslavia, the Danube River, Ewa Majewska, ecology, feminism

Tery Žeželj, MA, completed her undergraduate studies in Dramaturgy and Performing Arts at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (Slovenia) and her master's studies in Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy at Utrecht University (the Netherlands). Following the completion of her studies, she has been working as a freelancer in the field of culture, primarily as a dramaturg (puppet shows *Ponočnjaki* and *Plastonci* directed by Peter Kus), dramaturgical companion (in the project *The Torch, the Key, and the Snake* by Ainhoa Hernández Escudero), researcher (artistic research *Multispecies Landscapes* at Bunker, a longer research practice *the day after yesterday* together with Madison Jolliffe) and editor (*Glej*, magazine and the online portal *Sex Education II*). In 2023, she became a member of the artistic board of Glej Theatre. Since October 2023, she has been employed at the University of Nova Gorica as a research assistant.

tery.zezelj@ung.si

“The Weak Avant-Garde” on the Currents of the Danube: Feminist and Environmental Aspects of Bogdanka Poznanović’s Artistic Practice

Tery Žeželj

Research Centre for Humanities, University of Nova Gorica

1 Introduction

The Danube River connects two natural bodies that people described as black: the Black Forest mountain range, where it originates, and the Black Sea, into which it ultimately flows.¹ Spanning ten countries in the European continent, it is known as Europe’s second-longest river. Throughout history, the Danube has played multiple roles for the civilisations that shaped around it. It marked the borders of empires and later nations, provided food and fresh water, fueled industries, served as a resource for hydroelectric power and was an important site for trading. Furthermore, beyond its utilitarian functions, the Danube also occupied a prominent place in the cultural imagination, inspiring a diverse array of artworks throughout history. On 11 November 1971, Bogdanka Poznanović, together with her friends and students, stood on the shore of the Danube in Novi Sad and made her second action, descriptively titled *Cubes-Rivers*. In less than a year, she performed another action, this time titled *Rivers Transmissions*.

The article draws upon Ewa Majewska’s concept of “the weak avant-garde” to examine the two actions that Poznanović made with the river, as well as the broader artistic and lived practice of the author. I will consider how the rich and diverse practice of multiple different roles and engagements that Poznanović fostered and participated in might be understood and encompassed with the concept of “the weak avant-garde”. Specifically, this article has two aims. Firstly, to articulate the strategies of “the weak avant-garde” within Poznanović’s artistic practice that was developed within a geopolitical “periphery” and in the male-dominated neo-avant-garde cultural

¹ The research is part of the research programme “Historical Interpretations of the 20th Century” (P6-0347, Slovenian Research and Innovation Agency).

scene. This will offer an opportunity to reinterpret her contributions to art history and reevaluate her position within it. Secondly, it aims to articulate the feminist and environmental potentials of *Cubes-Rivers* and *Rivers Transmissions* by focusing on the strategy of working with the river and examining the implications and dimensions brought by this engagement. Namely, the notion of weakness offers a productive framework for rethinking the relationships these two actions generated with “natural others” (Neimanis, “Natural Others” 27). It highlights the connecting capacities of the artworks, a more inclusive approach towards authorship. It ultimately underlines Poznanović’s work as a form of resistance to traditional and heroic modes of power and visibility in art and broader.

Importantly, as we live through the sixth mass extinction and the intensifying impacts of global warming – both deeply entwined with extractivist practices, many of which directly impact water systems – this contribution seeks to underscore the importance of revisiting and exploring the artworks from the past as sources of inspiration and teachers of how to address contemporary ecological and social struggles.

2 “The Weak Avant-Garde” on the Currents of the Danube

Ewa Majewska proposes the concept of “the weak avant-garde” to encompass the strategies of artistic practices from the margins that are overlooked and to reconceptualise the established narratives around the avant-garde through a feminist lens. Central to “the weak avant-garde” is its critique and redefinition of the masculine and heroic ideas traditionally associated with the art of the avant-garde (Majewska, “Feminist Art of Failure”). This approach positions peripheral and feminist arts not merely as reactive or derivative forces but as active sites of resistance that redefine the canon itself. She also notes that “the weak avant-garde” “presents itself [...] as a way to use the artistic form of production to transform exclusive political agency into a type involving ordinary resistance, the common” (“Feminist Art of Failure”).

Her conceptualisation of weakness builds on and, in a way, responds to Boris Groys’s essay “The Weak Universalism” from 2010, in which he offered a critique of the democratisation of art achieved by avant-garde art. Groys argues that this democratisation resulted in what he terms “weak universalism”. Namely, according to him, the avant-garde aimed to discover “the transcendental, repetitive, weak image” and therefore managed to only be “universally successful by producing the weakest images possible”. In response, Majewska reclaims the notion of weakness, framing it not as a limitation but as a resistance strategy of the weak. She is deeply informed by queer and feminist theoretical frameworks. Drawing on thinkers such as Jack Halberstam and Renate Lorenz and their work on the notion of failure and freakiness, Majewska

enriches the concept with Sascha Scott's theory of "subtle resistance" and Jacques Rancière's theory of the "ignorant schoolmaster". She also incorporates Hal Foster's reconceptualisation of the avant-garde and Gilles Deleuze and Felix Guattari's aspects of the "non-heroic aspects of artistic production" (Majewska, "Feminist Art of Failure").

Emphasising the idea of weakness, Majewska highlights its potential to work as a "tool to destroy masculine hegemony" and asserts that weakness, by refusing to present itself as authoritative or expert, disrupts hegemonic speech and prevents it from maintaining its consistency ("Feminist Art of Failure"). This establishes it as a subtle mechanism to destabilise dominant structures without replicating the exclusionary and hierarchical dynamics. These ideas are drawn from the analysis of the artistic practice of Polish artist Ewa Partum, whose work exemplifies artistic strategies rooted in the margins, mainly defined by gender and geopolitical periphery. Drawing on Gayatri Chakravorty Spivak's postcolonial theory, Majewska highlights how practices outside the West are often only defined in relation to it, leading to "an absence of autonomy" and the inhabitants' "neglect of the specific [...] ideas and practices within their own history" ("Towards a Weak Avant-Garde" 3). While the contexts of art production in the two socialist states share some similarities, especially in their peripheral position to the West, some crucial differences need to be acknowledged when examining the strategies of the Yugoslav neo-avant-garde through the concept of "the weak avant-garde".

Three crucial elements of Yugoslav socialism that set it apart from both capitalist Western countries and the one-party states in the Eastern Bloc are the non-aligned-movement, self-management, and brotherhood and unity (Ramet 90). Jasmina Tumbas offers a picturesque explanation of its specificities in her book *"I am Jugoslovenka!": Feminist Performance Politics During and After Yugoslav Socialism*: "Yugoslavia became a place where new trends in avant-garde art and film flourished while Marxist maxims held sway, antifascist ideology reigned in tandem with sex and rock and roll, and women enjoyed more legal rights and social mobility, including access to education and labor mobility, than in any other East European and some Western countries" (1). Besides that, the state's relationship towards neo-avant-garde practices of the 1960s and 1970s was ambivalent. While it promoted socialist modernism, the Yugoslavian regime, as Matković notes, nevertheless "provided a much higher degree of personal and artistic freedoms than was the case in most socialist states, but at the same time vigorously sanctioned anti-systemic and anti-state actions to ensure the ruling order" (205). This complex interplay of control and openness provided unique situations, varying across specific locations and formats, within which Yugoslav neo-avant-garde artists worked.

2.1 Bogdanka Poznanović's Lived Practice

Bogdanka Poznanović lived and worked in Novi Sad, the capital of the ethnically diverse autonomous province of Vojvodina in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY). Novi Sad was one of Yugoslavia's cultural centres, renowned for its vibrant neo-avant-garde scene. However, as Šuvaković writes, the art scene in Vojvodina, like much of Yugoslavia, had a very limited representation of female authors, and most of them and their works remained on the margins ("Ženski performansi" 144). In most cases, they are excluded from the dominant narratives of Yugoslav art history and were not studied or contextualised from the perspective of gender. As Bojana Pejić wrote for the introduction to the publication accompanying the first exhibition that addressed the perspective of gender in the art from Eastern Europe (*Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*), "during state socialism, art historians were neither concerned with representations of femininity (let alone masculinity) nor were they able (or allowed?) to unmask the patriarchal matrix on which these representations relied" (17).

Poznanović's biography gathers an expansive range of artistic expressions, cultural activities, and engagements. As Sanja Kojić Mladenov observes in her book, this multiplicity of roles, alongside her gender, perhaps explains the lack of thorough analyses and historicisation of her work. This scatteredness is potentially one of the common aspects of "the weak avant-garde" practices, arising not only from artistic tendencies but also from an individual's position in society and the opportunities and constraints available to them. The omission of her practice in the canon speaks firstly to the broader issue of marginalisation within art history and its limited model for canonising, which might overlook cross-disciplinary practices. Secondly, it exposes the logic of a linear and heroic narrative of an artist genius, a myth that Linda Nochlin famously critiqued already in 1971 in her seminal essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" where she pointed to the masculine framework of the great artist as one of the systemic barriers for women in arts.

Poznanović was born in 1930 and passed away in 2013. She began her path in the arts and culture by studying painting at the Belgrade Academy of Arts. The early years of her career, up until the late 1960s, were focused on experimental painting. Afterwards, she continued with what Denegri famously termed "new art practice" (8). She was among the first in socialist Yugoslavia to engage with mail art, artistic interventions in public spaces, and artist's books. This interdisciplinarity and an immense interest in working with new formats and challenging the existing frames for artistic production can be recognised as another element of "the weak avant-garde". Namely, as many pointed out, the broad range of new formats and expressive possibilities that started to appear during this time did not have a

tradition full of male artists (as modernism had). It, therefore, offered the space for marginalised groups to break into the arts and start challenging its institution.

Interestingly, as Šuvaković observes, Poznanović was the first artist from the neo-avant-garde and conceptual art scene to be employed in 1975 as a professor in any of the Yugoslav academies for visual arts (“Ženski performans” 144). It is worth keeping in mind that the numbers of women in higher academic positions and amongst professors in universities in socialist Yugoslavia, in both science and arts, were very limited. As a teacher and professor at the Novi Sad Academy of Arts, she established the first course in Yugoslavia dedicated to new media (*Visual Studio for Intermedia Research*). As an art critic and writer, she was one of the founders and editorial board members of *Tribina mladih* and *Polja*, where she regularly wrote and reported on contemporary art. Together with her husband, Dejan Poznanović, she co-founded *Atelje DT20*, one of the key spaces for local and international artistic exchanges. For most of her life, she lived in Novi Sad, but her visits and exchanges in Italy (Venice, Ferrara, Bologna) played a very important role in her views on art.

Poznanović’s artistic practice has been a subject of scholarly attention in two comprehensive studies: in Sanja Kojić Mladenov’s monograph *Bogdanka Poznanović: Contact Art* from 2016 and in Miško Šuvaković’s monograph *Bogdanka and Dejan Poznanović: Art, Media and Activism at the End of Modernity* from 2012 that focuses on the work of this prominent couple. These are two of the primary resources through which I am trying to understand her work, especially the two case studies. While these works importantly encompass and contextualise the rich array of activities by Poznanović, the more conceptual dimensions still seem to be underexplored. The following sections aim to address this gap by focusing on the two selected actions and addressing the question of which aspects the framework of “the weak avant-garde” brings to the forefront.

2.2 *Cubes-Rivers and Rivers Transmissions*

For the action *Cubes-Rivers*, Poznanović prepared seventeen styrofoam cubes, each inscribed with the name of one Yugoslav river, and placed them on the Danube’s shore in a pyramid-like structure. The audience was invited to take the cubes and put them into the water. Soon, all of them were floating. They were left to the Danube’s own agency, to wherever its path would take them. This action was video documented with the help of Želimir Žilnik and Dušan Ninkov and later shown in Buenos Aires. Seven months later, on 29 June 1972, she performed her next action on the Danube River, titled *Rivers Transmissions*. This time, she prepared frames and foils with the names of Yugoslav rivers that were again set afloat. Exactly one month later, she made the same action in Montreux, Switzerland, at another body of water, Lake Geneva.

When Poznanović made these two artworks with the Danube, she was not yet working at the academy. However, she was employed as a professor of painting with technology in the Department of Fine Arts at the Higher Pedagogical School in Novi Sad. As she mentions in an interview, the two actions were not well received in her local and working environment (*Vojvodanke* 305). Already after her first action, *Heart-Object*, in 1970, the daily newspaper reported that the “contagion had started” (305), and the mad reactions, especially from her colleagues and her boss at the school, about these two works became stronger. These initial controversies surrounding her actions not only underscore the resisting potentials of these works but also show an example of how the emerging feminist practices in Yugoslavia were received.

3 Feminist and Environmental Aspects of Working with the Danube River

In addressing the feminist aspects of Poznanović’s work, it is important to contextualise her position regarding feminist art and artistic production in Yugoslavia at that time. Her first action performance, *Heart-Object*, was created a year before *Cubes-Rivers* in 1970 and remains one of her most well-known artworks. Art historian Nikola Dedić wrote that it is possible to read this performance “as the beginning of feminist art practices” (727). While she never explicitly identified herself as a feminist, her works have been retrospectively interpreted as early instances of feminist performance art in Yugoslavia. Miško Šuvaković situates her work within a kind of linear categorisation of feminist performance where he recognises it as the first step in the beginnings of the emergence of female identity that still lacked any discourse (“Ženski performans” 145).

Moreover, as mentioned in the beginning, her work with different mediums and new formats aligns with what Ješa Denegri famously termed “new art practice” (“*nova umjetnička praksa*”) to encompass a set of new trends in arts of diverse experimental formats and strategies that were formed in Yugoslavia at the end of the 1960s and lasted until the 1980s. According to Denegri, one of the crucial features of this conglomerate is the sharp and deliberate distancing of the artists from the prevailing art production in their environments and even from the established understandings of what art is and what function it has. He connects such an attitude as one of the consequences of the radically different mindset that the younger and critical generation had (9).

Besides that, two other aspects need to be addressed in analysing the process of working with the river. Firstly, Poznanović’s decision to work with the river must be contextualised within the broader neo-avant-garde tendencies to exit the four walls of enclosed art spaces, intervene in the cities and natural environments, and

merge art and life. By situating her works on the Danube's shore, she challenged the conventions and tested the open environment that emphasises the open-ended interactions between art, life and nature.

Secondly, the significant aspect of these performances and the employment of the Danube is Poznanović's interest in communication through which we can read the decision to open up processes to other influences (water). According to Kojić Mladenov, "Bogdanka Poznanović's entire action arts rested on communication" (122). This can also be observed from Poznanović's own words in an interview: "Throughout my entire career, ever since I started painting, I have been interested in the process itself, to exit the traditional and limited spaces, but above all, I've been interested in communication on planetary coordinates" (*Vojvođanke* 308). Such a processual and connective approach might be recognised as an alternative for "the patriarchal heroic strategies" (Majewska, "Towards a Weak Avant-Garde" 5) of making art, challenging dominant narratives by emphasising the connections and everyday actions. Therefore, I suggest that the strategy of fostering communication can be recognised as a strategy of "the weak avant-garde".

In the same interview, Poznanović emphasised the connecting capabilities of rivers and described them as a bloodstream (*Vojvođanke* 305), which shows the central understanding of the Danube in *Cubes-Rivers* and *Rivers Transmissions*: a symbolic facilitator of communication that transcends linguistic, national and human limitations. In this perspective, the river serves as a medium, a powerful symbol and a metaphor. Drawing from her own words on the significance of rivers, water is included in the performance as a connecting possibility, enabling and facilitating communication between distant lands and transcending human languages. By invoking the names of various rivers, Poznanović's intention may be interpreted as a desire to connect them all, creating a vast water body that would not be an obstacle or a border but a unifying element. In an interview, she describes these projects as "'[w]ater' on water" (*Vojvođanke* 305). Additionally, the works do not seem to be situated in any of the Danube's specificities, such as water pollution or the Danube's importance for the city of Novi Sad, etc. This can be observed also in the version at Lake Geneva, where she performed the same action in a different location and a different body of water. It could be said, therefore, that the river is imagined as an abstract running body and an inspiration. While it is not treated as a resource, she is nevertheless using it more as a canvas than engaging with its complexities. Consequently, following the terminology by the curator and scholar Bronwyn Bailey-Charteris, the main imaginary of the Danube River in the two works is "the imagery of the rivers as 'running' or 'flowing'" (52).

3.1 Feminist Ecologies of “the Weak Avant-Garde”

In addition to neo-avant-garde tendencies and her general interest in communication, I nevertheless aim to deepen the analysis of the aspect of working with a river as a site of connections through the environmental lens. I argue that Poznanović’s two works, when approached through the concept of “the weak avant-garde”, highlight this concept’s ecological dimensions. While Majewska’s concept challenges the traditional, heroic, genius-centred model of the artist, it also deeply aligns with ecological approaches. By resisting binary constructs – such as female/male, East/West and weak/strong – it provides a useful lens for understanding the feminist and environmental dimensions of Poznanović’s artistic practice. Reflecting upon feminist interventions in the canon, Majewska writes:

[T]hey are feminist not solely because feminist theorists and artists make them, but mainly because they stand up for what had been a feminist claim long before new avant-gardes emerged; namely, the demand to recognise reproductive labour, affect, weakness, receptiveness, care and other elements undervalued in patriarchal culture can be read as feminist, regardless of the author’s declaration. (“Towards a Weak Avant-Garde” 5)

The values Majewska highlights – care, receptiveness and attention to the undervalued – are also central to ecological thought that needs to be, in its essence, anti-patriarchal. Just as “the weak avant-garde” rejects traditional power dynamics and celebrates subtlety and care, an ecological approach similarly prioritises interdependence and communication rather than domination or extraction. Besides that, exiting the binarist view of strong versus weak, or human versus nature, is central to the work of feminist environmental theorists, where the focus shifts to reciprocal relationships with the environment, challenging patriarchal and capitalist models that promote hierarchy and exploitation. Therefore, connecting the concept of weakness with ecology confronts the value of strength and power, provides the acceptance of limited knowledge and control over non-human agents, and empowers the shift from domination to receptiveness. This leads to the last question of how the employment of the Danube River “weakens” the positions of human agents and reconfigures the relationships with the environment.

Besides working with the river for its physical movements and metaphorical potentials, the bare decision to open the dramaturgy of the artwork to a non-human agency whose main feature is transgression undermines the dominance of the human subject in the artwork. Including the rhythm and temporality of the river, I argue that Poznanović created an environment to let go of the power of control. Importantly, Majewska, in her article, underlines the importance of solidarity and states “that the avant-garde of the weak offers a possibility to overcome this individualism of performance and spectatorship via a commonality of experiencing failure and weakness” (“Feminist Art

of Failure”) which is the case in the collective action on the Danube’s shore that can be articulated as a collective giving up on agency where the binary distinction between humans and the environment gets loosened up. To borrow Tymon Adamczewski’s words, the invitation of the non-human agency to the process underlines “a position where being one among many organisms also evokes the uncanny feeling of being a part of processes that take place beyond ourselves, or of brushing against objects which are of a completely different scale than they previously seemed” (131). Namely, the collaboration with water and, therefore, the presence of another agency might serve as an immersion in the world in which humans are much more vulnerable because they lose the power of distancing themselves from it and limiting themselves from its influences.

Additionally, working with water foregrounds the unknowability between the bodies that exist differently and do not share the same space-time logic. It brings in front the question of how to relate across differences or, instead, opens up a space to practice *responsivity*: a capacity to respond to the environment and, based on Chandler and Neimanis writing, “a process of affecting and being affected” (72) which points towards a specific sensibility needed to recognise the environment around us and to respond to it. Finally, Poznanović’s decision to work with water challenges traditional notions of artistic authorship. By ceding agency to the river, she destabilises the singular authority of the artist and opens up the creative process to the non-human agents, to principles of chance and uncontrolled external forces of the environment. This act of “weakening” authorship aligns with “the weak avant-garde”, which seeks to dismantle hierarchical structures and empower collective, process-oriented approaches to art.

4 Conclusion

In examining two of Bogdanka Poznanović’s actions alongside her broader artistic and living practices, Ewa Majewska’s concept of “the weak avant-garde” provides a conceptual framework for exploring aspects that might not fit the traditional narratives of the avant-garde which filter the artworks by specific sets of expectations. “The weak avant-garde” enables a feminist perspective on political and artistic agency, emphasising resistance as a rich and diverse array of tools rather than solely heroic and powerful masculine gestures. By underlining the alternative modes of artistic production, it offers space for a more complex understanding of artistic practices.

As explored, the notion of weakness also offers a lens to connect the feminist and environmental potentials of the artworks in order to analyse the types of engagements and relationships they foster with our “natural others” and find inspirations to move towards more inclusive multispecies futures. Timothy Morton’s observation that

“[t]rue planetary awareness is the creeping realisation not that ‘We Are the World,’ but that we aren’t” (Morton 99) underscores the shift in the act of weakening one’s own position. Poznanović’s integration of non-human agency, such as the flow of the Danube, demonstrates a feminist and environmental approach that transcends binaries between culture and nature and the idea of the artist as a solitary genius. Instead, it embraces interdependence and collaboration.

While thinking the two case studies through a single conceptual lens risks narrowing down the analysis and overlooking other dimensions, the application of Majewska’s concept hopefully offered an additional depth in revealing how actions rooted in responsivity and vulnerability serve as an alternative form of resistance, challenging traditional notions of power, agency and authorship in art.

It is equally crucial to acknowledge that, as with the interconnected and complex realities we navigate through, Poznanović did not operate in isolation, and this is not a story of a hero. Her position within the cultural and artistic landscape of socialist Yugoslavia was marked by certain privileges that afforded her the opportunity to engage in pioneering and daring activities. Nevertheless, these opportunities were neither guaranteed nor easily attained. While Poznanović was not a member of any avant-garde collective, her partnership with Dejan Poznanović represented a powerful and influential connection within the art scene of Novi Sad. In some respects, her artistic persona aligned with more traditional masculine expectations of an artist, yet she simultaneously expanded the boundaries of arts and culture, creating opportunities for others and fostering connections across generations. This duality can be understood through the lens of “weak” strategies. Namely, as already mentioned, Majewska asserts that weakness is a mode of resistance that disrupts dominant structures by offering non-exclusionary and non-hierarchical visions. Poznanović’s work shows this by taking on responsible and respected roles while at the same time destabilising established norms. Ultimately, I hope this article proves Poznanović’s artistic legacy as a vital and inspiring perspective that can point us to the visions towards which present and future avant-garde projects help us move.

- Adamczewski, Tymon. "Weakness, Lameness and Veering: On the Practical Dimensions of Theories of Ecocriticism." *Praktyka Teoretyczna*, 2019, pp. 131–149. <https://doi.org/10.14746/prt.2019.2.7>. Accessed 23 December 2024.
- Bailey-Charteris, Bronwyn. *The Hydrocene. Eco-Aesthetics in the Age of Water*. Routledge, 2024.
- Chandler, Mielle, and Astrida Neimanis. "Water and Gestationality: What Flows beneath Ethics." *Thinking with Water*, edited by Cecilia Chen et al., McGill-Queen's University Press, 2013.
- Damjan, Melanija. *Vojvođanke: 1917–1931: životne priče*. Futura, 2001.
- Dedić, Nikola. "Umetnost Vojvodine u XX veku i problem rodni identiteta." *Umetnost XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008, pp. 721–727.
- Denegri, Ješa. "Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija." *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, edited by Marijan Susovski, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, 1978, pp. 5–13.
- Foster, Hal. "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" *October*, vol. 70, 1994, pp. 5–32. <https://doi.org/10.2307/779051>. Accessed 23 December 2024.
- Groys, Boris. "The Weak Universalism." *E-Flux Journal*. <https://www.e-flux.com/journal/15/61294/the-weak-universalism/>. Accessed 23 Dec 2024.
- Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011.
- Kojić Mladenov, Sanja. *Bogdanka Poznanović: Contact Art*. MSUV, 2016.
- Lorenz, Renate. *Queer Art: A Freak Theory*. Transcript publishing, 2012.
- Majewska, Ewa. "Feminist Art of Failure, Ewa Partum and the Avant-garde of the Weak." *View: Theories and Practices of Visual Culture*. <https://www.pismowidok.org/en/archive/2016/16-digital-darkness/feminist-art-of-failure-ewa-partum-and-the-weak-avant-garde>. Accessed 23 Dec 2024.
- . "Towards a Weak Avant-Garde. Re-Shaping the Canon." *Sage*, vol. 12, no. 2. <https://doi.org/10.3390/arts12020070>. Accessed 23 December 2024.
- Matković, Aleksandar. "Conceptual Art and Social Deviance in SFR Yugoslavia." *KULTURA POLISA*, vol. 18, no. 44, 2021, pp. 205–221. <https://kpolisa.com/index.php/kp/article/view/72/63>. Accessed 6 January 2025.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- Neimanis, Astrida. "Natural Others? On Nature, Culture and Knowledge." *The SAGE Handbook of Feminist Theory*, edited by Mary Evans et al., SAGE Publication Ltd., 2014. pp. 26–45.

Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" *ARTnews*. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>. Accessed 23 December 2024.

Pejić, Bojana. "Eppur si muove! Introduction." *Gender Check: A Reader: Art and Theory in Eastern Europe*. Verlag der Buchhandlung Walter König, 2010, pp. 13–35.

Ramet, Sabrina P. "In Tito's Time." *Gender Politics in the Western Balkans: Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, edited by Sabrina P. Ramet, The Pennsylvania State University Press, 1999, pp. 90–105.

Šuvaković, Miško. *Bogdanka i Dejan Poznanović: umetnost, mediji i aktivizam na kraju moderne*. Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2012.

---. "Ženski performans: Mapiranje identiteta." *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*. Muzej savremene likovne umetnosti Novi Sad, 2002, pp. 143–153.

Tumbas, Jasmina. *"I am Jugoslovenka!": Feminist Performance Politics During and After Yugoslav Socialism*. Manchester University Press, 2022.

UDK 7.038.531Poznanović B.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/174-191

Povzetek

V času šestega množičnega izumrtja, ko vse intenzivneje doživljamo vplive globalnega segrevanja, pričujoči prispevek poudarja pomembnost ponovnega preučevanja in raziskovanja umetniških del iz preteklosti kot virov navdiha in možnih načinov za soočanje s sodobnimi ekološkimi in družbenimi izzivi. Skozi perspektivo koncepta »šibke avantgarde« Ewe Majewske članek obravnava bogato in raznoliko umetniško prakso vojvodinske umetnice Bogdanke Poznanović (1930–2013) s poudarkom na dveh akcijah: *Kocke-Reke* iz leta 1971 in *Reke* iz 1972. Članek ima dva cilja. Prvič, detektirati strategije »šibke avantgarde« znotraj umetniške prakse Poznanović, ki se je razvijala izven zahodnih geopolitičnih centrov in v pretežno moški neoavantgardni sceni Novega Sada. Drugič, slediti feminističnim in okoljskim aspektom analiziranih akcij s poudarkom na strategiji vključitve reke Donave v umetniški deli. Ideja šibkosti Ewe Majewske se namreč povezuje z ekološkimi tendencami vključevanja nečloveških agentov, kot so spodbujanje komunikacije, oslabitev moči človeških akterjev, rekonceptualizacija ideje umetniškega dela in avtorstva ter ustvarjanje prostora za odzivnejše odnose z »naravnimi drugimi« (Neimanis, »Natural Others« 27).

Ključne besede: Bogdanika Poznanović, »šibka avantgarda«, socialistična Jugoslavija, Donava, Ewa Majewska, ekologija, feminizem

Tery Žeželj je zaključila dodiplomski študij Dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT v Ljubljani in podiplomski študij Contemporary Theatre, Dance, and Dramaturgy na Univerzi v Utrechtu na Nizozemskem. Po zaključku študija je bila samozaposlena v kulturi in delovala predvsem kot dramaturginja (lutkovni predstavi *Ponočnjaki* in *Plastonci* v režiji Petra Kusa, dramaturško sopotništvo pri projektu *The Torch, the Key, and the Snake* Ainhoe Hernández Escudero), raziskovalka (umetniško-raziskovalni projekt *Mnogovrstne pokrajine* v Zavodu Bunker, daljša raziskovalna praksa *the day after yesterday* skupaj z Madison Jolliffe) in urednica (*Glej, list* in spletni portal *Spolna vzgoja II*). Leta 2023 je postala članica umetniškega sveta Gledališča Glej. Od oktobra 2023 je zaposlena na Univerzi v Novi Gorici kot mlada raziskovalka.

tery.zezelj@ung.si

»Šibka avantgarda« na tokovih Donave: feministični in okoljski vidiki umetniške prakse Bogdanke Poznanović

Tery Žeželj

Raziskovalni center za humanistiko, Univerza v Novi Gorici

Članek¹ podrobneje obravnava dve umetniški akciji vojvodinske umetnice Bogdanke Poznanović (1930–2013), ki sta nastali na reki Donavi v Novem Sadu v letih 1971 in 1972. Prispevek ob vse intenzivnejši izkušnji globalnega segrevanja in okoljskih ter družbenih kriz predlaga vrnitev in nadaljnje preučevanje umetniških praks in del iz preteklosti, ki so nastajala iz precej drugačnih izkustev sveta in v drugačnih družbeno-političnih sistemih. Bogdanka Poznanović je svojo umetniško pot začela s študijem slikarstva na Beograjski akademiji umetnosti. Po zaključku je nadaljevala z delom kot slikarka, v poznih šestdesetih letih pa se je usmerila k novejšim, bolj interdisciplinarnim in eksperimentalnim formatom. Bila je ena prvih avtoric_jev v socialistični Jugoslaviji, ki so se ukvarjale_i s poštnoumetniškimi projekti (mail art), umetniškimi intervencijami v javnih prostorih (eno bolj znanih del je njena prva umetniška akcija *Srce-predmet* iz leta 1970) in s knjigami umetnic_kov. Kot opozarja Miško Šuvaković v knjigi *Centralnoevropski aspekti vojšodanskih avangardi 1920–2000: Granični fenomeni, fenomeni granica*, je bila Poznanović tudi prva izmed umetnic_kov iz neoavantgardnih in konceptualnih krogov v socialistični Jugoslaviji, ki je dobila zaposlitev na umetniški akademiji za vizualne umetnosti (»Ženski performans« 144). Eden njenih ključnih dosežkov na področju pedagoškega dela je ustanovitev Vizualnega studia za intermedijske raziskave na Akademiji umetnosti v Novem Sadu, kar je prvi primer univerzitetnega predmeta v socialistični Jugoslaviji, ki se je posvečal novim medijem. Bila je tudi med ustanoviteljicami_i *Tribine mladih* in časopisa *Polja*.

Umetniški akciji *Kocke-Reke* (1971) in *Reke* (1972) v zgodovini umetnosti nista kanonizirana primera, prav tako celotna bogata umetniška praksa Poznanović nima vidnejšega mesta v zgodovinsko-teoretskih pregledih jugoslovanske ali širše evropske neoavantgarde in t. i. »nove umetniške pakse« (Ješa Denegri). Glede na to, da

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Historične interpretacije 20. stoletja (P6-0347), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

gre za umetniško prakso, ki je v večji meri nastajala v času socialistične Jugoslavije in v precej patriarhalnem okolju, kjer je bilo število ustvarjalk razmeroma nizko, njihovi pogoji in priložnosti za delo pa omejeni, članek za izhodiščni okvir vzame koncept »šibke avantgarde« feministične filozofije in kulturne teoretičarke Ewe Majewske.

Majewska v člankih »Feminist Art of Failure, Ewa Partum and the Avant-garde of the Weak« in »Towards a Weak Avant-Garde, Re-Shaping the Canon« koncept razvije ob primeru umetniške prakse poljske umetnice Ewe Partum. Koncept »šibke avantgarde« je na nek način odziv na članek Borisa Groysa »The Weak Universalism« iz 2010. Groysovo tezo, da je bila avantgardna umetnost lahko univerzalno uspešna le z ustvarjanjem najšibkejših možnih podob, sprevrne in šibkost vzpostavi kot strategijo odpora izključenih in marginaliziranih ustvarjalk^{cev}. Koncept »šibke avantgarde« tako ponudi feministično perspektivo in izhodišče za kritično rekonceptualizacijo ideje avantgarde, ki se tradicionalno povezuje s herojskimi in maskulinimi gestami ter odpre prostor za analizo umetniških praks, ki tovrstnim pričakovanjem ne ustrezajo in tako izpadejo iz umetniških kanonov.

Koncept Ewe Majewske omogoča zaobjetje precej raznolike in mestoma razkropljene prakse Bogdanke Poznanović, ki se tke preko različnih medijev in vlog, hkrati pa ponudi kompleksen teoretski okvir za analizo posamičnih umetniških del. S sopostavitvijo koncepta »šibke avantgarde« in akcij *Kocke-Reke* in *Kocke* pridejo v ospredje feministični in okoljski aspekti akcij, ki sicer niso eksplicitno izpostavljeni. Prestavitev umetniškega dela v javni prostor in v naravo je namreč v skladu s tendencami novih umetniških praks in neoavantgarde, ki prekinjajo z umetniško tradicijo in umetniška dela odpirajo naključem vsakdana ter elementom, ki jih institucionalizirani prostori ukinjajo. Aplikacija koncepta »šibke avantgarde« tako ponudi možnost za podrobnejšo analizo, ki se osredotoča na samo gesto vključitve reke in njene vršljivosti. Čeprav analizirana primera ne naslavljata lokalnih ali naravnih specifičnosti reke Donave in je le-ta v obeh primerih vključena bolj kot metafora in simbol komunikacije, je v sami strukturi in dramaturgiji akcij mogoče slediti težnji po »šibitvi« moči človeških agentov. Natančneje, v obeh primerih lahko zaznamo ustvarjanje prostora za kolektivni proces popuščanja kontrole in razpiranje procesa rečnemu toku in interakciji, ki se zgodi med objekti in rečno površino. Hkrati vključevanje rečne vršljivosti v potek umetniškega dela poudari nezmožnost kontrole nad različnimi prostorsko-časovnimi logikami, kar spodbuja vadenje odzivnosti in bolj vključujočih načinov soobstajanja v mnogovrstnih okoljih. Ne nazadnje pa t. i. sodelovanje z reko izzove tudi idejo umetniškega avtorstva kot individualnega in izključno človeškega ter omogoči manj hierarhične, bolj kolektivne in procesualne pristope k ustvarjanju.

Pričujoči prispevek torej stremi k razpiranju novih perspektiv na umetniška dela iz preteklosti, ki z razvojem sodobnih interdisciplinarnih teorij in konceptov omogočajo

nove vpoglede in drugačno vzpostavljanje dialoga s preteklo umetniško produkcijo. Koncept »šibke avantgarde« je gotovo eden izmed takšnih primerov, saj poleg analize spregledanih umetniških del omogoča tudi analizo presečišč okoljskih in feminističnih potencialov umetniških projektov ter je tako pomemben prispevek k pisanju in mišljenju umetnosti in zgodovine umetnosti kot mreže mnogih sodelovanj.



UDK 782.9:792.78Prampolini E.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/192-221

Povzetek

V uvodnem delu prispevka avtor izpostavi nekatere elemente scenskih umetnosti, ki so v futurističnih manifestih in performansih pogosto povezani in součinkujejo kot gradniki diskurzivno-vizualnih dogodkov: dekonstrukcijo dramskega lika, mehanizacijo performerja in uprizoritveni prostor. Avtor nameni posebno pozornost Enricu Prampoliniju, enemu izmed najprodnnejših vizualnih umetnikov italijanskega futurizma, ki se je ukvarjal s scenografskim delom v gledališču, občasno tudi režiral ter v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja sodeloval s številnimi prominentnimi predstavniki takratnih avantgardnih gibanj po vsej Evropi. Jedro avtorjevega raziskovalnega zanimanja v tem prispevku je Gledališče futuristične pantomime, ki je bilo, kljub vsem težavam in kompromisom, izjemen dosežek v ustvarjalnem opusu Enrica Prampolinija in njegovih sodelavcev in sodelavk. Med njimi sta bila tudi začetnika slovenske plesne umetnosti Václav Vlček in Lidija Wisiak, ki sta nastopila v izpostavljenih vlogah v Gledališču futuristične pantomime leta 1927 v Parizu in naslednje leto v nekaterih italijanskih mestih. To sicer kratko, pa vendar pomembno sodelovanje češko-slovenskega umetniškega tandema in še dveh baletnih solistk iz Ljubljane (Erna Mohar in Vali Smerkolj) z Enricom Prampolinijem je bilo v slovenski gledališki historiografiji skoraj povsem prezrto, zato je avtor poskusil s svojo raziskavo osvetliti in orisati dosežke tega sodelovanja med italijanskimi, slovenskimi in drugimi gledališkimi umetniki v obdobju zgodovinskih avantgard.

Ključne besede: Václav Vlček, Lidija Wisiak, Enrico Prampolini, futurizem, avantgardno gledališče, Gledališče futuristične pantomime

Dr. **Aldo Milohnić** je redni profesor za zgodovino gledališča na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani ter predstojnik Centra za teatrologijo in filmologijo. Je avtor številnih znanstvenih in strokovnih člankov ter znanstvenih monografij *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (2009), *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (2016), *Gledališče upora* (2021) in *40 let sem delal: dramatizacije in priredbe Cankarjevega Hlapca Jerneja* (2022). Je član uredniških odborov gledaliških revij *Amfiteater* in *European Journal of Theatre and Performance*.

aldo.milohnic@agrft.uni-lj.si

Gledališče futuristične pantomime in Prampolinijevo sodelovanje s plesnim parom Vlček-Wisiak

Aldo Milohnić

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Enrico Prampolini velja za enega najprodnnejših vizualnih umetnikov italijanskega futurizma. Veliko se je ukvarjal s scenografskim delom v gledališču, občasno tudi na filmu, poleg tega je nekatere predstave tudi sam režiral. V dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja je sodeloval s številnimi prominentnimi predstavniki takratnih avantgardnih gibanj po vsej Evropi. Kot dobrega poznavalca vizualnih in uprizoritvenih umetnostnih praks italijanskega futurizma so Prampolinija večkrat povabili k sodelovanju pri pripravi pomembnih mednarodnih razstav, kot sta bili npr. *Razstava moderne italijanske umetnosti* leta 1921 v Pragi in *Mednarodna razstava nove gledališke tehnike* leta 1924 na Dunaju. V prispevku¹ se bom le bežno dotaknil njegove uprizoritve futurističnih sintez v Pragi in njegovih vezi z italijanskimi in slovenskimi avantgardisti v Trstu, Gorici in Julijski krajini, osrednji in najobsežnejši del raziskave pa bom posvetil uprizoritvi njegovega Gledališča futuristične pantomime (franc. Théâtre de la Pantomime Futuriste; ital. Teatro della Pantomima Futurista) leta 1927 v Parizu in naslednje leto v nekaterih italijanskih mestih, ob tem pa bom še posebej pozoren na ustvarjalni delež Václava Vlčka in Lidije Wisiak, začetnikov slovenske plesne umetnosti, pri tej produkciji. Prav to sicer kratko, pa vendar pomembno sodelovanje češko-slovenskega plesnega para z Enricom Prampolinijem je (vsaj v slovenski gledališki historiografiji) še skoraj povsem neraziskano, zato bom poskusil s svojim prispevkom, za katerega črпам podatke tudi iz nekaterih primarnih arhivskih virov – kolikor jih je pač dostopnih v obliki fotografij, kostumskih skic, scenskih osnutkov, časopisnih kritik ipd. – osvetliti in orisati dosežke tega pomembnega sodelovanja med italijanskimi, slovenskimi in drugimi gledališkimi umetniki v obdobju zgodovinskih avantgard.²

¹ Raziskava za ta članek je nastala v okviru programa Gledališče in medumetnostne raziskave (št. P6-0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

² Največ arhivskega gradiva sem črpal iz zapuščine Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu. Če drži trditev Daliborke Podboj, da je v njenem pariškem stanovanju zaradi izbruha 2. svetovne vojne »ostalo veliko stvari, tudi slik, zapisov, izrezkov iz časopisov«, kar naj bi bilo »za vedno izgubljeno« (446), bi lahko sklepali, da je v arhiv Slovenskega gledališkega inštituta prišel le del njene zapuščine. Kljub temu je med dokumenti, ki so se ohranili v tem korpusu, nekaj izjemno dragocenih dokumentov, vključno z gledališkim listom Gledališča futuristične pantomime in relativno velikim

Futuristična mehanizacija igralca, »scenotehnika« in Magnetno gledališče

Izmed raznih konstitutivnih elementov scenskih umetnosti, ki so zanimali Enrica Prampolinija in druge italijanske futuriste, bi rad izpostavil vsaj tri: dekonstrukcijo ali celo razgradnjo dramskega lika, mehanizacijo performerja in (uprizoritveni) prostor, ki so v njihovih manifestih in performansih pogosto povezani in součinkujejo kot gradniki diskurzivno-vizualnih dogodkov.

Razgradnja dramskega lika je značilna zlasti za futuristične sinteze – krajša dramska besedila, ki redkokdaj presegajo obseg ene strani, pogosto pa jih sestavlja le peščica replik ali celo samo nekaj didaskalij. V »abstraktni gledališki sintezi« *Barve* (1916) Fortunata Depera nastopajo štiri barve (Siva, Rdeča, Snežno bela in Črna), ki jih avtor oriše kot »štiri abstraktne individualitete«. Barve sicer govorijo, vendar ne vemo, od kod prihajajo njihovi glasovi, in glede na didaskalični napotek, da »jih mehanično premikajo nevidne niti« (slovenski prevod v Šteger idr. 62), bi lahko sklepali, da gre za predmete. Tudi Francesco Cangiullo nažene igralca iz futurističnega gledališča. V njegovi »sintezi noči« *Še psa ni* (1915) se na odru, na katerem vidimo »cesto ponoči, mrzlo, zapuščeno«, ne pojavi človeško bitje (saj je edina dramska oseba »Tisti, ki ga ni«), temveč le pes, ki »gre čez cesto« (prav tam 29). V »sintezi vsega modernega gledališča« *Detonacija* (1915) je še bolj radikalen. Tokrat se na povsem enakem prizorišču ne pojavi niti žival, temveč je kot dramska oseba naveden »Projektil«; slišimo »strel iz revolverja« (prav tam 26), ne vidimo pa tistega, ki je strel sprožil. S futurističnimi sintezami se je ukvarjal tudi Prampolini; tako je leta 1921 v Švandovem gledališču v Pragi uprizoril sedem izbranih sintez, med njimi tudi razvpito Marinettijevo »dramo predmetov« *Prihajajo* (prav tam 85).³ »Čeprav je bilo praško gledališče slabo tehnično opremljeno in osvetljeno, je Prampolini uporabil vrtljivi oder, da so si lahko futuristične sinteze sledile v hitrem ritmu, kot filmu podobne scenosinteze,« pravi Elisa Guzzo Vaccarino (175).⁴ Marinetti je bil očitno tako navdušen nad Prampolinijevim modelom uprizarjanja futurističnih sintez, s katerim je uspešno razrešil do takrat kronično težavo s počasnimi menjavami scenografskega ozadja pri njihovem uprizarjanju (prim. Lucchino 461), da ga je proklamiral v »uradnega predstavnika futuristične scenografije« (Lista, *La Scène* 363).

številom izrezkov iz francoskih, italijanskih, čeških, slovenskih in drugih časopisov iz obdobja, ko sta Wisiak in Vlček v Parizu in drugod nastopala kot plesni par. Pri nekaterih arhivskih dokumentih, ki so pomembni (npr. za rekonstrukcijo različnih verzij programa Gledališča futuristične pantomime ipd.) in jih ta zapuščina ne vsebuje, sem si lahko pomagal z reprodukcijami iz arhiva Enrica Prampolinija v Rimu in iz drugih italijanskih arhivskih institucij.

3 Poleg nje še Umberto Boccioni: *Garsonjera* (prav tam 17), Paolo Buzzi: *Paralelopiped* (prav tam 24–25), Bruno Corra in Emilio Settimelli: *Sempronijev obed* (prav tam 55), Bruno Corra in Emilio Settimelli: *Sivo + Rdeče + Vijolično + Oranžno* (prav tam 56–57), Filippo Tommaso Marinetti: *Proti nevtralnosti* (Marinetti idr., *Teatro* 27–29) in Umberto Boccioni: *Človek in znanost*. Glede programa te uprizoritve futurističnih sintez glej Guzzo Vaccarino 174–175.

4 »Scenosinteza« je izraz, ki skupaj s »scenoplastiko« in »scenodinamiko« sestavlja pojmovno triado, ki jo je Prampolini razvil v kontekstu »futuristične scenske atmosfere«. Sintetičnost, plastičnost in dinamičnost so ključni elementi novega, futurističnega gledališkega prostora in njegovega premika od scenografije k »scenotehniki« (prim. Prampolini, *Scenotecnica* 5–8).

V manifestu »Dinamična in sinoptična deklamacija« (La declamazione dinamica e sinottica), ki ga je Marinetti spisal že leta 1914, objavil pa šele dve leti kasneje, beremo, da kostum futurističnega »deklamatorja« mora biti »anonimen«, njegov glas naj bo »dehumaniziran« oziroma »metaliziran«, prav tako njegov obraz (obrazna mimika je prepovedana), gestikulacije naj bodo geometrizirane in usklajene s »parole in libertà« (besede v svobodi) (Marinetti, *La declamazione*, nepaginirano). Kot vidimo, Marinettijev manifest predstavlja dosledno zahtevo po mehanizaciji igralca, ki spominja na gledališko prakso Bauhausa oziroma gledališke delavnice, ki jo je na šoli Bauhaus vodil Oskar Schlemmer. Koliko so te deklarativne zahteve po mehanizaciji igralca iz manifesta »Dinamična in sinoptična deklamacija« dejansko prišle do izraza v futurističnih performansih, vključno z »večeri dinamične in sinoptične deklamacije« (leta 1914 v Rimu in Londonu), kot jih je naslovil sam Marinetti, ni povsem jasno. Vsekakor pa ne more biti dvoma, da so se po teh zgodnjih principih performerjevega obnašanja in statusa njegovega telesa na odru pozneje zgledovali in jih dograjevali domala vsi futuristični eksperimentatorji, ne glede na to, ali je šlo za mehanizacijo karakterja ali pa mehanizacijo igralskega sloga, kar je sicer ločitev, ki jo je vpeljal Michael Kirby že leta 1971 v svoji vplivni knjigi *Futurist Performance*. Primer strukturne mehanizacije dramskega lika bi lahko bila Marinettijeva zgodnja drama *Poupées Électriques* (Električne lutke), ki je bila prvič objavljena v francoščini leta 1909 (celo nekoliko pred objavo ustanovnega futurističnega manifesta), zgodnji primer mehanizacije stila pa denimo projekt *Macchina Tipografica* (1914), katerega avtor je Giacomo Balla.

Ko govorimo o prostoru v futurističnih performativnih praksah, je zelo pomemben, morda celo ključen, Prampolinijev manifest »Futuristična scenografija« iz leta 1915. Manifest se začne s kratkim in jedrnatim pozivom k reformi: »Reformirajmo oder.« Prampolini nadaljuje s trditvijo, da scenografija (»oder«) v takratnem *mainstream* gledališču ni enakovredna »fotografski povečavi pravokotnika realnosti ali sorodni sintezi, temveč osvojitvi teoretičnega in materialnega sistema subjektivne scenografije« (43). Naprej v besedilu ostro napade scenografe v realističnem (kar je v futuristični terminologiji enako kot »pasatističnem«) gledališču, ki zmotno mislijo, da bi morala vizualna podoba odra predstavljati realnost: »Idioti! Ali ne razumete, da vaši napori, vaše neuporabne realistične preokupacije nimajo drugega učinka, kot da zmanjšujejo intenziteto in emotivno vsebino, ki ju lahko dosežemo natančno z interpretativnimi ekvivalenti teh realnosti, tj. z abstrakcijami?« Scenografska reprezentacija realnosti je torej povsem zgrešena, celo maloumna, zato za reformo odrske podobe zastavi pet pravil, ki jih navajam v nekoliko skrajšani obliki:

1. Zavriniti natančno rekonstrukcijo dramatikove stvaritve, tako da dokončno opustimo vsak realen odnos, vsako primerjavo med objektom ter subjektom in obratno.
2. Zamenjati scensko akcijo z emotivnim redom, ki prebudi vsa občutja, potrebna razvoju dela.

3. Imeti *absolutno sintezo* v materialni ekspresiji odra.
4. Narediti iz scenske arhitekture povezavo za intuicijo publike.
5. Naj barve in oder vzbudijo v gledalcu tiste emotivne vrednote, ki jih ne morejo evocirati niti poetove besede niti igralčeve geste (43).

S tem želi Prampolini skonstruirati povsem novi, dinamični oder, zlasti z ustvarjanjem, kot ga imenuje, »razsvetlitvenega odra«: »Namesto razsvetljenega odra ustvarimo razsvetlitveni oder« ali, z drugimi besedami, »svetlečo se ekspresijo, ki bo žarčila barve, ki jih zahteva teatralična akcija z vso svojo emotivno močjo« (44). Da bi to dosegli, Prampolini predlaga uporabo elektrokemičnih barv, fluorescentnih mešanic, ki v stiku z električnim tokom – in glede na kombinacije fluora z drugimi plini v mešanici – oddajajo različne svetlobne barvne odtenke. »Vendar se futuristična scenografska in koreografska evolucija ne sme ustaviti na tej točki,« opozarja Prampolini, kajti »v končni sintezi ne bodo tolerirani človeški igralci, kot tudi ne otroške marionete ali današnje supermarionete, ki jih predlagajo sodobni reformatorji«. S to ironično reminiscenco na Craigovo »nadmarioneto« (Übermarionette) prihaja Prampolini do končne in najradikalnejše zahteve futuristične scenografije, v kateri bodo »avtentični igralci-plini nekega neznanega gledališča morali zamenjati žive igralce« (44). Če se je torej Craig še opravičeval, da z nadmarioneto ni imel v mislih »kos lesa« (Craig, *O gledališki* 11), ki naj bi zares nadomestil živega igralca, temveč naj bi to besedo skoval zgolj kot priročno metaforo, se Prampolini nič več ne skriva za retoričnimi figurami, temveč trmasto vztraja, da bodo igralci-plini zmogli izraziti »mnogooblične emotivne tonalitete z večjo učinkovitostjo, kot lahko to naredi kakšen znamenit igralec ali kdo drug z njegovimi sposobnostmi« (Prampolini, prav tam 44).

Bistvena razlika med Craigom in futuristi je v tem, da je Craig predlagal uvedbo nadmarionete zaradi igralčeve nestanovitnosti, nezanesljivosti ali nepopolnosti, medtem ko je bila naloga futurističnega igralca - stroja, da se čim bolj potopi, integrira v (dinamično, mehanizirano) scenografijo in tako zabriše meje med dinamičnim in statičnim v gledališču. Dokončni obračun s fizično prezenco igralca v futurističnem gledališču je bil *Ognjemet*, radikalni eksperiment iz leta 1917, v katerem je Giacomo Balla igralca nadomestil z dinamično scenografijo, za katero je oblikoval 45 različnih osvetlitev.⁵

Če je futuristični ideal igralca, kot pravi Prampolini, »igralec-prostor«, ideal scenskega prostora pa je stroj, potem je seveda povsem razumljivo, da futuristi zahtevajo »mehanizacijo« oz. »dehumanizacijo« igralca. Enako velja za plesalca, ki mu je

⁵ Leta 2013 je nekaj podobnega naredil Vlado Repnik, ko je ustvaril »samodejno predstavo« *Luftballett*. Avditorij velike dvorane ljubljanskega Kina Šiška (ki se, *nota bene*, imenuje »Katedrala«, kot je gledališke dvorane prihodnosti imenoval Adolphe Appia, najpomembnejši reformator gledaliških prostorov v 20. stoletju) je uporabil kot prizorišče za ples reflektorjev, gledalce pa je posedel na oder. Občinstvu je tako obrnil perspektivo (pogled z odra proti avditoriju) in obenem kot edine akterje tega dogodka promoviral tehnične pripomočke, ki so sicer navadno v funkciji osvetlitve odrske akcije živih plesalcev.

namenjen Marinettijev »Manifest futurističnega plesa« iz leta 1917. V njem Marinetti piše med drugim tole:

Treba je preseči zmogljivosti mišic in v plesu stremeti k idealu telesa, multipliciranega z motorjem, o katerem že dolgo sanjamo. / S kretnjami je treba posnemati gibanje motorjev, vztrajno dvoriti volanom, kolesom, batom, tako pripravljati zlitje človeka s strojem, dosegati kovinskost futurističnega plesa. / Glasba je že v osnovi nostalgичna in zato le redko uporabna za potrebe futurističnega plesa. Hrup kot posledica drgnjenja ali trka gibajočih se trdnih teles, tekočin ali plinov je postal eden najbolj dinamičnih elementov futuristične poezije. Hrup je jezik novega življenja ljudi-strojev. Futuristični ples naj torej spremljata organiziran hrup in orkester uglaševalcev hrupa, ki jih je iznašel Luigi Russolo. Futuristični ples bo: DISHARMONIČEN / NEPRIJAZEN / ANTIGRACIOZEN / ASIMETRIČEN / SINTETIČEN / DINAMIČEN / SVOBODNOBESEDEN. (52)

Futuristi so bili predvsem moška družba,⁶ med redkimi futuristkami, sopotnicami gibanja ali vsaj občasnimi sodelavkami pa so imele pomemben delež prav plesalke; to velja tudi za Prampolinijevo Gledališče futuristične pantomime (o njem več v nadaljevanju). Zgodnji primer je Valentine de Saint-Point, ki je konec leta 1913 v Parizu uprizorila solistični plesni dogodek *La Métachorie* (*Metazbor*) in ga potem večkrat ponovila, tudi v newyorški Metropolitan Opera House leta 1917. Poleg tega je Saint-Point znana kot prva ženska, ki je pisala futuristične manifeste, v katerih se je drznila polemizirati celo s futurističnim gurujem Marinettijem in njegovo mizoginijo (prim. Lipoglavšek 72–87). Wy Magito je leta 1924 plesala v »mehanskem baletu« *Stroj leta 3000* (*Anihccam del 3000*; v naslovu je italijanska beseda »macchina« napisana tako, da jo je treba prebrati z desne proti levi) Fortunata Depera. Sodelovala je tudi s Prampolinijem: leta 1928 je nastopala v več pantomimskih prizorih v okviru turneje Gledališča futuristične pantomime po severni Italiji, na začetku 1930-ih let pa tudi v okviru futurističnih večerov, ki so se zgodili v pariških galerijah ob razstavah Prampolinijevega »zračnega/letalskega slikarstva« (*aeropittura*), ko je s plesnimi gibi utelesila vizualne podobe z njegovih platen. V tem času je več »zračnih/letalskih plesov« (*aerodanze*) izvedla tudi Giannina Censi.

Prampolini je manifest »Futuristična scenografija« končal z napovedjo: »Vendar te besede niso naše zadnje. Še vedno nismo povedali vsega. Najprej izvedimo to, kar smo v zgornjih vrsticah razvijali« (44). Vseh načrtov, ki jih je zastavil leta 1915, sicer ni izvedel, napoved, da bo o tem še spregovoril, pa je le uresničil leta 1924, ko je v katalogu dunajske *Mednarodne razstave nove gledališke tehnike* objavil manifest »Futuristična scenska atmosfera«.⁷ Friedrich Kiesler, organizator te znamenite razstave, ki je dve

6 Pregovorni futuristični antifeminizem morda le ni povsem aksiomatski, kajti, kot pravi Manca Lipoglavšek, »če futuristično 'zaničevanje ženske' beremo kot zgolj zaničevanje *družbene vloge* ženske in *ideala* ženskosti, reprezentiranega v umetnosti – oboje je za žensko v tem času zelo omejujoče – futuristični antifeminizem v nekaterih točkah zazveni presenetljivo feministično« (37).

7 Že v istem letu je bil manifest večkrat ponatisnjen: v rimski futuristični reviji *Noi* (št. 6–9), ki jo je urejal Prampolini, v goriški futuristični reviji *L'Aurora* ter v časnikih *L'impero* (6.–7. november), *L'ambrosiano* (18. november) in *La nuova Venezia* (22. november).

leti pozneje gostovala tudi v New Yorku, je Prampolinija povabil k sodelovanju kot kuratorja italijanskega dela razstavnega programa. V futurističnem gledališču je bil performer dinamični del scenografije le do objave »Futuristične scenske atmosfere«, kajti v tem manifestu se Prampolini zavzema za preseganje dualizma med človekom kot dinamičnim elementom in okoljem kot statičnim elementom v gledališču.

Ta moteči dualizem je Prampolini poskusil odpraviti z »Magnetnim gledališčem«, kompleksnim strojem, ki naj bi zapolnil celotni oder z gibom, svetlobo in zvokom. Maketa in skice tega projekta so bile razstavljene leta 1925 na *Mednarodni razstavi dekorativnih umetnosti* v Parizu, kjer je Prampolini prejel prvo nagrado v kategoriji gledališke umetnosti (*grand prix d'art théâtrale*). Magnetno gledališče naj bi vzpostavilo dinamiko v celotnem arhitekturnem prostoru, konstruirano bi bilo iz premičnih platform, rotirajočih diskov in raznih drugih kinetičnih elementov, ki bi se premikali in obračali na različnih nivojih in planih (podobno kombiniranju planov na filmu). V projektu je predvidel tudi osvetlitve v raznih barvah, filmske projekcije in druge vizualne elemente. Glasbena spremljava bi bil Russolov orkester »intonatorjev hrupa« (*intonarumori*). O projektu je pisal v članku, ki je bil objavljen v katalogu Kieslerjeve razstave. V njem pravi, da se želi s tem projektom postaviti po robu »cerebralni psihologizaciji«, ki prevladuje v takratni gledališki produkciji, s pomočjo »tehničnih elementov abstrakcije«:

Večdimenzionalni odrski prostor [...] je sestavljen iz množičnih plastičnih konstrukcij v akciji. [...] Pomožne premične konstrukcije se dvigajo, najprej na kvadratni premični platformi, ki stoji na dvigalu. Na njej pa je postavljena premikajoča se, kotaleča platforma, ki gre v nasprotni smeri od prve in tako prinaša druge ravnine in pomožne volumne. Tem plastičnim konstrukcijam so po potrebi podana dvigajoča, rotacijska in premikajoča se gibanja. Delovanje kromatične svetlobe, bistvenega elementa interakcije pri ustvarjanju scenske osebnosti prostora, se odvija vzporedno z gibanjem teh premičnih konstrukcij. (Nav. po Berghaus, *Italian Futurist* 446).

Gledališče futuristične pantomime v Parizu

V Italiji ni bilo realnih možnosti, da bi realiziral načrt tega tehnično gotovo dokaj zahtevnega konstruktivističnega odra, zato se je leta 1925 odpravil v Pariz z novim ambicioznim načrtom, da – po vzoru Ballets Russes Sergeja Djagileva in Ballets Suédois Rolfa de Maréja – ustanovi futuristični Ballets Italiens. Pot od načrta do realizacije je bila seveda trnova, saj poklicna gledališka produkcija zahteva znatne finančne vloške. Pri tem mu je pomagala plesalka Maria Ricotti, ki je prepričala svojega bogatega partnerja, da je prispeval čedno vsoto denarja, s katero sta najela Théâtre de la Madeleine, angažirala dirigenta Vladimirja Golschmanna in sestavila mednarodni ansambel plesalcev, da so lahko decembra 1926 začeli z vajami. Sprva so si nadeli ime

Campagnie de Pantomime italienne, pozneje pa Théâtre de la Pantomime Futuriste (Gledališče futuristične pantomime), ime pa naj bi Prampoliniju predlagal, ali celo vsilil, nihče drug kot »vrhovni poveljnik«⁸ futurističnega gibanja Filippo Tommaso Marinetti (prim. Lista, *Lo spettacolo* 23). Pod tem imenom so 12. maja 1927 premierno uprizorili deset kratkih pantomim.⁸ Produkcija je očitno naletela na veliko zanimanje pariškega občinstva, saj so nanizali kar enaintrideset ponovitev, kar jo uvršča med najodmevnejše uprizoritve futurističnega gledališča sploh (prim. Berghaus, *Italian Futurist* 450).

K temu uspehu sta pomembno prispevala tudi Lidija Wisiak in Václav Vlček, slovensko-češki plesni par (in, kot bomo videli pozneje, še nekatere druge slovenske plesalke), zato menim, da lahko – vsaj na ravni igralsko-plesne izvedbe – to uprizoritev uvrstimo v raziskovalni korpus zgodovine slovenskega gledališča. Kot vemo, sta bila Vlček in Wisiak začetnika poklicne plesne umetnosti na Slovenskem. Vlčkov prihod v Ljubljano⁹ je bila izjemna pridobitev za slovensko plesno umetnost, ki je bila takrat še v povojih, saj je v sezoni 1918/1919 poleg tega, da je bil v Operi vodja prav takrat ustanovljenega baletnega ansambla, vodil tudi baletno šolo (v njej se je učila tudi Lidija Wisiak). V prvi polovici 1920-ih let se je izpopolnjeval na inštitutu plesne evritmike Émila Jaques-Dalcroza in na plesni šoli Mary Wigman v Dresdnu. Leta 1925 se je vrnil v Ljubljano, vendar sta se z Lidijo Wisiak že prihodnje leto odpravila v Pariz. V sezoni 1927/1928 je ponovno vodil baletni ansambel v ljubljanski Operi, potem pa je sledil odhod v Pariz, kjer sta z Wisiak ostala več let, nastopala na odrih raznih gledališč (Opéra comique, Théâtre Châtelet, Théâtre de la Madeleine itn.) ter veliko gostovala po Evropi.¹⁰ Lidijo Wisiak je baletna šola Narodnega gledališča, ki jo je obiskovala v sezoni 1918/1919, zaznamovala za celo življenje, saj je od prvega javnega nastopa (1919) do konca svojih dni (1993) ostala zvesta plesni umetnosti, kar dve desetletji pa je nastopala s svojim umetniškim partnerjem (in pred tem učiteljem) Vlčkom. Tudi ona se je izpopolnjevala pri Émilu Jaques-Dalcrozu in Mary Wigman v Dresdnu, potem pa v Parizu, kjer je kot baletna solistka nastopala v raznih gledališčih. Gostovala je na odrih domala vseh večjih mest v Švici, pozneje tudi v Belgiji, Pragi, Marseillu, Strasbourgju itn.¹¹ Marija Vogelnik ju v svoji knjigi *Sodobni ples na Slovenskem* opredeli kot modernista in se sklicuje na pričevanje Lidije Wisiak, da jima je bilo pomembno »vedno iskati nekaj novega«¹² in prav to iskanje je »umetniški par pripeljalo v Parizu v futuristični teater«¹³ (66), Vlček pa je v času njunega sodelovanja s Prampolinijem za zagrebški *Jutarnji list* povedal, da njun

⁸ Produkcije niso poimenovali z nobenim posebnim imenom, tako da poimenovanje Gledališče futuristične pantomime uporabljam tako za produkcijo kot za skupino, ki jo je uprizorila. Dodaten razlog, da lahko govorimo o sinonimu, je dejstvo, da Prampoliniju in sodelavcem, razen te, ni uspelo ustvariti nobene druge uprizoritve pod imenom tega gledališča. Produkcija, s katero so marca 1928 gostovali v Italiji (o tem nekoliko pozneje), ni bila povsem enaka prvotni, pariški, uprizoritvi, vendar je še vedno šlo zgolj za njeno različico.

⁹ Pred tem je študiral balet v rodni Pragi, kjer je leta 1914 postal solist v tamkajšnjem Narodnem gledališču.

¹⁰ Leta 1939 se je preselil v Brazilijo, Wisiak pa se je vrnila v Ljubljano. Umrli je leta 1968 v Argentini.

¹¹ Občasno je nastopala tudi v Ljubljani, kamor se je dokončno vrnila leta 1939, ko se je povezava njene plesne kariere z Vlčkovim pretrgala. Po 2. svetovni vojni je koreografirala plesne prizore v nekaterih uprizoritvah v Mestnem gledališču ljubljanskem in se posvetila poučevanju na Srednji baletni šoli v Ljubljani.

plesni slog sam razume kot »svojevrstno sintezo ekspresionizma in konstruktivizma«. Ker pa gre za avantgardni usmeritvi, ki »uspevata v Rusiji in Nemčiji, v Franciji pa se nikakor ne moreta udomačiti«, sta z Wisiak »ustvarila lastni slog, ki temelji predvsem na [plesni] tehniki« (nav. po Vučetić 24).¹²

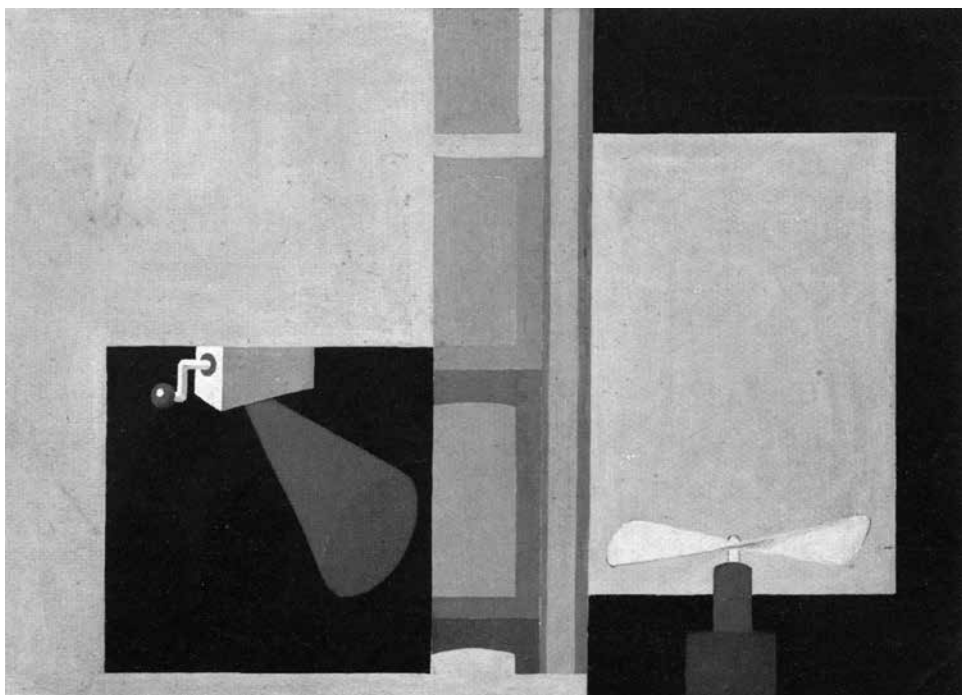


Les Trois Moments (Lidija Wisiak kot nimfa in Václav Vlček kot satir). Foto: Iwata Nakayama.
Z dovoljenjem Massima Prampolinija. Fotografija v gledališkem listu, ki ga hrani SLOGI v
zapuščini Lidije Wisiak

Prva in edina produkcija Gledališča futuristične pantomime se je začela s pantomimo *La Naissance d'Hermaphrodite* (scenarij Vittorio Orazi, glasba Ottorino Respighi)¹³ v slogu renesančnih festivalov in gostij. Na dvoru v Urbinu se nimfa združi s svojim ljubimcem in tako nastane hermafrodit, ki sledi Morfeju, bogu spanja in sanj, v sanjsko deželo, vojvoda in vojvodinja pa povabita svoje goste k proslavljanju tega dogodka.

¹² Le nekaj dni pred to objavo se je v nekem srbskem časopisu pojavil nepodpisan članek, ki se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu (žal brez navedbe imena časopisa), v katerem nepodpisani avtor trdi podobno. V njem piše, da sta Vlček in Wisiak »ustvarila poseben [plesni] slog, ki je vmes med nemškim ekspresionizmom in boljševiškim konstruktivizmom«, in prav to naj bi bila dobitna kombinacija, zaradi katere »ju je pariško občinstvo navdušeno sprejelo« (prim. »Veliki uspeh«).

¹³ V gledališkem listu je vse napisano z malimi začetnicami, tako tudi naslovi pantomim. Pri pisanju velikih začetnic sledim transkripciji, ki jo je uporabil Berghaus v *Italian Futurist Theatre*. Vittorio Orazi je bil psevdonim Enricovega brata Alessandra Prampolinija.



Dialog ventilatorja in gramofona v *Les Trois Moments* (scenografska skica Enrica Prampolini-ja). Z dovoljenjem Massima Prampolinija. Reprodukcijska skica v gledališkem listu, ki ga hrani SLOGI v zapuščini Lidije Wisiak

Čeprav je Prampolini uporabil dokaj intenziven svetlobni dizajn v rdeči in zeleni barvi, je bila uprizoritev v vseh ključnih komponentah izrazito klasična. Skupinski prizor na fotografiji iz te pantomime (v Lista, *La Scène* 237) je videti kot živa slika v slogu kakšnega Veroneseja (npr. njegove *Gostije v Levijevi hiši*), igralci so oblečeni v renesančne kostume in nikjer ni videti niti sledu kakšne futuristične vizualne upodobitve.

Enako velja tudi za »action mimique«, ki ji je sledila na programu – *L'Agonie de la rose*, za katero je glasbo prispeval Vincenzo Davico, je bila romantično obarvana pantomima, ki nikakor ni sledila postulatoma iz Prampolinijevih futurističnih manifestov. Ta »baletni kič«, kot ga imenuje Berghaus (*Italian Futurist* 451), je izzval veliko konsternacijo med gledalci; italijanski tednik *La fiera letteraria* je denimo poročal o negodovanju skupine nadrealistov in nekdanjih dadaistov, ki so se oglašali iz avditorija z žvižgi in jeznimi klici.

Naslednja pantomima, *Les Trois Moments* (scenarij Luciano Folgore, glasba Franco Casavola), je končno prinesla več vedrine med občinstvom, saj se je zgodba premaknila iz mitologije in romantike v sodobnejše vsebine, temu so sledile tudi avdiovizualne prvine uprizoritve. Ko na začetku nimfa in satir prideta iz gozda in se

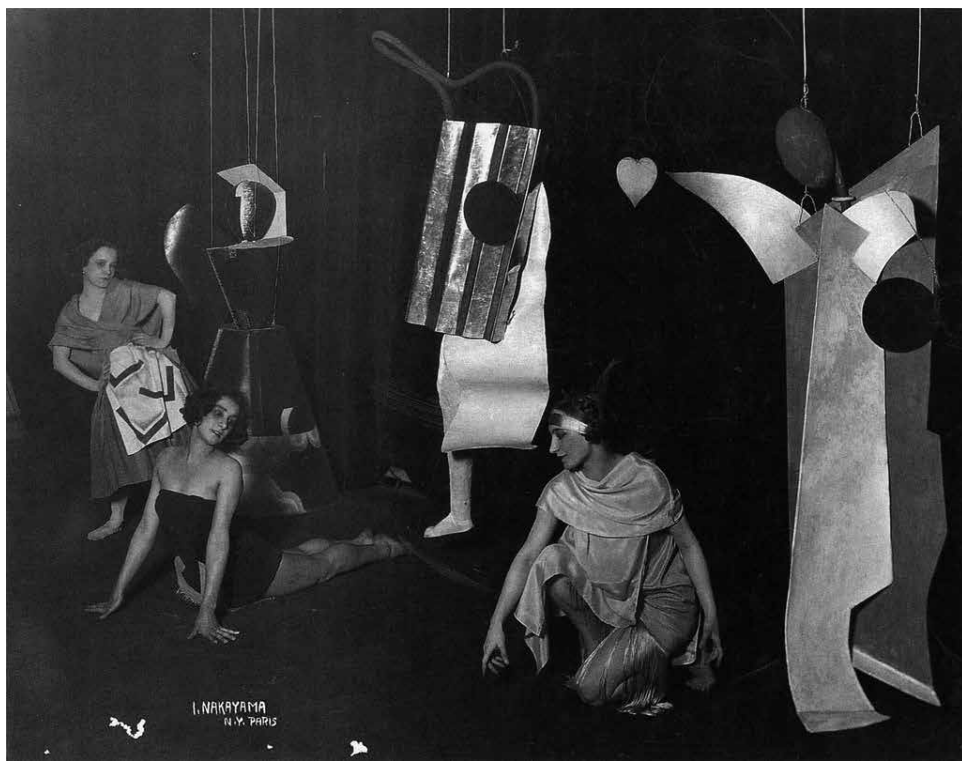
gresta ljubezenske igrice, je sicer zadišalo po pastoralni, vendar se je vse spremenilo, ko sta prispela v velemesto. Ljubezenski prizor se ponovi v predverju hotela, ampak tokrat sta akterja kar nenavadna objekta: ventilator in gramofon. Priča te ljubezenske ekstaze je dvigalo, ki se tako razburi, da se frenetično dviguje in spušča. V naslednjem prizoru sta nimfa in satir v hotelski sobi, kjer ju zmoti hrup, ki se sliši izza zaprtih vrat. Oblačila obesita na stojala in na silo odpreta vrata. Z one strani prihajata intenzivna svetloba in hrup velemesta, ki ju posrkata vase. Na odru ostaneta samo njuna oblčila, ki izvajata ples na stojalih. »Odrska arhitektura, ki se premika pod utripajočimi mnogobarvnimi lučmi, je glavni lik pantomime in njen protagonist, človeški igralci pa le pomožni elementi,« je to objektno gledališče orisal Vittorio Orazi (nav. v Berghaus, *Italian Futurist* 453). Očitno je šlo za posrečeno kombinacijo zvočnih inovacij Luigija Russola, ki je posebej za to pantomimo izdelal dva povsem nova »intonatorja hrupa« (*intonarumori*), ki ju je poimenoval *rumorarmonio*, ter Prampolinijeve kreacije vseh vizualnih prvin: svetlobnega dizajna, scenografije, kostumografije in koreografije. K uspehu tega dela produkcije sta zelo veliko prispevala tudi Vlček in Wisiak, saj sta interpretirala satira in nimfo. Vse ohranjene fotografije so žal črno-bele, ampak obstajajo barvne scenografske in kostumografske skice, s katerimi si lahko pomagamo vsaj približno predstavljati barve njunih kostumov in tudi kakšen je bil barvni spekter odrskega okolja, v katerem sta Vlček in Wisiak nastopala v tej pantomimi.

Naslednje tri pantomime so bile korak nazaj iz futurističnega pridiha *Les Trois Moments* v povprečje že znanih klišejev. *Popolaresca* (scenarij Enrico Prampolini, glasba Francesco Pratella) je bila dokaj folkloristična – vsaj sodeč po kostumih (prim. fotografijo v Lista, *Lo spettacolo* 93) – variacija na temo *Madame Butterfly*, tokrat v inverzni obliki razmerja med italijansko kmetico in japonskim oficirjem. Pomen te pantomime je kvečjemu v tem, da je v njej kot kmetica nastopila pomembna češka plesalka Zdenka Podhajska, poleg nje pa še Labanov učenec Gilbert Baur, japonski plesalec Toshi Komori in italijanska plesalka Donatella Lippi. Kljub temu da je bila *Popolaresca* vse prej kot futuristična pantomima, kot je, med drugimi, poročal češki plesni kritik Emanuel Siblík (prim. Erbesová), je Jean-Pierre Liausu v pariški *Comœdie* pravilno napovedal, da bo ta pantomima »nedvomno imela sijajen uspeh«, saj je po njegovem mnenju »hitra, živahna in barvito sveža« (nav. prav tam); verjetno se je prav zaradi dobrega odziva pariškega občinstva Prampolini odločil to pantomimo (poleg treh najbolj futuristično naravnanih) uvrstiti v različico uprizoritve, ki je pozneje gostovala v Italiji. *Le Drame de la solitude* (scenarij Luciano Folgore, glasba Guido Sommi-Picnardi) je bila igralski peskovnik za Mario Ricotti, ki ji je kot svoji ključni sodelavki in podpornici pri izvedbi projekta Gledališča futuristične pantomime Prampolini preprosto moral pustiti proste roke pri nastopu, katerega namen je bil igralkin *show*. Še več, zanjo je oblikoval markantno scenografijo z monumentalnima kariatidama (prim. fotografijo v Lista, *Lo spettacolo* 105), kar naj bi še dodatno poudarilo pomen njenega ekspresionistično deklamatorskega nastopa. Kaj dosti več kot morasto vizualno podobo in že takrat dokaj prežvečeno simbolistično zgodbo tej pantomimi ni

uspelo ponuditi zahtevnemu pariškemu občinstvu. Francesco Scardaoni, avtor scenarija za pantomimo *Arlequin et les travestis*, za katero je prispeval tudi glasbo, je Harlekina, torej tipični renesančni lik, pripeljal v moderno trgovino z modnimi oblačili. Kakor v znanstvenofantastičnih filmih, v katerih lik potuje v preteklost ali prihodnost in je, ko se znajde v času in okolju, ki mu ni znano, navadno zmeden, tudi Harlekin verjame, da sta lutki v trgovini z oblačili njegovi prijateljici Kolombina in Roseta. Ko vendarle ugotovi, da se je zmotil, se posveti manekenkama, ki ju poskusi impresionirati z akrobatskim plesom. Dami mu zelo jasno pokažeta, da njuno spremstvo ne bo poceni, nakar Harlekin nabrusi pete in zbeži iz mesta. Vreči lik iz renesančne *commedie dell'arte* v njemu tuje moderno okolje in iz nastale zmede skovati fabulativni dobiček ni ravno briljantno izvirna ideja, vendar je Scardaoniju uspelo pridobiti simpatije gledalcev, ki naj bi jih Harlekinove vragolije spravile v dobro voljo. Nekoliko manj dobre volje pa so bili gledališki kritiki, ki tudi v tem primeru, ob najboljši volji, niso mogli ugotoviti, kako naj bi bila ta »harlekiniada« povezana s futurizmom.

Pantomimo *Le Marchand de cœurs* (scenarij Enrico Prampolini, glasba Franco Casavola) so mnogi kritiki izpostavili kot eno izmed najuspešnejših delov produkcije Gledališča futuristične pantomime. V njej sta se izkazala tudi Wisiak in Vlček, ki je obenem poskrbel za koreografijo. Ta pantomima, ki jo je Prampolini sicer opredelil kot »rêve mimique«, je bila sestavljena iz treh prizorov, v katerih trgovec zasleduje idealno žensko. V drugem prizoru sreča tri ženske, ki jih utelešajo trije ženski arhetipi: podeželska (»naravna«), erotična (»pohotna«) in čustvena (»romantična«) ženska.¹⁴ V tretjem prizoru se trgovec »sreča z njihovimi duhovnimi dvojniki, ki jih izvajajo marionete« (Bergaus, *Italian Futurist* 454). Ženske ga zavračajo, zato ne more vzpostaviti razmerja ne z realnimi in ne s simuliranimi oblikami ženskosti. Poleg tega, da je koreografiral to pantomimo, je Vlček igral naslovno vlogo trgovca, njegovo gibanje pa so v takratnih kritikah opisali kot mehanično in marionetno. Pariški poročevalec časnika *Jutro* je to pantomimo orisal kot »odlično, strogo stilizirano pesem o astralnem mladeniču, lovečem se v ljubezni«, v kateri je Vlček, »ki je predvsem spekulativen in razglabljač duh«, v njej »zaživel in podal vse, kar je v njem samolastnega«, saj sta se »srce in razum, ki v borbi zanikujeta drug drugega, tu spojila v eno« (»Futuristična pantomina« 1). Prampolini je oblikoval scenografijo – zasnoval jo je kot nabor premičnih zaslonov v različnih barvah, na te površine pa so projicirali silhuete in fotografije – in efektne, čeprav morda nekoliko preveč konvencionalne kostume: ženski so sledili omenjeni tipologiji treh likov (kmečki, seksi bikini in rimski hiton), Vlček pa je bil oblečen v črni telovadni kostum z nekakšno rdečo tarčo, prišito na prsni. Kritik Ruggero Vasari je izpostavil prav njega in Lidijo Wisiak, ki naj bi bila najbolj zaslužna za futuristični pridih uprizoritve: »Gesta, zdaj stilizirana, zdaj deformirana, je popolnoma pravilna. Igra temelji na marionetizaciji in mehanizaciji utelešenega lika. Brez patetičnih erotičnih čutnih histeričnih nevrasteničnih gibov: vse naštudirano in umirjeno izraženo z resnično veliko umetnostjo« (nav. po Titomanlio 102).

14 Berghaus jih opiše kot rustična, perverzna in sentimentalna ženska (*Italian Futurist* 454).

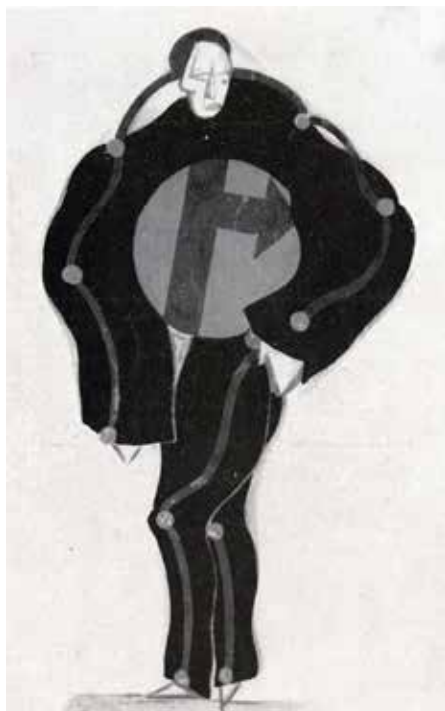


Le Marchand de cœurs (Lidija Wisiak prva z leve).
Foto: Iwata Nakayama. Z dovoljenjem Massima Prampolinija

Naslednja pantomima, *Interprétation mimique* (scenarij Maria Ricotti, glasba Isaac Albeniz, Edvard Grieg in Claude Debussy),¹⁵ je bila zmes plesa in mimike, poudarek pa je bil na gesti in obrazni izraznosti. Na podlagi ohranjene fotografije (v Lista, *Lo spettacolo* 108) lahko ugotovimo, da je Prampolini oblikoval stilizirano scenografsko ozadje, ki je bilo sestavljeno iz vertikalnih in geometriziranih elementov. *Urashima* (glasba Armande de Polignac), ki je v gledališkem listu predstavljena kot »japonska pantomima«, je tematsko zasnovana na sentimentalni orientalski pravljici o človeku (upodobil ga je Toshi Komori iz carskega baleta v Tokiu), ki reši želvo, potem pa ugotovi, da je to v bistvu princesa. Z njo preživi tri čudovite, romantične dni, vendar se zato postara za kar tristo let. Dvodimenzionalno poslikano ozadje (fotografija v prav tam 105) ne deluje ravno prepričljivo, enako velja tudi za dokaj klišejsko glasbo.¹⁶ So pa nekateri kritiki zelo pohvalno pisali o nastopu Lidije Wisiak v vlogi japonske princese, ki naj bi pokazala »izjemne lastnosti« ter »zelo sodoben občutek za stilizacijo, bogastvo in izvirnost mimične drž« (Orazi).

¹⁵ Poleg teh treh skladateljev, ki so navedeni v gledališkem listu, Berghaus (prav tam 456) omeni tudi Florenta Schmitta.

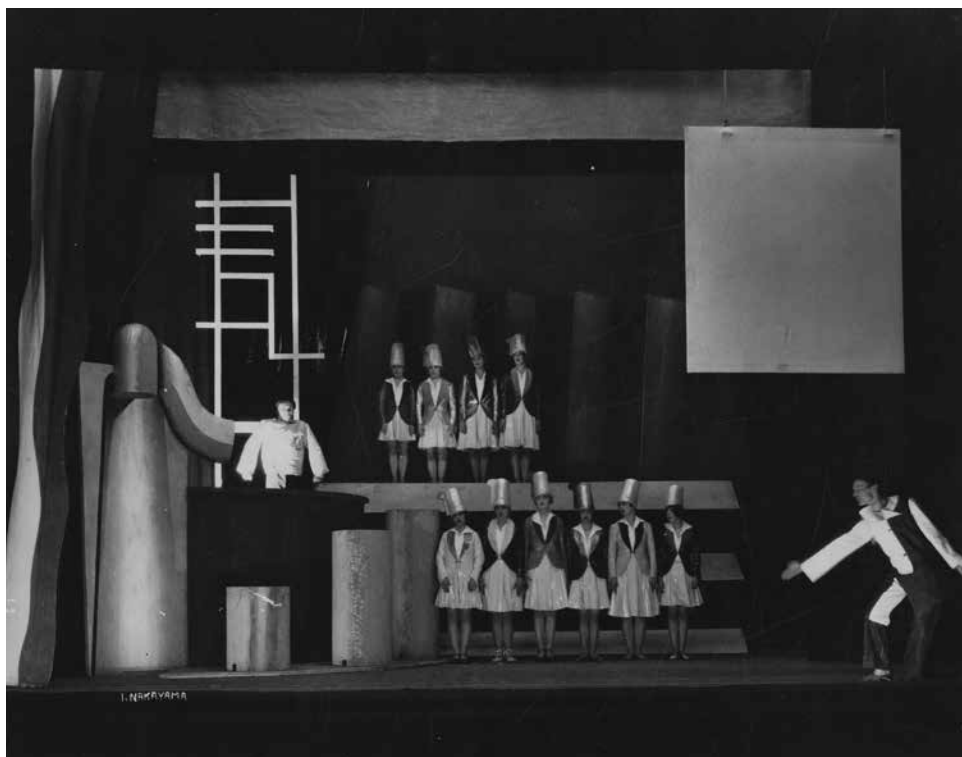
¹⁶ O skladateljici de Polignac je Lidija Wisiak v izjavi za časnik *Slovenski narod* povedala, da jo je po predstavi, na njeno veliko začudenje, nagovorila v slovenščini: »Kontesa ima lepo graščino v Podvinu pri Radovljici, kjer sem jo nedavno obiskala. Tudi njena mati in brat obvladata slovenščino prav dobro« (Lidija Wisiakova v Parizu; prim. tudi Vevar 119).



Václav Vlček kot trgovec src v *Le Marchand de cœurs* (kostumografska skica Enrica Prampolinija). Z dovoljenjem Massima Prampolinija. Reprodukcijska skica v gledališkem listu, ki ga hrani SLOGI v zapuščini Lidije Wisiak

Prihajamo do zadnje, desete pantomime, ki je bila eden od vrhuncev produkcije, z vidika skladnosti s futurističnimi načeli uprizarjanja pa tudi njen najpomembnejši del. Za *Cocktail* je scenarij napisal vodja futurističnega gibanja Filippo Tommaso Marinetti, glasbo je skladal tržaški futurist Silvio Mix, ki premiere žal ni dočakal (umrl je prav v času, ko so pripravljali uprizoritev, star komaj 27 let), za vse ostalo – scenografijo, kostumografijo, koreografijo – pa je ponovno poskrbel Prampolini. Odrski prostor je razdelil na dva nivoja: deset performerjev je razporedil na obeh nivojih, na levi strani odra, gledano s perspektive gledalcev, pa je postavil ukrivljen gostilniški pult in močno predimenzioniran kar trimetrski sifon. Ko barman (Vlček) sprejme naročilo za koktajl, performerke, ki so bile sprva povsem negibne in »zložene« kot steklenice žganih pijač v ravni vrsti na barski polici, hipoma oživijo in se v intenzivnem gibanju »premešajo«. Njihovo gibanje spremljata naval raznobarvne svetlobe iz vrtečega se sifona in jazzovska glasba, dva performerja pa jih lovita, kar je ustvarilo izjemno odrsko dinamiko, na videz celo kaos, ki je bil vendarle kontroliran in usklajen. Vizualno učinkovitost prizora so dodatno okrepili raznobarvni kostumi iz povoskanega materiala, ki je odbijal svetlobo, Mixova glasba pa je avditivno spodbujala frenetično gibanje človeških in »objektnih« likov, med katerimi je bila, poleg Vlčka,

tudi Lidija Wisiak. »Ta *folies du futurisme*,« pravi Berghaus, »je bila igrivi panegirik mehaniziranemu življenju, v katerem sta se združila primitivno in sofisticirano, ljudje so postali objekti in stroji so se spremenili v inteligentna bitja« (*Italian Futurist* 458). Tudi češki kritik Emanuel Siblík se je strinjal, da je bil *Cocktail* najbolj impresiven del pantomimskega večera, »pravi karneval, v katerem se je dinamika gibanja, barv in luči združila v eno samo orgijo, ki jo je spremljala izbrana brutalna glasba«, v tem prizoru pa se je »Wisiakova kot uporniški liker skoraj penila od gibanja« (Siblík 214). Pariški poročevalec časnika *Jutro* je delil navdušenje nad *Cocktailom* in poudaril, da je v tej pantomimi na Vlčku in Wisiak »slonelo vse«, vsa »dramatična napetost«, njuna psihološka profila pa sta bila različna in prav zato sta se odlično dopolnjevala: »Kakor je Vlček razumski in sestavljajoč, je Lidija Wisiakova v prvi vrsti čustvena« (»Futuristična pantomima« 1).



Cocktail (Václav Vlček prvi z leve).

Foto: Iwata Nakayama. Z dovoljenjem Massima Prampolinija

Gledališče futuristične pantomime na turneji v Italiji

Prampolini ni bil povsem zadovoljen s to heterogeno mešanico njegovih futurističnih idej in očitno nekoliko preveč »pasatističnih« pristopov Marie Ricotti, zato je napovedal, da bo naslednja uprizoritev Gledališča futuristične pantomime, ki naj bi jo pripravili v letu 1928, bolj usklajena in v celoti prežeta s futuristično miselnostjo. Program druge produkcije, v katerem je napovedal sedem novih pantomim, bi bil sicer nekoliko »družinsko« obarvan, saj bi bila z bratom Alessandrom (Vittorinom) avtorja kar štirih scenarijev. Poleg tega naj bi načrtoval tudi številna gostovanja v Angliji, ZDA, vzhodni Evropi in drugod, vendar so se mu ti širokopotezni načrti izjalovili.

Marca 1928 mu je vendarle uspelo organizirati gostovanja v treh italijanskih mestih: Torinu (6. in 7. 3.), Bergamu (13. 3.) in Milanu (16.–22. 3.). Za to italijansko turnejo je delno spremenil program pantomimskega večera: iz izvirne pariške verzije je obdržal tri najbolj futuristične (*Les Trois Moments/Tre momenti*, *Le Marchand de cœurs/Il mercante di cuori* in *Cocktail*) in eno, ki ji je uspelo pridobiti simpatije pariškega občinstva (*Popolaresca*), ter dodal kar šest novih.

V *L'ora del fantoccio* (scenarij Luciano Folgore, glasba Alfredo Casella) se ponovno pojavi že znani motiv interakcije med človeškim in mehničnim: erotično razmerje med moškim (Vlček) in žensko (Wy Magito) štiri lutke »prevajajo« v gibe. Med performerji, ki predstavljajo lutke, sta bili tudi Erna Mohar in Vali Smerkolj, baletni solistki ljubljanskega Baleta, ki sta februarja 1928 prispeli v Pariz in se pridružili Gledališču futuristične pantomime na italijanski turneji.¹⁷ S tem se je delež slovenskih plesalk v Prampolinijevi uprizoritvi občutno povečal; v enajstčlanski zasedbi so nastopale kar tri takrat vodilne solistke ljubljanskega Baleta. Če k njim prištejemo še Vlčka, ki je kot plesalec in koreograf zaznamoval začetke slovenske baletne scene, lahko brez zadržka ugotovimo, da je bila italijanska turneja te uprizoritve najštevilčnejše in verjetno tudi najpomembnejše sodelovanje italijanskega futurizma s sočasnim slovenskim gledališčem.¹⁸

V Pirandellovih »mimskih sanjah«, kot je žanrsko opredeljena pantomima *La*

17 O njunem angažmaju v Gledališču futuristične pantomime je poročal *Slovenski narod* v članku »Naš balet« (6. 2. 1928). Nepodpisani avtor članka pravi, da sta Vlček in Wisiak »dobila povabilo g. Prampolinija za takojšen angažman na veliko turnejo po Italiji in po ostali srednji Evropi«, da je »pod pritiskom razmer upravnik pristal na razrešitev kontrakta še pred koncem sezone«, da se bo plesni par odpravil v Pariz 8. februarja 1928 in da se jima bodo pridružile še tri baletne plesalke iz ljubljanske Opere: »Istočasno je dovolila uprava dopust trem najboljšim našim balerinam gdč. Japljevi, Mohoričevi in Smerkoljevi, ki bodo spremljale g. Vlčka in gdč. Wisiakovo in katere je g. Prampolini za to turnejo angažiral« (Naš balet 2; ponatis v Vevar 120). Na programskem listku Gledališča futuristične pantomime za leto 1928 (Università degli Studi di Milano – Archivi della Parola dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, inv. A.FSR.A.ML. 194; prim. tudi nekoliko slabše berljivo reprodukcijo v Cappella 81) se nikjer ne pojavi ime baletne solistke Silve Japelj, zato lahko sklepamo, da se italijanske turneje ni udeležila.

18 Mnenje poročevalca *Slovenskega naroda*, da so bile plesalke, ki so sodelovale v Prampolinijevi uprizoritvi, med najboljšimi v takratnem ansamblu ljubljanskega Baleta, ni bilo osamljeno. Podobno je menil npr. Oton Ambrož, ljubljanski dopisnik zagrebškega časnika *Novosti*, v članku »Ljubljanski balet« (8. 5. 1927), v katerem je – poleg Lidije Wisiak in Vlasta Vlčka ter Rut Vavpotič, Olge Košarove, Silve Japelj in še nekaterih – izpostavil prav Erno Mohar (»perfektna v tehniki«, natančna, »v njenih kretnjah se odraža redko videna skladnost«) in Vali (Wally) Smerkolj (»v nekaterih plesih je pokazala velike uspehe«). Članek se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu.

Salamandra (glasba Massimo Bontempelli), se na odru pojavi celotna zasedba, v izpostavljenih vlogah pa sta spet Vlček in Wisiak, poleg njiju še Wy Magito, Toshi Komori in Edoardo Szamba. Podobno kot v *Les Trois Moments* je tudi tokrat osišče odrskega dogajanja nenavadno srečanje mitoloških in modernih likov in nekoliko obskurna zgodba o spodletelem poskusu, da bi slednji pokončali salamandra, nakar jim pri tem pomaga Pan, ki mu to uspe z glasbo, čeprav ne igra na svojo značilno piščal, temveč na saksofon. V *Voluttà geometrica* (scenarij Luciano Folgore, glasba Guido Sommi-Picenardi) ženski lik (Wy Magito) in »mehanizirani« Adam (Toshi Komori) odplešeta *pas de deux* v abstraktno zasnovani Prampolinijevi scenografiji.

Preostale štiri novitete, ki so jih pripravili za »italijansko« različico uprizoritve, so bili solističnih nastopi treh plesalcev; Magito je plesala v *Simultaneità d'essenze* (scenarij Enrico Prampolini, glasba Luigi Russolo) in *Ritmi spaziali* (v programskem listku je ob tej pantomimi navedeno le »fono-ples za diske«), Vlček v *Prefazione* (scenarij Enrico Prampolini, glasba Luigi Russolo) in Komori v *Il pesce meccanico* (glasba Luigi Russolo).

V italijanskih medijih o teh solističnih nastopih žal ni bilo napisanega skoraj nič, s čimer bi si lahko pomagali pri analizi. Kot ugotavlja Giovanni Antonucci (*Lo spettacolo* 120–124; prim. tudi Berghaus, *Italian Futurist* 459), na italijanski turneji Prampolinijevi uprizoritvi tudi sicer ni bilo poslano s kritiškimi rožicami; takratni mediji ji niso posvečali dosti pozornosti, poleg tega pa so bili članki in kritike pogosto prepojeni s predsodki o agresivnosti in destruktivnosti futurističnih performativnih dogodkov.

Kot kaže, je prav ta spomin na provokativne futuristične nastope iz zgodnjega obdobja preprečil prihod Gledališča futuristične pantomime v Trst, v katerem se je sicer že leta 1910 zgodil prvi futuristični performativni dogodek, ki se ga je odtlej prijela zvrstna oznaka »futuristični večer« (*serata futurista*). Prampolini je namreč nameraval gostovati s produkcijo tudi v tržaškem Teatro Rossetti, kar naj bi organiziral njegov futuristični kolega iz Julijske krajine Bruno Sanzin. O tem mu je pisal 8. novembra 1927 v pismu, ki je izjemno zanimivo, saj v njem, med drugim, oriše tudi nekatere tehnične podrobnosti produkcije, kot jo je takrat načrtoval (in pozneje nekoliko revidiral, bržkone zaradi finančnih razlogov, morda tudi zaradi prostorskih in tehničnih omejitev italijanskih odrov):

Dragi Sanzin, imenujem te za našega predstavnika v Trstu. Absolutno potrebujemo [gledališče] Rossetti, zavoljo scenskih razlogov, ker potrebujemo veliko gledališče, v katerem se lahko zvečer zbere dosti ljudi, glede na to, da bomo odigrali samo tri ali štiri predstave. Zato poskusi biti energičen, ko se boš pogovarjal z vodstvom [...]. V moji skupini je dvajset ljudi. Uprizoritev je sestavljena iz osmih pantomim in traja približno tri ure. Tam bo tudi Russolo s svojim novim inštrumentom »rumorarmonio« in z enharmoničnimi godali, ki bodo prvič predstavljena v Italiji.¹⁹

¹⁹ Izvirni rokopis tega pisma iz Sanzinove zapuščine je bil pred leti prodan s posredovanjem milanskega antikvariata Pontremoli in mi ni znano, kje trenutno je. Citiram na podlagi kopije, ki jo hranim v svoji dokumentaciji.

Tega pisma se spominja Bruno Sanzin v memoarski knjigi *Io e il Futurismo* (1976), v kateri oriše svoja prizadevanja, da bi organiziral gostovanje Gledališča futuristične pantomime v Trstu, in razloge, zakaj se to ni zgodilo. Ker je šlo za dogajanje v naši neposredni bližini in ker iz Sanzinovega pričevanja mimogrede izvemo tudi nekaj podrobnosti o (odklonilnih) pogledih tržaške kulturniške elite na futuristične »serate«, navajam daljši citat iz njegove knjige:

Ni treba posebej poudarjati, da sem se takoj lotil dela. Mobiliziral sem vsa posredna in neposredna poznanstva ter povsod iskal priporočila, da bi si čim bolj uspešno utrl pot do impresarija, ki je centraliziral vse gledališke pobude mojega mesta. Zame bi bil to izjemen uspeh, saj bi dobil priložnost, da [...] v svojem Trstu predstavim prvovrstno in hkrati privlačno predstavo, ki bi lahko potrdila veljavo futuristične umetnosti v soočenju s pristranskimi obrekovalci, ki so me jezili do onemoglosti. Predlagani termin žal ni sovpadal z razpoložljivostjo gledališča – to je bil uradni odgovor, ampak je najverjetneje prevladala skrb impresarija, ki se, slabo obveščen in verjetno pod vplivom predsodkov, ni mogel znebiti neprijetnega vtisa, ki so ga nanj pustili prejšnji futuristični večeri [...]; ti so se, kot vemo, navadno zaključili v nespodobnem karnevalskem vzdušju. Čeprav sem se s temi stiki zelo trudil, na koncu ni bilo druge možnosti, kot da se še enkrat sprijaznim s porazom. Ne zameri mi, moj dragi nepozabni Prampò. (52)

Skrb tržaškega »impresarija« je bila povsem odveč, saj je bila Prampolinijeva futuristična pantomima, v primerjavi z nekdanjimi »divjimi« nastopi Marinettija in njegovih sledilcev, že kar benevolentna zmes zmerne futuristične estetike in nekaterih elementov »pasatističnega« gledališča. Spremembo niso zaznali le mediji, temveč tudi občinstvo; v treh italijanskih mestih, v katerih je gostovalo Prampolinijevo gledališče, ni bilo ne množičnega obiska in ne napadalnega odziva, kar je bil za kritika milanskega časnika *L'ambrosiano* »znak, da je bitke konec« (23. 3. 1928; prim. Berghaus, *Italian Futurist* 467). Ta »pacifikacija« nekdanjega futurističnega radikalnega razbijanja ustaljenih gledaliških konvencij in prevrednotenja okostenelih estetskih norm ni bila dobro sprejeta pri poročevalcih in kritikih, saj v tem, kar so videli na odru, ni bilo nič radikalnega ali zares novega. O tem je italijanskemu občinstvu poročal že kritik časopisa *Nuova Italia*, ki si je predstavo ogledal v Parizu; po njegovem mnenju »uprizoritev ni prinesla ničesar novega in je v nekaterih svojih pojavnih oblikah že zastarela« (Finzi 2), obenem pa vendarle ni skoparil s pohvalami za nastope Vlčka, Wisiak in nekaterih drugih akterjev.

Kot sem orisal v analizi njene strukture, je bila Prampolinijeva produkcija sestavljena iz krajših, tematsko nepovezanih pantomimskih točk. V tem smislu je podobna uprizoritvam futurističnih sintez, vendar se od futurističnega sintetičnega gledališča bistveno razlikuje že zato, ker pantomime niso slogovno usklajene, in prav ta heterogenost je bila šibka točka, ki so jo izpostavili mnogi kritiki. Tudi Prampolini se je zavedal te pomanjkljivosti, zato je delno priredil različico, s katero so se odpravili

na turnejo po treh italijanskih mestih, vendar mu vseh težav ni uspelo odpraviti. Produkcija je tako ostala ujeta v razkoraku med njegovimi konceptualnimi ambicijami in odrsko realizacijo, ki jim ni (z)mogla povsem slediti. Kljub vsej mehaničnosti in marionetskosti gibanja v Gledališču futuristične pantomime je Prampolini v bistvu že naredil velik kompromis, ker je bil na začetku svoje futuristične poti dosti bolj radikalen. Kot sem izpostavil že v prvem delu besedila, je v manifestu »Futuristična scenografija« (1915) predlagal spremembo igralca v plin. S koncem italijanske turnee se je končalo tudi kratko življenje Gledališča futuristične pantomime, Prampolini pa se je postopoma usmeril v kreiranje scenografij za velika, *mainstream* gledališča (do svoje smrti leta 1956 jih je ustvaril okoli 130). Lidija Wisiak, Erna Mohar in Vali Smerkolj so se vrnile h klasičnemu baletu in tako se je njihova futuristična epizoda zaključila; Václava Vlčka njegov nemirni, raziskovalni duh sicer ni zapustil niti po letu 1928, vendar se tudi on nikoli več ni vrnil k futurističnemu gledališču.²⁰

Odmevi v Sloveniji in Julijski krajini

V času, ko sta Vlček in Wisiak sodelovala s Prampolinijem v Parizu, so se zvrstili tudi nekateri drugi pomembni dogodki za slovensko zgodovinsko avantgardo. V Trstu je delovala t. i. tržaška konstruktivistična skupina (Avgust Černigoj, Eduard Stepančič, Giorgio Carmelich, Emilio Dolfi, Zorko Lah, Josip Vlah, Ivan Poljak, Doroteja Roter), ki je, med drugim, ustvarila tudi znameniti »Tržaški konstruktivistični ambient«. Černigoj je prispeval serijo scenografskih rešitev za predstave Ljudskega odra pri sv. Jakobu v Trstu. Med ohranjenimi scenskimi osnutki sta tudi dva, ki ju Fiorenza De Vecchi povezuje z besedilom *Bocca baciata* (Poljubljena usta) italijanskega futurista Vittoria Orazia, kar je bil, kot sem že omenil, psevdonim Enricovega brata Alessandra Prampolinija. Martina Vovk sicer opozori, da za to trditev ni arhivskih dokazov, vendar se ji zdi domneva utemeljena (182). Takrat je Černigoj sodeloval s Ferdinom Delakom pri pripravi dogodka *Serata artistica giovanile* v Gorici, ki je bil futurističen bolj po imenu kot po dejanski vsebini, vendar je bil pomemben zaradi utrjevanja njunega sodelovanja. Tea Štoka meni, da je besedilo »Avgust Černigoj. Kaj je umetnost? Moderni oder«, ki ga je Delak objavil v *Mladini* poleti leta 1926, le malo pred goriško *Serato*, nastalo »na križišču dveh avantgardističnih gibanj: Prampolinijevega futurizma in Černigojevega konstruktivizma« (79). Pri tem se sklicuje tudi na Vero Troha, ki meni, da se je pri pisanju tega besedila (imenuje ga »manifest«) Delak oprl »zlasti na dva Prampolinijeva scenografska manifesta« (Troha, *Futurizem* 109), vendar ne pove, na katera manifesta misli. Štoka domneva, da gre za večkrat omenjeni manifest »Futuristična scenografija« (1915), kar je gotovo res, drugi manifest pa naj

²⁰ Lidija Wisiak je leta 1929 v pogovoru za časnik *Slovenski narod* odvrnitev od futurističnega plesa pojasnila tudi s takratnim vzdušjem na plesni sceni v Parizu: »Z Vlčkom sva sicer plesala tudi take [futuristične] plesne, kakor vam je znano, pri Prampoliniju, vendar se Francozi zanje ne navdušujejo več. Celo odklanjajo jih. Ruski balet je v Parizu zmagal popolnoma in zato se ni čuditi, da Francozi odklanjajo vse drugo« (»Prva slovenska članica« 2).

bi bil »Nova umetnost? Absolutna konstrukcija dinamo-hrupa [oz. hrupa v gibanju]« (*Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore*, 1914), vendar to ne drži, saj je Troha mislila na manifest »Futuristična scenska atmosfera« (1924).²¹ Kot sem že opozoril, je bil takoj po izidu v katalogu *Mednarodne razstave nove gledališke tehnike* ta manifest večkrat ponatisnjen, tudi v goriški futuristični reviji *L'Aurora* (urejala sta jo Sofronio Pocarini in Giorgio Carmelich), ki je bila Delaku dobro znana. Poleg tega se je, kot je poročal Peter Krečič (81), v Delakovi zapuščini ohranila revija *Noi* iz leta 1924; v Krečičevi opombi številka revije sicer ni navedena, vendar je zelo verjetno, da gre prav za številko 6–9, v kateri je objavljen ta manifest, saj je v celoti posvečena futurističnemu gledališču, kar je moralo pritegniti Delakovo pozornost. Poleg tega je Delak leta 1930 v *Ljubljanskem zvonu* objavil članek, v katerem piše o sodobnem italijanskem gledališču, s poudarkom na futuristih in Prampoliniju, ki ga je označil za »genialnega scenografa« (»Novo« 383), iz referenc v članku pa je dokaj očitno, da si je pri pisanju pomagal z omenjeno številko revije *Noi*.

Poleg teh posrednih povezav s Prampolinijem se je z izidom druge številke Delakove avantgardistične revije *Tank*, za katero je Černigoj prispeval razna besedila in likovna dela, pojavila tudi povsem neposredna referenca na Gledališče futuristične pantomime. V njej je na str. 93 objavljena fotografija plesnega para iz pantomime *Les Trois Moments*, pod njo pa napis: »plesna umetnika-avantgardista vaclav vlček in lydia wisiakova«. Avtor fotografije sicer ni naveden, ampak na podlagi drugih virov lahko z gotovostjo trdim, da jo je posnel Iwata Nakayama, japonski fotograf, ki je takrat živel in ustvarjal v Parizu. Serijo fotografij, ki so danes dragocen vir za rekonstrukcijo mnogih prizorov iz Gledališča futuristične pantomime, je leta 1933 objavil v japonski fotografski reviji *Koga*. Ko je fotografiral uprizoritev, je Nakayama posnel tudi Prampolinijev portret. Nekaj let pozneje, okoli leta 1930, je tudi Veno Pilon portretiral dva pomembna akterja Gledališča futuristične pantomime; takrat je nastal njegov fotografski portret Prampolinija in slikarski portret (olje na platnu) Lidije Wisiak, kar je še en primer povezav med italijanskimi futuristi in takratnimi slovenskimi avantgardnimi umetniki (glede teh povezav prim. tudi Toporišič). Na naslednji strani revije *Tank* je Delak objavil izbor citatov iz francoskih, nemških in ameriških časopisov, v katerih poročevalci hvalijo njun nastop v Gledališču futuristične pantomime in tudi v nekaterih drugih uprizoritvah.

Ne le *Tank*, tudi drugi slovenski časniki in revije so poročali o nastopih Vlčka in Wisiak v Prampolinijevem futurističnem pantomimskem projektu, tako da je bila domača javnost relativno dobro seznanjena z njunimi uspešnimi nastopi v Parizu in pozneje na italijanski turneji. Še najobširneje je o njunem nastopu poročal časnik *Jutro*, ki je izpostavil, da je bil ples nastopajočih »sijajen«, vendar v uprizoritvi kot celoti »ni bilo enotnosti«, zato se poročevalec (podpisan s kratico »Empe«) ni mogel znebiti vtisa,

21 To mojo trditev potrjuje navedba manifesta v članku Vere Troha »'Tank' in italijanski futurizem« (34).

da so se pri tej produkciji »združili ljudje, ki so si diametralno nasprotni«. Zaradi te »idejne dvojnosti« so bila v pariških gledaliških krogih »različna menja o snovi«, vendar »so si bili vsi edini v hvali glavnih plesalcev«, med katerimi sta bila tudi »naša Lidija Wisiakova in Václav Vlček, ki bi ga po njegovem umetniškem razvoju tudi lahko imenovali našega«. V *Treh momentih* »sta pokazala naša plesalca vso svojo mojstrsko dovršenost, nista pa gorela s polnim plamenom«. Navdušen pa je bil poročevalec z njunima nastopoma v *Trgovcu s srci* in *Cocktailu*, kjer sta »popolnoma zaživela v svojem elementu«. V teh dveh pantomimah je, po njegovem mnenju, »večer dosegel svoj višek in s svojim bleskom zakril vse ostalo« (»Futuristična pantomina« 1).

Konec začetka

Enricu Prampoliniju pripada pomembno mesto v zgodovini gledališča, ker je »scenotehniko« vzpostavil kot prepoznavno obliko futurističnega gledališča in določil njene konstitutivne formalne elemente. Poleg tega je »gledališče iztrgal iz rok igralcev in dramatikov ter ga spremenil v multisenzorialni, dinamični stroj z veliko čustveno močjo« (Berghaus, »Prampolini« 57). Gledališče futuristične pantomime je, kljub vsem težavam in kompromisom (ki so bili nujni, sicer ne bi bilo mogoče zagotoviti finančnih sredstev za njegovo izvedbo), izjemen dosežek v njegovem bogatem ustvarjalnem opusu. Bil je obenem tudi eden zadnjih presežkov njegove izrazito futuristične faze, saj je večina njegovih poznejših projektov že plačala zajeten davek pri sodelovanju z veliko bolj tradicionalno usmerjenimi gledališkimi institucijami.

Za slovensko gledališko historiografijo ima Gledališče futuristične pantomime prav poseben pomen, ker so pri njem imele velik delež slovenske plesalke, zlasti Lidija Wisiak, in pionir poklicne baletne umetnosti na Slovenskem Václav Vlček. Ruggero Vasari meni, da sta Vlček in Wisiak »najbolj zvesta interpretata futuristične senzibilnosti in koreografije« ali, z Marinettijevimi besedami, »tipična futuristična mima« (nav. v Titomanlio 102). Njegovemu mnenju pritrjuje tudi Emanuel Siblík, ki pravi, da sta bila v Gledališču futuristične pantomime samo Vlček in Wisiak zares futuristična, kar naj bi tudi njemu, tako kot Vasariju, potrdil osebno Marinetti (Siblík 214). Kljub temu da je bilo sodelovanje Lidije Wisiak in Václava Vlčka v Prampolinijevem Gledališču futuristične pantomime le kratka avantgardistična epizoda v njunem plesnem in koreografskem ustvarjanju, so torej kritični opazovalci visoko ovrednotili prav njun prispevek k futurističnemu gledališču. Zato se zdi, vsaj z naše današnje perspektive, da njun avantgardno-plesni potencial s tem nikakor ni bil izčrpan, in si lahko domišljamo, da bi v zakladnico gledališke avantgarde prispevala še veliko več, če se po italijanski turneji Prampolinijev projekt ne bi dokončno ustavil. Navsezadnje je bil Vlček, kot pravi Marija Vogelnik, »od vedno zelo sodobno usmerjen in je sprejemal in pristajal na vse najnovejše« (65), pri tem

pa mu je v času zgodovinskih avantgard, ko sta ustvarjala kot plesni par, sledila tudi Lidija Wisiak.

Že dolgo sem se zavedal, da si sodelovanje tega izjemnega češko-slovenskega plesnega para z Enricom Prampolinijem zasluži temeljito raziskavo, saj je glede tega v slovenski gledališki historiografiji zevala velika *lacuna*, na katero je z bežno opombo opozoril tudi Rok Vevar v antologiji slovenske sodobnoplesne publicistike (prim. Vevar 51). V pričujočem prispevku sem poskusil vsaj delno zapolniti to vrzel. Upam, da začetek valorizacije Gledališča futuristične pantomime z vidika tvornega sodelovanja med Prampolinijem in slovensko-češkimi plesalci ni tudi konec, da je to prej le konec začetka, ki kliče po nadaljevanju začetega raziskovanja.

Zahvala

Avtor se zahvaljuje za prijazno sodelovanje in podporo Massimu Prampoliniju, Alessandri Cappella (Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive, Sovrintendenza Capitolina, Rim), Danieli Vasta (Ministero della Cultura, Rim) ter Maticu Kocijančiču in Andreju Ovsecu (Slovenski gledališki inštitut).

- Ambrož, Oton. »Ljubljanski balet«. *Novosti*, št. 126, 8. 5. 1927, str. 11.
- Antonucci, Giovanni. *Lo spettacolo futurista in Italia*. Edizioni Studium, 1974.
- Berghaus, Günter. *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford University Press, 2004.
- . »Prampolini and the Theatre of the 1920s: Exhibition of Stage Design, Mechanical Theatre, and Dance«. *Enrico Prampolini: Futurism, Stage Design and the Polish Avant-garde Theatre*, ur. Przemysław Strożek, Muzeum Sztuki Łódź, 2017, str. 50–58.
- Cappella, Alessandra, idr. *Laboratorio Prampolini #2: disegni, taccuini e progetti inediti dal Futurismo all'art club*. Silvana Editoriale, 2023.
- Craig, Edward Gordon. *O gledališki umetnosti*. Mestno gledališče ljubljansko, 1995.
- Delak, Ferdo. »Avgust Černigoj. Kaj je umetnost? Moderni oder«. *Mladina*, letn. 3, št. 1, 1926/1927, str. 20–23.
- . »Novo italijansko gledališče«. *Ljubljanski zvon*, letn. 50, št. 6, 1930, str. 383–384.
- De Vecchi, Fiorenza. »Černigoj e il costruttivismo europeo. Gli anni 'rivoluzionari'«. *Augusto Černigoj (1898–1985). La poetica del mutamento*, ur. Maria Massau Dan in Fiorenza De Vecchi, LINT, Civico Museo Revoltella Trieste, 1998, str. 31–49.
- Erbesová, Natálie. »Dvojité výročí Zdenky Podhajské«. *Dance Context*, 4. 8. 2021, www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/dvojite-vyroci-zdenky-podhajske. Zadnjič obiskano 2. apr. 2025.
- Finzi, Florian. »La campagna della pantomima futurista al tatro della 'Madeleine'«. *Nuova Italia*, 19. 5. 1927, str. 2 [članek se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].
- »Futuristična pantomima. Lidija Wisiakova in Vaclav Vlček glavna plesalca«. *Jutro*, letn. 8, št. 133, 5. 6. 1927, str. 1.
- Guzzo Vaccarino, Elisa. »Enrico Prampolini and Avant-garde Dance: the Luminous Stage of Teatro della Pantomima Futurista Prague–Paris–Italy«. *Experiment*, letn. 10, št. 1, 2004, str. 171–185.
- Kirby, Michael. *Futurist Performance*. PAJ Publications, 1971.
- Krečič, Peter. »Revija Tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo«. *Tank: reprint izdaje iz leta 1927*, ur. Aleš Berger, Mladinska knjiga, 1987, str. 75–95.
- Lista, Giovanni. *La Scène futuriste*. Centre National de la Recherche Scientifique Paris, 1989.
- . *Lo spettacolo futurista*. Cantini Editore, 1990.
- »Lidija Wisiakova v Parizu«. *Slovenski narod*, letn. 60, št. 229, 9. 10. 1927, str. 7.
- Lipoglavšek, Manca. *Poželenje in prezir: vloga in položaj žensk v italijanskem futurizmu*.

2024. UL AGRFT, magistrsko delo.
- Lucchino, Gianfranco. »Futurist Stage Design«. *International Futurism in Arts and Literature*, ur. Günter Berghaus, De Gruyter, 2000, str. 449–472.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *La declamazione dinamica e sinottica*. Direzione del Movimento futurista, 1916.
- Marinetti, Filippo Tommaso idr. *Teatro Futurista Sintetico*. Casa Editrice Ghelfi Constantino, 1921.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Manifest futurističnega plesa«. *Maska*, letn. 8, št. 3–4, 1999, str. 52–53.
- »Naš balet«. *Slovenski narod*, letn. 61, št. 30, 6. 2. 1928, str. 2.
- Orazi, Vittorio. »Penombre di retroscena e fatasmagorie di arcoscenico«. *Impero*, 10. 6. 1927 [članek se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].
- Podboj, Daliborka. »Lidija Wisiak (1906–1993)«. *Pozabljena polovica*, ur. Alenka Šelih idr., Tuma/SAZU, 2007, str. 443–447.
- Prampolini, Enrico. »L'atmosfera scenica futurista«. *Noi*, letn. 1, serija 2, št. 6–9, 1924, str. 6–7.
- . *Scenotecnica*. Ulrico Hoepli Editore, 1940.
- . »Futuristična scenografija«. *Maska*, letn. 2, št. 2, 1992, str. 43–44.
- »Prva slovenska članica pariške opere: iz razgovora z Vaclavom Vlčkom in Lidijo Wisiakovo«. *Slovenski narod*, letn. 62, št. 163, 20. 7. 1929, str. 2.
- Sanzin, Bruno G. *Io e il Futurismo (confidenze in libertà)*. Istituto Propaganda Libreria Milano, 1976.
- Šteger, Aleš, in Mojca Kranjc, ur. *Dramatikon 4*. Študentska založba, 2003.
- Siblík, Emanuel. »Čeští tanečníci mezi futuristy v Paříži«. *Rozpravy Aventina*, letn. 2, 1926–1927, str. 213–214 [članek se nahaja v zapuščini Lidije Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].
- Štoka, Tea. »Ferdo Delak in poskus avantgardističnega gledališča«. *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, ur. Breda Ilich Klančnik, Moderna galerija Ljubljana, 1998, str. 66–86.
- Titomanlio, Carlo. »Il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini: Folgore, Pirandello, Marinetti«. *Il Castello di Elsinore*, letn. 27, št. 69, 2013, str. 89–106.
- Toporišič, Tomaž. »The New Slovene Theatre and the Italian Futurism: Delak, Černigoj and the Historical Avant-garde in Venezia Giulia«. *International Yearbook of Futurist Studies*, ur. Günter Berghaus, De Gruyter, 2014, str. 230–262.
- Troha, Vera. »"Tank" in italijanski futurizem: reprintu ob rob«. *Primerjalna književnost*, letn. 10, št. 2, 1987, str. 33–40.

Troha, Vera. *Futurizem*. Državna založba Slovenije, 1993. Literarni leksikon, 40.

»Veliki uspeh jedne naše umetnice u Parizu«. 6. 11. 1928, nepodpisan članek iz neznanega srbskega časopisa [članek se nahaja v zapuščini Lidijske Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].

Vevar, Rok, ur. *Dan, noč + človek = ritem. Antologija slovenske sodobnoplesne publicistike 1918–1960*. Maska, 2018.

Vogelnik, Marija. *Sodobni ples na Slovenskem*. Kinetikon, 1975.

Vovk, Martina. »Tržaški konstruktivizem in gledališče. Scenski osnutki Avgusta Černigoja in Eduarda Stepančiča«. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, UL AGRFT in Maska, 2010, str. 167–193.

Vučetić, Mato. »Lidija Vizjakova i Vaclav Vlček (Prigodom njihovog uspjeha u 'Opéra Comique' u Parizu)«. *Jutarnji list*, 11. 11. 1928, str. 24 [članek se nahaja v zapuščini Lidijske Wisiak v Slovenskem gledališkem inštitutu].



UDK 782.9:792.78Prampolini E.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/192-221

Abstract

In the introductory part of the article, the author highlights some elements of the performing arts that are often connected in Futurist manifestos and performances and interact as building blocks of their discursive-visual events: the deconstruction of dramatic character, the mechanisation of the performer, and the staging space. The author pays special attention to Enrico Prampolini, one of the most penetrating visual artists of Italian Futurism, who often created set designs in the theatre, occasionally also directed and, in the 1920s and 1930s, collaborated with numerous prominent representatives of the avant-garde movements of the time throughout Europe. The core of the author's research interest in this article is the Futurist Pantomime Theatre (Théâtre de la Pantomime Futuriste), which, despite all the difficulties and compromises, was an exceptional achievement in the creative oeuvre of Enrico Prampolini and his collaborators. Among them were the pioneers of Slovenian dance art, Václav Vlček and Lidija Wisiak, who performed in the leading roles at the Futurist Pantomime Theatre in Paris in 1927 and the following year in some Italian cities. This brief but important collaboration between the Czech-Slovenian artistic tandem and two other ballet soloists from Ljubljana (Erna Mohar and Vali Smerkolj) with Enrico Prampolini has been almost completely ignored in Slovenian theatre historiography. Therefore, the author has attempted to shed light on the achievements of this collaboration between Italian, Slovenian and other theatre artists in the period of the historical avant-garde.

Keywords: Václav Vlček, Lidija Wisiak, Enrico Prampolini, Futurism, avant-garde theatre, Futurist Pantomime Theatre

Aldo Milohnić, PhD, is a professor of the history of theatre at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana and the head of its Theatre and Film Studies Centre. He is the author of numerous articles and the monographs *Theories of Contemporary Theatre and Performance* (2009), *Art in Times of the Rule of Law and Capital* (2016), *Theatre of Resistance* (2021) and *I Worked for 40 Years: Dramatisations and Adaptations of Cankar's The Bailiff Yerney* (2022). He is an editorial board member of the journals *Amfiteater* and *European Journal of Theatre and Performance*.

aldo.milohnic@agrft.uni-lj.si

The Futurist Pantomime Theatre and Prampolini's Collaboration with the Dance Tandem Vlček and Wisiak

Aldo Milohnič

Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana

In the introductory part of the article, the author highlights some elements of the performing arts that are often connected in Futurist manifestos and performances and interact as building blocks of their discursive-visual events: the deconstruction of the dramatic character, the mechanisation of the performer, and the staging space. The author pays special attention to Enrico Prampolini, one of the most penetrating visual artists of Italian Futurism, who often created set designs in the theatre, occasionally also directed and, in the 1920s and 1930s, collaborated with numerous prominent representatives of the avant-garde movements of the time throughout Europe. The core of the author's research interest in this article is the Futurist Pantomime Theatre (*Théâtre de la Pantomime Futuriste*), which, despite all the difficulties and compromises, was an exceptional achievement in the creative oeuvre of Enrico Prampolini and his collaborators. Among them were the pioneers of Slovenian dance art, Václav Vlček and Lidija Wisiak, who performed in the leading roles at the Futurist Pantomime Theatre in Paris in 1927 and the following year in some Italian cities. This brief but important collaboration between the Czech–Slovenian artistic tandem and two other ballet soloists from Ljubljana (Erna Mohar and Vali Smerkolj) with Enrico Prampolini has been almost completely ignored in Slovenian theatre historiography. Therefore, the author has attempted to shed light on the achievements of this collaboration between Italian, Slovenian and other theatre artists in the period of the historical avant-garde.

In 1925, Prampolini went to Paris with an ambitious plan to establish a Futurist theatre. He was helped in this by the dancer Maria Ricotti, who convinced her wealthy partner to contribute a handsome sum of money, with which they rented the *Théâtre de la Madeleine*, engaged the conductor Vladimir Golschmann and assembled an international group of dancers so that they could begin rehearsals in December 1926. At first, they took the name *Campagne de Pantomime Italienne* and, later, the

Théâtre de la Pantomime Futuriste, a name that was supposedly suggested, or even imposed on Prampolini, by none other than the “commander-in-chief” of the Futurist movement, Filippo Tommaso Marinetti (cf. Lista, *Lo spettacolo* 23). Under this name, ten short pantomimes premiered on 12 May 1927. The production apparently met with great interest from the Parisian audience, as it was performed thirty-one times, making it one of the most prominent performances of Futurist theatre ever (cf. Berghaus, *Italian Futurist* 450).

In the continuation of the article, the author presents all ten pantomimes performed at the Futuristic Pantomime Theatre, with an emphasis on some of the most distinctly Futurist ones, in which Vlček and Wisiak played a significant part, such as *Les Trois Moments*, *Le Marchand de cœurs* and *Cocktail*. Prampolini was not entirely satisfied with the heterogeneous mixture of his Futurist ideas and the apparently somewhat too “passatist” approaches of Maria Ricotti, so he announced that the next production of the Futurist Pantomime Theatre, to be prepared in 1928, would be more coordinated and entirely imbued with a Futurist mindset. The programme of the second production, in which he announced seven new pantomimes, would be somewhat “familial” in nature, since he and his brother Alessandro (Vittorio) would be the authors of four scenarios. In addition, he was also planning numerous tours in England, the United States, Eastern Europe and elsewhere, but these far-reaching plans failed. In March 1928, however, he managed to organise tours in three Italian cities: Turin (6 and 7 March), Bergamo (13 March) and Milan (16–22 March). For this Italian tour, he partially changed the programme of the pantomime evening. From the original Parisian version, he kept the three most Futurist ones (already mentioned) and the one that managed to win the sympathy of the Parisian audience (*Popolaresca*) and added as many as six new ones.

As the author outlines in his analysis of its structure, Prampolini’s production consisted of shorter, thematically unrelated pantomime scenes. In this sense, it is similar to the performances of Futurist syntheses, but on the other hand, it differs significantly from Futurist synthetic theatre; the pantomimes were stylistically heterogeneous, and it was a weak point that many critics pointed out. Prampolini was also aware of this shortcoming, so he partially adapted a version with which they went on tour in three Italian cities. Still, he was unable to eliminate all the problems. The production thus remained caught in the gap between his conceptual ambitions and the stage realisation, which could not fully follow them. Despite all the mechanical and marionette nature of the movement in the Futurist Pantomime Theatre, Prampolini had already essentially made a significant compromise because he was much more radical at the beginning of his Futurist path. As the author points out in the first part of the text, in the manifesto “Futurist Scenography” (1915), Prampolini proposed changing the actor into gas. With the end of the Italian tour, the short life of the Futurist Pantomime Theatre also

ended. Prampolini gradually focused on creating sets for large, mainstream theatres (he had created around 130 by the time of his death in 1956). Lidija Wisiak and two other Slovenian dancers (Erna Mohar and Vali Smerkolj), who also performed at the Futurist Pantomime Theatre, returned to classical ballet, and their Futurist episode thus ended. Although Václav Vlček's restless, exploratory spirit did not leave him even after 1928, he never returned to the Futurist theatre either.

Despite the fact that Wisiak's and Vlček's collaboration in Prampolini's Futurist Pantomime Theatre was only a brief avant-garde episode in their dance and choreographic creation, critical observers highly valued their contribution to Futurist theatre. Therefore, it seems, at least from our present-day perspective, that their avant-garde-dance potential was by no means exhausted by this collaboration in 1927/1928. We can imagine that they would have contributed much more to the treasury of the theatrical avant-garde if Prampolini's project had not finally come to an end after the Italian tour.

Acknowledgements

The author would like to thank Massimo Prampolini, Alessandra Cappella (Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive, Sovrintendenza Capitolina, Rome), Daniela Vasta (Ministero della Cultura, Rome) as well as Matic Kocijančič and Andrej Ovsec (Slovenian Theatre Institute) for their kind cooperation and support.



UDK 7.037.3(450)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/222-238

Povzetek

Diskurz o spolu v zgodovinskih avantgardnih gibanjih, še posebej pa v italijanskem futurizmu, je kompleksen in interno kontradiktoren. A številne umetnice, ki so delovale znotraj italijanskega futurističnega gibanja, so v futurističnem uporabi proti tradicionalnim konservativnim vrednotam in sentimentalizmu našle mesto za umetniško udejstvovanje. Futuristke in sopotnice futurizma, kot so Sibilla Aleramo, Mina Loy, Valentine de Saint-Point, Enif Robert, Rosa Rosà, Benedetta Cappa Marinetti, Magamal, Maria Ginanni, Maria Goretti, Gianinna Censi, Barbara, Regina, Marisa Mori, Rosetta Amadori Depero ter Luce in Elica Balla, so s svojimi umetniškimi deli ustvarjale radikalno novo pojmovanje spola v eksplicitnem nasprotju s tedaj uveljavljenimi standardi ženskosti. Članek raziskuje, kako so te futuristične in avantgardne umetnice v svojem delu obravnavale spol, kakšno je bilo njihovo mesto v futurizmu in kako so umetnice skozi futuristično estetiko in strategije iskale (ali našle) pot do emancipacije.

Ključne besede: futurizem, feminizem, spol, ženske v futurizmu, avantgardna gibanja

Manca Lipoglavšek je samozaposlena dramaturginja in dramatičarka. Leta 2024 je zaključila magistrski študij dramaturgije in scenskih umetnosti na UL AGRFT. Njeno raziskovalno delo je osredotočeno na spregledane prispevke ženskih ustvarjalk h gledališki in filmski zgodovini. Razmisleke o scenski umetnosti in filmu objavlja v različnih strokovnih revijah, časopisih in gledaliških listih. Poleg tega piše dramska besedila, ustvarja avtorske performanse in se ukvarja z gledališko pedagogiko.

manca.lipoglavsek@gmail.com

Poželenje in prezir: ženske v italijanskem futurizmu

Manca Lipoglavšek

Uvod: kompleksnosti futurističnega diskurza o spolu

Zgodovinska avantgardistična gibanja so kljub svojim naprednim umetniškim in včasih političnim ciljem ter kljub zavračanju vsega »starega« in »tradicionalnega« zavzemala včasih presenetljivo konservativna stališča glede ženske in ženskosti. V prvi vrsti so bila namreč še vedno moške družbe, ki so jim dominirali umetniki, vzgojeni v patriarhalni sistem vrednot, ki so ga težko ozavestili, kaj se ga šele otresli. Italijanskega futurizma se še posebej drži sloves mačizma in mizoginije že od njegove koncepcije, ko v ustanovitvenem *Futurističnem manifestu* (1909) F. T. Marinetti, ustanovitelj in osrednja kanonska figura gibanja, kot eno od temeljnih smernic futurizma napove »zaničevanje žensk« in boj proti feminizmu (Marinetti, »Ustanovitev« 38). To stališče kasneje utemeljuje tudi v eseju »Le mépris de la femme« (»Zaničevanje ženske«, objavljen leta 1911 v *Le Futurisme*), kjer o »domnevni manjvrednosti ženske« zapiše, da če bi bila »njeno telo in duša v preteklih generacijah podvržena enaki fizični in duhovni izobrazbi kot moška, bi morda bilo legitimno govoriti o enakopravnosti spolov«, a da v tedanji družbi to ni mogoče, saj »v njenem trenutnem stanju suženjstva, tako intelektualnega kot erotičnega, zaradi katerega je v absolutnem stanju manjvrednosti z vidika inteligence in osebnosti«, ne more biti obravnavana enakopravno (Marinetti, »Contempt« 55–6). Tudi na straneh futuristične revije *L'Italia futurista* je denimo leta 1916 med futuristi potekala dolgotrajna, goreča debata o t. i. ženskem vprašanju pod naslovom *Donna+amore+belezza: Punte di vista e discussione* (*Ženska+ljubezen+lepota: stališča in diskusija*). Moški futuristi so v njej izrazili predvsem mizogine nazore, ki so reflektirali moške strahove glede ženske seksualnosti, domnevne lahkomiselnosti in nestalnosti žensk ter glede vse večjega vključevanja žensk v javno življenje (Re, »Women, Sexuality« 182–3).

A to »zaničevanje ženske« je treba razumeti v kontekstu futurističnega – in širšega avantgardističnega – upora proti tradicionalizmu v družbi in umetnosti, še posebej proti preživetju (pasatistični) estetiki poznoromantične, dekadence, findesièclove in predvsem simbolistične umetnosti, ki so jo zaznamovale nežnost, čustvenost,

liričnost in romantična ljubezen. V miselnosti zgodnjega 20. stoletja je bilo namreč globoko ukoreninjeno binarno videnje spola, ki moškimi in moškosti pripisuje lastnosti, kot so moč, racionalnost, kreativnost in borbenost, ženskam in ženskosti pa pasivnost, šibkost, nežnost in sentimentalizem – in ravno to so lastnosti, ki jih futurizem prezira, ne pa (nujno) žensko kot biološki spol. Avantgardna gibanja, še posebej pa italijanski futurizem, so namreč v povezavi z novim občutenjem sveta, ki ga oblikujejo zaradi novih tehnologij, znanstvenih dognanj, izumov in različnih kriz na prelomu 20. stoletja, ustvarila novo estetiko, ki v umetnosti (ter življenju) zahteva drznost, borbenost, hitrost, dinamičnost, montažo, fragmentacijo in (še posebej pred 1. svetovno vojno) nasilen prevrat, vojno, ki bi svet očistila konservativnih buržoaznih vrednot. Te so v kontekstu spola povezovali z idealizirano podobo ženske v družbeno-kulturnem imaginariju in simbolističnem konceptu ženske kot (na videz) edini inspiraciji za umetnost in ljubezni do ženske kot njeni prevladujoči tematiki. Če torej »zaničevanje ženske« beremo kot zgolj metonimično in provokativno izraženo zaničevanje *družbene vloge* ženske in *ideala* ženskosti, reprezentiranega v umetnosti (oboje je za žensko v tem času zelo restriktivno), ter polemiko po eni strani s hinavskimi moralnimi normami, ki ženskost določajo, in po drugi strani z mistifikacijo spolne sle, ki sme biti izražena le skozi sentimentalizirano ljubezen, ima to pravzaprav »pozitivne implikacije za osvoboditev ženske zgodnjega 20. stoletja iz zapora patriarhalnega diskurza« (Re, »Futurism and Feminism« 254). Tako po tradicionalnih patriarhalnih vrednotah kot tudi po fašističnih načelih, ki so od Mussolinijevega vzpona na oblast do padca režima ob koncu 2. svetovne vojne zaznamovala vse aspekte življenja v Italiji in s katerim so se Marinetti in njegov ožji krog italijanskih futuristov povezovali, naj bi bilo namreč edino delo ženske skrb za moža in otroke – ideal ženske je predstavljala žena in mati. Artemida Tesho postavi tezo, da je futurizem po drugi strani »ženskam omogočil lasten način izražanja in veliko ženskih pripadnic gibanja je sodelovalo s svojimi moškimi kolegi kot enakovredne v produktivnosti in intelektualnosti« (16). Lawrence Rainey izpostavlja še, da je futurizem kot institucija s svojimi številnimi revijami in publikacijami ženskam nudil več priložnosti za objavo njihovih literarnih del, kot jim jih je bilo v siceršnji družbi na voljo (22–3). Tudi po konsolidaciji fašizma sredi dvajsetih let so ženske še vedno lahko objavljale svoje pisanje po futurističnih kanalih in mnoge umetnice in literatke v družbi ne bi mogle biti slišane brez podpore Marinettija in njegovih kolegov, čeprav so ti zavrnil ali ignorirali nekatere njihove progresivnejše feministične nazore (Berghaus, »Editorial« xvii).

Številne umetnice, ki so ustvarjale v okviru futurizma, so prepoznavale njegov emancipatorni potencial in v futuristični diskurz o spolu, zaznamovan predvsem s pojmi prezira oz. zaničevanja ter poželjenja oz. surove spolne sle, ki bi morala zamenjati romantiko, vstopale skozi lastno doživetje izkušnje ženskosti. Futuristke, uradno pridružene gibanju, kot so Valentine de Saint-Point, Enif Robert, Rosa Rosà, Benedetta Cappa Marinetti, Magamal, Maria Ginanni, Maria Goretti, Barbara, Regina in Marisa

Mori, ter tudi sopotnice futurizma, ki se gibanju niso pridružile, a so v svojem delu uporabljale futuristične tematike in estetike ter delovale kot sooblikovalke širšega kulturnega odziva, vezanega na futurizem in avantgardo, kot so Sibilla Aleramo, Mina Loy, Gianinna Censi, Rosetta Amadori Depero ter Luce in Elica Balla, so v svoji futuristični umetnosti pogosto neposredno tematizirale in problematizirale svoj spol ter lastni odnos do njega, svojo seksualnost, svojo s spolom pogojeno vlogo v družbi, tako imenovano »žensko vprašanje« in domnevno metafizično bistvo ženskosti, ki so ga želele definirati povsem na novo. Te umetnice, ki jih bom v nadaljevanju podrobneje predstavila prek za kontekst članka najrelevantnejših del, nikakor ne predstavljajo izčrpnega seznama futurističnih ali s futurizmom navdahnjenih umetnic, temveč so izbrane zato, ker v svojem delu z uporabo podobnih strategij, kot so jih uporabljali kanonizirani moški futuristi, na še posebej zanimive načine iščejo lastno mesto v umetnosti in družbi ter presegajo patriarhalni diskurz, ki jo je zaznamoval.

Futuristke v leposlovju

Prva, ki je še pred uradno ustanovitvijo gibanja s svojim radikalnim in iskrenim portretom kompleksne ženskosti odprla vrata za raziskovanje teh tem tudi prihodnjim futuristkam, je Sibilla Aleramo,¹ ki je z avtobiografskim romanom *Una Donna* (Ženska, 1906) prekinila italijansko literarno tradicijo reprezentacije žensk in z avtofikcijo opisala lastno izkušnjo iskanja svobode in identitete v »moškem svetu« (Tesho 6). V romanu se Aleramo sooča s problemom ženske individualnosti in osebnosti, ki prihaja v konflikt s tradicionalističnimi zakoni, družbenimi konvencijami ter s specifikami tradicionalne materinske vloge; torej neposredno naslavlja zatiranje ženske v družbi, družini in zakonu. Tako njen oče kot mož sta prikazana kot avtoritarni sili, ki zatirata ženske v družini: trda roka, s katero je oče vladal družini, je njeno mater vodila v depresijo in poskus samomora, njo samo pa njen mož brutalno zlorablja. V romanu takole prevprašuje žensko usodo, ki ji jo namenja družba: »Ljubi, žrtvuj se, podredi se! Je bila to njena vloga? Je bila to vloga vsake ženske?« (nav. po Tesho 6). Ker takšne usode ne more sprejeti, mora zapustiti moža in s tem otroka (saj ji mož po njenem odhodu ne dovoljuje stikov s sinom) – da ohrani ponos in prevzame nadzor nad lastnim življenjem, se mora soočiti s svojimi materinskimi čustvi in premagati svojo sentimentalno plat. Kot leta 1914 zapiše tudi sama, je morala »prilagoditi svojo inteligenco [moški]: razumeti moškega, naučiti se njegovega jezika, je pomenilo odmakniti se od sebe same« (nav. po Antici 8), saj je to po njenem mnenju edini način, da jo svet prepozna kot kaj več kot le ženo in mater.

Tudi Enif Robert, sicer tudi igralka, se je v okviru futurizma ukvarjala s tematiko spola v eksperimentalnem avtobiografskem romanu *Un ventre di donna: Romanzo chirurgico*

¹ Pseudonim Rine Pierangeli Faccio.

(Ženska maternica: kirurški roman, 1919). V njem opisuje kirurško deformacijo ženskega telesa z odstranitvijo njenih reproduktivnih organov zaradi bolezni, za katero trpi protagonistka (ona sama). Roman močno odstopa od tradicionalnega sentimentalizma ženske literature in buržoaznega moralizma, ki jima tudi eksplicitno nasprotuje, in sicer že v predgovoru, naslovljenem »Coraggio + verità« (»Pogum + resnica«), kjer kritizira »hinavsko romantično retoriko sodobne ženske literature, prav tako kot sramežljive, zadržane ženske, ki jih upodablja in spodbuja« (Blum 16). Njena protagonistka je nekonvencionalna ženska, ki se ne prilagaja družbenim normam in ki ji dvori genialen, ekscentričen in atletski futurist, očiten literarni dvojnik Marinettija (sicer tudi urednika romana). Zaradi serije operacij z bolečimi stranskimi učinki, ki jih mora prestajati, počasi izgublja vero v znanost in vse bolj verjame, da ji lahko pomaga le futurizem; roman namreč sestavlja tudi korespondenca z Marinettijem, ki protagonistki – Robert – predlaga »futuristično zdravljenje«, kar pomeni, naj utrdi svoje vezi z »zemeljskim življenjem« z okrepljenimi željami in potrebami. Tako protagonistka prek »terapevtske moči futurizma« ozavešči svojo željo po umetniškem ustvarjanju, ki pa jo pripisuje svoji »moški volji«, saj trdi, da je razcepljena med svojim ženskim telesom, ki ovira njeno moško dušo (prav tam 18) – avtorica tako jasno poveže moškost z močjo in proaktivnostjo, ženskost pa s šibkostjo in podreditvijo. Njena ženskost, kot njena maternica, ji po njenem mnenju ni prinesla nič drugega kot bolečino (Bridges 29), zato se, ne zelo drugače kot Aleramo, ne želi identificirati z ženskostjo in svojo moč ter ustvarjalno energijo pripisuje svoji moški volji. A protagonistka se lahko prav s kirurškim posegom na novo opredeli kot ženska – tako kot posameznica kot tudi glede na svoj položaj v družbi.

Mina Loy,² ki se je poleg futurizma povezovala tudi s številnimi drugimi avantgardističnimi in modernističnimi tokovi, je skozi številne oblike umetnosti – kot pesnica, prozaistka in dramatesa, pa tudi slikarka – prav tako izražala izrazito ambivalentne občutke do ženskosti. V njenem delu, pogosto seksualno eksplicitnem, satiričnem in polnem upornosti ter ikonoklazma, je tudi po tem, ko se je od futurizma zaradi Marinettijevih mizoginij in militarističnih nazorov oddaljila, opazen vpliv futuristične estetike in duha (Re, »Mina« 801). Vpliv futurizma je posebej opazen v njenem preziranju ljubezni in sentimentalizma ter v poveljevanju vojne. Ob začetku 1. svetovne vojne je izrazila ljubosumje do moških, ki so se lahko odšli borit, in zapisala: »Moja moška stran hrepeni po vojni« (nav. po Re, »Mina« 808). Tudi v njenih dramah je vojna, ki naj bi očistila svet, pogost motiv, prav tako futuristična vizija dehumaniziranega, mehničnega sveta, v formi pa se njen futurizem kaže predvsem v inovativni, anarhistični rabi jezika ter v kinetični scenografiji, ki jo predvideva v njihovi uprizoritvi (Schmid 3–4). V njenem delu lahko razberemo futuristično slavljenje kvalitete, ki jih je sama označevala kot moške, kot je borbenost

² Loy, rojena kot Mina Gertrude Löwy v Veliki Britaniji, se je s futurizmom srečala v času svojega bivanja v Firencih med letoma 1906 in 1916 (Lusty 249).

ali pogum, a sprejemala in poveličevala je tudi svojo ženskost, najbolj v svojih pesmih o materinstvu, v katerih je tudi otroke proglasila za umetniška dela njihovih mater in akt rojevanja za ženski unikatno umetnost (Re, »Mina« 808). V svojem ustvarjanju se je veliko ukvarjala s svojim kontradiktornim razumevanjem lastnega spola, ki ga je videla kot paradoksalno združevanje moškosti in ženskosti.

Pri Magamal³ lahko željo po združevanju moškosti in ženskosti razberemo že iz psevdonima. Ta je namreč prevzet po moškem liku iz Marinettijevega romana *Mafarka, futurist*; Magamal je v romanu Mafarkov lepi, androgini mlajši brat, ki ga protagonist obožuje in ki je Mafarkovi (Marinettijevi) viziji sveta povsem predan. V njeni identifikaciji s tem likom vidimo odsev njenega videnja sebe in svojega odnosa s futurizmom. Svoje pesmi in eseje je občasno objavljala v reviji *L'Italia futurista*, v njih je hvalila t. i. animalno vrednost ženske – njeno seksualnost (Larkin 448). A objaviti ji je uspelo le malo in mnogo njenega dela se je ohranilo le v Marinettijevem arhivu, verjetno še več pa ga je povsem izgubljenega. Tako je tudi z njenim edinim »kondenziranim parole in libertà romanom« *Eva la futurista (Eva, futuristka)*, ki ga je morala napisati v 48 urah, ko je bil njen nadzorujoči in nasilni mož odsoten; ohranil se ni niti rokopis (Di Leo 312). Napisala ali nameravala je napisati tudi dramo *Marinetti*, nadaljevanje omenjenega romana, dramo z naslovom *Ženska za vsakogar in nikogar*, v kateri naj bi zarisala svoje videnje futuristične ženske, in scenarij za (neposnet ali neohranjen) futuristični film *Sinfonia colorata (Barvita simfonija)*; a v pismih, v katerih projekte opisuje, futuristične prijatelje roti, naj zanje ne povejo nikomur razen Marinettiju, saj se boji, da bi zanje izvedel njen mož in jih uničil (prav tam 313). V pismih je pogosto tožila, da zaradi svojih dolžnosti kot žena, mati in gospodinja ne more toliko pisati in objavljati, kot bi želela; v tem lahko vidimo, kako jo je družbena vloga, ki ji je bila dodeljena kot ženski, utesnjevala (Re, »Women at War« 276).

V kontekstu ženskega vprašanja je zanimivo tudi pisanje Benedette Cappe Marinetti. V avtobiografskem romanu *Le forze umane (Človeške sile, 1924)*, v katerem piše o svojem otroštvu in družinskih odnosih, tako problematizira različno obravnavanje ženske in moškega v družbi. V romanu *Donne della patria in Guerra (Ženske domovine v vojni)* zavrne idejo, da so moški in ženske različno sposobni za sodelovanje v vojni ali v družbenem razvoju (Tesho 10). Napisala je tudi vrsto zapiskov za besedilo *Arte femminile (Ženske umetnosti)*, ki pa jih ni nikoli objavila; v njih kot vir ženske kreativnosti prepozna njihov instinkt, občutljivost in ritem – to so po njenem mnenju naslovne ženske umetnosti, s katerimi mora ženska »ustvariti – z besedami, materialom ali glasbenimi notami – najbolj živo vizijo življenja, kot ga je sposobna dati« (nav. po Larkin 453). Takšno umetniško ustvarjanje vidi kot preseganje materinstva; materinski instinkt po njenem mnenju namreč ne sme biti edini instinkt, ki mu

³ Futuristični psevdonim Eve Kühn Amendola, pisateljice, esejistke in prevajalke litovskega rodu, ki se je italijanskemu futurističnemu gibanju pridružila leta 1912, ko je med bivanjem v Italiji spoznala Ballo, Boccionija, Marinettija in druge futuriste (Re, »Women at War« 276).

ženska sledi, saj sicer »ne bi mogla biti nič drugega kot nizkotna žival« (nav. po prav tam). S tem nakazuje, da je po njenem mnenju za ženske umetniško udejstvovanje pomembnejše od njihove reproduktivne funkcije.⁴ Benedetta, ki je svojo ustvarjalno pot začela kot učenka futurističnega slikarja Giacoma Balle, je sicer bolj znana kot likovna umetnica; delovala je predvsem kot ena glavnih predstavnic futuristične slikarske zvrsti *aeropittura* oziroma aeroslikarstva, ki s svojo upodobitvijo letal ali ptičje perspektive poskuša poustvariti tehnološki čudež leta letala.

Skozi aeroslikarstvu sorodno literarno formo, aeropoezijo, nastalo pod vplivom Marinettijevega *Manifesto dell'Aeropoesia* (*Manifest aeropoezije*, 1931), je v poznem obdobju futurizma, v zgodnjih štiridesetih letih, cela skupina pesnic izražala svoje videnje ženskosti in ženske izkušnje.⁵ Najbolj izstopajoča med njimi, Maria Goretti, v knjigi *La donna e il futurismo* (*Ženska in futurizem*, 1941), ki je »zanimiv hibrid avtobiografske naracije, poezije in akademskega poskusa popisa 'epske' zgodovine futurizma v povezavi z ženskim vprašanjem«, meša dve različni viziji ženske: v narativnem delu izraža podporo fašistični viziji ženske kot matere, medtem ko v poetičnih delih temu na videz nasprotuje (Re, »Futurism and Feminism« 271). Hkrati pa v *Poesia della Macchine* (*Poezija strojev*) napoveduje, da bo nova tehnologija pomagala osvoboditi ženske od njihove tradicionalne družbene vloge. Njena glavna skrb je zmaga nad emocionalizmom ter »transformacija glasu [žensk] in njihova osvoboditev od čustev« (Tesho 13).

Protofeministični futuristični manifesti

Futuristični manifesti so bili sicer skoraj izključno domena moških futuristov, a s pomembno izjemo. Valentine de Saint-Point, sicer tudi pesnica, pisateljica, dramatičarka in dramaturginja, pa tudi plesalka in koreografinja in hkrati prva ženska, ki se je (leta 1912) uradno pridružila futurističnemu gibanju, je v svojih manifestih najbolj kritično reflektirala futurizem in svojo ženskost znotraj njega. V svojem delu Valentine de Saint-Point konsistentno ustvarja vizijo ženske bojevnice, nietzschejanske nadženske – idealne futuristične ženske, ki je moškemu popolnoma enakovredna ne le v intelektualni, temveč tudi v spolni moči, je duhovno in osebno androgino bitje, ki svojo moč črpa tako iz svoje moškosti kot ženskosti, predvsem pa iz svoje spolne moči, ki jo zavedno in aktivno uporablja in usmerja, včasih tudi v nasilje. V svojih manifestih na novo opredeli ženstvenost kot nekaj v svojem bistvu krutega, maščevalnega, drznega in spolno zavednega, hkrati pa sploh zavrača »biološko identiteto kot merilo spola« (Franko 45). Človeštva po njenem mnenju ne bi smeli deliti na moške in ženske: »Sestavljeno je le iz

4 Benedettino videnje ženskosti dodatno zapleta njena prepletenost s fašizmom, ki mu je bila skupaj z možem F. T. Marinettijem privržena kasneje v življenju. Ker je fašizem v svoji regresivni spolni politiki ženske videl primarno kot matere naroda in je bilo materinstvo za žensko edina družbeno sprejemljiva vloga, tudi Benedetta v svojem kasnejšem pisanju izraža bolj konservativno videnje vloge žensk (Re, »Futurism and Feminism« 271).

5 *Aeropoesia* naj bi skozi literarno formo posnemala let letal in njihovo kapaciteto tako za osvoboditev kot za destrukcijo – podobno, kot naj bi to počela aeroslikarstvo (*aeropittura*) in aeroples (*aerodanza*).

ženskosti in moškosti« (Saint-Point, »Manifesto« 110). V *Manifestu futuristične ženske: v odziv F. T. Marinettiju* (*Manifeste de la Femme Futuriste. Réponse à F. T. Marinetti*, 1912) neposredno polemizira z Marinettijevimi mizoginimi zapisi in oriše svojo vizijo ženskosti, kakršna je po njenem mnenju nekoč bila in bi morala biti: ženske bi morale biti furije, Kleopatre, Messaline, amazonke. Tako naj bi se, po njenem mnenju, ženske osvobodile svojega trenutnega podrejenega družbenega položaja in s tem pomagale uresničiti vizijo za futuristično prihodnost. *Futuristični manifest sle* (*Manifeste Futuriste de la Luxure*, 1913) je bil ob izidu morda še bolj provokativen, saj v njem de Saint-Point predstavi svojo vizijo spolne sle oz. poželenja kot esencialne gonilne sile človeštva, brez spolne razlike med moškimi in ženskami. Poželenja med dvema telesoma kateregakoli spola po njenem mnenju ne bi smeli zanikati ali zanemarjati, saj poželenje nima nikakršne zveze s spolom, le s kreativno – ali destruktivno – močjo, ki jo vsebujeta oba spola; neprikrito slavi aktivno žensko seksualnost in zahteva pravico, da se ženska spolna sla in pravica do izpolnitve le-te obravnava enako kot moška. Žensko ustvarjalno moč de Saint-Point zagovarja tudi v teatrološko usmerjenem manifestu *Le Théâtre de la Femme* (*Gledališče ženske*, 1912), v katerem polemizira s tedanjim stanjem dramatike in gledališča – trdi, da so do tedaj (moški) dramatiki ustvarili zgolj »Gledališče Moškega«, in upodobitve žensk, kakršne ponujajo dramatiki, okliče za »nestvarne drobce moške domišljije« (Saint-Point, *Manifeste* 22–23). Da bi to presegle, morajo ženske same postati dramatičarke in gledališnice ter same ustvariti »Gledališče Ženske«, v katerem bo kompleksnost resničnih žensk točno reflektirana v upodobljenih dramskih likih.

Tudi Mina Loy je v času svojega sodelovanja s futurizmom napisala futuristični *Feministični manifest* (*Feminist Manifesto*), ki pa za časa njenega življenja ni bil nikoli izdan. V njem je njeno ambivalentno občutenje ženskosti najočitnejše. V manifestu si zada »na novo utemeljiti feministično vprašanje«, pri čemer se osredotoča na socialne okoliščine žensk ter na »psihološko revolucijo«, ki se mora zgoditi pred družbeno (Schmid 2). V njem nekatera futuristična prepričanja zapiše, še preden jih Marinetti v svojih manifestih ustoliči kot futuristična: recimo glede poroke, ki jo imenuje »prazgodovinski koncept« in »transakcija, v kateri nevesta zamenja svoje devištvo za finančno varnost«, ali pa glede ljubezni, saj zapiše, da mora, da odpravi podrejenost v družbi, »ženska v sebi uničiti željo, da bi bila ljubljena«⁶ (Loy, nepaginirano). Podoba ženske kot superiornega bitja, ki ga izoblikuje v manifestu, je hkrati nietzschejanska in feministična, v čemer se je (morda nezavedno)⁷ približevala tako Aleramo kot Valentine de Saint-Point: vse tri so v svoji herojski, osamosvojeni viziji ženske videle »presežek« ženskosti in superiornost nad »navadnimi« ljudmi⁸ (Re, »Mina« 807).

6 Loy svoj *Feministični manifest* napiše leta 1914; Marinetti ista prepričanja izrazi šele v *Contro il Matrimonio* (*Proti poroki*) štiri leta kasneje.

7 Ni dokazov, da bi te ženske, doma z različnih koncev Evrope, kdaj bile v stiku ali poznale delo druga druge.

8 Mina Loy je zagovarjala nekakšno feministično verzijo evgenike, tj. rasno narekovano izboljševanje človeških dednih lastnosti, tako da bi se t. i. superiorni posamezniki razmnoževali več, domnevno manjvredni – običajno revna in manjšinska populacija – pa manj. Njena evgenika je neposredno izhajala iz njene vere v superiornost žensk, kot je ona – izobraženih, emancipiranih, futurističnih (Pozorski 52).

Esejistično udejstvovanje in *L'Italia futurista*

Pod vodstvom in na pobudo Marie Ginanni, urednice revije *L'Italia futurista* (ki je bila hkrati tudi prva ženska, ki je v njej objavila svoje pesmi in eseje), se je okrog te futuristične revije zbrala večja skupina žensk, ki so v njej objavljale svoje prozne, pesniške in esejistične prispevke, v katerih so pogosto zagovarjale enakovrednost spolov ter ženski pogum, inteligenco in borbenost; med njimi so bile poleg Marie Ginanni še Rosa Rosà, Enif Robert, Magamal, Irma Valeria, Fulvia Giuliani, Mina Della Pergola, Maij Carbonaro, Fanny Dini, Emma Marpillero, Enrica Piubellini in druge (Sica 177). Skupaj z njimi je bila Ginanni aktivna v polemikah proti šovinističnim nazorom določenih moških futuristov, ki so se odvijale na straneh revij *L'Italia futurista* in kasneje *Roma futurista*, v katerih Ginanni »[p]redpostavi, da je čas, da se ženske zavejo tega, kar so, in zahtevajo temu primerno priznanje družbe« (Tesho 12). Ideološko je zavračala buržoazno moralo in spolne razlike. V svojem literarnem ustvarjanju ne piše o ženski, kakršna po njenem mnenju resnično je, torej »zasušnjena z ljubeznijo«, temveč ustvari novo, močno nadžensko kot ekvivalent nietzschejanskemu nadčloveku (*Übermensch*), ki se oblikuje skozi znanje, ki nadzira dimenzije prostora in časa, ter ki je ne žene poželenje ali ljubezen, »marveč je zgolj atom v dinamičnem vesolju« (prav tam 13).

Ena najaktivnejših udeleženk debate o družbeni vlogi ženske v *L'Italia futurista* je bila pisateljica in ilustratorica **Rosa Rosà**.⁹ Leta 1917 je v članku *Le donne cambiano finalmente* (Ženske se končno spreminjajo) izrazila svoje nezadovoljstvo s tem, kako je kot ženska percipirana s strani družbe, in temeljno frustracijo, ki jo kot ženska doživlja:

Ženska – objekt. Ženska – zanemarljiva. Nelogična, nedosledna, neodgovorna ženska. Neumna ženska – ženska lutka, s prilogo pregrehe in omako amorálnosti. Iz tega sledeči očitki njene podležnosti Ali: ženska – neodvisna, osvobodjena, grda, inteligentna, jedka, neprijetna, ker ne želi biti vseč. Iz tega sledeče obtožbe hermafroditizma, sprevrženosti instinktov, čustvene pohabljenosti, sebičnosti itd. itd. Skratka: kdo mi lahko pove, kakšna naj bom? (Nav. po Gomez 160)

Rosà esej zaključí bolj optimistično: moške posvari, da se bodo ženske kmalu zavedele svojega »metacentra«, svojega nesmrtnega Jaza, ki si ga nihče ne bo mogel lastiti ali ga osvojiti, niti najbolj večí zapeljivec (nav. po prav tam). V isti reviji je kasneje objavila še serijo člankov, naslovljeno »Ženska bližnje prihodnosti« (1918), v katerih se podobno ukvarja z žensko identiteto; v njih trenutni družbeni položaj žensk primerja z žensko, kakršna bo vzniknila iz vojne vihre, tj. novo, močnejšo, bolj bojevito, virilno, inteligentno žensko. Leta 1918 je nato napisala kratek satirični roman *Una donna con tre anime* (Ženska s tremi dušami), v katerem prikazuje prav takšno spremembo v ženskem duhu. V romanu protagonistka

⁹ Futuristični psevdonim baronice Edith von Haynau.

prestane serijo osvobajajočih duhovnih transformacij, ki jo spremenijo v utopično futuristično vizijo čutne in intelektualne, nič več podrejene, temveč svobodne ženske (Re v Gomez 161).

Futuristični plesalki

Štiri leta, preden je Marinetti v *Manifestu futurističnega plesa* (*Manifesto della danza futurista*, 1917) ubesedil futuristični koncept plesa, je Valentine de Saint-Point področje inovirala z namenom praktičnega udejanjanja njene ideje Gledališča Ženske. De Saint-Point je tako zasnovala, koreografirala in udejanjila gledališko-plesni dogodek, pravzaprav multimedijski senzorični performans po vzoru futurističnih serat in wagnerjanskega *Gesamtkunstwerka*, z naslovom *La Métachorie* (*Metazbor*, 1913). Ta predstavlja sintezo njenih futurističnih prepričanj v t. i. »ideistični« ples, tj. ples kot utelešenje čiste ideje – ideja, ki ji je podarjena telesnost, ki presega čustvo, sentiment ali celo spol. Kot zapiše Mark Franko, je de Saint-Point z *La Métachorie* ter istoimenskim manifestom, v katerem utemeljuje svojo teorijo plesa, »naredila končni korak, ki je omogočil zgodnji modernizem in deesencializacijo ženskosti« (45).

Gianinna Censi, ki je s futurizmom sodelovala v njegovem poznem obdobju (med letoma 1931 in 1932), je po drugi strani pri snovanju futurističnega plesa sodelovala neposredno z Marinettijem in udejanjila vizijo futurističnega aeroplesa oz. *aerodanza*, kot si jo je ta zamislil v *Manifestu futurističnega plesa*; pri tem je »nasprotovala odsotnosti javnega glasu za ženske« tako, da je uporabljala »lastno telo kot lingvistični in aeromehanski instrument« (Pizzi 234). Že pred srečanjem s futurizmom se je med študijem plesa v Parizu osredotočala predvsem na to, kako bi gibanje modernih tehnoloških orodij, predvsem letal, prevedla v plesne gibe, in se naučila robatih, asimetričnih plesnih gibov, s katerimi je kasneje vstopala v futuristično plesno estetiko (prav tam 236). Leta 1931 je Gianinno Censi odkril Marinetti, ki je v njenem povezovanju plesa z letalstvom prepoznal futuristični potencial, in začela sta sodelovati: Marinetti je recitiral svoje pesmi, Censi pa jih je sproti plesno interpretirala (Berghaus, »Danza« 34). Censi je, da bi bolje razumela občutke in mehaniko leta letala, tudi letela z akrobatskim pilotom Mariom de Bernardijem, ki ji ga je predstavil Marinetti (prav tam 5). Končni rezultat tega sodelovanja je bila futuristična serata, ki jo je Censi koreografirala po konceptu *Plesa letalca*, ki ga je Marinetti orisal v *Manifestu futurističnega plesa*. V svoji gestiki je Censi imitirala vpliv fizikalnih sil na letalo; tehnike, ki se jih je naučila med svojo plesno izobrazbo in iz izkušenj leta z akrobatskim pilotom, je prevedla v gibanje in vibracije letečega stroja. Iz svojega plesa je odstranila vsak esteticizem zaradi esteticizma samega in vsi elementi njenega plesa so bili v funkciji ponazarjanja izkušnje leta. Njen aeroples je »zabrisoval meje med žensko in strojem, materialnostjo in spiritualnostjo, umom in telesom, označevalcem

in označencem« (Klöck 408). Plesala je bosa, na praznem odru, oblečena le v srebrni triko, ki naj bi spominjal na svetleč trup letala – bila je istočasno seksualizirana in tehnologizirana, s čimer je prikazala erotičnost mehaniziranega telesa v popolnem ravnotežju telesnosti in tehnologije (Pizzi 238). V svojih aeroplesih je tako Gianinna Censi skozi naravno mehansko gestiko utelesila nedvoumno spolno zaznamovan hibrid ženskega telesa in stroja, v nasprotju s pred tem izključno moško futuristično paradigmo mehaniziranega človeka (prav tam 235). Censi je tako v mehansko estetiko futurizma uspelo vnesti ženstveni spekter občutenj, form, gest in zvokov.

Vizualna umetnost futuristk

V okviru italijanskega futurizma je, sploh v njegovem poznem obdobju, delovalo tudi precejšnje število vizualnih umetnic; v nadaljevanju jih predstavljam le nekaj.

Barbara, ki se je futurizmu pridružila leta 1938, je skupaj z Benedetto inovirala zvrst aeroslikarstva, pri čemer je snov črpala iz lastnih izkušenj v zraku; bila je namreč tudi pilotka, kar že samo po sebi nakazuje njeno željo po emancipaciji od konvencionalne družbene vloge ženske njenega časa¹⁰ (Pizzi 231). Tudi **Marisa Mori**, ki se je futurizmu pridružila leta 1932, je sprva slikala predvsem abstrakcije in *aeropitture*, kmalu pa jo je začelo zanimati upodabljanje lastne subjektivitete in ženskosti; v slikah, kot sta *Ballo Erotico* (*Erotični ples*) in *L'Ebbrezza Fisica della Maternita* (*Fizična omamljenost materinstva*), odprto raziskuje žensko persono. Regina Prassade Cassolo, znana mononimno kot **Regina**, je bila med futurističnimi likovnimi umetnicami karierno najuspešnejša. V svojem ustvarjanju je iskala novo umetniško formo, ki bi presegala zgolj slike ali kipe in bi odražala futuristične ideale hitrosti in sile ter upodabljala let letala; tudi ona se je v svojem ustvarjanju nagibala k abstrakciji, za svoje kiparske stvaritve pa je uporabljala moderne materiale, kot so aluminij, steklo in pločevina. Njeni zgodnji kipi, ki prikazujejo abstrahirano žensko figuro, kot sta na primer *Bambina* (*Deklica*, 1930) in *Danzatrice* (*Plesalka*, 1930), so presenetljivo senzualni (Katz 5–9). Futuristično vizualno umetnost, med drugim slike, vezenine, preproge, tkanine, pohištvo in druge dekorativne predmete, so ustvarjale tudi **Rosetta Amadori Depero**, žena slikarja Fortunata Depera, ter **Luce** in **Elica Balla**, hčerki slikarja Giacomina Balle, ki pa so jih povsem zasenčili slavnejši moški v njihovih še vedno v veliki meri patriarhalnih gospodinjstvih. Ne le, da so njihova dela med najbolj estetsko dovršenimi v drugem valu futurizma, njihovo delo (npr. pomoč pri ustvarjanju pohištva, ki ga je njihov mož ali oče nato prodal pod svojo znamko, in vodenje trgovine, v kateri so te izdelke pod njegovim imenom prodajali) je tudi neposredno prispevalo k slavi njihovih moških družinskih članov, ne da bi one za to prejele zasluge (Re in Douglas 56).

¹⁰ Barbara je futuristični psevdonim Olge Biglieri.

Zaključek: zapuščina futuristk in česa nas lahko naučijo

Resnično radikalnost futuristk lahko najdemo v njihovem redefiniranju lastne ženskosti: po eni strani v nasprotju z razumevanjem ženskosti v dominantni kulturi, po drugi strani pa tudi v konfliktu s tem, kako je bila ženskost razumljena v futurističnem okolju. Njihov boj za enakost med spoloma, zavračanje spolne determiniranosti in vračanje nadzora nad lastno seksualnostjo je boj, v katerem se še vedno lahko prepoznamo. Duh časa je namreč po mizoginiji preloma stoletja in fašističnem zatiranju ženske seksualnosti vendarle zanihal v drugo smer in avantgardna gibanja so s svojim radikalnim zagovarjanjem celostnih reform ne le v umetnosti, temveč tudi družbi in politiki, pripomogla k razvoju družbenih in političnih gibanj za socialno pravičnost, med njimi feminističnih gibanj drugega in tretjega vala, ki so (bolj ali manj uspešno) zagovarjala nekatere podobne teze, kot so jih pred njimi artikulirale že futuristke (zagovarjanje aktivne ženske spolnosti in poželenja; zavračanje poroke in zakona z moškim; zavračanje biološke identitete kot merila spola in zavračanje spola kot merila inherentnih lastnosti; itn.). V tem lahko vidimo nadaljevanje ali ohranitev sicer skoraj popolnoma pozabljenih idej futuristk.

Futuristke so pogum izkazale že s tem, da so si drznile prestopiti načrtane meje družbeno sprejemljive ženskosti, pri čemer so morale iti daleč iz polja tega, kar je (bilo) za njihov spol družbeno sprejemljivo, da so se idealom futurizma približevale – pri čemer so restriktivno pojmovano polje ženskosti razširile, da vsebuje tudi lastnosti, kot so moč, krutost, agresija, genialnost, odločnost in seksualna osvobojenost. Radikalen obrat v mišljenju, ki ga (nekatero) futuristke dosežejo, je, da to ni odraz močnatosti v ženski, temveč so te lastnosti inherentne prav tako ženskam kot moškim. Presegle so prezir in zaničevanje, ki barva futuristični diskurz o spolu, in poželenje na novo definirale kot kreativno silo, ki ni lastna le moškim, ampak tudi ženske iz njega črpajo svojo življenjsko slo. Zato bi lahko argumentirali, da so bile futuristke še radikalnejše in še bolj futuristične od svojih moških kolegov, in njihovega prispevka k avantgardni umetnosti in miselnosti vsekakor ne gre zanemariti ali pozabiti.

- Andrew, Nell. *Moving Modernism: The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema*. Oxford University Press, 2020.
- Antici, Illena. »Le Manifeste de la Femme futuriste de Valentine de Saint-Point: une étape dans la question des genres«. *Revue Silène* (Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense), 2012. www.revue-silene.com/images/30/extrait_170.pdf. Dostop 5. maj 2025.
- Berghaus, Günther. »Dance and the Futurist Woman: The Work of Valentine de Saint-Point (1875–1953)«. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, letn. 11, št. 2, 1993, str. 27–42. www.jstor.org/stable/pdf/1290682.pdf?refreqid=excelsior%3A2a69723b62a1cf9c4be12c00d54e1838. Dostop 5. maj 2024.
- . »Danza Futurista: Giannina Cenzi and the Futurist 'thirties'«. *Dance Theatre Journal*, letn. 8, št. 1, 1990, str. 4–36. www.academia.edu/22784173/Danza_Futurista_Giannina_Cenzi_and_the_Futurist_Thirties. Dostop 5. maj 2024.
- . »Editorial«. *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*, ur. Günther Berghaus, De Gruyter, 2015, str. IX–XXII.
- Blum, Cinzia. »The Scarred Womb of the Futurist Woman«. *Carte Italiane*, letn. 1, št. 8, 1987, str. 14–30. escholarship.org/uc/item/1h81m88x. Dostop 2. avg. 2024.
- Bridges, Andrew. »Autobiographical Seduction and Futurism«. *Carte Italiane*, letn. 1, št. 13, 1994, str. 16–33. escholarship.org/uc/item/2j07p1md. Dostop 5. maj 2024.
- Di Leo, Donatella. »Eva Amendola Kuhn (Magamal): A Futurist of Lithuanian Extraction«. *International Yearbook of Futurism Studies. Volume 5*, ur. Günther Berghaus, De Gruyter, 2015, str. 297–326.
- Franko, Mark. *Plesati modernizem, uprizarjati politiko*. Prev. A. Rekar. Zavod EN-KNAP, 2006.
- Gomez, Carmen M. »Gender, Science, and the Modern Woman: Futurism's Strange Concoctions of Femininity«. *Carte Italiane*, letn. 2, št. 6, 2010, str. 151–168. escholarship.org/uc/item/9338v5nf. Dostop 10. maj 2024.
- Katz, M. Barry. »The Women of Futurism«. *Woman's Art Journal*, letn. 7, št. 2 (jesen 1986–zima 1987), str. 3–13. www.jstor.org/stable/1358299. Dostop 5. maj 2024.
- Klöck, Anja. »Of Cyborg Technologies and Fascistized Mermaids: Giannina Censi's 'Aerodanze' in 1930s Italy«. *Theatre Journal*, letn. 51, št. 4, 1999, str. 395–415. www.jstor.org/stable/25068708. Dostop 5. maj 2024.
- Larkin, Erin. »Benedetta and the creation of 'Second Futurism'«. *Journal of Modern Italian Studies*, letn. 18, št. 4, 2013, str. 445–465.
- Loy, Mina. »Feminist Manifesto«. *Mina Loy Online*. oncomouse.github.io/loy/feminist.html. Dostop 5. maj 2024.

- Lusty, Natalya. »Sexing the Manifesto: Mina Loy, Feminism and Futurism«. *Women: A Cultural Review*, letn. 19, št. 3, 2008, str. 245–260. dx.doi.org/10.1080/09574040802413834. Dostop 5. maj 2024.
- Marinetti, Filippo Tommaso. »Contempt for Woman«. *Futurism: an anthology*, ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman, Yale University Press, 2009, str. 86–89.
- . »Ustanovitev in manifest futurizma«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 92, št. 1, 2012/13, str. 36–39.
- Pizzi, Katia. *Italian Futurism and the Machine*. Manchester University Press, 2019.
- Pozorski, Aimee L. »Eugenicist Mistress & Ethnic Mother: Mina Loy and Futurism, 1913–1917«. *MELUS*, letn. 30, št. 3, 2005, str. 41–69. www.jstor.org/stable/pdf/30029772.pdf?refreqid=excelsior%3A86bcaef3b5d742e3b17acd14af767cd6. Dostop 5. maj 2024.
- Rainey, Lawrence. »Introduction«. *Futurism: an anthology*, ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman, Yale University Press, 2009, str. 1–47.
- Re, Lucia, in Charlotte Douglas. »Women Futurists«. *Handbook of International Futurism*, ur. Günther Berghaus, De Gruyter, 2019, str. 47–66.
- Re, Lucia. »Futurism and feminism«. *Annali d'Italianistica*, letn. 7, *Women's Voices in Italian Literature*, 1989, str. 253–272. www.jstor.org/stable/24003870. Dostop 5. maj 2024.
- . »Mina Loy and the Quest for a Futurist Feminist Woman«. *The European Legacy: Toward New Paradigms*, letn. 14, št. 7, 2009, str. 799–819.
- . »Women at War: Eva Kühn Amendola (Magamal) – Interventionist, Futurist, Fascist«. *Annali d'Italianistica*, letn. 33, *The Great War and the Modernist Imagination in Italy*, 2015, str. 275–308. www.jstor.org/stable/43894806. Dostop 5. maj 2024.
- . »Women, Sexuality, Politics, and the Body in the Futurist Avant-garde during the Great War«. *Modernism and the Avant-garde Body in Spain and Italy*, ur. Nicolas Fernandez-Medina in Maria Truglio, Routledge, 2016, str. 174–209.
- Saint-Point, Valentine de. »Manifesto of the Futurist Woman (A Response to F. T. Marinetti)«. *Futurism: an anthology*, ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi in Laura Wittman, Yale University Press, 2009, str. 109–113.
- . *Manifeste de La Femme Futuriste*. Fayard/Mille et une nuits, 2005.
- Schmid, Julie. »Mina Loy's Futurist Theatre«. *Performing Arts Journal*, letn. 18, št. 1, 1996, str. 1–7. www.jstor.org/stable/3245807. Dostop 5. maj 2024.
- Sica, Paola. »Regenerating Life and Art: Futurism, Florentine Women, Irma Valeria«. *Annali d'Italianistica*, letn. 27, 2009, str. 175–85. www.jstor.org/stable/24016254. Dostop 5. maj 2024.
- Tesho, Artemida. »Italian Futurist Women«. *Forum on Public Policy Online*, št. 2, 2010. www.forumonpublicpolicy.co.uk/_files/ugd/553e83_f32707e85a344e73997d5d6387f640b3.pdf. Dostop 5. maj 2024.



UDK 7.037.3(450)

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/222-238

Abstract

The discourse on gender in the historical avant-garde movements, especially in Italian Futurism, is complex and internally contradictory. However, many female artists found an avenue for artistic engagement in the Futurist rebellion against traditional conservative values and sentimentalism. Female Futurists or female artists associated with the Futurist movement – such as Sibilla Aleramo, Mina Loy, Valentine de Saint-Point, Enif Robert, Rosa Rosà, Benedetta Cappa Mainetti, Magamal, Maria Ginanni, Maria Goretti, Gianinna Censi, Barbara, Regina, Marisa Mori, Rosetta Amadori Depero, and Luce and Elica Balla – created in their art a radically new conception of gender that explicitly challenged the prevailing standards of femininity. This article explores how the female Futurists addressed gender in their art, their role within the Futurist movement, and how female artists sought (or found) a path to emancipation through Futurist aesthetics and strategies.

Keywords: Futurism, feminism, gender, women of Futurism, avant-garde movements

Manca Lipoglavšek is an independent dramaturg, playwright and theatre researcher. She obtained her Master's degree in Dramaturgy and Performing Arts from the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana in 2024. Her scholarly work centres on the often-overlooked contributions of women artists to the histories of theatre and film. She publishes critical reflections on performing arts and cinema in various academic journals and theatre publications. In addition to her research and writing for the stage, she develops original performance projects and engages in theatre pedagogy.

manca.lipoglavsek@gmail.com

Contempt and Desire: Women in Italian Futurism

Manca Lipoglavšek

This article reconsiders the role of women in Italian Futurism, challenging their marginal status in the historiography of the avant-gardes and arguing for their centrality to the movement's most provocative and transformative ideas. While Futurism is often condemned for its misogynistic rhetoric – particularly F. T. Marinetti's call for "contempt for women" in the *Futurist Manifesto* (1909) and his 1911 essay *Le mépris de la femme* – this article contends that such statements are better understood as a polemical rejection of cultural ideals historically and traditionally associated with femininity: sentimentality, moralism and passivity. The Futurists saw these ideals as emblematic of the bourgeois and Symbolist traditions they sought to overthrow.

Within this context, many female artists, among them Sibilla Aleramo, Enif Robert, Mina Loy, Magamal, Rosa Rosà, Benedetta Cappa Marinetti, Valentine de Saint-Point, Maria Ginanni, Gianinna Censi, Maria Goretti, Marisa Mori, Barbara, Regina, Rosetta Amadori Depero, and Luce and Elica Balla, recognised the emancipatory potential this rejection of traditional morality had for women. They engaged critically and creatively with Futurist aesthetics and discourse, using them to question and reconfigure dominant narratives of gender, subjectivity and artistic authorship.

Rather than positioning these women as passive recipients of male-defined ideology or as isolated exceptions, the article demonstrates how their work often extended and radicalised Futurism's own ambitions. Across literature, theoretical writing, performance and visual art, they explored themes of sexuality, embodiment and transformation, mobilising Futurist techniques such as fragmentation, simultaneity, dynamism and abstraction, not to reproduce patriarchal values but to dismantle them.

Writers such as Loy, Robert, Rosà and Aleramo critiqued romantic love, motherhood and bourgeois morality, offering instead visions of female subjectivity grounded in erotic agency, psychological complexity and aesthetic autonomy. In manifestos and essays, figures like Saint-Point, Loy, Ginanni and Rosà redefined the woman artist as a

conscious and generative force while reclaiming sexual desire and cruelty as sources of feminine power and creativity.

In performance and visual practice, women similarly intervened in Futurism's dominant tropes. Through dance, Saint-Point and Censi embodied abstract ideas, merging machine aesthetics with the female body. Visual artists such as Benedetta, Mori, Barbara and Regina reimagined the representation of women and the modern world through experimental forms and materials, often drawing on personal experience to reshape Futurism's engagement with flight, sensuality, maternity and technology. Meanwhile, women working in design and applied arts, such as Depero and the Balla sisters, contributed materially to Futurism's domestic and decorative aesthetics, though their work was frequently overshadowed by that of their male counterparts.

Ultimately, this article argues that the women of Futurism should not be viewed as peripheral figures operating at the margins of the avant-garde but as vital contributors whose work challenged and expanded the movement's ideological and aesthetic parameters. Their interventions complicate simplistic readings of Futurism as uniformly misogynistic. Instead, they reveal a field of productive tension in which female artists and writers redefined the meanings of contempt, desire and futurity. By foregrounding their contributions, the article calls for a re-examination of both Futurism's legacy and the broader gendered exclusions that continue to shape modernist and avant-garde historiography.



UDK 7.037:792

7.037:791

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/240-260

Abstract

As avant-gardes decisively emerged after World War I, art that was rooted in disruptive gestures found explicit expression across diverse artistic products and actions. Avant-garde art increasingly aligned with revolutionary movements, tending to become an integral part of social change. However, as can be shown, avant-garde groups and trends rarely pursued any teleology of revolutionary politics. Instead, they primarily aimed to create conceptual subversions within established social orders and mindsets. Through experiences of disappointment and euphoric breakthroughs, avant-gardes developed a transcultural understanding of art and its societal role. The ultimate "success" of later avant-gardes (in the 1960s and 1970s) was manifested on both sides of the Iron Curtain. At this time, theatre and cinema expanded subversions of the "system" into actual art forms, employing signifiers of discontinuity and radically rejecting conventional codes for public messages. The world that became "subverted" was the same in Paris, Prague, Belgrade and Ljubljana. It can be argued that, under so-called real socialism, avant-gardes aligned with movements aiming to reorient the path of emancipation towards a modernist project uniting autonomous art with social freedom. Numerous cases of "experimental" theatres, films, poetry and philosophies of liberation in Yugoslavia, as in other "peripheral" countries under real socialism, exemplify this approach.

Keywords: art, subversion, society, theatre, liberation

Darko Štrajn earned his degree in philosophy and sociology from the Faculty of Arts at the University of Ljubljana, where he later obtained a doctorate in Fichte's philosophy. Alongside his work at the Educational Research Institute in Ljubljana, he lectures on film theory at the School of Arts at the University of Nova Gorica and on the epistemology of the humanities at the Faculty of Humanities (AMEU – ISH) in Ljubljana. His research spans topics such as philosophy, aesthetics, film studies, politics, education and social change. He is the author of six books, numerous book chapters and hundreds of other publications. His book *From Walter Benjamin to the End of Cinema* (2017) was published in English and his latest book, *Either Existence or Subject?*, was published in Slovenian language in 2022.

darko.strajn@guest.arnes.si

The Legacy of Avant-Gardes in Social, Cultural and Political Contexts

Darko Štrajn

Educational Research Institute, Ljubljana

Theatre is a form of knowledge; it should and can also be a means of transforming society. Theatre can help us build our future, instead of just waiting for it (Boal 16).

Introduction

The present has become a key category for art, which in modernism increasingly shook off normative frameworks. Such art became only indirectly decorative and increasingly directly political. This applies at least to that part of art which the current theory considers to be more relevant. Of course, in diverse areas of art, transformations and inventions manifest themselves in a range of specific ways. Especially in the field of performative arts, among which theatre has a representative role both in “classical” avant-garde productions and in those from the pivotal years before and after the emblematic year 1968, *events* were marked both aesthetically and sociopolitically in a very transformative way. As Alain Badiou claimed, the new approach to the concept of time was already evident from the emergence of Rimbaud’s poetry: “Art is no longer essentially a production of eternity” (*The Century* 134). Badiou focused specifically on theatre in the cited book, claiming “the twentieth century is the century of the theatre as art”, adding: “Now, it can be argued (and this is an important symptom) that the twentieth century is the century of the theatre as art. It is the twentieth century that invented the notion of the *mise en scène*. It transformed the thinking of representation into an art in its own right. The theatre director is something like a thinker of representation as such, who carries out a very complex investigation into the relationships between text, acting, space and public” (40).

When the avant-garde decisively expanded after World War I, this relationship, more an attitude or mindset than a defined concept, became a fully conscious orientation, which was explicitly articulated in various avant-garde manifestos, statements and, of course, in artistic works and actions. There is no firm and universally accepted definition

of the term avant-garde. However, the common thread in diverse interpretations is the examination of the relationship between art and processes of social change. Peter Bürger (1984) condensed various definitions into the observation that avant-gardes brought about a rupture by opposing institutionalised art, which – from the perspective of artistic movements in bourgeois society – hinders the connection between art and life. Avant-garde art increasingly sided with revolutionary movements and positioned itself as an integral part of social change. However, avant-garde groups and trends – as can be demonstrated – did not produce a teleology of revolutionary politics. More often, they tried to create breaks and discontinuities within established social orders and mentalities. Avant-gardes, throughout their paths of experiencing disappointments and euphoric breakthroughs, creating subversive effects in relation to the political system as well as to prevailing morality and ideology, developed a transcultural understanding of art and its role in society. The almost definitive “success” of the late avant-gardes, also called neo-avant-gardes (in the 1960s and 1970s), occurred on both sides of the then Iron Curtain. Disruptive courses of action are archived in virtually all areas of art. Theatre and film, however, were particularly emphasised at that time, expanding the subversion of the “system” as actual art forms that were created on the use of discontinuities and surprising new arrangements based on radical transformations of conventional public communication coding. The world that was thus “subverted” was diverse yet, at the same time, the same in Paris, Prague, Belgrade or Ljubljana.

In the confusion caused by the pre-emptive naming of the period around the beginning of the 1980s as postmodernism, there arose ideas that a new era could be produced by assembling previous artefacts, combining decorative elements of various architectures, merging genres, crossing disciplinary boundaries, by using media and so on. In short, the modernist focus on the present was supposed to give way to a “return” of temporality, which was to be composed of arbitrarily selected fragments of the past. Given that postmodernism supposedly coincided with the rise of neoliberal ideology, the absorptive power of the concept of the free market proved itself. “Artists, gallery owners, critics, and public wallow together in the ‘anything goes,’ and the epoch is one of slackening. But this realism of the ‘anything goes’ is in fact that of money; in the absence of aesthetic criteria, it remains possible and useful to assess the value of works of art according to the profits they yield” (Lyotard 76). Moreover, it allegedly all started with two sentences at the beginning of Lyotard’s most notorious book, *The Postmodern Condition*, originally published in 1979: “The object of this study is the condition of knowledge in the most highly developed societies. I have decided to use the word postmodern to describe that condition” (xxiii). As we know, after the publication of this statement, many antagonistic discussions followed in various fields, particularly in the field of aesthetics. It should be noted that Lyotard is not talking about the notion but about the *word* postmodernism. Lyotard soon

distanced himself from the scattered and widespread uses of the word in an essay that answers the question of what postmodernism is. This essay was published, among other things, as an appendix to the English translation of *The Postmodern Condition* published by the University of Minnesota Press. In addition to the finding from this essay, Lyotard also wrote the following sentence: "A work can become modern only if it is first postmodern. Postmodernism thus understood is not modernism at its end but in the nascent state, and this state is constant" (79). Lyotard, therefore, provoked, so to speak, mass reactions with his formulation of postmodernism. Of course, a huge flow of simplified appropriations of his description of the "condition in the most developed societies" followed in the form of linear chronology.

The essay appended to *The Postmodern Condition* reflects some of the effects of one of the author's most concise yet most influential books. In the main text, Lyotard writes emphatically about knowledge and thus about science and transformations in their social and economic-political context. In reaction to the immense wave of controversial discussions about the word postmodernism, however, he focuses primarily on art and aesthetics. It looked as if he wanted to correct the impression of the original text and charge the sphere of art and its theoretical reflective interpretations with the task of producing a decisive self-understanding of society in its transformations, which in (Lyotard's) future appear as interactions of the forms of capitalist society and emerging groundbreaking new technologies. In all this, art, precisely because of its inevitable political nature, is in an ambivalent relationship with time: time does not determine art, but art determines time. Thus, Lyotard's problematisation of the chronology can be understood as an affirmation of modernism through its chronological end. Many have understood this point in such a way that postmodernism means a new level of modernism, its new affirmation through Hegelian sublation (*Aufhebung*). However, this created a structural shift that concerns precisely the driving force of the avant-gardes, their potential as a social agency. If modernism is the historical framework of the avant-garde, then the agencies operating within it work to change the perspective: postmodernism retroactively establishes the effect of the avant-gardes upon their "constant" self-renewal.

The Trace of the *Aura*

Contemporary artistic events are reflected in theories in such a way that they cannot be interpreted without referencing past avant-garde and neo-avant-garde phenomena. Given the inherent dialectics of artistic form, during the period of postmodernism – regardless of the controversies surrounding this term – adaptations of avant-garde inventions emerged, combining either with classical theatrical techniques or with other media. Consequently, theory and criticism are also faced with recognising

variations of avant-garde and neo-avant-garde components in art that do not claim the attribute of avant-gardism. An extensive cultural and research space of reflection has been established through Lyotard's designation of an era that was not so prominently new compared to how much it defined a change in understanding artistic invention. This virtual space has enabled the restitution of the political nature of art by constantly questioning its functioning in the face of the effects of reification in the currents of fetishised market freedom. Among many possible examples, let us take the artistic breakthroughs of the 1960s and 1970s, which, in interaction with protest movements and emancipatory ideas, achieved long-term political effects. The artefacts themselves and all kinds of evidence of events have become objects of a process of symbolising social effects within the space of postmodernism. Artefacts and simultaneously symbols on the market acquire a price regardless of their content, regardless of the meanings of gestures and declarations, thereby neutralising their original subversiveness. However, they remain paradigmatic, open to reinterpretation and revitalisation in repetitions that are legitimised by the framework of postmodernism: repetition, namely, questions the context. The concepts of modernism and avant-garde should not simply be equated but rather considered as intertwined categories whose movement unfolds through differences and indistinguishability. "A possible treatment of the two concepts of the avant-garde and the modern extends from a tendency to neutralise their difference (modern is avant-garde and vice versa) to the proposition to interpret them in a classification as incompatible and exclusive (the avant-garde arose against modernism)" (Müller-Funk 22). This kind of binary opposition has been inscribed in the never-ending debate about groundbreaking artistic works and activities in the 1960s and 1970s as either the culmination of modernism or the beginnings of postmodernism.

Amid this thicket of concepts and diverse artistic practices, theatre held a special role, which applies both to the avant-gardes of the 1920s and to those at the peaks of modernism in the 1960s and 1970s. For example, what were such inventions as Meyerhold's biomechanical theatre or Brecht's epic theatre in the 1920s became performances in the 1960s and 1970s. In the 1920s, theatre – very explicitly in the mentioned two cases – positioned itself against the institution of theatre as it had settled in bourgeois society. Meyerhold aimed for a revolution in theatre and radically altered the role of the actor and director in his productions, thus calling for a break in the continuity of the so-called rhetorical theatre: "Since the theatre has the power to stimulate the emotions as well as the intellect, it follows that it is wrong for a play as a work of art to limit itself to sheer rhetoric, employing *raisonneurs* and indulging in dialogues borrowed from the so-called 'conversational theatre'. We reject such a theatre as a mere debating chamber" (Braun 217). Brecht more explicitly emphasised the sociohistorical context. "It is understood that the *radical transformation of the theatre* can't be the result of some artistic whim. It has simply to correspond to the whole radical transformation

of the mentality of our time" (Brecht 23). To this, Walter Benjamin, the great thinker of historical discontinuity, added: "The stage is still elevated. But it no longer rises from an immeasurable depth: it has become a public platform" (*Understanding Brecht* 22). The specificity of theatre within that time becomes even clearer in the realm of Benjamin's concept of *aura*, which uniquely names the irreversible transformation of art brought about by reproduction as the key agent of industrial society. If the disappearance of the *aura* affects all arts in terms of the relationship between the original and the copy and the uniqueness of the encounter with the artwork, theatre retains a "trace of the *aura*" precisely because each repetition differs from previous performances, even if only in the smallest details. "[...] man has to operate with his whole living person, yet forgoing its aura. For aura is tied to his presence; there can be no replica of it. The aura which, on the stage, emanates from Macbeth, cannot be separated for the spectators from that of the actor" (Benjamin, *The Work of Art* 231).

In a society of mass culture – according to Benjamin, in a society of technical reproduction – theatre became a component of the expansive multiplicity of interactions between social realities and arts, between art genres, between different media, between theories and, ultimately, between artistic ideas and political events. In such plurality, it is not advisable to seek the origins of various mutual influences between art genres. Singular artistic events emerge as products of reflection, media interactions and theoretically grounded actions. Thus, in the neo-avant-garde period, theatre developed its performances even more than in the period before World War II, both based on its traditions and in the search for new foundational concepts in the hybridisations of its artistic form in relation to other arts. The most reproducible and most mass-oriented of all arts, namely film, reaffirmed its role as an agent in the avant-garde from its beginnings. Deleuze's concept of the time-image was complemented particularly with the advent of the French New Wave in the 1960s. In his analysis of Godard's film *Pierrot the Fool* (*Pierrot le Fou*, 1965), Jean-Louis Leutrat referred to Barthes's comment on Schumann's music: "In the end there are only intermezzi, whatever interrupts is itself interrupted, and so on ..." He then continued:

This describes excellently a certain cinema of Jean-Luc Godard. From filled-in gaps to immediately dissolved plenitudes, the splits and divisions seem only to expand or multiply as each film draws its form and force from the fractures and digressions that might just as easily engulf it. Continuity of meaning is subverted, spatial and temporal coordinates are altered, and logical links are disjointed. (181)

Thus, the New Wave cinema¹ introduced a change in film form and, as has often been the case in various art genres, this meant that the form adapted to the "content" of

¹ In contemporary film studies this concept increasingly encompasses not only the original French film revolution but also all other national variations such as the British Free Cinema, the Young German Film, the Yugoslav Black Wave, the Czechoslovak film miracle, etc.

the new spirit of the time as well as the changed social circumstances and the actions of social actors. At that time, among other things, these actions were about political movements that aimed to abolish capitalism. Although the realisation of this goal failed, the cultural revolution succeeded, which included changes in the forms of everyday life, the position of social minorities, the sexual revolution with an emphasised role of feminism and, ultimately, also artistic production.

The so-called experimental theatres of the 1960s were based on a logic similar to what Leutrat defined in the case of Godard's film. The various radical happenings and performances of the 1960s and 1970s more or less abandoned the narrative form of theatre. In a new echo of the avant-garde declarations of the 1920s, they established a connection between "art and life". Although it would be difficult to define a common characteristic of the entire range of concepts, currents and movements in the theatre scene of that time, it can still be said that these theatres emphasised the signifier of the body. There are dozens, if not hundreds, of anthological examples that could be mentioned. For the sake of clarity regarding what I am talking about, let us remember The Living Theatre, the performance *Dionysus in 69*, Viennese Actionism, Boal's Theatre of the Oppressed and so on. The theme of the body, which during this period became the subject of various humanistic theories, was most notably illustrated in the practices of theatrical avant-gardes by the Benjaminian "trace of the *aura*", thereby manifesting the irreducible difference between theatre and film. The physical body of the actor simultaneously served as an important "instrument" for establishing contact with the audience and as an instrument for dismantling the bourgeois institution that separated spectators from actors. What theory developed regarding the function, meanings, roles, sexual attributes, ideology and liberation of the body, theatre applied to its practice: "First, the body is prepared for performance, worked up to it by formal or informal regimes. Second, the preparation of the performing body is undertaken within a context of assumptions about 'body' in society and thus has a relationship – conscious or not, critical or not – with what are perceived to be dominant norms" (Shepherd 11). Many theatres did not shy away from performative reinterpretations of classical works, starting with ancient dramas or even directly with the mythologies of antiquity and the traditions of diverse cultures. The deconstructions of characters from past tragedies, the dramatisations of poetry, and the inclusion of other media in performances that originated from radical experiments linked to the prolonged revolution marked by the year 1968 were eventually appropriated by even the most institutionalised theatres. Theatrical actions outside and inside theatrical spaces or in reconfigured spaces produced an excess of political engagement. This was most explicitly manifested in parodic gestures, in provocations against the prevailing taste, in the use of disruptive techniques to break narrative fragments, or in the complete absence of narrative. With all of this, theatre, as part of protest demonstrations or parallel to them, engaged in social struggles. In that context, theatre achieved effects that no other art form could,

precisely because of the mentioned “trace of the *aura*”. Even though avant-garde theatre is far from being the entirety that is considered the art of theatre and, although in terms of audience size, it certainly lags behind traditional theatres and commercial theatres, it was, in each of its new manifestations, the one that redefined the boundaries of theatrical art, reshaped the work of dramaturgy, actors, directors, etc., while also, willingly or unwillingly, defining itself in its temporal transience. It, too, fell victim to its own destruction of the prevailing perception of time. The artistic activities of the 1960s and 1970s cannot be fully understood if we do not include in the conceptual framework Deleuze’s notions of deterritorialisation, reterritorialisation and, of course, nomadism.

All Spaces Are Peripheral

The period most marked by memories of student protests, particularly against the Vietnam War and simultaneously against the repressive system in its global binary of capitalism and real socialism, brought about a significant shift within the domain of the colonial notion of the metropolis or centre. Protests resulted neither in the collapse of capitalism and its complementary real socialism nor in a reduction of the dominance of economic, military and financial oligarchies. Instead, they resulted in a new geography of art. There was an even greater emancipation of the periphery than during the early rise of the avant-garde. Avant-garde artistic practices emerged not only in the urban centres of the West but also in most countries of the so-called Eastern Europe: most notably in Poland, Czechoslovakia, Hungary and even in the Soviet Union. A special instance is the countries of Central and South America.

Avant-garde artists made Yugoslavia a kind of anti-centre of artistic movements, as evidenced by the fact that the country hosted several major and minor international festivals, among which the Genre Experimental Film Festival (GEFF) in Zagreb and the Belgrade International Theatre Festival (BITEF) stood out.² The openness of national borders and the relatively high tolerance for artistic freedom within the self-management system also extended to the openness towards contemporary social-intellectual movements. Thus, from 1968 to 1974, the so-called Korčula Summer School was organised on the island of Korčula by the Zagreb philosophical journal *Praxis*, gathering several leading figures of Western Marxism,³ more or less

² On a fundamental level, artistic manifestations such as BITEF – thoroughly catalogued and described on widely accessible platforms (even on *Wikipedia*) – were factually recognised in metropolises (centres). Their initiators and organisers, such as Mira Trailović and Jovan Ćirilov, were awarded across Europe and collaborated with numerous important European institutions (e.g., Festival d’Avignon, etc.). BITEF itself received a special award in 2000 for its “past work” from an institution under the auspices of the European Commission.

³ During the rise of far-right movements and political parties, the slur *cultural Marxism* emerged, first popularised in 2011 by the Norwegian mass murderer and neo-Nazi Anders Breivik. Cultural Marxism is associated with the concept of *Western Marxism*, which refers to a range of philosophical and political trends that, based on Marx’s philosophy, opposed Stalinism – beginning as early as in the Weimar Republic in the works of Korsch, Lukács, and the philosophers of the Frankfurt School. The peak of these intellectual Marxist currents was the philosophy and praxis of the New Left.

aligned with the concept of the New Left. In art, Yugoslavia's openness also allowed for politically charged performances, though this does not mean that the League of Communists did not closely monitor them. Through its organs and loyal intellectuals, it publicly criticised them, yet by the late 1960s, there were almost no direct bans or legal prosecutions. However, certain performances by avant-garde theatres provoked intense reactions, blending moral panic with perceptions of political deviations based on judgements of "quasi-art".⁴ Of course, even in the so-called free world at that time, artistic actions provoked harsh reactions and even police repression. Many "experimental" performances were, sometimes explicitly and sometimes in the interpretations of critics and theorists, grounded in broader artistic movements, such as Situationism and, somewhat later, Conceptualism. They reflected epistemological shifts in philosophy, from existentialism to poststructuralism. All of this, along with references to "classic" avant-gardes, led to a disruption of the very concept of theatre. "[In dramatic texts], the elements of drama are disappearing, and the text becomes disposable and directs the other aspects of theatrical performance. Meaning is lost or remains extremely open, which leads to fragmentation and arbitrariness of interpretation" (Troha 129). In Yugoslavia at that time, the signifying interactions between student unrest and various intellectual movements were as evident as elsewhere in the world. Performances such as Raša Todosijević's happening *Decision as Art* (1973), the performances of Marina Abramović, the emergence of the Pupilijska Ferkeverk Theatre in its various versions in Ljubljana (1968 to 1975), and many other events continuously introduced new inventions in unconventional spaces. In the history of Slovenian performance art, there are numerous examples where established theatrical institutions opened to new tendencies towards the late 1960s. Particularly in the Small Stage of the main Slovenian theatre house (today's SNT Drama Ljubljana), works by avant-garde authors (e.g., Arrabal, Handke, Jovanović and others) were staged. European theatre groups often stopped in Ljubljana on their way from the BITEF in Belgrade, and so on. If we talk about the circuits of ideas and mutual influences with social movements, the example of the Pupilijska Ferkeverk Theatre stands out in Slovenia.

Just as radical practices, which the secret police identified as Trotskyist, anarcho-liberal or even Maoist, emerged within the second phase of the student movement, it can also be said that PFT [Pupilijska Ferkeverk Theatre] realised a radical artistic practice that was similarly intrinsic to the contemporary OHO group. If PFT is critically noted for introducing into the theatrical space ludism, or playfulness, as the basis of artistic work, the same can be said for the second phase of the student movement. Here, too, there was a noticeable creative playfulness, most prominently expressed at the literary marathon [at the Faculty of Arts] in November 1970. (Kreačič 327; my trans.)

⁴ I wrote more extensively about these aspects of the relationship between art and politics in the article "The politics and aesthetics of democratic socialism in Yugoslav modernity. The case of Yugoslav modernism and its impact: some examples of breakthrough art in the context of self-management". See Štrajn.

We can say that the Pupilija Ferkeverk Theatre was the most representative of the numerous theatre movements in Slovenia at the time, including those that either continued or newly emerged in the 1970s. The artistic form, if it can be called that, illustrated the “end” of traditional theatre by staging the “most scandalous” among their performances, *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (*Pupilija, Papa Pupilo and the Pupilceks*) at the student housing restaurant (in 1969), which was based on parodic fragments on the theme of consumer society. It is understood that the performance had no narrative line; the scenes followed each other in an unstructured manner, leaving the audience to create connections for themselves, as the performance did not suggest any unambiguous ones. On the stage, surrounded by a predominantly young audience, a series of group physical movements took place, which could be perceived as a political metaphor for the disciplining of individuals. The political context of socialism was portrayed through the lens of society as a sphere of traditionalism and moralism. This was symptomatically evident in the reactions of the media at the time to some scenes featuring partially or completely naked bodies.

The political dimension of Pupilija Ferkeverk Theatre thus transcended earlier dissident confrontations with authority, its repressiveness, ideological limitations and censorship. Through the theatrical form of parody, it addressed lifestyles and everyday life. Its political effect was not limited to “critiquing” socialist authority but, alongside political theatres in the West, also targeted broader social and economic trends, particularly consumerism. This was, therefore, a form of indirect political engagement that aimed at ways of life and aligned itself with marginalised social groups. In the Slovenian context itself, the theatre – through the act of slaughtering a chicken on stage in the performance *Pupilija, Papa Pupilo and the Pupilceks* – signalled the growing distance of an increasingly urban society from rural normality. In retrospect, an analysis of the workings of experimental theatre reveals the complexity of the culture and politics of the time. A relatively repressive society is depicted in its historical trajectory, including agencies and actors, among which the government and its policies are just one component in the continuity of domination. The manifestations of the performance, which could be understood as allegories, metaphors and metonymies reflecting this society, demonstrate a stance of inarticulate subjectivity in the discontinuities of the performance. In the gaps of these discontinuities, subjective freedom is realised as resistance, mockery, transgression of the ruling morality and, ultimately, as a subversion of the system, whose intended static nature is depicted in the process of potential disintegration. It is precisely through staging in discontinuities, in the dismantling of established meanings with gestures of mockery and resistance and highlighting the view from the social margins and the core of the plurality of mass culture that several such theatres, like Pupilija Ferkeverk, manifest a political effect. This is an effect of *indirect politics* (cf. Bartholomew, 2014). Of course, traditional theatre can also function similarly. “The theatre alone points

out the comical appearance of what power is in the present and thus opens it to derision. In every tragedy, we see the dark melancholy of power. In every comedy, we see the farcical semblant" (Badiou, *The Pornographic Age* 3). In a critical time of social anomie, however, the change in the form of the theatrical event, in fragments of the *aura*, revitalises, among other things, its political effectiveness. Conceptualist performances, which were based on a focused exposure of the subjective position from which the intervention into the field of the other's gaze takes place, achieved a similar effect in a slightly different way.

The avant-garde experiments of the pivotal period of the 1960s and 1970s were driven by the movement of deterritorialisation within the multiplicity of mass culture, which inherently triggered processes of reterritorialisation. This means that impulses from one location had a transformative effect on another location, which in turn triggered reverse effects. A simple example: during that period, action performances, for instance, sent messages about the absurdity of the Vietnam War to very culturally diverse areas of national organisations around the world. American avant-garde theatre arguably began as early as the 1940s with the founding of The Living Theatre, which, among other things, "imported" the staging of Brecht's and Pirandello's works. A notable manifestation was undoubtedly *Dionysus in 69*, an adaptation of Euripides' *The Bacchae*. Certainly, from the 1960s in the United States, the theatre movements of Guerrilla Theatre remain unforgettable – originating from the work of the San Francisco Mime Troupe. The most prominent representative of this movement was The Bread and Puppet Theatre, which also pioneered forms that merged art and protest into street theatre.

The concept of centre and periphery maintained its significance for conservative and regressive ideologies and for the colonial perspective. Without adding much more to what I have written about in the past, not to mention the enormous number of discussions of the pivotal period in the extensive postmodern literature, I can assert that much more happened during this period than was pessimistically imagined at the time when various radical socioartistic events gradually diminished. How much the neo-avant-garde achievements became objects of market reification or – as Herbert Marcuse expressed the problem at the time – *absorption* into the system of repressive tolerance is a question that, with its constant relevance, has remained an impetus for the evocation of unique neo-avant-garde events. Such effects as the relative successes in the fields of sexual politics or the relative shifts in attitudes towards ideologies such as racism, homophobia, etc., were significant. Sadly, this is evidenced by the fact that even the small achievements of emancipatory movements have increasingly become objects of conservative counter-revolution in the time after the first decade of the 21st century.

Conclusion

How can one adapt Shakespeare's drama in a way that would be engaging for today's audience, who have been raised within the frameworks of the "distracted perception" (cf. Benjamin, *The Work of Art*) of mass culture? Such questions arise for every theatre, no matter how conservative or devoted to sublime art it may be. The explanation for such questioning, which often refers to the empty formula "times are changing", is clearly inadequate. What matters is what has happened in these changing times across all areas of historical processes, from wars to the effects of natural sciences and technology, without excluding the trajectories of artistic activities from this multiplicity of movements. When we zoom in on time, the period of the avant-garde and neo-avant-garde proves to be decisive in mapping the field in which art is navigating – both the art we perceive as mainstream and the art that questions existing social relations. Even if it seemed to the actors themselves that avant-garde interventions in all forms and across all fields of art were ephemeral and unsuccessful in their marginalised activity, it is now evident that their transience, uniqueness, singularity, extreme gestures, disruptions and "scandalousness" gradually established a distinction from the mainstream, which, in contrast, gradually normalised and absorbed the components and attributes of avant-garde actions. The paradox in this process, regarding the political intent of the avant-garde, lies in the fact that through appropriation into the mainstream, the subversive note was neutralised, meaning that the success of radical artistic forms in their market placement lost their most fundamental emancipatory targets. In light of the calls for a "return to the aesthetic", which appeared with the advent of postmodernity, in complex polemics with the proponents of this call, Fredric Jameson pointed to its unspoken goal: "The dialectical twist here lies in the way in which the historic mission of the postmodern is said to consist in discrediting the more noxious aspects and developments of the modern itself (as that is conventionally understood)" (114). Criticisms of radical art for either abandoning or dismantling aesthetics stem from the fact that it transformed the understanding of aesthetics within the framework of the inherent interdependence of mass culture and established bourgeois culture. This does not mean that it stepped out of the field of aesthetics but instead placed it in relation to its social positioning. Benjamin (*Work of Art*) referred to this as the politicisation of art. The discourses of the "return to the aesthetic", though not in every signifying chain but in the mentioned figures, are symptomatic as products of a process in which avant-garde art of the past became a matter of market exchanges and, at the same time, of targeted discreditations and banalisations in the interest of the counter-revolution.

Avant-garde theatre, in its diverse manifestations – from Brechtian theatre, for instance, to happenings and street theatres in the 1960s and 1970s – did not produce a rigidly coded form that would be as repeatable, even if open to reinterpretation and adaptation, as classical theatre. Today, we speak less and less of avant-garde theatre,

but this does not mean that radical explorations in theatrical art have ceased. The avant-garde approaches discussed here – such as de-narrativisation, the use of elements from the Theatre of the Absurd, multimedia tools, etc. – are essentially fragments of an archive that new performances revive and recontextualise. Such radicalisations may occur at the level of form. However, they are more often employed in attempts to theatrically re-enact social and political events, as seen recently, for instance, in portrayals of the fates of immigrants. At the same time, there is no doubt that the entire avant-garde tradition has also enabled innovations within institutionalised theatres, which postmodern audiences accept. This means that avant-gardes have sparked movements that have influenced the evolution of theatre audiences themselves.

Eppur si muove! While it is entirely comprehensible that the neo-avant-garde of the mid-20th century is now a matter of archives, catalogues and retrospectives, it is evident that its artistic forms have persisted. Performance art and the use of the hybridisation of artistic genres have especially accelerated, as has the dynamic of deterritorialisation driven by the nomadism of inventions and, not least, the use of digital technologies. Above all, the strengthening of the politicisation of art is entirely evident.⁵ The invention of new artistic forms, the use of already tested or new approaches to theatrical productions with the aim of activating the audience and so on, continue and have almost become a standard occurrence even in established theatre houses. Disruptive artistic actions that take place in public spaces, sometimes even at the cost of conflicts with the authorities, have already become characteristic of urban environments. All this activity has its background and is nourished by theories and concepts. The current, conditionally speaking, avant-garde art operates as a laboratory from which artistic interventions with political effects also emerge. An illustrative example was the Belgrade non-governmental organisation Teorija koja hoda (Walking Theory), founded in 2000. Its activities took place through workshops, lecture “schools,” performances and a “cartel” that mimics the scheme of a corporate company, etc.

An organisation is a body or institution that enters the system of social struggles for influence, power, hegemony, centring or relocation, i.e. transfiguring the system of performing arts through theoretical assumptions, intentional conflicts and unexpected potentialities of materialistically oriented poststructuralism, cultural studies, techno theory and critical biopolitics (Šuvaković 268–269).

Long before this, a “retro-garde” activity emerged in Slovenia, centred around the principle of collective collaboration with the musical and performance group Laibach under the banner of NSK (Neue Slowenische Kunst). This movement encompassed

⁵ At the most representative art events, such as the Venice Biennale, *documenta* in Kassel, etc., exhibitions of paintings and sculptures are mixed with video and live performances, including more radical political messages that relate to global phenomena of discrimination and social injustices as well as singular instances of repression (e.g., against Indigenous people, Palestinians, etc.). The dilemma for artists in all this is that we can talk about the aestheticisation of the consequences of injustices, the suffering of individuals and entire ethnic groups, but the impact on the public is not like that of the 1960s and 1970s.

not only music but also visual arts and theatre. As is well known, the emergence of this artistic collective significantly influenced political events before the dissolution of Yugoslavia, after which it continued its activities on a global scale. Much later, in the independent Republic of Slovenia, the alliance between art and social movements was evident in the realm of inventions within the context of protest manifestations. The justification for the Golden Bird Award for inventive art, which in 2013 was awarded to an anonymous collective for the project *Zombie*, reveals that the events recorded in history as the First Pan-Slovenian Uprising saw art realised as political action.

Prime Minister Janez Janša's Slovenian Democratic Party (SDS) – the embodiment of the “operation of the apparatus” – described the participants of the First Pan-Slovenian Uprising against the overt neoliberal intervention in the Slovenian state and society as “zombies” on 21 December 2012. The “protestival” that followed on 22 December 2012 demonstrated that mass public protests against ruling oligarchies in Slovenia were simultaneously cultural and artistic events. This became even more evident during the continuation of the uprising on 11 January 2013. “Zombies” were an indispensable component of the events in 2013, especially on Culture Day, 8 February 2013, when the populist political party, with its visibly diminished support, suffered a significant defeat. The parody of the Prime Minister's insult in the form of a street play by “nameless” directors and actors was a unique Slovenian artistic achievement among other social actions during the financial crisis. The *Zombie* project clearly showed that, unlike many former emancipatory politicisations of art, today's focus is no longer on the artistic production of utopias but instead on the next step after exiting the aesthetic regime: the broader social capitalisation of ghettoised artistic production and the integration of art into collective action against the perpetuation of society's expropriation. This issue of contemporary art, which seeks to reach the public through artistically pointed political stances, was also reflected in the speech by Zdenka Badovinac (former director of Slovenia's Museum of Modern Art), chair of the committee for awarding the prestigious Slovenian national Prešeren Awards to artists, during the 2025 awards ceremony:

Capital and politics have hijacked the language of art: they promote themselves through provocation, uncritical imagination and a non-binding freedom of spirit. What, then, is left for art? Provocation rarely shocks any more. Art is becoming increasingly inclusive, opening up space for the greatest possible participation in its processes. In this way it plays a part in creating our social fabric. (Badovinac)

From this point on, the most inventive art is a component of a broader social coalition aimed at establishing a different paradigm of sociality. In the Second Slovenian Uprising (2020–2022), the so-called cycling protests that took place for more than a hundred consecutive weeks, the *Zombie* project continued and contributed to the performative effects and iconography of the protest.

Disruptiveness, fragmentation, subversiveness and so on – often in the form of discontinuity as a legacy of the avant-garde from the modernist era – remain key characteristics of art that aligns with emancipatory social aspirations. Questions about how to achieve the goal of unsettling the public, decentralising mass perception through innovative uses of new technologies and so forth remain constantly open. Each successful artistic action is a unique response, a singular gesture and a transcultural signifier for decoding forms of domination. Therefore, an artistic intervention must occur unexpectedly, unpredictably, in the manner of aesthetic guerrilla tactics and as an *event*. The example of the opening ceremony of the 2024 Olympic Games in Paris, which proved to be highly controversial for its thematic focus on history – particularly the French Revolution – and its portrayal of mythologically grounded exuberance, will remain unparalleled. The event itself is typically expected to be a parade of kitsch and extravagance. However, in Paris in 2024, the meaningfully rich performance on the river Seine added an extraordinary component to the event. The fact that such content – highlighting the achievements of historical emancipatory struggles, the celebration of the politics of difference and recognition, etc. – was elevated to the highest level of visibility within the core of the spectacle. Even if packaged with the kitsch of fireworks and other attractions, it represented a unique culmination of previous artistic emancipatory gestures. The LGBTQ movement, with its characteristic costuming, illustrated the connection between “art and life” following this spectacle – a connection that, throughout the history of the avant-garde, has often needed to be rearticulated despite sometimes sounding naively optimistic. The search for and attempts at artistic actions are sometimes obscured and narrowed down to the sphere of intimacy, and at other times, as we have seen, involving spectacularity, thus continuing from one performance to the next, with no end in sight.

- Badiou, Alain. *The Century*. Polity Press, 2007.
- . *The Pornographic Age*. Bloomsbury Academic, 2020.
- Badovinac, Zdenka. "Ceremonial Speech." *Gov.si*. <https://www.gov.si/en/news/2025-02-07-preseren-laureates-for-2025/>. Accessed 28 April 2025.
- Bartholomew, Ryan. *Kierkegaard's Indirect Politics, Interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno*. Rodopi, 2014.
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. NLB, 1973.
- . "The work of art in the age of mechanical reproduction." Walter Benjamin, *Illuminations*, Harcourt and Brace, 1968, pp. 219–253.
- Boal, Augusto. *Games for Actors and Non-actors*. Routledge, 2002.
- Braun, Edward, ed. *Meyerhold on Theatre* (4th ed.). Bloomsbury, 2016.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, edited and translated by John Willett, Methuen, 1974.
- Bürger, Peter. *The Theory of the Avant-Garde*. University of Minnesota Press, 1984.
- Jameson, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*. Verso, 1998.
- Kreačič, Goranka. "Od Pupilije Ferkeverk do študentskega gibanja" [From Pupilijs Ferkeverk to the Student Movement]. 1968: *čas upora, upanja in domišljije. Zgodbe študentskega gibanja 1964–1974* [1968: Times of Rebellion, Hope and Imagination. The Narratives of Student Movement 1964–1978], edited by Darko Štrajn, Goranka Kreačič, Lado Planko, Cvetka H. Tóth, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020, pp. 325–341.
- Leutrat, Jean-Louis. "The Power of Language." *The Cinema Alone / Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*, edited by Michael Temple, James S. Williams, Amsterdam University Press, 2000, pp. 179–188.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, 1984.
- Müller-Funk, Wolfgang. "Einleitung und Rahmen." *Avantgarden in Zentraleuropa. Andere Räume, andere Bühnen*, edited by Wolfgang Müller-Funk, Vera Faber, Dietmar Unterkofler, Károly Kókai, Narr Francke Attempto Verlag, 2023, pp. 7–34.
- Shepherd, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. Routledge, 2006.
- Štrajn, Darko. "The politics and aesthetics of democratic socialism in Yugoslav modernity. The case of Yugoslav modernism and its impact: some examples of breakthrough art in the context of self-management." *Acta Histriae*, vol. 27, no. 1, 2019, pp. 107–124.

Šuvaković, Miško. *Umetnost i politika* [Art and Politics]. Službeni glasnik, 2012.

Troha, Gašper. "Contemporary Drama and the Question of the Neo-avant-garde Legacy of the 1960s and 1970s." *Amfiteater*, vol. 11, no. 1, 2023, pp. 124–145.



UDK 7.037:792

7.037:791

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/240-260

Povzetek

Ko so se avantgarde odločilno razmahnile po prvi svetovni vojni, je umetnost, ki temelji na disruptivni gesti, pridobila eksplicitne artikulacije v raznolikih umetniških izdelkih in dejanjih. Avantgardna umetnost se je vse pogosteje postavljala na stran revolucionarnih gibanj in težila k temu, da bi bila sestavni del družbenih sprememb. Vendar pa so avantgardne skupine in trendi – kot je mogoče dokazati – redko delali na kakršni koli teleologiji revolucionarne politike. Največkrat so si prizadevali ustvariti konceptualne subverzije znotraj ustaljenih družbenih redov in miselnosti. Avantgarde so na svoji poti doživljanja razočaranj in evforičnih prebojev uveljavljale transkulturno razumevanje umetnosti in njene vloge v družbi. Tako rekoč dokončni »uspeh« kasnejših avantgard (šestdesetih in sedemdesetih let) se je zgodil na obeh straneh železne zaves. Tedanji teater in film sta razširila subverzije »sistema« v dejanske umetniške forme, ki so temeljile na rabah označevalcev diskontinuitet in na radikalni odpovedi običajnim kodam sporočil občinstvu. Svet, ki so ga »subvertirali«, je bil isti v Parizu ali Pragi ali Beogradu ali Ljubljani. Lahko trdimo, da so se avantgarde v tako imenovanem realnem socializmu vpisale v gibanja, ki so poskušala preusmeriti pot emancipacije v končni modernistični projekt interakcije med avtonomno umetnostjo in družbeno svobodo. Številne primere »eksperimentalnih« gledališč, filmov, poezije itd., skupaj s filozofijami osvoboditve v Jugoslaviji, med drugimi »obrobnimi« državami realnega socializma, lahko uvrstimo med primere na tem prizorišču.

Ključne besede: umetnost, subverzija, družba, gledališče, osvoboditev

Darko Štrajn je diplomiral iz filozofije in sociologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer je doktoriral iz Fichtejeve filozofije. Ob delu na Pedagoškem inštitutu v Ljubljani predava teorijo filma na Visoki šoli za umetnost Univerze v Novi Gorici in epistemologijo humanistike na Fakulteti za humanistični študij (AMEU – ISH) v Ljubljani. Njegove raziskave zajemajo teme, kot so filozofija, estetika, filmske študije, politika, izobraževanje in družbene spremembe. Je avtor šestih knjig in številnih knjižnih poglavij ter na stotine drugih publikacij. Njegova knjiga *From Walter Benjamin to the End of Cinema* (2017) je izšla v angleščini. Njegova zadnja knjiga pod naslovom *Ali eksistenca ali subjekt?* (Either Existence or Subject) pa je izšla leta 2022.

darko.strajn@guest.arnes.si

Zapuščina avantgard v družbenih, kulturnih in političnih kontekstih

259

Darko Štrajn
Pedagoški inštitut, Ljubljana

Avantgarde so ves čas na svojih poteh doživljanja razočaranj in evforičnih prebojev, ustvarjanja subverzivnih učinkov glede na politični sistem, vladajočo moralo in ideologijo, razvijale transkulturno razumevanje umetnosti in njene vloge v družbi. Tako rekoč dokončni »uspeh« poznih avantgard, poimenovanih tudi neoavantgarde (šestdesetih in sedemdesetih let), se je zgodil na obeh straneh takratne železne zaves. Disruptivni poteki dejavnosti so arhivirani tako rekoč na vseh področjih umetnosti. Gledališče in film pa sta takrat še posebej poudarjeno razširila subverzije »sistema« kot dejanske umetniške oblike, ki so temeljile na rabah diskontinuitet in presenetljivih novih form na podlagi radikalnih preobrazb običajnih kodiranj sporočil javnosti. Svet, ki je bil tako »subvertiran«, je bil sicer raznolik, a hkrati isti v Parizu ali Pragi ali Beogradu ali Ljubljani. Dogajanja v sodobni umetnosti pa se odražajo v teorijah tako, da jih ni mogoče interpretirati, ne da bi navajali reference na avantgardne in neoavantgardne pojave v preteklosti. Obsežni kulturni in raziskovalni prostor refleksije se je vzpostavil s pomočjo Lyotardove označbe dobe, ki je bila manj nova v primerjavi z njeno opredelitvijo spremembe razumevanja umetniške invencije. Ta virtualni prostor je omogočil restitucijo političnosti umetnosti tako, da je nenehno postavljaj pod vprašaj njeno delovanje v soočenju z učinki reifikacije v strujanjih fetišizirane svobode trga. Med mnogimi možnimi primeri navajam umetniške preboje šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, ki so v interakciji s protestnimi gibanji in emancipatoričnimi idejami dosegli dolgoročne politične učinke. Sami artefakti in vsakovrstne evidence dogodkov so v prostoru postmodernizma postali objekti procesa simbolizacije družbenih učinkov. Artefakti in hkrati simboli na trgu dobijo ceno ne glede na svojo vsebino, ne glede na pomene gest in deklaracij, s čimer je njihova izvirna subverzivnost nevtralizirana. Vendar pa ostane paradigmatska, odprta za reinterpretacijo in za oživljanje v ponovitvah, ki jih legitimira okvir postmodernizma: ponovitev namreč postavi pod vprašaj kontekst. Pojemov modernizma in avantgard pa ne gre preprosto izenačevati, ampak ju je treba upoštevati kot prepletajoči se

kategoriji, katerih gibanje se odvija skozi razlike in nerazločljivosti. Tako imenovana eksperimentalna gledališča šestdesetih let so temeljila na taki logiki, kakršno je Leutrat opredelil v primeru Godardovega filma *Nori Pierrot* (*Pierrot le fou* - 1965). Različno radikalni hepeningi in performansi šestdesetih in sedemdesetih let so se bolj ali manj odrekli narativni formi gledališča in v novem odmevu na avantgardne deklaracije dvajsetih let vzpostavljali povezavo »umetnosti in življenja«. Čeprav bi težko opredelili skupno značilnost celotne množice konceptov, struj in gibanj v takratnem gledališkem dogajanju, pa je vendarle mogoče reči, da so ta gledališča plasirala označevalec telesa. Antoloških primerov, ki bi jih lahko našli, je na desetine, če ne na stotine. Zaradi jasnosti, o čem govorim, naj spomnim na performans *Dyonisus in 69*, dunajski akcionizem, Boalovo gledališče zatiranih, Living Theater itn. Tematika telesa, ki je v tem času postala predmet vrste humanističnih teorij, je v praksah gledaliških avantgard še najbolj ponazorila benjaminovsko »sled avre« in s tem manifestirala ireduktibilno razliko med gledališčem in filmom. Fizično telo igralca je pomemben »instrument« vzpostavljanja stika z gledalci in s tem instrument rušenja buržoazne institucije, ki je ločila gledalce in igralce. Kar je o funkciji, pomenih, vlogah, spolnih atributih, ideologiji in osvoboditvi telesa razvila teorija, je gledališče apliciralo na svojo prakso. Če se je zdelo tudi samim akterjem, da so bile avantgardne intervencije v vseh oblikah in na vseh področjih umetnosti v njihovem marginaliziranem delovanju efemerne in neuspešne, pa je zdaj vidno, da so prav s svojo hipnostjo, enkratnostjo, singularnostjo, ekstremnimi gestami, prekinitvami in »škandaloznostjo« sčasoma vzpostavile razliko z *mainstreamom*, ki je nasprotno normaliziral in absorbiral sestavine in attribute avantgardnih delovanj. Paradoks v tem procesu z ozirom na politično intenco avantgard pa je v tem, da se je skozi apropiacijo v *mainstreamu* nevtralizirala subverzivna nota, kar pomeni, da je uspeh radikalnih umetniških form v plasiranju na trg izgubil najbolj temeljne emancipacijske težnje. Disruptivnost, fragmentarnost, subverzivnost ipd., najpogosteje v formi diskontinuiranosti kot dediščina avantgard iz časa modernizma, ostajajo ključne lastnosti umetnosti, ki se navezuje na emancipativne družbene težnje. Vprašanja, kako doseči namen, namreč senzibilizirati javnost, decentralizirati množično percepcijo z izvirnimi vključevanji novih tehnologij ipd., so nenehno odprta. Vsaka uspešna umetniška akcija je enkratni odgovor, singularna gesta in transkulturni označevalec dekodiranja form dominacije. Zato je pomembno, da se umetniška intervencija pripeti nepričakovano, nepredvidljivo, na način estetske gverile in kot *dogodek*. Iskanja in poskusi umetniških akcij, včasih obskurnih, zoženih na tako rekoč sfero intimnosti, drugač pa tudi spektakularnosti, se torej nadaljujejo iz performansa v performans brez perspektive konca.



UDK 821.09:792

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/262-281

Abstract

The article discusses the essay "Naples" (1925), co-authored by Asja Lācis (née Anna Liepiņa, married Lācis or Lāce, 1891-1979) and Walter Benjamin (1892-1940). This case study reflects *flânerie* used as a creative strategy. The narrator, a figure of urban wandering and detached observation, was implemented by the co-authors stressing the differences in the interpretation by a man and a woman – *flâneur* and *flâneuse*. They portray Naples through contrasting perspectives: Benjamin, the philosopher, views the city as a system, examining its structures and categories, while Lācis, the theatre director, approaches it as a dynamic performance. This convergence of viewpoints creates a unique narrative voice. The article sheds light on the theatrical implications used in urban exploration and proves the input of Lācis by exploring parallels in her educational experience, creative works, letters and publications. Under the influence of collaboration with Lācis, Benjamin developed the signature philosophical style and initial impulse in this essay by introducing metaphors of porosity and constellation, later developed as concepts. The paper concludes that *flânerie*, used as a strategy of exploration and narration, integrates the vitality of lived experience with theatre and philosophy to inspire fresh perspectives on seeing and being in the world, thus embodying the revolutionary avant-garde pursuit of transcending boundaries, whether artistic, ideological or cultural and reinforcing its innovative and transformative intent.

Keywords: Naples, lived experience, urban theatricality, porosity, constellation, creative collaboration, *flâneur* and *flâneuse*, narrative voice

Sanita Duka is a doctoral student at the Art Academy of Latvia, and her dissertation on the Riga Workers' Theatre (1926-1934) continues the topic of her Master's studies. Recently, she has been involved in the project *Walking Through Time: Flânerie and Modernity in Latvian Interwar Culture* led by ILFA. Previously, she studied philosophy at the University of Latvia and culture management at the Jāzeps Vītols Music Academy of Latvia. She follows the multidisciplinary approach in her theatre studies.

sanita.duka@gmail.com

Flânerie as a Strategy: Revolutionary Ideas of Avant-Gardes in the Co-Authorship of Asja Lācis and Walter Benjamin

Sanita Duka

Art Academy of Latvia (AAL), Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia (ILFA)

Introduction

This article¹ is dedicated to a close reading of the travel essay “Naples” (“Neapel”, published in *Frankfurter Zeitung* in 1925), indited in co-authorship by Asja Lācis and Walter Benjamin. The text interpretation exemplifies the concept of *flânerie* as a creative strategy. The argumentation highlights the intellectual input that can be addressed to Lācis, considering her professional education and experience as an avant-garde theatre director. Through content analyses of the essay, it is possible to highlight theatrical metaphors and references to directing methods of the time, as well as ongoing discussions about revolutionising theatre practices, which include performing in the streets and engaging the audience.

Furthermore, the article explores how the authors use *flâneur* and *flâneuse* figures. The figures of idle strollers and observers conceptualised in literary and cultural theories (Comfort and Papalas; D’Souza and McDonough; Tester) embody a detached yet engaged perspective. The *flâneur* initially originated in the urban environments of 19th-century Paris (Gluck; Wrigley) but later developed as a metaphorical figure and strived to embrace a global perspective (Edmond; Mathew). Walter Benjamin redefined the *flâneur* as a critical observer who navigates the tensions between modern capitalism and cultural production (Buck-Morss). As a theatre director and revolutionary artist, Lācis introduces the *flâneuse* as an equally potent observer and interpreter of urban life, challenging the gendered limitations traditionally imposed on the *flâneur* as a solely male figure. This unique co-authorship captures the intersection of philosophy, urban observation and theatrical innovation, blending their distinct perspectives.

¹ The article is supported by the Latvian Council of Science within the project Walking Through Time: Flânerie and Modernity in Latvian Interwar Culture, No. lzp-2022/1-0505.

Other travel articles by the authors prove the strategy of *flânerie* as a tool for exploring modern urban life. Benjamin wrote about various eponymous locations in his essays “Moscow Dairies” (1926–1927), “Weimar” (1928), “Marseilles” (1928–1929), “Paris, the City in the Mirror” (1929), “San Gimignano” (1929), “North Sea” (about Bergen) (1930), as well as in the book *One-Way Street*, inspired by Riga and dedicated to Asja Lācis; the book itself was constructed like a street (Gilloch 24). Lācis published her travel notes on exploring Berlin and Paris in the Latvian leftist radical newspaper *Darbs un maize* (*Labor and Bread*) and the literary journal *Domas* (*Thoughts*) (Lācis, “Berlīnes teātru iespaidi”; “Parīzes ikdiena un teātri”). The initial dialogue between the two co-authors started when Walter Benjamin and Asja Lācis met in Capri in 1924 and shortly visited Naples. The fruitful collaboration integrated philosophical inquiry with performative expression. After the article was published, Benjamin visited Lācis in Riga and Moscow. In 1928, Lācis, as a Soviet official propagandist, visited Berlin and worked with Benjamin on educational theatre topics.

In this context, examining *flânerie* as a mode of engagement highlights its ability to bridge lived experience with theatre and philosophical practice. It creates a fluid space where observation and performance intersect, turning everyday encounters into reflective acts of inquiry and meaning-making. The article leads to the conclusion that the act of literal and intellectual wandering becomes a narrative device for the dissemination of avant-garde ideas.

Flânerie in Naples

By situating their observations within the streets of Naples, Lācis and Benjamin offer a vivid exploration of the city. The stylistics of the essay blend travel notes and descriptive picturesque illuminations with philosophical reflections, capturing the dynamic interplay between two gazes. The essay’s text consists of small scenes like the montage of cinematic footage capturing controversial experiences in Naples. The *flânerie* as a form of research is presented in the text as a visually vivid cinematic montage. The description of the insights by idle wanderers reveals several layers of observation and losing awareness, understanding and confusion, reasoning and contemplation. The stream of selected scenes is like a chaotic jumble of impressions, which nevertheless succumbs to an internal dramaturgy, similar to a dream that leads forward, to reveal meaning not through rational argumentation and a clear sequence but through an internal necessary logic. The encounter of the two intellectually brilliant professionals as co-authors indicates that the text presents the observation of city life as philosophical *flânerie* or theatrical analysis through action.

Flânerie, as a strategy of observation and interaction, remains highly relevant to transnational models of culture, particularly when viewed through the lenses of “liquid modernity” (Bauman) and “travelling theory” (Said). *Flânerie* models a transnational approach to culture that embraces the complexity of cultural exchange, making it a vital lens for interpreting contemporary global dynamics. A “veil of ignorance” or “invisibility cloak”, which could also be the “iron curtain” (Bauman 106), illustrates the attitude towards strangers. These metaphors reflect the complexities of cultural barriers, ranging from voluntary ignorance and enforced invisibility to outright exclusion, emphasising the need for strategy – like *flânerie* – to enable more fluid, inclusive exchanges. Nevertheless, this strategy points out the transformative potential of migration and displacement experienced by the *Wanderproletariaat* or revolutionary vagabonds of the interwar period, displaced persons after World War II and the political refugees of nowadays.

The exploration of Naples by the *flâneur* and *flâneuse* challenges gender bias to approve equal and creative mutual complementarity benefits. Benjamin approaches the city with a philosopher’s precision, dissecting the architecture with social structures and emphasising the systemic and symbolic dimensions of the city. In contrast, Lâcis’s viewpoint is informed by her experience as a theatre practitioner. For Lâcis, Naples is not merely a city to analyse but a performance where life unfolds in spontaneous and transformative ways.

The Opening Scene: Prologue

The essay is introduced with a vivid portrayal of a social situation in an urban environment:

Some years ago a priest was drawn on a cart through the streets of Naples for indecent offences. He was followed by a crowd hurling maledictions. At a corner, a wedding procession appeared. The priest stands up and makes the sign of a blessing, and the cart’s pursuers fall on their knees. (Benjamin and Lâcis 163)

An opening scene that sparks intrigue, immediately drawing the audience into its world, is like an anecdote told for ice-breaking (Taurens 93). The story begins with a theatrically driven introduction, which can be compared to the prologue of a historical tragedy. The protagonist is captured and paraded through the streets of Naples, followed by a hostile crowd of shamers. A wedding procession moves from the corner, and a clash occurs, where two different atmospheres collide – hateful humiliation and festive joy. Both processions can be imagined as two chorus groups in a theatre performance. A peripeteia occurs in the action. The priest blesses the newlyweds, and the accusers join in receiving the blessing.

The opening scene reveals the shared theme of theatricality between the two co-authors despite their vastly different approaches to it. At that time, Benjamin was writing what he hoped would be his habilitation academic work, *The Origin of German Tragic Drama* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), while Lācis was already an experienced theatre director who had mastered the theory of staging in the St. Petersburg Bekhterev Psychoneurological Research Institute (1912–1915), Shanyavsky Moscow City People's University (1915–1917), and Fyodor Komisarzhovsky Theatre Studio (1917–1918). She had received an exceptional education and immersed herself in the atmosphere of history-making discussions on the revolutionary renewal of theatre, exploring its political, ideological and educational significance. Her work with drama studios in Orel (1918–1920), Riga (Riga People's University 1920–1921, Central Bureau of Riga Trade Unions 1925–1926) and in Berlin and Munich (1921–1924) with Bertolt Brecht (1898–1956) and Bernhardt Reich (1894–1972) emphasised collective creation in improvisation and mass open-air performances. Her focus on street life and lived experience resonates with her interest in pageant performance as a spectacle with the involvement of auditory. In Europe, she was seen as an emissary of the new proletarian state, embodying the successful revolution and delivering fresh insights about the Theatre October directly from its origins. The subsequent encounters between Lācis and Benjamin in Capri, Riga, Moscow and Berlin continued to evolve their shared interest in theatre and educational experimentation.

The opening scene highlights the intricate interplay between individual agency and public opinion. The priest, embodying the individual or a hero, stands at the centre of a dramatic tableau, surrounded by the community – represented as chorus groups of shamers and wedding guests. Much like the chorus in Greek tragedies, this collective voice reflects societal norms, expectations and reactions to unfolding events. The narrative juxtaposes scenes of public punishment with a ritualistic festive procession, revealing the duality of societal rituals.

This scene not only captures the theatricality of everyday life but also highlights the implicit demand for participation in societal performances. Religious processions, deeply rooted in the fabric of Catholic cities, remain a visible expression of communal identity. Similarly, public shaming, once confined to physical spaces, finds a contemporary parallel in the phenomenon of cancel culture. Whether on the streets or digital platforms, these performances prescribe roles for all involved, drawing every passer-by – literal or virtual – into the unfolding drama. The city functions as a stage for performances – religious rituals, social gestures and power-play interactions.

The Philosopher's Gaze

The dynamic and cinematic opening scene transitions into a sociological analysis that delves into the intricate interweaving of formal and informal power structures within the body of Naples – namely, Catholicism and the criminal organisation Camorra. Catholicism, while offering spiritual structure, also legitimises excesses through a dual moral code. This duality is juxtaposed with a model of parallel justice rooted in informal networks and the authority of criminal groups rather than formal legal institutions. This framework explains the sense of insecurity often experienced by travellers in Naples. Furthermore, this sociological exploration reflects the broader context of the unstable political climate and the tension between legislative pragmatism and the theoretical principles of justice, blurring the lines between legality and moral ambiguity.

The next scene in the text depicts the Congress of Philosophers and the anniversary celebrations of Naples University. The city streets are alive with a cheering crowd admiring the magnificent fireworks, while pickpockets take advantage of the chaos to relieve the philosophers of their money and documents. The 5th World Congress of Philosophers, which was held in conjunction with the university's anniversary celebrations, took place in Naples from 5 to 9 May 1924. Through a masterful display of feuilleton stylistics, the gaze of the philosopher captures an ironic scene: a group of philosophers dissolves into oblivion amidst the chaotic vibrancy of Naples. The raucous festivities overshadow their intellectual pursuits, leaving the disoriented scholars – robbed and bewildered – no better off than hapless tourists thwarted by locked museums, elusive historical landmarks and the mannerism of the city's artistic treasures.

Nothing pleases the lonely stranger: “Nothing is enjoyable except the famous drinking water. Poverty and misery seem as contagious as they are pictured to be to children, and the foolish fear of being cheated is only a scanty rationalisation for this feeling” (Benjamin and Lācis 164). Overwhelmed by the lively bustle around him, frightened by the poverty and numerous beggars, and uneasy about the potential for fraud, the philosopher perceives the city as “the shock given to day-dreaming passers-by” (165). This provokes a sense of childish insecurity and inability to survive in the face of the greedy and agile local crowd.

Encounter

During the days of the congress, on 8 May 1924, Asja Lācis wrote a letter from Capri to her friend Elvīra Bramberga, a member of her drama studio in Riga:

I liked Naples for real – a crazy city: eternal movement, sharp, cutting noises from street vendors, donkeys and children. Street musicians play every night and sing in a completely oriental style. Hundreds of children with black mouths and fingers in their mouths are eager to gather around; their big black eyes shine with joy at the sounds they hear. All life is on the street – the doors of the narrow rooms are open. Huge wine barrels with sweet “Frisante” juice can be seen in the trattorias. I drink a lot of wine. I have great approval among the cavaliers, I think like all northerners, but I don’t like Italians. [...] Reich just left for Munich – now I’m alone with Daga. But there are many familiar faces in Capri, the sun, roses, wine, and it’s good. I am adding one orange blossom bud for you. (Lācis, 8 May 1924)

Lācis travelled to Capri for a vacation via Roma and Naples. Bernhard Reich, mentioned in the letter, had generously offered this retreat to her and her daughter Daga (Dagmāra Lācis, married Ķimele, 1919–1998) to help improve the child’s health.

Lācis’s letters from Capri prove that she visited Naples several times: “At the end of this week, I want to go to Naples for a day – I am drawn to this crazy city with its insane pace and the dull emptiness of its places. The street is wonderful. The street has more power than a house” (Lācis, 30 June 1924). She also mentions collecting materials about Naples:

I am still in Capri, although I travel around. I have been to Naples. It is never too long to see that city. I have been to Sorrento, Castella di Maris, Pompeii. I saw two theatres, the ancient arena. [...] I am now writing about the New Theatre Directions in Germany and collecting material about Naples. [...] The Strunke couple [Latvian artist and stage designer Niklāvs Strunke (1894–1966) and his wife Olga Strunke (1899–1986)] are also here; we live in the same house. Here at the moment are Marinetti and Vasari, Italian futurists. I met them. But their doings are already outdated. Writing in Italy is about to emerge – Pirandello – you must have heard of it. (Lācis, 18 August 1924)

Her correspondence with the editor of the journal *Domas* also confirms her involvement in writing about Naples:

Now I hasten to send you New German Theatre Direction. Naples is also ready, but in German, because I have to write several travel descriptions for a German publisher. I would like to publish it in yours first. I am sending it in German for you to read. If it is okay, send it back with a note, then I will rewrite it in Latvian. Or, perhaps, you can rewrite it in Latvian yourself. Now I am writing about the Paris Theatre and Drama. (Lācis, 1924)

One of the letters hints at collaborative intellectual pursuits “together with a philosopher”: “Then I got an invitation from a publishing house to go to Spain because they liked how I wrote about Naples together with a philosopher. We will see if I can go. Because of Daga, I probably won’t” (Lācis, 1925). This shared project highlighted their creative partnership

and the broader resonance of their reflections on Naples, which led to the invitation to Spain – a journey Lācis hesitated to take due to her familial obligations.

The letters of Asja Lācis serve as compelling evidence of her fruitful collaboration and co-authorship with Walter Benjamin. Her reflections on the city's chaotic vitality, theatricality and insane pace closely align with observations reflected in "Naples", proving her significant influence that shaped their writing. Lācis's correspondence reveals not only her active engagement in collecting material about Naples but also her keen awareness of cutting-edge cultural and artistic movements, such as Futurism and Luigi Pirandello's theatre. Her descriptions of Naples as a city where "the street has more power than a house" resonate with the tone and ideas that are deeply intertwined in her input to the co-authorship.

Under the influence of the collaboration with Lācis, Benjamin developed his signature philosophical style, with the initial impulse evident in this essay, as proven by researchers of Benjamin's work (Buck-Morss, Ingrem, McGill, Mittelmeier). "Naples", as a seminal text, introduced the ideas of porosity and constellation, which later evolved into key concepts. "Not only did they write about porosity; they did so in a porous way" (Mittelmeier 36). The essay enacts the phenomenon of porosity as much as describes it (Gilloch 36). The mutually overflowing and permeable scenes serve as visual imprints to develop *Denkbilder* (thought images). Benjamin's "theatrical turn" proceeded from primarily taking drama as a literary object of study and interpretation to enacting a kind of improvised theatre in constructing his texts (McGill 64). The argumentation is not causally arranged but rather forms a random set or a constellation of thought images akin to walking through a labyrinth of streets, entering passages, taking sidewalks or participating in a pageant spectacle. The perfect order of sense-making is achieved through other tools – drama and theatre-making.

The Theatre Director's Entrance

A symbolic encounter between the two authors, as depicted in the text of "Naples", could be likened to a scene from a film script. At first, the footage shows a deserted cityscape: "The city is craggy. Seen from a height not reached by the cries from below, from the Castell San Martino, it lies deserted in the dusk, grown into the rock. Only a strip of shore runs level; behind it, buildings rise in tiers" (Benjamin and Lācis 165). The philosopher's perspective is panoramic, with an alienated position as secure as a fortress. From this vantage point, the city and everyday life are invisible, as if deserted or grown into the rock. However, as the texture of the text unfolds, the city begins to move, rise and climb. The city itself comes alive and assumes its agency: "Building and action interpenetrate in the courtyards, arcades, and stairways. In everything, they

preserve the scope to become a theatre of new, unforeseen constellations" (165–166). This creates a metaphor of a laboratory, where objects, relationships, emotions and attitudes are reassembled and reimagined – much like actors on stage, collaborating to create new and unforeseen constellations of meaning and interaction.

Naples is built on a volcanic cliff. The porous tuff stone is formed by eruptions, when magma splashes into the air and hardens, preserving the breath of evaporating processes. Porosity is a feature of the raw material but also the central concept of this essay. The cinematic montage of textual images allows us to see the city as a constantly evolving structure shaped by volcanic tuff stone. The cellular cliff has created houses, streets and squares resembling a network of settlements. The buildings are animated by inner movement, guiding their inhabitants along the streets and arcades, through courtyards and up and down stairs. Architecture is like the art of staging, a scenario for action and a condition for free improvisation.

The jointly created experience in "Naples" provides lively scenes saturated with philosophical insights and steeped in theatricality. The gazes of the director and the philosopher are intertwined, complementing each other. The philosopher sees the city as a system of unexpected juxtapositions: "the jumble of dirty courtyards" shifts to "the pure solitude of a tall, whitewashed church interior". The encapsulation of the private existence within "four walls among wife and children" is contrasted with "the baroque opening of a heightened public sphere" (166).

In turn, the director's perspective reveals the city through theatrical terminology. The city is a theatre, and not a court or bourgeois one, but the people's theatre. Just imagine – as if – a director of agitational and educational theatre gave a task to actors: the challenge of breaking the fourth wall. This technique, where performers directly address the audience, involves an awareness of the presence and dissolution of the imaginary barrier that separates the stage from the spectators. Different worlds exist side by side and simultaneously. "Translating cities" as a metaphor (Taurens 15) exchanges the cognitive value of the experience of difference. The way to reflect this is not through rational argumentation but by forming imagelike descriptions to create a constellation, arranging a kaleidoscopic montage.

The City as a Theatre Stage

The expressions such as "a passion for improvisation", "a high school of stage management", and "simultaneously animated theatres" (Benjamin and Lācis 167) are adopted from theatre terminology and practice to describe city life. Gateways resemble stage arches, and staircases and roofs function like multilevel scenography sets. Lācis, in her articles about theatrical life in Germany, mentions the revolving stage that

makes it possible “to change scenes one after another at kaleidoscopic speed” (Lācis, “Berlīnes teātru iespaidi”). The director’s gaze captures the city as a multiplicity of simultaneous stages for action throughout the urban space. Moreover, balconies and windows reveal what is happening in the pores of apartments, reminiscent of theatre lodges, where someone watches the action unfold. At the same time, acting and watching – “dual awareness of participating” (Benjamin and Lācis 167) – also refers to theatre methodology. Actors play roles to embody characters, but they must also be aware of their position and able to step out of character to pose a question to the audience. This double awareness is also crucial in group improvisations – actors improvise and lead the scene to its outcome, collaborating without prior arrangement.

Asja Lācis, educated in pre- and revolutionary Russia and experienced in directing German political theatre, recognised the need to revolutionise theatre. The idea of proletarian theatre, which emerged from the popular theatre in Tsarist Russia (Swift), is based on a radical amateur approach – not mimicking professionals but developing simple and demonstrative acting (Milohnić 106). One of the authorities of Proletkult theatre, Platon Kerzhentsev (real name Lebedev, 1881–1940), in his influential book *Creative Theatre* (*Tvorcheskij teatr*, 1918), argued that theatre should cease to be a place of entertainment and inaction for the audience. The proletariat must seize the opportunity to display its theatrical instinct. “It is not so much necessary to play for the popular audience as to help this audience play itself” (Kerzhentsev 68).

“Art on the streets!” was the slogan of revolutionary artists. Another important figure, Nikolai Evreinov (1879–1953), derived his theatre philosophy from concepts such as theatrocracy, will to the theatre, director of life, and actor for themselves, forming its theoretical, pragmatic, and practical parts in his *Theatre for Oneself* (*Teatr dlja sebja*, 1915) (Evreinov 114–408). As a result, there is an expressive affirmation of the theatrical instinct of human beings: everyone plays theatre for themselves. Human beings orient themselves in the world, mimicking the environment. The power that moves the individual is the aspiration to transform into the better self. The revolution demanded that, along with a passion for acting, directing and drama, avant-garde aesthetics should not be a privilege of the elite (Kleberg). This pathos echoes in “Naples”, asserting that everyday life in the streets is “a high school of stage management” (Benjamin and Lācis 167). Life itself is a great school of directing.

The Porous Labyrinth

“Naples” conjures up theatrical scenes of street life: an artist draws with crayons, and a moment later, this work of art has already disappeared into the stream of pedestrians; vendors’ carts offer music, sweets and toys like small mobile stages; someone makes

money by performing tricks with pasta; newspapers sellers recite loudly; vendors advertise their products and play out the auction as the art of haggling (Benjamin and Lācis 169–170). Mundane life becomes a show with the participation of artists, passers-by, buyers, sellers, cheaters, beggars and tricksters. Trade borders on a game of chance, with the excitement of buying and selling, side by side with playing tricks and lottery addiction. A toothpaste seller, with a mysterious gesture, wraps sold items in green or pink paper as if presenting a good fortune lot. Bazaars with jumbled piles of goods seductively laid out, while department stores display tightly packed multiplicity: “Only in fairy tales are lanes so long that one must pass through without looking to left or right if one is not to fall prey to the devil” (170). The more precisely the details of the scenes are described, the more the real becomes permeated with magical bliss as if participating in an enormous theatrical pageant.

The authors deeply immerse themselves in the porous flesh of the city. They peer into overcrowded apartments in working-class quarters and rooms crammed with beds. They wander through streets full of carts, people and fires. They linger in gateways, observing the household bustle in front yards and spectators leaning out from windows and balconies. They savour fresh seafood amid the hustle and bustle of the market, hastily drink espresso in taverns and acquire skills in the local language of gestures (171–173). Towards the end of the essay, like awakening from a vivid dream, the much-repeated saying “*Vedere Neapoli e poi Mori*” – is humorously reinterpreted as a misunderstanding. The expression, “To see Naples and die”, paraphrased in the essay (173), hints at an expanded horizon of interpretation. While traditionally romanticised as an affirmation of the city’s beauty, the essay invites readers to consider it in an ironic light.

Conclusion

In a world increasingly defined by challenges of migration, the concept of the *flâneur* and *flâneuse* remain relevant as symbols of engagement and creativity. The collaborative journey of Lācis and Benjamin offers a model for reimagining the relationships between the centre and periphery, artist and audience, and tradition and innovation. Their work proves that when intertwined with the dynamism of lived experience, art and philosophy can inspire new ways of seeing and being in the world. The dual perspectives of Lācis and Benjamin do not dilute the effectiveness of their analysis; instead, they introduce dramatism and conflict, creating a deeper and more immersive experience by confronting the ignorance of uncomfortable social realities.

A close reading of “Naples” illuminates the extent to which Asja Lācis contributed to the conceptual and thematic foundation of Benjamin’s reflections, positioning her

as an influential figure in his work and reinforcing the collaborative nature of their study of Naples. *Flânerie*, as a practice of involvement in the city and a strategy for writing, also helps with interpreting and understanding. The process of walking and descriptive visualisation of street life scenes are used as textual form. The pace of the written text reflects the buzz of streets – stopping points of the contemplation process mark cells of the explored system – and includes not only descriptions of mundane events but also an analysis of the functioning of society. A panoramic picture for understanding opens up behind the sudden stops. The habits of Neapolitan citizens are captured through conscious involvement and, at the same time, the observation of this immersive experience. The descriptive part of the essay is closely intertwined with the authors' gazes, reflecting on the visible, tangible and contemplated reality. The kaleidoscopic structure of the text evokes a cinematic quality, resembling a flowing and crumpling video sequence.

Dramaturgically, the essay's structure follows a classical principle of form with a prologue, a conflict outline and a challenging path, which leads to an open ending without a didactically expressed morality. The text reexamines and reviews the tangle of impressions, arranging them in a constellation of mutual relationships. The thought images are linked to the events of everyday life in the city and the visual impressions of wandering. The porous volcanic rock on which the city is built represents a fractal structure that transitions from material – its natural physical form – to architectural, social habitat and textual forms.

Furthermore, porosity is more than a metaphor but a system of exploration to merge philosophy with lived experience. The fluid nature of boundaries in the interior and exterior of architecture, private and public social life, day and night time, leisure and labour, trade and gambling reflect habits and social structures of constant interaction. The city functions as a stage for performances of religious rituals, processions, social acceptance or public shaming gestures and for interactions of trade and cheating.

Public spaces resemble theatre sets, blending reality with spectacle. Improvisation permeates daily life, from theatrical street performances to spontaneous celebrations. The performance of urban life is highly relevant for contemporary discussions on urbanism, social cohesion and cultural resilience.

This interdisciplinary approach to urban observation, in the broader sense of avant-garde projects, foresees breaking boundaries, be they artistic or ideological. The avant-garde of the early 20th century sought to dissolve distinctions between high and low culture, centre and periphery, and theory and practice. The text of "Naples" embodies this ethos by presenting the city as a fluid and hybrid space. The intertwined gazes of *flâneur* and *flâneuse* mark the co-created liminality of the cityscape, enabling fluid transitions and transformations. The revolutionary avant-garde implications

involve the contributions of other artistic movements or figures who also influenced the cultural landscape of the time by challenging the traditions and opening up boundaries. The essay's mosaic-like structure reflects this hybridity, combining philosophical musings with vivid descriptions of everyday life. This method aligns with the avant-garde's commitment to fragmentation and polyphony.

- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Polity, 2000.
- Benjamin, Andrew. "Porosity at the Edge: Working through Walter Benjamin's *Naples*." *Walter Benjamin and Architecture*, edited by Gevork Hartoonian, Routledge, 2009, pp. 107–118.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osbourne, introduction by George Steiner. Verso, [1928] 1985.
- Benjamin, Walter, and Asja Lācis. "Naples." *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, edited by Peter Demetz, translated by E. F. N. Jephcott, Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt, 2018, pp. 163–173.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press, 1991.
- Buck-Morss, Susan. "The Flâneur, the Sandwichman and the Whore." *New German Critique*, no. 39, 1986, pp. 99–140. [JSTOR] (<https://www.jstor.org/stable/488122?seq=14>).
- Comfort, Kelly, and Marylaura Papalas, editors. *New Directions in Flânerie: Global Perspectives for the Twenty-First Century*. Routledge, 2022.
- D'Souza, Aruna, and Tom McDonough, editors. *The invisible flâneuse?: Gender, public space and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester University Press, 2010.
- Edmond, Jacob. "The 'Flâneur' in Exile." *Comparative Literature*, vol. 62, no. 4, 2010, pp. 376–398. Duke University Press, [JSTOR] (<https://www.jstor.org/stable/pdf/40962925.pdf>).
- Evreinov, Nikolai. *Demon teatralnosti [The Demon of Theatricality]*. Edited and annotated by A. Zubkov and V. Maksimov. Letnii Sad, 2002.
- Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Polity, 1996.
- Gluck, Mary. "The Flâneur and the Aesthetic: Appropriation of Urban Culture in Mid-19th-Century Paris." *Theory, Culture & Society*, vol. 20, no. 5, 2003, pp. 53–80.
- Kerzhentsev, Platon. [Lebedev, P. M.]. *Tvorcheskij teatr [Creative Theatre]*. 5th ed., revised and expanded, Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1923. Available at Teatr Lib, http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Kerzhentsev_Platon_Mihailovich.htm. Accessed 2 December 2024.
- Kleberg, Lars. *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*. Macmillan Education UK, 1993.
- Lācis, Anna. "Berlīnes teātru iespaidi" [Impressions of Berlin Theatres]. *Darbs un Maize*, no. 6, 1922, pp. 189–190. <https://www.periodika.lv/periodika2-viewer/?la>

ng=fr#panel:pa|issue:175021|article:DIVL179.

---. "Parīzes ikdiena un teātri" [Everyday Life and Theatre in Paris]. *Domas*, no. 9, 1 Sept. 1925, pp. 285–291. <https://www.periodika.lv/periodika2-viewer/?lang=fr#panel:pa|issue:191433|article:DIVL430>.

Mathew, Shaj. "Global Autofictional Flânerie." *Modernism/Modernity*, vol. 29, no. 2, 2022, pp. 219–239. [Project Muse](<https://muse.jhu.edu/journal/131>).

McGill, Justine. "The Porous Coupling of Walter Benjamin and Asja Lacis." *Angelaki*, vol. 13, no. 2, 2008, pp. 59–72.

Milohnić, Aldo. "Radical Amateurism." *Parallel Slalom: A Lexicon of Non-aligned Poetics*, edited by Bojana Cvejić and Goran Sergej Pristaš, Tkh and CDU, 2013, pp. 104–113.

Mittelmeier, Martin. *Naples 1925: Adorno, Benjamin, and the Summer That Made Critical Theory*. Yale University Press, 2024.

Said, Edward W. "Traveling Theory." *The World, the Text, and the Critic*, Faber and Faber, 1984, pp. 226–247. Originally published in *Raritan*, vol. 1, no. 3, 1982, pp. 41–67.

Swift, Anthony E. *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*. University of California Press, 2002.

Taurens, Jānis. "Asja Lacis and Walter Benjamin: Translating Different Cities." *Critical Latvian Perspectives on Anna (Asja) Lacis*, special issue of *The Canadian Review of Comparative Literature*, edited by Susan Ingram, vol. 45, no. 1, 2018, pp. 15–30. University of Alberta Journals, <https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/article/view/29469>.

—. "Neapoles pasāžas" [The Passages of Naples]. *Culture Crossroads*, vol. 8, 2015, pp. 93–99. <https://www.culturecrossroads.lv/index.php/cc/article/download/165/146/253>.

Tester, Keith, editor. *The Flaneur*. Routledge, 1994.

Wrigley, Richard. "Unreliable Witness: The Flâneur as Artist and Spectator of Art in Nineteenth-Century Paris." *Oxford Art Journal*, vol. 39, no. 2, 2016, pp. 267–284.

Unpublished Correspondence

Lācis, Anna. Letter to Elvīra Bramberga. 8 May 1924. Latvijas Nacionālais Rakstniecības un Mūzikas Muzejs (Latvian National Museum of Literature and Music), RTMM 322744, Vīli. K 6/5.

Lācis, Anna. Letter to Elvīra Bramberga. 30 June 1924, resent to Eleja 10 July 1924. Latvijas Nacionālais Rakstniecības un Mūzikas Muzejs (Latvian National Museum of Literature and Music), RTMM 322745, Vīli. K 6/8.

Lācis, Anna. Letter to Elvīra Bramberga. 18 August 1924. Latvijas Nacionālais

Rakstniecības un Mūzikas Muzejs (Latvian National Museum of Literature and Music), RTMM 322746, Vīli. K 6/10.

Lācis, Anna. Letter to Andrejs Upīts. 1924. Latvijas Nacionālais Rakstniecības un Mūzikas Muzejs (Latvian National Museum of Literature and Music), RTMM 322737, Vīli. K 7/18.

Lācis, Anna. Letter to Elvīra Bramberga. 20 March 1925. Latvijas Nacionālais Rakstniecības un Mūzikas Muzejs (Latvian National Museum of Literature and Music), RTMM 322748, Vīli. K 6/14.



UDK 821.09:792

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/262-281

Povzetek

Tema članka je esej »Neapelj« [orig. nem. »Neapel« – op. prev.] (1925), ki je nastal v soavtorstvu Asje Lācis (roj. Anna Liepiņa, por. Lācis ali Lāce, 1891–1979) in Walterja Benjamina (1892–1940). Gre za študijo primera, ki uporablja flanerstvo (fr. *flânerie*) kot strategijo pri ustvarjanju. Pripovedovalca, torej figuro pohajkovalca po mestu in oddaljenega opazovalca, sta soavtorja zasnovala tako, da pridejo do izraza razlike v interpretaciji s strani moškega in ženske – flanerja (fr. *flâneur*) in flankerke (fr. *flâneuse*). V eseju je Neapelj prikazan s protistavo dveh vidikov: filozof Benjamin mesto obravnava kot sistem ter pri tem preučuje njegove strukture in kategorije, gledališka režiserka Lācis pa na mesto gleda kot na dinamično predstavo. Pogleda se zlijeta v edinstven pripovedni glas. Članek osvetljuje pomen raziskovanja mest za gledališče, prispevke s strani Lācis pa dokazuje z raziskovanjem vzporednic iz njenega izobrazbenega ozadja, ustvarjalnih del, pisem in publikacij. Pod vplivom sodelovanja z Lācis je Benjamin razvil svoj značilni filozofski slog; zametke najdemo v tem eseju, saj je v njem uvedel metafori poraznosti in konstelacije, ki ju je pozneje razširil v koncepta. Članek se zaključuje z ugotovitvijo, da flanerstvo kot strategija raziskovanja in pripovedovanja združuje vitalnost žive izkušnje z gledališčem in filozofijo, cilj pa je navdihniti sveže poglede na to, kako videti in bivati v svetu. Z drugimi besedami, utelešati revolucionarni cilj avantgard – preseganje umetniških, ideoloških oziroma kulturnih meja – ter jih s tem podpirati v njihovih inovativnih in transformativnih prizadevanjih.

Ključne besede: Neapelj, živa izkušnja, gledališkost urbanega okolja, poraznost, konstelacija, ustvarjalno sodelovanje, flaner in flankerka, pripovedni glas

Sanita Duka je študentka doktorskega študija na Latvijski akademiji umetnosti. V disertaciji o delovanju Delavskega gledališča v Rigi (1926–1934) nadaljuje raziskovanje teme magistrskega študija. Pred kratkim se je pridružila projektu Walking Through Time: Flânerie and Modernity in Latvian Interwar Culture [Sprehod skozi čas: Flanerstvo in modernost v latvijski kulturi med obema vojnama], ki ga vodi ILFA. Pred tem je študirala filozofijo na Univerzi v Latviji ter kulturni menedžment na Glasbeni akademiji Jāzepsa Vītolsa v Latviji. Pri gledaliških študijih uporablja multidisciplinarni pristop.

sanita.duka@gmail.com

Flanerstvo kot strategija: revolucionarne ideje avantgard v soavtorstvu Asje Lācis in Walterja Benjamina

Sanita Duka

Latvijska akademija umetnosti (AAL), Inštitut za literaturo, folkloro in umetnost Univerze v Latviji (ILFA)

Članek »Flanerstvo kot strategija: revolucionarne ideje avantgard v soavtorstvu Asje Lācis in Walterja Benjamina« obravnava esej »Neapelj« (1925), ki sta ga skupaj napisala Asja Lācis (roj. Anna Liepiņa, 1891–1979) in Walter Benjamin (1892–1940), in sicer kot študijo primera, ki uporablja flanerstvo kot strategijo pri ustvarjanju. Pripovedovalca, ki ga pooseblja figura pohajkovalca po mestu in opazovalca, soavtorja v svoji interpretaciji oblikujeta s protistavo pogledov flanerja (moškega) in flankerke (ženske), pri čemer pride do izraza različnost njunih gledišč. Posledica te dvojnosti je inovativen esejski pristop, pri katerem filozof Benjamin preučuje Neapelj kot sistem struktur in kategorij, gledališka režiserka Lācis pa mesto interpretira kot dinamično predstavo. Pogleda se zlijeta v edinstven pripovedni glas, v katerem se prepletata analiza in imerzija. Dejstvo, da Neapelj raziskujeta tako flaner kot flankerka, omogoča enakovredno in ustvarjalno dopolnjevanje v obojestransko korist in s tem pomeni izziv spolni pristranskosti. Interdisciplinarna metoda eseja sledi načelom avantgardnih gibanj zgodnjega 20. stoletja, ki so si prizadevala za preseganje starih in ustvarjanje novih tradicij pa tudi za brisanje ločnic med visoko in nizko kulturo, teorijo in prakso, centrom in periferijo.

Pričujoča raziskava osvetljuje pomen raziskovanja mest za gledališče, s poudarkom na pomembnih prispevkih s strani Lācis. V argumentaciji namreč izpostavi intelektualni prispevek, ki ga lahko povežemo z Lācis glede na njeno strokovno izobrazbo in izkušnje, ki jih je pridobila kot avantgardna gledališka režiserka. Z analizo vsebine eseja članek izpostavlja gledališke metafore in omembe režijskih metod tedanjega časa, vključno z razpravami o revolucioniranju gledaliških praks, na primer z uprizarjanjem na ulicah in vključevanjem občinstva. Ključno vlogo Lācis pri oblikovanju esejskega pristopa dokazuje z raziskovanjem njenega izobrazbenega ozadja, ustvarjalnih del, pisem in publikacij. Citati iz njenih pisem, ki jih hrani Latvijski narodni literarni in glasbeni

muzej, jasno kažejo na plodno sodelovanje in soavtorstvo z Walterjem Benjaminom. Njena razmišljanja o življenja polnem kaosu, gledališkosti in norem tempu mesta so zelo podobna refleksijam v eseju »Neapelj«, kar dokazuje, da je močno vplivala na njuno skupno pisanje. Njen prispevek je očiten tudi iz dejstva, da je za opis dinamičnosti mesta uporabljen gledališki okvir, v katerem se Neapelj preobrazi v oder za rituale, geste in predstave. V eseju je mestni prostor prikazan kot živi spektakel, v katerem se prepletajo verski obredi, ulične procesije, interakcije pri trgovanju in spontana praznovanja, realnost pa se prepleta z gledališkostjo.

Članek za preučevanje pripovedovanja zgodb v eseju uporablja analizo opisanih prizorov. Začetni prizor je podoben uvodnemu delu predstave; primerljiv je s prologom zgodovinske tragedije, odraža pa gledališkost vsakdanjega življenja. Benjamin in Lācis flanerstvo uporabita za transformacijo pohajkovanja in opazovanja v pripovedno strategijo. Z ritmom zapisanega besedila odslikavata hrup neapeljskih ulic, pred ključnimi trenutki refleksije pa uporabita kontemplativne premore. Premori delujejo kot celice poroznega sistema in nam omogočajo panoramski vpogled v življenje Neaplja. Posledica hibridnega pristopa je kinematografska in kalejdoskopska struktura eseja, ki mesto prikazuje kot fluidno in fragmentirano sekvenco živih izkušenj. Članek raziskuje flanerstvo kot način angažiranja; izpostavlja, da flanerstvo lahko poveže živo izkušnjo z gledališko in filozofsko prakso ter tako ustvari fluiden prostor, kjer se prepletata opazovanje in predstava, vsakdanja srečevanja pa postanejo refleksivna dejanja raziskovanja in ustvarjanja pomena. Mozaična esejska struktura, ki združuje živahne opise vsakdanjega življenja s filozofskimi vpogledi, ponazarja avantgardno vizijo preseganja meja – umetniških, ideoloških oziroma kulturnih.

Ključna tema eseja je poroznost, metafora za strukturo Neaplja od njegovih vulkanskih temeljev do arhitekturne in družbene ureditve. Poroznost označuje konceptualno in fizično realnost, v kateri se odraža igriva interakcija med zasebnim in javnim prostorom, dnevom in nočjo, delom in prostim časom ter trgovanjem in hazardiranjem. Zaradi poroznosti mesta jasnih ločnic ni več; poraja se polje nenehnega stika in improvizacije. Ta okvir ne predstavlja le temeljev za filozofske vpogleds v eseju, temveč tudi za njegov gledališki slog, saj so javni prostori podobni odrskim, vsakdanje življenje pa se odvija kot predstava. Neapelj je predstavljen kot hibriden in fluiden prostor, v katerem nam soavtorska pogleda flanerja in flanerke razkrivata liminalne prostore tranzicije in transformacije.

Etika sodelovanja, ki prežema skupno delo Benamina in Lācis, je prispevala k transnacionalnemu širjenju revolucionarnih avantgardnih idej; poleg tega je izzivala asimetrije med periferijo in centrom ter različne oblike spolne pristranskosti. Članek izpostavlja tudi, kako je njuno sodelovanje vplivalo na Benjaminovo intelektualno pot. Pod vplivom Lācis je Benjamin razvil svoj značilni filozofski slog, saj je v »Neaplju«

prvič vpeljal metafore, kot sta poroznost in konstelacija, ki ju je pozneje razvil v temeljna koncepta. V jedru teh idej je povezanost fragmentov – odraz zavezanosti avantgarde polifoniji in hibridnosti.

Članek se konča z ugotovitvijo, da flanerstvo kot strategija raziskovanja in pripovedovanja združuje dinamično živo izkušnjo z gledališčem in filozofijo, cilj pa je navdihniti sveže poglede na to, kako videti in bivati v svetu. S tem uteleša transdisciplinarni pristop, pri katerem se prepletajo umetnost, filozofija, gledališkost in živa izkušnja. Ne gre torej le za metodo, ki ji uspe ujeti bistvo Neaplja, temveč tudi vzpostavlja okvir za sodobne razprave o urbanizmu, odpornosti kulture in družbeni koheziji.

Prevedla Urška Daly



UDK 792.07(497.4) "1930/1934"Uljanišček V. M.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/282-297

Povzetek

Razprava bo zajela zadnja štiri leta delovanja scenografa Vasilija Mitrofanoviča Uljaniščeva (1887–1934). Leta 1930 se je Uljanišček namreč zaposlil v Narodnem gledališču v Ljubljani in na dramskem ter opernem odru deloval vse do smrti. Ustvaril je scenografije za 55 predstav. Od teh je z vizualnim gradivom, fotografijami in scenskimi osnutki dokumentiranih 29. V dobrih štirih letih je sodeloval s številnimi režiserji, a največkrat z Osipom Šestom (1893–1962), Bratkom Kreftom (1905–1996) in Ferdinom Delakom (1905–1968). Eden vidnejših predstavnikov avantgardne scenografije na Slovenskem še ni dobil izčrpne znanstvene razprave. Zato bomo s prispevkom skušali zapolniti to vrzel. Šlo bo torej za prvi poskus rekonstrukcije slovenskega dela njegovega opusa, s poudarkom na ohranjenih scenskih osnutkih in fotografijah predstav ter ohranjenih virih v sočasni publicistiki. Izpostavljene bodo scenografije, ki kažejo avantgardne smernice, in ovrednoten bo njihov pomen za sočasni razvoj zgodovinskih avantgard na odrih na Slovenskem. V prispevku bomo torej premislili pomen dela Vasilija Uljaniščeva za usmeritev slovenske scenografije v avantgardne tokove. Pogledali si bomo tri različne pristope, s pomočjo katerih je oblikoval svoje scenografije. Hkrati bomo skušali ovrednotiti zadnjo fazo delovanja Uljaniščeva in izpostaviti njegovo inovativnost pri projektih.

Ključne besede: avantgarda, ruska avantgarda, scenografija, Uljanišček, jugoslovanski odri

Mag. **Ana Kocjančič** (1977), umetnostna zgodovinarica, kustodinja in galeristka, je končala podiplomski študij (2006, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani) na temo *Scenografija v slovenskih dramskih gledališčih med obema vojnama (1918–1941)*. Je strokovna sodelavka za scenografijo in gledališke tehnike pri pripravi gledališkega terminološkega slovarja ter soavtorica izdane publikacije (2007, SAZU, Ljubljana). Raziskuje zgodovino slovenske scenografije, njeno povezavo z razvojem slovenske likovne umetnosti in vplive evropskih gledaliških gibanj ter evropske likovne umetnosti na njen razvoj. Je avtorica obsežne monografije *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, istoimenske razstave in člankov, televizijskih ter radijskih oddaj o razvoju slovenske scenografije.

ana.kocjancic77@gmail.com

Avantgardne sledi v scenografijah Vasilija Uljaniščeva na Slovenskem v letih 1930–1934

Ana Kocjančič

Uvod

Ukrajinski scenograf Vasilij Mitrofanovič Uljaniščev¹ (УЛЬЯНИЩЕВ Василий Митрофанович, 1887, Bobrov, Voroneška gubernija²–1934, Ljubljana) je prišel v Narodno gledališče v Ljubljani leta 1930 (Smolej, *Uljaniščev*). Scenograf, ki je bil hkrati kemik in slikar (Kovačič 134), je v mladosti sodeloval z režiserjem Vsevolodom Mejerholdom (Kreft 168) in je sledil ruskim avantgardnim smerem, predvsem kubofuturizmu, dobro pa je poznal tudi druge gledališke avantgarde. V štirih letih, ki jih je do smrti leta 1934 prebil v Ljubljani, je ustvaril scenografije za 55 predstav. Žal jih je z vizualnim gradivom (scenski osnutki, fotografije) dokumentiranih le 29. Največ scenografij je ustvaril za ljubljanski operni oder, nekaj za dramskega.

Pred prvo svetovno vojno je bil Uljaniščev kot scenograf zaposlen v moskovskem Hudožestvenem gledališču (Smolej, »Uljaniščev«). Po vojni je poklicno pot nadaljeval v gledališču v rojstnem Voronežu. Leta 1920 je emigriral v Jugoslavijo (Kreft 168). Biografski podatki o Uljaniščevu na naših tleh so skopi, a domneva se, da je prišel k nam po oktobrski revoluciji, tako kot večina ruskih gledaliških umetnikov, verjetno z eno izmed skupin (Kovačič 134). Vemo, da je v sezoni 1921/1922 že delal kot scenograf v Narodnem gledališču v Splitu, že naslednjo sezono pa na odru Narodnega gledališča v Zagrebu (HNK) (prav tam). Pred Ljubljano je nekaj časa deloval na odru v Osijeku (prav tam).

Iz njegovega zagrebškega obdobja (1922–1927) je znano, da je ustvaril scenografije in kostume za 77 predstav.³ Zanimivo je, da je na zagrebškem odru izdelal mnogo več dramskih kot opernih scenografij (prav tam), medtem ko je bil v zadnjem ljubljanskem obdobju osredotočen predvsem na delo za ljubljansko operno hišo. Že na zagrebškem odru pa je ustvaril nekaj scenografij, ki so kazale odmeve ruske avantgardne scenografije (prav tam 152). Najbolj je bilo čutiti likovni naslon na scenske predloge Leona Baksta,

¹ *Slovenski biografski leksikon* (Smolej, »Uljaniščev«) napačno navaja scenografovo srednje ime z Mitrofanič. Prav tako je napačno zapisan v hrvaški literaturi (Kovačič 134). Pravo ime je Vasilij Mitrofanovič Uljaniščev (Kosik, »Uljaniščev«).

² Mesto Voronež je danes v Rusiji, tik ob ukrajinski meji. Uljaniščev je bil po rodu Ukrajinec (»Scenograf« 7).

³ Ohranjeno je slikovno gradivo za enajst zagrebških predstav (Kovačič 134).

a je bil hkrati viden poudarek na lastnem oblikovanju odrskega prostora in scenske arhitekture (prav tam). Pri nekaterih scenskih zamislih pa je Uljanišček iskal vzore pri Vasiliju Kandinskem in Alekseju Javlenskem, predvsem pri uporabi živih barv in oblikovanju močnih obrobniht, s katerimi je obrisal figure in predmete (prav tam). Že v zgodnjem obdobju je postal razpoznaven po lastnem oblikovanju odrskega prostora in prilagajanju prizorišč lokalnemu dramskemu in zgodovinskemu miljeju, na primer tipični evropski (hrvaški) srednjeveški arhitekturi (prav tam).

Ko sta v tridesetih letih 20. stoletja na oder ljubljanske Opere stopila tudi predstavnika naših gledaliških avantgardistov, režiserja Ferdo Delak in Bratko Kreft, sta Uljaniščkova povabila k sodelovanju prav zaradi njegove avantgardne usmerjenosti. Z njima je, kot bomo preučili, osnoval nekaj zelo pomembnih avantgardnih predstav, med drugim je s Kreftom na opernem odru ustvaril avantgardno Audranovo opereto *La Mascotte* (9. 11. 1930), Massenetevega *Wertherja* (4. 1. 1931), Beatzkyjeve *Tri mušketirje* (28. 1. 1932), z Delakom pa Offenbachovo *Robinsonado* (12. 3. 1932) in Gregorčev *Eriko* (22. 10. 1932). Med najpomembnejše stvaritve njegovega ljubljanskega opusa pa sodi avantgardno zasnovana scenografija za Delannoyev balet *Damski lovec* (15. 10. 1931), v kateri je čutiti naslon na *Triadni balet* bauhausovca Oskarja Schlemmerja (Kocjančič, *Prostor* 149).

Ne glede na pomen scenografije Uljaniščkova za razvoj slovenske gledališke zgodovinske avantgarde njegovo delo v naši znanstveni gledališki literaturi do zdaj ni bilo deležno obsežnejše razprave.⁴

Tudi ta prispevek ne bo zajel njegovega celotnega ljubljanskega opusa. Osredotočili se bomo na njegovo vidnejše avantgardno ustvarjanje in skušali najti vzporednice z evropskim avantgardnim miljejem. V prihodnosti bi bilo vsekakor treba opraviti raziskavo celotnega njegovega opusa ne le v Sloveniji, temveč na območju nekdanje Jugoslavije, in njegovo ustvarjanje na jugoslovanskih odrih povezati z dobro raziskanim ruskim opusom.

Prvi stik?

Čeprav lahko o kontinuiteti delovanja Vasilija Uljaniščkova v ljubljanskem Narodnem gledališču govorimo šele od leta 1930 (vsaj glede na slovenske biografske vire) (Smolej, »Uljanišček«), sta v njegovi zapuščini, ki jo hrani SLOGI – Gledališki muzej v Ljubljani, tudi dva scenska osnutka, datirana v leto 1921. Na prvem je upodobljen interier starega, razpadlega, obokanega kletnega prostora v opečnati stavbi. Edina

⁴ Delno je njegovo scenografsko delo na več mestih osvetlila knjiga *Prostor v prostoru* (Kocjančič), poglavje o njegovem zagrebškem obdobju je napisala Đurda Kovačič (Kovačič 134–158). O scenografiji *La Mascotte* je pisala Ana Kocjančič (Kocjančič, »Opereta«).

svetloba v notranjost pride skozi nekaj lin in z rešetkami zastrtih oken. Navzgor proti dvoriščni strani vodijo stopnice. Prostor je skromno opremljen s pečjo na levi ob stopnišču in leseno mizo s stoli desno od njega. Na osnutku je zapis, da gre za prizorišče prvega, drugega in četrtega dejanja. Drugi scenski osnutek prikazuje prizorišče tretjega dejanja. Na dvorišču na levi vidimo pročelje stavbe, v kateri je prej omenjenikletni prostor, na desni se prek lesenih barak in streh odpira pogled na mestno veduto. Osnutka sta tudi podpisana z avtorjevo pisavo in priimkom v ruski cirilici, zato avtorstvo in datacija nista vprašljiva. Prav tako ne naslov predstave, za katero sta nastala, saj je ta v obeh primerih naveden na temnem paspartuju. Gre za scensko idejo za *Na dnu* Gorkega. Vprašanje pa je, za katero uprizoritev, saj leta 1921 ljubljanska Drama ni uprizorila tega dela (*Repertoar*). Predstavo *Na dnu* so tam igrali leto dni prej. So pa 2. marca 1921 s to predstavo na odru ljubljanske Drame gostovali hudožestveniki.⁵ Kot smo že omenili v uvodu, je Uljanišček pred vojno delal kot scenograf za moskovsko Hudožestveno gledališče in prišel k nam z drugimi ruskimi gledališkimi umetniki, zato je glede na datacijo ohranjenih scenskih osnutkov verjetneje, da je ob prihodu na jugoslovanska tla nadomestil na gledališkem listu zapisanega I. J. Gremislavskega⁶ in so torej scenski osnutki nastali prav za to rusko gostujočo predstavo. Žal te teze ni mogoče potrditi z nobenim od do sedaj znanih pisnih virov. Sta pa scenska osnutka Uljaniškeva najstarejša ohranjena v trenutni zbirki scenskih osnutkov SLOGI – Gledališkega muzeja (Kocjančič, *Prostor* 74) in si zato zaslužita pozornost, hkrati pa tudi natančno primerjavo z ohranjenimi fotografijami ruske gostujoče predstave v Ljubljani, s prvo rusko scensko zamislijo *Na dnu* v scenografiji⁷ pa tudi s sočasnimi scenografskimi stvaritvami Uljaniškeva za Hrvaško narodno gledališče.⁸ V ljubljanskem dramskem gledališkem listu objavljena fotografija drugega dejanja predstave *Na dnu* je primerljiva s fotografijami za prvo moskovsko uprizoritev Stanislavskega iz leta 1902, kjer je bil scenograf Viktor Simov.⁹ Predvsem lahko vlečemo vzporednico pri zasnovi prostora pod oboki. Podobno utesnjene prostore je Uljanišček v zgodnjem obdobju večkrat uporabljal za ponazoritev utesnjenih ruskih interierov, na primer pri zagrebški uprizoritvi *Borisa Godunova* leta 1924¹⁰ ali pa *Hovanščini* (1926).¹¹ Ob dejstvu, da je Uljanišček že leta

5 Letak predstave je bil objavljen v gledališkem listu ljubljanske Opere (»Na dnu« 6).

6 Scenograf Ivan Jakovljevič Gremislavski je bil umetnik-tehnolog in sin vizažista, ki je delal za Stanislavskega v času Društva za umetnost in literaturo.

7 Mladi Maksim Gorki je dramo pisal v letih 1901 in 1902, prvo uprizoritev (18. 12. 1902) pa je režiral Konstantin Stanislavski. Igra je doživela neverjeten uspeh in je bila skoraj istočasno uprizorjena tudi v Berlinu (23. 1. 1903, Berliner Deutschen Theater). Tudi prva nemška knjižna izdaja je izšla leta 1903. To je tudi leto nastanka slovenskega prevoda (Kocjančič, »Na dnu«).

8 Za primere sem vzela scenske osnutke ruske predstave *Na dnu* in scenske osnutke Vasilija Uljaniškeva za Hrvaško narodno gledališče, ki jih je v monografiji o odmevih ruske scenografije na zagrebško glasbeno scenografijo objavila Đurđa Kovačić (Kovačić 134–158).

9 Primerjaj fotografijo *Na dnu*, objavljeno v gledališkem listu ljubljanske Drame (Gorki 27), s fotografijo prve uprizoritve *Na dnu* Stanislavskega iz leta 1902 (»Predstava«).

10 Fotografija scenskega osnutka št. 168 (Kovačić 136).

11 Fotografija scenskega osnutka št. 180 (Kovačić 142).

1920 emigriral v Jugoslavijo, bi lahko sklepali, da je scenski osnutek nastal vsaj pod vplivi scenografije za to rusko postavitev, morda za sarajevski oder ali pa morda vseeno kar za predstavo na ljubljanskem.

Ne glede na nepotrjeno povezavo pa je dejstvo, da je bila scenografija Uljaniščeve leta 1921 glede na ohranjena scenska osnutka močno realistična in pod vplivom ruskega gledališča Stanislavskega, kar je vidno tudi iz nekaterih scenskih osnutkov zagrebškega obdobja, (Kovačić 134–158) pa tudi s fotografij prve uprizoritve *Na dnu* iz leta 1902 (»Predstava«).

Ljubljanske dramske scenografije

Uljanišče v Ljubljano 1. avgusta 1930 (»Scenograf« 7). Zaradi obsežnega scenografsko-kostumografskega opusa na preostalih jugoslovanskih odrih je pri nas užival ugled pomembnega scenografa (Kreft 168). Prva predstava, pri kateri je v ljubljanskem Narodnem gledališču sodeloval kot scenograf in kostumograf, je bil na dramskem odru uprizorjeni Shakespearov *Sen kresne noči* (1. 10. 1930) v režiji Osipa Šesta. To ni bila prva uprizoritev tega Shakespearovega dela na naših odrih pa tudi ne prva Šestova režija. A kot je zapisal Šest, je šlo za uprizoritev v novem prevodu in novi scenografiji: »Marsikaj se je izpremenilo tekom desetih let ... Platno prejšnjih Aten je preperelo in kostumi Atencev in gozdnega prebivalstva je doslužilo« (Ost 6).

Na gledališkem letaku je ostalo zapisano: »Nove dekoracije po zamisli režiserjevi in po osnutkih scenografa gospoda Uljaniščeve je izvršila gledališka slikarna« (prav tam). Izdelal je tudi kostumske osnutke, ki jih je izvršila gledališka krojaška delavnica (prav tam).

Za režiserja Osipa Šesta je bilo značilno, da si je ideje za scenografije večinoma zamislil sam, scenografi pa so mu jih le pomagali izpeljati (Kocjančič, *Prostor* 84). To je bilo več kot dobrodošlo za novega scenografa, saj se je moral najprej spoznati z velikostjo in opremo našega odra. Šest se je odločil za klasično sceno, škatlasto postavitev s kulisami in veduto mesta Aten na prospektu (Ost 5). Tako na ohranjenih fotografijah vidimo kulisno zasnovana prizorišča. Ohranili so se prizor v gozdu, interier stebrne antične dvorane, na tretji fotografiji pa prizorišče z veduto antičnega mesta. Kritika je o inscenaciji zapisala, da skuša biti »shakespearsko preprosta« (Koblar 16-17) in bi morda z zmanjšanjem stiliziranja in večjo plastičnostjo gozda »povzdignila iluzijo pravljčnosti in sna« (Ocvirk 583). Nekateri pa so v inscenaciji celo videli vpliv Reinhardtove neoantične gledališke pravljčnosti (prav tam 584).¹²

¹² Leta 1919 je namreč Max Reinhardt odprl lastno gledališče *Grosses Schauspielhaus*, ki je imelo odprt oder in je bilo sodobno

Tudi druge scenografije na ljubljanskem dramskem odru so ostale zveste kulisam, na primer *Vzrok* (10. 6. 1931), Cankarjevo *Pohujšanje* (17. 9. 1933) in Klabundov *Praznik cvetočih češenj* (18. 11. 1933) itd. Od vseh sta avantgardne smernice v scenografiji kazali Balzacov *Mercadet* (28. 12. 1930) in Nestroyevo *Pritličje in prvo nadstropje* (14. 9. 1931).

Pri Balzacovem *Mercadetu* sta se z režiserjem Brankom Gavello odločila za simultano sceno (Debevec 186). Na odru so bila hkrati postavljena dve do tri prizorišča (odvisno od prizorov in dejanja).¹³ A simultana scena na ljubljanskih odrih ni bila novost. Ker so imeli naši odri za ustvarjanje dinamike le pogrezala, so naši gledališki snovalci že zgodaj v dvajsetih letih 20. stoletja s pomočjo stopnišč razvijali odrska tla v več igralnih ploskev na različnih odrskih višinah. Tako simultano scensko prizorišče je imela Verdijeva opera *Aida* (6. 10. 1923) pa tudi Lenormanove *Izgubljene duše* (10. 5. 1924) na odru Narodnega gledališča v Ljubljani (Kocjančič, *Prostor* 92, 88). Nov je bil način postavitve. Med prizorišči je bilo postavljenih nekaj nizkih kulis, ki jih je Uljanišček obrnil narobe, tako da so gledalci lahko zrl v njihovo hrbtno, grobo stran. Hkrati so nizke kulise, poslikane z vzorci, značilnimi za stenske tapete, delovale kot pregrade in niso tvorile ozadja interiera. Ta napol odprta in igriva scenografija je bila za naše škatlaste odre dobrodošla novost, ki je nakazala nove poti scenografije (Koblar 32). S tako postavitvijo sta se ustvarjalca predstave odrekla tradicionalni enotnosti prostora ter odrski iluziji (Moravec 274).

Pri Nestroyevem *Pritličju in prvem nadstropju* pa sta Uljanišček in režiser Osip Šest nadaljevala s tipom simultane scene, a tokrat v več nadstropjih. Nanjo je morda vplivala hišna scenska uspešnica Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* (23. 9. 1931), ki je v scenografiji Ivana Vavpotiča doživela premiero le dan prej. Pri Grumovem *Dogodku* so bile večnadstropne stavbe ločene med seboj, pri Nestroyu je oder zavzemal pogled v notranjost dvonadstropne stavbe. Obe pa sta se verjetno naslonili na ekspresionistične scenografije, ki jih je Šest videl ob svojih obiskih evropskih, predvsem nemških odrov in v predstavah Erwina Piscatorja (Šest, »In kamor«). Piscator je namreč leta 1927 v Berlinu uprizoril predstavo *Hopla, živimo!* (*Hoppla, wir leben*, 1927) Ernsta Tollerja v odrski »zgradbi« z več višinskimi prizorišči s simultano igro (Loup 217). Scenografija te Piscatorjeve umetnine bi lahko bila neposredni vzor za scensko zamisel Uljaniščeva. Scenografija za *Pritličje in prvo nadstropje* je za naše odrske ustvarjalce pomenila primer, da se lahko odrski prostor gradi tudi v višino.

opremljeno, tudi s sodobnimi odrskimi napravami. Pri snovanju novega gledališča se je Reinhardt naslonil na *Dionizovo gledališče* v Atenah in pri tem upal, da bo utelešalo sodobno življenje, kot je arena utelešala grško skupnost (Bay, »The influence«).

13 Za več sceničnih prizorov se je odločil zaradi notranje strukture dela samega (D 2).

Scenografije na ljubljanskem opernem odru

Mnogo več ustvarjalne svobode, avantgardne estetike in obsega sodobne scenografije pa je Vasilij Uljaniščev pokazal na odru ljubljanske Opere. Prav na njem mu je v dobrih štirih letih dela uspelo uprizoriti večino avantgardnih scenografij. Svoje delo na ljubljanskem opernem odru je začel in zaključil s scenografijo za rusko opero. 4. oktobra 1930 sta z režiserjem Robertom Primožičem postavila Borodinovega *Kneza Igorja*, nekaj tednov po scenografski smrti, 28. septembra 1934, so se na opernem odru v režiji Cirila Debevca zvrstile zadnje odrske zamisli Uljaniščeve za *Hovanščino* Musorgskega.

Že pri njegovi prvi scenografiji na ljubljanskem opernem odru za *Kneza Igorja* je Uljaniščev nakazal sodobni scenografski kanon, stilno naslonjen na rusko estetiko. Scensko zamisel Uljaniščeve danes poznamo po nekaj ohranjenih fotografijah. Tako bi lahko prizorišče s šotori za Polovske plese primerjali s prvo rusko uprizoritvijo *Kneza Igorja* v Moskvi leta 1909, za katero je scenske osnutke izdelal scenograf Nikolaj Konstantinovič Rerih.¹⁴ Rerihova scena kaže ravnino, zapolnjeno s polkrožnimi šotori z zastavicami. Zaradi manjšega odra Uljaniščev levo in desno v ravnino postavi le en tak šotor. Še bližje pa je bil Uljaniščev po stilu in načinu uprizoritve prizorišč scenskimi osnutkom in postavitvi ruskega kolega Pavla Petroviča Fromana (1894–1940) za *Kneza Igorja*, ki ga je le-ta osnoval na odru Narodnega gledališča v Zagrebu 16. januarja 1922.¹⁵ Od Fromanove scenografije se je ohranilo več scenskih osnutkov (Kovačič 87–89). Eden izmed njih prikazuje tradicionalno leseno arhitekturo razkošnega ruskega fevdalnega ambienta, kar posnema tudi eden izmed scenskih osnutkov Uljaniščeve. Tudi pri Fromanu Kovačič ugotavlja, da so te rusko obarvane scenske skice osnovane na predlogah prej omenjenega scenskega osnutka scenografa Reriha iz leta 1909 (prav tam 116). Kovačič leta 1991 v knjigi sklene, da Rerihova predloga še danes služi kot vzor za Polovske plese (prav tam).

Uljaniščev na odru Narodnega gledališča v Zagrebu ni sodeloval pri uprizoritvi *Kneza Igorja*, je pa osnoval podobne tesne in lesene ruske ambiente pri scenskih zamislih za *Borisa Godunova* leta 1924 (10. septembra), *Hovanščino* (19. junij 1926) in za Šafranek-Kavičev *Medvedgrajsko kraljico* (29. septembra 1927).

Izkušen scenograf Uljaniščev je pomagal tudi mlademu režiserju Bratko Kreftu pri njegovem režijskem debiju na poklicnih odrih. Skupaj sta na ljubljanskem opernem odru osnovala celostno avantgardno opereto, priredbo po dokaj nepomembni Audranovi opereti *La Mascotte*. Kreft je v celoti politično priredil besedilo, temu pa je dobro služilo

¹⁴ Danes jih hrani Muzej Glinka v Moskvi.

¹⁵ Tako kot Uljaniščev je tudi Froman prišel na jugoslovanska tla z ruskimi potujočimi gledališkimi igralci (Kovačič 77). Bil je brat baletnikov Margarete Froman in Maksa Fromana (Milanović 280), ki sta v času gostovanja hudožestvenikov na ljubljanskem opernem odru priredila nekaj plesnih večerov. (Na primer baletni večeri od 18. do 20. januarja /Baletni 5/) Froman in Uljaniščev sta bila tudi kolega na odru zagrebškega gledališča. Primerjaj s scenskimi osnutki Fromana, fotografiji št. 74 in 75 (Kovačič 77).

malce minimalistično, simetrično urejeno scensko prizorišče Uljaniščeva s stopniščem na sredini, na katerem je bila glavna atrakcija v središče postavljeno veliko vrteče se kolo (Kocjančič, »Opereta«). To je bila popolnoma nova zamisel, za katero ne moremo najti vzporednic pri prejšnjih scenografijah Uljaniščeva. Bi ji pa lahko iskali primerjavo v ruskem miljeju. Zaradi konstrukcije vrtečega se kolesa bi jo lahko primerjali s še bolj konstrukcijsko koncipiranimi scenografijama ruske scenografke Ljubov Popove za *Veličastnega rogonosca* iz leta 1922 in za *Zemlja se dviga*, po simetrični razporeditvi scenskih elementov, stopnišča in igralcev v piramido pa tudi s scensko postavitvijo Aleksandre Ekster za *Famira Kifared Annenskega* iz leta 1916.

Scenografska zamisel Uljaniščeva za *La Mascotte* je torej združila elemente več ruskih scenografij in uresničila veliko vrtljivo kolo. Hkrati je bila prva predstava na naših poklicnih odrih, ki je z delavskega odra prenesla tip množičnega gledališča, prva, ki je uresničila karikaturu Mussolinija na ljubljanskem odru, torej na tej strani rapalske meje, in prva, v kateri so se kazali tudi športni elementi, kot so akrobatika, ples in plezanje po lestvi. Hkrati je bila tudi prva avantgardna predstava, ki je ob ponovni postavitvi nekaj let kasneje zapustila milje odra in triumfirala v totalnem performansu na prostem v parku Tivoli v Ljubljani.

Uljaniščeve se je s tem potrdil kot avantgardno usmerjen scenograf in režiser Kreft ga je nato povabil k sodelovanju še pri nekaterih drugih predstavah. Med drugim sta sodelovala pri postavitvi Massenetevega *Wertherja*, Bizeteve *Carmen* (20. 12. 1931) in Benatzkyjevih *Treh mušketirjev* (18. 1. 1932). Pri *Treh mušketirjih* sta se odločila za scenografijo, sestavljeno s projekcijo in svetlobo. Pod vplivom nemega filma sta opereto prvič opremila s projekcijo uvodnih besedil in medbesedil na visečih panojih, ki so ustrezala in dopolnjevala posamične prizore. S tem sta ustvarila za tiste čase najmodernejšo scenografijo pri nas (Benatzky 2). Ko sta spet s Kreftom uprizorila Bizetevo *Carmen*, pa sta jo opremila v realistični scenografiji in na oder pripeljala celo pravega konja.

Uljaniščeve je nadaljeval v smeri avantgardne scenografije tudi z režiserjem Ferdinandom Delakom. Pripravila sta adaptacijo Offenbachovega *Robinzona*, poimenovano *Robinsonada* (12. 3. 1932). Scena je bila spet minimalistično zasnovana, a sestavljena s številnimi projekcijami in svetlobnimi učinki. V enem izmed prizorov sta na platno projicirala sonce, medtem ko so projicirani sončni žarki plesali po tleh. O predstavi se je ohranil le zapis, da je bila dekoracija zanimiva za občinstvo in hkrati oprema odra ni ovirala igralcev (Delak 3-4).

Pravi užitek je Uljaniščeveu pomenil ustvariti scenografije za domač, ruski repertoar, tu se je večkrat zgledoval po že preverjenih ruskih scenografijah. Tudi v zgodnjem delu iz zagrebških let je naredil zelo veliko scenografij za ruske opere. Pri scenografiji za *Sneguročko* Rimskega - Korsakova se je naslonil na scenske predloge

ruske scenografinje Natalije Gončarove za *Zlatega petelina* Rimskega - Korsakova, kar se kaže v živih barvah in ruskih nacionalnih vzorcih. Prav tako pa scenski osnutki Uljaniščeva spominjajo tudi na barvitost in stilizacijo scenografije kolega Pavla Fromana, ki so za zagrebško narodno gledališče nastajale v dvajsetih letih 20. stoletja (Kovačič 76–133).

Delannoyev *Damski lovec* kot eden izmed vrhuncev slovenske avantgardne scenografije

Leta 1931 je Uljaniščev na ljubljanskem opernem odru sam zasnoval scenografijo za Delannoyev balet *Damski lovec* (15. 10. 1931). Imel je popolnoma proste roke, kar je še dodatno pokazalo, da je bil tudi sam navdušen nad novimi avantgardnimi koncepti. V scenografiji je odmeval avantgardni *Triadni balet* bauhausovca Oskarja Schlemmerja. A tudi tu je kot Uljaniščev delal po predlogi, saj je balet *Damski lovec* leto prej doživel krstno izvedbo na odru *Opere Comique* v Parizu, kar bi imelo morda manjšo težo, če ne bi bil tam uprizorjen v režiji in koreografiji slovenskega baletnika Vaclava Vlčka, ki je sočasno nastopal tudi na naših odrih.¹⁶

Uljaniščev je tla oblikoval kot šahovnico, po njej pa so se kot šahovske figure premikali baletniki v kostumih, ki so spominjali na *Triadni balet*. Konstruktivistično razkosane kulise, ki so cikcakasto omejevale prostor, pa je osvetljevala različna reflektorska svetloba (Kocjančič, *Prostor* 149).

Sklep

Lahko torej sklenemo, da je veliko zamisli Uljaniščeva temeljilo na scenskih predlogah, ki jih je poznal iz evropskega, predvsem ruskega scenografskega miljeja. Scenografije, ki jih je lahko postavil na novo in neodvisno od starega gledališkega fundusa, so slovele po inovativnih scenskih, tudi prostorsko razgibanih postavitvah, ki so tedaj na naših profesionalnih odrih pomenile avantgardo. Z njegovim prihodom je naše gledališče dobilo zrelega in izkušenega scenografa, ki je vpeljal tudi lastni slog, oprt na rusko scenografsko estetiko. Ob njegovem prihodu v Ljubljano je na opernem odru prevladoval realistično-ekspresionistični kulisni stil scenografa in slikarja Ivana Vavpotiča. Vasilij Uljaniščev pa je začel vključevati tudi preostale elemente likovnih in arhitekturnih modernizmov ter z eksperimenti, kot je bil na primer vrteči se krog pri *La Mascotte*, naš poklicni oder popeljal v avantgardne smeri. Kot so ob njegovi smrti zapisali v nekrologu, so se: »Njegove inscenacije [...] odlikovale po točnem

¹⁶ Vaclav Vlček se je skupaj z baletko Lidijo Wisiakovo leta 1927 na povabilo pridružil baletni turneji *Gledališča futuristične pantomime* Enrica Prampolinija (1894–1956) (Neubauer 115).

obvladovanju stila, po temeljitem gledališko-tehničnem znanju, po finem okusu in izredno razvitem čutu za prostor in razsvetljavo« (»Scenograf« 7).

Sprva se je naslonil na preverjene škatlaste prostore ruskih scenografov zgodnjega 20. stoletja, nato pa se kot sodelavec režiserjev Krefta in Delaka preusmeril v iskanje sorodnosti z rešitvami ruskih avantgardnih scenografov. Tako je z živimi barvami, s katerimi je krasil scenske osnutke pa tudi odrske elemente, k nam zanesel estetiko ruskega scenografskega fovizma, naslonjenega na scenske predloge Natalije Gončarove. V tem pogledu je v svoje scenografije vpeljal tudi ruske narodne, dekorativne motive. Po drugi strani ga je privlačil konstruktivizem. Smer je nakazal s praktikabli in odri v več višinah ter z velikim, vrtečim se krogom, pri čemer je črpal vzore pri scenografki Ljubov Popovi. Hkrati je bil mojster razsvetljave in z Delakom sta na primer vpeljala svetlobno projekcijsko sceno pri *Robinzonadi*. V nekaj primerih, kot je bila scena za *Damskega lovca* in za *Pritličje in prvo nadstropje*, pa je Uljanišče v vzore poiskal v nemškem miljeju.

Uljaniščeva zadnja scenografija na naših odrih je bila *Hovanščina* Musorgskega, narejena povsem v klasičnem ruskem stilu. Podobna je bila prostorom njegove scenografije za *Kneza Igorja*. Zaradi bolezni ozadja *Hovanščine* ni več postavljala sam. Njegovo idejo je na ljubljanski operni oder prenesla gledališka delavnica pod vodstvom Vaclava Skrušnja. Umrli je 21. avgusta 1934 na Golniku.

- »Baletni večeri«. *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 1, št. 18, 1920/21, str. 5.
- »Gorki: 'Na dnu', II. dejanje« (fotografija). *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 1, št. 17, 1920/21, str. 27.
- »Na dnu« (letak predstave). *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 1, št. 24, 1920/1921, str. 6.
- »Predstava *Na dnu*, 1902. leta«. (Спектакль «На дне» 1902 г. Источник). Zgodovina Rusije pred letom 1917 (История России до 1917 года). *Kulturno življenje humus.livejournal.com*, *Umetnost*, russiahistory.ru/spektakl-na-dne-1902-g/. Dostop 10. 1. 2025.
- »Scenograf Vasilij Uljaniščev umrl«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 14, št. 1, 1934/35, str. 7–8.
- Bay, Howard, in George C. Izenour. »The influence of Reinhardt in theatre«. *The evolution of modern theatrical production*, www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Reinhardt. Dostop 10. jan. 2025.
- Benatzky, Ralph. »Trije mušketirji«. *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 11, št. 7, 1931/32, str. 2.
- D. A. »Honore de Balzac: Mercadet«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 10, št. 8, 1930/31, str. 2.
- Debevec, Ciril. *Izbrani gledališki članki*. Mestno gledališče ljubljansko, 1967.
- Delak, Ferdo. »Robinsonada«. *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 11, št. 10, str. 3–4.
- Koblar, France. *Dvajset let slovenske Drame II (1930–1939)*. Slovenska matica, 1965.
- Kocijančič, Katarina. »Na dnu«. *Digitalna knjižnica SLOGI – Gledališki muzej*, www.slogi.si/publikacije/na_dnu-fran_kobal-2/. Dostop 10. januar 2025.
- Kocijančič, Ana. »Opereta La Mascotte (Dekle sreče) v režiji Bratka Krefta«. *Amfiteater*, letn. 12, št. 1, 2024, str. 174–194.
- . *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, I. del, Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- Kosik, V. I. »Uljaniščev Vasilij Mitrofanovič«. Искусство и архитектура Русского зарубежья (*Umetnost in arhitektura ruskega zamejstva*), 17. avgust 2011, artrz.ru/authors/1804974128/1804786914.html. Dostop 10. januar 2025.
- Kovačič, Đurđa. *Prisutnost i odjeci ruske scenografije na zagrebačkoj glasbenoj sceni 1918–1940*. Institut za povijest umjetnosti, 1991. Studie i monografije, 7.

- Kreft, Bratko. »O uprizoritvi komične opere 'La Mascotte' (Spomini, razmišljanja, dokumenti)«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja in filmskega muzeja*, letn. 40, št. 33, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1979, str. 150–178.
- Loup, Alfred Joseph III. »The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920–1931.« 1972. *LSU Historical Dissertations and Theses*. 2348. repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/2348. Dostop 10. januar 2025.
- Milanović, Olga. *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*. Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.
- Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Cankarjeva založba, 1980.
- Neubauer, Henrik. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I*. Forma 7, 1997.
- Ocvirk, Anton. *Miscelanea*. Državna založba Slovenije, 1984.
- Ost (Šest, Osip). »Shakespeare: Sen kresne noči«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 10, št. 1, 1930/31, str. 4–6.
- Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ur. Nevenka Gostiševa idr. Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Smolej, Viktor. »Uljanišče, Vasilij Mitrofanič (1887–1934)«. *Slovenski biografski leksikon*, www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi744545/. Dostop 10. januar 2025.
- Šest, Osip. »In kamor se oko ozre«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 4, št. 2–12, 1921/1922.



UDK 792.07(497.4) "1930/1934"Uljanišček V. M.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/282-297

Abstract

This article discusses the final four working years of the stage designer Vasily Mitrofanovich Ulyanishchev (УЛЬЯНИШЧЕВ Василий Митрофанович, born 30 January 1887, Bobrov in the Voronezh province, Russia; died 11 September 1934, Ljubljana, Slovenia, Kingdom of Yugoslavia). From 1930 until his death in 1934, Ulyanishchev worked for both the Opera and Drama of the National Theatre in Ljubljana. During his brief time in the Slovenian city, he designed the sets for fifty-five performances. Only twenty-nine of them are well documented with different visual material, mainly with photos and sketches. During this period, Ulyanishchev collaborated with several Slovenian directors, including Osip Šest (1893–1962), Bratko Kreft (1905–1996) and Ferdo Delak (1905–1968). Although Ulyanishchev is widely regarded as one of the most prominent avant-garde scenographers in Slovenia, his work has not yet received comprehensive scholarly attention. This article therefore attempts to address this shortcoming. The author examines his three distinct approaches to set design, discussing his orientation towards the practices of historical avant-gardes. At the same time, she explores the changes and innovations in his work during his final period. The article is thus the first reconstruction of the part of the author's oeuvre created in Slovenia. The discussion is grounded in a comprehensive examination of the preserved stage designs and photographs of performances, complemented by a meticulous analysis of preserved sources in newspapers. The focus of this study is to illuminate the stage sets that drew inspiration from the historical avant-garde practices. Through a critical evaluation it aims to ascertain their significance in the evolution of historical avant-gardes within the context of Slovenian theatres.

Keywords: avant-garde, Russian avant-garde, scenography, Ulyanishchev, Yugoslav stages

Ana Kocjančič (1977), MA, is an art historian, curator, gallerist and researcher of the history of scenography in Slovenia. In 2006, she completed her master's degree with the thesis *Scenography in Slovenian Drama Theatres between the World Wars (1918-1941)* at the Department of Art History at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Since then, she has been researching the history of Slovenian scenography and its connection with the development of Slovenian fine arts and the effects of European theatre movements and European fine art on its development. She is a professional assistant in the field of scenography and theatrical techniques in the emergence of a new theatre terminological dictionary and the co-author of a published edition (2008) at the Slovenian Academy of Sciences and Arts (SASA/SAZU) in Ljubljana. She is the author of the 2018 monography *Prostor v prostoru. Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991* (*Space Within Space: Scenography in Slovenia from the 17th century to 1991*) and many articles, exhibitions, television and radio shows on the development of Slovenian scenography.

ana.kocjancic77@gmail.com

The Traces of the Historical Theatre Avant-Garde in Vasily Ulyanishchev's Stage Design for Slovenian Theatre between 1930–1934

Ana Kocjančič

The article focuses on the work of the Ukrainian set designer Vasily Mitrofanovich Ulyanishchev (1887–1934). He worked for both the Opera and Drama of the National Theatre in Ljubljana from 1930 until his death in September 1934. During his last four working years, he created sets for fifty-five performances, of which only twenty-nine are documented with visual material, photographs and set designs. Most of his creations were for Ljubljana's Opera, others for the Drama theatre. Over the four years, he worked with many directors, but most frequently with Osip Šest, Bratko Kreft and Ferdo Delak.

In 1920, Ulyanishchev emigrated to Yugoslavia, where he initially worked for the theatres in Split, Zagreb and Osijek. Except for two preserved set designs for Maxim Gorky's *The Lower Depths*, which he signed and dated in 1921, there is no trace of his activity in Ljubljana until 1930. Regarding these two sets, the article puts forward a partially supported thesis that those two set sketches were most likely created for a guest performance by artists of the Moscow Art Theatre (MAT) in Ljubljana (on 2 March 1921) and were finished by Ulyanishchev instead of the set designer I. Y. Gremislavsky, whose name was written in the theatre's programme. As demonstrated in archival sources, Gremislavsky was not a member of the Russian theatre company that toured Ljubljana and other Yugoslav theatres during this period.

In Yugoslavia, Ulyanishchev was recognised as an expert in set design. Therefore, he was invited to join the Ljubljana Opera. The avant-garde directors Ferdo Delak and Bratko Kreft had also just started working there, and they immediately appointed Ulyanishchev as their stage designer. In collaboration with Kreft, he created several avant-garde productions that received critical acclaim, including Audran's operetta *La Mascotte* (9 November 1930), Messenet's *Werther* (4 January 1931), Beatzky's *The Three Musketeers* (28 January 1932), and, in collaboration with the director Ferdo Delak, Offenbach's *Robinson Crusoe* (12 January 1932). Among the most significant and independent creations of his Ljubljana oeuvre, it is considered the avant-garde set design for Marcel Delannoy's ballet *The Lady's Jester* (*Le Fou de*

la Dame, premiere 15 October 1931), in which there is a clear reference to Oskar Schlemmer's *Triadic Ballet*.

Upon his arrival in Ljubljana, the opera stage was characterised by the realist-expressionist style of set design, which exerted a significant influence on the Slovenian painters of that era who were responsible for designing the stage scenery. However, Vasily Ulyanishchev began to incorporate other elements of artistic and architectural modernism and, with experiments such as the revolving wheel in *La Mascotte*, led our professional stage into avant-garde scenographic directions.

Initially, he relied on the well-established box-like spaces of the Russian set designers of the early 20th century. Consequently, as a collaborator of directors Kreft and Delak, he concentrated on identifying parallels with the solutions of Russian avant-garde set designers. It is evident that the utilisation of vibrant colours in the decoration of sets and stage elements by the artist has been instrumental in bringing to life the aesthetic sensibilities of Russian scenographic Fauvism, drawing notable inspiration from Natalia Goncharova's sets, particularly evident in the set design for Rimsky-Korsakov's opera *The Snow Maiden: A Spring Fairy Tale (Snegurochka)* (5 April 1931). In consequence of this influence, Ulyanishchev also incorporated Russian folk decorative motifs into his sets. Conversely, he demonstrated an affinity for Constructivism. He indicated his intended direction using platforms and scaffolding at various heights, as well as a substantial revolving wheel, drawing inspiration from the stage designer, Lyubov Popova. Furthermore, he was a master of light, and, in collaboration with director Ferdo Delak, he introduced a scene with light projection in *Robinson Crusoe*. In certain instances, such as the scenes for the ballet *The Lady's Jester* and Netroy's play *The Ground Floor and the First Floor*, Ulyanishchev drew inspiration from the German milieu.

The last set design by Ulyanishchev on our theatre stages was for Modest Mussorgsky's *Khovanshchina* (premiere 28 September 1934), which was entirely performed in the classical-Russian style. This visual motif bears a striking resemblance to the set design for Alexander Porfiryevich Borodin's *Prince Igor* (4 October 1930), for which he drew inspiration from Nikolai Konstantinovich Rörich's stage concept. Because of ill health, he was no longer able to stage *Khovanshchina* himself. His last note to the director of the opera, Ciril Debevec, was written on 21 August 1934. He informed him that he had sent him thirty-two sketches, plans and floor plans in the post, addressed to the Opera manager Mirko Polič. He died just days before its premiere on 19 September 1934.

We can conclude that many of Ulyanishchev's scenographic ideas were based on scenic templates that he knew from the European, especially Russian, scenographic milieu. His stage creations, which he could set up anew and independently of the old scenery theatre holdings, were famous for their innovative scenic installations, including spatially diverse installations, which still represent groundbreaking innovations for Slovenian theatre history.



UDK 7.038.531

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/298-316

Povzetek

Pojmovanje središča in obrobja v kulturi je podložno historičnim spremembam in v tem procesu tudi samo, namesto da bi bilo monolitno paradigmatizirano, postaja kompleks pomnožene mnogoobraznosti. V prispevku se teza razvija z opazovanjem dogajanja med performativnostjo Neue Slowenische Kunst in ljubljansko urbano subkulturo okoli leta 1980 ter med performativnostjo Neue Slowenische Kunst in globalnim paradržavljanskim gibanjem NSK Folk Art okoli leta 2010. Med navedenimi praksami so se odvijale performativne prisvojitve, ki so privedle do subverzije središčnega in obrobnega znotraj kulturnega protitoka družbeni hegemoniji. Slednje je rezultat zmožnosti oz. nezmožnosti izgrajevanja *habitusa*, tj. spleta spomina in razumevanja zgodovine, izrekljivega v jezikovni gramatiki (sub)kulturne skupine. Neue Slowenische Kunst ostaja estetski vzgib, ki opolnomoči za družbeno akcijo angažirano misel, vendar izgublja pozicijo absolutnega središča te misli zato, ker se odmika od njenega utelešenja, pri čemer – paradoksalno – intenzivira eksistencialne razsežnosti lastne performativnosti. Nejasna postaja meja med kulturnim središčem in kulturnim obrobjem ter je tako problematična točka avantgardnega napada na kulturno izražene hegemonizme.

Ključne besede: habitus, Neue Slowenische Kunst, središče, obrobje, avantgarda, subkultura

Dr. **Lela Angela Mršek Bajda** (roj. 1963) je raziskovalka iz Ljubljane, avtorica strokovnih člankov o sodobni umetnosti in urednica monografskih edicij o lokalitetni tematiki. Njena disertacija nosi naslov *Avtonomija, delo, institucija Petra Bürgerja in avantgardizem Neue Slowenische Kunst*. Tezo je leta 2023 ubranila na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Leta 2024 je tukaj objavljeno razpravo predstavila na mednarodnem simpoziju *Povezovanje avantgarde in gledališča: Kako revolucionirati odnos med periferijo in centrom* v Ljubljani (v skupni organizaciji Slovenskega gledališkega inštituta, Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Ljubljana, revije za teorijo scenskih umetnosti *Amfiteater* in Slovenskega društva za estetiko). Istega leta se je udeležila še mednarodne konference *Avantgarda in konec sveta* (v organizaciji Univerze v Novi Gorici – Raziskovalni center za humanistiko in Fakulteta za humanistiko) v Novi Gorici z razpravo »Neue Slowenische Kunst in konec Sveta«.

lela.bajda@guest.arnes.si

Neue Slowenische Kunst in misel kot središče avantgardnosti

Lela Angela Mršek Bajda
Ljubljana

V luči razmerja med centrom in periferijo bomo pregledali primere različnih načinov kulturne odvisnosti v praksi kompleksa avantgardnih kolektivov Neue Slowenische Kunst (NSK)¹. Te odvisnosti nastopajo kot notranja ali kot zunanja razmerja za NSK. S stališča mentalne metode lociranja ta razmerja niso le družbena, pač pa so tudi intimna in pri slednjem kognitivna.

Razdruženost v kriznem okolju

NSK ustvarja habitualno zavest (ko vemo, kako obstajajo stvari v svetu, ne da bi se nam bilo treba tega vsakič znova učiti). Paul Ricœur je z dihotomijo habitualnosti in spominskosti utemeljil >mnemoniko<². Po njegovem mnenju, za razliko od habitualne zavesti, spominjanje omogoča, da zato, ker (že) vemo, kaj lahko obstaja v svetu, lahko tudi u-stvar-jamo – slednje je podlaga za imaginarno. Habitualna zavest pa pretendira na neskončnost. To neskončnost razumemo kot unifikacijo artikulacij razmerij med heterogenimi elementi ali kot analogijo mnogovrstnim temporalnim disjunkcijam, za katere Peter Osborne ugotavlja, da so način obstajanja družbenih procesov.

NSK strukturo spomina, ki jo generira kot umetniški pojav z dolgoletnim kulturnim vplivom, unificira v senci globalizma. Globalizem jemlje smrtno resno in poskuša uveljaviti svoj duhovno-estetski način kot antisistem njegovemu ekonomskemu načinu. Pri tem se upira tudi globalističnemu razlaščenju subjektivnega. Kar je ukleščeno v globalistično subjektivacijo, ostaja namreč razlaščeno avtonomne identitete. Entitete NSK uvidevamo vsako zase, kakor »specifične časovne izraze ali oblike eksistence«, sorodne strukturi »razdružene totalitete razmerij, kar konstituira vsako posebno krizo. Globalna sodobnost ustvarja krizo v temporalnosti krize, ker

1 Generični kolektivi NSK so Laibach, Irwin in Gledališče sester Scipion(a) Nasice (GSSN) → Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot (KGRP) → Kozmokinetični kabinet Noordung (KKN) → D. Živadinov & D. Zupančič & M. Turšič (ŽZT). Zedinili so se, da naj bo kot datum ustanovitve NSK priznan 7. oktober 1984, dejansko pa je proces ustanavljanja trajal več mesecev.

2 Z > in < v tem besedilu označujemo pojme, tesno povezane miselne sklope in sintagme.

spodbuja permanentno krizo« (Osborne 14–15). Skupnost NSK družno ustvarja duhovno-estetsko antiformo družbeni formi krize.

Ustvarjanje antiforme je za Petra Bürgerja značilno avantgardno dejanje. Nosilna kategorija njegove spoznavne metode avantgard je >institucija<³, okoli katere razvija razmišljanje o boju za avtonomno polje dialoga o umetnosti, ki ga ne bo usmerjala ekonomija ali posebej za to usmerjanje določeno upravljanje. NSK se je 1991 predstavil kot antiinstitucija⁴ po lastni formi. Ne nujno kot zrcaljenje družbenega sistema. Vendar v povezavi s slednjim uvidenje antiinstitucionalnosti daje misliti, da se NSK prikazuje, kakor da zaseda znaten del *habitusa* človeštva. (Leta 1991 je dejansko učinkoval v pretežnem delu kulturnega prostora Evrope.) NSK si kot avantgarda prizadeva, da bi človeštvo razumelo njegovo utemeljitveno vrednost, in sicer gre v skladu s pričakovanji (artikuliranimi od razsvetljenstva dalje) od avantgard, da bodo oblikovale vizije prihodnjega življenja človeštva, za utemeljevanje (prenove) idealnega prostora človeštva.

Bürger je opozoril, da teoretiki umetnost med definiranjem njenih učinkov (lahko) imenujejo za avantgardno, avantgardno izkazati pa se mora umetnost sama s svojimi življenjskimi učinki. Glede na to distinkcijo po našem uvidenju npr. avantgardni manifest ni neizogiben za identifikacijo avantgarde; atributivna za avantgardo je performativna demonstrativnost. Zato lahko mislimo kot avantgardno delo tudi nekaj povsem drugega od materialne umetnine ali materializiranih rezultatov aktivnosti. Avantgardno delo torej ni le izdelek, dejavnost, pač pa je tudi razmišljanje – dovršeno s sklepi ali ne. Tako v družbeni učinek delovanja avantgardnih umetnikov ni nujno vključena produkcija umetniških del. V radikalni obliki skupina umetnikov dosega avantgardni status v družbi zgolj s svojim diskurzom oz. z vzpostavitvijo dialoške komunikacije, osredotočene v umetnost, znotraj družbe, ki to umetnost dojema kot avantgardno. Glede na to, da NSK z estetsko produkcijo in s kulturnim dialogom deluje v naporu, da bi spremenila družbo,⁵ lahko ugotovimo, da je kompleks kolektivov NSK tista ekstremna manifestacija, ki se kot umetniško gibanje oz. skupnost umetnikov, vključno z osebnimi življenji, samodefinira za avantgardno delo. To pa ne poteka le s (samo)izjavljanjem NSK, pač pa v okviru dvosmernega povratnega komuniciranja v širši človeški skupnosti.

3 Bürger je posvaril pred analogijo med družbenimi formacijami umetnosti, med njimi so institucije umetnosti, in >institucijo umetnost<: »V sociologiji literature in umetnosti se koncept >institucija umetnost< občasno uporablja za označitev družbenih formacij (*gesellschaftliche Einrichtungen*), kot so založniki, knjigarne, gledališča in muzeji, ki posredujejo med posameznimi deli in javnostjo. 'Institucija umetnost' tukaj ne uporabljamo v tem smislu; koncept se bolj nanaša na funkcionalne determinante umetnosti znotraj meja družbe, ki so odraz dobe« (4).

4 Samoobjavil je temeljna dokumenta za mišljenje NSK kot institucije: *Iz interne knjige zakonov: konstitucija članstva in osnovne dolžnosti članov NSK in Princip organizacije in delovanja* (Zinaić in NK 4–5, 12–13).

5 Laibach deluje za sublimacijo razmerja med ideologijo in kulturo. Irwin poskuša vzpostaviti vzporedni umetnostni sistem kot okostje družbenih reform. Dragan Živadinov (središčna oseba niza GSSN → KGRP → KKN → ŽŽT) poetično potuje k postantropološki umetnosti in si pot utira s simbolnim zaključevanjem družbenih antagonizmov.

Pri NSK lahko kot stilnoformalno konstanto v estetski produkciji uvidimo taktiko mobiliziranja javnega mnenja. V prvi vrsti se le-to odvija v širšem okviru performativnih formatov: predstav, koncertov, govorov, predavanj; nato v publiciranju: akcijah plakativiranja, izdajanju samopromocijskih publikacij, objavah na oglasnih površinah, na naslovnica revij; in v tretji vrsti s participacijo v različnih oblikah javnega dialoga: simpozijih, kongresih.

Pot k avtonomnemu *habitusu*

Ledino izgradnje avtonomnega *habitusa* NSK je od leta 1980 oral Laibach z dvema vzporednima dialogoma: o subkulturnih alternativah in o Laibachovi simbolni mitologiji (takrat v povojih). Sodeloval je v preoblikovanju fizičnega prostora v strukturno formirano naracijo. Sooblikoval je družbeno simboliko, temelječo na sistemu sintakse fizičnega prostora, ki določa logiko te naracije. Družbena vsebina tako oblikovanega prostora je kultura, ki jo na najosnovnejši ravni omogoča šele prostor, kakor opozarja Darko Štrajn (prim. 74).

Laibach je začel svojo performativno dejavnost v zgoščenem urbanem prostoru Ljubljane. Sprva se je pridružil uporniškemu načinu, utemeljenemu v narativnih zmožnostih subkulture, organizirane okoli produkcije in recepcije rock glasbe. Tako se je srečeval z refleksijo statusne in ekonomske polarizacije znotraj delavskega razreda, ki je bil v političnem režimu SFRJ deklariran za »vladajoči«. Pa tudi z refleksijo sprememb osnovnih pravil življenja v družbi, v prvi vrsti preoblikovanj tradicionalne družine, pojmovanja spola, organizacije dela in načina preživljanja prostega časa. Rock je bil kulturni uporniški izraz urbanega dela delavskega razreda, ki je (ob)čutil, da nima dostopa do »vladanja« oz. avtoritarne umestitve svojih vrednot, predvsem pa ne sebi avtentične instance, da bi kritiziral »vladanje«. Dialog z akterji subkulture, ki jo usmerja rock, je vplival na refleksijo oseb v Laibachu zato, ker družbeni prostor mesta predstavlja mentalno inteligibilno mrežo, v kateri posamezni intelektualci težko izgradi avtonomni *habitus*, izrekljiv v jezikovni gramatiki posameznika.⁶

Po letu 1980 je bilo vsako izmed žarišč alternativnega mišljenja v Ljubljani skupek specifičnih prepričanj in vrednot. Kot tako pa izhodišče posebne kulturne prakse, zato so se trenja med dominantnim in alternativnimi središči v veliki meri izražala prav kot kulturni boji, podloženi z nasprotovanjem totalitaristični politizaciji. Predvsem so

6 Danes v recepciji Laibachove ustvarjalnosti prevladujejo odzivi na Laibachovo delovanje v okviru industrije pop-sinfo-rock glasbe, vmes tudi na glasbeno opremljanje gledaliških predstav. Mogoče bi bilo obravnavati vpliv tukaj opisane izkušnje, ki jo je moral doživeti Laibach na začetku svoje ustvarjalne poti, na odločitev tega kolektiva, da bo ekstenzivno komuniciral svojo poetiko s pomočjo odmevnosti te zvrsti glasbe. Ob začetku nastopanja v javnosti se je kolektiv uravnoteženo predstavljal z vizualnimi, glasbenimi in performativnimi deli hkrati v obzorju umetniške tradicije ideje o *gesamtkunstwerk*, pri tem pa je bilo v njegovem glasbenem izrazu z značajem industrijsko obarvanega prostega sloga razpoznavni elemente avantgardne glasbe in aleatorne glasbe naključij.

se alternativna središča zoperstavljala temu, da so postavljena okoli dominantnega kot obrobje. Razglašala so se za nove epicentre omniprezentnega, ki si sami izbirajo mesto v družbi, slednje pa naj bi v idealnem primeru omogočalo še več vpliva, kot pa ga je imelo takrat aktualno dominantno središče. Toda pomembno je, da je bil kulturni prostor sicer policentričen, vendar je bila njegova alternativna plat družno odvisna od umanjkanja instance kritike oblasti.

Laibach pa je postopoma, toda hitro po lastni meri iniciral (samo)svojo (re) konstrukcijo dialoškega polja. Ta rekonstrukcija je potekala pretežno interpersonalno. Sprva je bila reflektivno, nato pa generativno usmerjena. Glede na urbano subkulturo, kljub dejavnosti v družbenem prostoru, ki si ga je delil z njo, je Laibach konservativno idejno anarhično začel razvijati, ohranjati in uveljavljati lastno strukturiran nabor citatov iz kulturne intertekstualnosti v spletu spomina in razumevanja zgodovine⁷, tj. avtonomni *habitus*. Postajal je antiinstitucionalen znotraj subkulture, ker si je z vzpostavljanjem dialoga nenehno prizadeval za preseganje vsakdanje prakse, a je razpiral svoj *habitus* za spodbude iz spomina in razumevanja zgodovine v svojem okolju. V svoji konservativnosti je bil selektivno inkluziven. Relativiziral je pomen vsakdanjega in je družbeno performativnost alternative, ki sloni na kritiki realpolitike, izkoriščal kot kontekst, v katerem se je krepila Laibachova avtentična tekstualnost.

V prvih štirih letih delovanja je Laibach svojo avtonomijo postavil v senco družbene razprave o alternativah (ne zasledimo ga v javnih tribunah), ob rob institucionalne prakse (intenzivno se povezuje po načelu »človek s človekom«). Sicer se je upostavljal kot pridružen raznovrstnim pozivom k protestu proti krovnemu družbenemu antagonizmu, vendar je ostal zavezan lastnemu avtentičnemu diskurzu, v katerem poziva k branju (njegovega lastnega nabora citatov), ne k protestu. Poziv k branju je poziv k refleksiji, ta pa je izrazito intelektualna dejavnost, vezana na osebno in zasebno kognitivno, za razliko od protestiranja, ki je bodisi individualna bodisi kolektivna performativna javna družbena dejavnost. Točka, v katero naj bi se skoncentrirala človekova zavest, je bila za Laibach torej prvenstveno v umetnosti (tradicionalnem prostoru vsakovrstnega branja in raz-biranja), le-ta pa je za Laibach umetnost z nujo družbenih učinkov – avantgardna umetnost.

V razmerju do establišmenta je Laibach ostajal trpen in lociran na periferijo, tj. odvisen od arbitrarno določenega družbenega prostora oz. je bil kot obrobje dejansko perspektiva na središče. Tako splošno funkcijo obrobne tudi opisuje Daina Teters (prim. 76). Pri tem pa je krepil idejno neodvisnost in z grajenjem narativa lastne simbolne mitologije kot svoje specifično obzorje zarisal tradicijo avantgardne umetnosti in estetsko ustvarjanje. Zavrnil je rock kot zanj nekardinalen transfer v

⁷ Že od leta 1979 lahko sledimo umetniški dejavnosti protolaibachovskega značaja, ki jo izvajajo osebe, kasneje povezane v Laibach, predvsem v Trbovljah pa tudi v Žalcu in Laškem. Ta dejavnost se predstavlja kot oblika citatne umetnosti in se napaja iz njihovih individualnih preferenc, ki so praviloma anahronistične in poliprostorske.

periferni kulturi. Npr. tednik *Mladina* je 12. maja 1983 objavil Laibachovo pismo, v katerem kolektiv zatrdi, da njegov nastop zavestno presega formo rock koncerta. Da je Laibach takrat pisal sam o sebi, ni bilo prostodušno dejanje; premišljeno je terjal vzajemnost v branju. To je bil eden prvih korakov do njegove zavrnitve vsakršne interpretacije, razen samointerpretacije.

Avantgardni idejni progresivizem je Laibach manifestiral tako, da je osebna in zasebna branja kolektiviziral v kritičnem izjavljanju v specifičnem duhovno-estetskem načinu, s katerim se razlikuje od družbenega prostora, v katerem deluje.⁸ Po tem se samoprojicira kot suprainstitucionalen, postavlja se nad institucionalizirajočo logiko vsakdanjika. Laibach je (sicer pod vplivom kulturnega okolja) vzpostavil sebi lastno jezikovno gramatiko. Postal je elokventen, da je izpolnjevanje pragmatičnih ciljev, ki jih določajo konkretni problemi politike vsakdanjosti, vse premalo zanj. Skozi desetletja razvija hiperdiskurzivnost, ko si podreja vse jezike in jih utaplja v lastni antipragmatični gramatiki – med njimi realpolitičnega. Oznanja, da ga vodi duhovno-estetski imperativ Laibach Kunst, katerega bistvo je imanentno konsistentno.⁹ Laibachov permanentni namen je, da se trajno vpiše v humanistično izročilo ter vanj sovpisuje tisto, kar se predstavi kot refleksija in ne zgolj kot način življenja. V obzorju lastne simbolne mitologije tako Laibach poskuša ugotoviti, kako naj bi se v polju humanističnega izročila¹⁰ zgodila odprava dualizma duhovnega in materialnega na način povzdignjenja v novo obliko spojitve življenjskega in idealnega.

Dokončno je Laibach zavrnil vsakršno interpretacijo, razen samointerpretacije, v oddaji TV Slovenija *TV tednik* 23. junija 1983 – tako glede na supratekst *habitus* človeštva ekstrinzično interpretacijo politikov oz. indoktriniranega medija kot, glede na isto, intrinzično interpretacijo filozofov. Javno je lastno identitetno konstitucijo postavil v jezik tako, da se je otrešel realpolitične interpretiranosti s predznakom takratne družbene hegemonije in jo nadomestil z lastno poetično izbiro antagonizmov v družbi, ki jih bo interpretiral.

8 Kot ponazoritev tega, da so razliko kot neugodno občutili tudi nekateri iz same subkulture, bi bilo mogoče prepoznati gesto na festivalu Novi rock 10. septembra 1982 v Križankah, Ljubljana, ko je nekdo iz občinstva zalučal steklenico v glavo Tomažu Hostniku, ki je nastopil kot t. i. prednji človek nastopajočega kolektiva (priložnostno v vlogi glasbene skupine) Laibach (v žargonu rocka *frontman*). Neposredno odklonilno stališče do Laibachove simbolne mitologije in družbene vloge je v eseju, nagrajenem na natečaju revije *Literatura*, izrazil Mojca Dimec, takrat sicer članica alternativne skupine Gledališče Ane Monro (prim. Dimec).

9 V obzorju Laibachove poetike je Laibach Kunst tisto, kar prihaja iz univerzalnega uma posebej za Laibach. Obstaja v mišljenju oseb iz kolektiva Laibach in se preko le-tega priložnostno materializira. Laibach uporablja naziv *Laibach Kunst* bodisi za avtorizacijo del bodisi za oznako umetnosti, ki jo ustvarja, predvsem pa za poimenovanje duhovno-estetskega imperativa neposredno za delovanje kolektiva Laibach.

10 Čeprav je bil za Laibach odprt publicistični prostor, ki ga je nudila revija *Problemi*, kjer bi ga delil s subkulturo, je svoje prvo besedilo manifestnega značaja ponudil v objavo *Novi reviji*, kjer se je pridružil razumnikom (prim. Novak in Knez). V tistem obdobju so *Problemi* objavljali vrsto tematskih izdaj, posvečenih posameznim kulturnim fenomenom, družbenim skupinam, simpozijem itd., pri čemer so poskušali premikati konservativne meje sprejemljivosti. *Nova revija* pa je takrat veljala za dialoški prostor, ki se upira demagogiji v javni razpravi.

To je potem postalo Laibachovo načelo: začel je namenoma osvetljevati inherentne transgresije, ki naj bi po samoohranitveni logiki realnega političnega sistema morale upravljati svoj čas v njegovi senci, kamor s perspektive takšnega sistema spadajo tudi subkulture. Katere transgresije so to, Laibach evidentira tako sam kot po poizvedbi pri drugih ljudeh in se o njih izjavlja na estetski način. Zato Laibach mora ostajati komunikativen, komunicirati mora ideje iz lastne simbolne mitologije, da bi človeštvo v dialogu z njim lahko sodelovalo v permanentnem spreminjanju sveta – spreminjanju z izvorom v duhovno-estetskem.

V senci globalizma

Onkraj verbalne komunikacije pa je performativnost *Države v času* kot energetske skulpture, odvisne od toplote teles, gibanja duha in dela umetnikov iz NSK. V primeru skulpture *Država v času* so država umetniki iz kompleksa kolektivov NSK s svojim rednim življenjskim početjem, v katerem sta nerazdružljiva človeško bivanje in umetniško ustvarjanje. V elementarni obliki energetske skulpturo *Država v času* oz. življenja umetnikov iz NSK lahko le opazujemo in mentalno zaznavamo njeno performativnost. Recepcija te umetnine naj bi se po zahtevi umetnikov iz NSK dogajala v razmišljanju, medtem ko bi misel zdrsela z ravni abstraktnega na raven realnega, iz avtonomne umetnosti v družbeni kontekst pa tudi iz osebnega življenja umetnikov v »simbolni in fizični kolektivni duh« (Irwin in Čufer). V tem primeru je torej razmišljanje družbeni učinek, ki ga predvidevajo avantgardni umetniki. Verbalna komunikacija pa je temu razmišljanju šele nasledna.¹¹

Država v času je glede na ljudi, ki jo tvorijo, sama v sebi policentrična in prostorsko nedoločena – vsak človek *Države*¹² je center in se sam zase spontano giblje skozi prostor v lastnem specifičnem nizanju časovnih sekvenc. Prostor, kjer *smo*, je po Ricœurju konstrukcija, ki združuje geometrijski prostor (odvisen od točk v realnem prostoru), pozicijo našega telesa in historični prostor (vezan na koledarske datume). Za to konstrukcijo uporabi izraz *superimpozicija položajev* v omrežju lokalitet (prim. 149–150). Toda pri NSK je to omrežje dinamizirano v času, ker NSK čas poljubno formalizira, zanj je čas amorfen. Vezano na pojem »mnemoničnosti«, je Ricœur opozoril na aristoteljansko razumevanje spomina kot avtomatičnega vzpostavljanja razmerij med simultanostjo in sukcesijo; če pa ima čas nekaj opraviti z gibanjem, potem je potrebna duša, da bi se spominjala. Pri NSK to mesto, ta kraj duše,

11 Ne bi bilo mogoče reči, da je *Država v času* »središče« vseh tematizacij državnosti v NSK (o ontološki opredelitvi »središča« beri v nadaljevanju). Namreč, kakor je izpostavila Barbara Orel: »Oblikovanje identitete Države NSK poteka pretežno skozi umetnost in kulturo« (4). Pri tem je Država NSK metaforično poimenovanje kolektivne zavesti o državnosti kompleksa avantgardnih kolektivov NSK kot kulturnem fenomenu. *Država v času* pa je prej kot to sinonim za konkretno bivanje oseb iz NSK, ki je nerazdružljivo z umetnostjo, vendar le-ta ni le umetnost o državnosti.

12 Namenoma nismo zapisali »človek v Državi v času«, saj ni omejene lokacije te »države«.

označujejo toplota teles, gibanje duha in delo umetnikov. Ricœur izpostavi, da »[k]ratkost človeškega življenja izstopa iz neskončnosti neomejenega kronološkega časa«. Namesto kronologije predlaga kronografijo, ki omogoča, da je čas amorfen. Takšen čas lahko oblikujemo kot vizualizacijo, ga prevajamo v znake. (Ugotavljamo, da je ustrezen logiki estetskega izražanja.) Ricœur opozori tudi, da je takšen čas nasproten fenomenološkemu pojmovanju časa, ki ga živimo (prim. 155–156). Kronografija je v NSK umetniška strategija, s katero poskuša uveljaviti »navidezni red«.¹³

Irwin je izpovedal, da je Država NSK »nastala 1992 kot rezultat preoblikovanja kolektiva NSK v NSK Državo v času«. Povezal je umetnostne (»abstraktni organizem«) in neumetnostne (»projekti [...] izrisovanja podobe in vsebine«) dimenzije kolektivnosti NSK, ki izhaja iz »sodelovanja in deljenja skupnih virov« (*State* 7). Ko Irwin piše o Državi NSK, opozori, da je njena »neumetnostna dimenzija« tisto, kar jo povezuje z ozemljem, vendar ga »zanimata funkcionalna vrednost umetnine« (*Introduction* 5). Neumetnostno je torej enkratno prostorsko določeno in funkcionalizirano, umetnostno pa naj bi se kot nasprotje tega verjetno postopoma izkazovalo skozi čas in izmikalo funkcionalizaciji. Primer neumetnostne razsežnosti Države NSK je *Potni list NSK*,¹⁴ ki ga niso uporabljali le tisti, ki jih zanima umetnost: »Vedoč, da jim Potni list NSK ne bo omogočil prečkati nacionalnih mej, le-ta ni mogel biti nadomestilo za druge dokumente, kljub temu pa so mnogi posamezniki tvegali, da so ga uporabljali kot funkcionalno nadomestilo za svoje uradne potne liste« (*State* 7–8).

Država v času pa je bila leta 1993 uvedena kot antagonizem globalizmu. Prepoznala ga je kot združenje poenotnega političnega sistema in poenotene ekonomije ter ob svoji pojavitvi v času 45. *Beneškega bienala* denuncirala človeštvu, da globalizem po moči učinkov nad realne države Sveta postavlja svetovne korporacije in mednarodne organizacije. Umetniki iz NSK so razumeli, da je bila prednje postavljena »zahteva, da poiščemo popolnoma nove (politične in estetske) oblike organiziranja, da ustvarimo dinamični matrični sistem, pravzaprav 'embalažo', da bi uvedli navidezni red v svet – svet, v katerem je nacionalna država postala nevaren anahronizem, ideja dominantnega globalizma pa je za regije z zatrto nacionalno identiteto neuporabna zaradi svoje ideologije nasilnega univerzalizma« (Irwin in Čufer). Beremo, da naj bi bilo rezultat avantgardne dejavnosti NSK nekaj transcendentnega, razberljivega v realnem kot »navidezni red« (prav tam).

¹³ O tem beri v nadaljevanju.

¹⁴ *Potni list NSK* je tiskovina, ki vsebuje povzetke iz dokumenta *Iz interne knjige zakonov: konstitucija članstva in osnovne dolžnosti članov NSK*. V imenu NSK ga proti plačilu takse izstavlja Novi kolektivizem (NK), tj. skupni oblikovalsko-propagandni projektiv generičnih kolektivov NSK. Ta dejavnost ni neposredno vezana na energetske skulpture *Država v času*. Osnovni namen realnih paradržavnih dejavnosti NSK, kamor sodi izstavljanje *Potnega lista NSK*, je komunicirati narativ NSK in ga kot obliko prenosa pojmovnih vzgibov posredovati v družbo. Vendar ne pri osebah iz NSK ne pri »državljanih NSK« ni discipliniranega ločevanja med slednjim komuniciranjem in komuniciranjem *Države v času*, saj je tematizacija državnosti umetniška taktika, ki se ves čas na različne načine in v raznoterih oblikah izraža v opusu NSK in v že poprej začetem Laibachovem opusu.

1. kongres državljanov NSK od 21. do 23. oktobra 2010 v Berlinu je do *Države v času* uveljavil zahtevo po njeni realni paradržavni konstituciji. In sicer naj bi osebe iz NSK svojo institucionalnost »inovirale« tako, da bi: zapisale koncesijsko pogodbo *Države*, ki bi vsebovala generativno mitologijo; upravljale redna srečanja »državljanov NSK«; oblikovale proces odločanja, ki bi vključeval iniciative »državljanov NSK«; oblikovale novo in bolj raznotero simboliko; ustanovile izobraževalni kurikulum oz. Akademijo za raziskovanje časa (prim. First NSK Citizens' Congress 167). Percepcija »državljanov NSK« *Državo v času* postavlja kot nadrejeno Državi NSK. Dejansko pa je Država NSK (kolektivi iz NSK) polje mreženja umetniških konceptov, medtem ko je *Država v času* eden izmed teh konceptov.

Skupaj z zdaj že dodobra globalno skomunicirano¹⁵ Laibachovo simbolno mitologijo (ki jo komplementirajo in nadgrajujejo tudi ostali generični kolektivi NSK kot skupno simbolno mitologijo NSK in hkrati, a ne enako, v razmerju z njo specifično obarvano simbolno mitologijo posameznega kolektiva) je namreč *Država* postala izziv za gibanje »državljanov NSK«, tj. imetnikov *Potnih listov NSK*, in njihovih somišljenikov. Slednje lahko uvidimo kot subkulturni pojav: v vsakdanjem življenju jih prepoznamo po specifični oblačilni kulturi (vključuje prepoznavni ikonografijo in kostumografijo NSK), običajih (obiskovanje performativnih dogodkov NSK) in vrednostnem referiranju na simbolno mitologijo NSK. »Državljeni NSK« vršijo tudi lastno estetsko prakso, za katero se je že uveljavil naziv *NSK Folk Art*.

V polilog na *Kongresu* so bile vključene osebe iz NSK. S to gesto so opolnomočile analitično misel v subkulturi, tj. nekaj, česar ni mogoče kupiti (nasprotno je mogoče kupiti npr. vizualne označevalce, ki so temelj specifičnega oblačilnega sloga pripadnikov subkulture), pač pa mora biti utelešena. In z njo so pristale na transfer stekanja lastne pozornosti. Ker so osebe iz NSK neposredno podprle *Kongres* kot konkretno obliko kulturno-političnega delovanja, posredno pa niso zavrnille iz njega izhajajočih bodočih praks, čeprav se niso eksplicitno zavezale izpolniti zahtev *Kongresa*, je bilo središče idealnega prostora v *Kongresu* trenutno miselno predstavljeno s funkcionalizirajočega na funkcionalizirano mesto.

Kar je omogočilo družbeno subverzijo pozicij središča in obrobja: alternativno središče (ali bolje središča, ker ima »državljansko gibanje NSK« več geografskih in kulturnih žarišč) duhovno-estetskih impulzov za spremembo družbe, ki so bili prvotno inicirani od oseb v NSK, se zdaj zdi glede na *Državo v času* v rokah oseb iz subkulture NSK, vsaj po kvantitativni intenzivnosti propulzivne moči. To lahko ugotovimo, če razmišljamo o suverenosti te moči, njeni institucionalizaciji. »Državljeni NSK« so tisti, ki terjajo, da se temeljne premise identitete občestva NSK zapišejo, strukturirajo in

¹⁵ Občinstvo na Laibachovih koncertih je mogoče vsakič šteti v tisočih, na štirih celinah Sveta. Enako velja za razstavo *NSK od Kapitala do kapitala. Neue Slowenische Kunst – dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije* (2015), s katero je Moderna galerija iz Ljubljane po postavitvi doma gostovala še v drugih državah Evrope. Več tisoč je tudi imetnikov *Potnega lista NSK*.

upravljajo v skladu z novimi razmerami v družbi in v skladu z novimi¹⁶ razmerji med identifikacijskimi skupinami v občestvu NSK. V tem trenutku so »državljeni NSK« tisti, ki se zavzemajo za suverenost občestva NSK. Toda umetniki¹⁷ iz *Države* se obotavljajo pristopiti k institucionalizaciji, kakršno predlagajo »državljeni NSK«. Irwin je ugotovil: »Če imamo v mislih, da je bila NSK Država v času spočeta kot umetniški projekt, potem je nujno priznati, da je najbolj nenavadno, da se je 'artefakt' emancipiral do te mere, da formulira ugotovitve[,][...] in da se družbeno telo, vsaj tako se zdi, v precejšnji meri prepozna kot artefakt« (9). V tem razberemo implicitno svarilo, da ne gre zamenjevati Države NSK in *Države v času*. Izvor nejasnosti najverjetneje tiči v dvoumnostih iz jezika NSK, npr. ali je NSK Država v času vsota Države NSK in *Države v času* ali le sinonim za eno izmed njiju?

Pri tem kaže, da se osebe iz NSK, medtem ko v senci globalizma pristajajo na relativnost lastne suverenosti, ne postavljajo za absolutno središče sedanjega Sveta, pač pa živijo in delujejo na način osbornovske razdruženosti totalitete razmerij. Kot osbornovsko specifičen časovni izraz ali oblika eksistence *Država v času* ne uveljavlja lastne totalitarnosti v aktualnem družbenem prostoru, a hkrati vendarle ohranja toliko kognitivne suverenosti v lastni perspektivi na družbo, da varuje avtonomnost lastne duhovno-estetske identitete tudi vizavi subkulture NSK. Z gledišča celote idealnega prostora človeštva je v spletu teh začasnih razmerij *Država* le ena izmed mentalnih pozicij družbenega prostora, medtem ko subkultura NSK zaseda več geografskih točk (pa tudi mentalnih pozicij) v njem.

Neperipetijske razmejitve

Pomembno je, da *Država v času* ohranja mejo med subkulturo NSK in seboj; v tem trenutku (še) ni stopljena z »državljskim gibanjem NSK«. Ko se je v osemdesetih letih izvijal iz zavetja urbane subkulture in kontrastov z njo, je tudi Laibach razumljivost svoje subjektivnosti naslonil na kohezivni občutek razlike, in sicer med afirmirano in neafirmirano skupnostjo (tj. politični establišment vizavi alternativa). Namreč, Laibach se v *TV tedniku* ni izrazil le ironično, tj. z eksplicitno karikirajočo gesto očitnega poudarjanja tistega, kar je opazil v svojem okolju in do česar je zavzel kritično držo, pač pa tudi cinično, tj. z zagrenjenim odnosom do izkušenega. Največkrat je cinizem način zavrnitve obstoječih norm, ker se jim posmehuje. Laibach je uporabil ironijo

16 V času 1. kongresa državljanov NSK je preteklo že skoraj 30 let od objave v *Novi reviji* (beri opombo št. 10).

17 Umetniki iz *Države v času* so le nekatere izmed oseb iz NSK. Osebe iz NSK, ki predstavljajo *Državo*, in osebe, ki je ne, neodvisno od *Države* ustvarjajo še druge umetniške projekte, ki tematizirajo državnost. Npr. leta 2017 je Irwin kot obliko prenosa pojmovnih vzgibov (beri opombo št. 14) ustanovil t. i. obveznico NSK, tj. serijo grafik, ki s formo in komunikacijsko taktiko replicira na bančno izdajanje finančnih obveznic. »Državljeni NSK« pa od leta 2015 neodvisno od kompleksa kolektivov NSK vodijo paradržavno akcijo *NSK State Reserve*, ki izdaja moneto, za katero bankovce valut, ki so jih opustile realne države Sveta, največkrat potiska z motivi iz prepoznavne ikonografije NSK.

za >tisto, kar se pojavi<, za verbalno in vizualno komunikacijo, hkrati pa z nastopom cinično razodel svoje trajno stanje duha, torej >tisto, kar je treba uvideti<.

Postavil se je kot izjavno obrobje ideologije oblasti in hkrati kot idejno središče prenove družbe. Na ta način je bil »oni/mi« oz. »mi/oni«; ohranil je dihotomijo središča in obrobja, ker je le-ta pospeševala Laibachovo subjektivacijo. Izognil se je radikalni negaciji, vendar si je prizadeval za subverzijo hierarhije. Bolj ko si je bilo človeštvo pripravljeno zapomniti Laibach po organigramih strogo konstruiranih formacij (najbolj razvpit je tisti, ki je bil objavljen v *Novi reviji*), bolj mu je Laibach s kršitvijo lastne dogmatičnosti nastavljal zrcalo. Kot interpretiramo mi, naj bi človeštvo v zrcalu uvidelo svojo ploskost in dobesednost ter fetišizacijo predmetnosti, zaradi katerih je branje postalo kontrahumanistično, avtonomija *habitusa* pa izbrisana, ker vladajoča ideologija petrificira strukturo naborov citatov iz kulturne intertekstualnosti v spletu spomina in razumevanja zgodovine. Laibach je prav v *TV tedniku* najizraziteje nastopil proti navideznosti, ki jo kot marionetno realnost premika establišmentova interpretacija in medtem postavlja mejo med umetnostjo in ideologijo. Zavzel je mesto proč od navideznosti, v duhovnem polju suverenega samodefiniranja umetniške prakse, potencialno neomejenega, torej s kvaliteto ricœurjevske neskončnosti habitualne zavesti.

Zdi se, da je možnost, da se »državljeni NSK« habituirajo v imenu NSK, »nadomestilo« *Države v času* »državljanom NSK« za opozorilo na nerazvidnost mentalne inteligibilne mreže, ki nosi *habitus Države*. Ta nerazvidnost obstaja zato, ker *Država* verbalno komuniciranje postavlja v drugi plan, za vizualno komuniciranje, oba pa podreja kognitivnemu dožemanju prostorskih in časovnih razsežnosti *Države*. Vendar pri tem ostaja inkoherenca v občutku razlike med osebami iz NSK kot afirmirano identifikacijsko skupino v občestvu NSK in »državljeni NSK« kot v tem trenutku (še) neafirmirano identifikacijsko skupino v občestvu NSK. Subkultura NSK si mora z družbenimi učinki (še) prislužiti svoj trajni vpis v spomin, ki tvori simbolno mitologijo NSK.

A meja med *Državo v času* in subkulturo NSK ni peripetijska, čeprav je nejasna v opredelitvi, ali *Država* v aktualnem družbenem prostoru je oz. bo ekskluzivni ali inkluzivni »mi«. NSK v razmerju s subkulturo pušča odprto vprašanje o središču in obrobju. Osebe iz NSK pri tem ohranjajo striktno razliko med dejavnostjo v umetniški in dejavnostjo v politični sferi družbe, četudi se v obeh primerih predvsem na kulturni način ustvarjajo potencialnosti za družbene spremembe. Simbolno mitologijo NSK namreč arbitrarno razvijajo le osebe iz generičnih kolektivov NSK, kar jim je priznal tudi *Kongres*. V generalni umetniški strategiji NSK, s katero oblikuje čas, je *Država* oblika poljubne formalizacije časa. Poljubne, ker se je odrekla – v primerjavi s predhodno Laibachovo protipolitično ironijo – ironičnemu odnosu do razmerja med politično

oblikovanimi državami in globalizmom. To razmerje vpliva nanjo, ko poleg estetskih išče tudi politične oblike organiziranja matričnega sistema navideznega reda v svetu ter se zavzema za dinamično razmerje med političnim in estetskim. Medtem Laibach sicer govori z jezikom realpolitike, vendar vztrajno negira njeno moč. *Država* torej dopušča svoj lastni politični obstoj kot del, če ne že zgled, tega matričnega sistema. Doslej pa se je njena političnost neposredno izkazala le aluzivno, tj. v estetizaciji, medtem ko se je posredno kot družbeni učinek njenega obstoja pri »državljanih NSK« izkazala konkretno, tj. v oblikovani subkulturi. Nejasnost na meji med *Državo* in »državljeni NSK« je napetost, iz katere zlahka (prav nezadrževana lahkost tega je kontraabsolutistična) avtonomni *habitus* NSK preide v heteronomnega.

Kot bistveno se pokaže, kako je *habitus* centriran. Zdi se, kot da je za NSK danes pomembno vprašanje, ali je centriran v političnem ali v estetskem. Ko govorimo o centriranosti *habitusa*, govorimo o usrediščenosti kulturne intertekstualnosti s perspektive habituiranega subjekta. Ontološko je >središče< tisto, od koder lahko subjekt vedno znova izhaja oz. se tja vrača, tam lahko začenja in končuje. Kot smo že pokazali, je pri NSK >središče< mišljenjsko; avantgardno spremembo NSK pričakuje v stališčih človeštva in človeštvu predstavlja tradicijo avantgardne umetnosti kot za to primerno stečišče spomina in razumevanja zgodovine.

Časovno to >središče< drsi naprej in nazaj skozi obdobja človeštva, v katerih se modificira, toda ohranja istovetno bistvo svoje vsebine. Trenutno se pojavlja, kakor da je pri Laibachu pozicionirano na lokaciji, kjer se nahaja Laibach Kunst, iz katerega Laibach izhaja in se vrača tja ter Laibach Kunst ostaja njegova supramoralna zaveza; pri *Državi v času* pa na lokaciji globalizma oz. bolje: nad njo, ker *Država* odhaja od globalizma in se od njega moralno odvrača, ohranja pa vez z njim. Glede na to se *habitus* NSK pri Laibachu vendarle bolj nanaša na estetsko, čeprav Laibach agresivno komunicira (verbalno, vizualno, zvočno itd.) v svojem procesu kontinuirane izgradnje kvazirealpolitičnega diskurza. »Odvisen je« od duhovno-estetske konstante Laibach Kunst in vztraja v demonstriranju >Laibacha< kot nadosebnega monolita, v katerem telesa niso pomembna. *Država* pa deluje energetske, v soodvisnosti z neposrednimi atributi teles umetnikov, zato je njen *habitus* bolj vezan na obče politično – v aristoteljanskem pomenu, da je življenje človeka politični akt.

>Središče< NSK vidimo kot nekaj historiziranega, a obstaja kot nekaj potencialno ahistoričnega: kot permanentni (in glede na zgodovinska dejstva pogojno univerzalni) napor avantgardnih umetnikov, da bi sami gradili avtentično epistemologijo lastne umetnosti, neodvisno od interpretov – politikov pa tudi znanstvenikov. Oznimo se k Bürgerju, ki je opozoril, da je za identiteto akterjev umetnostne avantgarde pomembno njihovo zavračanje usmerjanja misli o bistvu avantgarde, ki ne bi prihajalo od avantgardnih umetnikov. Ker so zunaj znanosti, v umetnosti, avantgardni

umetniki avtentično epistemologijo gradijo »larpurlartistično«, toda ker je v idealni situaciji pri avantgardnem umetniku njegovo življenje isto kot umetnost, ima ta gradnja življenjske učinke. Suverenost glede na realpolitiko, ki se je avantgarda dotika z mnogimi načini moralne naravnosti do nje (s propolitičnostjo, protipolitičnostjo, apolitičnostjo, postpolitičnostjo ...), je le eden izmed dejavnikov, na katere se NSK opira v procesu lastne subjektivacije. V logiki kompleksa kolektivov NSK utegnejo biti kultura, subkultura, realpolitika, ontologija, država, mesto, osemdeseta, deseta (21. stol.) itn. obrobja središčne misije uveljavljati avantgardno umetnost kot kategorijo vseh kategorij.

Transčasovna subjektivacija

Idealni prostor človeštva pretendira na arbitrarno konstruiranost. Zaradi tega je največkrat mogoče še pred opazovanjem procesov zaznati njegovo središče in obrobje. Kot opozarja Tetersova, je idealni prostor pogojen s sinhronostjo med človekom in svetom ter je od časov starih Grkov antropocentričen, predvsem pa metonimija za *cosmos* (prim. 77–78). Ker je določen z režimom prevladujočega družbenega diskurza, je mogoče ugotoviti, da je v času, ko si je Laibach delil »oder« s subkulturo, središče človeškega prostora na njunem »mestu« bilo poudarjeno opredeljeno z realno politiko in se krušilo v pomnoženo mnogoobraznost: nasproti dominantnemu središču (ideologiji oblasti), ki ga je določala vladajoča politika, so nastajala alternativna središča (mdr. rock glasba za subkulturo in tradicija avantgardne umetnosti za Laibach ter kasneje NSK).

Laibach je v okviru kompleksa avantgardnih kolektivov NSK utrl pot za redefinicijo idealnega prostora človeštva: »Laibach odkriva in izraža spoj politike in ideologije [...] in nepremostljive razkorake med tem spojem in duhom. [...] To delo je brezmejno: bog ima en obraz, hudič neskončno. Laibach je vrnitev akcije v imenu ideje« (Novak in Knez 1460–1461). V takšni brezmejnosti se izgublja konkretnost točke avantgardnega napada na kulturno izražene hegemonizme: napadanje poteka skozi pomnoženo mnogoobraznost geografske stvarnosti v seganju k duhovnemu. Zazankano je v »univerzalnost[i] trenutka«, ki ga v dinamiko spravlja Laibachova refleksija kulturno izraženih hegemonizmov (prav tam 1461).

Sodobni človek je mentalno razseljen do te mere, da se zdi idealni prostor zanj utopija: »Za sodobnega človeka je značilen nenehni občutek odmaknjenosti (delociranosti). Z drugimi besedami, smo tam, kamor lahko sežejo naše misli in zmožnosti« (Teters 79). *Država v času* kot umetniški projekt se ne odreka zrenju z duhovno-estetskega obzorja sodobnosti, ker prav v njem lahko zapušča čutno in postaja idealna, mišljenjski korelat prostoru: zasnovana je za permanentno subjektiviziranje glede na sočasne in pretekle

pa tudi prihodnje pojave v družbi, pri čemer so razmerja med središčem in obrobjem ne le začasna, pač pa tudi navzkrižna v preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Njen napad na kulturno izražene hegemonizme je poosebljen: kognitivno premošča človekovo krizo, ki je odraz njegove nesposobnosti premagati subjektivne in objektivne ovire, izhajajoče iz problemov, ki jih zaznava s svojim bivanjem v naročju globalistične družbe.

Umetniki iz *Države v času*, tj. umetniki iz različnih entitet NSK, predvsem pa iz kolektiva Irwin, se razumejo kot časovni pojav z energetske ustreznico v stvarnosti. Jemljejo si čas, da kot *Država* obstajajo, potekajo, so prisotni lahko tudi izza svojih realnih človeških življenj še v spominu drugih oseb. Ta čas pretendira na različne oblike nezamejenosti, ostaja amorfen, kot je v svojem bistvu amorfen sodobni čas, pa vendar se *Država* vzpostavlja kot bitnost (energetska skulptura), hoče biti razprta v času, ne pa tudi v prostoru (čeprav je treba ugotoviti njeno latentno – antropomorfno – prostorsko prisotnost): »Namesto teritoriju NSK podeljuje status države mišljenju, ki spreminja svoje meje v skladu z gibanjem in spreminjanjem svojega simbolnega in fizičnega kolektivnega duha« (Irwin in Čufer).

Medtem se kot bistvo idealnega prostora človeštva zarisujejo procesi, ki navajajo k razmišljanju o mejah, razmejitvah in omejitvah – prostorskih korelatih zaustavitve časa, da bi bila mogoča arbitrarna konstrukcija idealnega prostora. Problem nehabituiranosti glede na *Državo v času* ni problem, ki bi ga bilo treba rešiti zdaj; ker >zdaj< povzame zaustavljeni čas, zamrznjen historični tok. Trenutek ima strukturno kvaliteto, v konkretnem trenutku je mogoče arbitrarno organizirati idealni prostor in mu morebiti določiti tudi središče in obrobje. Toda v mišljenju *Države* ni treba vzpostavljati časovne sinhronosti med njima. V primeru te avantgardne prakse razmerje med centrom in obrobjem tudi historično ni stabilno. Problem *Države* je, kako vztrajen je v času spomin in katero dinamiko zmore spomin. Ker *Država* bo (lahko le) takrat in tam, kamor bodo segle človekove misli in zmožnosti, ki bodo produktivno upoštevale spomin na »navidezni red«, za katerega avantgardnoumetniška *Država* predlaga, da naj postane bodoča unitaristična kultura človeštva; obstaja (lahko) tudi brez geografsko-geometričnih razsežnosti, v idealnem prostoru kot miselno stečišče človekove pozornosti. Konkretno se spomin na »navidezni red« *Države* kronografsko vijači med preizpraševanjem tega reda in pristajanjem nanj.

Pogoj za pro-NSK-jevsko unitaristično kulturo človeštva bi bil, da vizualno predstavljanje mentalnega, ki ga ustvarja NSK, postane samoumevno: ohranjati bi se moralo njegovo >središče<. To pomeni, da bi morala refleksija umetnostne avantgarde – če sežemo k Ricœurju z začetka te razprave – (vz)trajati v spominu človeštva in na tej lokaciji spomina bi se morala usidrati pozicija NSK, s čimer bi slednja o(b)stajala v imaginaciji človeštva. V toku spominjanja potekata procesa pozabe – problematiziranja

preteklosti – in oproščanja – sprijaznjevanja s preteklostjo. Ker je proces pozabljanja napad na spominjanje – Ricœur posebej opozori, da gre za ogrozitev pojmovanja (*die Ahnung*) –, se mu upiramo, saj se ob nepojmljivem počutimo nemočni. Prizadevamo si za povezavo med reprezentacijo in *topos*, želimo zbližati podobo in (njen) odtis (prim. 412–415). Želimo pa tudi, da bi bil *mnemonični odtis* trajen (prim. 427). Na lokaciji spomina bi odtis avantgardne prakse NSK ohranjal trajnost v napetosti med pozabljanjem podob, ki jih je ustvaril NSK, in sprijaznjevanjem z idejami, ki jih je NSK posredoval v družbo. Ko je Irwin ugotovil, da je *NSK Folk Art* »artefakt«, spodbujen z mislijo, ki jo je v družbo posredoval NSK, je prepoznal, da je to že primer, ko »se družbeno telo, vsaj tako se zdi, v precejšnji meri prepoznava kot artefakt« (9). Za ta »artefakt« pa je upodobitev, kakršno predlaga NSK, manj pomembna od idej, ki jih NSK posreduje. Še bolj kot *NSK Folk Art* so za avantgardno projekcijo prihodnosti družbe namreč pomembni tisti, ki ga ustvarjajo kot »artefakt«: »državljsko gibanje NSK«, ki je nastalo kot učinek performativnosti NSK.

V mnemoničnem sistemu časovna razsežnost odvzema pomen prostorski. *Država v času* se odvrta od tega, da bi bila geometrična točka v aktualnem družbenem prostoru, od njega se torej delocira. Predvsem se predstavlja kot mentalna lokacija, ki transcendirata prostor, saj se samolocira v mnemonični sistem. Tam se glede na obzorje sodobnosti vedno znova antiglobalistično resubjektivizira: je avantgardni umetniški projekt, v katerem še vedno živita misel na ekonomijo in z njo določeno upravljanje, vendar ga ne določata. Je antiforma na način antiinstitucionalnosti. In je nematerialna transčasovna konstrukcija razmerij med realnim prostorom, človekovim telesom in historičnim prostorom. Torej v modusu ricœurjevske *superimpozicije položajev*. V tem modusu NSK z mišljenjem življenja, določenega z avantgardno umetnostjo, vendarle geometrizira *cosmos* in vedno znova relativizira konstitucijo idealnega prostora človeštva.

- Bürger, Peter, in Christa Bürger. *The Institutions of Art*. University of Nebraska Press, 1992.
- Dimec, Mojca. »Resnica je več vredna kot umetnost«. *Literatura*, letn. 1, št. 1, 1989, str. 107–114.
- »Documents of oppression«. Transkripcija govorov iz oddaje TV tednik. *Problemi*, letn. 21, št. 10–11 (236–7), 1981, str. 32–33.
- First NSK Citizens' Congress. »Proposed Innovations to the NSK State«. *State of Emergence: A Documentary of the First NSK Citizen's Congress*, ur. Alexei Monroe, Plöttner Verlag & Poison Cabinet Press Publishing, 2011, str. 167.
- Irwin. »Introduction«. *State in Time*, ur. Irwin, Društvo NSK informativni center & Dolenjski muzej, 2012, str. 5.
- . »NSK State in Time«. *State in Time*, ur. Irwin, Društvo NSK informativni center & Dolenjski muzej, 2012, str. 7–9.
- Irwin in Eda Čufer. »NSK država v času«. *Padiglione NSK. XLV Biennale di Venezia*, ur. Neue Slowenische Kunst, Irwin, Moderna galerija Ljubljana, 1993, neoštevilčeno.
- Laibach. »Spoštovani! V zvezi z uradno ...«. *Mladina*, letn. 41, št. 19, 1983, str. 28–29.
- Mršek Bajda, Lela Angela. *Avtonomija, delo, institucija Petra Bürgerja in avantgardnost Neue Slowenische Kunst: doktorska disertacija*. Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, 2023.
- Novak, Ivan, in Dejan Knez, ur. »Akcija v imenu ideje«. *Nova revija*, letn. 2, št. 13–14, 1983, str. 1455–1469.
- Orel, Barbara. »State, Transnational Citizenship and the Transformative Power of Art: The NSK State in Time«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, letn. 22, št. 4, 2020, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3388>. Dostop 10. sep. 2024.
- Osborne, Peter. *Crisis as a form*. Verso, 2022.
- Ricœur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. University of Chicago Press, 2004.
- »Shema 1: Princip organizacije in delovanja«. Organigram fenomena Laibach Kunst. *Nova revija*, letn. 2, št. 13–14, 1983, str. 1459.
- Štrajn, Darko. *Umetnost v realnosti: Walter Benjamin in transformacija estetike v dobi množične reprodukcije*. Pedagoški inštitut, 2012, <https://www.pei.si/ISBN/978-961-270-114-7.pdf>. Dostop 27. nov. 2024.
- Teters, Daina. »Peculiarities in the Use of the Concepts Centre and Periphery in Avant-Garde Strategies«. *Decentring the Avant-garde*, ur. Per Bäckström in Benedikt Hjartarson, Rodopi, 2014, str. 57–96.
- Zinaić, Milan, in NK, ur. *Neue Slowenische Kunst*. Grafički zavod Hrvatske, 1991.



UDK 7.038.531

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/298-316

Abstract

The comprehension of centre and periphery in culture is subject to historical changes. In this process, instead of being monolithically paradigmatised, this comprehension itself also becomes a complex of multiplied multifacetedness. The paper develops this thesis by observing the events between the performativity of Neue Slowenische Kunst (NSK) and Ljubljana's urban subculture around 1980 and between the performativity of Neue Slowenische Kunst and the para-civic movement NSK Folk Art around 2010. Performative appropriations unfolded among these practices, which led to the subversion of the central and peripheral within the cultural counter-current to the social hegemony. The latter is the result of the ability or inability to build a *habitus*, that is, a web of memory and understanding of history, expressible within the linguistic grammar of a (sub)cultural group. NSK remains an aesthetic impulse that empowers socially engaged thought but loses its position as the absolute centre of this thought because it distances itself from its embodiment, thereby – paradoxically – intensifying the existential dimensions of its own performativity. The border between the cultural centre and the cultural periphery becomes blurred, thus making the avant-garde attack on culturally expressed hegemonies problematic.

Keywords: habitus, Neue Slowenische Kunst, centre, periphery, avant-garde, subculture

Lela Angela Mršek Bajda, PhD (b. 1963) is a researcher from Ljubljana, author of expert articles on contemporary art and editor of monographic editions on local topics. She defended her dissertation entitled *Autonomy, Work, Institution by Peter Bürger and Avant-gardism of Neue Slowenische Kunst* at the Faculty of Arts, University of Ljubljana in 2023. She presented the paper, now published here, at the international symposium *Connecting the Avant-Garde and the Theatre: How to Revolutionise the Relationship Between the Periphery and the Centre in Ljubljana* (organised by the Slovenian Theatre Institute, the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana, Amfiteater journal and the Slovenian Society of Aesthetics). In the same year, she also participated in the international conference *Avant-garde and the End of the World* (organised by the University of Nova Gorica – Research Centre for Humanities and the Faculty of Humanities) in Nova Gorica with the paper “Neue Slowenische Kunst and the End of the World”.

lela.bajda@guest.arnes.si

Neue Slowenische Kunst and Thought as the Centre of the Avant-Garde

Lela Angela Mršek Bajda
Ljubljana

The key issue in this paper is how the *habitus* itself is centred. When we talk about the centeredness of the *habitus*, we are talking about the centeredness of cultural intertextuality from the perspective of the habituated subject. The >centre< is from where the subject can always go, or return, it can start and end there.

It seems as if the important question for Neue Slowenische Kunst (NSK) today is whether its *habitus* is centred in the political or in the aesthetic. As we show, for NSK, the >centre< is thought. NSK expects an avant-garde change in the attitudes of humanity and, therefore, presents to humanity the tradition of the avant-garde art as a suitable flow-together point for memory and the understanding of history.

We see Neue Slowenische Kunst's >centre< as something historicised, but it exists as something potentially ahistorical: as a permanent (and, given the historical facts, conditionally universal) effort of avant-garde artists to (self-)build an authentic epistemology of their own art, independent of scientists. Because they are outside of science, thus in art, avant-garde artists build an authentic epistemology "larpurlartistic". But as, in an ideal situation, an avant-garde artist's life is the same as art, this construction is oriented towards the impact on life.

The attitude towards those who define something as avant-garde is just one in a complex structure of Neue Slowenische Kunst's moral posture. Also, sovereignty in relation to factual politics, which the avant-garde generally touches upon with many moral attitudes towards it (pro-political, anti-political, apolitical, post-political ...), is one of the factors that NSK relies on in the process of its own subjectivation.

In the logic of Neue Slowenische Kunst, culture, subculture, factual politics, ontology, state (country), city, 1980s, 2010s, etc. may be just peripheries of their central mission: to assert avant-garde art as the category of all categories. With the latter, the thinking leaned on the life determined by avant-garde art geometrises the *cosmos*..

Neue Slowenische Kunst's >centre< speaks from visual representation to mental reception. Its preservation depends on becoming self-evident: the reflection of the artistic avant-garde must preserve in humanity's memory, and this should serve as the anchoring point for NSK's position. Only by fulfilling this condition can the habitual consciousness of humankind integrate NSK's >centre< into the imaginative faculty of recollection – transforming what was once visual into the cognitive.



UDK 7.01:004.032.6

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/318-348

Povzetek

Obravnave povezav med avantgardno, neoavantgardno in novomedijsko umetnostjo se v razpravi lotevamo skozi literarnozgodovinski in umetnostnozgodovinski pristop ter prek obravnave tehničnih medijev filma, videa in novih medijev. Primerjamo delovanje računskega stroja, kot ga je teoretično zasnoval Turing, z ustvarjalnimi postopki avantgardne umetnice. Posebej nas bosta zanimali konstrukcija in celovitost osebne identitete v infosferi, kot ju raziskujeta filozofija in etika informacij Luciana Floridija. Teoretske uvide v zvezi z avantgardnimi in neoavantgardnimi praksami preizkusimo ob interpretaciji neoavantgardnih umetniških projektov Nuše Dragan in Sreča Dragana s konca šestdesetih in v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja ter v nadaljevanju zasledujemo kontinuiteto konceptov in postopkov v novomedijski praksi Sreča Dragana v devetdesetih letih in vse do danes. S primerom umetnikov iz Slovenije, na videz marginalnega, vendar močnega centra razvoja obeh področij, pokažemo, kako se povezujejo neoavantgarda in novi mediji, tako na ravni teorije kot umetniških del.

Ključne besede: novomedijska umetnost, neoavantgarda, video, osebna identiteta, Ana Nuša Dragan, Srečo Dragan

Aleš Vaupotič je izvoljen v naziv višji znanstveni sodelavec na Univerzi v Novi Gorici. Med letoma 2021 in 2023 je bil direktor Moderne galerije v Ljubljani. Doktoriral je iz realizma v umetnosti in literaturi na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani magistriral iz videa in novih medijev. Vodil je interdisciplinarni raziskovalni projekt *Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti*, ki je med letoma 2021 in 2024 potekal na Univerzi v Novi Gorici, Univerzi v Ljubljani, Inštitutu za intelektualno lastnino v Ljubljani in v Moderni galeriji v Ljubljani, financirala ga je ARIS. Je avtor znanstvene monografije s področja primerjalne umetnostne vede *Vprašanje realizma* (2019) in številnih znanstvenih člankov.

ales@vaupotic.com

Narvika Bovcon je profesorica za video in novomedijsko umetnost, poučuje na Fakulteti za računalništvo in informatiko ter kot zunanja sodelavka na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Njena raziskovalna področja so uporabniški vmesniki za razstave na spletnih platformah ter v okoljih virtualne in povečane resničnosti, teorija in praksa novomedijske umetnosti, vizualizacija informacij ter digitalna humanistika. Od leta 2016 je glavna in odgovorna urednica revije *Likovne besede*.

narvika.bovcon@fri.uni-lj.si

Konstrukcionistično razumevanje identitete v neoavantgardizmu: informacijska in osebna preobrazba občinstva prek projektov Nuše in Sreča Dragana

Aleš Vaupotič, zasebni raziskovalec

Narvika Bovcon, Fakulteta za računalništvo in informatiko, Univerza v Ljubljani

Avantgarde so po eni strani revolucija v umetnosti in z njo povezanih družbenih podsistemih, za katero se zdi, da je še vedno predmet razprav in navdiha.¹ Hkrati je dolgo dvajseto stoletje informacijska in komunikacijska revolucija, ki z novimi mediji preoblikuje tako svet kot podobo človeka. Članek vprašanje avantgard pregleda z vidika novih medijev in posebej videa kot prehodne stopnje proti interaktivnosti računalniških medijev. V opusu Nuše in Sreča Dragana najdemo pomenljiv pojav, ki se povezuje z novomedijsko umetnostjo in neoavantgardami. Konstrukcionistično razumevanje identitete v neoavantgardizmu in novomedijski umetnosti v njunih delih pokaže na način, kako umetnost sproži informacijsko in osebno preobrazbo občinstva, ki je lahko odziv na novo antropološko stanje človeka v svetu iz informacij, v infosferi.

Avantgarde, modernizem in romantična subverzivnost

Avantgarda, pregledna monografija Davida Cottingtona (2013), razlikuje med modernizmom in avantgardo.² Modernizem so sestavljale različne umetniške obdelave in refleksije izkušnje sodobnosti, tj. modernosti, »ne glede na to, ali so bili umetniki v avantgardnih skupinah ali ne«. Njihovo sodobnost zaznamujejo kombinacije treh vrst izkušenj: globalizacije zahodnega sveta od zgodnjega 19. stoletja dalje,³ nastopa

¹ Članek je nastal kot del raziskovalnega projekta *Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti*, ki ga je financirala Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (J7-3158).

² Na tem mestu ni mogoče sistematično obravnavati polja raziskav avantgard, npr. od Renata Poggiolija in Petra Burgerja, projekta Mednarodne zveze za primerjalno književnost v uredništvu Jeana Weisgerberja, pristopov umetnostnega zgodovinarja Benjamina H. D. Buchloha do revij in več serij monografij, ki redno izhajajo do danes, npr. pri Brillovi seriji *Avant-Garde Critical Studies in Transcultural Aesthetics*. V tem besedilu uvodoma omenimo dva različna pristopa do področja, ki so mu trenutno posvečene številne raziskave.

³ Globalizacija je seveda mogoče zamejiti na več načinov (prim. Steiger).

novih komunikacijskih medijev in »notranjih mentalnih, psiholoških stanj duha, ki jih je mogoče povezati z [...] izgubo skupnosti, izkoreninjenostjo, razsrediščenostjo« itd. Nekatere modernistične umetnice in umetniki – po Cottingtonovem mnenju njihova večina – sodelujejo tudi v avantgardi kot posebnem pojavu v umetnosti, ostali so označeni za naivne (npr. slikarja Henri Rousseau ali Alfred Wallis) ali pa se jih razume kot vezane na ljudsko ali narodno tradicijo (npr. skladatelj Béla Bartók). Za avantgardo je bistvena opozicijska drža in usmerjenost v nove (množične) komunikacijske medije.

Po drugi strani je pomembno dejstvo, da so se avantgarde vzpostavile kot formacije, mreže prepoznavnih družbenih skupin, kot »klubi« s svojo tako rekoč obrtniško tradicijo posebnih ustvarjalnih postopkov in članstvom. Cottington sledi trem fazam avantgarde v različnih umetnostnih disciplinah: njenemu nastanku, konsolidaciji in kooptaciji. Avantgardna omrežja povezuje mdr. z naraščajočo profesionalizacijo modernega kapitalizma v osemdesetih letih 19. stoletja – avantgarde so namreč realizirale mednarodno usmerjen alternativni profesionalizem. Neformalno omrežje izpred leta 1914 je vodilo v nadaljnjo utrditev povezav s procesi institucionalizacije po modelu mednarodnega monopolnega kapitalizma.⁴ Tretja faza avantgarde, tj. kooptacija, pritegnitev avantgarde v osrednji tok kulture z namenom nevtraliziranja njenega opozicijskega značaja, se začne v New Yorku v tridesetih letih 20. stoletja, kjer se je umetniški trg še bolj utrdil kot v Evropi. Seveda je faza kooptacije in asimilacije problematična za avantgardo in njeno subverzivno identiteto. Medvojna leva politična nagnjenja nekaterih avantgardizmov, ki so se pojavila po Evropi, so se kasneje depolitizirala kot del propagande hladne vojne. Vprašanje, ali lahko avantgarda zopet premaga svoje kooptirano stanje in se na novo izumi kot radikalna umetnost, je gotovo relevantno, vendar presega okvirje tega besedila.

Historična avantgarda in modernizem se pojavita bolj ali manj vzporedno, vendar gre v razmerju med njima za nepopolno prekrivanje, tukaj pa ima pomembno vlogo romantična paradigma. Komparativist Janko Kos v kontekstu svoje heglovsko-heideggerjanske duhovne zgodovine ugotavlja:

Pojav avantgarde se [...] pokaže kot poskus, kako naj literat-umetnik svojo romantično voljo do absolutne, svobodne, samovoljne subjektivnosti izživi namesto v literarnem delu že kar v tistem, kar je pogoj tega dela – v svoji socialno-delovni eksistenci, v načinu proizvajanja, javnega nastopanja, programiranja, manifestiranja in druženja s sebi enakimi. Absolutna metafizika neoromantičnega subjekta se s tem spusti na raven socialno manifestativne vsakdanje stvarnosti, ki se razume kot praktično uresničenje absolutnega subjekta sploh. (369)

Kos torej podobno Cottingtonu razume avantgardo kot konstruiranje družbenih struktur, hkrati pa v svoji duhovnozgodovinski zasnovi umetnostno-kulturnih

⁴ Nadrealizem kot mednarodni »klub« z jasno začrtanimi slogovnimi pravili in manifestom, postopkom sprejemanja in izločanja članov, profesionaliziranim delovanjem skozi več desetletij in na več celinah razišče in predstavi nedavna razstava v pariškem Centre Pompidou (4. 9. 2024–13. 1. 2025).

transformacij določi tudi mesto avantgard. Avantgarda in modernizem sta zanj nekaj v temelju različnega.

[N]i nujno, da se modernizem sam na sebi spreminja v avantgardo. Literarni ustvarjalec, ki gradi svoje delo iz tipične zavesti modernizma, bo postal avantgardist samo takrat, ko prizna v socialni sferi svojega življenja veljavo tudi romantičnemu absolutnemu subjektivizmu, kot da lahko v svoji socialno-literarni eksistenci doseže svobodnost, ki je vsaj predpodoba absolutnega subjekta, če že ne njegovo pravo uresničenje. Umetnik, ki tega metafizičnega načela ne prizna, ne more postati član avantgarde; zato ni naključje, da avantgardizmu niso pripadali Proust, Kafka in Joyce, pa tudi ne Eliot ali Beckett. (Kos 369)

Za avantgarde je v tem pogledu konstitutiven absolutni in avtonomni subjekt iz romantične tradicije, uresničen tudi v družbi in življenju posameznic, ta model pa se v modernizmu razprši v fragmentarnost zaznavnih resničnosti, npr. v toku zavesti, ki se ne dvigne več v sfero absolutnega. Podoben zaključek o romantični provenienci avantgardizmov je opaziti npr. tudi pri Miklavžu Komelju (»Kaj je ustvarjanje?« 8-9; prim. tudi Bovcon in Vaupotič, »Did the Avant-Garde« 2-3). Pri Kosu se poskus radikalne subverzije avantgard ponovno pokaže v širših kulturno-zgodovinskih okvirih.

(Neo)avantgarde, algoritmi in Turingovi stroji

Tudi v povojnih neoavantgardnih pojavih so očitno v ospredju skupine, ki so se na sistematičen način organizirale, npr. Fluxus ali pri nas skupina OHO, posamezni umetniki so bili med svojo kariero določen čas člani teh skupin. Ob festivalih, kot so bile na območju nekdanje države Jugoslavije *Nove tendence* v Zagrebu, kjer se je predstavljala nova računalniška umetnost, in *Aprilska srečanja* (*Aprilski susreti*) v Beogradu, ki so se posvečala umetnosti razširjenih medijev, se vzpostavljajo mednarodne povezave umetniških skupnosti.

Česa takega še ni bilo in se ne bo nikoli več ponovilo: govor je o nepozabnem vzdušju pogostih srečevanj, druženja, sodelovanja, prijateljevanja med umetniki, ki so jim tedaj, na začetku 70. let, rekli »novi«, kakor tudi z drugimi sorodnimi partnerji iz sveta umetnosti (kritiki, organizatorji umetniških prireditev) iz več vodilnih središč tedanje Jugoslavije, ki so se najpogosteje zbirali na festivalih *Razširjenih medijev* v Galeriji študentskega kulturnega centra v Beogradu in ob drugih dogodkih v organizaciji te ustanove. (Denegri 22)

Za avantgardna gibanja je značilno družbeno udejanjenje romantičnega subjekta, torej tudi onkraj umetnosti same. Podobno so tudi neoavantgarde zahtevale združitev umetnosti in življenja, to pa so neoavantgardistični umetniki udejanjali v performansih

in hepeningih. Ješa Denegri zapiše:

V burni duhovni atmosferi zgodnjih sedemdesetih let je pojem komunikacija eden sloganov let, polnih zanosov, skoraj zamenjava za pojem umetnost, ki se tedaj zdi preveč umeten, oddaljen od neposrednih življenjskih impulzov. Za doseganje polnega učinka komunikacije stopi v ospredje težnja h *govoru umetnika v prvi osebi*, torej h govoru, ki je oseben, neposreden, telesen, brez posredovanja estetskega objekta in se dogaja z udeležbo samih akterjev v umetniškem dejanju ali s pomočjo novih tehničnih medijev, ki se vse pogosteje uporabljajo v takrat aktualni umetniški praksi. (22)

Primera festivalskih vozlišč tehniške umetnosti in neoavangard z območja nekdanje Jugoslavije pokazeta na zanimivo dvojnost, namreč če so krogi ob *Aprilskih srečanjih* tesneje povezani z avantgardami in umetnostjo, ki se širi in povezuje prek robov klasičnih disciplin (na programu so intervencije in instalacije v javnem in galerijskem prostoru, performansi in hepeningi, projekcije eksperimentalnih filmov, gledališke predstave, koncerti, plesne predstave, predavanja in okrogle mize),⁵ pa se *Nove tendence* morda bolj odločno usmerijo v umetniško raziskovanje in uporabljanje informacijskih tehnologij, povezanih z razvojem računalništva in elektrotehnike, čeprav tudi v dialogu s ključnimi svetovnimi (neoavangardnimi) umetniki in teoretiki.⁶ V ospredju je torej bodisi kritično soočanje z osrednjimi kulturno-umetniškimi institucijami bodisi z novimi (elektronskimi in računalniškimi) komunikacijskimi mediji.

Novi mediji, ki nadgrajujejo avtomatizacijo industrijske revolucije, v umetnost pritegnejo izziv nove stopnje globalizacije, ki poteka na ravni sporazumevanja, možnosti obdelave, organiziranja in posredovanja informacij, vendar tokrat s pretežno inženirsko-tehničnim in načrtovalskim poudarkom. Že Cottingtonov primer temeljnega dela avantgarde je neoimpresionistična slika Georgesa Seurata *Nedeljsko popoldne na otoku Grande Jatte* (1884–1886), ob kateri je mogoče pokazati na več elementov nasprotovanja uveljavljenim umetnostnim praksam, tudi prek razumevanja pointilizma kot sistematične, strojni podobne tehnike prenosa vidnih sporočil brez upoštevanja emocionalnih elementov, ki so bili osrednjega pomena za npr. impresionizem. Seurat je dojemanje barvnih pik zasnoval kot kvaziznanstveno kalkulacijo, slika je zato kot ekran, ki deluje po enakih načelih kot danes točkovne pike na računalniških ali TV zaslonih (Cottington; prim. Bovcon in Vaupotič, »Did the Avant-Garde«). Avantgarde so torej posebno pozornost posvečale tudi tehniki.⁷

Ob obravnavi novomedijske umetnosti je Lev Manovič zapisal, da se je avantgarda

5 Prim. program *Aprilskih susretov* na spletišču SKC Beograd. www.arhivaskc.org.rs/rs-yu/velike-manifestacije-2.html, dostop 4. apr. 2025.

6 Prim. *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art*, besedila in dokumentacijo v obsežnem katalogu ob razstavi o *Novih tendencah* v ZKM Karlsruhe leta 2009. Osredotočen na digitalno umetnost na Hrvaškem pa je pregled Darka Fritza v *Digital Art in Croatia, 1968–1984*.

7 V nadaljevanju bo npr. obravnavano delo Sreča Dragana, ki tematizira isti umetniški koncept zlivanja barvnih pik in optičnega mešanja barv.

kratko malo utelesila v računalniku (Manovich xxxi). S tem je ciljalo na montažo, sestavljanje fragmentarnih delcev v nove celote, računski stroji so to dejavnost le pospešili (kar seveda nosi s sabo tudi pomembne posledice). Vendar pa je treba vseeno razlikovati med konceptom (univerzalnih) računskih strojev, kot jih je Alan Turing opisal v članku iz leta 1936 in ki so poimenovani po njem (prim. Bovcon in Vaupotič, »Diskretnost«), in avantgardnim konceptom algoritma, ki prav tako pomeni sledenje pravilom, vendar upoštevajoč tudi človeško odločanje in morebitno kršenje pravil (prim. Weibel, »Die Algorithmsche«). Npr. delo Georgesa Pereca *Die Machine* (1968)⁸ pokaže, da pravzaprav avtor (ali pa avtorica) mojstrsko izvaja nepravilnosti strojnega delovanja (Andrews). Perek kot član skupnosti OULIPO⁹ se v nasprotju s Turingovim dejanskim mehanizmom materialnih transformacij ukvarja z refleksijo delovanja stroja. V nekem pismu Perek zapiše: »Za začetek sem želel raziskati razmerje med sistemom in napako (ker je [tukaj citira Paula Kleeja] genij napaka v sistemu). Najprej sem pomislil: tukaj se skriva poezija. Potem mi je prišlo na misel, da je genij stroja ravno nasprotno – biti sistem, ki temelji na napakah« (Perek, nav. po Andrews 536). Gre za pri Seuratu omenjeno kvaziznanstveno preračunavanje in ne za brezpomensko delovanje današnjih t. i. pametnih naprav; v resnici Pereca zanima simulacija naprav kot oblika refleksije strojne obdelave podatkov.

Söke Dinkla v odmevnem članku *From Participation to Interaction: Towards the Origins of Interactive Art* poveže neoavantgardistične hepeninge, npr. Allana Kaprowa, z novimi mediji, češ da so predhodna stopnja interaktivne računalniške umetnosti – avtoriteta snovalke situacije za sodelovanje občinstva je delegirana napravi. V njenem pregledu tega medijskega prehoda zgodnji video npr. predstavlja vmesno stopnjo. Avtoritativna vloga umetnice in pojem umetniškega dela, ki se ohranjata v hibridni stopnji med emancipacijo in manipulacijo občinstva, sta potemtakem analogna delovanju programa in postopkom avtomatizacije (Dinkla; *The New Media Reader* 84). Neoavantgardisti programirajo¹⁰ občinstvo, snujejo in izvajajo algoritme, določena zaporedja akcij in postopkov, s tem pa posežejo v integriteto in avtonomijo občinstva. Tukaj ne gre za pravila gledaliških žanrov, ki se nanašajo na igro nastopajočih, ampak za manipulacijo gibov in, seveda, pozornosti občinstva, ki takó ni več pasivno (tj. omejeno le na interpretiranje). Mogoče je skleniti, da tako politična zgodovina avantgard kot družbeni učinki strojno podprte komunikacije kažejo na kompleksne odnose do človeških identitet ter težnje po poseganju vanje.

Avantgardni in neoavantgardni umetniki so uporabljali nove tehnične medije komunikacije: fotografijo, film in video, pri čemer je video poseben pojav, ki v šestdesetih letih prinese nove oblike umetniške komunikacije, ta se kasneje integrira v novomedijske

⁸ Gre za radijsko igro, ki se ukvarja z besedilom Goethejeve *Popotnikove nočne pesmi* (1780).

⁹ Pariška Delavnica za potencialno literaturo, ki deluje od šestdesetih let 20. stoletja, njeni člani s področij literature in matematike se intenzivno ukvarjajo s t. i. omejitvami, pravili, ki so podlaga za ustvarjalnost.

¹⁰ Nuša in Srečo Dragan sta prav prek izraza programator razlagala svojo umetniško prakso.

(računalniške) tehnologije. V besedilu bomo naslednji sklop obravnave posvetili prav videu, njegovo vlogo v neoavangardističnih performansih in hepeningih bomo osvetlili z vidika gradnje sebstva ter ga nato navezali na novomedijski objekt, video namreč vpelje interakcijo, vstop uporabnice-udeleženke v proces umetniškega projekta.

Video in novi mediji – dialog z ekranom

Posebnost videa kot umetniškega medija je poudarek na prejemničini reakciji. V filmu je drugače: gledamo podobe na platnu ali ekranu ter se vživljamo v zgodbo, ki poteka v posebnem, ločenem diegetskem, tj. v filmskem svetu, kjer človeški liki stopajo v odnose in soočanja (Bonitzer; Vrdlovec). Digitalni film se sicer kasneje razblini v mediju digitalne animacije, prikazu skonstruiranih modelov, ki so praviloma fotorealistično izrisani z računalniškimi simulacijami – to so pravzaprav digitalne ilustracije oziroma slike, ki so potencialno podvržene kakršnimkoli ploskovnim transformacijam, prikazana telesa je mogoče poljubno preoblikovati, ustvarjati ali brisati; diegetskega prostora po meri človeških teles (prek razrezov v t. i. filmskih planih) v takih filmih (če jih sploh še lahko tako imenujemo) ni več. Gre za simulacijo filmskega realizma, t. i. sintetični realizem novomedijskega objekta (Manovich; Vaupotič, *Vprašanje* 260–261)¹¹, kot ga prepoznamo tudi na primeru fotorealističnega slikarstva.

Skozi medij slikarstva, štafelajne slike, gledamo kot skozi okvir okna v svet s pomočjo perspektivne projekcije Brunelleschija in Albertija (Edgerton; Grant).¹² Video instalacija zaprtega krogotoka je drugačna, gledalka se presenečena zagleda na ekranu znotraj umetnine, običajno prek video kamere, ki jo – zaradi vdora trenutka tukaj in zdaj, celo nje same s telesom in gibi v delo – začne iskati s pogledom. Kdo je tisti, ki me gleda, je to zgolj naprava, me gleda tudi kakšna človeška oseba? Pomislim, jaz vsekakor nisem del umetnine, saj me umetnica ali skupina pri izdelavi ni mogla upoštevati, saj naj bi umetnost nagovarjala univerzalno vse obiskovalce ... seveda to načelo velja zgolj v idealiziranem univerzalnem muzeju, ki postaja čedalje bolj problematičen zaradi vključenosti v kolonialne zgodovine.

Očitno lahko video modelira gledalko, prek njene vključitve v svoj videz celo vsakokratno posameznico v edinstvenem trenutku poteka njenega življenja. To bi lahko pomenilo, da se oseba pred umetniškim artefaktom in prek njega preoblikuje v svoj osebni tip; gre za situacijo kot v reklamah, ki nagovarjajo določen del občinstva, ali pa za njeno algoritmično verzijo v okvirih družabnih omrežij, ki spodbujajo uporabnike k

¹¹ Ta realizem je značilno neenovit, je simulacija, skonstruiran model, v nasprotju z indeksikalno naravo fotografije, kjer se svetlobni pogoji pred objektivom kamere fizično prenesejo v celoti na fotosenzibilno površino.

¹² Perspektiva omogoča tudi to, da pogledamo kot da za vogal, namreč geometrijska konstrukcija ustvari natančno določene notranjosti volumnov, npr. zgradb. Ta značilnost renesančne perspektive je npr. tema enega prvih digitalnih videov na Slovenskem, *Arheus* Sreča Dragana (1992/1993), ki s pomočjo računalniške grafike realizira notranjost rotunde s slike *Idealno mesto* (urbinske verzije s konca 15. stoletja, ki je bila včasih pripisana Pieru della Francescu) (prim. Bovcon, »Igrske«).

ponavljanju vzorcev obnašanja, tako da jim posredujejo prilagojene vsebine v t. i. sobi odmevov.¹³ Vendar pa se zdi, da ne gre le za reprezentacijo bolj ali manj shematičnih tipov,¹⁴ v tem primeru gledalke kot pripadnice večje skupine, ampak je ustrežnejši pogled na presenečenje, celo nelagodje oz. mikrošok video instalacije zaprtega krogotoka to, da prav zares vstopamo v dialog z nečloveško entiteto, umetnino kot večpredstavnostnim kibertekstom – torej besedilom kot napravo za proizvajanje besedil (npr. sledeč pravilom).

Tudi v primeru enokanalnih videov, dinamičnih posnetkov, ki bi lahko spominjali na eksperimentalne filme (ali klasične animacije), je situacija enaka, video ekran gledalko gleda nazaj, predstavlja se kot uporna opna, ki ne razkriva dramatičnih zgodb in je utemeljena v reakciji recepcije. Eksperimentalni filmi v ožjem pomenu besede se nasprotno ukvarjajo vsaj z gradniki filmske govorice, od plana do kamere, situacije kina ali pa s snovnostjo filmskega traku ipd.¹⁵

Ko stojimo pred kipom ali slikarskim delom, se običajno ne ukvarjamo s svojim videzom. Vso energijo posvetimo predmetu opazovanja, skušamo prepoznati in si zapomniti čim več podrobnosti, jih interpretirati. Npr. Giottove freske z začetka 14. stoletja v kapeli Scrovegnijev lahko kot turisti gledamo le omejeno časa (sledeč aklimatizaciji v predprostoru, ki jo zahtevajo muzejski pogoji hrambe). Ko pa se vidimo na ekranu kot del instalacije, je situacija drugačna, nismo povsem zatopljeni v predmet opazovanja: opazimo, kako smo videti, še več, naše obnašanje se takoj že prilagaja in spreminja. Vidimo se in se odzovemo na to, kar vidimo. Vidimo pravzaprav svoj odziv. Stopamo v dialog z ekranom, ki je osrednji element videa kot umetnostnega medija, odgovarjamo na to, kar vidimo na ekranu. V nasprotju s tem se npr. filmski posnetek najprej posname, nato se film prek dolgotrajnega kemičnega procesa razvije in šele potem je ogled možen (sledi manipulacija posnetkov z montažo). Video se odzove takoj,¹⁶ kot ogledalo. Na podlagi teh uvidov je Vilém Flusser video razumel kot zrcalo s spominom.¹⁷ S pomočjo zrcala si urejamo podobo, ki jo kažemo navzven, ocenjujemo svoj videz, s tem pa tudi sebe kot zamejeno celoto.

Zanimivo je, da Mihail Bahtin v svoji analizi človekove zrcalne podobe ugotavlja, da

13 Luciano Floridi v zvezi s posamezniki prilagojenimi novicami omenja izraz *The daily Me* Nicolasa Negroponteja pa tudi sobo odmevov Davida Weinbergerja (*The Ethics of Information* 202; prim. tudi Esposito pogl. 4; Bovcon in Vaupotič, »Diskretnost«).

14 Friedrich Engels npr. razume realizem kot tipizirano reprezentacijo (Vaupotič, *Vprašanje* pogl. 2.2.1.1). Filozof Dominic McIver Lopes ob obravnavi računalniške umetnosti problematizira stališče, da virtualna realnost kot medij praviloma posnema resničnost brez distance (Lopes 29, 32).

15 Prim. razstavo v Moderni galeriji v Ljubljani *Vse to je film! Eksperimentalni film v Jugoslaviji 1951–1991* (2010–2011) ali npr. prostorsko postavitev Petra Weibla (1944–2023) *Vrv svetlobe* (*Lichtseil*, 1973), kjer žarek projektorja zamenja debela ohlapna vrv (prim. Bovcon, *Umetnost* 99–100).

16 S tega vidika je video kot medij povezan s tehnično rešitvijo hipnega prenosa slike, odvisen je od televizije, takojšnje oddaljene materializacije vidnega.

17 Prim. predvsem besedilo »Umbruch der menschlichen Beziehungen« (v *Kommunikologie*), ki je delno prevedeno v zbirki njegovih razprav *Digitalni videz*, in besedila bochumskih predavanj v *Kommunikologie weiter denken*.

nam ta ne vrača zadovoljivega odgovora, npr. kakšni smo, našo pravo podobo nam lahko podari – kot poudari Bahtin – le druga oseba, npr. umetnica z izdelavo portreta, pisateljica z biografijo. Pomanjkljiva informativnost zrcalne slike je moteč element v srečanju našega pogleda z mehanskim in nevtralnim odsevom. Vsak človeški pogled žene določena intenca, želja, projekt, in ravno slednje nam kot interpretacijska refrakcija ves čas onemogoča, da bi videli, dojeli in ovrednotili svojo lastno refleksijo, odsev, ki ga odboj svetlobe ponuja. Bahtinov odgovor je, da mora nekdo drug za nas prek svoje reakcije izdelati našo zunanjo podobo kot zaključeno celoto. S tem tako rekoč zaustavi oz. zaobide neizogibni projekt ogledovanja samega sebe v zrcalu, ki je hkrati proces spreminjanja samega sebe. Druga oseba je zaključena celota, vendar le kot zasnitek s stališča druge osebe in njena projekcija (Bahtin, »Avtor«).

Video je zrcalo s spominom, ker golemu odsevu še nekaj dodaja. Videast Dan Graham (1942–2022) je s svojim klasičnim delom *Nasproti stoječa zrcala in video monitorji s časovnim zamikom* (*Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*, 1974) zasnoval večekransko prostorsko postavitev z dejanskimi fizičnimi zrcali (Cameron). Gre seveda za žanr videa zaprtega krogotoka, gledalka se skupaj z ostalimi obiskovalci vidi na ekranih. Kot pove naslov, je bil video posnetek predvajan kasneje (šest sekund), kot je bil posnet, in to je pomenilo, da so se obiskovalci videli na ekranu kot liki na televiziji, ne prepoznaš oz. ne poistovetiš se, kot bi se v takojšnjem odsevu zrcala (tako sta instalacijo doživela oba pisca tega besedila). Zanimivo je, da za video transformacijo vidnega ni nujno potrebna elektronska naprava, kot sta TV ekran in kamera. Dan Graham je skupaj s krajinskim arhitektom Güntherjem Vogtom za streho Metropolitanskega muzeja na Peti aveniji v New Yorku naredil instalacijo *Živa meja dvosmerno zrcalo obhod* (*Hedge Two-Way Mirror Walkabout*, 2014): obiskovalka se sprehodi ob ukrivljeni stekleni steni, ki je delno konkavna in delno konveksna – ko se premakne ob konkavnem delu, se odsev premika pospešeno, ob konveksnem pa je, kot bi v odsevu gledala upočasnjeni posnetek, vse skupaj pa je položeno čez pogled na Centralni park, Graham to poimenuje kot »spremenljive konveksne/konkavne situacije z zrcali«. ¹⁸ Tako, torej potujitveno, je treba razumeti tudi doživetje, ko včasih srečaš samega sebe v fragmentu labirinta iz (ravnih) zrcal in kovinskih mrež v Grahamovi instalaciji *Labirint v obliki grškega križa* (*Greek Cross Labyrinth*, 2021) v Parku skulptur v Kölnu.

Video potemtakem zahteva in vključi reakcijo obiskovalke, to je, kot že povedano, tudi eden od načinov dojemanja video trakov, ki nimajo povezave s kamero, ki bi v ekransko sliko dejansko vključila obiskovalko na njej bolj ali manj prepoznaven način. Hkrati je tudi ekrane novomedijske umetnosti, t. i. interaktivne video instalacije, mogoče razumeti kot video prav v tem smislu.

Prvi video v jugoslovanskem prostoru, *Belo mleko belih prsi* (1969) Ane Nuše Dragan

¹⁸ *The Roof Garden Commission: Dan Graham with Günther Vogt*. The Metropolitan Museum of Art, 2014. youtu.be/faR1Expe-O4, dostop 3. 4. 2025.

(1943–2011) in Sreča Dragana (1944–), je nastal kot skupinska komunikacija o(b) video podobi (prim. Vaupotič, »Smisel«). Video sestavljajo: fotogram (statična slika, ki prikazuje motiv iz naslova videa) iz filma *Beli ljudje* Naška Križnarja, ki se je predvajal na video monitorju, zvočni posnetek skupinske komunikacije v različnih jezikih, ki se je odvijala pred monitorjem, v kateri udeleženci razpravljajo o tem, kaj je video umetnost, in zapis koncepta video instalacije zaprtega kroga z besedili (»Govoriva o sliki in skozi sliko o naju« itd.) in diagrami (shema relacij in poteka komunikacije med video monitorjem in udeleženci), ki so kot plast grafike dodani čez video podobo skupaj z remontiranim zvočnim zapisom.¹⁹ Udeleženci so stali pred sliko in govorili o sliki, s tem so bili postavljeni v situacijo, v kateri so bili tisti, ki hkrati gleda in ki je gledan v trenutku svojega izjavljanja. Video je sestavljen kot arhiv elementov, ki so sodelovali v hepeningu video instalacije zaprtega kroga, je rezultat koncepta in dokumenta družbene interakcije v mediju videa. Video se sklene z besedilom »Skupni prostor simultane komunikacije percepcije videa štiričlanske grupe rezultira« in diagramom, ki pomeni dialog sam, reakcije gledalcev drug na drugega in na ekransko sliko kot udeleženko v »skupnem prostoru«, ki ta prostor »omogoča«.²⁰

V arhivski strukturi, zbiranju fragmentov, stališč, pogledov, reakcij prepoznamo postopek montaže kot gradnje arhiva oz. enciklopedije (ko torej ne gre za disruptivno rušenje ustaljenih kontekstnih povezav, prim. Buchloh; Vaupotič, *Vprašanje* pogl. 7.1.3), ki ga je vpeljal Vertov s kinoočesom ali pa Walter Benjamin z neobjavljenimi *Pasažami*, in vodi k novomedijskim objektom, ki so koncipirani v relaciji arhivske zbirke in njenih vmesnikov, v mediju t. i. novomedijskega objekta, kot ga je leta 2001 opisal Lev Manovič v *Jeziku novih medijev* (227). Na poti od avantgardnega filma k novim medijem se video pogosto spregleduje (Manovič ga npr. sploh ne omenja), kar kaže na marginalno pozicijo videa v odnosu do drugih množičnih medijev, čeprav je bil prav video tisti pomembni člen, v katerem so se postopki sestavljanja slike, manipulacije časa in vgradnje udeleženca v podobo preizkusili na ozadju konceptualizma neoavantgard pred ali sočasno z razvojem novega računalniškega medija.

Osebnost kot informacijska integriteta

Ali obiskovalko galerije, v trenutku, ko se sreča z video instalacijo, gleda naprava ali

19 Fotogram se je v skupinski komunikaciji leta 1969 predvajal 30 minut z magnetnega traku open reel 2". Kot video je bil remontiran s plastmi diagramov in zvoka. Leta 1994 je bil rekonstruiran na video nosilcu BETA v dolžini 2 min. 26 sek. (prim. tudi sicer skeptično zasnovan članek Borčić in Hiršfelder, ki pa kljub reprodukciji konceptualnih diagramov dialoškosti v mediju videa ne postavlja v ospredje).

20 Dan Oki v katalogu razstave *Nam June Paik: In the Groove* (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 13. 12. 2022–28. 2. 2023) primerja prvi video umetniškega para Dragan z video skulpturo s podobnim motivom para Nam June Paik in Charlotte Moorman, *TV-Bra for Living Sculpture* (1969): »Nasprotno kot abstraktni video koncept Sreča in Nuše Dragan, je TV-nedrček za živi kip predmet kot skulptura, ki se utelesi s tem, ko se ga nosi« (36). Njegovi interpretaciji velja dodati, da je abstraktni video koncept pravzaprav utelešen v skupinski komunikaciji v mediju video instalacije zaprtega krogotoka.

(tudi) kakšna oseba? Se obiskovalko snema? Takšna vprašanja postajajo vedno bolj aktualna, npr. v uporabnici prilagajajočih se vmesnikih, ki njene želje prepoznava in predvidevajo na podlagi zgodovine uporabe digitalnih storitev. Od kod pravzaprav šok, ko se zdrzneš ob pogledu nase v video instalaciji, ali gre za vdor v zasebnost, npr. kot v primeru, ko nekoga posnamejo in opazujejo prek nadzornih kamer?

Luciano Floridi v okvirih filozofije informacije, posebej etike informacije, pojasnjuje oblike človeškega delovanja v novem kontekstu, v katerem smo se znašli, ko je svet preplavila obdelava podatkov in se je resno zastavilo vprašanje, ali obstajajo t. i. pametni stroji, umetna inteligenca, ki se vključuje kot partner človeštva v naravne in človeško izvajane procese. Za Floridija umetna inteligenca ni nekakšno skrivnostno delovanje in razmišljanje stroja, ki bi lahko obstajalo in ki ga pravzaprav ne poznamo ipd., t. i. močna umetna inteligenca, ki razmišlja kot ljudje (oz. razmišljajoča bitja teologij). Nasprotno, zanj je to (ogromna) zaloga zmoglosti za delovanje, ki je ločena od mišljenja; novost je, da si danes nimamo težav predstavljati sposobnosti za delovanje – prepoznavanje obrazov, igranje šaha ali goja, ne nazadnje pranja posode – in da ob tem agentom, ki so tega sposobni, ne pripisujemo nujno tudi človeški podobne zavesti (Floridi, *The Ethics of Artificial* 24). Informacije potujejo bliskovito in se prav tako hitro tudi obdelujejo po načelih Turingovih strojev, kot mehanske transformacije, vendar pa v tem prepoznavamo agente in sisteme iz več agentov, npr. korporacije, ki so sestavljeni tako iz človeških, naravnih kot tudi umetnih agentov. Floridijeva enota je informacijski organizem, inforg, ki postane tudi agent, če ustreza kriterijem interaktivnosti, avtonomnosti in prilagajanja.

Nihalo ni agent, je avtonomno, ni pa interaktivno niti prilagodljivo.²¹ Inforg postane interaktiven, ko npr. ruši vse pred sabo kot *juggernaut* v angleškem pomenu hindujskega tempeljskega vozila (ter v metaforičnem pomenu uničevalne sile), za katero se je trdilo, da stre svoje častilce pod kolesi, ko se neustavljivo premika naprej.²² Za agenta pa je nujno tudi nedeterministično spreminjanje pravil svojega delovanja, s katerimi se prilagaja na okolje, torej seveda ne zgolj v obliki regularnih reakcij. Floridi dodaja, da je razlika med agentom in omenjenim gigantom lahko na ravni opazovanja, npr. možnosti dostopa do sistemskih pravil, namreč odprto programje je povsem deterministično, deluje, kot je razvidno iz izvorne kode, če pa je računalniški program zgolj izvršilna datoteka ali celo softverska storitev, pa seveda ni mogoče vedeti, ali v ozadju morda le ni nedeterminističnih procesov in, denimo, zarot – odprto programje je torej neustavljiv mehanizem, skritost izvorne kode programja pa opazovalko postavi v situacijo, da se sooča z dejanskim agentom, ki je avtonomen, odziven in se

21 Predpostaviti je treba, da se ga opazuje npr. 30 sekund skozi kamero. Foucaultovo nihalo, ki se odziva na vrtenje Zemlje, na zračni upor ipd., se v daljšem in podrobnejšem opazovanju izkaže za interaktivno. Način opazovanja je, kot vemo iz hermenevtike, pomemben.

22 Asimilacija izraza iz indijske kulture, npr. tudi za pomen velikih tovornih vlačilcev, seveda ni brez kolonialnih prizvokov. Izraz omenja Marx v *Kapitalu*, prvi vir za te pomene izraza je Odorik iz Pordenona iz 13. in 14. stol. (de.wikipedia.org/wiki/Juggernaut; en.wikipedia.org/wiki/Juggernaut, dostopno 2. apr. 2025).

spreminja s prilagajanjem na okolje (Floridi, *The Ethics of Information* pogl. 7.2.2).

Ali to pomeni, da je kriterij za (umetnega oz. nečloveškega naravnega) agenta in njegovo moralo delovanja relativen, odvisen od načina opazovanja? Odgovor je, ne, načini opazovanja so izrecno zasnovani za reševanje problemov, če jih ne rešujejo, so nesmiselni – v tem je razlika med konstruktivizmom, vse je skonstruirano, in konstrukcionizmom Floridija, kjer ustvarjalka inženirsko snuje modele, ki rešujejo dane in konkretno definirane probleme (prim. Bovcon in Vaupotič, »Diskretnost«; Floridi, *The Ethics of Information* 1–3).

Vrnimo se na opazovanje osebe prek nadzorne kamere. Varovanja osebnih podatkov, npr. v Evropi prek Splošne uredbe o varstvu podatkov, v dobi digitalizacije pravzaprav ni mogoče razumeti, kot da so osebni podatki posameznikova lastnina, saj jih je npr. mogoče brez izgube zanjo kopirati. Floridi ponudi razlago dveh situacij teleprezenze: vzvratno prisotnost, ko je posameznica navzoča npr. na javnem kraju, pa tudi na oddaljenem nadzornem ekranu, in t. i. prisotnost naprej, ko npr. kirurg izvaja operacijo na daljavo prek ekranov in robotskih rok, ki omogočajo delovanje. Razlika je na dlani; ko je nekdo na ekranu nadzornega sistema – pogosto nevede –, tam ta oseba ne more delovati, v nasprotju s simetrično navzočnostjo kirurga v dveh oddaljenih prostorih. Floridi nehoteno vzvratno prisotnost (v skriti nadzorni sobi) primerja z ugrabitvijo dela celote, ki je človeška osebnost. Prav temu načelu pa sledi tudi Splošna uredba o varstvu podatkov, saj temelji na povezavi med podatki in osebo, ki jo omogočijo identificirati. Skratka, človeško osebo sestavlja tako fizična celovitost kot tudi podatki o njej v različnih kartotekah in podatkovnih zbirkah, oseba je informacijski organizem, katerega integriteta je zaščiten z obsegom njegovih podatkov. Poseg v te podatke je napad na inforga, saj ga preoblikuje, bodisi tako, da mu da dostop do premalo podatkov – npr. mikromeritve, ki jim je podvržen, so nedosegljive in nepregledne – ali pa preveč, npr. v obliki spamanja ali pranja možganov (Floridi, *The Ethics of Information* pogl. 3.4; Vaupotič in Bovcon, »Osebni podatki«).

V zrcalu se torej oseba kritično preizkuša v svoji lastni celovitosti kot informacijski organizem (Bahtin), v primeru videa kot zrcala s spominom (Flusser) pa manipulacija podobe ustvarja model za pogled udeleženke video projekcije: ekran posega vanjo prek provokacije in izzivanja reakcij. Mogoče je skleniti, da je prav video – zlasti video zaprtega krogotoka – prvi korak v Floridijevi četrti revoluciji, zadnjem razsrediščanju človeka iz centra vesolja s Kopernikom, živalskega sveta z Darwinom, nato od samega sebe kot enovite osebnosti prek vdora nezavednega psihoanalize in pristopov nevroznanosti; zdaj smo zgolj informacijski organizmi skupaj z drugimi inforgi v homogeni infosferi, okolju, ki ga sestavljajo informacije (*The Ethics of Information* pogl. 1.6).²³ Četrto

²³ Floridijeva filozofija je kot metafizika strukturalni informacijski realizem, ki podobno pragmaticizmu Charlesa S. Peircea implicira tudi realizem relacij; to je minimalistična in horizontalna informacijska ontologija, ki jo je mogoče uporabiti kot podlago za lokalne projektne ontologije posameznih inforgov, tudi ljudi, s tem ko omogoča primerljivost svetov, ki se srečujejo v skupni infosferi (prim. Floridi, *The Philosophy; The Ethics of Information* pogl. 6.1, 184, pogl. 15.4–5).

V tem novem kontekstu se soočamo s predmeti drugače kot v materialistični newtonski in zgodovinski paradigmi resničnosti, z informacijske perspektive je predmetom odvezta fizičnost (gre za neodvisnost od nosilca), so tipizirani in jih je mogoče klonirati. Nominalizem predindustrijske družbe (npr. v lasti imam tega konkretnega konja, posamezne reči se popravljajo in ne menjajo z enakimi) je zamenjal nekakšen platonizem tipov predmetov. Infosfera je pravzaprav minimalni okvir za razumevanje in ustrezno ukrepanje, ko se trenje informacijskih tokov intenzivno zmanjšuje, zanj so značilne sinhronost, delokalizacija in korelacije (interakcije). Digitalni viri so postali enaki digitalnim orodjem (Floridi, *The Ethics of Information* 8–11).²⁴

V tem okolju je človekova celovitost lahko razumljena kot sistem, sestavljen iz več agentov, ki sodeluje v večagentnih sistemih višjega reda. Floridija ne zanima vprašanje istosti posameznice skozi čas, ljudje in ostala bitja se lahko spreminjajo, pomembna je določitev osebnosti sinhrono, kaj je del identitete jaza in kaj je zunaj (*The Ethics of Information* pogl. 11). Informacijska etika se ukvarja z vrednotami v takem okolju, kako npr. človeški osebi zagotoviti dostojanstvo, ko se mora sestavljati, konstruirati svojo osebno identiteto v infosferi. Podobno kot pri razumevanju umetne inteligence, kjer je razumevanje ločeno (tj. ga ni) od sposobnosti delovanja, pride pri etiki infosfere in inforgov do ločitve konstrukcionizma, tj. kreativnega izboljševanja lastne celovitosti in skrbi za infosfero kot okolje, ter osredotočenosti na agenta in njegove akcije. Egologijo – gradnjo osebnosti, ločene od okolja – zamenja ekologija kot delo in procesi v vseobsegajoči infosferi. Seveda to ne pomeni, da osebe, inforgi (mdr. tehnološka naprava, skupnost agentov, biološki organizem ...) niso ločeni. Pomembno je, da konstrukcionistični pristop vključuje tehnike oblikovanja samega sebe, kot jih poznamo iz etike vrlin, npr. antičnih,²⁵ kot so vzgoja, trening, izobraževanje, družbene

Koncept inforga je mogoče razumeti kot odziv na današnje pravzaprav prozaično praktično udejanjenje umetne inteligence s pomočjo strojnega učenja in globokih nevronske mreže (vendar, seveda, ne samo na to); Floridi tukaj širi pogled daleč onstran sveta človeških kultur in skupnosti, da omogoči opis bivajočega od golega dejstva razlike, ki jo je mogoče tako ali drugače vključiti v kakršne koli procese ali odnose, ki so pravzaprav zelo poredko povezani z oblikami inteligence in človeških kultur (prim. Floridi, *Informacija* 30–32). Umetna inteligenca (v tehničnem pomenu) je sposobnost delovanja v odsotnosti inteligence (*The Ethics of Artificial* 24). V nasprotju s tem se kiborg, metafora Donne J. Haraway, kot ji pravi, nanaša na svet politično in družbeno nabitih pomenov: zavrača vse oblike totalizacije, prestopa meje človek-žival, naprej do (kibernetičnih) strojev, ki temeljijo na jeziku kot kodi, in ločnico fizično-nefizično, gre za politično verzijo postmodernizma, ki ji gre za sposobnost delovanja »brez privilegiranih subjektov« (12, 15, 245–268, 251). Zanima jo zasnutek t. i. kiborškega feminizma kot odgovor na informatiko dominacije, ki je »zgodovinski sistem, ki izhaja iz strukturiranih odnosov med ljudmi« (11, 266–267, podčrtala avtorja). Mit o kiborgu je zasnovan v perspektivi teorije diskurza Michela Foucaulta, Fredrica Jamesona, povezav avtorice z Judith Butler, ob omenjanju heteroglosije in polifonije se čuti odmev Bahtina. Kiborg je hibrid, mozaik, himera, torej (več)kulturalna mešanica praks in artefaktov (prim. tudi Ben Hamida).

24 Na zadnji razstavi, ki jo je zasnoval Peter Weibel, *Renesansa 3.0* (ZKM Karlsruhe, 25. 3. 2023–25. 2. 2024), je ključna uporaba skupnega nabora orodij za npr. znanost in umetnost: »Z vzponom tehničnih medijev je prišlo do preobrata: umetniki so se začeli zanimati za uporabo 'znanstvenih' orodij. Danes obe disciplini vedno bolj delujeta z istimi orodji, metodami in programi. Ta skupni bazen orodij kaže na začetek nove renesanse, kakršno je podobno udejavnila italijanska renesansa. Leonardo da Vinci je v svojem delu *Trattato della Pittura* (okoli leta 1500) razpravljal: 'Se la pittura è scienza o no' in prišel do zaključka: slikarstvo je znanost« (zkm.de/en/exhibition/2023/03/renaissance-30, dostopno 2. 4. 2025).

25 Etika vrlin se osredotoča na agenta, nasprotno pa se Floridijeva etika informacij kot makroetika osredotoča na pacienta moralno obeleženih dejanj. Egopoiesis iz etike vrlin se ne more enostavno preslikati na odprte in kompleksne družbe, saj te kot večagentni sistemi postanejo novi agentje višje stopnje (*The Ethics of Information* pogl. 8.3–4).

in politične prakse ter norme ... V Floridijevi viziji informacijske etike gre po eni strani za izbiro in oblikovanje lastnega vmesnika do infosfere, ta vmesnik se intenzivira od čutil prek posredništva naravnih omejitev, orodij do, končno, celovitih platform. Omenja npr., da največ časa preživimo na pragu, kjer je največ interakcij (*The Ethics of Information* 170), kar nas lahko spomni na dialoškost polifoničnega romana pri Mihailu Bahtinu, kjer je poudarjen prav stik različnih jezikov in svetov (Bahtin, *Problemi*; Vaupotič, »On the Problem«). *Homo poieticus* kot utelešenje konstrukcionizma je ekopoietičen, skrbno gradi regije infosfere (Floridi, *The Ethics of Information* pogl. 8.6). V poglavju »Ontološka interpretacija informacijske zasebnosti« Floridi pregleda različne možnosti v prid odpiranja pretoka informacij in njegovega omejevanja pa tudi npr. razmislek ob paru oseb kot sistemu več agentov. Sebstvo se tako lahko razume kot informacijsko mikrookolje s centri, periferijami, ki ni neprepustno in ki se spreminja. Varstvo osebnih podatkov je pravzaprav skrb za in spoštljiv odnos do posameznice kot informacijske entitete, ki je del infosfere (259).

Hepeningi Nuše in Sreča Dragana in neoavantgardistično programiranje občinstva

Različne stvari se razstavljajo; Hepening, eksperimentalni film RG*		1968
Belo mleko belih prsi*	Hepening, video	1969
72 ur zime, 72 ur jeseni*	Hepening, eksperimentalni film	1969
Izbira kvadrata: 40 x 50 x 80 cm peska pod steklom*	Hepening, zbirka fotografij	1969
Miselna vizualizacija objekta*	Interaktivna grafika	1972
Smer relacije senzibilnost-imaginacija (FAVIT Experience)*	Interaktivna grafika	1973
2.0 Taktilna komunikacija kot akcija in interakcija na razstavi Trigon*	Hepening, video	1973
7 Nights and One Day of the Transmission of the People's Tradition in the Alpha Theta Rhythm*	Hepening, zbirka fotografij	1974
Arheus	Digitalni video, večkanalna postavitve	1993
Telepolis	Spletna instalacija	1995
Digitalni vid	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	1994
Opus Canum	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	1997

Matrica koincidenca zmenkarski klub	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	2005
Metaforične razširitve	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	2007
Metaforične preslikave	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	2007
Metamorfoza lingvistika	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	2007
Metonimija zaznave	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	2007
E-knjižni nomad	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	2010
Sonifikacija podobe 1–3	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	2014– 2016
Časovni tunel 2**	Interaktivna računalniška instalacija, tehno performans	2024

Tabela: Seznam obravnavanih projektov Nuše Dragan in Sreča Dragana. Skupni projekti so označeni (*), avtor ostalih del je Srečo Dragan. Oznaka (**) pomeni sodelovanje Sreča Dragana z Borutom Batageljem, Narviko Bovcon in Alešem Vaupotičem.

»Programiranje« konceptualistov, kot ga imenujejo, bi lahko razumeli kot vdor v informacijske pakete, ki so osebne identitete udeležencev hepeningov. Allan Kaprow snuje hepeninge kot dogodke, kjer bi se moralo nekaj zgoditi in bi bilo treba ta bolj ali manj naključni dogodek zaznati v stanju povečane pozornosti. Obiskovalci bi morali sodelovati in se predvidoma preobraziti. Proces sodelovanja v dogajanju sega v obiskovalce, da bi z njimi manipuliral ali da bi omogočil rast njihove osebne identitete.

Neoavantgardisti programirajo občinstvo prek algoritmov, ki predpisujejo izvajanje zaporedij dejanj. Programiranje dogajanja in skript, ki usmerja tako snemanje kot sestavljanje elementov v montaži, se v delih Sreča in Nuše Dragan pojavita kot generativna situacija družbene komunikacije, ki jo iniciira umetnik s tem, ko predpiše protokol dogajanja, že v njunih zgodnjih delih v okviru konceptualizma neoavantgard, ko sta ustvarjala eksperimentalne filme na podlagi hepeningov.²⁶ Družbena komunikacija se je prek protokola vzpostavila in hkrati preoblikovala v načrtovano podatkovno zbirko posnetkov. Nastop video tehnologije in instalacije z videom zaprtega kroga omogoči dejansko sočasnost snemanja, predvajanja in prenosa, torej teleprezenca in komunikacijo v povratni zanki. Video tehnologija deluje kot Flusserjevo zrcalo s spominom, pri čemer je spomin v projektih para Dragan skupek izkušenj posameznika, skupinske intuicije in specifičnega medijskega zapisa.

V okvirih razširjene skupine OHO so nastali njuni zgodnji projekti, mdr. *Različne stvari se*

²⁶ Nuša in Srečo Dragan sta ustvarjala večinoma skupaj med letoma 1967 in 1988 (prim. Dragan in Dragan). Več informacij o opusu Ane Nuše Dragan je npr. zbranih v spletnem arhivu *Forgotten Heritage: European Avant-Garde Art Online*, avantgardne umetnice so bile obravnavane v okvirih projekta *Not Yet Written Stories: Women Artists' Archives Online* (2019–2021, www.forgottenheritage.eu/artists, dostop 23. maj 2025).

razstavljajo (1968), ki je potekal kot hepening s filmsko kamero (8 mm) in naključnimi udeleženci na ulici pred stavbo Metalke v Ljubljani ter bil posnet na podlagi skripta in nato zmontiran v eksperimentalni film z naslovom *RG*. Za OHO značilni reizem (nesimbolna in konkretistična obravnava predmeta) in njuno razumevanje sveta skozi priznavanje različnosti posameznih stvari (avtorja to imenujeta *differentia specifica*) sta bila v ozadju zasnove zbirke podob, ki jih kamera zajema. Mimoidoči celoten postopek snemanja spremljajo kot hepening, v katerem izkusijo scenarij filma v realnem času snemanja posameznih filmskih kadrov. V prvem delu hepeninga kamera zajema statične posnetke Nuše, ki zaporedoma drži v rokah grafike z risbami različnih obešalnikov (Srečo se spominja reakcije občinstva, ki se mu vsakdanji obešalniki niso zdeli primeren predmet za upodobitev na umetniški grafiki). V drugem delu udeleženci hodijo za snemalcem, ki s kamero zajema posnetke napisov na cesti in prometnih znakih. Vizualni zapisi v javnem prostoru se tako vzpostavijo kot družbeno konstruirano polje komunikacije. Prav tako se celoten postopek snemanja eksperimentalnega filma udejanji kot prostor družbene komunikacije, ki ga iniciirata umetnika. Naslov avtorskega eksperimentalnega filma *RG* (1968, 8 mm) izhaja iz neoavantgardne poezije, gre za črki, ki sta enako daleč prva s konca in zadnja z začetka abecede.²⁷ Tudi sam film *RG* je zasnovan kot hepening pred filmsko projekcijo: zmontiran je namreč iz kratkih kadrov posnetega hepeninga na ulici, med katerimi so na filmskem traku zapisana besedila v vlogi navodil za hepening med projekcijo filma, in sicer gledalci naj skupaj s filmom izgovarjajo slovensko deklinacijo besede Vietnam, takrat v medijih najpogostejše besede. Čeprav gre za eksperimentalni film, deluje podobno kot video instalacija zaprtega kroga, saj je zasnovan kot provokacija, ki gledalce vključi tako v snemanje kot v projekcijo filma.

Medtem ko je dematerializacija umetniškega predmeta člane skupine OHO vodila od reizma k transcendentalnemu konceptualizmu, ki »predpostavlja introspekcijo in meditacijo vsakega posamičnega člana skupine kot enote, ki se obrača k naravnim in kozmičnim energijam in se jim prepušča, težita Draganova k operativni strategiji interaktivne udeležbe ob pomoči novih tehničnih medijev« (Denegri 24), zato se oddaljita od skupine. Hkrati z interakcijo v video instalaciji zaprtega kroga in gradnjo arhiva podob Nuša in Srečo Dragan raziskujeta tudi druge vidike novih medijev, in sicer programiranje premikanja udeležencev po prostoru, teleprezenco, večkanalno video projekcijo v vlogi hipertekstnega branja, video anamorfozo in sestavljanje podob (slednje, video montaža slike v sliki, je predmet njunega umetniškega raziskovanja v videih, ki jih ustvarjata v osemdesetih letih in predvajata na nacionalnih televizijah v Ljubljani, Beogradu in Sarajevu; pri tem je v ospredju tako raziskovanje medija kot tudi usmerjenost v komunikacijo z občinstvom pred televizorji, ki ima namen rušiti enosmernost te komunikacije).²⁸

²⁷ Po istem navodilu je sestavljena tudi beseda Wizard v angleškem jeziku (4., 9. in 1. črka s konca in z začetka abecede so postavljene simetrično v besedi od roba proti sredini). Diagram s takim pojasnilom je bil na steni na pregledni razstavi v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova *Srečo Dragan: Prostor, vržen iz tira* (2016–2017).

²⁸ Čeprav njuni videi tudi v tem obdobju temeljijo na avantgardni premisi rušenja ustaljenih kodov komunikacije v mediju,

V eksperimentalnem filmu (8 mm, 2 min. 5 sek.), ki je nastal ob hepeningu *72 ur zime, 72 ur jeseni* (1969), se Nuša in Srečo Dragan identificirata kot »programatorja«, ki premikata telesa udeležencev skladno s skriptom (oz. algoritmom). Premikanje se dogaja v prostoru na kvadratni mreži, v centru katere je drevo, udeleženca pa stojita drug nasproti drugemu in se korakoma približujeta drevesu na tri predpisane načine, ki določajo njuno telesno držo (z diagramom telesa) in način dotika (s pisnim navodilom: z dlanmi, s stopali, brez dotika).²⁹ Kamera beleži posamezne stopnje približevanja obeh akterjev in jih, sinhronizirane s štetjem »enaindvajset, dvaindvajset«, montira v film kot zbirko podob, ki so nastale na osnovi algoritma in bile udejanjene/utelešene v performansu, ki sta ga izvedla Nuša in Srečo Dragan.³⁰

Podobno programirano konceptualno zasnovo ima tudi hepening *Izbira kvadrata: 40 x 50 x 80 cm peska pod steklom* (1969), v katerem se po mreži 4 x 4 m (ki ni načrtana) premikata v medsebojni relaciji dva akterja, avtor Srečo Dragan, ki izbira pravokotnike potencialne mreže na tleh in nanje polaga steklo velikosti 40 x 50 cm, ter fotograf, ki stoji na nasprotni strani stekla in fotografira tla z vsakokratnim odsevom umetnika v steklu. S tem nastaja zbirka podob, ki jih generirata algoritem in performans, pri čemer je tokrat pomembna avtorjeva vsakokratna izbira pravokotnika in njegova edinstvena pot po mreži, ki jo avtor dodatno beleži s tem, ko na tla načrta obris pravokotnika, preden ga premakne.³¹

Na *1. aprilskih susreth proširenih medija* v galeriji SKC (Študentskega kulturnega centra) v Beogradu leta 1972 sta Nuša in Srečo Dragan vključila obiskovalce v interaktivne projekte, ki so temeljili na grafičnem odtisu navodila na papirju, udeleženci pa so rešili nalogo s pisalom. V *Miselni vizualizaciji objekta* so bili obiskovalci pozvani, da označijo, v katero smer je obrnjena aksonometrično izrisana kocka, s čimer je bila postavljena v ospredje relacija med dvoumnostjo tovrstnega modela in konkretno posameznikovo udejanjeno miselno vizualizacijo modela.³² Projekt *Smer relacije senzibilnost-imaginacija (FAVIT Experience, 1973)* je udeležence povabil, da na krogu skupne grafike izrišejo mrežo linij in se vanjo vpišejo ne s svojim, pač pa z imeni svojega očeta in sina, to je bil algoritem za gradnjo mreže družbene strukture udeležencev hepeninga, ki se je z informacijo imen širila navzven tudi k

delujejo kot sklenjena celota, ki pa ne bo obravnavana v tem besedilu, ki se posveča hepeningom z odzivom udeležencev.

29 Tri srečanja v parku Tivoli v Ljubljani so potekala po navodilu, ki je zapisano na ekranski sliki v filmu: »Srečanje drug nasproti drugemu brez dotika z drevesom na sredi v parku Tivoli. / Srečanje drug nasproti drugemu z dotikom dlani z drevesom na sredi v parku Tivoli. / Srečanje drug nasproti drugemu z dotikom podplatov z drevesom na sredi v parku Tivoli.«

30 Za retrospektivno razstavo Sreča Dragana *Prostor, vržen iz tira* (Muzej sodobne umetnosti Metelkova, 2016) je bil hepening rekonstruiran: performans je bil ponovno izveden v parku Tivoli, posnet s 360-stopinjsko video kamero in predvajan v galeriji s pomočjo pametnega telefona in sistema - škatle Google Cardboard, ki omogočajo vstop v virtualno resničnost video panorame. Gre za avtorjev osebni prispevek k izumljanju metodologije arhiviranja na tehnologiji zasnovane, nestabilne elektronsko-digitalne umetniške produkcije. V projektu sta poleg avtorja sodelovala Borut Batagelj iz Laboratorija za računalniški vid Fakultete za računalništvo in informatiko in programer Aljaž Romih.

31 Projekt je bil izveden pred stavbo Moderne galerije v Ljubljani na dan, ko je človek prvič pristal na Luni, prek te povezave še dodatno tematizira zavzemanje teritorija z ekspanzionistično kvadratno mrežo (kakršno uteleša npr. rimska Emona).

32 »Zapiši, kako si mislil videno kocko ob prvem pogledu / l - levo, r - desno / napisano je spomenik miselne vizualizacije.«

Na 3. aprilskih susreth (1974) sta izvedla hepening *7 noči in en dan prenosa ljudskega izročila v alfa theta ritmu* (*7 Nights and One Day of the Transmission of the People's Tradition in the Alpha Theta Rhythm*), ki je trajal sedem noči in en dan, v katerem so sodelovali umetniki Joseph Beuys, Ješa Denegri, Biljana Tomić, Braco Dimitrijević, Bogdanka in Dejan Poznanović, Giancarlo Politi, Achille Bonito Oliva, Germano Celant, avtorja Nuša in Srečo Dragan in v nadaljevanju tudi številni naključni obiskovalci. Potekali sta dve vrsti komunikacije, verbalna in s kretnjami, ki sta prenašali sporočilo med udeleženci s ponovitvijo (alfa ritem) in ustvarjalno spremembo (theta ritem). V prvem hepeningu so umetniki sedeli v krogu, posameznik je vstal, stopil k drugemu umetniku in mu povedal svojo izkušnjo, ta jo je ponovil, stopil k drugemu umetniku in mu povedal svojo izkušnjo. V drugem hepeningu se je projiciral diapozitiv, ki je prikazoval kretnjo roke v vlogi sporočila, udeleženec je moral ponoviti kretnjo na diapozitivu, si izmisliti novo kretnjo in se z njo dotakniti roke drugega udeleženca, na ta način je prenesel svoje sporočilo. Šlo je za spiritualno izkušnjo izjavljanja in zarisovanja sporočil v zavest udeležencev okrogle mize. Projekt izhaja iz tradicije spiritualnega konceptualizma zgodnjih sedemdesetih let v Sloveniji, ki ga je prakticirala skupina OHO.

Na bienalu treh dežel *Trigon* (6. 10.–11. 11. 1973) v avstrijskem Gradcu sta Nuša in Srečo Dragan nastopila s projektom *2.0 Taktilna komunikacija kot akcija in interakcija na razstavi Trigon* (*2.0. Tactile Communication as Action and Interaction of the Exhibition Trigon*). Protokol projekta je narekoval: pred vstopom v galerijo obiskovalec položi roko na monitor; kamera to posname, podoba se prenese na drug ekran na razstavi, kjer lahko drug udeleženec položi roko na posnetek roke na ekranu, kar kamera posname; postopek se ponavlja skozi celotno trajanje razstave. Posnetek roke je omogočil novo izkušnjo resničnosti v povratni zanki, s tem ko je združil produkcijo in reprodukcijo, živo gesto in prenos slike v živo. Srečo Dragan razstavo pojasnjuje prek koncepta »govor o jeziku – metajezik«, ker je raziskovala jezikovne možnosti videa.³⁴

Naslednja stopnja v umetniškem raziskovanju Sreča Dragana je integracija videa v spletno komunikacijo, v hipertekstno deskanje. S tem razstavi digitalno animacijo *Arheus* (1992/1993) na festivalu *Intart – Rettung Der Welt* pod naslovom *The Whip of God* (Künstlerhaus, Celovec, 31. 5.–24. 6. 1992) kot trikanalno video instalacijo, kjer je gledalka sama povezovala dele videa na treh zaslonih v mrežo pomenov. Pri tovrstnem dekodiranju podobe se je nekaj izgubilo in nekaj dodalo, video pa se je pretvoril v dinamični sekvenčni prostor izkušnje v tehno-performativni instalaciji. Kot mreža pomenov je zgrajena tudi spletna instalacija *Telepolis* (*Telepolis - Interactive Network of Cities, art net project, Luxembourg, 4.–12. 11. 1995*), ki povezuje seznam

33 »Nariši 8 linij, paralelnih med sabo, kot ti velewa imaginacija, in napiši ime tvojega očeta in sina.«

34 Na razstavi sta mdr. sodelovala Peter Weibel in Richard Kriesche.

motivov in referenc, ki kontekstualizirajo vsebino videa *Rotas Axis Mundi* (1995), s sekvencami iz videa. Video je tako arhiv podob in pomenov, podatkovna zbirka, ki jo gledalka hipertekstno povezuje s pomočjo interaktivnega spletnega vmesnika. Ne gre več za skupinsko komunikacijo, skozi katero se generira gradivo podatkovne zbirke projekta, ampak za enouporabniški diskurz, kjer uporabnica povezuje pomena v mreži, uporablja vmesnik in skozi ta proces spreminja svoj mentalni arhiv.

Dragan v nekaterih interaktivnih novomedijskih projektih ponovno vpelje neoavantgardistične metode z odzivi uporabnikov, iz katerih se gradi podatkovna zbirka družbene komunikacije ob projektu. Mednje sodijo: *Digitalni vid* (1994), *Opus Canum* (1997), *Matrica koincidenca zmenkarski klub* (2005, 2010, 2022), *Metaforične razširitve* (2007), *Metaforične preslikave* (2007), *Metamorfoza lingvistika* (2007), *Metonimija zaznave* (2007),³⁵ serija treh projektov *Sonifikacija podobe 1–3* (2014–2016), *Časovni tunel 2* (2024).

Video instalacija z naslovom *Metaforične preslikave* (2007) zahteva od obiskovalke-uporabnice še nekaj več kot videi zaprtega krogotoka. Na ekranu se prikaže na Slovenskem kulturna impresionistična slika *Sejalec* (1907) Ivana Groharja in vmesnik pozove uporabnico, naj izbere dve barvni točki na površini slike. Kot v primeru impresionističnih slik, kjer se barve mešajo v fiziološkem mehanizmu človeškega vida, tokrat računalnik izvede barvno mešanje namesto gledalkinega vida in prikaže novo barvo. Sledi poziv, naj gledalka poimenuje barvo, ki je rezultat predhodne interakcije.³⁶ Vsebina novomedijske video instalacije torej poseže v predstavní svet uporabnice, v njene izkušnje pri doživljanju barv, kot so urejene v verbalnih izjavah. Barva lahko nekoga npr. spominja na barvo rečnih tolmunov, ki jih umetnostna komunikacija v galeriji prikliče v spomin. Predstavní svet prejemnice postane sestavni del instalacije, ne le v interpretaciji, pač pa kot izjava, ki se zapiše v podatkovno zbirko projekta. Nekaj iz osebnosti kot celote je privzeto v delo, hkrati pa seveda delo iniciira proces v gledalki, ki je podoben učenju in katerega namen je njena transformacija. Pride do socializacije občinstva skozi umetniško izkušnjo. Postavlja se torej vprašanje, kje so meje med tovrstno video instalacijo in istovetnostjo osebe kot enote?

Podobno delujejo projekti iz obdobja 2007–2010. *Metaforične razširitve*, kjer je uporabnica povabljená k ubesedenju relacij, konfliktnih ali pa razrešitvenih, med dvema izbranimá izrezoma dogajanja na tapiserijah z mitološko motiviko. *Metamorfoza lingvistika*, ki nagovarja uporabnico k verbalizaciji čustvene izkušnje opozicije s pomočjo izbiranja besed iz toka pomensko sorodnih besed iz slovenskega besedilnega korpusa; udeleženkin lastni izraz, ki odseva njeno mentalno in fizično pozicijo, se vzpostavi v

35 Projekti so opisani v članku Narvike Bovcon »Igrske akcije v novomedijskih umetniških delih« in njeni monografiji *Umetnost v svetu pametnih strojev*.

36 Projekta *Digitalni vid* in *Opus Canum* sta uporabnico angažirala do ravni izbire in mešanja barv na zaslonu na dotik, nista pa od nje zahtevala verbalizacije barvne izkušnje.

relaciji do družbenega, psihološkega in kulturnega konteksta sporazumevanja (prim. Vaupotič, *Vprašanje* pogl. 6.2). In *Metonimija zaznave*, v kateri gre za verbalizacijo spomina ob okušanju hrane v slano-grenki, slano-kisli, slano-sladki in slano-pekoči kombinaciji. Namesto neposredno z video kamero se tokrat uporabničina prisotnost zajame s tehnologijo računalniškega vida, ki računsko zazna uporabničin obraz, ga kadrira, fotografira in posname izjavljanje, vse skupaj pa shrani v podatkovno zbirko, iz katere se izjave različnih udeležencev kasneje lahko predvajajo.

Protokoli tehnoperformativnih vstopov v komunikacijo z umetniškim projektom ponovno postavljajo uporabnico v pozicijo opazovalke - udeleženke in opazovane v točki izjavljanja, med udeleženko in umetniškim delom pa se ustvari relacija konstruirane podobe kot prostor sporazumevanja, prostor spremembe njene istovetnosti kot informacijske entitete, potopljene v okolje informacij, v infosfero. Hkrati je opazen premik od šoka ob videnju lastne podobe na ekranu, ki je spremljal zgodnje video instalacije, k zdaj že povsem uveljavljeni percepciji interaktivnega računalniškega zaslona, ki pričakuje naš odziv, vmesnik pa se npr. odklene s pomočjo prepoznave obraza. Projekti iz tega niza si prizadevajo intenzivirati to vsakodnevno operativno izkušnjo s tem, ko udeleženki postavijo nalogo formiranja izjave v zvezi z osebno izkušnjo.

V projektu *E-knjižni nomad* (2010–2011) udeleženka flankira, je inforg, potopljen v infosfero mesta, ki je sestavljeno iz podatkovnih zbirk kulturnih artefaktov kot uprostorjeno besedilo, na ravni spomina in pozabe ter prek branja literarnih besedil na prenosnih zaslonskih napravah (prim. tudi opise mešane resničnosti v knjigi *Text as Ride* Janeza Strehovca). V projektih *Sonifikacija podobe 1–3* Srečo Dragan raziskuje pretok informacij med sliko in zvokom: sonificira zlatorezno kompozicijo v renesančni sliki, citira sonifikacijo radiacije v Fukušimi z Geigerjevim števcem in v elektronsko glasbo prevede barvno kompozicijo na stranicah Rubikove kocke in premikanje delov telesa udeleženke v tehno performansu. Gre za prevod informacij v zvok, ki je mogoč v homogenem okolju informacij, v njihovem enotnem digitalnem zapisu, pri čemer je udeleženkina interakcija prav tako del tega zapisa.

Razširjena postavitev projekta *Matrica koincidenca zmenkarski klub* (2005) na *Trienalu sodobne umetnosti v Sloveniji U3* (Moderna galerija, 2010) je vključila zapisa »Ali si tu, ker si opazovan?« in »Ali si opazovan, ker si tu?«. S tem je povezala delovanje računalniškega vida s tradicijo video instalacije in komentirala aktualno družbeno stanje nadzora prek strojnih algoritmov. Srečo Dragan ob projektu zapiše, da gre za izgubo dela zasebnosti in na ta račun pridobitev nove informacijsko povezane družbe, povezane tudi prek nediskriminatornih vzorcev v podatkih. S tem eksplicira Floridijeve ugotovitve v zvezi s sebstvom kot informacijsko entiteto v nadzorovanih okoljih. Matrica in koincidenca vzpostavljata dve platformi za

tehno performans obiskovalcev, prva je razlikovalna (*»distinguishing code«*),³⁷ druga je primerjalna (*»comparison code«*). Izvajanje plesnih gibov na prvi platformi je usmerjeno v notranjo socializacijo obiskovalke (*»inner socialization«*), gre za sporočilo (*»message«*), katerega sled izginja (*»trace vanishing«*). Računalniški vid beleži vzorce (*»pattern«*) hoje obiskovalcev na drugi platformi, jih primerja in prek podobnosti vzorcev hoje računa bližino med obiskovalci (*»attractiveness – repulsion«*). Na podlagi te bližine oz. podobnosti iniciira družbene interakcije v podatkovni zbirki projekta (*»approaches of social interaction«*): na tretji platformi (imenovani zmenkarski klub) s pomočjo sporočil na mobilnih telefonih udeležencev organizira njihova srečanja v kavarni. Nastane potencialni nov inforg kot sistem iz več agentov.

S primeri neoavantgardnih hepeningov Nuše in Sreča Dragana ter tehno performansov Sreča Dragana smo pokazali, kako neoavantgardne prakse programiranja udeležencev, vključene tudi v novomedijsko umetnost, manipulirajo in emancipirajo udeležence, vdirajo v njihovo osebnost, ki je razumljena kot informacijska celota, ter jo spreminjajo. Avantgardistična tradicija pri tem ni v gradnji opozicijske drže do kulturnih centrov, ampak predvsem v iskanju odgovorov na izzive novih komunikacijskih medijev. Neoavantgardno programiranje udeležencev in računalniško programiranje imata nekaj skupnih lastnosti, vendar se bistveno razlikujeta v odnosu do algoritmov. Zahteva po odzivu udeleženke in gradnji prostora družbene komunikacije med izkušanjem/ uporabo umetniškega dela je ključna v umetniških računalniških instalacijah, ki pravzaprav delujejo podobno kot video instalacije zaprtega kroga. Zanimalo nas je tudi, kakšno vlogo igrajo pri programiranju udeležencev tehnični mediji, ki jih Srečo in Nuša Dragan uporabljata kot sestavni del hepeningov: video instalacija zaprtega krogotoka, eksperimentalni film, fotografija, interaktivna računalniška in spletna instalacija. Kontinuiteto avantgardnih praks raziskovanja oblik montaže smo zasledili tako v primerih izdelave nizov podob v njunih zgodnjih hepeningih kot tudi v družbeno konstruiranih digitalnih podatkovnih zbirkah, ki jih v svojih novomedijskih umetniških projektih iniciira in zbira Srečo Dragan. Slednje so sestavljene iz izjav udeležencev, ki so rezultat transformacije njihove istovetnosti skozi tehno performans, pri čemer je pomembno poudariti, da umetnik izbira sodobne tehnologije z namenom izumljanja novih modelov komunikacije. Opazen je premik od zgolj izkustva v doživetju hepeninga (v povezavi z različnimi tehničnimi mediji) k artikulaciji izkušnje, ki intenzivira spremembo udeleženkine samoreprezentacije.

³⁷ Navedeni so napisi na stenah instalacije.

- Andrews, Chris. »Craft and Automation«. *Contemporary French and Francophone Studies*, letn. 25, št. 5, 2021, str. 530–538. doi.org/10.1080/17409292.2021.1992099.
- Bahtin, Mihail M. »Avtor in junak v estetski dejavnosti«. *Estetika in humanistične vede*. SH – Zavod za založniško dejavnost, 1999.
- . *Problemi poetike Dostojevskog*. Nolit, 1967.
- Ben Hamida, Karim. »Cyborg vs Inforg : quel modèle d'évolution humaine dans la société de l'information?« *Sociétés*, letn. 131, št. 1, 2016, str. 87–95.
- Bonitzer, Pascal. *Slepo polje*. Studia humanitatis, 1985.
- Borčić, Barbara, in Ida Hiršenfelder. »Miti in legende o zgodnjih delih videoumetnosti«. *Maska*, letn. 24, št. 123–124, 2009, str. 142–159.
- Bovcon, Narvika. »Igrske akcije v novomedijskih umetniških delih«. *Amfiteater*, letn., 12, št. 2, 2024, str. 68–89.
- . *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*. Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, 2009.
- Bovcon, Narvika, in Aleš Vaupotič. »Did the Avant-Garde Become Materialized in New Media? Techno-Performance and Socialization«. *The 9th Digital Humanities in the Nordic and Baltic Countries Conference: Digital Dreams and Practices, March 5–7, 2025, Tartu, Estonia, DHNB Publications*, letn. 7, št. 2, 2025. doi.org/10.5617/dhnbpub.12285.
- . »Diskretnost seznamov in informacijski obrat v humanistiki«. *Vizualnost v času posthumanizma: okoljska etika, ekofeminizem, kibernetika in digitalna humanistika v umetnosti in oblikovanju*, Založba Univerze v Ljubljani, 2024, str. 212–234, 251–253.
- Buchloh, Benjamin H. D. »Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa«. *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Prestel, 1997, str. 50–60.
- Cameron, Eric. »Dan Graham: Appearing in Public«. *Artforum*, letn. 15, št. 3, 1976, str. 66–68.
- Cottington, David. *The Avant-Garde*. Oxford University Press, 2013.
- Denegri, Ješa. »Srečo Dragan, pogled iz drugega prostora in časa«. Srečo Dragan. *Prostor, vržen iz tira: Muzej sodobne umetnosti Metelkova, Ljubljana, 22. 12. 2016–5. 3. 2017*, Moderna galerija, 2016.
- Dinkla, Söke. »From Participation to Interaction: Towards the Origins of Interactive

- Art«. *Clicking In: Hot Links to a Digital Culture*, Bay Press, 1996, str. 279–290.
- Dragan, Nuša, in Srečo Dragan. *Nuša & Srečo*. Škuc, Ljubljana; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Galerija Nova, Zagreb, 1979.
- Edgerton. Samuel Y. »Brunelleschi's Mirror, Alberti's Window, and Galileo's 'Perspective Tube'«. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 13. Supplement, 2006, str. 151–179.
- Esposito, Elena. *Artificial Communication: How Algorithms Produce Social Intelligence*. The MIT Press, 2022.
- Floridi, Luciano. *The Ethics of Artificial Intelligence*. Oxford University Press, 2023.
- . *The Ethics of Information*. Oxford University Press, 2013.
- . *Informacija: zelo kratek uvod*. Krtina, 2016.
- . *The Philosophy of Information*. Oxford University Press, 2011.
- Forgotten Heritage: European Avant-Garde Art Online*. www.forgottenheritage.eu/artists. Dostop 23. maj 2025.
- Fritz, Darko. *Digital Art in Croatia, 1968–1984*. Tehniški muzej Nikola Tesla, Zagreb, 2022.
- Flusser, Vilém. *Digitalni videz*. Študentska založba, 2001.
- . *Kommunikologie*. Fischer, 1998.
- . *Kommunikologie weiter denken: Die Bochumer Vorlesungen*. Fischer, 2009.
- Graham, Dan. »Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay, 1974/1993«. *SFMOMA*. www.sfmoma.org/artwork/93.78.1-0007. Dostop 4. apr. 2025.
- . *Video – Architecture – Television: Writings on Video and Video Works 1970–1978*, ur. Benjamin H. D. Buchloh, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York University Press, 1979.
- Grant, Sally. »The ultimate symbol for our times«. *BBC*, 28. jun. 2021. bbc.com/culture/article/20210624-the-ultimate-symbol-for-our-times. Dostop 18. feb. 2025.
- Haraway, Donna J. *Opice, kiborgi in ženske: reinvencija narave*. ŠOU, Študentska založba, 1999.
- INTART Biennale 91–92: Rettung der Welt*, ur. Tomas Hoke in Heinz Peter Maya, Kunstverein für Kärnten, Celovec, 1992.
- Kaprow, Allan. »'Happenings' in the New York Scene« (1961). *The New Media Reader*, ur. Noah Wardrip-Fruin in Nick Montfort, The MIT Press, 2003, str. 84–88.
- Komelj, Miklavž. »Kaj je ustvarjanje?«. *Likovne besede*, št. 112, 2019, str. 4–12.
- Kos, Janko. »K vprašanju o bistvu avantgarde«. *Sodobnost*, letn. 28, št. 3, 1980, str. 237–245, 361–370. dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-Z2ZNGSW9.
- A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in*

- Art: New Tendencies and Bit International, 1961–1973*. Ur. Rosen Margit s Petrom Weiblom, Darkom Fritzom in Marijo Gattin. ZKM, Center for Art and Media; The MIT Press, 2011.
- Lopes, Dominic McIver. *A Philosophy of Computer Art*. Routledge, 2009.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. The MIT Press, 2001.
- Nam June Paik: *In the Groove*. 13. 12. 2022–28. 2. 2023. Muzej sodobne umetnosti, Zagreb, 2022.
- (*The*) *New Media Reader*. Ur. Noah Wardrip-Fruin in Nick Montfort. The MIT Press, 2003.
- Perec, Georges. *Die Maschine*. Prev. Eugen Helmlé. Reclam, 1972.
- »Renaissance 3.0: A Base Camp for New Alliances of Art and Science in the 21st Century«. ZKM, 2023. zkm.de/en/exhibition/2023/03/renaissance-30. Dostop 4. apr. 2025.
- Steiger, Manfred B. *Globalization*. Oxford University Press, 2023.
- Strehovec, Janez. *Text as Ride*. West Virginia University Press; Computing Literature, 2016.
- (dreiländerbiennale) t r i g o n '73 (audiovisuelle botschaften) italien jugoslawien österreich. monoskop.org/images/f/f7/Trigon_73_1973.pdf. Dostop 4. apr. 2025.
- Turing, Alan. »On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem«. *Proceedings of the London Mathematical Society*, letn. 42, 1936, str. 230–265.
- Vaupotič, Aleš. »On the Problem of Historical Research in Humanities: Michel Foucault and Mikhail Bakhtin«. *Logos*, letn. 2, št. 3, jesen 2002. web.archive.org/web/20071014105608/http://www.kud-logos.si/logos_3_2002_vaupotic.asp. Dostop 4. apr. 2025.
- . »Smisel videa«. *Video, et gaudeo: 15 let Društva za povezovanje umetnosti in znanosti ArtNetLab. Galerija ZDSLU, 1.–16. 12. 2014*, ZDSLU, 2014, str. 2–4.
- . *Vprašanje realizma*. Založba Univerze v Novi Gorici, 2019.
- Vaupotič, Aleš, in Narvika Bovcon. »Osebni podatki v umetnosti: njihova zakonita obdelava in vloga etike v novomedijski kulturi«. *Jezikovne tehnologije in digitalna humanistika: zbornik konference, 19.–20. september 2024, Ljubljana, Slovenija*, Inštitut za novejšo zgodovino, 2024, str. 442–468.
- »Velike manifestacije«. *Studentski kulturni centar*, Beograd, www.arhivaskc.org.rs/rs-yu/velike-manifestacije-2.html. Dostop 4. apr. 2025.
- Vrdlovec, Zdenko. »Pojmovni decoupage«. *Filmske figure: sodobna francoska teorija in analiza filma*, ur. Zdenko Vrdlovec, SGFM, 1991, str. 27–42.
- »Vse to je film! Eksperimentalni film v Jugoslaviji 1951–1991. Moderna galerija,

Ljubljana, 22. dec. 2010–28. feb. 2011«. *Moderna galerija*, www.mg-lj.si/si/razstave/509/vse-to-je-film-eksperimentalni-film-v-jugoslaviji-1951-1991/. Dostop 18. feb. 2025.

Weibel, Peter. »Die Algorithmische Revolution. Zur Geschichte der interaktiven Kunst«. 2004. www01.zkm.de/algorithmische-revolution. Dostop 10. jan. 2019.

»(Peter) Weibel: Odprto delo (1964–1979). Moderna galerija, Ljubljana, 13. maj 2005–19. jun. 2005«. *Moderna galerija*, old.mg-lj.si/node/640. Dostop 18. feb. 2025.



UDK 7.01:004.032.6

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/318-348

Abstract

The paper addresses the connections between the avant-garde, the neo-avant-garde and new media art through a literary-historical and art-historical approach. It also discusses the technical media of film, video and new media. The authors compare the functioning of a computing machine, as theoretically conceived by Turing, with the creative processes of an avant-garde artist. The authors are particularly interested in the construction and integrity of personal identity in the infosphere, as explored by Luciano Floridi's philosophy and ethics of information. They then test theoretical insights regarding avant-garde and neo-avant-garde practices by interpreting the neo-avant-garde art projects of Nuša Dragan and Srečo Dragan from the late 1960s and 1970s and trace the continuity of concepts and processes in Srečo Dragan's new media practice in the 1990s up to the present day. Using the example of artists from Slovenia – a seemingly peripheral but powerful centre of development in both fields – the paper shows how the neo-avant-garde and new media are connected at the level of theory and in the artworks.

Keywords: new media art, neo-avant-garde, video, personal identity, Ana Nuša Dragan, Srečo Dragan

Aleš Vaupotič is a senior research associate at the University of Nova Gorica. Between 2021 and 2023, he was the director of the Museum of Modern Art, Ljubljana. He earned his doctorate in realism in art and literature from the Faculty of Arts and a master's degree in video and new media from the Academy of Fine Arts and Design, both at the University of Ljubljana. Between 2021 and 2024, he was the leader of the interdisciplinary research project Sustainable Digital Preservation of the Slovenian New Media Art carried out by the University of Nova Gorica, the University of Ljubljana, the Intellectual Property Institute, Ljubljana, and the Museum of Modern Art, Ljubljana, which was funded by the Slovenian Research and Innovation Agency (ARIS). He is the author of the academic monograph *The Question of Realism* (2019) and many academic articles.

ales@vaupotic.com

Narvika Bovcon is a professor of video and new media art. She teaches at the Faculty of Computer and Information Science and as an external collaborator at the Academy of Fine Arts and Design, both at the University of Ljubljana. Her research interests include user interfaces for exhibitions on online platforms and virtual- and augmented-reality environments, the theory and practice of new media art, information visualisation and digital humanities. Since 2016, she has been the editor-in-chief of the journal *Likovne besede / Artwords*.

narvika.bovcon@fri.uni-lj.si

A Constructionist Account of Identity in the Neo-Avant-Garde: The Informational and Personal Transformation of the Audience through the Projects of Nuša and Srečo Dragan

Aleš Vaupotič, Independent researcher

Narvika Bovcon, Faculty of Computer and Information Science, University of Ljubljana

The idea of the avant-garde is a widely studied phenomenon in today's art and cultural studies. The two approaches mentioned in this article foreground, first, the development of the avant-garde social structures in the arts through three phases, as presented in the synthetic overview by David Cottington: the emergence of avant-garde formations, their consolidation as international institutionalisation and the subsequent co-option of the avant-garde by the art market and, for example, the Cold War politics. The second approach construes the avant-garde movements in the continuum of cultural development based on a Hegelian and Heideggerian *Geistesgeschichte*-type approach by the Slovenian comparatist Janko Kos: the modernism of Kafka, Joyce, Woolf, etc., is distinguished from the avant-garde attempts to realise an autonomous and free subjectivity, as it was constitutive for the romantic era, in everyday life and its social structures. The subversive element of the avant-gardes turns out to be historically contextualised and challenged in both approaches.

The core of (neo-)avant-gardes is a critical engagement with the art institutions and the new electronic and computational communication media. For the new media theorist Lev Manovich, the avant-garde was embodied in computer media. The double bind between the art traditions and their communities and the technical and engineering domain prompts us to distinguish the formalism of Turing machines that merely transform material inscriptions in a total absence of any meaning from the intuitive notion of the algorithm (cf. Peter Weibel), the rules of which can be bent and, of course, reflected on. The quasi-scientific approach of Georges Seurat's pointillist

technique represents such a relationship to technology. Söke Dinkla's overview links avant-garde participatory projects with interactive (computer) art.

Video as a medium is a bridge between avant-garde audience participation and computer art. The core of a video is the viewer's reaction. A video is not window-like as in the perspective projection, nor a manipulated story in the diegetic space of a film; by including the visual appearance of the viewer-participant in a closed-circuit video installation, the video medium models the viewer. A video focuses on display as an object that participates in a group dialogue, evoking reactions from the participants that they also observe. For Vilém Flusser, video is a mirror of memory. The paper presents close-circuit videos and installations by Dan Graham and the first video in Yugoslavia, *White Milk of White Breasts* (1969) by Ana Nuša Dragan and Srečo Dragan. On the trajectory from avant-garde film, for example, by Dziga Vertov, to new media, video is often overlooked, which indicates the marginal position of video in relation to other mass media.

In the article, the section "Personality as Informational Integrity" rethinks the human in the information age. Artificial agents that nowadays embody artificial intelligence in its concrete, already-here, prosaic meaning as a resource of agency separated from understanding are considered a part of an all-encompassing infosphere in the philosophy of information of Luciano Floridi. In a video, the viewers are faced with and enter a dialogue with an engineered artefact. From such a perspective, a human being is made up of both physical integrity and personal data; a person is an information organism (this is how one is considered, e.g., in the GDPR). Interference with someone's data is an attack on them as an *infor*g since it transforms them, either by giving them access to too little data or too much, e.g., in the form of spamming or brainwashing. Human integrity can be understood as a multi-agent system that participates in higher-order multi-agent systems. The ethics of the infosphere and inforogs leads to the separation of constructionism, that is, the creative improvement of one's own integrity and care for the infosphere as an environment (keep in mind that this is not constructivism as in everything is a mere construct), from the focus on the agent and their actions. Egology – the creative construction of a personality separate from the environment – is replaced by ecology as work and processes in an all-encompassing infosphere. Of course, this does not mean that persons, inforogs (e.g., technological devices, community of agents, biological organisms, etc.) are not separate entities. It is important that the constructionist approach includes techniques of self-formation, as we know them from virtue ethics, such as upbringing, training, education, social and political practices and norms.

The "programming" of the conceptualists, as Nuša and Srečo Dragan call it, could be understood as an intrusion into the information packages that are the personal

identities of the participants in a happening. The happening *Different Things Are Exhibited on Titova Street* (1968) became the experimental film *RG*, which is itself a happening during the film projection. Simultaneously with the interaction in the closed-loop video installation and the construction of image archives, Nuša and Srečo Dragan explore the programming of participants' movement through space (*In Winter and Autumn* 72h, 1969; *Square Selection: 40 x 50 x 80 cm of Gravel under Glass*, 1969). In *The Thinking Visualization of an Object* (1972), visitors were asked to mark the direction in which an axonometrically drawn cube is facing. *The Direction of the Relationship of Sensibility and Imagination (FAVIT Experience, 1973)* was an algorithm for building a network of the social structure of the happening. In 1974, they held the happening *7 Nights and 1 Day of the Transmission of the People's Tradition in the Alpha Theta Rhythm*, in which artists such as Joseph Beuys, Achille Bonito Oliva, etc., also participated – the message was transmitted between the participants through repetition and creative change. The protocol of the project *2.0. Tactile Communication as Action and Interaction of the Exhibition Trigon* (1973) established the telepresence of the hand on the monitor.

Srečo Dragan integrates video into hypertext communication (digital animation *Arheus*, 1992/1993, as a three-channel video installation; online installation *Telepolis* based on the video *Rotas Axis Mundi*, 1995). In the project *Mobile E-Book Flaneur* (2010–2011), the participant is an inforg immersed in the infosphere of the city. In several projects Dragan uses the participants' responses to build the database: *Digital Sight* (1994), *Opus Canum* (1997), *Matrix Coincidence Dating Club* (2005, 2010, 2022), *Metaphorical Expansions* (2007), *Metaphorical Facsimiles* (2007), *Metamorphosis of Language* (2007), *Metonymy of Perception* (2007), *Paradigm of Image Sonification 1–3* (2014–2016), *Time Tunnel 2* (2024).

For example, the video installation titled *Metaphorical Facsimiles* (2007) demands more from the visitor-user than closed-loop videos. As in the case of impressionist paintings, where colours mix in the physiological mechanism of human vision, this time, the computer performs the colour mixing and displays a new colour; the viewer is then asked to name the colour resulting from the previous interaction. Therefore, the content of a new media video installation intervenes in the user's representational world in their verbalised experiences – something from their personality as a whole is taken into the work. At the same time, of course, the work initiates a process in the viewer that is similar to learning and whose purpose is their transformation. The audience is socialised through the artistic experience.



UDK 7.037

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/350-366

Povzetek

Izhajamo iz razumevanja pojmov centra in periferije kot simbioze, pri čemer se dotaknemo shizoidnega razumevanja avtonomnosti v *polju* umetnosti ter izpostavimo njegovo vpetost v globalistično kolonizacijsko operacijo. Ukvarjamo se z ideološko razliko med afirmacijo preteklosti (ki se uveljavlja z utrjevanjem pojmovne praznine »zgodovinske avantgarde«) in izvirnim izjavljanjem v sedanjosti – ustvarjalno prisotnostjo v skupnostnem kontekstu. Z osveščanjem te razlike se začne prepoznavanje narativa o avantgardi kot olepšave hegemonizma *polja*. Prisotnost, afirmirana v umetniškem početju, določa avantgardnost kot držo, ki je ni mogoče asimilirati. Podajamo definicijo avantgardnosti ter utemeljujemo naslednji aksiom: Avantgardnost ni stvar eksotike niti neki eksces v realnem, temveč je *realno poetično* v ekscesnosti biopolitičnega simulakra. Videli bomo, da avantgardnost pomeni doseženo in afirmirano neskončnost, ki jo je nemogoče razstaviti znotraj končnosti predstavitenih formatov. Sklenemo s tezo, da je bistvo estetike avantgardnosti v nenehnem izumljanju *poetične definicije lastnega smisla*, zmeraj povezane s strukturnostmi situacij, v katerih ta smisel vznika.

Ključne besede: situacija, premestitev, izven, polje, inverzija, Nemogoče, poezija, faktično

Multimedijski umetnik **Nenad Jelesijević** je raziskovalec performansa, scene in filma, pisec, arhitekt/oblikovalec, umetniški vodja ljubljanskega Zavoda Kitch ter koordinator njegovega dolgoročnega programa *Teorije in prakse performansa*. V umetniški praksi in tekstih se rad igra z imaginarijem spektakla in popa. Redno objavlja na spletišču *Performans*, ki je tudi zbirka njegovih izbranih besedil o scenskih umetnostih, filmu in sorodnih aktualnih pojavih. Več kot 250 njegovih prispevkov je objavljenih v zbornikih, revijah, na radiu, v spletnih in projektnih publikacijah, dnevnem tisku in gledaliških listih.

nenad.jelesijevic@guest.arnes.si

Nenad Jelesjlević

Pomembno je vzpostavljati kontekstualne povezave med nekaterimi aktualnimi pojavi in tistim, kar imenujemo avantgardnost, in biti pri tem pozoren na navideznosti, privide in odtujenosti, značilne za obravnave fenomenov skozi optiko zgodovine.

S tem v mislih je bilo razvito to besedilo, ki teče skozi sedem razdelkov. V prvem, z naslovom »Center na periferiji«, opazujemo ta dva pojma kot dualnost, da bi ju razumeli kot dejansko simbiozo. V naslednjem razdelku, »Ambivalenca pojmovanja avantgardnosti«, smo posebej pozorni na vplive *polja*, v katerem ali izven katerega poteka določena ustvarjalnost. V razdelku »O inverziji« govorimo o ključni simulaterski operaciji – obračanju pomenov. V nadaljevanju definiramo »Kaj je avantgardno«, nakar iščemo povezavo avantgardnega s poezijo v razdelku »Narativ in poezija«. »Situiranje v skupnem« je razdelek, v katerem poudarjamo sam smisel oziroma potrebo po smislu neke avantgardne geste – prek aksioma: Avantgardnost ni stvar eksotike, temveč *realno poetično*. Sedmi razdelek z naslovom »Neskončnost« je posvečen specifični povezavi, ki je lahko uresničena med avantgardnim početjem, o povezavi med Nemogočim in faktičnostjo.

Center na periferiji

Mnogi verjamejo, da iz centra imperija prihaja odločilen vpliv na življenje na njegovem obrobju. Takšno prepričanje je odraz odrekanja posameznikovi zmožnosti za vzpostavitev lastne moči ne glede na vsakokratne zunanje dejavnike oziroma odraz sprijaznenja z inferiornostjo slabšega, s postranskostjo kot »usodo«.

Govorimo o imperiju kot o paradigmi z več razsežnostmi: fizično (vladavina korporativizma v formalnih demokracijah, zamejenost določenih teritorijev in hermetičnost zavezništov), psihološko (vpliv široko razprostranjenega piramidalnega upravljalvskega ustroja na posameznikovo dožemanje sveta in medčloveških odnosov), moralno (imperialni model temelji na odpravi častnega kodeksa oziroma na ogoljenem materializmu) in skupnostno (imperialna težnja po odpravi javnega se odraža na različne oblike združevanja in skupnostnega načina organiziranja vsem

skupnih življenjskih potreb). Imperialno paradigmo je mogoče ponotranjiti kot samoumevno ter tako delovati (znotraj družbenega ustroja) na način zanikanja lastne odgovornosti za stanje kratenja svobode v skupnosti zavoljo zgolj lastnega preživetja, udobja, bogatenja (»sam le opravljam svoje delo«).

V skladu z logiko obrobnosti, ki sega v samo psihosomatiko posameznika, je dovoljena izključno navidezna suverenost, in to zgolj na osebni ravni, dobesedno na ravni telesa – kakor se tudi promovira »svobodna volja« pri izbiri spolne identitete ali pravici do splava –, s čimer je telo legalistično osvobojeno, v resnici pa podvrženo radikalni osamitvi oziroma odtutitvi. Obenem je kakršno koli utrjevanje skupnostne identitete predstavljeno kot nazadnjaško (konservativno, tradicionalistično, nacionalistično), vsako sklicevanje na naravne zakonitosti, sploh na transcendenco duha, pa kot zarotniško. S skupnostno identiteto tu ne mislimo na tisto, temelječo na dobičkonosnem združevanju (kot na primer v korporativnem športu), temveč na neutilitarno skupno, situirano¹ izven simulakerskih zakonitosti, razumljeno kot splošno mesto in prostor (za) kogar koli.

Prepuščanje suverenosti neki virtualni avtoriteti je mogoče, ko središče in periferijo dojemamo kot dualnost. Je pa ta navidezna antipoda mogoče razumeti kot specifično simbiozo.

Aktualni imperij je razsrediščen na ravni njegovih ključnih funkcij, namenjenih vzdrževanju tehno-farmako-vojaško-bančniškega globalizma,² zasnovanega kot »končna rešitev« za krotenje nepredvidljivih aspektov človeške eksistence. Ta funkcionalna razsrediščenost ustroja, ki je nikakor ne smemo enačiti z decentralizacijo v kontekstu skupnostnega soodločanja, nas opominja na dejstvo, da imajo vidni subjekti in izrazi moči predvsem *performativno* funkcijo, medtem ko imajo njeni manj vidni upravljalci in oblikovalci *režijski* vpliv na socialno tkivo.

Performativnost subjektov in izrazov moči se kaže predvsem na ravni propagande, ki pogosto temelji na prijemih in izvedbenih oblikah, značilnih za scenske in vizualne umetnosti. Scenska pojavnost takšnih in drugačnih predstavnikov ljudstva, korporacij in formalno javnih teles je namenjena ustvarjanju psihološkega vpliva na prepričevanje »ciljnega občinstva« – volivcev, kupcev oziroma kupcev - volivcev. Ločitev med performativnostjo in režijo upravljavcem moči zagotavlja nedotakljivost med snovanjem načrtov za poglobljanje globalistične agende oziroma udobje, ki ne bo

1 »Situirano« ali »situacionirano« pomeni umeščenost nekega izvajanja v situacijo, ki jo izvajalec zavestno soustvarja z/med drugimi prisotnimi.

2 Za razliko od mondializma v njegovem renesančnem pomenu beseda globalizem na videz sugerira širjenje, služi pa kot maska težnje h krčenju. Globalisti uresničujejo totalitarnost množične cenzure in hkrati marginalizirajo pristno povezovanje ljudi z različnih koncev sveta. Svetovna mreža korporativnih trgovskih tokov naj bi, prek poenotene upravljanja s t. i. človeškimi resursi, nadomestila vse konvencije, temelječe na javnem dobrem. Globalizem je privid združevanja v matrici blagovnega fetišizma, zaslužkarska mantra in opravičilo za metamorfoze načinov zamejevanja. Uokvirja ga inženirski poskus popolne privatizacije sistemov represije. Zavedamo se, da so potovanja »po globusu« pogojevana z »ustreznimi« državljanstvi, dobroimetji na karticah in z razkritjem osebnih podatkov.

ogroženo z njihovim počtetjem, temelječim ne le na kršitvi obstoječih varoval doslej doseženih konvencij – povezav med ustavnostjo in svobodo –, temveč predvsem na kršitvi postulatov človečnosti, razumljenih onkraj zakonodajne artikulacije prepovedanega in dovoljenega.

Ustroj je hierarhičen, a to hierarhijo zaznamuje histerična nestalnost, saj ne temelji na spoštovanju medčloveške dinamike, kaj šele na častnem kodeksu, temveč na izrazito materialističnem špekulantstvu. Pod črto lahko rečemo, da je predstava o imperiju kot trdni logični strukturi zgrešena. Fluidnost funkcij imperija je pripeljana do absurda, kar povratno vpliva na njegovo storilnost. Znaki slabljenja njegovega ključnega – antisocializacijskega – učinka so opazni, zato so nujne stalne inovacije pristopa k vzdrževanju njegove upravljalvske strukture.

S te perspektive bi lahko pogledali na lasten kolonialni položaj. Kolonizirana okolja – nominalno samostojne države, dejansko pa vazalne prefekture – dopuščajo biti podrejena od domnevnega centra, tiste nekdanje evropske divjine, severozahodno od zgodnjeneolitskih človekovih habitatov Vinče in njene široke okolice (območje današnje Srbije in deli Bolgarije, Bosne, Romunije in Makedonije), kjer je arheološko dokazano najmnogičnejše in tehnološko izrazito naprednejše urbanizirano sobivanje v primerjavi z drugimi znanimi prazgodovinskimi civilizacijami.

Koliko je današnja civilizacija »razvita«? Po režimsko promoviranih piscih naj bi že prišla do »konca zgodovine« in kmalu postala »transhumanistična«. Ob vesplošni vojni jo na sistemski ravni zaznamuje demontaža izobraževalnih in znanstvenih sistemov, temelječih na faktičnosti, preverljivosti in predvsem eksperimentalnosti, v smislu potrebe po praksi nenehnega preverjanja veljavnih postulatov – na podlagi zaželenega dvoma o verodostojnosti naučenega in upravičenosti procedur, kot so na primer medicinske. Tako imenovana bolonjska reforma izobraževalnega sistema je pravzaprav operacija zatiranja študentove (študenta razumemo kot raziskovalca - učenca) potrebe po tisti inventivnosti, ki ni zgolj utilitarna oziroma se »ne splača«. Spominja na jugoslovansko reformo srednjega šolstva, s katero so takratni marksistični funkcionarji vsilili tako imenovano usmerjeno izobraževanje. Bolonjska reforma je del širše kolonizacijske operacije, saj se uresničuje celo na ozemljih, kot je Srbija, ki uradno niso del imperija, v katerem je sicer bila reforma uzakonjena po avtomatizmu administrativnih ukazov, imenovanih direktive, podobno kot v komisarskem »komunizmu«. Morda so prav direktive »Evropske« komisije – ki je komisariat Unije in ne Evrope – tisto, kar ključno (psihološko) prispeva k dojetanju »centra« kot, pravzaprav, banalnega komandnega vrha nekega piramidalnega ustroja. In morda prav zato, ker je piramidalni upravljalvski ustroj v koliziji z idejo javnosti oziroma je ideološko in duhovno nasprotje rizomatskosti skupnega.

Vedno znova se je dobro spomniti, kaj je in od kod je bil pripeljan pretežni del vsebine pariških, londonskih in berlinskih muzejev ter od kod in iz kakšnih kontekstov pritekajo v »razviti svet« surovine, energenti in delovna sila. Poznavanje teh bolj ali manj skrbno zamaskiranih dejstev je izhodišče za odpravo samozaničevanja koloniziranih.

Upad vpliva zahodnjaškega etnocentrizma³ se globalno manifestira kot psihopatološki – sadistični – performans interesnega združenja »nadjudi«, plutokratov, operaterjev finančnih utrd, za katere je značilno, da zgolj »poslujejo«, stremeč k popolni avtomatizaciji oziroma kar ukinitvi življenja (z lastnim vred), včrāj uresničeni v obliki Jasenovca, danes pa v aktualnih oblikah biotehnološkega zatiranja.

Dejanski center, za razliko od kolonizatorjeve in podanikove projekcije centra, ima nematerialni temelj, zato je nedojemljiv znotraj simulakerske logike; to je center na nefizičnih obrobjih, v onkraju; v njem se odvija vsa kreacija, ki presega kanonizirano umetnost, vključno z avantgardno.

Ambivalenca pojmovanja avantgardnosti

Avantgardnost – ambivalenten pojem, pogosto rabljen s ciljem integracije (udomačevanja) prebojne ustvarjalnosti (kot nekakšne klinične eksotike) v nadzorovano »resničnost« oziroma simulakerski privid resničnosti. Ta privid imenujemo *polje*, imajoč v mislih administrativne – represivne – zamejenosti tako imenovane kulture, ki jih osvetljujejo Bourdieu, Haug, Pekić⁴ in Sartre.

Projekcija avantgardnosti v *polje* na način, da ga ne ogroža, temveč utrjuje, odraža psihopatologijo strategij kapitalsko-kulturnega prilaščanja, nekoč poimenovanih »revolucija«, potem »tranzicija«, nazadnje »zelena agenda«. Ta poimenovanja nevesče prikrivajo skupni imenovalci psihopatologije: kontinuirano vojno. Vojna je hkrati posledica in gonilo kastne upravljalvske strukture *polja*, temelječe na psihopatološko upravičenem prisvajanju razpoložljivih resursov, prinašalcev neke vrste dobička, bodisi zgolj materialnega ali pa (tudi) simbolnega. Prisvajanje/prilaščanje je način pridobivanja najrazličnejših sredstev, s *tujimi* intelektualnimi in umetniškimi dosežki vred; način, ki izključuje lastno kreacijo prilaščevalca in se zanaša izključno na prevzemanje stvaritev drugih. Mogoče je le na osnovi fizično in administrativno nasilnih posegov v življenja drugih (v njihovo okolje, socialne povezave, telesa, psiho). Kolonizacija temelji na teh posegih, čedalje bolj biotehnološko dovršenih in tudi estetiziranih.

3 Hkratno negovanje t. i. nacionalnih vrednot in globalnega korporativizma je navidezno protislovje. Osrednja vloga je rezervirana za velike nacije, kar se v primeru Evropske unije kaže simbolično na njeni zastavi z zgolj dvanajstimi zvezdicami ter v obliki dominacije angleščine, čeprav ta jezik ni uradni jezik niti ene izmed njenih članic.

4 »Naša duhovna kultura je elaboriran sistem Dvomisli, s katero prikrivamo lastne grehe, ker če ostanemo v konfesiji Zahoda, vsak med nami, nedvomno, četudi kristjan, vsakodnevno krši vsaj eno zapoved od desetih – prav tistih, na katere se zaklinjamo in ki jih domnevamo za osnovo naše moralne kulture.« (Pekić; prev. iz srščine: N. J.)

Strategije prilaščanja so izvedljive takrat, ko je na neki način sprejet navidezni razkol med središčem in periferijo. Idealne razmere za prilaščanje so, ko je ta dualnost psihološko ponotranjena s strani (potencialno) podrejene množice. Zaradi sprejete predstave o nesporni dominantnosti zavojevalca (na področjih trgovine, znanosti, šolstva, industrijske proizvodnje ...) prihaja do zavestnega podrejanja njegovim agendam kot nečemu, kar naj bi celo zagotavljalo blaginjo. Ta podrejenost spominja na stockholmski sindrom. Zavojevalec se danes imenuje vlagatelj (investitor). Poznavanje izkušenj prejšnjih generacij z istim okupatorjem praviloma ne ustavi nadaljevanja okupacije v njenih posodobljenih oblikah.

Odporniški potencial avantgardnosti se najpogosteje kaže tam, kjer je kolonizacija najočitnejša in najradikalnejša. Od tod na tako imenovani periferiji srečamo eksperimentalne ustvarjalne prakse, ki jih v tako imenovanem centru ni. Govorimo o praksah, ki so artikulirano vpete v socialno tkivo (za razliko od, na primer, navideznega eksperimentiranja z izoliranim sebstvom v hollywoodiziranem body artu). Izvajanje avantgardne ustvarjalnosti v koloniziranih okoljih je odraz njihove živosti.

Duchampova spodletela intervencija s pisoarjem je bila poslednja eksplicitno vidna avantgardna gesta v zahodnjaškem psevdopovsem prostoru. Njena vidnost je bila omogočena, da bi performativno in dramatično oznanila dokončno prepoved svobode na teritoriju, ki se bo še naprej prodajal kot svetilnik blaginje, temelječe na pisano barvanih svoboščinah. Beseda »svoboščina« odraža dojemanje svobode kot nečesa končnega, merljivega in deljivega na posamične kategorije. Duchampova integracija je na stežaj odprla vrata tistemu, čemur se v polju reče *contemporary* – meglenemu »sodobnemu«, nikdar situiranemu, ki se sproti in neodložljivo umešča v dovoljeno zgodovino. To »sodobno« je predstavljeno kot kategorija, iztrgana iz modernosti, iz kontinuitete. Prekinitve med domnevno časovno (do)ločenimi kategorijami so nujne, da bi bilo zgodovinjeno – kot kolonizatorska operacija – sploh mogoče.

Izraz »vzhodna avantgarda« je bil vpeljan v akademski narativ brez obrazložitve same potrebe po podani teritorialni zamejitvi. Ta utesnjujoči izraz ni v skladu z osvobajajočim nabojem pojava, temelječega na univerzalizaciji ustvarjalne govorice. Z dodajanjem predpone »vzhodna« se, iz točkovnega⁵ zavetja, pravzaprav namiguje na domnevno razliko med dobrim in zlim – demokracijo zahoda in tiranijo vzhoda, s katero naj bi tako označena umetnost obračunavala. Na ta način se Vzhod⁶ vpisuje v imperialno zgodovino

5 Akademski odvod *polja* je od daleč prepoznaven po notranjem sistemu vrednotenja, ki je namenjen utrjevanju hierarhije, temelječe na tekmovalnosti vpletenih akterjev. V tej hierarhiji je najpomembnejši tisti, ki prešteva oz. nadzira preštevanje.

6 V *polju* so v rabi različne skovanke za označevanje Vzhoda: region, regija, države regije, Zahodni (!) Balkan, Odprti Balkan, ex-YU, postkomunistične države. S temi označbami se vpeljujejo umetne delitve in pomanjšave (teritorij je ultimativno razdeljen na vzhodni in zahodni) ter posredno poudarja domnevno superiornost domnevnega centra in dezorientiranost domnevnega obrobja (povzročili so jo »komunizem«, »nacionalizem«, »etnični konflikti«, »zle vodje«, nikdar pa sam kolonizator). Že pripravljena rešitev predvideva vstopanje v »evroatlantske integracije« oz. podreditve korporativni agendi; na ravni t. i. kulture – kot podsistema te agende, zadolženega za izvajanje estetizacijskih postopkov – pa je zahtevano sprejetje »sodobnosti« (ideološko prazne tehnokratske domislice) ob hkratni odpravi vsake skupnostne razsežnosti ustvarjalnosti ter ob promociji in utrjevanju tekmovalnosti, kot narekuje imperialna kulturna industrija.

kot posebnost, niša, nekakšen eksotičen teritorij, ki ga je treba integrirati, pospraviti in odpraviti, torej globalizirati. »Tam« je treba odpreti McDonald'se, izčrpati rudno bogastvo prek agresivnih korporacij in umazanih tehnologij – v dovoljeno zgodovino pa vpisati tamkajšnja izbrana, za *polje* nenevarna, na videz kritična umetniška dela.⁷ Zanimivo, v umetnostnih zgodovinah ni skovanke »zahodna avantgarda«. »Vzhodna avantgarda« je ena tistih domislic, ki je v občasni rabi v zelo ozkem krogu vzdrževalcev *polja*, irelevantna je torej v kontekstu žive ustvarjalnosti.

Kategorizacije nas le opominjajo na dejstvo, da prebojni ustvarjalni postopki odražajo večplastnost videnja ureditve sveta oziroma skupnostnih vprašanj. Avantgardnost je v tem kontekstu tisto, kar opozarja na prikrito tiranijo civiliziranosti, v kateri je tudi avantgarda uvrščena med žanre, da bi postala početje brez mobilizacijskega potenciala, prazna estetika. Ta ambivalenca pojmovanja avantgardnosti nas opozarja na hermetičnost *polja* in je, hkrati, najpomembnejši razlog za samorefleksijo njenih (potencialnih) protagonistov.

Biti avantgarden pomeni zavedati se izključevalne funkcije *polja* in ga imeti za predmet opazovanja.

O inverziji

Avantgardnost nekega ustvarjanja povezujemo z njegovo avtonomnostjo, zato naš pogled ne more zaobiti shizoidnega dožemanja avtonomije umetniških dejavnosti kot »pravice«, domnevno zagotovljene med »vladavino prava«. Shizoidnost izhaja iz diskrepance med bistvom avtonomnosti – kot atributa *necivilizirane uresničitve svobode* v skupnosti – in legalističnim avtomatizmom. Avtonomnost ne more biti »zagotovljena«, saj je izključno stvar izbire: biti neciviliziran. Avtonomnost se torej izmika vsakršni normalizaciji, ki sicer temelji na operaciji obračanja pomenov, o kateri govorimo v nadaljevanju.

Kako se v situaciji-predstavi umetniški performativ spopada s simulatersko praznino? Odgovor iščemo tako, da se vedno znova vprašamo, kaj je funkcija in kaj kontekst nečesa; da premislimo in začutimo neko funkcijo v nekem kontekstu.

Na tem mestu je pomembno ozavestiti potencial praznovanja. Praznovanje se uresničuje v smislu generičnega izražanja neke notranje potrebe izvajalcev med izvajanjem. Ples je na primer ritualno dejanje v okviru dnevne rutine ob svetiščih, muziciranje in skupinsko petje je del vaških skupinskih delovnih akcij, imenovanih *mobe*, ali pa lokalnih slovesnosti na določen dan v letu, ko skupnost v počastitev svojega

⁷ O enem takem delu pišem v knjigi *Performans-kritika* v poglavju »Primer 17: Umik politične umetnosti pred 'politiko' – Država NSK«.

svetnika priredi praznovanje. Občinstvo je v tem kontekstu nekaj irelevantnega, saj sploh ne prihaja do delitve na izvajalce in gledalce niti se iz te ločitve ne izhaja (kot v primeru gledališča ali prireditve v *polju*).

Gledališče, ki funkcionira v *polju*, je del njegove dejanskosti. Zavestno je oropano potenciala praznovanja (inflacija »festivalov«⁸ to le potrjuje), ne more se aktualizirati v senzornem pomenu, ne more se torej uresničiti v pomenu povezovanja navzočih teles, ne premore manifestacije intelektov in duhov v *živo*, čeprav hlini živi dogodek. Morda je kdaj označeno kot avantgardno, vodi pa nas nikamor. Šele ustvarjalno situiranje teles kot mnogoterih *prisotnosti* na nekem odru – odru, ki je nekaj drugega kot razstavna površina – lahko uveljavi pomen predpone »avant-«. Med temi prisotnostmi se mora vzpostaviti živa izmenjava govorice, govorice v najširšem pomenu, nezamejene z njihovimi funkcijami gledalcev in izvajalcev. Na odru onstran *polja*.

Za *polje* značilno operacijo, s katero se obrača pomen pojmov in logičnih sklepov ter maskira banalnost kupoprodajne matrice, imenujemo inverzija. Inverzija je pogosto odkrito ali metaforično napovedana, tako se, na primer, eden izmed ključnih finančnih fondov, ki razdržavljenim državam omogočajo neskončno zadolževanje, imenuje Vanguard. Inverzija je uveljavljena z izumljanjem načinov izražanja oziroma govorjenja,⁹ s katerimi se želi prekiniti vsaka povezava s strukturo, smislom oziroma funkcijo pojavov, odnosov in razmerij ter vsiliti vnaprej določene kategorije dovoljenega in prepovedanega.

Pojem avantgarde je spreobrnjen, ko je dojet kot žanr, kot nekaj, kar je v funkciji navidezne resničnosti, navideznega pluralizma, navidezno zagotovljene umetniške svobode v *polju*, samodestruktivne »svobode«, v kateri se ni mogoče situirati.

Med afirmacijo preteklosti, z utrjevanjem pojmovne praznine »zgodovinske avantgarde«, in izvirnim izjavljanjem v sedanosti – ustvarjalno prisotnostjo v skupnostnem kontekstu – je ideološka razlika. Z osveščanjem te razlike se začne prepoznavanje narativa o avantgardi kot mimikrije in olepšave hegemonije *polja* – prepoznavanje operacije inverzije.

Hegemonija odraža dejstvo, da je ključni dejavnik kolonizacije prav *polje*. Nenehno se hoče širiti, torej zasedati še nezasedene prostore mišljenja in produkcije. Za potrebe operacije širitve mora biti zagotovljena trdna notranja struktura oziroma strogo hierarhično, tako rekoč avtomatizirano, upravljanje. Da bi bil hegemonizem aktualnih oblik kolonizacije (»zelene agende«, »varnosti«, »svoboščin«) trden, mora biti *polje*, kot utečen mehanizem nadzora/prilaščanja, toliko trdnejše. Zahtevana je kultura kot – dobesedno – disciplina, ki predvsem aktivno prispeva k odpravi faktičnosti kot

8 Beseda festival je v narekovajih, ker v kontekstu *polja* ne pomeni praznovanja v pristnem smislu tega početja.

9 »Novogovorica politične korektnosti omejuje svobodo govora. Politična korektnost – oz. omejevanje prostora govora – je pravzaprav v službi kanaliziranja slehernega načina premišljevanja naše stvarnosti.« (Tomić; prev. iz srščine: N. J.)

ključne »motnje« oziroma ovire na poti k popolni artificialnosti družbe, v kateri za bliščem embalaže tiči praznina odpravljenega zavedanja o funkciji tistega, kar naj bi bila vsebina pakiranja – tako fizičnega pakiranja izdelkov (ki se prodajajo kot podobe, obljube, statusni simboli itd.) kot tudi estetiziranih dejavnosti (zdravstvenih, izobraževalnih, poljedelskih itd., pretvorjenih v dobičkonosne oziroma odtujene storitve). Pri vseh rečeh je treba pomisliti na razmerje med formo in vsebino (Haug 207), navkljub cenzuri tega miselnega početja, ki jo na vse načine izvaja *polje*, da bi ohranilo hegemonijo.

Operacija inverzije je mehko uzakonjena tako, da je vtkana v najrazličnejše mehanizme za obdelavo »resničnosti«, v znanstveni, šolski, medicinski in drug dispozitiv. Ker želi biti nevidna, se upravičuje v kontekstu permanentnih izrednih razmer, v katerih naj bi živeli prebivalci bogatih »demokracij« zaradi raznih grozečih »nevarnosti«, medtem ko taiste »demokracije« resnične izredne razmere nenehno soustvarjajo *drugje*. Ali je točkovana misel sploh misel? Kaj nam o visokem šolstvu pove njegov, odkrito imenovan z besedo kreditni (!), ocenjevalni sistem ECTS? Ali šifrirana diagnoza prispeva k ozdravitvi? Korporativno ozadje inverzije je prišlo v ospredje.

Kaj je avantgardno

Funkcija *polja* je uokvirjanje tistega, kar je v njem definirano kot kultura, s sistemizirano avantgardo vred. *Polje* je hkrati referenca¹⁰ tudi za tisto avantgardnost, ki ni sistemizirana – ker je zmožna zaznati in prebrati govorico inverzije ter uvideti njen učinek.

Avantgardno je tisto ustvarjalno početje, med katerim prisotni preoblikujejo neko situacijo na način, ki ni zgolj performativen, temveč je predvsem vpet v skupnostno konfiguracijo, iz katere vznika inventivna kvaliteta performativa, ki se sproti, v živo, premešča v neki onkraj. Ta *situacijska premestitev* odraža avantgardnost.

Avantgardno početje nikoli ni reakcija na totalitarnost *polja*, temveč se aktivno umešča izven njega. *Polje* je sicer izrazito materialistična tvorba, združevanje njegovih agentov pa temelji na odtujitvi. Izven *polja* je tisto, kar ni vpeto v odtujitveno hierarhijo materializma. Socializacija tako vedno poteka v nekem Izvenu.

Povezava performativa s skupnim – v katerem ni statusa razlike, izhajajoče iz uzakonitve tako imenovane drugačnosti (imenovane tudi kvirovstvo) – odraža težnjo k odmiku od materialnega in ima značilnosti poetičnega. Ta povezava, ta preskok v poetično, se uresničuje, upodablja in uprizarja na raznorodnih ravneh socializacije. Tako nastajajo poezije v bolj ali manj množičnih oblikah, izrazno raznolike in občasno

¹⁰ Referenca zgolj v odnosnem pomenu: avantgardnost v odnosu do polja in obratno.

formalno podobne tistemu, čemur sicer rečemo umetnost v žanrskem, kanonskem, kulturološkem in kolonizacijskem pomenu.

Te poezije so fragmentarno vpete v ulični kodeks, v undergroundovski izraz, etnoglasbeni pop, običaje, praznovanja, tiktokerske klipe in klubske ambiente redkih resničnih lokusov. Te poezije odstopajo od logike *polja* umetnosti, so neulovljive za potrebe zgodovinenja in se medsebojno rizomatsko povezujejo, s čimer varujejo in dvigujejo potencial premestitve v onkraj. Za te poezije je značilno, da nekaj podirajo, saj so pristne le, ko se upirajo, v skladu z Bataillevim videnjem bistva poezije (84). Pri tem, v kontekstu, ki ga tu razpiramo, ne gre za antagonizem med uporništvom in nekroustrojem (na začetku tega odstavka smo ugotovili, da avantgardno početje ni reakcija), temveč za izumljanje Nemogočega in opuščanje »mogočega« – dojemanje tistega, kar je kanonizirano (dopuščeno), kot nečesa irelevantnega.

Narativ in poezija

Imenovanje prebojnega ustvarjalnega izraza s skovanko »zgodovinska avantgarda« je poskus jezikovne oziroma ideološke nevtralizacije avantgardnosti v disciplini umetnostne zgodovine in njenih psevdoraziskovalnih odvodih.¹¹ *Polje* umetnosti se v simulaker umešča kot specifična zamejenost, močno naslonjena na zgodovino – ne na faktično zgodovino, temveč na dovoljeno zgodovino. Zgodovinenje, kot pogoj obstoja *polja* umetnosti, je ključna operacija njegovih vzdrževalcev, operacija zamejevanja. Zgodovina-fikcija, proizvedena v kolonizacijskem kontekstu, poskuša pretrgati kontinuiteto življenja (stvarnosti) z vsiljevanjem časovnosti (simulirane stvarnosti). Njeni narativi služijo sistematičnemu pošiljanju poezije avantgardnega početja v preteklost, iz diskurza v arhiv, iz situacije v prikaz, iz sedaj v simulacijo. *Polje* proizvaja narative tako, da se nikoli ne dotikajo njegovega lastnega ustroja, s čimer se poskuša obraniti pred nase usmerjeno kritiko. Ta pasivnoagresivna operacija odraža represivnost (izključevalnost) *polja*, sicer prikrito z naborom olepšav na ravneh dizajna, načinov upravljanja in senzornega oblikovanja kupoprodajnih in simbolnih transakcij ter s subliminalno propagando.

Prepoznavanje represivnosti ustroja, ki si prizadeva pustiti vtis oaze mnogih priložnosti, je ključno za širitev percepcije ustvarjalnosti v skupnem pa tudi za fizično širitev¹² te ustvarjalnosti. Govorimo o širitvi, realizirani kjer koli in kadar koli je smiselna *situacijska premestitev* (omenjena v drugem odstavku razdelka »Kaj je avantgardno«), izhajajoča iz realnosti in potenciala situacije v določenem prostoru.

11 Poudarek je na discipliniranju zgodovine. Samo poznavanje zgodovine nima utesnjujočega pomena – ko jo razumemo kot živo bazo vednosti, s pomočjo katere ozaveščamo naše preteklo kot del kontinuitete, iz katere izhaja vsak βίος ali ζυμω.

12 Širitev, o kateri govorimo, se ne nanaša na instrumentalizirano prakso »zasedbe« prostorov, npr. zapuščenih industrijskih zgradb, za namen kulturne produkcije – na prakso aktivistov, integriranih v *polje*.

Širitev je torej realizirana ne glede na notranje zakonitosti *polja*. Narativi ustroja so lahko relativizirani že s samo afirmacijo poezije, odpravljeni pa z njenim situiranjem.

Situiranje v skupnem

Avantgardnost ni stvar eksotike niti neki eksces v realnem, temveč je *realno poetično* v ekscesnosti biopolitičnega simulakra. Ta aksiom izhaja iz štirih postulatov:

»Sprejemanje drugačnosti« je osmišljeno kot model biznisa, ki naj bi zakril in upravičil neenakost, na kateri *polje* temelji. V njem se vsa eksotika – razumljena kot pristnost, posebnost, izvirnost, neponovljivost, kot izvzetost *ποίησις* iz simulakra – premešča z ravni čutnega na raven samozadostnega performativnega,¹³ je torej predelana, ukročena, odstranjena iz interakcij, tako rekoč iz življenja, in poslana v »kulturo sprejemanja«. Avantgardnost ni del »kulture sprejemanja«, saj se situira v sami sebi in v skupnem, ki vznikla iz inteligence plemena v gibanju, kot stalno vzajemno usklajevanje duhov, kot ustvarjalnost na križanju horizontale in vertikale.

Prisotnost je tisto, kar naredi razliko med produkcijo v *polju* in kreacijo v onkraju. Značilnost onkraja je nemerljivost, nepreštevnost. Njegova estetika je utelešena in tudi raztečena na načine, ki jih ni mogoče komodificirati. Prisotnost, udejanjena v umetniški kreaciji in ozaveščena na ravni konkretne situacije, določa avantgardnost kot specifično držo, ki je ni mogoče asimilirati.

Sholastične obravnave avantgarde ne upoštevajo paradigem prisotnosti in situacije, zato tičijo v dovoljeni – nefaktični – zgodovini in so z vidika situiranja življenja nepomembne tako kot preteklost sama. Avantgardnosti namreč ni mogoče obravnavati, zares premišljevali pa jo je mogoče le, ko smo vanjo vpleteni izkustveno – taktilno, gibalno, vokalno –, kadar je torej naše kognitivno dožemanje senzorno vpeto v splošno mesto njenega vznika.

Za razliko od kanonizirane »sodobne umetnosti« avantgardnost ni stvar samozadostne domislice, gole distrakcije, temveč je stvar strukturne paradigme, splošnega mesta. Je poetska struktura, ki ustvarja izvirno in neponovljivo¹⁴ atrakcijo.

¹³ Samozadostno je, ko je prekinjena njegova povezava s skupnim.

¹⁴ Ponavljanje je jasen znak kanoniziranosti, unikatnost pa pogoj avantgardnosti. Repetitivnost je sicer osnovna značilnost psevdoraziskovalne znanosti, reducirane na golo navajanje in predelovanje tistega, kar so *odkrili in izumili drugi*. Tudi t. i. umetna inteligenca temelji izključno na reciklaži obstoječe in, kakopak, skrbno selekcionirane vednosti – črpa iz koloniziranih baz digitaliziranih zapisov, iz katerih na vnaprej zadan način (zadal ga je oblikovalec algoritma) sestavlja na videz premišljene odgovore.

Neskončnost

Pri civilizirani umetnosti – oni, ki ne more zapeti – vedno lahko zaznamo neko vsiljeno in prisiljeno končnost. Kopičenje končnosti izdelkov, poimenovanih z besedo »umetniški«, je bistvo arhiviranja – operacije, s katero se spodbuja odtujitev oziroma postvarjenje ustvarjalnosti, da le ne bo zamajala stroja *polja*. Ker ne more arhivirati nečesa neulovljivega, kot je poetska struktura, muzej preprosto ne more posrkati avantgardnosti. Njegova praznina je ontološko temna kljub razstaviščnim žarometom.

Avantgardnost pomeni doseženo in afirmirano neskončnost, ki jo je nemogoče razstaviti znotraj končnosti predstavitevnihih formatov, žanrov in narativov.

Bistvo estetike avantgardnosti je v nenehnem izumljanju *poetične definicije lastnega smisla*, zmeraj povezane z realnostmi (strukturnostmi) situacij, v katerih ta smisel vznika. Za *polje* značilno fiksno definiranje, izvedeno prek zgodovinske naracije, v kontekstu neskončnosti ni mogoče, zato avantgardnosti ni mogoče estetizirati od zunaj. »Od znotraj« pa bi bil tak poskus absurden, saj v onkraju ni dvojnosti, kot je tista med zunanostjo in notranostjo nečesa zamejenega.

O avantgardnosti kot določenosti lahko govorimo le, dokler se na neki način sklicujemo na simulatersko končnost, ko pa to sklicevanje opustimo, postane ta določenost odvečna, kar tudi pomeni, da se ne ukvarjamo s kakršnim koli tolmačenjem, temveč, skozi aktivno opazovanje, zgolj utrjujemo svojo prisotnost. Ta odločitev in to početje sta usklajena s stališčem:

Avantgardnost ni mogoča v *polju*, Nemogoče pa je njen aksiom, ki jo določa kot vpeto v faktično – eksplisitno, zavestno izvzeto iz navidezno resničnega – kot nekaj permanentnega, epskega, nekaj imanentnega neuzakonjeni kreaciji, uresničitvi Zakona.

Bataille, Georges. *Književnost i zlo*. BIGZ, 1977.

Bourdieu, Pierre. *Na televiziji*. Krtina, 2001.

Haug, Wolfgang Fritz. *Kritika robne estetike*. Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1981.

Jelesijević, Nenad. »Spoprijem z neoavantgardo. O arhiviranju neoavantgarde ob knjigi 'Avantgarda v vzvratnem ogledalu'«. *Časopis za kritiko znanosti*, letn. 35, št. 227, 2007, str. 229–230.

Pekić, Borislav. »Dvomisao«. *Borislav Pekić*, 20. nov. 2007, www.borislavpekic.com/2007/11/dvomisao.html. Dostop 22. okt. 2024.

Sartre, Jean-Paul. *Portreti*. Nolit, 1981.

Tomić, Zorica, intervjuvanka. »Suočavamo se sa istorijskim fenomenom !! (Zorica Tomić)«. *YouTube*, 13. feb. 2024, www.youtube.com/watch?v=4OcjWMOgaNY. Dostop 22. okt. 2024.



UDK 7.037

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/350-366

Abstract

The article starts from the understanding of the concepts of the centre and the periphery as a symbiosis, touching on the schizoid understanding of autonomy in the *field* of art and highlighting its involvement in globalist colonisation operations. It deals with the ideological difference between the affirmation of the past (which is asserted by consolidating the conceptual emptiness of the "historical avant-garde") and the declaration in the present – a creative presence in a community context. With the awareness of this difference, the recognition of the avant-garde narrative as an embellishment of the hegemonism of the *field* begins. The presence affirmed in an artistic act defines avant-gardeness as an attitude that cannot be assimilated. The author defines avant-gardeness and substantiates the following axiom: Avant-gardeness is not a matter of exoticism nor an excess in the real. It is the *real-poetic* in the excess state of the biopolitical simulacrum. He aims to show that avant-gardeness implies an achieved and affirmed Infinity that is impossible to be exhibited within the finiteness of presentation formats. The article concludes with the thesis that the essence of the aesthetics of avant-gardeness lies in the constant invention of a *poetic definition of its own meaning*, always related to the structuralities of the situations in which this meaning arises.

Keywords: situation, displacement, outer, field, inversion, Impossible, poetry, factual

Multimedia artist **Nenad Jelesijević** is a researcher of performance art, stage arts and film, a writer, an architect/designer, the artistic director of the Kitch Institute based in Ljubljana and the coordinator of its long-term programme Performance Theory and Practice. His artistic work and writings often intertwine the phenomena of spectacle and pop. He regularly publishes on *Performans.si*, which also provides an extensive collection of his texts on performativity, film and related topical phenomena. More than 250 of his contributions have been published in books, journals, dailies, theatre playbills, various web and project publications, as well as broadcast on radio.

nenad.jelesijevic@guest.arnes.si

Nenad Jelesijević

This essay opens by introducing an understanding of the concepts of the centre and the periphery as symbiotic, which is different from the usual dichotomous perspective of their relationship. Whilst touching on the schizoid understanding of autonomy in the *field* of art, we highlight the involvement of the *field* in imperial colonisation operations. Here we are actually dealing with the ideological difference between the affirmation of the past and the declaration of oneself in the present. With the awareness of this difference, the recognition of the avant-garde narrative as an embellishment of the hegemonism of the *field* begins. Precisely presence – a creative presence in a community context – that could be affirmed in an artistic act defines avant-gardeness as an attitude that cannot be assimilated.

The definition of avant-gardeness that follows is substantiated in the axiom: Avant-gardeness is not a matter of exoticism nor an excess in the real. It is the *real-poetic* in the excess state of the biopolitical simulacrum.

This axiom is derived from these four postulates:

- 1) The “acceptance of otherness” is conceived as a model of business that is intended to cover up and justify the inequality on which the *field* is based. In it, all exoticism – understood as authenticity, particularity, originality, inimitability, as an exemption of ποιήσις from simulacra – is transferred from the level of the sensual to the level of the self-sufficient performative; is therefore processed, tamed, removed from interactions, so to speak, from life, and sent to the “culture of acceptance”. Avant-gardeness is not a part of the “culture of acceptance” because it is situated in itself and the common, which arises from the intelligence of the tribe in motion – as the constant mutual coordination of spirits, as creativity at the intersection of the horizontal and the vertical.
- 2) Presence is what makes the difference between production in the field and creation in the Beyond. The characteristic of the Beyond is immeasurability, the non-countableness. Its aesthetics are embodied and also disembodied in ways that cannot be commodified. The presence, realised in artistic creation with awareness of the core of a concrete situation, determines avant-gardeness as a specific attitude that cannot be assimilated.

3) Scholastic treatments of the avant-garde do not take into account the paradigms of presence and situation, so they are stuck in the permissible – non-factual – history. They are irrelevant from the point of view of situating life, just like the past itself. Avant-gardeness cannot be dealt with, it can only really be contemplated when we are involved in it experientially – with our tactile, motoric and vocal senses – when, therefore, our cognitive perception is sensorially embedded in the generic place of its emergence.

4) Unlike the canonised “contemporary art”, avant-gardeness is not a matter of self-sufficient pranking, a bare distraction, but a matter of a structural paradigm, a generic place. It is a poetic structure that creates an original and inimitable attraction.

We will see that avant-gardeness implies an achieved and affirmed Infinity that is impossible to be exhibited within the finiteness of presentation formats. The essay concludes with the thesis that the essence of the aesthetics of avant-gardeness lies in the constant invention of a *poetic definition of its own meaning*, always related to the structuralities of the situations in which this meaning arises.

In light of the developed axiom, the essay opens the view to the Impossible. Namely, we can speak of the avant-garde as something definite only as long as we refer in some way to the simulacrum of finiteness. However, when we abandon this reference, the notion of definiteness becomes superfluous, which also means that we are not engaged in any interpretation. However, through active observation, we are merely consolidating our presence. This decision and the act itself are aligned with the position:

Avant-garde is not possible in the *field*, but the Impossible is its axiom, which determines it as embedded in the factual – explicit, consciously exempt from the seemingly real – as something permanent, epic, something immanent to an unregulated creation, to the realisation of the Law.



Razprava / Article



UDK 7.038.531Črnigoj T.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/370-390

Povzetek

Prispevek pod drobnogled jemlje serijo predavanj-performansov o seksualnem užitku žensk *Spolna vzgoja II* v režiji Tjaše Črnigoj kot primer feminističnega gledališča v Sloveniji. Uvodoma razdela presečišča feminističnih teorij in uprizoritvenih umetnosti. V vsakem posameznem delu (*Diagnoza, Consentire, Zmožnost, Igre, Borba*) razmišlja o feminističnih vstopanjih v uprizoritveno prakso tako na nivoju produkcije in snovanja procesa, pri čemer odločilno vlogo igra usmeritev v formo dokumentarnega gledališča, kakor tudi na nivoju vsebinske in formalne analize uprizoritev, kjer *Spolna vzgoja II* postopoma prehaja od vprašanj teles žensk do širših problematik položaja žensk v družbi in vpliva patriarhata na najintimnejše dele njihovih življenj. Raznolike strategije pristopanja k odrskemu materialu in njegovega posredovanja občinstvu razkrivajo presečnost feminističnega gledališča, kot se udejanja v *Spolni vzgoji II*.

Ključne besede: feministično gledališče, feministične študije scenskih umetnosti, dokumentarno gledališče, Tjaša Črnigoj, *Spolna vzgoja II*

Jaka Smerkolj Simoneti (1997) je doktorski študent študijev scenskih umetnosti na UL AGRFT. V svoji doktorski disertaciji raziskuje zgodovino pozicij in perspektiv gledaliških režiserk v Sloveniji. Deluje kot gledališki kritik za portal *Kritika*, kot praktični dramaturg, režiser in dramatik.

jaka.smerkolj@gmail.com

Feministična vstopanja v uprizoritvene umetnosti: primer *Spolne vzgoje II*

Jaka Smerkolj Simoneti

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Uvod

Feministično gledališče v zgodovini slovenskega gledališča še ni bilo deležno sistematične znanstvene obravnave. Izgradnja zapuščine in sodobne produkcije feminističnih uprizoritvenih praks se izrisuje prek posameznih fenomenov in ustvarjalk, ki so svoje umetniške opuse praviloma izoblikovale zunaj programov osrednjih gledaliških institucij. Leta 1955 je Balbina Battelino Baranovič ustanovila Eksperimentalno gledališče, prvo eksperimentalno gledališko skupino v Jugoslaviji. Leto kasneje je Draga Ahačič ustanovila Gledališče Ad hoc. Ta primera, ki bi ju lahko obravnavali tudi s feminističnih perspektiv, je podrobneje raziskoval Primož Jesenko v monografiji *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja so v Ljubljani začele nastajati umetniške, aktivistične in raziskovalne ženske skupine. Leta 1983 je bila ustanovljena prva jugoslovanska ženska gledališka skupina Podjetje za produkcijo fikcije in kasneje skupina Linije sile, ki se je javnosti predstavila istega leta (nav. po Orel 102). Orel v monografiji *Prekinitve s tradicijo slovenskih uprizoritvenih umetnosti 1966–2006* izpostavlja, da v delih teh skupin, ki pogosto tematizirajo odnose med moškimi in ženskami, lahko zaznamo feministične podtone, čeprav so bolj kot s feminističnih stališč ženskost tematizirale »v okviru hard core punkovskega in rockovskega diskurza, ki je bolj izpostavljal kritiko socialističnega sveta« (Gržinič; nav. po Orel 102). Navkljub izmikanju feminističnim diskurzom »so pomembno prispevale k afirmiranju marginalnih umetniških praks v širšem polju družbenosti ter oblikovanju novega polja za doživljanje ženskosti, ki se je izraziteje razvilo v devetdesetih letih in v novem tisočletju (med njimi v delih Barbare Novakovič, Nede R. Bric, Dragice Potočnjak, Barbare Kapelj, skupine ME3X ME4X, Teje Reba in Leje Jurišić, dua Eclipse)« (Orel 102). Za zgodovino feminističnih uprizoritvenih umetnosti v Sloveniji je prelomna ustanovitev festivala Mesto žensk, ki od leta 1995 v slovenskem kulturnem prostoru kontinuirano goji žensko ustvarjalnost in njeno prepoznavnost. Zgodovina festivala, ki je bila podrobneje popisana v tematski izdaji

Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo »Mesto žensk: Zamolčane zgodovine II«, razkriva kompleksen odnos, ki ga uprizoritvene umetnosti gojijo do feminizmov. Mnoge umetnice oziroma festivali na področju uprizoritvenih umetnosti so k feminizmu pristopali_e postopoma, bile_i do nje zaradi različnih razlogov skeptične_i oziroma gojile_i »upanje, da bo tako umetnost, ki jo delajo ženske, na festivalu dobila pravico do univerzalne, spolno in politično nezaznamovane izjave in veljave« (Hvala 57). Feministične uprizoritvene umetnosti v Sloveniji imajo tako precej obsežno, četudi fragmentirano zgodovino, ki pa jo praviloma združuje dejstvo, da obstaja na (uprizoritvenem) obrobju izven dominantnih, finančno najbolj podprtih in v javnosti najbolj prepoznavnih tokov kulturne produkcije.

V zadnjih letih smo priča izostreni zavesti o problematikah družbeno neenakovrednega položaja žensk. Val izpovedi igralk, ki so bile žrtve spolnega nadlegovanja in nasilja, je v širši regionalni prostor pripeljal gibanje »#nisisama«. Inštitutu 8. marec je leta 2021 s kampanjo »Samo ja pomeni ja« uspelo doseči spremembe in dopolnitve kazenskega zakonika na področju posilstva in spolnega nadlegovanja. V letu 2024 je pričel evropsko civilno iniciativo »My voice, my choice« za varen in dostopen splav v vseh članicah Evropske unije. Ta zavest je prodrla tudi v uprizoritvene umetnosti, tako so se ob siceršnji redni produkciji neodvisne scene teh vsebin dotikale tudi določene uprizoritve¹ v institucionalnih gledališčih, ki so jih praviloma režirale režiserke mlajše generacije. Te uprizoritve ustvarjajo občutek materializacije razprav o enakopravnosti in korak naprej od stanja, ko v gledališču vlada »nekritični odnos do tradicionalnega razumevanja spolnih vlog (na vseh nivojih) in patriarhalnih korelacij« (Dobovšek, »Neinstitucionalno« 11). Po drugi strani Varja Hrvatin v članku »Strategije preživetja znotraj hierarhičnih struktur« opozarja na komercialno dimenzijo, ki je je v zadnjih letih deležna ženska umetnost »z reprodukcijo 'ženske kategorije', le-to izdatno potrjujejo, namesto da bi jo vsaj poskušale reflektirati in umestiti v polje občnih kategorij, torej enakovredno z moškimi. S tem tovrstni projekti podčrtujejo, da partikularnost ženskega pogleda in ženskih principov očitno ne more poseči v polje občega družbenega« (93). Vznik ustvarjalk, ki se usmerjajo v odrske tematizacije spolne neenakovpravnosti in jih vpeljujejo v t. i. institucionalno uprizoritevno produkcijo, je s seboj pripeljal potrebo po njihovi teoretski obravnavi tudi s perspektive feminističnih študij scenskih umetnosti, ki so med drugim deloma vključene v tematski izdaji *Dialogov* »Zakaj feminizem danes?« in »Perspektive ustvarjalk scenskih umetnosti«. V pričujočem prispevku bomo kot študijo vzorčnega in celostnega primera feminističnega gledališča obravnavale_i serijo predavanj-performansov *Spolna vzgoja II* režiserke Tjaše Črnigoj.

¹ *Pet vrst tišine* Shelagh Stephenson (SNG Nova Gorica, 2023) in *Lepe Vide lepo gorijo* Simone Semenič (PGK, 2021) v režiji Maše Pelko, *Norma Jean Baker Trojanska* Anne Carson (Mini teater, 2022) in *Ljubimki* Elfriede Jelinek (SMG, 2023) v režiji Nine Ramšak Markovič, *Žene v testu* (SNG Drama Ljubljana, 2022) režiserke Žive Bizovičar, *Cipe* Ifeyinwe Frederick (SLG Celje, 2021) in *Kot vsa svobodna dekleta* Tanje Šljivar (PGK, 2024) v režiji Mojce Madon itn.

Spolna vzgoja II je eden od prebojnih projektov, ki so z dokumentarizmom želeli »prekiniti t. i. 'kulturni molk' o določenih temah, ki predstavljajo velik del naših intimnih in socialnih okolij, a o njih javnost oziroma gledališka skupnost kot taka redko spregovori« (Dobovšek, »Viel Potenzial, wenig Raum« nepagin.). Tematizira seksualni užitek žensk, pod oznako katerih razume ženske, trans- in interpolne osebe. Naslov uprizoritvenega cikla se navezuje in vzpostavlja dialog s prvotno spolno vzgojo, kot pojasni Črnigoj:

Spolna vzgoja I je spolna vzgoja, ki smo je (bile_i) deležne_i v šolah. Ta se sicer razlikuje glede na generacijo in šolo, toda vsem je skupno to, da je (bilo) zelo malo in da poudarja predvsem reproduktivno vlogo ženske ter opozarja na nevarnost spolno prenosljivih okužb. Prav tako pa je spolna vzgoja tudi vse drugo, kar nam med odraščanjem in v življenju vceplja prepričanja v zvezi s spolnostjo. [...] *Spolna vzgoja II* je poskus zavzemanja distance do vsega tega ter dajanje prostora tistemu, kar je spregledano in potlačeno. (nav. po Žeželj nepagin.)

Avtorsko ekipo *Spolne vzgoje II* sestavljajo režiserka Tjaša Črnigoj, kostumografka Tijana Todorović, scenografki Barbara Kapelj in Lene Lekše, glasbenica Tea Vidmar in performerke Lina Akif, Sendi Bakotić, Nika Rozman in Vanda Velagić. Uprizoritveni cikel sta koproduciralta Nova pošta (Zavod Maska in Slovensko mladinsko gledališče) in Mesto žensk, vsi deli so bili izvedeni v različnih prostorih Nove pošte. Prvi dve predavanji-performansa, *Diagnoza* in *Consentire*, sta bila premierno izvedena 15. 12. 2022. *Diagnoza* obravnava vaginizem in boleče spolne odnose, *Consentire* prakse soglasja in premišljanje, kaj sploh pomeni soglasen seks. *Zmožnost*, premierno izvedena 2. 3. 2023, pripoveduje zgodbe spolnega dozorevanja, odnosa do lastnih teles in spolnosti štirih žensk s hendikepom. *Igre*, ki so premiero doživele 8. 3. 2023, se ukvarjajo z nekonvencionalnimi spolnimi praksami, ki jih pogovorno opredeljujemo z besedo »kink«. Zadnja v seriji, *Borba*, premierno prikazana 1. 6. 2023, rekonstruira prizadevanja za reproduktivne pravice v Jugoslaviji, ki so predstavljala temelj za govor o pravici do seksualnega užitka. *Spolno vzgojo II* lahko kot prebojno uprizoritev feminističnega gledališča razumemo tudi zaradi mnogih kritičskih nagrad in odmevnih gostovanj. Uprizoritev je bila na Tednu slovenske drame nagrajena z nagrado občinstva in posebno nagrado žirije za inovativen performativni pristop k občutljivi tematiki, na Festivalu Borštnikovo srečanje z nagrado za posebni dosežek po presoji žirije in z nagrado Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije za najboljšo uprizoritev leta 2023. Režiserka je ob tem leta 2024 prejela tudi nagrado ženske o ženskah, ki jo podeljuje Mesto žensk, in Župančičevo nagrado, ki jo podeljuje Mestna občina Ljubljana. Ob uvrstitvah v tekmovalna programa obeh osrednjih gledaliških festivalov v Sloveniji in ob množici nagrad je zadnje predavanje-performans *Borba* gostoval tudi na mednarodnih festivalih Bitef v Beogradu in Theatertreffen v Berlinu.

V prispevku bomo predstavili različne nivoje, na katerih uprizoritveni cikel vnaša feministične prvine in spodjeda patriarhalne samoumevnosti siceršnje produkcije, kot razmišlja Črnigoj: »Nasploh je gledališče še vedno zelo konservativen in patriarhalen svet – kar se odraža v izrazito hierarhičnih razmerjih in okolju, v katerem pogosto ni varno pokazati svoje ranljivosti. To vsekakor vpliva tudi na to, da se seksualnost žensk v gledališkem kontekstu pogosto reprezentira na – recimo temu – manj emancipatoren način. Oziroma da se sploh ne reprezentira« (Štaudohar). *Spolna vzgoja II* zapolnjuje vrzel v uprizoritveni produkciji, ki v sebi nosi »tudi izjemno politično potezo, saj vsebine, prezentirane v teh dogodkih, niso bile v zgodovini slovenskega gledališča nikoli javno izpostavljene (uprizorjene), kaj šele s tako natančnim, poglobljenim, senzibilnim in družbenokritičnim pristopom« (Dobovšek, »Viel Potenzial, wenig Raum« nepagin.).

Najprej bomo poskušali orisati termin »feminističnega gledališča«, pri čemer bomo izhajali iz temeljnih teoretičark feminističnega gledališča Sue-Ellen Case, Elaine Aston in Jill Dolan. Nato se bomo posvetili študiji posameznih delov uprizoritvenega cikla *Spolna vzgoja II*. Zanimajo nas tako vsebina kakor tudi način snovanja in nabiranja materialov za uprizoritve, izbor performativnih strategij in njihovo posredovanje občinstvu. Izhajajoč iz hipoteze, da se pri *Spolni vzgoji II* feministične prakse kažejo na nivoju produkcije, procesa pa tudi samih uprizoritev, bo osrednje raziskovalno vprašanje: Kako se v *Spolni vzgoji II* kaže apliciranje feminističnih teorij v uprizoritvene prakse?

Na presečišču feminističnih teorij in uprizoritvenih umetnosti

Feministična kritična teorija se je v uprizoritvenih umetnostih pričela s prenosom feminističnih perspektiv s sorodnih področjih. Feministični pristopi k literaturi so bili temelj feminističnih kritik upodabljanja likov žensk v dramatikah. Pri uprizoritvah so se feministične teatrologinje obrnile k filmskim in televizijskim študijem v obravnavi konstrukcije »ženske« kot znaka. Pristop, ki združuje feminizem, psihoanalizo in semiotiko, na področju študijev scenskih umetnosti omogoča razumevanje reprezentacije žensk v besedilih in kulturnih kontekstih (Aston 5). Položaj feminističnega pogleda na študije scenskih umetnosti uvodoma razdela Jill Dolan v temeljnem delu feminističnih študijev scenskih umetnosti *The Feminist Spectator as Critic*, kjer navede:

Feministična kritičarka je lahko razumljena kot 'uporna bralka': nekdo, ki analizira pomen uprizoritve tako, da bere proti toku stereotipov in se upira manipulaciji besedila uprizoritve kot kulturnega besedila, ki ga pomaga oblikovati. Z razkrivanjem načinov, na katere dominantna ideologija postane naturalizirana z naslavljanjem idealne gledalke, feministična kritika deluje kot politična intervencija v prizadevanju za kulturne spremembe. (2)

Sue-Ellen Case poudarja raznorodnost feminističnega pristopa. Koriščenje zdaj enih, zdaj nasprotnih teorij ni »igrivi pluralizem« (»playful pluralism«), ampak gverilska akcija, katere namen je provokacija in fokusiranje feministične kritike (*Feminism* 132). Dolan začetek te akcije postavlja v ostro zavedanje izločitve iz moškega kulturnega, socialnega, spolnega, političnega in intelektualnega diskurza v kritiki prevladujočih družbenih okoliščin, ki ženske pozicionirajo izven dominantnega moškega diskurza (3). Vprašanja, ki jih naslavljajo feministične teorije, so širša od vprašanja reprezentacije žensk v gledaliških in dramskih delih, saj upoštevajo tudi zastopanost žensk v posameznih poklicih in na pozicijah moči gledališke skupnosti, vprašanja identitete žensk kot politične ali kulturne skupine in tistih, ki so iz te tvorbe izvzeti, nadalje pa tudi vprašanja spolnih identitet kot takih itn. Osnovne linije feminističnih vstopanj, ki jih bomo v primeru *Spolne vzgoje II* aplicirali na polje uprizoritvenih umetnosti, prispevajo Jill Dolan, Elain Aston in Sue-Ellen Case. Označimo jih lahko s krovnimi termini liberalni feminizem, kulturni (Dolan) oziroma radikalni (Case) feminizem in materialistični feminizem.

Liberalni feminizem se, izhajajoč iz liberalnega humanizma, usmerja v delovanje znotraj obstoječih družbenih in političnih organizacij, kar naj bi sčasoma pripeljalo do socialne, politične in ekonomske enakosti žensk z moškimi (Dolan 3). Cilj je vključiti ženske kot del (moške) univerzalne kategorije. Zgodovinska imenovanja sorodnih vej oziroma valov feministične teorije, med katerimi najdemo tudi termin »buržoazni feminizem« (Wandor 136–138), razkrivajo izključevalno naravo liberalnega feminizma, saj ta ob spolu ne upošteva drugih dejavnikov, ki vplivajo na družbeno neenakopraven položaj žensk, in tako izenačitev z moškimi omogoča le majhnemu deležu žensk. Na področju gledališke prakse in teorije med dosežke liberalnega feminizma prištevamo širok nabor projektov in iniciativ, ki so povečale vidnost dramatičark, režiserk, producentk, scenografinj in botrovale ustvarjanju bogatejših in kompleksnejših vlog za igralke ter performerke (Dolan 4). Tako Dolan kot Case izpostavljata fenomen uspešnih gledaliških umetnic, ki se odrekajo samoopredeljevanju kot feministične umetnice, saj se zdi politična dimenzija enačenja njihovega dela s feminističnim ogrožajoča za njihov univerzalni uspeh. V poskusih priključevanja sistemu, ki jih je zgodovinsko izločal, omogočajo izbris svoje ženske identitete, kot opozarja Dolan, saj je univerzalnost, za katero ustvarjajo, osnovana na moškem modelu (prav tam 5). Kot moški model lahko na področju uprizoritvenih umetnosti razumemo različne segmente od formalnih produkcijskih zasnov, konvencij vodenja ustvarjalnih procesov, vsebinskih usmeritev repertoarnih politik, ki o(ne)mogočajo vstop določenih vsebin v gledališki diskurz, vse do kritičnih refleksij uprizoritev, njihove teatrološke obravnave ter nadaljnega zgodovinenja ali umeščanja v umetniški kanon. Ravno tovrstni model s svojimi produkcijskimi in vsebinskimi značilnostmi cikel *Spolna vzgoja II* spodjeda.

Kulturni ali radikalni feminizem izhaja iz premise, da je patriarhat osnovni izvor zatiranja žensk, saj moške postavlja na pozicijo moči v ekonomskem in socialnem kontekstu v družinski celici, na trgu in v državi. Oblikoval je moško kulturo, ki je povsod, kjer je prevladovala, zatirala ženske vseh družbenih razredov in ras (Case, *Feminism* 63–64). V nasprotju z liberalnim radikalni feminizem predstavlja temeljno spremembo v naravi univerzalnega s postavljanjem ženskih specifik na mesto generičnih moških. Išče načine, da bi obrnil spolno hierarhijo s teorijami, ki bi ženske pozicionirale nad moške (Dolan 6). Case v radikalni feminizem umešča rojstvo alternativnih feminističnih uprizoritvenih praks, osnovanih s strani kolektivov žensk, ki so nemalokrat nastopali za ženske, v prepričanju o obstoju skupne ženske izkušnje, pri čemer sta posebej v zavest ustvarjalk stopila seksualno, erotično zatiranje žensk in vprašanje telesa žensk. Sorodne vsebinske smernice goji tudi izključno ženski kolektiv *Spolne vzgoje II*. »Moška kultura je ženska telesa spremenila v objekte moške želje, jih preoblikovala v prizorišča lepote in seksualnosti, namenjena moškemu pogledu. Ženske so se naučile gledati na svoja telesa na enak način in jim je bilo tako preprečeno, da bi se poistovetile s svojim lastnim videzom« (Case, *Feminism* 66). Navkljub občutku transcendentalne vezi med ženskami se radikalni feminizem osredotoča na izkušnje posameznih žensk s posameznimi pravicami, ki imajo pravico do svojega lastnega telesa in lastne svobodne volje (prav tam 68). Tovrstno pozicioniranje vzpostavlja povezavo med tradicijama liberalnega in radikalnega feminizma z osredotočanjem na posameznico in pravice posameznic, kar bi lahko pripisali tudi predvsem prvima dvema predavanjema-performansom *Spolne vzgoje II*. Četudi so bile feministične uprizoritvene skupine organizirane kot kolektivi, je kolektivni status bolj služil prelomu s patriarhalnimi organizacijami moči kot pa prelomu z individualizmom (prav tam).

Z oznako materialistični feminizem Case pokrije množstvo pristopov (marksistični feminizem, socialistični feminizem ...), ki jih povezuje temelj v historičnem materializmu, katerega perspektiva neposredno nasprotuje esencializmu in univerzalizmu radikalnega feminizma. Materialistična pozicija poudarja vlogo družbenega razreda in zgodovine. S te perspektive izkušnje žensk ne morejo biti razumljene izven njihovega specifičnega zgodovinskega konteksta, ki upošteva specifično ekonomsko organizacijo in razvoj nacionalne zgodovine ter politične organizacije (Case, *Feminism* 82). Poziciji radikalnega in materialističnega feminizma Case označuje kot ključni za oblikovanje feminističnega gledališča. Interakciji teh dveh pozicij sta navkljub razlikam ustvarili živo tradicijo feminističnega dramskega pisanja in gledališke produkcije ter nadgradili feministično uprizoritveno prakso z ustvarjanjem dialoga razlik in širjenja feministične kritike (prav tam 93). Tako Case in Dolan kot tudi druge pionirke feminističnih študijev scenskih umetnosti podrobneje razdelajo tudi smeri črnega feminizma (»black feminism«) in lezbičnega feminizma

(»lesbian feminism«),² s specifikami katerih se pri *Spolni vzgoji II* občinstvo ne sreča, a ključno narekujejo vstop na področje presečnega feminizma, ki raziskuje prešitja različnih sistemov zatiranja. Koncept presečnosti oziroma interseksionalnosti je leta 1989 vpeljala ameriška teoretičarka Kimberlé Crenshaw,³ s čimer je želela opozoriti na medsebojno omogočanje in neodtujljivost različnih oblik neenakosti ene od druge. Razmišljanje o mnogoterih dejavnikih, ki vplivajo na družbeni položaj žensk, odpira kompleksno strukturo neenakovrednega položaja in skuša pri tem ne delovati izključevalno. Kot izraz presečne feministične drže lahko pri *Spolni vzgoji II* razumemo že to, da kot »ženske«, okoli katerih se uprizoritveni cikel središči, ne razume zgolj bioloških žensk, ampak tudi inter- in transspolne osebe. Ob tem se vprašanja seksualnega užitka v *Zmožnosti* loteva na presečišču s hendikepiranostjo, v *Igrah* načenja vprašanja nenormativnih spolnih praks, z njimi povezanih identitet ter usmeritev, v zadnjem delu, *Borba*, pa je močno vzpostavljen kontekst družbenega razreda in izobraženosti kot eden najodločilnejših vplivov na življenje žensk.

Sorodno s principi začetnih valov feminističnega gledališča so avtorice *Spolne vzgoje II* ustvarjalke, ki predstavljajo predvsem konkretne ali resnične izkušnje žensk. Pridružuje se jim še kopica strokovnjakinj in posameznic, ki so s pogovori in deljenjem svojih izkušenj soustvarile uprizoritveni material. Ustvarjalke v fokus postavljajo množstvo dokumentarističnih pripovedi, preko katerih raziskujejo seksualni užitek žensk kot osnovno spolno pravico. Že izbira dokumentarnega gledališča ustvarja teren za feministične prvine. Bolj kot estetska strategija uprizarjanja resničnosti je dokumentarno gledališče orodje za raziskovanje konstrukcije in uokvirjanja resničnosti (Groot 375). Žanr gledališča, ki s svojo formo preizprašuje, kaj konstituiramo kot resnično, kaj dokumentiramo in česa ne, katere zgodovine in zgodbe so bile povedane oziroma katerih moramo slišati več, ustvarja tesno povezavo med uprizoritvenimi umetnostmi in vsakodnevnim življenjem ter družbo (prav tam 374).

Diagnoza in Consentire

Osnovno dogodkovno linijo predavanja-performansa *Diagnoza* lahko razčlenimo na tri simultano prepletajoča dogajanja: zvočni posnetek pogovora s seksologinjo in ginekologinjo dr. Gabrijelo Simetinger; posnetek obnavljanja tega pogovora performerke Nike Rozman; dokumentarni zvočni posnetki pričevanj žensk, ki trpijo

² Lezbično gledališče v Sloveniji je podrobneje obravnavala Maja Šorli v razpravi »O lezbičnem gledališču v Sloveniji«, v kateri je razdelala termin lezbičnega gledališča tako s širše sociološke kot ožje teatrološke perspektive ter ob pregledu primerov v zgodovini slovenskega gledališča predlagala model za raziskovanje lezbičnega gledališča in smernice za prihodnost le-tega.

³ V eseju »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«, v katerem razdela koncept presečnosti, je izhajala iz specifičnega družbenega položaja temnopoltih žensk.

za vaginizmom in bolečimi spolnimi odnosi. Prostor, v katerem se performans odvija, so ustvarjalke poimenovala »medenično dno«. Kot občinstvu v uvodnem nagovoru režiserka Tjaša Črnigoj parafrazira dr. Gabrijelo Simetinger, je »medenično dno zrcalo duše, saj se v njem nabirajo vsi strahovi naših življenj«. Ob vsakem odzivu na strah in zakrčitvi mišic se zakrčijo tudi mišice medeničnega dna. Uvodni nagovor usmeri *Diagnozo* v vprašanje užitka žensk, osredotočeno na telo žensk, na njegovo biologijo. Boleča ali celo travmatična izkušnja žensk, ki so se s težavami bolečih spolnih odnosov obrnile tudi na svoje ginekologinje_e, pri čemer so največkrat naletale na negacijo svojih izkušenj oziroma občutenj, se v *Diagnozi* pretvorijo v emancipatorne, saj v nestrokovnih nasvetih oziroma odpravljanju izkušenj iščejo potencial za parodiranje. Performerka Nika Rozman na oder zliva obilne količine lubrikantov in krem, po katerih se komično drsa in poplesuje. Lubrikant, ki je ženskam največkrat predlagan kot rešitev bolečih spolnih odnosov, izziva smeh v občinstvu, s čimer predavanje-performans sočasno ozavešča o nestrokovnosti tovrstnih postopkov in to isto nestrokovnost zasmehuje. Podatek, da za bolečimi spolnimi odnosi trpi skoraj 40 % žensk, je uprizorjen s kopičenjem spodnjega perila, ki se, ob grafoskopu kot elementu izrazito zastarelih konvencij izobraževanja, vzpostavlja kot eden od povezovalnih elementov celotnega cikla. Feministični doprinos *Spolne vzgoje II* je tudi vpeljevanje odrskih podob, ki smo jim občinstva redko priča. V *Diagnozi* so to denimo fotografije različnih tipov in oblik vulv v nepornografskem kontekstu.

Dr. Simetinger v pogovoru, ki ga poslušamo gledalke_ci, izpostavlja pomen spolne vzgoje pri preseganju družbene usmerjenosti na izrazito falocentričen penetrativni spolni odnos. V tej perspektivi se skriva ironija, ki jo nosi sam naslov predavanja-performansa, kot izpostavi Ana Lorger: »Vaginizem je tako razumljen kot bolezen le, če edini pravi užitek pripišemo penetraciji, ki bo svoj cilj dosegla z reprodukcijo« (»Kaj pa ženski užitek?« nepagin.). S plastenjem izkušenj žensk, osredotočanjem na telesa žensk in načine, kako je patriarhat posegel v to zavest in percepcijo seksualnosti žensk, v *Diagnozi* vidimo principe radikalnega feminizma. Ekipa navkljub obravnavi vsebin, ki so izrazito vezane na biologijo žensk, *Spolne vzgoje II* ne namenja izključno ženskemu občinstvu, temveč teme in vsebine, ki jih razpira, predstavlja vsem. Feministične perspektive tako ne zapira pred javnim diskurzom, temveč jo vanj odpira, s čimer implicitno nagovarja odgovornost vseh prisotnih pri vzdrževanju ustaljene zatiralske percepcije (seksualnega) užitka žensk. Podobna perspektiva se drži tudi drugega predavanja-performansa, ki se odvija v istem večeru z *Diagnozo*.

Prostor, v katerem se odvija *Consentire*, so ustvarjalke poimenovala »to ni varen prostor«, saj se o seksualnem soglasju najpogosteje govori v njegovi odsotnosti oziroma v povezavi s posilstvom. Vstopna točka je videoposnetek performerke Nike Rozman, ki opisuje posilstvo. Rozman prične s stavkom: »Te slike ne bom nikoli pozabila.« Medtem ko občinstvo prisluhne zgodbi, Tijana Todorović na velik plakat, ki

je izobešen ob projekciji, riše »to sliko«, ki jo tudi naslovi »ta slika«. V nadaljevanju se dogajanje razprši – občinstvo lahko samo izbira, kateri zgodbi bo sledilo. V prostoru so po stenah razobešeni plakati s QR-kodami, s katerimi lahko gledalke_cí prisluhnejo izkušnjam anonimnih intervjuvank, katerih partnerji so v spolnem odnosu svoj užitek postavili v ospredje ali jih zlorabili. Poliperspektivčnost tovrstne postavitve ustvarja nehierarhično mrežo izkušenj, ki so med seboj povezane. Bolj kot v redukcijo na eno samo poanto se *Consentire* usmerja v širjenje zavesti o raznorodnosti praks soglasja in razgalja družbena razmerja moči s poudarkom na (ne)avtonomnosti žensk pri uveljavljanju spolnih pravic pri soglasnem seksu.

Consentire ostaja v premisah radikalnega feminizma. Ukvarja se predvsem z izkušnjami posameznih žensk. Čeprav se vprašanja soglasja ne loteva izrazito biologistično, ostaja osredotočena na ženske kot biološki spol in v večini usmerjena na heteronormativne odnose. Raziskuje domet patriarhalnega zatiranja žensk in subtilnejše oziroma privzgojene oblike tega zatiranja. Gledališki medij postane teren za vpeljevanje vprašanja soglasja v širši javni diskurz, v katerem se redkeje pojavlja v afirmativni poziciji. Kot feministično gesto razumemo ravno usmerjanje tovrstnega izobraževanja tako na moško kot žensko občinstvo. Če pri slednjih nagovarja potrebo po razdelovanju lastnega intimnega sveta in dopuščanju iskrenega ter neobremenjenega odnosa do lastne seksualnosti, pri prvih nagovarja soodgovornost in izpostavlja konsenzualno spolno prakso kot izrazito kvalitetno doživetje za vpletene. *Diagnoza* in *Consentire* na metagledališkem nivoju nagovarjata vprašanje umetniške reprezentacije žensk in patriarhalne konstrukcije dojemanja telesa ženske. Pri obeh za razliko od preostalih treh delov obstaja oster rez med izvajanjem telesne akcije in pripovedmi. Dokumentarni materiali in pripovedovanje Nike Rozman so občinstvu predstavljeni v obliki zvočnih ali videoposnetkov. Živa prisotnost Nike Rozman v prostoru ob poslušanju zvočnega posnetka njenega pripovedovanja ali celo gledanju videoposnetka njenega pripovedovanja ustvarja svojevrstno napetost. Telo ni več v službi nosilca identitete, označevalca osebe, temveč se premika v polje označevalca teme in spola. Postaja označevalec »telesa ženske«, ki pa ne tematizira drugih dejavnikov: kategorije starosti, rase, telesnih zmogljivosti navkljub številnim pričevanjem različnih govorok niso naslovljene ali preizprašane, zato v prvih dveh delih *Spolne vzgoje II* še ne moremo govoriti o prvinah presečnega feminizma, ki izraziteje nastopi v nadaljevanjih cikla.

Zmožnost

Zmožnost temelji na pričevanjih štirih žensk, ki živijo s hendikepom in spregovorijo o svojem spolnem zorenju, odnosu do lastnih teles, spolnosti in partnerstva. Dvema se v pogovorih pridružuje tudi partner oziroma partnerka. Ob tem se uporabljajo citati iz eseja Elene Pečarič »Tako lepa, pa invalid«, prvotno objavljenega v reviji

Socialno delo leta 2005. Avtorica predstavlja dvojno diskriminiranost žensk s hendikepom: »kot invalidna v odnosu do neinvalidnih ali zdravih, kot ženska v odnosu do prevladujočega tradicionalno moškega diskurza« (125). Razpre specifično diskriminacijo hendikepiranih žensk, ki »se kaže kot sprenevedanje, nepriznanje ali ignoriranje dejstva, da ima kot vsa spolna bitja tudi ona pravico do seksualnega življenja, pravico do različnih spolnih usmerjenosti, do materinstva, zakona ali partnerstva« (prav tam). Ob Eleni Pečarič slišimo tudi pogovor s socialnim delavcem Jernejem Hazimalijem, vodjo institucionalnega programa pri Zvezi Sonček, in z belgijskim psihologom Stevenom De Weirdtom, ki v Belgiji v okviru organizacije Aditi vzw od leta 2010 deluje na področju seksualne asistence. Med njima se izriše manko strokovne in sistemske podpore, ki jo institucije lahko osebam s hendikepom nudijo na področju seksualnosti, saj, kot izpostavlja Steven De Weirdt, seksualna asistenca ni nikjer na svetu finančno podprta od držav. Ker se oseb s hendikepom ne doživlja kot seksualnih subjektov, so deležne_i izrazito pomanjkljive spolne vzgoje. Obstajajo namreč specifične potrebe, ki jih lahko izpolnijo samo strokovno usposobljene osebe – od učenja varnega samozadovoljevanja do konkretne pomoči pri soglasnem spolnem odnosu dveh oseb s hendikepom. Njuna vključitev opozori, da za urejanje tega področja ni zadostnega družbenega oziroma političnega interesa.

Prostor so ustvarjalke tokrat poimenovala »temnica«, v njem pa se pred občinstvom »razvijejo« portreti štirih žensk. Temnica, kot pred vstopom obrazloži Tjaša Črnigoj, je namenjena delu s svetlobno občutljivim materialom, s čimer že samo poimenovanje dogajalnega prostora asociira na odrinjenost vprašanj spolnosti žensk s hendikepom v »temo« in »osvetljevanje« teh vprašanj, ki mu bomo kot občinstvo priča. Performerka Lina Akif posamezne zvočne posnetke povezuje med seboj ter jih poantira s projiciranjem ilustracij Tijane Todorović z grafoskopov. Na risbah vidimo ženske s hendikepom v različnih situacijah, kar ponovno problematizira odsotnost tovrstnih podob na prosojnicah grafoskopov v izobraževalnih ustanovah, kjer so verjetno bili nekoč uporabljeni kot pripomočki pri prvotni spolni vzgoji. Siceršnja odsotnost podob hendikepiranih žensk v svojem eseju naslovi tudi Pečarič: »Hendikepirana ženska je najprej dojeta kot aseksualno bitje, zato v različnih medijskih reprezentacijah nikoli ni ponujena kot seksualni objekt, kakor je to značilno za običajno žensko telo. Pravzaprav je v medijskih reprezentacijah skoraj ni zaslediti« (126). V izkušnjah, ki jih delijo oziroma jih Akif povzema, svojega hendikepa ne predstavljajo kot nenadomestljivega manka, temveč kot inherenten del celote. Področje spolnosti postane povezovalni člen, ki je mestoma travmatičen, a tudi v tem posebno pozornost namenja poudarjanju lepih, sproščenih in celo humornih trenutkov, kot je pripoved intervjuvanke in partnerja o tem, kako sta zlomila posteljo. *Zmožnost* uresničuje poziv, ki ga je pred 20 leti zapisala Pečarič: »Potrebujemo prostor, kjer bi bil pogovor o hendikepu nekaj samoumevnega in normalnega, ne pa nekaj, kar je neprimerno, ogrožajoče in povzroča zadrego« (130). Navkljub razlikam v telesih se namreč v *Zmožnosti* užitek kaže kot področje združevanja v izkustvu.

Če smo v prvih dveh predavanjih-performansih zaznavali predvsem perspektive radikalnega feminizma, se *Spolna vzgoja II* v *Zmožnosti* zaveda kopičenja, prepletanja oziroma nalaganja diskriminacij, kot v eseju »Tako lepa, pa invalid« to ubesedi Elena Pečarič. Podobno izpostavlja Ana Lorger v kritiki »Onkraj normativnih teles«, kjer zapiše, da s tretjim delom uprizoritveni cikel »vstopa v presečni feminizem, ki zatirane ženske in spolno nekonformne identitete obravnava še skozi prizme, ki niso osredotočene zgolj na spolno identiteto, temveč jih dojema na presečišču drugih izkušenj in socialnih kontekstov, iz katerih izvirajo« (nepagin.).

Igre

Igre, četrti del v seriji, tematizirajo mnogotere spolne prakse, ki jih opredeljuje krovni označevalec »kink«. Med množico nekonvencionalnih spolnih praks so ustvarjalke za sogovornice predavanja-performansa izbrale posameznice, ki prakticirajo BDSM. Performerka Lina Akif je tokrat odeta v viktorijansko belo obleko in lasuljo, ki označujeta dramski lik, kakršnih v ciklu sicer ne spremljamo. Akif občinstvo skozi prostore Nove pošte vodi kot poosebitev emancipirane ženske, ki se prakticiranja nenormativnih seksualnih praks ne sramuje. Predavanje-performans se zaključi z naštevanjem vseh njenih ljubimcev, celoten potek pa povezuje njeno slikanje utopične »hiše užitka«, kakor so ustvarjalke za *Igre* poimenovalle prostore Nove pošte. Čeprav ne uporablja konvencionalnih dramskih postopkov, Akif v *Igrah* ustvarja odmik od strategij dokumentarnega gledališča. *Igre* so najmanj analitično-raziskovalne. Bolj kot poglobljeno refleksijo posameznih praks ustvarjajo serijo orisov, katerih večina je ponazorjena v komičnih situacijah, poustvarjenih na odru. Posamezni elementi; spolne igrčke, vrvi, biči, se ne nujno povezujejo s krovno vsebino, temveč predvsem delujejo kot znaki potencialnih izvorov užitka, pri čemer tudi ne naslavlajo potrošništva, ki temelji na iskanju užitka. Proizveden vtis je v primerjavi s prejšnjimi deli splošen, saj se prakse poskušajo destigmatizirati brez poglobljenega izobraževanja o razlogih za njihovo pojavljanje ali o poteku prakticiranja. Pri tem se v *Igrah* ustvari poudarek na skrbi in poglobljenih odnosih, ki jih varno izvajanje tovrstnih praks terja. A čeprav so v *Igre* vključene samo sogovornice in je performerka ženska, predavanje-performans ne sugerira, da bi bila tovrstna skrb usmerjena izključno na ženske. Utopijo sprejemanja tovrstnih praks uprizoritev postavlja v kvirovsko in poliamorno skupnost. *Igre* se odmikajo od osredotočenosti na seksualni užitek žensk, kot ugotavlja Ana Lorger v kritiki »Preigravanje mej«: »V predstavi se nenadoma zdi, da govorimo o seksualnosti na splošno, saj so navsezadnje fetiši, človekove želje, strasti in fantazije del našega vsakdana, četudi jih zadržujemo znotraj meja začrtanih normativnih idej o tem, kakšna in kaj naj bi seksualnost bila« (nepagin.).

Feministično gesto vidimo predvsem v ustvarjanju utopične skupnosti sprejemanja. Podobno kot v *Consentire* se poudarja pomen soglasja in dogovorov, saj so ti še posebej pomembni, ko pride do tabuiziranih praks, ki v javnosti v primeru nasilja ali kršenja soglasja izvablajo predvsem zgražanje. V želji po širjenju te utopične skupnosti *Igre* ne obravnavajo »kinkov« v okvirih monogamnih partnerskih vez, s čimer v podtekstu afirmirajo povezavo tovrstnih seksualnih praks z nemonogamnimi osebami. Podobno niso predstavljene kritične situacije, katerih pojav je bolj možen znotraj tovrstnih nenormativnih praks. *Igre* mapirajo izrazito kompleksen teren seksualnosti, ki se znotraj predavanja-performansa »zabriše v komičnosti, nenavadnem mešanju pojmov in različnih medosebnih situacij« (Lorger, »Preigravanje« nepagin.).

Borba

Zadnji del cikla rekonstruira politično in zgodovinsko pot, ki je v Jugoslaviji ustvarila temelj za govor o seksualnem užitku kot takem. V rekonstruiranju boja za reproduktivne pravice žensk se vrača v preteklost, v kateri izpostavlja napredne politične ideje, katerih protagonista v *Borbi* sta javnosti relativno neznana Vida Tomšič in njen mož Franc Novak. Splav je v tistem času prepovedan oziroma dovoljen le, če je ogroženo življenje nosečnice. Kakor izvemo v uprizoritvi, je za njegovo izvajanje lahko dosojena zaporna kazen, ponekod celo smrtna kazen s streljanjem. Družbeni položaj žensk je s prebiranjem govora Vide Tomšič na 5. kongresu komunistične partije v Zagrebu leta 1940, v katerem javno terja vključitev pravic žensk in žensko enakopravnost v skupne boje proletariata, vpet v širše kontekste, s čimer vstopa v dialog z materialističnim feminizmom. Istočasno je razkrit raziskovalni proces ustvarjalk, katerega osrednji element je iskanje izvirne diafragme, ki so jo izdelali v tovarni Sava Kranj. »Kajti prav nemarno ravnanje z nekaterimi prelomnimi zgodovinskimi podatki, kot je denimo začetek izdelovanja diafragme pri nas, v *Borbi* jasno pokaže in potrdi sociološko tezo, ki pravi, da ne le, da zgodovino pišejo zmagovalci, ampak da jo prav oni zaradi posedovanja moči tudi selektivno pozabljajo,« zapiše Zala Dobovšek v kritiški refleksiji »Punce, borba!« (nepagin.). Dejstvo, da ustvarjalkam ni uspelo najti ohranjenega primerka prve v Sloveniji izdelane diafragme, priča o neprimernem družbenem odnosu do zgodovinenja feminističnih bojev in zapuščin, katerih simbol diafragma zagotovo je. Samoumevnost dosežkov omenjenih bojev naslovita tudi hrvaški performerki, saj njuna država ob osamosvojitvi v ustavo ni zapisala pravice do splava, zato je leta njima težje dostopen kot slovenskim gledalkam. Izpostavita tudi primere drugih držav, v katerih je splav še vedno prepovedan. V iskanju izgubljenega artefakta zgodovine žensk se tako odpira aktivistična dimenzija gledališča, ki z ohranjanjem dokumentarnega gradiva zapolnjuje vrzeli v družbeni zgodovini.

Ob tem smo v *Borbi* ponovno priča vpeljevanju redko videnih odrskih rekvizitov. Diafragma kot kontracepcijski pripomoček je zagotovo tak primer. Prav tako se kot znak množice za ženskam nevarne splave v prostoru obeša okrvavljeno žensko spodnje perilo, prisotni so vložki in imitirana menstrualna kri. Dobovšek razmišlja, da je »[v]peljevanje omenjenih elementov v javni prostor [...] v bistvu močna politična gesta, in sicer ne samo zato, ker so v siceršnji produkciji načeloma (podzavestno ali načrtno) odrinjeni, ampak tudi zato, ker predstavljajo glavni dejavnik za beleženje zgodovinskega trenutka« (»Punce, borba!« nepagin.). Splav, posilstvo in podobna dogajanja niso postavljeni v vlogo izvajaljanja čustvenega učinka na strani občinstev, temveč kot besede in dogodki postanejo zgodovinska dejstva, vpeta v širši družbeni kontekst.

Zaključek

V posameznih delih uprizoritvenega cikla smo feministične prvine lahko zaznavale_i tako na nivoju vsebine (tematizacija ženske spolnosti, obujanje pozabljenih zgodovin, vnašanje redko videnih odrskih elementov), snovanja uprizoritev (soavtorstvo ustvarjalnega procesa, vključitev širokega nabora sogovornic, naslanjanje na dokumentaristične strategije) kakor tudi na nivoju produkcije, ki v svojem trajanju ustvarja svojevrstno feministično dramaturgijo. Žanr dokumentarnega gledališča vzpostavlja teren za široko paleto možnosti feminističnih vstopanj na področje uprizoritvenih umetnosti in drugih perečih družbenih vprašanj. *Spolna vzgoja II* pa z izhajanjem iz pričevanj širi potenciale feministične uprizoritvene produkcije v repertoarnih gledališčih onkraj dramskih ali avtobiografskih uprizoritev. Njen produkcijski kontekst, ki združuje neinstitucionalne in institucionalne producente, omogoča umestitev nekonvencionalne uprizoritve v program. Posamezni deli *Spolne vzgoje II* so bili razdeljeni v sezoni 2022/2023 in so plod več kot enoletnega ustvarjalno-raziskovalnega procesa. Čas ustvarjanja se zoperstavlja siceršnjim produkcijskim normam, serija uprizoritev pa negira klasično dramaturgijo dogodka z enim vrhuncem. Sožitje producentov iz različnih kontekstov ponuja enega od možnih odgovorov na vprašanje, kako misliti feministično gledališče znotraj izrazito patriarhalnega modela uprizoritvene produkcije. Zagotovo je ob tem nujno upoštevati dejstvo, da je *Spolna vzgoja II* večidel nastala v avtorstvu ustvarjalk, ki delujejo kot samozaposlene v kulturi ter so posledično lahko investirale čas v ustvarjanje tako obširnega projekta. Ustvarjena feministična poetika bo v prihodnje tako zagotovo na preizkušnji ob potencialnih vstopih v druga institucionalna gledališča, saj Slovensko mladinsko gledališče v naši uprizoritveni krajini goji specifičen in za repertoarno gledališče izrazito progresiven profil, pa tudi ob srečevanjih z drugimi ustvarjalkami_ ci ali celo bolj konvencionalnimi dramskimi izhodišči.

Spolna vzgoja II se od *Diagnoze* do *Borbe* premika od telesa ženske v vedno širši družbeni kontekst, ki to telo določa. Razumevanje nerazrešenih vprašanj preteklosti in iskanje načinov preseganja tovrstnih zatiralskih mehanizmov (bodisi v ureditvi ustvarjalne ekipe bodisi v estetiki uprizoritev) ustvarjata teren za iskanje nove feministične uprizoritvene poetike. Posamezni deli kažejo pluralizem pristopov, ki je, kot izpostavljajo feministične teatrologinje, značilen za feministična vstopanja v polje uprizoritvenih umetnosti. Celotni uprizoritveni cikel spremlja tudi politični podtekst, da je tovrstne diskriminatorne prakse treba spremeniti in da je to tudi mogoče. *Spolna vzgoja II* tako predstavlja celostni primer feminističnega gledališča, kjer lahko feministične izvore najdemo že v samem snovanju uprizoritve in jih ne apliciramo zgolj retrospektivno. V omejenem izboru vsebin in vprašanj, ki jih odstira, poziva k nadaljevanju feminističnih vstopanj na polje uprizoritvenih umetnosti. Tjaša Črnigoj v slovenskem gledališču nadaljuje razvoj sorodnih projektov. Začetek njene feministične uprizoritvene poetike bi lahko postavili v uprizoritev *Babice/Bakice* (2020), v kateri so ustvarjalke v formi dokumentarnega gledališča tematizirale ženske, ki si, živeč pod pragom revščine, zaradi izjemno nizkih ali neobstoječih pokojnin dodaten zaslužek iščejo z nabiranjem in vračanjem plasten. Režiserka je sorodno prakso nadaljevala z uprizoritvijo *Punce/Cure* (2023), kjer je obdobje, ki je v *Borbi* obravnavano z vidika političnih bojov in uzakonjenja, raziskovano preko osebnih spominov ustvarjalk in njihovih prednic. V obeh omenjenih uprizoritvah se presečno obravnavajo tako spol kakor tudi drugi dejavniki, ki določajo protagonistke teh dokumentarnih uprizoritev. Maja 2025 pa bo v Slovenskem mladinskem gledališču premiero doživela uprizoritev *55. člen*, v kateri bo režiserka raziskovala bitko za ohranitev člena ustavne pravice do odločanja o rojstvu otrok. Črnigoj nadaljuje razvoj dokumentarne forme feminističnega gledališča. Njene režije soustvarjajo krajino feminističnega gledališča v Sloveniji in utrjujejo nujnost njegove sistematične teatrološke refleksije.

- Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. Routledge, 1995.
- Brezavšček, Pia. »Med egom in skrbjo. Nekaj opazk o neodvisni uprizoritveni sceni«. *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022, str. 67–79.
- Bugajak, Karolina. »Sex Education II«. *SEEstage*, 24. mar. 2024, seestage.org/reviews/sex-education-ii-mladinsko.
- Case, Sue-Ellen. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. MacMillan Publishers LTD, 1988.
- Crenshaw, Kimberlé. »Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics«. *University of Chicago Legal Forum*, št. 1, 1989, str. 138–167, scholarship. law.columbia.edu/faculty_scholarship/3007. Zadnji dostop 16. maj 2025.
- Dobovšek, Zala. »Neinstitucionalno in institucionalno gledališče naj tvorita polnokrvno celoto, Slovenska gledališka sezona 2017/2018 (dramsko in postdramsko gledališče)«. *Slovenski gledališki letopis 2017/18*, ur. Štefan Vevar, Slovenski gledališki inštitut, 2019, str. 6–11.
- . »Punce, borba!«. *Neodvisni*, 20. okt. 2023, www.neodvisni.art/refleksija/2023/10/punce-borba/?fbclid=IwAR2zhnWd8QulYgoafbdi2qERNhrRPFJ9y8gTofRmvttZIFO300thQNeXOqU. Zadnji dostop 16. maj 2025.
- . »Viel Potenzial, wenig Raum: Wie das Devised Theater die Position der Dramatik im slowenischen Theater veränderte«. *Theater der Zeit*, 27. sep. 2023, tdz.de/artikel/eebeba83-f1ec-4626-9a90-61158efd5a30?fbclid=IwAR1pMnYbyUaP1tkSNGg-Acxim5q9_dNYLOPi_cwrFKf34E4hirdgqLgRCw. Zadnji dostop 16. maj 2025.
- Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. UMI Research Press an imprint of University Microfilms inc. Ann Arbor, 1988.
- Goodman, Lizbeth, in Jane De Gay, ur. *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Taylor & Francis e-Library, 2002.
- Groot Nibbelink, Liesbeth. »Documentary Theatre«. *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*, ur. Ralf Remshardt in Aneta Mancewicz, Routledge, 2024, str. 374–379.
- Harris, Geraldine, in Elaine Aston. *A Good Night Out for the Girls*. Palgrave MacMillan, 2013.
- Hvala, Tea. »Začasni prizorišči vztrajnega upanja«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, letn. 43, št. 261, str. 51–62.

Hrvatini, Varja. »Strategije preživetja znotraj hierarhičnih struktur«. *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022, str. 88–97.

Jesenko, Primož. *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015. Zbirka Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, letn. 51, št. 92.

Leskovšek, Nika. »Beseda selektorice«. 57. *Festival Boršnikovo srečanje: programski katalog*, ur. Benjamin Virč, Festival Boršnikovo srečanje, 2022, str. 19–20.

Longer, Ana. »Kaj pa ženski užitek?«. *SiGledal Kritika*, 27. feb. 2023, veza.sigledal.org/kritika/kaj-pa-zenski-uzitek-r. Zadnji dostop 16. maj 2025.

—. »Onkraj normativnih teles«. *SiGledal Kritika*, 15. mar. 2023, veza.sigledal.org/kritika/onkraj-normativnih-teles-r?fbclid=IwAR202LGYMUzA1KzcrI-otHsS8p45clBPOfWFPxrXtTMQ_hDMTNwfSMFk0Pw. Zadnji dostop 16. maj 2025.

—. »Po poti reproduktivnih pravic«. *SiGledal Kritika*, 5. jun. 2023, veza.sigledal.org/kritika/po-poti-reproduktivnih-pravic-r. Zadnji dostop 16. maj 2025.

—. »Preigravanje mej«. *SiGledal Kritika*, 21. mar. 2023, veza.sigledal.org/kritika/preigravanje-mej-r. Zadnji dostop 16. maj 2025.

»Mesto žensk: Zamolčane zgodovine II«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, letn. 43, št. 261, 2015.

Milohnič, Aldo. »Feministično gledališče – Ali o izginotju dolgočasia iz gledališča in teatrologije«. *Maska*, letn. 6, št. 1–3, zima 1996, str. 36–37.

Orel, Barbara. *Prekinitve s tradicijo v slovenskih uprizoritvenih umetnostih 1966–2006*. Založba Univerze v Ljubljani, 2023.

Pečarič, Elena. »Tako lepa, pa invalid«. *Socialno delo*, letn. 44, št. 1–2, 2005, str. 125–130, www.revija-socialnodelo.si/mma/Tako_URN_NBN_SI_DOC-7RXQGCH.pdf/2019020114350954. Zadnji dostop 16. maj 2025.

»Perspektive ustvarjalk scenskih umetnosti«. Tematska izdaja. *Dialogi*, letn. 58, št. 5–6, 2022.

»Pomembnost spolne vzgoje in primer modela celostne spolne vzgoje: Pogovor z Gabrijelo Simetinger«. *Spolna vzgoja II*, 3. okt. 2023, spolnavzgoja2.maska.si/prispevki/pomembnost-spolne-vzgoje-in-primer-modela-celostne-spolne-vzgoje-pogovor-z-gabrijelo-simetinger. Zadnji dostop 16. maj 2025.

Solga, Kim. *Theatre & Feminism*. Palgrave, 2016.

Šorli, Maja, in Zala Dobovšek. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji«. *Amfiteater*, letn. 4, št. 2, 2016, str. 14–35, www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-IO5UHTAN/4b8521e3-804f-4190-8c84-3a32e02058b4/PDF. Zadnji dostop 16. maj 2025.

Šorli, Maja. »O lezbičnem gledališču v Sloveniji«. *Amfiteater*, letn. 5, št. 2, 2017, str. 16–55.

Štaudohar, Irena. »Vsi strahovi našega življenja se nabirajo v medeničnem dnu: Pogovor z režiserko Tjašo Črnigoj, ki je s sodelavkami ustvarila pet predavanj performansov z naslovom Spolna vzgoja II«. *Sobotna priloga*, 7. okt. 2023, www.delo.si/sobotna-priloga/vsi-strahovi-nasega-zivljenja-se-nabirajo-v-medenicnem-dnu?fbclid=IwAR23yhAshknwPKGsqMsgdCLhjgFSA3K61WgoXJk9T1zs7QAIACF7061Dc. Zadnji dostop 16. maj 2025.

Vevar, Rok. »Ustvarjalke v gledališču. Nekaj razmislekov ob 'kvotah'«. *Dialogi*, letn. 58., št. 5–6, 2022, str. 34–38.

Wandor, Michelene. *Carry on, Understudies: Theatre and Sexual Politics*. Routledge & Kegan Paul, 1986.

»Zakaj feminizem danes?« Tematska izdaja. *Dialogi*, letn. 53, št. 11–12, 2017.

Žeželj, Tery. »Intervju s Tjašo Črnigoj, avtorico projekta *Spolna vzgoja II*«. *Spolna vzgoja II*, 15. dec. 2022, spolnavzgoja2.maska.si/prispevki/intervju-s-tjaso-crnigoj-avtorico-projekta-spolna-vzgoja-ii. Zadnji dostop 16. maj 2025.



UDK 7.038.531Črnigoj T.

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/370-390

Abstract

The article examines the series of lecture-performances about the sexual pleasure of women, *Sex Education II*, directed by Tjaša Črnigoj, as an example of feminist theatre in Slovenia. It begins by exploring the intersections of feminist theories and performing arts. Each component in the series (*Diagnosis, Consentire, Ability, Play, Fight*) reflects on feminist approaches to performance practice, both in the production and the creative process, wherein the focus on documentary theatre plays a decisive role in the thematic and formal analyses of the performances. *Sex Education II* gradually transitions from addressing issues of women's bodies to broader questions about the position of women in society and the influence of patriarchy on the most intimate aspects of their lives. Diverse strategies for approaching stage material and conveying it to the audience reveal the intersectionality of feminist theatre as realised in *Sex Education II*.

Keywords: feminist theatre, feminist performance studies, documentary theatre, Tjaša Črnigoj, *Sex Education II*

Jaka Smerkolj Simoneti (1997) is a doctoral student in performing arts studies at UL AGRFT. In his doctoral dissertation, he explores the history of the positions and perspectives of female theatre directors in Slovenia. He works as a theatre critic for the portal *Kritika* and as a practical dramaturg, director and playwright.

jaka.smerkolj@gmail.com

Feminist Approaches to Performing Arts: The Case of *Sex Education II*

Jaka Smerkolj Simoneti

Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana

The article examines the series of lecture-performances on women's sexual pleasure, *Sex Education II*, directed by Tjaša Črnigoj, as an example of feminist theatre in Slovenia. The introduction briefly outlines the history of feminist theatre in Slovenia and the broader societal developments that introduced awareness about the neglect of women's sexuality into public discourse. This historical overview reveals the specific contextual placement of the production of *Sex Education II*, which was co-produced by City of Women and Maska – both independent producers historically connected to similar feminist artistic practices – together with the institutional Mladinsko Theatre. In the Slovenian performing arts landscape, explicitly feminist content that does not originate from drama texts is very rare in institutional theatres. A particular achievement of this production is its visibility and audience reach, as it was awarded at all major (and national) Slovenian theatre festivals and presented internationally.

A feminist approach can be seen in the all-female creative team and in the structure of the creative process, which lasted nearly a year and a half. The development of the performance cycle was based on equal co-authorship, undermining the patriarchal model of the director as the ultimate author. The commitment to the documentary form incorporated a multitude of testimonies into the material, creating a polyphonic stage voice that addresses the complexity of topics typically neglected on institutional stages. The format of multiple lecture-performances throughout the theatre season generates a unique feminist dramaturgy with multiple climaxes, allowing the topics to be presented continuously and become more deeply rooted in the audience's consciousness.

Before analysing individual parts of the performance cycle, the article delves into the historical development of feminist theories in performing arts, primarily drawing on writings by Jill Dolan, Elaine Aston and Sue-Ellen Case. The author gives special attention to liberal or bourgeois, radical and materialist feminisms as potential frameworks for analysing *Sex Education II*. In each part (*Diagnosis, Consentire, Ability, Play, Fight*), feminist approaches are traced in both the production and the creative

process – where the documentary theatre form plays a crucial role – and in the content analysis of the performances. *Sex Education II* gradually shifts from issues concerning women's bodies to broader societal problems of women's positions and the impact of patriarchy on the most intimate aspects of their lives.

While the first two parts (*Diagnosis* and *Consentire*) primarily address the female body from a biological perspective, the following three parts of *Sex Education II* enter the domain of intersectional feminism. *Ability* explores sexual pleasure at the intersection with a physical disability, *Play* deals with non-normative sexual practices, gender identities and sexual orientations, and *Fight* strongly emphasises the context of social class and education as some of the most decisive factors in women's lives. From *Diagnosis* to *Fight*, *Sex Education II* moves from the female body to the broader social context that shapes that body. Addressing unresolved questions of the past and seeking ways to overcome such oppressive mechanisms – both in the organisation of the creative team and in the aesthetics of the performances – lays a framework for a new feminist theatre poetics. Each part of the cycle demonstrates a plurality of approaches, which feminist theatre scholars highlight as a hallmark of feminist engagement in the performing arts. The entire cycle carries a political subtext: such discriminatory practices must and can be changed. *Sex Education II* thus represents a comprehensive example of feminist theatre, where feminist principles are embedded from the inception of the performance and not merely applied retrospectively.



Recenzija / Review

O avantgardah sto let kasneje

Jakob Ribič, vid.jakob@gmail.com

Polona Tratnik (ur.), *The European Avant-Garde – A Hundred Years Later* (Brill, 2024)

O avantgardah je bila napisana že vrsta različnih študij; to navsezadnje v uvodu zbornika *The European Avant-Garde – A Hundred Years Later* ugotavlja tudi urednica Polona Tratnik (4). Prav zato se zdi, da se je ob izidu novih besedil, ki se vpisujejo v to široko teoretsko polje, nujno vprašati, kakšne so njegove temeljne epistemološke koristi in zakaj se je s tem področjem še vedno treba ukvarjati. Kaj novega lahko zbornik o avantgardah prinese raziskovalnemu področju, za katero se zdi, da je bilo doslej že zelo dobro raziskano?

Mislim, da bi lahko epistemološko vrednost raziskave, objavljene v obravnavani knjigi, strnil in povzel v treh točkah. Prvič, besedila v zborniku kritično vstopajo v nekatera uveljavljena stališča, ki jih o avantgardah imamo, in jih premislijo na novo ter tako vzpostavijo drugačno interpretacijo nekaterih obstoječih prepričanj oziroma pogledov. S tem zbornik v raziskovalno polje avantgard vpeljuje nove epistemološke vpoglede. Drugič, vsaj nekatera od besedil se ukvarjajo s tistimi področji avantgard, ki so bila doslej premalo teoretizirana ali pa celo popolnoma spregledana. Tako odkrivajo slepe pege in zapolnjujejo teoretske vrzeli. Velja pa tudi obratno: nekatere že raziskane teme in probleme vrsta avtorjev premišljuje s sodobnimi konceptualnimi aparati, torej z drugačnih vidikov. In tretjič, ob ukvarjanju z avantgardami zbornik na novo artikulira tudi številna temeljna vprašanja sodobnega sveta, tako da navsezadnje ne govori le o zgodovinskem (preteklem) pojavu, pač pa tudi o temeljnih problemih naše sodobnosti.

Kar zadeva prvo točko, mislim, da zbornik na novo premisli predvsem vprašanje temporalnosti. Da bo to ena od rdečih niti objavljenih besedil, postane jasno že iz naslova (*A Hundred Years Later*) in iz prvih vrstic uvodnika, prav tako pa na to napeljuje tudi uredniška struktura poglavij oziroma tematskih sklopov. V prvem od njih se namreč avtorji (Sascha Bru, Tyrus Miller in Polona Tratnik) ukvarjajo prav s problemom časovnosti, h kateremu se v nadaljevanju vračajo tudi nekateri drugi pisci, denimo Mojca Puncer pri obravnavi postgravitacijske umetnosti Dragana Živadinova. Pri tem se zdi, da se vprašanja avantgard in temporalnosti avtorji lotevajo na dva

načina. Tako po eni strani premišlujejo o tem, kako se avantgarda kot umetniški pojav umešča v zgodovinsko časovnost, po drugi strani pa, kakšno časovnost vzpostavljajo avantgardni projekti sami. Nekoliko suho rečeno, avtorji besedil nasprotujejo stališču, da so avantgarde le minljiva faza v zgodovinskem razvoju, in namesto tega kažejo na to, da vznikajo tudi v sodobnih umetniških pojavih (čeprav morda res v nekoliko spremenjenih in modificiranih oblikah). Pri tem namigujejo, da bi se lahko kot produktivno izkazalo, če bi zavrnilo samo idejo zgodovinskega *razvoja*, saj ta implicira vse preveč preprosto teleološko linearnost. Po drugi strani pa na novo premislijo tudi časovnost avantgard samih in ena od posledic je, da zbornik namesto preprostega linearnega oziroma futuristično-proleptičnega modela in logike bodoče anticipacije o avantgardah premišluje skozi drugačne oblike časovnosti.

Tako ne preseneča, da je ena od prvih ugotovitev, na katero v zborniku naletimo, in sicer takoj po uvodnih straneh, karseda neposredna: »the avant-garde is back«, »avantgarda se je vrnila« (15). Sascha Bru v izhodišču svojega poglavja ugotavlja, da bi bilo številne sodobne družbeno angažirane umetniške kolektive mogoče razumeti kot nadaljevanje linije, ki se je začela z zgodovinskimi avantgardami, s čimer avantgarde spet pridobivajo pomen tako znotraj različnih umetniških praks kot tudi njihovih diskurzov. To pomeni, da avantgarde nikoli niso sledile enostavni teleološki liniji. V resnici se upirajo tako konvencionalnim temporalnim shemam kot periodizacijskim narativom in se namesto tega kažejo kot ponavljajoča se kulturna sila, ki se pojavlja v diskontinuiranih trenutkih. Toda kljub temu ali prav zato, ker avantgarde niso omejene zgolj na eno (po možnosti že minulo) zgodovinsko dobo, je mogoče v pojavih iz različnih obdobj razbirati določene skupne, transtemporalne značilnosti. Bru zato v nadaljevanju skuša razbrati več možnih tradicij avantgard, tj. določiti niz značilnosti, ki jih prepozna na delu v vrsti različnih projektov vzdolž celotnega zgodovinskega kontinuuma. Tako piše o ontološki tradiciji – za avantgarde je namreč značilno raziskovanje, kaj neko umetnost napravi ali določi kot umetnost, gre torej za projekte, ki se ukvarjajo s premišljevanjem in mestoma tudi z dekonstrukcijo umetniške forme ter medija –, o kritični tradiciji – avantgardni projekti vztrajno skušajo posegati v širše družbeno in politično življenje ter vplivati nanj oziroma ga spreminjati – pa tudi o anahronični tradiciji.

Tu pridemo do tistega vidika ukvarjanja s časovnostjo (oziroma zgodovinskostjo) avantgard, ki se sprašuje, kakšno temporalnost ustvarjajo avantgarde same. Teoretiki in raziskovalci so jim v preteklosti pogosto pripisovali usmerjenost v prihodnost, nekakšno futuristično naravnost, vendar pa Bru temu oporeka, češ da takšna teoretska predpostavka ni nič drugega kot le »trmasta kritična konstrukcija« (36). Po njegovem prepričanju v avantgardah 20. in 21. stoletja ne obstaja zgolj en režim zgodovinskosti: preteklost, sedanjost in prihodnost imajo za avantgarde enako vrednost, s čimer ti projekti nasprotujejo preprosti evlucijski oziroma linearni

kronologiji. Bru tako v zaključku poglavja ugotavlja, da je treba avantgardna dela obravnavati kot tista, ki »na takšen ali drugačen način« ustvarjajo svojo lastno historično morfologijo (38). Tyrus Miller in Polona Tratnik za izhodišče svojih prispevkov vzameta prav to ugotovitev in v nadaljevanju predlagata nekaj možnih alternativnih modelov historičnega časa. Eno od takšnih struktur časovnosti Miller povzema s figuro »anafore« (48) – gre za ponovitev iste besede ali besedne skupine na začetku stavka. Sam pravi, da tudi številni avantgardni projekti nastajajo skozi podobno tkanje oziroma anaforično ponavljanje referenc iz različnih (preteklih in sedanjih) časovnih obdobj, s čimer namesto preprostelinearne kronologije ustvarjajo več časovnosti. Za mnoga dela te vrste je tako značilno uporabljanje preteklih referenc, in sicer skozi produktivno ponavljanje, reanimiranje, variiranje, montiranje elementov ipd., s čimer postane jasno, da je temporalna logika avantgard bistveno kompleksnejša od preproste proleptične anticipacije. Namesto da bi avantgardne projekte razumeli kot tiste, ki so enostransko usmerjeni zgolj v prihodnost, hkrati pa tudi namesto da bi estetizirano repetitijo form in gest obravnavali le kot neavtentično in spodletelo ponovitev minule zgodovine, ki ne prinaša ničesar novega ali substancialnega, Miller avantgardne projekte dojema kot prakso, ki si za svoje delovno gradivo zavestno jemlje časovnost oziroma zgodovinskost, zato da bi slednjo kritično rekonfigurirala, transformirala in oblikovala. Avantgarde tako zgodovine ne obravnavajo kot preprostega kronološkega merila, temveč kot gnetljiv material, na katerem je mogoče uporabljati različne umetniške postopke in ga s tem kritično dekonstruirati.

Če Miller svojo tezo pojasnjuje na številnih primerih umetniških del pretežno zahodnoevropskih umetnikov in umetniških kolektivov, se Polona Tratnik v svojem prispevku, v katerem tudi sama predlaga izjemno zanimiv alternativni model časovnosti, namreč koncept dedovanja (69), osredotoči predvsem na primere iz zgodovine in tradicije slovenske avantgarde. S tem doseže dvoje. Po eni strani tako kot Bru in Miller tudi sama nasprotuje očitku, da je ponavljanje preteklih referenc ali elementov zgolj blede ali celo slaba kopija originala. Namesto tega opozarja, da bi lahko podobno kot pri dedovanju, pri katerem nek trenutek ali element preteklosti še vedno ostaja odprt, neizpolnjen in nedokončan, tudi v avantgardah izposojanje elementov pomenilo naslavljanje preteklih vprašanj, ki v kontekstu sodobnosti ostajajo neodgovorjena (prav tam). Po drugi strani pa z navajanjem primerov iz zgodovine slovenske avantgarde pokaže, da sta bili prav takšna nelinearna, kompleksna struktura časovnosti in umetniška strategija premišljenega uporabljanja preteklih referenc konstitutivnega pomena za številne avantgardne projekte pri nas – od skupine OHO prek organizacije NSK pa vse do Marka Peljhana. Vsem navedenim umetnikom je bilo skupno, da so jemali reference in diskurze preteklosti, vendar tako, da so – vsak na svoj način – te elemente dekontekstualizirali in jih kombinirali v nove, nepričakovane povezave ter oblike. Tako se izkaže, da ima lahko zavrnitev

teleološkega modela in preiščena repeticija preteklih diskurzov ter njihovo tkanje v nove kontekste ogromen umetniški in politični potencial.

Hkrati se v kontekstu ugledne zahodnoevropske založbe Brill, pri kateri je zbornik izšel, kot pomembno utegne izkazati raziskovanje natančno tistih primerov avantgardnih projektov, ki uhajajo dominantnim narativom z Zahoda. Pri tem je nesporen poudarek pričujočega zbornika predvsem na praksah iz nekdanjega jugoslovanskega – in znotraj njega še posebej slovenskega – prostora (poglavji Miška Šuvakovića in Tomaža Toporišiča), pri čemer je poseben sklop namenjen postgravitacijski umetnosti Dragana Živadinova (o kateri pišeta Mojca Puncer in Maja Murnik). Tu bi bilo nedvomno zanimivo, če bi zbornik zavzel še nekoliko širši pogled in tako poleg analitičnega obravnavanja praks z evropskega roba dodal tudi tiste z drugih celin. Se pa zato avtorji lotevajo vsaj nekaterih tem, ki so bile v teorijah in zgodovinah avantgard doslej slabše reprezentirane. Tako npr. Ernest Ženko in Darko Štrajn ugotavljata, da je bilo pogosto spregledano vprašanje avantgardne kinematografije, zato se tej temi posvetita sama – prvi predvsem skozi preiščevanje o terminoloških opredelitvah »avantgardnega filma«, drugi pa ob analizi filmskih primerov iz obdobja weimarskega ekspresionizma. Podobno teoretsko vrzel zapolnjuje tudi Lev Kreft, ki se ukvarja s temo avantgardnih manifestov in ugotavlja, da so kot raziskovalni predmet postali zanimivi šele v zadnjem obdobju.

Poleg tega, da se nekateri prispevki eksplicitno ukvarjajo s pojavi in vprašanji, ki so znotraj dominantnih narativov pogosto spregledani ali pa se odvijajo nekje na njihovem robu, je dobrodošlo tudi to, da posamezni avtorji k že raziskanim problemom pristopajo z novimi oziroma sodobnimi konceptualnimi prijemi. Miško Šuvaković tako denimo opozarja, da imajo mnoge avantgarde prvega vala (od simbolizma, fauvizma, kubizma do futurizma, vorticizma in zgodnjega nemškega ekspresionizma) značilnosti kolonialno-imperialistične, mizogine in patriotske, če ne že kar odkrito nacionalistične ali militaristične identitete. Prav tako zanimiva je razprava Valentine Hribar Sorčan, ki ob analizi slikarskih del Franza Marca (ob njegovih upodobitvah živali in še posebej konj) preiščuje o vprašanjih sodobnega antropomorfizma in njegovega razmerja do etologije pa tudi o etiki odnosa do živali in o živalskih pravicah. S tem odpira vprašanja in probleme, ki so izrazito prisotni tudi v naši zgodovinski sedanjosti. Zbornik se s pojavi naše sodobnosti ukvarja tudi na drugih mestih in tako denimo razglablja o (novih) medijih, še posebej v času informacijske dobe (poleg prispevka Polone Tratnik je avantgardnim medijem posvečen cel tretji sklop), pa tudi o sodobnih tehnologijah in znanosti (o čemer npr. v svojem besedilu piše Maja Murnik).

Toda nemara je enkrat, ko zavrremo preprost kronološki model časovnosti in ga nadomestimo z drugačnimi oblikami razmišljanja o zgodovinskem času, vprašanje o

sodobni relevantnosti avantgard odveč. Izkaže se namreč, da se avantgarde izmikajo preprostim periodizacijskim narativom in da jih zato ni mogoče obravnavati kot enostavno kontinuiteto umetniškega ustvarjanja, ki bi prav kot kontinuiteta lahko dospela do svojega končnega cilja. Vse prej se zdi, da gre pri avantgardnih valovih za stalno, a diskontinuitetno vznikanje umetniških pojavov, ki se raztezajo skozi različna zgodovinska obdobja in se vzpostavljajo v številnih družbenopolitičnih prostorih. Nemara je prav zato o avantgardah še vedno mogoče povedati veliko novega, predvsem pa v njih prepoznati pomen, ki ga imajo tudi za sodobne umetniške pojave.

Navodila za avtorje

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

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

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

CITIRANJE V BESEDILU

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

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

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

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

Submission Guidelines

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

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

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

IN-TEXT CITATIONS

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

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

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

When the same bibliographical entry is quoted in succession the author should just repeat the page number (161–66) and not (Ibid.).

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

Vabilo k razpravam

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Avtorji in avtorice lahko analizirajo oblike in vsebine umetnin in umetnostnih pojavov s področja scenskih umetnosti, njihovo zgodovino, sedanjost in prihodnost ter razmerje do drugih umetnostnih področij in širšega (družbenega, kulturnega, političnega...) konteksta.

Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Pri navajanju virov in seznamu sledimo standardom MLA (8. izdaja, The Modern Language Association).

Prosimo, da pred oddajo prispevka natančno preberete Izjavo o spoštovanju založniških in akademskih etičnih standardov na spletni strani revije.

Call for Papers

Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory publishes articles in the field of the performing arts ranging from dramatic theatre, playwriting, dance and performance art to the hybrid arts. Authors may analyse the format and content of art and art events in the field of performing arts, discuss the history, present or future of performing arts or examine its relationship with other fields of art and a broader (social, cultural, political ...) context. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been published before and has not been submitted at the same time for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The in-text citation and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Please carefully read the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement on the *Amfiteater* webpage before submitting a manuscript.

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT


UNIVERZA
V LJUBLJANI

AGRFT

Akademija za gledališče,
radio, film in televizijo



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €