Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Gledališka režija

**Nina Ramšak**

# Koncept suicidalnosti skozi predstavo *Dan po*

Magistrsko delo

Mentor: doc. Janez Janša

Ljubljana, 2019

**Ime in priimek:** Nina Ramšak
**Naslov magistrskega dela:** Koncept suicidalnosti skozi predstavo *Dan po*
**Kraj:** Ljubljana
**Leto:** 2019
**Število strani: 92**
**Naziv visokošolske ustanove:** Akademija za gledališče, radio, film in televizijo
**Program in smer študija:** Drugostopenjski magistrski študijski program Gledališka in radijska režija, smer Gledališka režija
**Mentor:** doc. Janez Janša
**Jezikovni pregled:** Anja Miklavčič

**Zahvala**

Rada bi se zahvalila celotni ustvarjalni ekipi *Dan po* za pogum in vero; Milanu, Mii, Mirandi, Žanu, Stanetu in Dorianu.

**IZJAVA O AVTORSTVU**

**magistrskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo Koncept suicidalnosti skozi predstavo *Dan po* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, neizključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: Podpis:

**Povzetek**

V magistrskem delu se skozi pisanje ukvarjam z magistrsko predstavo z naslovom *Dan po*. V prvem delu naloge raziskujem teoretična ozadja za zasnovo koncepta. Skozi primere Svetega Genezija, Svetega Pavla, Abrahama in drugih utemeljujem koncept *suicidalnosti*, ki je bil ključen za nadaljnje koncipiranje predstave. Prek različnih perspektiv skozi specifične primere opisujem različne kontekste, v katerih se posamezniku lahko zgodi nek prelomni dogodek. V takšnih situacijah se oseba znajde pred nalogo, ki od nje terja, da na neki ravni opusti idejo o tem, kdo je sploh bila pred takšnim dogodkom. Skozi to očišče se dotaknem tudi vprašanja vere v takšnih situacijah, poguma in identitete. Teme, ki jih izpostavim v prvem delu naloge, nato navežem na sámo predstavo. Skozi teoretski ovir v nalogo vpeljem koncept uprizoritve. V zadnjem delu poskušam skozi analizo zaobjeti teme, ki sta jih odpirala sam delovni proces kot tudi končna predstava *Dan po*.

**Ključne besede: suicidalnost, vera, pogum, identiteta, avtorski projekt, smrt.**

**Abstract**

**Concept of "suicidality" through the performance *The day after***

The central topic of the thesis is a reflection on my final M.A. theatre project titled *The Day After*. In the first part of the thesis, I explore the concepts which formed the theoretical background of its conception. Working through concrete examples of lives and thought of St. Genesius, St. Paul, the biblical story of Abraham and others, I develop the concept of "suicidality", which was central to the project. Taking up various perspectives on these examples, I try to discern different contexts, which envelop radical breaking points and transformative events in an individual's life. In such situations, the individual is said to be faced with a task, that requires of her the abandonment of the basic identity she held prior to the novel situation. I thus touch upon questions of faith, courage, and identity, that arise with regard to such transformative situations. The concepts developed in the first part of the thesis are then applied in the analysis of my own project. In the second part, particular focus is also placed on the concept of staging the performance. In the last part of the thesis, I thus attempt to address the questions, arising from both the performance of *The Day After* itself, as well as from the preliminary work that led to it.

**Keywords: suicidality, faith, courage, identity, authorial performance, death.**

**Kazalo vsebine**

**KAZALO VSEBINE** ..... **7**
**1. PREDSTAVA *DAN PO*** ..... **9**
USTVARJALCI PREDSTAVE ..... 9
**2. KONCEPT SUICIDALNOSTI** ..... **10**
3.1 SVETI GENEZIJ ..... 12
3.2 SVETI PAVEL ..... 18
3.3 VERA ..... 25
3.4 REALNA SMRT ..... 31
*3.4.1 Stjepan Filipović* ..... *32*
*3.4.2 Samomorilci v borbi za vero* ..... *33*
*3.4.3 Abraham* ..... *35*
*3.4.4 Množični morilci* ..... *38*
3.5 ODTUJITEV ..... 42
***3.* SUICIDALNOST KOLEKTIVA** ..... **45**
4.1 FILM MELANHOLIJA ..... 47
**4. USTVARJANJE PREDSTAVE** ..... **50**
5.1 ZASNOVA KONCEPTA ..... 50
*4.1.1 Prej/Potem* ..... *51*
*5.1.2. Stanje »vmes«* ..... *51*
*5.1.3. Idioti* ..... *52*
*5.1.4. Apokalipsa* ..... *54*
*5.1.5. Kristusov pasijon* ..... *54*
5.2. TRIDELNI KONCEPT UPRIZORITVE ..... 58
5.3. PRAKTIČNO DELO ..... 59
*5.3.1. Začetek vaj* ..... *60*
*5.3.2. Prvi del: Zgodbe* ..... *61*
*5.3.3. Tretji del: Stanja* ..... *63*
*5.3.4. Drugi del: Zapor* ..... *64*
**6. ANALIZA POSAMEZNIH DELOV UPRIZORITVE** ..... **67**
6.1. PRVI DEL: PRIPOVED ..... 67
*6.1.1 Liki prvega dela* ..... *68*
6.2. DRUGI DEL: OBSODBA NA SMRT ..... 69
*6.2.1 Liki drugega dela* ..... *72*
6.2.1.1 Razsvetljenec (Žan) ..... 74
6.2.1.2 Partizanka (Mia) ..... 75
6.2.1.3. Kavboj (Stane) ..... 76
6.2.1.4. Nevesta (Miranda) ..... 78
6.3. TRETJI DEL: »PO« ..... 80
**5. MONTAŽA** ..... **84**
5.1 MONTAŽA ZGODB ..... 84
5.2 MONTAŽA DRUGEGA DELA ..... 85
5.3. MONTAŽA V TRETJEM DELU ..... 87

**6. SCENOGRAFIJA ..... 87**
**7. KOSTUMOGRAFIJA..... 89**
**8. ZAKLJUČEK..... 91**
**SEZNAM LITERATURE IN VIROV..... 93**

## 1. Predstava *Dan po*

Gledališka predstava z naslovom *Dan po* je avtorski projekt, v katerem smo Stane Tomazin, Mia Skrbinac, Miranda Trnjanin, Nina Ramšak, Milan Marković Matthis in Žan Koprivnik prevpraševali teme poguma, smrti, eksistence kot tudi pomena intimnega boja. Na podlagi pogovorov, improvizacij in avtorskih prizorov smo med 2. oktobrom 2018 in 2. januarjem 2019 na vajah ob mentorstvu red. prof. Branka Šturbeja, izr. prof. Jerneja Lorencija in doc. Janeza Janše zasnovali koncept, napisali besedilo predstave ter ustvarjeno gradivo postavili v uprizorljivo celoto, ki je bila premierno uprizorjena 3. januarja 2019 v Novi pošti Slovenskega mladinskega gledališča in Maske.

**Ustvarjalci predstave**

Režija: Nina Ramšak
Igrajo: Miranda Trnjanin, Mia Skrbinac, Stane Tomazin, Žan Koprivnik
Dramaturgija: Milan Marković Matthis
Scenografija: Dorian Šilec Petek
Kostumografija: Ana Janc
Izbor glasbe in besedilo: ustvarjalci predstave
Slikar scenografije: Luka Uršič
Oblikovanje svetlobe: Mojca Sarjaš

**Mentorji**

*Dramska igra:*

red. prof. Branko Šturbej

*Gledališka režija:*

izr. prof. Jernej Lorenci

doc. Janez Janša

## 2. Koncept suicidalnosti

Pri odločitvi za avtorski projekt sem se najprej soočila z vprašanjem, kako sploh začeti. Ker nisem hotela izhajati iz kakšnega specifičnega teksta, slike ali določene reference, je bilo treba vse nekako graditi iz niča. Ker pa se pri ustvarjanju magistrske predstave ne vpenjaš v konkretni kontekst kakšne gledališke institucije ali pa določenega produkcijskega modela (razen finančnega), sem se odločila izhajati intuitivno iz teme, ki me je osebno v tem trenutku zelo zanimala.

Menim, da smo z vsem, kar v življenju počnemo, vseskozi vpeti v določeno ideologijo, katere prakse ustrezajo našim aktivnostim, tako ozaveščenimi, kot tistim najbolj intimnim, ki niti niso zares zavestne. Skozi način življenja se tvori neka identiteta, ki pa je v celoti odvisna od družbene ideologije, ki ji pripadamo. Način percepcije realnosti okoli nas kot tudi občutek lastnega sebstva se tako artikulirata skozi družbenost. Ta vez je tako močna, da ne obstaja nek »avtentičen subjekt«, ki bi bil iz tega odnosa iztrgan. Obenem pa to vez med ideologijo in identiteto občutimo tako intimno, da se odslikava na našem fizičnem telesu. Večinoma je ta komunikacija enosmerna, kar pomeni, da se naše telo (s tem pa zavest o tem, kakšni smo) popolnoma prilagaja določeni ideologiji, v kateri se v nekem trenutku nahajamo. Znotraj nje se skozi telo prilagodimo oz. naučimo gledati na svet na ustrezen način, tako na ravni mišljenja kot skozi zaznavo sámo. Večino časa je naša identiteta vanjo tako močno vpeta, da se neka ideologija ne kaže kot ena od ideologij, temveč kot objektivna resničnost sveta, ki nas obdaja. Lahko bi rekla, da smo mi vlak, neka specifična ideologija pa tirnice, po katerih se vlak, načeloma brez motenj, vozi. V življenju pa se včasih zgodijo trenutki, ki, če jim dopustimo, povzročijo to, da »iztirimo«. To so lahko enkratni doživljaj ali pa niz manjših dogodkov, ki se nabirajo do točke, ko vseeno moramo »iztiriti«. Ko pa enkrat »iztirimo«, se je zelo težko oz. skoraj nemogoče istemu vlaku vrniti na te iste tirnice. To so dogodki oz. serija dogodkov, ki v naši prej koherentni realnosti sprva delujejo kot napake. Kot nekaj, kar je neumestljivo v dojemanje sveta, kakršno nam ga narekuje takrat prisotna ideologija. To, da »iztirimo«, je lahko zelo travmatično, saj povzroči izpad vlaka iz tira, posledično pa se zaustavi, kar je vedno nevarno. Povedano drugače, v takšnih trenutkih se lahko soočimo s tem, da naša identiteta, ki je vezana na ideologijo, ne more več sobivati z realnostjo, ki se je za nas že spremenila. Ob tem, ko »iztirimo« in ko se prej še smiselno dojemanje resničnosti izkaže za neustrezno ideologijo, mora ta prejšnji del naše identitete umreti.

Priznati, da je nekaj, za kar verjamemo, resnično in pravzaprav konstrukt neke ideologije, ki ji pripadamo, je izjemno težko; zato pa se to v življenju zgodi zelo redko. »Zamenjati« ideologijo na neki način pomeni prestrukturirati naše najbolj intimne vrednote kot na drugačen način zaznavati svet. Ker pa je naša identiteta neločljivo povezana z našimi telesi, menim, da je občutek, ko se ji odpovemo, podoben občutku telesnega umiranja.

V trenutkih, ki v našo realnost vnesejo razkol, je tako potreben pogum, da ubijemo svoje dojemanje sveta, ki je do takrat veljalo. Odločitev za smrt pa je nekako nasprotje preživetvenemu nagonu, zato se po navadi ob takšnih trenutkih oklepamo svoje identitete, dokler zmoremo; četudi je *neustrezna*, predstavlja nekakšno varnost. Strah, ki pride ob umiranju identitete, bi lahko primerjala s strahom pred realno smrtjo, saj občutek sebstva čutimo enako intenzivno, kot občutimo lastno telo. Dejstvo, da smo živi, priča o tem, da nimamo izkušnje smrti, kot tudi nimamo izkušnje tega, kaj se bo z nami zgodilo ob smrti; enako pa bi lahko rekla za trenutek, ko ubijemo neko predstavo o sebi (in svetu), ki je veljala celo življenje do tega specifičnega trenutka. V resnici ne vemo, kaj to pomeni; bomo mi na neki ravni še ostali *mi* ali se bomo spremenili v drugo osebo, s tem pa kot takšni simbolno umrli?

Kot rečeno, do takšnih prelomnic nas lahko pripelje en sam dogodek ali pa stanje, ki povzroča vse večji razkorak med našo realnostjo in realnostjo drugih. Skozi obe načeli pa se lahko znajdemo na točki, kjer moramo v igri šaha s svetom odigrati potezo. Grobo bi lahko ločila dva možna izhoda iz takšne situacije. V prvem se v takšnih trenutkih lahko preprosto ubijemo ter s tem »utišamo« nesložnost med našo identiteto in svetom, ki takrat *uhaja* naši ideologiji. V tem primeru je smrt realna in tudi končna postaja. Vendar samomorilnost nikakor ni bila predmet mojega zanimanja, saj sem skozi vse primere, ki jih bom obravnavala, iskala, na kakšen način specifične osebe iščejo *življenje*. Torej, v drugem primeru pa moramo paradoksalno, če hočemo spet živeti v konsistenti realnosti, sprejeti smrt svoje identitete. V tem je nekaj radikalnega, ker odločitev za smrt pravzaprav izhaja iz potrebe, da *preživimo*, hkrati pa predstavlja dejanje, ki tej potrebi *nasprotuje*. Mislim, da moramo za to, da smo v takšnih trenutkih sposobni ubiti del svoje identitete v želji po spremembi, imeti nekakšno predstavo o prihodnosti. Pri dejanju samomora ne obstaja koncept neke prihodnosti, vendar le želja ali pa prisila po ukinitvi sedanjosti.

V svoji raziskavi sem se torej ukvarjala z dejanjem, ki je posledica različnih okoliščin, vendar pa je ključno to, da ima oseba pogum ubiti svojo identiteto brez zagotovila, da bo po takšni simbolni smrti *nekaj boljše*. Ob tem pa se posledično nujno sooči z realnostjo, ki je neznana, kot je vsaki živeči osebi neznana izkušnja realne smrti. Ker pa to ni smrt, ki ima za cilj smrt sámo, je v času soočanja s svetom brez jasne identitete nujna nekakšna vera, ki nastopa kot slutnja za prihodnost, ko bo spet konsistentna; vendar pa ta vera ne daje obljube. Ker pa je takšen *uboj samega sebe* v trenutku dejanja enako končen kot realna smrt in je občutek ob tem ravno nasproten od borbe za življenje, sem takšno radikalno delovanje nekega subjekta poimenovala *suicidalnost*. Besedo si izposojam od psihoterapije, vendar pa v svojem koncipiranju tega pojma pomeni ravno odločitev za simbolno smrt (a vseeno pa to ni gon smrti, ker v tem ni nikakršnega užitka ali želje) kot najučinkovitejše sredstvo za stanje svobode, ki prinaša neko novo obliko življenja.

V prihajajočem poglavju bom skozi različne primere razpirala situacije, ki skozi en dogodek ali stanje privedejo do takšnih odločitev. Nekatere reference služijo kot primer *suicidalnosti*, druge pa se takšnega dejanja dotikajo samo skozi specifične vidike, a nam služijo za bolj precizno artikulacijo samega koncepta.

## 3.1 Sveti Genezij

Ob razmišljanju o takšnih dogodkih, ki nam uspejo svet obrniti na glavo, nam spodkopljejo tla pod nogami in nas pustijo, da pademo, sem naletela na zgodbo, ki mi je bila pozneje zelo inspirativna pri oblikovanju koncepta. To je zgodba o Svetem Geneziju, ki je med drugim tudi zavetnik igralcev. Skozi primer njegove zgodbe naj sprva malo bolje osvetlim kontekst, kjer se zgodi en sam dogodek, ki v realnost zareže do te mere, da jo prelomi na dvoje.

Morda je smiselno, da najprej na kratko obnovim mit o Geneziju:

Legenda o Geneziju je izmišljena pozneje kot takrat, ko se odvija; izmišljena je v začektu srednjega veka, obravnava pa zgodbo igralca v dobi Dioklecijana. Genezij je rimski igralec na njegovem dvoru, ki nastopa v parodijah, ki so smešile krščansko versko obredje. Nekega dne na odru sam igra vlogo moškega, ki se odloči pokristjaniti, da bi postal

zgodnji kristjan. V predstavi, ki se je norčevala iz zakramenta Svetega krsta, naj bi se na odru tudi krstil. Med igranjem pa Genezij naenkrat obleži na tleh. Pozneje naj bi povedal, da je občutil veliko težo, občutek pa se je končal s tem, da je doživel razsvetljenje. Občutil je, kot da se je zares krstil in vzpostavil stik z bogom, iz katerega se je prej norčeval. Tako se je tudi osebno spreobrnil in postal kristjan. Zaradi takratne prepovedi novonastajajoče vere je bil pozneje preganjan in na koncu tudi usmrčen (v legendi celo na tem istem odru pred Dioklecijanom).

Na zanimiv način interpretira Svetega Genezija *Mladen Dolar* v svoji knjigi *Bit in njen dvojnik*:

*»Kar je uprizarjal, je nenadoma postalo mesto razodetja, dotaknila se ga je božja milost, ki mu je omogočila, da je zagledal luč in sprejel pravo vero, kot pravi krščanska razlaga. Tako globoko se je vživel v svojo vlogo, da je opustil svoje preteklo grešno življenje, ki je bilo za nazaj videti kot golo igranje vlog in teatralno namišljeni svet, se pravi, uprizoritev. Vse prejšnje življenje se mu je pokazalo kot zgolj gledališče, sedanje gledališko fingiranje pa kot mesto resnice.« (16)*

Seveda je bila kot izmišljena legenda večinoma zanimiva kot sredstvo za širjenje ideologije krščanstva skozi »uprizarjanje verskih obredov«, a vsekakor je zgodba intrigantna za premostitev v resnično življenje. Pri moji raziskavi me ni toliko zanimala interpretacija, ki nakazuje inherentne vplive ideoloških aparatov skozi moč *posnemanja* do *postajanja* (s čimer se ukvarja tudi Dolar).

V navezavi na našo tematsko raziskavo me je predvsem pritegnil specifičen položaj, ki se v zgodbi pojavi za kratek čas, v katerem Genezij svoje dosedanje življenje prvič uzre kot iluzijo. Trenutek, v katerem realnost pogleda na nov način; vse, kar je dotlej dojemal kot neizpodbitno resničnost, postane ločeno od njega, nekaj tujega. Lahko bi rekli, da je na neki način tujec samemu sebi. To je stanje nekakšne distance, v katerem na svoje (preteklo) delovanje gleda z očišča nekoga drugega, nov položaj pa šele zavzema. Trenutna realnost še ni povsem stvorjena – lahko jo samo občuti, ne pa tudi razume –, iz stare pa je že iztrgan.

Kako se torej občuti to vmesno stanje? Je v tistem hipu Genezij še vedno isti (poganski Genezij), le s spoznanjem, da je svet, ki je bil hip pred tem edini možen, samo ena od potencialnosti in mu to ustvarja občutek »realne iluzije«? Ali pa je s krstom on že novi krščanski Genezij in mu ta nova ideologija omogoča distanco do svojega dotedanjega življenja? Se pravi, kot da bi preskočil iz poganstva v krščanstvo in mu nova resničnost omogoča distanco do svoje preteklosti. Zanimivo je vprašanje, kdaj točno on postane kristjan in ali se za to sploh sam odloči.

V življenju smo vedno vpeti v določen kontekst, v mrežo, ki intimno usmerja naše vrednotenje in iz katere pravzaprav ne moremo izstopiti, vendar to ne pomeni, da smo v lastnem položaju nemočni. Genezijevo zgodbo lahko pogledamo skozi obe perspektivi: da se nekako ujame v krščanstvo ali pa da se za novo vero odloči sam.

Na neki ravni bi lahko rekli, da se s krstom »prebudi« v krščanstvo, ob dotiku z božjo milostjo, ki je večja od njega. Da se *mesto resnice*, kot v odlomku pravi Dolar, kaže v odnosu do preteklosti kot objektivna sprememba realnosti. Zdaj se je svet zanj že spremenil in to posledično spremeni tudi njega, vendar je ključno, da se to zgodi med zaigranim krstom. Spreobrnitev se ne dogodi med nekim drugim opravilom, ampak ravno med uprizarjanjem samega rituala. Krščanstvo ga torej ni doletelo brez njegove funkcije v vsem skupaj, mimo njegove vloge. *Položaj*, v katerega se postavi sam, je ključnega pomena pri njegovi transformaciji. Za našo temo je pomemben Genezijev odnos do »igre«, s tem pa tudi do življenja samega – a najprej poglejmo njegov odnos do tega Dogodka, ki se mu pripeti.

Zaradi sprejetja novega krščanstva bo marginaliziran, zasmehovan in na koncu celo usmrčen. Zamenjati celoten življenjski slog je neudobno, hkrati pa ga bo vodilo neposredno v konflikt z oblastjo. Trenutek, ki ga je začutil na odru, bi lahko ostal samo trenutek, ki bi se verjetno končal ob samem koncu uprizoritve in bi nekoč postal samo še spomin na nekaj, kar bi lahko bilo, pa ni. Vendar se to ne zgodi. V trenutku, ko se Genezij spreobrne, je nekakšno trajanje. Zgodi se mu nekaj, kar bi zlahka lahko navezali na resnično življenje. Prepričana sem, da obstajajo trenutki, ko zunanjost trči v našo resničnost s tolikšno silnostjo, da se nam ta dobesedno obrne na glavo. To stanje pa od nas terja odgovor.

Ko je Genezij »*zagledal luč*«, se mu je v hipu spremenil cel svet. Mislim, da njegova izbira ni ta, ali sprejme novo (božjo) realnost ali ne, temveč kako se na ta – zanj že spremenjen – svet odzove. Drugače rečeno, ne more se vrniti v svoje prejšnje stanje, ker se je zanj svet objektivno že spremenil; lahko pa ga še vedno preprosto ignorira.

To je situacija, v kateri ima na voljo dve možnosti. Ima izbiro med pasivnim in aktivnim odgovorom na novo realnost. Lahko se odloči, da bo dogodek, ki se mu je pripetil, poskušal pasivno zanemariti in se sčasoma vrniti v svet, kakršen je obstajal prej. To je svet, ki mu je povsem znan. Druga možnost pa je, da se na dogodek odzove bolj aktivno in *pristane* na spremembo, ki se mu je pripetila. Vendar pa mu je tudi ta novi svet do neke mere znan; lahko si približno predstavlja realnost, ki se mu odpre skozi krščansko paradigmo, ker je ta že jasno strukturirana.

Genezijeva zgodba s tega očišča ni nič posebnejša od katerekoli druge zgodbe o momentu razsvetljenosti, katerih je v zahodno krščanski mitologiji mnogo; vendar se prav tako v svojem nauku o prestopu v krščanstvo skriva tema, ki je bila za mojo raziskavo zelo plodna. Na tem mestu bi še enkrat poudarila, da se ne ukvarjam z raziskavo metod in načel delovanja katerekoli specifične ideologije znotraj njene družbene funkcije, temveč bolj z izkušnjo sámo.

Pri legendah o takšnih trenutkih *razsvetljenosti* (ob Svetem Geneziju npr. Sveti Frančišek) se po navadi osebna transformacija opisuje izključno kot dar, božji dar, trenutek svetlobe, miru, spokoja, radosti; to pa seveda dobrodošlo pripomore k nauku zgodbe, ki spodbuja k prekrstitvi v krščanstvo, kar je tudi logično, če so takšni miti uporabljeni v ta namen. Zgodba se ne ukvarja s (potencialno) bolečo stranjo vsega, čemur se glavni lik zaradi razsvetljenosti odreče. Pri takšnih zgodbah je specifično, da glavni liki »uzrejo« pravo realnost, ki je v celoti strukturirana skozi krščansko ideologijo. Tudi Genezija božja prisotnost strezni, ga interpelira že v trenutku, preden se sam točno zaveda, kaj se mu dogaja.

Temu bi lahko rekla, da sprejme definicijo sveta, v katerem mu je njegova osebna vloga vnaprej nekako razjasnjena. Iz enega subjekta (rimskega poganskega igralca) zdrsne v drugega (Genezija kristjana). Z drugimi besedami, ko ga zadene *božja luč,* najprej nekaj pridobi, šele nato se odreče preteklosti. Ob »razsvetljenju« se mu spremeni sistem

vrednotenja sveta, kar mu pomaga, da dokončno zapusti svoj predhodni položaj. Pri vsem skupaj pa je ključno to, da se mu ne samo *spremeni sistem vrednotenja*, temveč ga nova ideologija interpelira, posledično pa se kot kristjan *prepozna*. Vpne se v nek že obstoječi kontekst. Nečemu se pridruži.

Kljub temu da v zgodbi, kakršna se uporablja, Genezij spremembo občuti kot nujno ali celo odrešilno, je trenutek spreobrnitve intenziven in naporen. Mislim predvsem na trenutek, na malo časa, preden zares pomisli, da je postal kristjan. Delček časa, ko začenja zares razumeti in celo občutiti bistvo zgodnjega krščanstva, ko zanj vse te verske prakse postanejo smiselne, a z druge strani vidi celo svoje življenje do zdaj kot »*golo igranje vlog in teatralno namišljeni svet*«; trenutek, tik preden se smisel, da je sam postal kristjan, artikulira v besede, izrečene samemu sebi.

Kot prvi od primerov naše teoretske obdelave nam služi predvsem zato, da skozenj uvedem primer takšnega dogodka, ki posamezniku prelomi realnost na dvoje. Ta uvid Genezija, četudi ga ujame nepripravljenega, nagovarja, da sprejme nekakšno odločitev o tem, kako bo deloval. Od njega hkrati terja pogum, da je sposoben takšen dogodek prepoznati, ga nasloviti in ne nazadnje sprejeti odločitev o tem, kdo on pravzaprav je. S tem, da se v tistem kratkem trenutku odloči, da bo sprejel božji klic in spremenil vero, *ubije* identiteto pogana, ki je obstajala vse do tega trenutka.

Genezij torej skozi razsvetljenje dobi povod za to, vendar se prepozna v nekem precej specifičnem (krščanskem) kontekstu. To pa je v tem primeru bistveno. Kljub temu da Genezij ubije odnos do realnosti, kakršnega je imel celo življenje do tega Dogodka, to naredi že z vidika *kristjana*. Med tem dejanjem pa se nikoli ne znajde v prostoru nekakšne ideološke neumeščenosti, saj ga krščanstvo prek dejanja krsta interpelira tako, da je šele skozi prizmo nove realnosti sposoben videti svojo prejšnjo realnost (Genezij kot pogan) kot prevaro.

Pri dejanju, ki bi ga prištevala pod *suicidalnost,* pa je bistveno, da se oseba po takšnem Dogodku, ki v realnost vpelje razkol, odreče svoji (prejšnji) identiteti brez jasne predstave o ideologiji nove realnosti, ki definira svet po Dogodku. Povedano drugače, Sveti Genezij se skozi tranzicijo svoje identitete nikdar ne nahaja na območju *avtonomije* glede na ideologijo, ker se mu ob razsvetljenju hkrati že ponudi jasna struktura vrednotenja sveta.

V tej zgodbi seveda ne more biti drugače, saj je ustvarjena točno s tem v mislih, da krščanstvo njemu ne pretrese sveta, temveč mu ponudi predvsem varnost, ravno v jasnosti pravil sveta, ki jih prinaša. Pravzaprav se priključi ideologiji, ki je že znana in razširjena. V sami zgodbi mu Bog spregovori v najbolj krščanskem ritualu od vseh, ki je kot tak že prakticiran za pokristjanjevanje. Kljub temu pa je Dogodek, ki se Geneziju zgodi, v njegovem dosedanjem življenju neumestljiv; s tem pa v sebi nosi potencial za avtonomijo. Da bi pri ravnanju Genezija lahko govorili o *suicidalnosti*, bi zgodba potekala nekoliko drugače. Ta isti Dogodek bi Genezij doživel kot turbulenco, ki bi prinesla nekakšen trenutek dvojnosti, dvojnega pogleda. Svojo realnost, v kateri je bil še pogan, bi uzrl kot konstrukt, vendar pa bi kot konstrukt prepoznal tudi ideologijo, ki mu jo krst prinaša. Suicidalnost Genezija bi v tem primeru bila izbrati smrt *kakršnekoli* identitete, ki je jasno strukturirana, in se soočiti z realnostjo, ki je docela neznana (ki ni v dihotomiji pogan/kristjan); s tem pa se soočiti z nalogo, kako svet (in skozi svet sebe) po tej izkušnji na novo simbolizirati.

V življenju se nam dogaja, da zdrsnemo iz enega ideološkega položaja v drugega, a večinoma naše dojemanje realnosti – če ni deklerativno versko ali politično – ne naslavljamo neposredno kot na ideološko umeščenost. Ko prenehamo verjeti v en svet in se znajdemo v novem, je *občutek* ob tem predvsem občutek izgubljenosti; nimamo strukture, na katero bi se oprijeli. Prav ta izgubljenost pa je posledica ideološke neumeščenosti, saj se takrat naša identiteta ne more do konca vezati na neko že obstoječe načelo realnosti, naše sebstvo pa tako nima jasnega objekta, okoli katerega bi se strukturiralo. V tem trenutku tudi ne moremo govoriti o neki jasni identiteti posameznika, saj se ta vedno veže na artikulirana pravila o realnosti, ki pa jih takrat ni. To stanje seveda ne more trajati dolgo, ker je izrazito naporno; prej ali slej na novo artikuliramo realnost, v nasprotnem primeru se zataknemo v stanju, ki je značilen za shizofrenijo.

Suicidalno dejanje, ki lahko sledi takšnemu dogodku, ki vpelje razkol (v primeru, ko je en dogodek povod za spremembo), je ravno dejanje, da v trenutku, ko Dogodek razkrinka naš svet kot lažen, ne sprejmemo nobenega že obstoječega sveta – temveč dogodek služi samo kot nekaj, kar opominja na dejstvo, da je vsaka struktura, vsako dojemanje sveta, lažno. Je iluzija. Radikalnost takšnega ravnanja se torej kaže ravno v tem, da dogodek služi kot odskočna deska za to, da ubijemo vse (prej samoumevne) predstave o svetu in da

pravzaprav simbolno ubijemo samega sebe. Če smo »suicidalni«, se skozi izkušnjo smrti znajdemo v novem svetu, za katerega vemo samo to, da ni isti kot stari – ostale resnice in pravila pa so še vedno popolnoma neznani.

Skozi prej opisano zgodbo sem tako hotela objasniti Dogodek, ki v sebi nosi potencial emancipatornosti ravno zaradi svoje neumeščenosti – kar prinaša možnost avtonomije oz. nečesa, kar je avtonomiji najbližje. Kot rečeno, Genezij ni zares izkusil avtonomije takšnega Dogodka, saj je pograbil ideologijo, ki jo je dogodek prinašal s seboj. Da pa bi lahko govorili o emancipatornosti znotraj konteksta smrti identitete, se oseba na Dogodek mora odzvati *totalno* – ubiti celotno ideologijo, v katero se Dogodek ne more umestiti (kar omogoči položaj avtonomije), se soočiti s praznino, ki nastopi kot posledica tega, in imeti pogum v tem času dvoumnosti (objektivno) realnost koherentno strukturirati na novo.

V krščanski ikonografiji najdemo dober primer, ki je na videz podoben legendi o Geneziju, a oseba vseeno še nima definiranega sveta, v katerega se *prebudi*. Govorim o enem od prvih kristjanov, ki se v svoji veri spopada s problemi, da krščanstvo še nima izoblikovanih obredov in zakonov. Izbrala sem ga predvsem zaradi tega, ker tudi pri njem lahko vidimo Dogodek, ki mu prelomi dojemanje realnosti. Vendar pa bi pri njem lahko govorila o *suicidalnosti*, saj se ob razsvetljenju zaveda, da nobena od obstoječih realnosti ni ustrezna (razsvetljenje mu ne ponudi nove ideologije). To zavedanje pa ključno vpliva na to, da se odloči ubiti celo svojo identiteto in se soočiti s praznino. Toda soočiti na način, ki je emancipatoren – saj se odloči svet definirati *na novo*.

## 3.2 Sveti Pavel

Sveti Pavel prav tako kot Genezij sprva nastopa s položaja nasprotovanja novo vzhajajoči veri, le da je sam najprej jud. Tudi njemu se zgodi razsvetljenje, v katerem pa uzre Jezusa Kristusa kot pravega božjega sina. Toda njemu se ne zgodi to, da se *prepozna* v novi, že utemeljeni ideologiji. Po razsvetljenju se znajde v realnosti, ki še ni zares strukturirana: še nima artikuliranih pravil, ki so zanjo ustrezna. Preden nadaljujem, naj predstavim kratek opis življenja Svetega Pavla.

Pavel je bil rojen pod imenom Savel okoli leta 5. Odraščal je v bogati židovski družini v mestu Tarz, ki se nahaja v današnjem Izraelu. Bil je Jezusov sodobnik, vendar se je v prvi

polovici življenja zagreto boril proti novonastalemu krščanstvu. Na poti v Damask, kamor se je okoli leta 33 odpravil z namero preganjanja kristjanov, se mu je razodel božji glas, zaradi česar naj bi za tri dni oslepel. Izkušnja ga je povsem spremenila, kar je vodilo v njegovo intenzivno širjenje zgodnjega krščanstva. Ustanovil je veliko misijonarskih skupnosti kot tudi zbral zapisov, ki so postali ključni deli apostolskih pričevanj *Nove zaveze*. Način njegove smrti kot tudi kontekst, v katerem je umrl, nista znana.

Pri njegovi zgodbi me je najbolj pritegnil trenutek razsvetljenja, ki pa se, kot sem že omenila, pomembno razlikuje od Genezijevega. Tudi zadene ga v povsem drugačnih okoliščinah. Pri prvi zgodbi je bistveno, da se mu razodetje zgodi med izvajanjem krščanskega rituala, v drugi pa Pavla zadene povsem nenapovedano. Za svojo raziskavo sem kot zelo uporabno našla knjigo *Sveti Pavel: Utemeljitev univerzalnosti*, kjer se *Alain Badiou* med drugim ukvarja z omenjeno temo.

Kot sam pove, se Pavlu zgodi Dogodek, ki pa je na tej točki zgodovine še vedno nekako neumestljiv:

*»Zgodbo poznamo: na poti v Damask, kamor odhaja kot zagret farizej, da bi preganjal kristjane, Pavel zasliši skrivnostni glas, ki mu razodene resnico in njegovo poklicanost. Ali beseda 'spreobrnitev' ustreza temu, kar se zgodi na poti v Damask? Gre za strelo iz jasnega, zarezo, in ne za dialektični obrat. Gre za rekvizicijo, ki vpelje nek nov subjekt: 'Po božji milosti pa sem to, kar sem (ei|j,i o el|a,t).' (7 Kor 15.10) Prav ta 'sem' kot tak je poklican na poti v Damask v neki povsem naključni intervenciji. Na neki način te spreobrnitve ne opravi nihče: Pavla niso spreobrnili predstavniki 'cerkve', ni privrženec.« (20, Badiou)*

Če sledim Badiouju skozi prizmo našega zanimanja o trenutkih, ko se realnost spremeni, se Pavlu ta turbulenca zgodi kot »strela iz jasnega«. Razruši se mu realnost, v kateri je do takrat povsem prepričano živel. Predvsem pa je bistveno, da *»te spreobrnitve ne opravi nihče«,* ne moremo ujeti neke ideologije na delu.

Poenostavljeno rečeno, vendar za naše potrebe dovolj natančno, lahko trdim, da se Pavel po razsvetljenju znajde pred vprašanjem, kako *strukturirati* svet, ki pa na tej točki še ni umeščen v katerikoli simbolni red. Čeprav je Pavel priča reformaciji diskurzov na

družbenozgodovinski skali, se mi zdi, da njegova zgodba korespondira s trenutki v našem vsakdanjem življenju, ko se nam zgodi prelomnica v percepciji resničnosti. Tako lahko uporabim Pavlovo zgodbo delno kot metaforo, delno za to, da približam stanje turbulence, s katerim smo se v predstavi ukvarjali. Pavel torej (za razliko od Genezija) ne ve, *na kakšen način* naj se odzove na božji klic. Realnost se je zanj že spremenila, vendar pa še vedno ne more zaznati njene oblike. Badiou posveti kar nekaj prostora razlagi, zakaj je to razodetje za Pavla *izjemno;* s tem predvsem misli neumestljivo v njegov dosedanji svet. Za nas pa je dovolj, če navedem le kratek odlomek, kjer Badiou pravi:

*»V očeh Pavla, ki je bil sam Jud, je šibkost judovskega diskurza v tem, da njegova logika izjemnega znamenja velja zgolj za grško kozmično totaliteto. Jud je v poziciji izjeme glede na Grka. Iz tega sledi najprej to, da nobeden od teh dveh diskurzov ne more biti univerzalen, kajti vsak predpostavlja vztrajanje drugega. In drugič, daje obema diskurzoma skupna predpostavka, po kateri nam je v vesolju dan ključ odrešenja, bodisi prek neposrednega obvladovanja totalitete (grška modrost) bodisi prek obvladovanja črkovne tradicije in dešifriranja znamenj (judovski ritualizem in preroštvo). /.../ to po Pavlu v vsakem primeru postavi teorijo odrešenja, povezano z gospostvom (z zakonom), kar ima hudo dodatno neprijetnost, da gospostvo modreca in gospostvo preroka, ki se nujno ne zavedata svojih identitet, cepi človeštvo na dvoje (Juda in Grka) in tako blokira univerzalnost Oznanila.« (45)*

Znajde se torej v zagati, da nobeden od dveh uveljavljenih diskurzov religije ne upraviči dogodka na način, da bi ga Pavel lahko umestil brez prilagoditve. Badiou nadaljuje:

*»Ustrezati ne moreta ne totaliteta ne znamenje. Izhajati je treba iz dogodka kot takega, ki je akozmičen in ilegalen, se ne integrira v nobeno totaliteto in ni znamenje ničesar. Če pa izhajamo iz dogodka, to ne dá nobenega zakona, nobene oblike gospostva, ne tiste modreca ne tiste preroka.« (45)*

Za nas je zelo zanimiva ta teza, da mora biti takšen Dogodek v celoti neumestljiv v (naš) dosedanji spoznavni diskurz, ali kot pravi Badiou, mora biti *»akozmičen in ilegalen«.* Kajti to, da je nek Dogodek *ilegalen*, najbolj neposredno razkrije realnost v tem, da je pravzaprav konstrukt. Če nekemu dogodku priznavamo takšno ilegalnost, smo posledično tudi priznali, da je bila realnost do te točke *ustrezen* konstrukt, po tej točki pa je takšna,

kakršna je bila, *neustrezna*. Sveti Pavel tako zaradi Dogodka samega ovrže judovsko in grško miselnost ter se sooči z neznanim. Ker pa to lahko naredi, pomeni, da je bil *suicidalen*, saj to, da lahko ovrže vse že znane diskurze, pomeni, da je moral »ubiti Pavla«, ki je z vpetostjo v družbo tem istim ideologijam tudi pripadal. Vendar takrat, ko je *ubil Pavla,* Pavel, ki pripada krščanstvu, še ni obstajal. To pa je tudi ključna stvar, ki njega ločuje od Genezija in zaradi česar bi Pavlu pripisala *suicidalnost*. Ubil je svojo identiteto v trenutku, ko se je pokazala za neustrezno (ob Dogodku), ne da bi vedel, ali bo preživel; torej uspelo mu je najti *ustreznejšo,* ki bi se lahko umestila v svet po Dogodku.

Zgodba o Pavlu seveda v sebi nosi številne dimenzije in njegovi teoretični problemi so vezani na ideološko raven družbenih pravil tistega časa. Tudi njegovo artikuliranje novega položaja ima na zgodovino ogromne posledice. Vendar menim, da ko se nam zgodi nekaj, česar ne zmoremo *zares* umestiti v simbolni red naše realnosti, se nam lahko zgodi takšen Dogodek, ki ga globoko ne razumemo – od nas terja, da realnost prilagodimo Dogodku (s tem pa, kar je ključno, sebe prilagodimo novi realnosti). Takrat se tudi mi znajdemo v podobnem položaju kot Pavel. Na mikroskopski skali in za zelo kratek čas smo lahko vsi Pavel.

Pavlu za ta uvid v konstrukt realnosti služi Dogodek, ki se mu zgodi na poti v Damask. Če ob takšnih *ilegalnih* dogodkih tudi mi ravnamo podobno kot Pavel, se znajdemo v časovnem obdobju, ko nimamo močno usidrane identitete. Dejanju, ki je *suicidalno,* nujno sledi ta čas tik po smrti identitete, ko je del nas, ki nas je ključno vezal na preteklo realnost, umrl, pred nami pa se še ni izrisala nova realnost. Naša identiteta je popolnoma ranljiva, saj takrat simbolni red ni trden in je vse nekako dvoumno. To pa pomeni, da v tem obdobju prilagoditve edinokrat zares občutimo, da svet ni takšen, kot se nam kaže. To hkrati omogoča določeno avtonomijo, o kateri sem prej pisala, saj lahko skozi takšne trenutke svobode našo novo identiteto (in ideologijo) strukturiramo skozi naše pogoje veliko bolj kot takrat, kadar se ne zavedamo, da ideologija v polnosti tvori občutek sebstva (z zavedanjem, da je tako, je polje izbire precej večje). A na drugi strani takšno obdobje predstavlja strašljivo grožnjo, ravno zaradi svobode, ki je nepredvidljiva.

Francozi imajo izraz, ki načeloma označuje čas v dnevu, ko se dan prevesi v noč. *L'heure entre chien et loup*; ura med psom in volkom. Trenutek v dnevu, preden zares pade noč, dnevna svetloba pa se je že iztekla. Izraz sam izhaja iz latinščine (*intra hora vespertina*

*inter canem et lupum*), nanaša pa se na opis trenutkov dvoumnosti (ko je svetloba takšna), da lahko psa zamenjamo za volka. Kolikor sta na videz lahko podobni živali, prihajata iz različnih svetov: pes je udomačen in človeku poznan, medtem ko je volk divji, nevaren, nepredvidljiv. To je trenutek dvoma, ko ne moremo zares zaupati temu, kar vidimo, ob tem pa naraste nekakšna nevarnost. Znajdemo se nekje med varnostjo in strahom. Strah, ki se v takšni situaciji pojavi, ni strah pred nočjo, ko se bo dan dokončno končal, temveč strah ob tem, da se ne moremo zanesti na svojo zaznavo. Ko je dan, vidimo, kaj je kaj, in ko je noč, vemo, da moramo stvari osvetliti, da bi jih videli; v tem prehodnem obdobju pa se naša percepcija še ni prilagodila iz dnevne v nočno, zato se namreč pojavi dvoumje, ki povzroči določeno ranljivost. Ob tem pa je pomembno tudi to, da to obdobje ne traja dolgo. To je kratek čas, ki se zaključi takrat, ko dokončno nastopi noč (ali ko dan dokončno *umre*); ko se naša zaznava prilagodi na spremembo. Čas, o katerem govori francoski pregovor, je to prehodno obdobje, ko smo v nekakšni megli, kar je samo po sebi strašljivo. Da se to stanje konča, se moramo tako ali drugače soočiti z neznanim, z breznom, ki pa ima lahko različne obraze. V vsakem primeru pa mora nekaj umreti, da lahko realnost spet postane koherentna.

Skozi primere Genezija in Pavla sem predstavila *naravo* takšnih Dogodkov, ki so ilegalni in ki v sebi nosijo potentnost za tranzicijo v identiteti. Opisala sem stanje »pred« in končno stanje »po« teh trenutkih, ko je nov svet obeh omenjenih oseb že jasen (s tem da Genezij za razliko od Pavla nikoli ne začuti takšnega trenutka dvoumnosti, ki sledi tik po simbolni smrti). Vendar pa od trenutka sprejemanja padca in do artikulirane nove realnosti pot ni samoumevna. Povedano drugače, iz *časa med psom in volkom* obstajajo različni izhodi. Pavlu uspe najti nov smisel, vendar bom v nadaljevanju predstavila primere, ki po Dogodku nove realnosti kot posledično svoje nove idenitete niso uspeli zajeziti.

Za boljšo ponazoritev primerov takšnega razpleta sem se spomnila na film, ob katerem si lahko privoščimo kratko razlago. Skozi pomen prej opisanega stanja bom interpretirala tudi dele filma *Teorema Piera Paola Pasolinija*. Film se dogaja v vili bogate milanske družine, v katero na obisk pride Gost, ki je simbolno skoraj povsem neoznačen. Vsi člani družine se nanj navežejo, odnos pa gre celo tako daleč, da ima vsak posamezen član s tujcem seksualni odnos. Na neki točki filma Gost nepričakovano odide brez vsake sledi, družinski člani pa se morajo individualno soočiti z izgubo njegove prisotnosti.

Vsem likom v filmu se pripeti nekaj, kar se pri »zaljubljenosti« zgodi velikokrat. Očetu, mami, hčeri, sinu in služkinji seksualni dogodek z Gostom predstavlja takšen Dogodek razodetja, ki v temelju vnese razkol v njihov dosedanji simbolni red. Svet ni in ne more več ostati enak prejšnjemu, saj se je zanje realnost objektivno spremenila.

Z njegovim odhodom se znajdejo v stanju »po«, kjer so sami že spremenjeni; kar pa ne sovpada z (njihovim) dosedanjim svetom. Ta dvojnost jim na eni strani razkriva iluzijo njihove celotne življenjske prakse, kar jim daje določen uvid v svojo identiteto. To pa omogoča distanco, saj perspektiva, iz katere reflektirajo svoje življenje, že nakazuje, da so se iztrgali iz (prejšnje) intimne ideologije. Na drugi strani pa se zdaj znajdejo v popolni temi, saj naenkrat do temeljev ne poznajo več sveta, ne morejo zaupati svoji zaznavi niti temu, za kar so prej mislili, da je njihovo avtentično sebstvo. Znajdejo se v času med psom in volkom.

Osrednji del filma (kot tudi istoimenskega romana) predstavlja pet monologov, v katerih člani družine opisujejo svoje stanje po odhodu Gosta. Tukaj navajam odlomka dveh monologov. Sin Petro pravi:

*»Razdejan sem ali pač tako spremenjen,*
*da se ne morem prepoznati, saj je v meni*
*razdejan zakon, ki me je*
*– do tega trenutka –*
*bratil z ostalimi tovariši*
*/.../.*
*Ne glede na to sem bil,*
*dokler nisi vstopil v moje življenje*
*(ga postavil pod vprašaj*
*in razrušil do temeljev),*
*enak svojim tovarišem /.../.« (85)*

V svojem monologu pa oče Paolo (kar je v prevodu Pavel!) pravi:

*»Skratka, v to hišo si prišel sejat razdejanje.*
*In kaj si razdejal v meni?*

*Preprosto, razdejal si*
*– z vso preteklostjo vred –*
*že zdavnaj izoblikovano samopodobo.*
*Pred mnogimi leti*
*sem prevzel formo, ki mi pritiče,*
*in na neki način ohranjal videz popolnosti;*
*kaj pa mi preostaja zdaj?*
*Ničesar več ne zaznam, kar bi mi lahko vrnilo*
*identiteto /.../.« (93)*

Pri tem je pomembno poudariti, da uvid, ki ga doživijo z Gostom, ni samo ta, da prepoznajo svoje lažno življenje. Gost ne povzroči samo spoznanja samorefleksije, da so živeli skozi buržoazno prakso; jim ne samo sname maske, ki jo status ustvarja, temveč se jim zgodi takšen dogodek, ki je *izjemen.* Vseh pet se znajde v temelnji temi po Dogodku, iz katere pa morajo najti nekakšen izhod. Vsak opisuje muke in borbo tega trenutka na svoj način, a v izkušnji vseh je soočanje s smrtjo svoje identitete, ki je neločljivo povezana z njihovimi telesi. Mama Lucia celo eksplicitno pravi:

*»/.../ Čudno, da moja bolečina poudarja*
*nravnost in resnico,*
*ki običajno zaznamujeta trenutke, ko smo blizu smrti;*
*zdi se, da ne zanika življenja.« (91)*

Lahko bi rekla, da jih je bog metaforično penetriral, s čimer so doživeli trenutek uvida – nato pa se znajdejo v nekakšnih vicah. Vsak od likov najde svoj način, kako se spoprime z mučno situacijo, izhodi pa so za vsakega različni. Njihova življenja se po tem dogodku korenito spremenijo, vsem pa je skupno to, da se nihče ne vrne v svet pred Dogodkom. Mislim, da je za to, da priznajo Dogodku izjemnost, potreben pogum – te osebe, ne glede na razplet, gredo do konca. Lahko bi rekla, da se metaforično soočijo s tistim, za kar ne vedo, *ali je pes ali volk*; to pa pomeni, da če je volk, jih bo napadel in ubil. Upoštevajoč to tveganje, se soočijo s smrtjo.

Izkušnja tega razsvetljenja tem osebam ne prinese nove (boljše) artikulacije identitete, kot se to zgodi Geneziju in Pavlu, ampak so nekako obsojeni na večno vračanje tega trenutka,

ki jim na življenja pusti fundamentalne posledice – film nato sledi vsakemu od njih, ki predstavljajo načela različnih radikalnih razpletov, medtem ko sami liki nikoli ne zgradijo nove celostne realnosti.

Oče Paolo, denimo, zapusti svojo tovarno delavcem, se sleče in gol odide v puščavo. Na koncu istoimenske Pasolinijeve knjige Paolo sam tudi reče, da mu ni uspelo zares najti novega ustreznega simbolnega reda. Pravi:

*»Je človek, ki je iskal po milanskih ulicah, enak tistemu, ki zdaj išče po puščavskih poteh? Seveda: simbol te resničnosti razkriva nekaj, česar v resničnosti ni; simbol odraža vse pomene, obenem pa jim dodaja – takšna je pač narava simboličnega prikazovanja – nov pomen. A – za razliko od izraelskega ljudstva ali apostola Pavla – meni ta novi pomen ostaja nedoumljiv.« (173)*

Tako Paolo kot Sveti Pavel se znajdeta v megli praznega prostora, ki se zgodi po Dogodku in razpadu njune identitete. Na tej točki izgubljenosti se soočita z mestom brezna, ki je grozno v svoji neznanosti, in oba imata pogum za to. Med osebama pa vseeno obstaja razlika: Pasolinijevi liki niso prave psihološke osebe in v filmu jih nekako obsodi na radikalna stanja teh vic, ki se nikoli ne končajo. Paolo se nikoli ne more zares soočiti s svojim koncem, s smrtjo, ki mu jo je Dogodek prinesel; ker ostane nekako ujet v preizpraševanje svoje smrti in se ne z njo ne sooči. Njegova »megla« je brezkončna kot puščava, v kateri brezciljno tava, saj samo *žaluje* za svojo umrlo identiteto, in njegova osebnost se zoži samo na to. Medtem ko Pavlu iz podobne situacije uspe najti koherenten izhod. V času takšne dvoumnosti mu uspe zgraditi nov simbolni svet, ob tem pa je ključna ena stvar, ki ga v tej »megli« usmerja: Sveti Pavel ima vero.

### 3.3 Vera

Vera je v takšnih trenutkih ključna, ker je edina, ki takrat predpostavlja zmožnost drugačnega sveta; kar pa je pri suicidalnem dejanju nujno. Da oseba ubije del sebe ravno zaradi želje po življenju, mora obstajati ideja *nekakšne* prihodnosti. Badiou skozi primer Pavla razmišlja o funkciji vere v takšni situaciji. Sam skozi Pavlovo argumentacijo sicer riše pot do (krščanske) univerzalnosti v razliki do židovske ali grške misli, kar pa ni ciljna

smernica tega, kar me je zanimalo. A v postopku mora po razsvetljenju Pavel »ubiti« svojo prejšnjo resničnost kot tudi svojo identiteto. Badiou stanje v tem trenutku poimenuje razcepljeni subjekt. Pravi:

*»Kako je organiziran subjekt neke univerzalne resnice, ko zakon ne more več vzdrževati njegovega razcepa? Vstajenje poziva subjekt, da se kot tak identificira pod imenom vere (mɛumų). To pomeni: neodvisno od rezultatov ali od predpisanih form, ki jih bomo imenovali dela. Kot dogodek subjekt je subjektivacija. Beseda 'Triaxiç' (vera ali prepričanje) označuje natanko to: odsotnost vsakega razmika med subjektom in subjektivacijo.« (84)*

Vstajenje Kristusa je zanj torej Dogodek, ki vabi na novo definicijo univerzalnosti. Ker je narava tega dogodka neumestljiva v takratne zakone sveta (kakršne narekuje židovska vera), sam skozi pravila razmerij zakonov utemelji, zakaj tista resničnost ni več točna, ustrezna za svet po Dogodku. Zanj je ključnega pomena izpeljava postavk, na katere se lahko krščanstvo nasloni kot legitimno novo obliko resničnosti. Za nas to ni zares bistveno, je pa v samem procesu utemeljevanja nove stvarnosti pri Pavlu zanimiva vera, ki zaradi takrat še svežega novega krščanstva nastopa kot nekaj, kar še nima točno jasne *funkcije* znotraj novonastajajoče ideologije. Skozi Pavlovo izkustvo bi najbližje temu lahko rekla vera v ljubezen do Jezusa, do njegovega telesa. Skozi ljubezen pa Pavel tudi artikulira abstraktno vero kot samostojno vrednost, kot vero, ki obstaja, a hkrati se še ne more v polnosti prilepiti na nekaj konkretnega. Kot pravi Badiou:

*»Ljubezni pripada, da obvezuje k temu, da se postdogodkovna univerzalnost resnice kontinuirano vpisuje v svet in zbira subjekte na poti življenja. Vera je deklarirano mišljenje neke možne moči mišljenja. Sama še ni ta moč. Kot dobro reče Pavel, vera deluje [zgolj] po ljubezni {Gal 5.6).« (92)*

Vera je torej *deklarirano mišljenje neke možne moči mišljenja*, vendar pa *sama še ni ta moč*. Kot nadaljuje:

*»In ko gre za razvrstitev treh glavnih subjektivnih operacij novega človeka: vere, upanja in usmiljenja, ali bolje: prepričanja, gotovosti in ljubezni, Pavel brez oklevanja pripiše*

*ljubezni prvo mesto: 'Sedaj pa ostanejo vera, upanje, ljubezen, to troje. In največja od teh je ljubezen.'« (1 Kor 13.13) (94)*

Kaj ima torej Pavlova vera v Jezusovo telo, ki ga vodi skozi postavljanje temeljev krščanske ideologije skozi *Novo zavezo,* opraviti z nami, z našimi življenji?

Če njegovo izkušnjo gledamo skozi lečo izkušnje, se on znajde na točki, kjer zanj vera pomeni *zmožnost* drugačnega razmišljanja o resnici, vendar, kot pravi Badiou, to še ni to sámo drugačno razmišljanje. Obstaja samo kot zmožnost, da je mogoče misliti neko drugačno resničnost, v katero se Dodogek lahko vpne. Vera pri njem nastopa kot nekakšna obljuba, katere snovnosti se ne dá opisati skozi ideološko prizmo Grkov ali Judov. Lahko bi rekla, da vera služi kot lepilo do te nove še zmeraj krhke in neutemeljene realnosti. Lepilo, ki služi kot dokaz, da lepi njega in tam nekaj za zdaj povsem nevidnega.

Ko se odmaknemo od konkretno Pavlovega položaja, če njegov narativ vzamemo kot metaforo, ima lahko vera podobno funkcijo tudi v prej obravnavanih Dogodkih, ki lahko sprožijo tranzicijo subjekta. Nekaterim se takšni Dogodki zgodijo večkrat v življenju, drugim skoraj nikoli, a vsakič je ta tranzicija vsaj boleča, če ne celo mučna. Geneziju se to zgodi na odru, Pavlu na poti v Damask. To stanje, kot sem že omenila, ne more trajati dolgo in ima samo dva izhoda: ali uspemo novo resničnost zajeziti v nek simbolni red ali pa zdrsnemo v shizofreno stanje, v katerem postanejo povezave med stvarmi v celoti arbitrarne in brez pravega reda (kar se zgodi nekaterim likom iz Pasolinijeve *Teoreme*). Mislim, da je v takšnih trenutkih vera ta, ki nam sploh omogoča *misliti zmožnost*, da zmoremo misliti drugače.

Naj vzamem zelo konkreten primer, ki smo ga uporabljali tudi pozneje v predstavi. Ta primer se (v razliki do predhodnih) ne navezuje na Dogodek, ki jasno zareže v realnost, temveč gre v tem primeru za stanje, ki se kopiči, hkrati pa počasi vnaša razkol med realnostjo nekoga in svetom. Kljub temu bi ravnavnje v tem primeru obravnavala kot »suicidalno«.

Mama ene od sodelujočih igralk deset let ni mogla sprejeti dejstva, da je njena hči homoseksualka. Čeprav je imela hči dolgoletno dekle, je mama to vztrajno zanikala, ker izhaja iz tradicije, da to dejstvo ne more biti resnično v svetu, v katerem živi sama. Svet, v

katerem je resnica, da je njena hči homoseksualka, preprosto ni mogel obstajati sočasno z njeno resničnostjo; zato ga je dolga leta vztrajno zanikala. Celotna njena ideologija, ki je najintimneje predstavljala njeno identiteto, tega dejstva ni mogla vključiti, ker bi s tem v temelju porušila lasten občutek sebe in svojih intimnih vrednot.

Realnost je dolgo časa potlačevala, dokler se nekega dne ni prebudila v svet, v katerem mora ali zanikati hčerko ali pa sprejeti realnost, kakršna je. Na to bi lahko gledala kot na nabiranje vode v kozarcu, ki se počasi kopiči. In v nekem trenutku, ki je lahko dokaj arbitraren, se kozarec napolni. Ko pa začne kapljati čez rob, je naboj takšnega razkola do realnosti enako močan kot Dogodki, ki sem jih obravnavala na prejšnjih straneh. Torej nekega dne mama odločitve preprosto ni mogla več ignorirati. Njena možnost, da hčerko sprejme takšno, kakršna je, pa zahteva, da ubije svoja temeljna načela, ki zanjo predstavljajo občutek sebstva, in stopi nekam, kjer še nikoli v življenju ni bila. Ljubezen do hčerke jo je vendarle prepričala, da gre prvič do takrat k njima na obisk in tako izkaže podporo. Ko je to dejstvo sprejela, se je zanjo tudi realnost spremenila, sama pa ni vedela, kako naj se vanjo umesti. Je ona sploh še ona oz. kdo je zdaj?

Morda se na prvi pogled sliši banalno, pa vendar se je mama tu soočala z izjemno težko odločitvijo, v kateri je na neki način morala ubiti del sebe. Kot rečeno, je zgodba sama malo drugačna od prej opisanih situacij (npr. pri Pavlu in Geneziju), a nam služi kot primer, kjer vera igra podobno vlogo. V subjektivni izkušnji sprejemanja zanjo nečesa tako radikalnega je mami dobesedno spodneslo tla pod nogami. Njej je takrat nova resničnost predstavljala izključno grožnjo in smrt nje, kakršna je bila do zdaj. V tem trenutku odločitve je vera ta, ki omogoča možnost, ne da sama, kakršna je bila prej, preživi, temveč da bo nekoč zmožna zares misliti drugače. To je tudi vera v to, da ona lahko obstaja v nekem drugačnem simbolnem redu, pa čeprav v tem trenutku za to nima nobenega zagotovila.

Šele ko je zares dokončno sprejela tveganje in ko se je uspešno vpela v novo realnost, je prejšnji svet, v katerem je živela, kot tudi sebe (ko še ne sprejema hčerke), lahko videla kot laž. Badiou poetično pravi: *Resnica za Pavla nikoli ni nič drugega kot »vera, ki deluje po ljubezni« {Gal 5.6). (95)*

Menim, da je vera v trenutkih, ko ubijemo del sebe, ki predstavlja intimno vez med svetom in našim dojemanjem sebe, ključnega pomena. Če govorimo o *suicidalnosti*, pa vera ne nastopa kot nekaj, kar nam pomaga *preživeti*, kar je zelo elementaren občutek ob situacijah, ki ogrožajo našo ohranitev. Na prihodnjih straneh bom poskusila bolj natančno razložiti vero oz. občutek, ki ga pod to besedo naslavljam.

Pri tem se lahko oprem na še eno metaforo. Splošno rečeno, vera nam daje pogum, da nekaj storimo ali sprejmemo neko odločitev. Če trenutke, o katerih pišem, pretvorim v konkretno metaforično situacijo, bi lahko rekla, da stojimo na trapezu, na drugi strani pa visi prazna gugalnica. Nimamo zagotovila, da to zmoremo, in povsem možno je, da pri skoku pademo. V takšni metaforični situaciji se nam odpreta dve različni situaciji, ki prikažeta razlikovanje med dvema pojmovanjema vere.

V prvem scenariju verjamemo v svojo sposobnost, da z vsem, kar nosimo, lahko skočimo na drugo stran. Vera, ki nam vliva pogum, je ta, da verjamemo vase. Verjamemo v svoje priučene ali prirojene sposobnosti, da zmoremo skočiti na drugo stran in se pri tem ne poškodovati. Ko skočimo, in če nam uspe, dobimo potrditev, da to zmoremo. Na drugi gugalnici se znajdemo v istem položaju kot pred skokom – vendar z izkušnjo, ki nam pritrjuje, da točno takšni, kakršni smo, zmoremo skočiti na tem trapezu. To je situacija, kjer moramo sebe postaviti v središče. Ko nam uspe, lahko s še eno izkušnjo več potrdimo svojo (isto) identiteto.

Druga situacija pa bi bila ta, da nočemo skočiti na drugo gugalnico. Hočemo pasti, ampak ne vemo, kaj se bo ob padcu zgodilo. Bomo padec preživeli, si nekaj zlomili ali celo umrli?
Lahko predpostavljamo, da bi praviloma morala biti spodaj mreža, ki bi nas ujela. Občutimo pa, da se bomo ob padcu nujno poškodovali in umrli. Ko pademo in nas mreža zares ujame, čutimo osvoboditev, ker smo padec dejansko preživeli (zakaj bi kdo hotel pasti, če je na trapezu in hoče skočiti na drugo stran, pustimo; situacijo dojemam bolj kot prostorsko metaforo in ne kot poskus samomora). Padec v takšni situaciji ni obravnavan na način neuspeha, kot je v prvem primeru. To ni padec ob neuspešnem skoku, ki bi se zgodil zato, ker smo želeli skočiti na drugo gugalnico, pa nam ni uspelo. To je padec, ki zavestno zakoraka v brezno, na dnu katerega *naj bi bila mreža, ali pa tudi ne.* Ko visimo, se nam morda sprva takšen zavesten skok s trapeza zdi popolnoma nesmiseln, vendar pa,

če preživimo padec, pridobimo povsem drugačno izkušnjo, kot če skočimo na drugo gugalnico.

Če vzamem primer kot metaforo za občutja, o katerih sem pisala na prejšnjih straneh, menim, da nas padec spremeni. Mi, ki smo padli, in mi, ki visimo na gugalnici pred padcem, smo drugačni. Ne zaradi *izkušnje* same, ki smo jo preživeli, ampak zaradi *izkušnje smrti*, ki smo jo preživeli (če).

Vera v tej (hipotetični) situaciji nastopa v trenutku padca, ko v telesu občutimo, da bomo zagotovo umrli. To ni vera v to, da mi, kakršni smo, lahko preživimo *padec* (kot je v prejšnjem primeru vera v to, da lahko preživimo *skok*), temveč je vera ta, ki dopušča možnost, da dihotomija med preživeti/ne preživeti v tem trenutku ni najpomembnejša. Kakor sama berem Pavla, je to občutenje naslovil z »ljubezen«. Ljubezen, ki še nima svojega objekta, a jo je vseeno mogoče občutiti. Ljubezen, ki ni nekaj, ampak tudi ni nič. Je potencial za nekaj onkraj nas in hkrati dovolj abstraktna, da jo lahko misli oz. čuti več ljudi. Pod to ne mislim nujno vero v nekaj konkretnega večjega od nas, kot je za Pavla Bog oz. Jezus na križu – temveč vera v to, da tudi če v trenutku padca občutimo prihajajočo smrt, ali celo ob padcu umremo, se svet ne bo zaustavil. Če naša resničnost umre, je neka druga (ali od nekoga drugega) še vedno tu. Tudi če padec (soočanje s svetom po razkolu) preživimo, se naša identiteta spremeni in ravno ob tem del nas *nujno* umre.

Takšna vera je ključna pri teh trenutkih soočanja z neznanim, saj omogoča prav to, kar je ne nazadnje bistveno, da verjamemo in zmoremo misliti drugače. Tudi če v tistem trenutku svet doživljamo kot kaos, to ni posledica neuspeha; ob tem lahko verjamemo, da bo spet obstajal svet, ki je konsistenten. Da pa to lahko občutimo, mora vprašanje, ali bomo preživeli ali ne, prenehati biti bistveno; »umrli« bomo v vsakem primeru, tudi če preživimo, bomo drugačni.

Takšna vera sploh omogoča perspektivo, kjer to vprašanje o preživetju sebe ni osrednje. Lahko bi rekla, da omogoča nekakšno »razsrediščenje«. Če se vrnem na primer likov iz *Teoreme*, so se po Dogodku ukvarjali izključno z vprašanjem o (nemogočem) preživetju svoje identitete. To vprašanje pa v takšni situaciji tvori samo nove paradokse. Ker niso imeli *vere* v neznano, se niso bili sposobni dokončno zlomiti na tisoč koščkov in priznati

smrti samih sebe (svoje identitete). S tem pa so ostali ujeti v živa trupla lastnih teles (najbolj radikalno hčere, ki pade v katatonično stanje; do služkinje, ki se opre na krščanstvo in kot svetnica konča zakopana v zemljo, s solzami, ki tečejo večno).

### 3.4 Realna smrt

Lahko bi trdila, da takšen mehanizem soočanja z realnostjo omogoča potentnost skozi simbolno smrt, ker prek takšnih ciklusov *izkušenj smrti* producira subjekte, ki so na trenutke avtonomni, s tem pa svobodni. V svojem razmišljanju o smrti ali pa tranziciji identitete posameznika se odpre nov vidik. Kaj se zgodi v primeru, ko skozi koncept *suicidalnosti* pogledamo primere, v katerih posamezniki dejansko umrejo. Ko realnost ne nudi izhoda iz ene ideologije v neznano, ampak situacija zahteva pravo, fizično smrt? Povedano drugače, opisovala sem trenutke, ki omogočajo *suicidalnost*, s tem pa svobodo na ravni, kjer se v želji po drugačni organiziranosti življenja odločimo za smrt, a se v resnici s tem odločimo za življenje. V tem, vsaj zame, obstaja določen emancipatorni potencial, saj, kot že omenjeno, s takšnega položaja lahko do neke mere sami osmislimo svojo ideološko umeščenost. Vprašanje, ki pa se je postavilo, je, smo lahko suicidalni tudi ob realni smrti (ki pa ni klasičen samomor, kot omenjeno na začetku poglavja)?

Na naslednjih straneh bom obravnavala tri zelo različne primere realnih smrti, vsaka od teh mi namreč omogoča drugačen pogled na omenjeno vprašanje. Po razmisleku bi rekla, da sploh lahko govorimo o možnosti *suicidalnosti* ob pravi smrti, to ne sme biti klasičen samomor. V tem primeru je odločitev za smrt posledica različnih dejavnikov, vendar ne moremo govoriti o *suicidalnosti* ravno zato, ker dejanju ni inherentna želja za življenjem (kakršnimkoli).

Torej, če nas svet postavi v situacijo, kjer je naša smrt nekako del imperativa realnosti, ki nam je vsiljen, na videz nimamo možnosti nikakršnega izbora. Takšna situacija nas samodejno sili v položaj žrtve, ki pravzaprav nad svojo usodo nima nobenega vpliva. Vendar menim, da imamo tudi v takšnem kontekstu možnosti izbire; izbiro, kako bomo lastno smrt (tako telesa kot posledično identitete), ki nujno predstavlja *neznano*, sprejeli.

Dejstvo prihajajoče realizacije naše smrti bi skozi določeno perspektivo lahko primerjali s takšnimi Dogodki, ki v realnost vnesejo razkol, le da je tu ta Dogodek *izjemen* do te mere, da bomo nedvomno realno umrli. Vendar imamo vseeno možnost artikulirati, na kakšen način sprejmemo smrt. V tej odločitvi pa je skozi kontekst *suicidalnosti* pomembnih nekaj vidikov. Kot prvo, kar sem že omenila, se mi zdi ključno koncept lastne smrti sprejeti kot nekaj, kar se v tem trenutku dogaja; kakor to sprejmemo pri simbolni smrti svoje identitete. Četudi v tem primeru objektivno nimamo izbire, se za smrt lahko *odločimo*. Druga stvar, ki pa je prav tako pomembna, je, da svoje lastne smrti ne obravnavamo kot konec sveta, temveč nanjo gledamo skozi kontekst življenja (tokrat gotovo prihodnosti nekoga drugega). Tretja stvar, ki pa nastopa kot posledica obeh, je vera, o kateri sem govorila v prejšnjem poglavju.

Prvi konreten primer, ki ga bom predstavila, je najbližje *suicidalnosti*, kjer nastopa realna smrt. Govorim o znani fotografiji *Stjepana Filipovića* z dvignjenimi rokami, ki je bila posneta v trenutkih pred njegovo usmrtitvijo z obešanjem.

### 3.4.1 Stjepan Filipović

Stjepan Filipović je bil eden prvih partizanov, ki so se na območju nekdanje Jugoslavije borili proti nacizmu. Kot član Kolubarske partizanske čete se je boril v narodnoosvobodilni fronti. Zaradi svojega delovanja je bil na začetku leta 1942 ujet, mučen in tudi obsojen na smrt. V dvomesečnem mučenju ni izdal nobenih informacij. Na javni usmrtitvi je še zmeraj zagovarjal partizansko borbo in ob tej priložnosti je najbolj znan tudi po tem, da je takrat prvi javno formuliral stavek *Smrt fašizmu, svoboda narodu!,* ki je pozneje postal slogan partizanske borbe. Po pričevanju preživelih naj bi bile njegove zadnje besede tik pred smrtjo nekaj takega:

*»Dole germanske horde, dole izdajnici naroda, smrti se ne plašite, ona nije ništa, to ćete vidjeti za nekoliko trenutaka kada ja budem umirao, nije smrt strašna ako se zna zašto se umire!«*
(https://www.uafdu.hr/otrgnuto-od-zaborava-narodni-heroj-stjepan-filipovic-27-sijecnja-1916-22-svibnja-1942-heroj-koji-je-tri-puta-ubijen/
8. 9. 2019)

Stjepan Filipović ni želel umreti. Bil je mučen in na koncu usmrčen. Vedel je, da je to neizogibno, hkrati pa mu njegova smrt ni predstavljala zadnjega akta v njegovi participatornosti do ideologije, ki ji je pripadal. Drugače povedano, njegova smrt ni bila *nujna*, umrl je ne po svoji volji niti kot žrtev. Umrl bi v vsakem primeru, vprašanje pa je, na kakšen način je to sprejel. Njegova vera v tem trenutku je bila vera v svet, ki tedaj še ni obstajal. Kot eden od zgodnjih borcev ni vedel, kakšen bi ta svet, za katerega bo umrl, zares bil; kot tudi, če se bo sploh zgodil. Verjel je v potencial, v to, da bo mogoče misliti drugače. Vendar v neki resničnosti, ki pa ni njegova, saj bo sam mrtev. Zato da bi se zgodil nov svet, ni nujno ali potrebno, da on umre, temveč se to lahko zgodi *kljub temu*.

Za razmišljanje o *suicidalnosti* se mi je zdel odnos Stjepana Filipovića do svoje smrti zelo navdihujoč, saj se v situaciji, ko bo v vsakem primeru umrl, odloči za smrt. Ker ima tovrstno vero, verjame v možnost nekega sveta, ki tudi če se bo zgodil, se bo zgodil brez njega. Prav zaradi te vere pa je zmožen še v trenutku tik pred smrtjo svojo izkušnjo smrti postaviti ob stran in se tako »razsrediščiti«. S tem pa dogodek svoje lastne smrti, ki bi načeloma bil samo trenutek izgube svojega življenja, pretvori v dogodek male zmage partizanstva v boju proti fašizmu. Torej v zmago, ki je korak bližje svetu, ki pa še ne obstaja. Kot sam na vislicah pravi *»smrt nije ništa, to ćete vidjeti za nekoliko trenutaka kada ja budem umirao«*. Dogodek sam sicer ni nič posebnega, vendar verjamem, da je ravno zaradi apropriacije svoje smrti v zadnjih trenutkih pred usmrtitvijo tako zelo ganil navzoče, da je postal simbol borbe.

### 3.4.2 Samomorilci v borbi za vero

Mislim, da gesta Stjepana Filipovića ob pravi smrti lahko zasluži svoje specifično mesto ob suicidalnih dejanjih, ker njegovo ravnanje, čeprav je objektivno, situacija popolnoma drugačna, zadovolji vse parametre, ki so za *suicidalnost* potrebni.

Pri razmišljanju o realnih smrtih skozi takšno očišče pa sem primere izbrala ter razvrstila skozi odnos med ideologijo, vero in smrtjo. V naslednjem primeru naj predstavim drugačno obliko realne smrti; to so ekstremisti, ki se razstrelijo, npr. za islam. S pomočjo razmisleka o takšnih primerih (takšnih samomorilcih) sem si še bolj natančno utrdila razliko med različnimi definicijami vere; takšne, kot sem opisovala skozi metaforo trapeza – prvo in drugo obliko. Čeprav je objektivno situacija z ene strani podobna; tako kot

Stjepan – takšni borci verjamejo v neko ideologijo, za katero so pripravljeni umreti – kar se tudi zgodi, pa bi po razmisleku lahko rekla, da obstaja velika (ključna) razlika. Morda je najpomembnejše dvoje:

1. Sami se borijo za svet, ki že obstaja – neka ideologija, ki se samo širi, njena pravila pa so jasno vzpostavljena. Torej, da v nobenem trenutku njihove borbe (ki je lahko pogumna) ni dvoma, kam to pelje. Njihov trenutek smrti za idejo vsekakor ni trenutek Pavla, ki sam tudi ne ve, kakšen svet šele nastaja (med drugim tudi skozi njegov doprinos). Ko Stjepan umre za borbo proti fašizmu, ne ve, kako bo ta svet (za katerega se bori) organiziran, kaj točno pomeni ta mogoča nova realnost – s tem mu preostane samo to, da mora imeti vero, ki ne predstavlja nikakršnega zagotovila. Lahko bi rekla, da se Stjepan ob svoji apropriaciji neizogibne smrti s to gesto vseeno bori za nekakšno prihodnost, ki bo pripadala nekomu drugemu. Za razliko pa se takšni ekstremisti borijo za že vzpostavljeno sedanjost, za ideologijo, ki ji sami pripadajo.

2. Druga stvar, ki je prav tako pomembna in sem jo že omenila, je, da ekstremisti *morajo* umreti. Njihova najvišja oblika borbe in poguma v boju za svojo ideologijo je ta, da umrejo. Pomembno pa je, da zanje obstaja posmrtno življenje in da s svojo smrtjo ne umrejo zares, vendar samo izvršijo dejanje, ki ločuje njihovo življenje od posmrtnega. Lahko bi rekla, da je njihovo dejanje samomorilnosti čista idelogija, saj jo takrat izpolnjujejo v najbolj neposredni obliki. Skozi takšno očišče je njihova smrt kot skok na drugo gugalnico na trapezu, njihova identiteta (s tem pa ideologija) se v trenutku smrti izkaže v najčistejši in najmočnejši obliki. Velikokrat sicer ta imperativ, da morajo umreti, ne pride iz njihove lastne želje, a kljub temu smrti ne sprejmejo kot smrti. Tako ostajajo vpeti v ideologijo vse do nastopa smrti, ki pa s tem postane najbolj ideološko umeščena, kar se dá (in ne najmanj!). Vera pa tako v tej situaciji predstavlja samo moč obljube, da dejanje sámo (skok/samomor) izvedejo. Smrt sama ni zares končna, kot tudi ni zares njihova *odločitev*.

V tretjem primeru smrti, ki sem ga obravnavala, lahko najdemo skupne točke s prej omenjenima primeroma, vendar pa je situacija prav tako izjemno daleč od *suicidalnosti*. To so množični morilci, ki s strelnim orožjem ubijajo ljudi okoli sebe, na koncu pa sebe. Preden nadaljujem, se mi na tej točki zdi smiselno predstaviti še en primer, ki se mi je ponudil skozi razmislek o ekstremistih, pri katerih je v ideologiji že vpisana sama smrt. S

tem pa so tudi ob svoji smrti obsojeni na totalno ideološko umeščenost, kar je ravno obratno od svobode. Odprlo se je razmišljanje o smrti skozi razmerje nekakšne menjave.

### 3.4.3 Abraham

V razmišljanju o takšnih ideoloških samomorilcih (ne mislim samo muslimanske, lahko so ekstremisti katerekoli religije, ki se borijo zanjo) je zanimiv tak odnos do smrti, kjer je v sámo smrt vpisana nekakšna zagotovljena zmaga. Najsi bo to boj za vero, vstop v posmrtno življenje ali pa kaj drugega – v vseh takšnih primerih dojemanje svoje lastne smrti ni radikalno. Smrt je del nečesa večjega in je tako že strukturno vpeta v neko idejo sveta. Povedano drugače, s smrtjo se ne more razbiti konsistenca realnosti, ne more predstavljati konca nečesa, s tem pa ne more pomeniti nečesa radikalno tujega, neznanega. To, kar opisujem, velja sicer za vse ljudi, ki umirajo za neko že obstoječo ideologijo, ne samo za samomorilce; ampak pomembno je takšen odnos nasloviti kot nekaj, kar je v dejanju blizu *suicidalnosti*, vendar v dojemanju popolnoma drugače. Takšna smrt je ravno nasprotna od svobode.

Svoboda je nevarna v svojih potencialih možnosti in smrti ob *suicidalnosti*, kakršno opisujem, nevarna mora biti v svoji neznanosti. Ob takšni smrti ne sme biti nikakršne izmenjave. Skok v brezno, padec kot vera ob tem ne smejo imeti *obljube* preživetja (kot je lahko tudi npr. posmrtno življenje). Tako vera kot obljuba tukaj ne nastopata kot upanje, da takšni, kakršni smo, morda vseeno preživimo padec v brezno, ampak se pojavita kljub dejstvu, da bomo zagotovo umrli, simbolno ali telesno.

Primer smrti brez menjave sem našla v še enem biblijskem primeru, tokrat v *Stari zavezi*. V knjigi *Jacquesa Derridaja Dar smrti* najdemo opis Abrahamovega žrtvovanja sina skozi očišče absolutne daritve, ki ne terja ničesar v zameno. Derrida pravi:

*»Abraham je privolil, da bo pretrpel smrt ali še huje od smrti, in to brez preračunavanja, brez misli, da gre za »naložbo«, brez upanja, da bo to dobil nazaj; torej očitno onstran povračila ali retribucije, onstran ekonomije, brez upanja na plačilo /.../. Trenutek, ko da Abraham znamenje za absolutno žrtvovanje, torej za smrt, zadano svojcem, edinemu sinu; trenutek tik pred izvršitvijo žrtvovanja, ko le še hipec, nedrobec časa, loči dvignjeno roko morilca od umora, nedojemljivi trenutek absolutne skorajšnjosti, ko Abraham ne more več*

*preklicati svoje odločitve niti njene izvršitve ne more več prestaviti na pozneje: v tem trenutku torej, v tej skrorajšnjosti, ki skoraj ne loči več odločitve od dejanja, mu Bog povrne sina in vzvišeno, z absolutnim darom sklene, da bo žrtvovanje znova uvrstil v ekonomijo s tem, kar odtlej spominja na povračilo.« (122)*

Ta odstavek odpira še eno zanimivo očišče na takšne obravnavane trenutke, ki od posameznikov zahtevajo *suicidalnost,* saj teh dogodkov ne obravnava skozi subjektivno doživetje niti to ni zares dogodek, kakršnega sta izkusila Genezij ali Pavel; kjer se znajdeta v (praznem) prostoru neke nove ideologije. Derrida obravnava Abrahamovo žrtvovanje skozi neko ekonomsko razmerje med njim in Bogom. Seveda ima Bog *Stare zaveze* tukaj imperativ nad njegovo usodo (kar je precej drugače od vseh dosedanjih primerov), pa vendar ga lahko abstrahiramo na neko nedorečeno resničnost nekega sveta. Ta zgodba dobro opiše občutek njegovega lastnega brezna. Abraham v tem ključnem trenutku dobi sina nazaj, a vendar na to ne računa. Tudi če sin preživi, Abraham na neki način umre – vsaj Abraham, ki je obstajal pred tem dogodkom. Derrida nadaljuje:

*»Bog odloča o tem, ali bo povrnil, povrnil življenje, od tistega trenutka dalje, ko se prepriča, da je bil podarjen dar brez ekonomije, dar smrti – smrt neprecenljivega – brez upanja na izmenjavo, povračilo, komunikacijo.« (123)*

Ta Bog je avtoritaren in Abrahamu že pred dogodkom sam naroči umor lastnega sina, da bi testiral njegovo vero. S tega vidika je ta zgodba nekaj povsem drugega od naših Dogodkov. Pa vendar na zanimiv način povezuje to hipotetično smrt, ki se ne more vpisati v sistem menjave. Skozi to prizmo pa Abrahamovo žrtvovanje sina lahko navežemo na našo temo.

Derrida poskuša artikulirati žrtvovanje, ki se na tem mestu v *Svetem pismu* vključi v razmerje človek-Bog kot eno od dolžnosti vernika, s tem pa se vpiše v sistem vrednotenja vere (po *Stari zavezi*). Ali kot sam pravi za Boga, da *»z absolutnim darom sklene, da bo žrtvovanje znova uvrstil v ekonomijo s tem, kar odtlej spominja na povračilo«.*

Če na to zgodbo gledamo kot na paradigmo, v trenutku pred umorom sina še ne obstaja nikakršna obljuba, da bo ta preživel. V tistem trenutku Abraham še nima *izkušnje* tega, da če bo verno sledil Bogu, mu bo ta prizanesel. Vera še ne pomeni zagotovila za srečen

razplet, ker takšno žrtvovanje še ni vneseno v obstoječe razmerje med vernikom in Bogom.

Tako se samo znajde pred nalogo (ki mu jo je naložil ta isti Bog), nalogo, ki zanj predstavlja nekaj najtežjega, kar si lahko zamisli, težjega od lastne smrti. Ker pa ne ve, da mu bo Bog prizanesel (in to je ključno), njegova vera ne nastopa skozi upanje, da mu dejanja zares ne bo treba izvesti. Vera se tu pojavi ob tem, da to resnično izvede, kljub temu da ni nobene možnosti za drugačen razplet od načrtovanega. Drugače rečeno, ne more imeti fige v žepu in verovati v milega Boga, ki mu takšne grozote ne bi povzročil. Znajde se pred odločitvijo, ki je docela dokončna in kjer sredinska pot ne obstaja. Če v to privoli, privoli s celim svojim življenjem, privoli v svojo smrt brez možnosti povratka. In ko v to privoli, to stori – kot pravi Derrida – *brez preračunavanja, brez misli, da gre za »naložbo«, brez upanja, da bo to dobil nazaj.*

Pravzaprav se na neki način znajde pred svojim breznom – iz katerega ni druge poti kot smrt. Ker ne ve, kakšen načrt ima Bog po tem, ko bo sprejel odločitev, je vsaka odločitev zanj dokončna. Glavno pa je, da ne ve, kaj so posledice. Ko se odloči za Boga namesto za svojega sina, kar je na prvi pogled popolnoma nerazumno, ne ve, kaj to zares pomeni. Vere v tem trenutku se ne dá razložiti, saj nikomur ničesar ne dokazuje; Bog mu za vdanost ničesar ne obljublja. In ta *odločitev sama že predstavlja smrt* – saj Abraham bi izvedel dejanje, če ga Bog ne bi zaustavil.

On je na neki stopnji že ubil svojega sina. To, da dejanje fizično izvede, niti ni več zares pomembno. Pri zgodbi ni zares pomembno, ali njegov sin umre, temveč odločitev o uboju, ki jo Abraham mora pretehtati – s tem pa, ko se odloči za uboj sina, že postane morilec. Smrt, ki jo podari Bogu, je pravzaprav njegova lastna smrt, smrt tistega Abrahama, ki se za uboj sina ne bi odločil. Skozi to očišče pa je situacija popolnoma ireverzibilna. S tem, da sin preživi, nismo nazaj na začetni točki, kot tudi nismo priča istemu Abrahamu, ki je samo dokazal svojo vero in vdanost Bogu: stari Abraham je izginil in z realnostjo se mora soočiti na novo. V takšni interpretaciji te svetopisemske zgodbe se skriva ta spoj vere in smrti, ki rezultira v pogum za dejanje, katerega razplet je v celoti neznan.

Če torej povzamem, Bog nam tu predstavlja nek zunanji imperativ realnosti, ko ta zahteva nekakšen odziv. Ko se znajdemo v situaciji, kjer moramo sprejeti neko dokončno

odločitev, za katero je potreben pogum, razplet dejanja pa je neznan. Abrahamova *suicidalnost* se skriva v *odločitvi* za uboj svojega sina, ob tem pa nima predstave, zakaj je to *dobra odločitev.* Njegov sin, vsaj zame, v zgodbi predstavlja metaforo za Abrahamovo vpetost v svet, v katerem živi. Posledično pa tako Bog od njega ne zahteva umora sina, temveč prekinitev navezanosti, vrednotenja sveta na način, ki je Abrahamu takrat ključen. Zatorej bi lahko rekla, da zahteva od Abrahama *suicidalnost* na ravni, da Abraham ubije to, kar ga na njegovo resničnost najbolj veže. V trenutku odločitve pa ima samo vero, ki pa ne zagotavlja ničesar. Táko sinovo življenje nikoli niti ni zares pomembno, saj v tem ključnem momentu, ko Abraham sam pri sebi postane morilec, sina dobi nazaj. Hkrati pa mu ostane ta *izkušnja smrti,* o kateri sem pisala na prejšnjih straneh.

Ta primer dobro ponazarja totalno »stavo« ob *suicidalnosti*, ki mora igrati na vse ali nič brez kakršnegakoli zagotovila. Takšen pogum predpostavlja dvom v vsa prepričanja, ki si jih lahko zamislimo, da jih imamo. In ubiti moramo ravno tisto, kar je od vsega najtežje ubiti, ravno tisti del sebe, ki ga pred svetom skrivamo kot nekaj, kar je najbolj naše; tisti del, brez katerega mislimo, da ne moremo preživeti.

### 3.4.4 Množični morilci

Kot omenjeno, sem pri razmišljanju o fizičnih smrtih obravnavala še en vidik umiranja zaradi ideologije. Pri njihovem dejanju je na prvi pogled prisotna totalna arbitrarna svoboda, zato sem morala skozi razmislek najti argumentacijo, na kakšen način se takšni primeri ne morejo gledati skozi koncept *suicidalnosti* in zakaj pravzaprav prav ti niso svobodni. Skozi razmislek o takšnih množičnih morilcih pa bom odprla še en vidik. Kot omenjeno, njihovega ravnanja ne moremo nikakor umestiti v dejanja, ki bi jih označili za suicidalna, vendar lahko skozi to, da predstavimo njihovo situacijo, dobro prikažemo takšen postopen razkol med našim dojemanjem realnosti kot tudi zaznavo.

Torej, pri islamskih fundamentalistih imamo opravka z ideologijo v svoji »najbolj neposredni« obliki, skozi dejanje samomora pa se ta izrazi kot najvišja potrditev identitete storilca. Njim smrt predstavlja samo ločnico ali korak do izpolnitve namena, okoli katerega se njihov svet strukturira. Imamo pa še eno skupino samomorilcev, pri katerih je situacija nekoliko drugačna, to so t. i. *mass shooters*, ki na koncu ubijejo tudi sebe. Na prvi pogled se zdi, da gre pri *mass shooters* za podoben postopek, pa čeprav se empirično

dogaja v zelo drugačnem ideološkem kontekstu. V obeh primerih gre za poboj ljudi na nekem specifičnem mestu, ki mu sledi lastna smrt kot vrhunec dogodka. Vendar je že prva razlika ta, da je v primeru terorističnega napada (kot je lahko islamski ali pa tudi skrajno desničarski) dejanje izvedeno v imenu nekoga. V teh primerih je izvajalec predstavnik drugih, ideologije, ki stoji za njim in ga nekako čaka odprtih rok, ko bo izpolnil zadano nalogo (katere del je tudi samomor). Pri množičnem napadalcu pa za njim navidezno ni ničesar. Na tem mestu naj samo poudarim, da govorim o samomorilcih, ki niso množični morilci neke specifične (desne) idelogije in ki (če) umrejo, umrejo zaradi razpleta dogodka samega (smrt, povzročena s strani policije ali vojske).

Ko torej takšen morilec stori samomor, končno umre – ne gre niti v posmrtno življenje niti ne zastopa neke že artikulirane realnosti. S tega vidika je morda bližje vidiku Stjepana Filipovića, saj je smrt zanj dokončna in resnična. Tudi pri njem ni že vzpostavljenega sveta, ki bi ga samo širil. Takšni množični morilci tako nastopajo iz nekega osamljenega položaja, ki je individualen, oni pa so pravzaprav kot nekakšni (tragični) heroji.

Druga pomembna stvar, ki mi je odprla novo razmišljanje o naši temi, pa je, da se oni pravzaprav ničesar ne borijo. Ideologija, ki naj bi stala za njimi, nima nikakršnega imperativa; ne borijo se za neko že vzpostavljeno realnost (kot npr. islamski fundamentalisti) ali šele prihajajočo realnost (kot npr. Stjepan Filipović), temveč samo za ukinitev realnosti, v kateri živijo oz. proti kateri nastopajo. Lahko bi rekla, da s svojim dejanjem (smrt ljudi v okolici in na koncu s svojo smrtjo) izvedejo nekakšno samoukinitev. Skozi takšno samouničenje sprostijo težo resničnosti, ki se nad njimi nakopiči. Gledano s tega očišča pa ne moremo govoriti o *suicidalnosti,* s katero se v tem delu ukvarjamo; a odgovor na vprašanje, *zakaj to delajo,* odpre zelo zanimivo smer razmišljanja. Med njimi kot posamezniki in realnostjo lahko artikuliramo vez, ki nam omogoča boljši vpogled v naš odnos do realnosti.

Na ta fenomen množičnih morilcev bi lahko gledali kot na neko družbeno nevralgično točko, ki se sproži, ker se nekje pač mora sprožiti. Dejstvo je, da so takšni samomorilci vedno moški, ki popustijo ob družbenem pritisku, ki se nad njimi izvaja. V skrajno neoliberalnem svetu, kjer je na površini vse dovoljeno in vse mogoče, pa se kljub temu ustvarjajo določena družbena pričakovanja do moškosti, ki jih nekateri zelo težko dosežejo oz. zadovoljijo. Mislim, da je takšna (liberalna) ideologija na površini nevidna (kot vsaka,

v katero smo v nekem trenutku vpeti), a se njena *teža* vseeno občuti. Sama dejanje takšnih samomorilcev razumem kot neke vrste odziv na težo realnosti, ki jo prenašajo.

Če to temo izrabim za lastno razmišljanje, bi nadaljevala, da se pritisk izpolnjevanja družbene vloge posameznika (v tem primeru moškega) občuti kot nekakšno abstraktno težo, ki brez tega, da ima gravitacijo, vseeno pritiska. Da obstaja kot imperativ, ki pa ga je zelo težko artikulirati ali sploh locirati znotraj družbene resničnosti, saj se ne tvori skozi nek specifičen družbeni aparat, ki bi kot neka točka služil kot objekt moči. Tako se posameznik znajde v situaciji, da ne more jasno s prstom pokazati na izvor družbenih pričakovanj, a hkrati, ko jih ne zadosti, to občuti na svojem telesu. Na površju družbe naj bi lahko bil kdorkoli; pravzaprav bel moški zahodnega sveta ima neke *»dolžnosti«,* ki jih lahko ne razume, ampak samo občuti. Mislim, da gre ta občutek z roko v roki z razvojem interneta, ki se čedalje bolj artikulira v Velikega Drugega. Dejstvo je, da se takšni napadi pojavljajo v današnjem času, a to ni bil predmet moje raziskave.
Kljub takšnemu vsakodnevnemu občutenju poraza se ravno zaradi te disperzivnosti ni mogoče obrniti na nič specifičnega in tako locirati krivca. Sama bi rekla, da doživljanje sveta s takšnega vidika ustvarja občutek odtujitve, saj sta doživetje in zaznava realnosti nezdružljiva. Lahko bi nadaljevala, da je posledica te odtujitve od sveta stanje, kjer se realnost očuti kot nekaj tujega.

Za boljši opis se lahko oprem na Slavoja Žižka in njegovo knjigo z naslovom *Welcome to the desert of the real*[1] pravi:

*»The ultimate American paranoiac fantasy is that of an individual living in a small idyllic Californian city, a consumerist paradise, who suddenly starts to suspect that the world he is living in is a fake, a spectacle staged to convince him that he is living in real world, while all the people around him are in fact actors and extras in a gigantic show.« (13)*

Takšen občutek odtujitve lahko vodi v še večji razkol med tem, kaj subjekt intimno doživlja v svetu in kaj je sploh družbena realnost. To se lahko stopnjuje do točke, kjer

[1] V petih esejih se ukvarja z različnimi pogledi na teroristične napade v New Yorku 11. septembra 2001. Znotraj zelo drugačne tematike od naše pa se lahko navežemo na določene teme. Omenjena knjiga si sam naslov izposoja iz filma *Matrica*; film pa skovanko (Desert of the real) pri *Jean Baudrillardevi* knjigi *Simulacra and simulation*.

realnost zahteva odgovor in hkrati odziv. S tem se takšna dvojnost ukine ali pa sinhronizira. Lahko bi rekla, da so to podobni trenutki kot pri Svetem Geneziju ali Svetem Pavlu, kjer sta primorana v odločitev. Zakaj torej takšni *mass shooters* ne padejo v kategorijo naše *suicidalnosti*, s katero se ukvarjamo?

To, da je realnost *fejk*, je blizu razumevanja sveta kot nekaj »virtualnega«. Ta ideja sama po sebi ni nič novega, vendar je za virtualnost značilno, da je v osnovi reprezentacija realnosti ali njen »slabši« dvojnik. Morda je smiselno vzeti še en Žižkov citat iz omenjene knjige, kjer pravi:

*»Virtual Reality simply generalizes this procedure of offering a product deprived of its substance: it provides reality itself deprived of its substance, of the har resistant kernel of the Real – just as decaffeinated coffee smells and tastes like real coffee without being real coffee, Virtual Reality is experienced as reality without being so. What happens at the end of this process of virtualization, however, is that we begin to experience 'real reality' itself as a virtual entity.« (11)*

Nikakor ne bi želela reči, da množični morilci svet dojemajo kot virtualen in zatorej lahko ubijajo vsepoprevk, ob tem pa celo uživajo kot v videoigri. To, čemur Žižek pravi *we begin to experience 'real reality' itself as a virtual entity*, nosi težo. Ta občutek, da je vse iluzija, ljudi pritiska – sama bi rekla, da je to izkušnja sveta kot *fejk*, izza katerega pa ni ničesar. Vprašanje, ki se postavi, je, zakaj se v trenutkih, ko je pritisk premočan, takšni ljudje samo preprosto ne ubijejo; zakaj ob tem ubijejo še druge ljudi?

Množične morilce bi lahko poimenovala tudi kot množične samomorilce. Kakorkoli gledam na omenjeno temo, je njihovo dejanje kljub temu odgovor na svet, odgovor na realnost, ki jih sili v odločitev. Ko se znajdejo v takšnih trenutkih dvojnosti niti nimajo več izbire med dvema realnostma, ampak med to eno ali pa ničem. Trenutek, kjer se odločijo ubiti sebe, ob tem pa še čim več drugih ljudi, je trenutek, ko *izberejo nič*. Za poboj ostalih ljudi ne bi zares mogla zares reči, da je to emancipatorno dejanje, a bolj ko so pri tem uspešni, več »niča« bodo ustvarili. Prej sem omenila, da se za nič ne borijo, in lahko bi rekla, da edino, za kar se borijo, je dejanje sámo, v katerem stremijo k čim bolj uspešni ukinitvi ideologije, na koncu tudi ukinitvi sebe. S smrtjo drugih ljudi in šele na koncu s

svojo smrtjo podajo dokončen odgovor na razkol, v katerem so se znašli. V njihovem primeru je smrt zagotovo končna in realna.

Vendar je v njihovi situaciji, kot sem že omenila, zelo pomembno, da nimajo ideje kakršnekoli alternativne realnosti, ki ne bi bila ta, v kateri živijo. Nimajo predstave o nobenem drugem hipotetičnem ali potencialnem svetu. Tako pa se s svojim dejanjem ne borijo za izničitev enega sveta, da bi se s tem ustvaril prostor za novega. Zdi se mi, da zaradi tega tudi ni prostora za nikakršno vero. To sklepam skozi to, da takšni množični (samo)morilci ves čas, tudi ob svoji smrti, ostajajo *nemi*. To niso napadalci, ki pišejo manifeste ali kakršnekoli obrazložitve svojega dejanja, temveč molčijo vse do konca.

Skozi takšen pogled na te napadalce mi je zelo zanimivo razmerje med njihovim telesom (oz. največjo intimo) in realnostjo, ki kot sama ideologija izvaja pritisk nad njimi. Seveda ideologija vrši pritiske na vse nas, na različne načine in različno intenzivno, toda v njihovem primeru s svojim dejanjem neposredno odgovarjajo na ta pritisk, kar pa pusti še kako materialne posledice. Ne streljajo ljudi v prostorih, kjer naj bi bili zgoščeni centri moči, temveč so tarče relativno arbitrarne; vseh slojev, etničnih skupin in spolov. Morda bi lahko rekla, da je kriterij edinole javno mesto, ki je na neki način javna institucija (npr. srednja šola, nakupovalni center). Takšne odločitve nakazujejo na to, da streljanje v nekih navideznih centrih moči niti ni bolj učinkovito, ker je nemogoče s prstom pokazati na krivce. Borijo se z mlini na veter; in ne samo to, da se borijo z njimi, vendar se tega tudi zavedajo.

Tak odklon zaznave in dojemanja realnosti te ideološke nevidne lovke v takšnih primerih privedejo do ekstrema, ki ima lahko prepogosto žalosten razplet. Lahko bi rekla, da so zaradi konteksta, v katerem živijo, že vnaprej obsojeni na dihotomijo med popolno vpetostjo v to eno realnost, ki jim je na voljo, ali pa radikalnim ničem. Neskončen nič, ki se kaže izpod (zdaj že) virtualnega sveta, je realen in nem. V tem pa je izbor za nič pravzaprav edina možnost upora, s čimer jih lahko postavimo v nihilistični okvir.

## 3.5 Odtujitev

Takšni množični samomorilci so za nas zanimivi, saj se skozi njihovo situacijo najbolj čisto vidi odklon med občutkom o svetu in zaznavo, kar ustvarja nenehno stanje dvojnosti

pogleda. Vendar pa je prav vsem prej opisanim primerom skupno to, da se posamezniki zaradi nekega dogodka znajdejo v stanju odtujitve do realnosti, v kateri so živeli. Lahko se to zgodi skozi konkreten dogodek ali pa zaradi določenega konteksta postopoma zdrsnejo v stanje razkola med svetom in njimi; to stanje pa na neki točki zahteva razrešitev. Skratka, v vseh obravnavanih primerih se zaradi tega razkola (en) svet pokaže kot reprezentacija. Tudi če so individualne reakcije na to dejstvo različne, vsaka od obravnavanih oseb poda svoj odgovor.

Na eni strani imamo primere, kot so Genezij, Pavel, Abraham ali pa liki iz filma *Teorema*, ki se jim zaradi nekega specifičnega Dogodka (razsvetljenje, penetracija boga, imperativ Boga) poruši predstava o svoji identiteti. *Prepoznajo* se, ali še boljše, *prebudijo* se v svet, ki od njih zahteva, da ubijejo del sebe, da bi njihova identiteta spet ustrezala realnosti, pa če to naredijo uspešno ali ne. Dokler se to tranzitno obdobje ne konča, bi lahko rekla, da se nahajajo v stanju tega, kar sem prej opisala kot čas med psom in volkom.

Na drugi strani sem podala primer igralkine mame, kjer pa ta razkol ni definiran neposredno z enim specifičnim dogodkom. V takšnih primerih se realnost postopoma para do točke, kjer je razkol že tako očiten, da se posameznikova identiteta prav tako ne sklada s svetom, ki ga sam vseeno še vedno naučeno zaznava. To stanje pa prav tako postaja nevzdržno in zahteva nekakšno razrešitev. V primeru igralkine mame, ki se ni mogla soočiti z dejstvom, da je hčerka drugače spolno usmerjena, kot si je sama zamišljala, ima možnost drugačnega sveta, sveta, v katerem mora prilagoditi svojo identiteto na način, da to sprejme. Stanje takšnega razkola, ki pa postopoma vodi v radikalizacijo situacije do te mere, da je posameznik primoran na realnost odgovoriti, sem poskušala bolje predstaviti skozi primer množičnih samomorilcev, kjer posledice takšnega razkola vidimo izjemno materialno (pa čeprav njihova dejanja nimajo nič opraviti s *suicidalnostjo*).

V tem poglavju sem namenoma obravnavala primere, ki so veliki in radikalni, saj nekako predstavljajo arhetipe, skozi katere sem lažje ohranjala natančnost misli. A tudi, če so opisane situacije radikalne, ne pomeni, da nimajo nič opraviti z našimi življenji. V življenju se takšne situacije, kjer se ne zgodi neposredno en Dogodek, temveč se realnost cepi počasi, pojavljajo pravzaprav zelo pogosto. Od tega, da nekdo sam sebi ne prizna varanja partnerja, da se njegov otrok, npr., drogira, do tega, da nekdo, ki dela v podjetju, za katerega (ne) vedo, povzroča škodo – del realnosti, ki nakazuje na to, preprosto

odrežejo. Energija, ki gre v zatiskanje oči pred tem dejstvom, pa se nekje občuti, celo pritiska. Priznanje sebi, da si mogoče v tem trenutku pravzaprav nekdo drug kot ta, za katerega si mislil, da si, pomeni ubiti temeljno predstavo o sebi. Morda bi lahko rekla, da je ta trenutek tega spoznanja, ki je v teh situacijah povsem intimen in niti ni časovno povzročen »od zunaj«, na neko način isti kot Dogodki iz prejšnjega odstavka, kjer je trenutek spreobrnitve vezan na konkretno situacijo.

Pogledano z distance smo seveda vsi ves čas vpeti v različne ideologije, zavedajoči se tega ali pa ne. Pogosto lahko zaznamo, vidimo in celo opišemo delovanje neke druge ideologije, ki ji sami (na videz) ne pripadamo, svojo pa občutimo kot nespremenljivo dejstvo o svetu (npr. stališče znanosti, ki na Cerkev gleda kot na ideologijo, na znanost pa ne). Vseskozi živimo v »pravi resničnosti«, dokler ne najdemo neke *bolj prave*. Ta mejna točka, ki ločuje dva svetova, omogoča preskok v *bolj pravo resničnost*. Vendar ko se takšen dogodek dogaja, je izkušnja takšna, da se nam nova realnost zdi še neartikulirana, četudi se (skoraj) vedno za nazaj izkaže, da smo samo zdrsnili iz enega ideološkega stališča v drugega – kot, npr., Genezij. A zdi se mi, da to lahko pri sebi uzremo šele takrat, ko že nismo več tam in že trdno zavzemamo neko trenutno resničnost, ki ji zdaj pripadamo. Ta novi položaj nam šele omogoča, da skozi razliko do preteklosti svojo prejšnjo idejo o resničnosti občutimo kot laž. In ne samo laž, temveč tudi kot nekaj, kar je bilo nam pravzaprav ves čas tuje.

Verjamem, da obstajajo tudi ljudje, ki se jim nikoli ne more zgoditi nekaj takšnega: ne zato, ker venomer živijo v skladu s svojim poimenovanjem resnice, temveč ker jim uspeva *prezreti* takšne dogodke vsakič znova. Sama bi rekla, da to pri takšnih ljudeh vodi na eni strani v rigidnost razumevanja sveta in na drugi v cinizem. Upam si trditi, da je to stanje, ki je daleč od svobode, saj sposobnost prepoznati, da z našim pogledom na to, kaj je res, nekaj ne drži, dokazuje, da smo sposobni postaviti meje samih sebe in videti, da onkraj nas obstaja *zunanjost*.

Dogodki, ki pa nam to omogočajo, nas zato postavijo v ta čas med psom in volkom, v čas dvoumnosti; to ranljivo stanje dvojnega pogleda pa pravzaprav ponuja položaj *tujca*, saj samo takrat nismo docela umeščeni v neko ideologijo. To je čas, ko subjekt pride najbližje avtonomiji kot lahko – ker izkusi občutek odtujitve od svoje lastne predstave o svetu. Mislim, da je takrat ključno imeti pogum in pogledati v temo onkraj identitete, ki se je že

pretrgala. Pogledati v temo in skočiti. To pomeni ubiti, opustiti, preboleti del sebe, s tem pa radikalno prestrukturirati vrednote. Pomeni tudi sposobnost pozabe, oprostitve. Ker na to v osnovi gledam kot na emancipatorno dejanje, pomeni tudi iti proti smrti (ki pa ne zanika življenja). Ko to naredimo, pa vsakič na novo artikuliramo svet, za katerega prej nismo vedeli, da lahko obstaja (ker ga je naša prejšnja ideologija zanikala). Večji kot je naš svet, bolj svobodni smo.

Poglavje zaključujem s še enim Žižkovim citatom iz prej omenjene knjige, ki lepo opiše večino zgoraj opisanega:

*»[...] an Act is always situated in a concrete context – this, however, does not mean that it is fully determined by its context. An Act always involves a radical risk, what Derrida, following Kierkegaard, called the madness of a decision: it is a step into the open, with no guarantees about the final outcome – why? Because an Act retroactively changes the very coordinates into which it intervenes. This lack of guarantee is what the critics cannot tolerate: they want an Act without risk – not without empirical risks, but without the much more radical 'transcendental risk' that the Act will not only simply fail, but radically misfire. In short, to paraphrase Robespierre, those who oppose the 'absolute Act' effectively oppose the Act as such, they want an Act without the Act.« (152)*

## *3.* Suicidalnost kolektiva

V prejšnjem poglavju sem skozi različne primere skušala približati koncept *suicidalnosti*, ki je bil osrednja tema mojega zanimanja pri ustvarjanju koncepta same uprizoritve. Vsi prej našteti primeri obravnavajo posameznika pri soočanju z lastno realnostjo na različne načine. Skozi različne teoretske pristope sem skušala osvetliti takšne Dogodke, pa vendar vseskozi lahko govorimo samo nekako *okoli* njih, prek izkušenj (različnih ljudi). Stanje, ko se nam menja izkušnja resničnosti, je zelo individualno, prav tako vsak na drugačen način izkuša »smrt«. S tem v mislih me je zanimalo naslednje: kaj pa pomeni neka kolektivna *suicidalnost*, v čem se skupina ljudi lahko poveže s podobno izkušnjo? To izkustvo seveda ne more potekati tako intenzivno, saj je identiteta vsakega malo drugačna, tudi kadar ima skupina ljudi iste življenjske okoliščine in skupno ideologijo. Pa vendar

lahko obstaja neko kolektivno izkustvo smrti, smrtnosti, kjer nek določen del realnosti lahko umre za vse v specifični skupini ljudi.

Če hočemo govoriti o koncu neke skupne ideologije, moramo govoriti o družbenem stanju oz. nekakšni kolektivni izkušnji konca. Ker seveda nimam v mislih kolektivnega samomora, lahko o skupinski *suicidalnosti* govorimo bolj abstraktno (npr. konec kapitalizma ali pa skrajno konkretno konec sveta). Skozi skupino ljudi težko govorimo o vseh niansah izkušenj, ki sem jih že opisovala, saj mora biti situacija jasnejša: ali gre za občutek konca, ki si ga deli več ljudi, ali pa gre za fizično smrt skupine ljudi in njihov odnos do konca.

V tem smislu bi lahko razmišljala o odnosu ljudi skozi tezo, da je kapitalizem nekako zadnji družbeni sistem, ki ga je nemogoče v celoti zamenjati in ki posledično prinaša neko dokončnost. Obstaja veliko teoretskih del, ki kapitalizem povezujejo s koncem neke oblike človečnosti, a morda, da bi lahko govorili o skupinski *suicidalnosti*, potrebujemo ne samo stanje konca kot edino vezivo med ljudmi, temveč tudi nekaj drugega, ki bi jih v odnosu do tega konca v izkušnji povezalo. Če bi, recimo (prihajajoča) oblika kapitalizma, predstavljala konec neke dobe – neko smrt –, kako bi se torej s tem soočila skupina ljudi? Če zastavim drugače, zanimalo me je, kaj lahko poveže oz. združi ljudi ob dojemanju konca na kolektivni ravni in ne individualni? Kakšna je to oblika skupnosti, ki lahko prinaša neko kolektivno *suicidalnost*, s tem pa tudi neko obliko vere?

Ker je to naša družbena sedanjost, si težko zamislimo, ali obstaja nekakšen »po«, po nečem, kar bi lahko bil konec sveta, kot ga poznamo. Sistemi so se skozi zgodovino (zgodovino Zahoda) nekajkrat zamenjali, v teh tranzitnih obdobjih prehoda pa je skozi izkušnjo vedno vladal nek občutek konca ali smrti. Vsak sistem pride do svojega roba in takrat se pojavi koncept *apokalipse*. V krščanskem izročilu ima apokalipsa posebno mesto. Cel svet bo uničen kot vsi ljudje v njem, a ta izbris sveta ni zares absolutni konec. Izničenje materialnega sveta se zgodi zato, da se bo po apokalipsi svet lahko zgradil znova. Lahko bi rekla, da služi kot nujnost pri prestrukturiranju novega sveta. Vse se odstrani, da lahko novo nastane iz niča. K razmišljanju o apokalipsi se je v zgodovini vračalo vedno znova kot tudi v različnih družbenih sistemih in območjih. Takšno koncipiranje vseobsegajoče smrti v sebi nosi idejo (nekega novega) življenja, toda lahko bi trdila, da je družbena atmosfera takrat predvsem občutek samo konca sveta.

## 4.1 Film Melanholija

Kot zanimiv primer lahko vzamemo film *Melanholija Larsa von Triera*, ki govori o planetu z istim imenom, ki trči v svet in s tem sproži konec Zemlje; ob tem pa tudi konec vsakega človeštva. Konca nikoli zares ne vidimo, film pa se konča s kadrom, kjer gledamo, kako planet Melanholija trči ob nas. Pri tem filmu imamo opravka z dejanskim koncem sveta – naš planet bo uničen sekundo po koncu filma, brez možnosti vrnitve. Meni je bil za predstavo navdih predvsem zadnji kader filma oz. njegov konec. Gledamo glavni ženski lik, ki skupaj s svojima nečakoma, ki sta otroka, iz nekoliko palic sestavi nekaj, kar spominja na nekakšen šotor. Nato se vanj usedejo, se primejo za roke in skupaj zrejo proti trku planeta. Zakaj ima ta skupina ljudi, ki bo čez pet minut brez dvoma mrtva, potrebo po tem, da postavi ta šotor (dom) in se vanj usede?

Film prikazuje situacijo, ki predstavlja radikalni konec. To ni tranzitno obdobje (kot npr. revolucija), po katerem se družbena shema prestrukturira, ampak je konec nepovraten; po tem dogodku je s človeške perspektive nemogoče govoriti o kakršnemkoli »po«. Če ta konec berem skozi idejo o *suicidalnosti*, ga doživljam zelo optimistično. Film zame prikazuje edini hipotetični izhod iz trenutnega družbenega stanja. Ob takšnem (paranormalnem) pojavu se trku ni mogoče izogniti s kakršnoli revolucijo, saj grožnja prihaja dobesedno iz vesolja – iz nečesa, kar je radikalno zunanje našemu svetu. Prihaja s hitrostjo, ki je ni mogoče nadzorovati, zaradi te neskončne *tujosti* objekta pa človeštvo tudi nima nikakršnih sredstev oz. strategij za obrambo. Stanje pred trkom je fundamentalno nezamisljivo; kakršenkoli koncept ne zmore misliti razsežnosti izumrtja človeštva, ki ga ta dogodek prinaša: apokalipsa je dokončna.

Če to stanje primerjam z občutkom konca poznega kapitalizma, bi lahko rekla, da Trier odgovor najde samo v popolnem uničenju. Iz trenutne situacije se ne dá pobegniti s kakršnokoli revolucijo, ki nekatere stvari spremeni in nekatere ohrani iste, temveč samo izključno z izkušnjo totalne *smrti*. V izjemno megalomanskem zadnjem prizoru, kjer gledamo, kako na travi sedijo trije liki, v ozadju pa Melanholijo, ki se približuje Zemlji, režiser doda skladbo *Tristan in Izolda Richarda Wagnerja*. Film se konča v trenutku trka, kjer ogenj zajame like na filmu, razširi pa se proti kameri (gledalcem), kot bi zažgalo tudi nas. S tem ustvari avdiovizualno podobo, ki na nas deluje spektakličnо; s tem da apokalipsa na kameri zajame tudi nas. Tako gledalcem ponudi doživetje konca.

Vendar avtor ob tem ne ostaja ciničen ali brezizhoden. V tem prizoru so prav tako kot planet sam pomembne osebe, ki v šotoru sedijo in se držijo za roke. V tem dejanju vidim neko kolektivno *suicidalnost*, ki zahteva isti pogum, o katerem sem pisala v prejšnjem poglavju. Osebe nimajo izbire nad odločanjem o svoji smrti, a lahko se odločijo, kako bodo to dejstvo sprejele. Film v drugem delu prikazuje različne načine soočanja s to situacijo, ki je neizbežna. Prav vsakemu liku v filmu se zaradi te nujnosti dogodka poruši identiteta, glavni lik Justine pa je edini, ki v soočanju s koncem pokaže skrb nad otrokoma (nečakoma). Ta skrb pravzaprav nima nobenega preživetvenega pomena, temveč se pojavi kot nekakšen presežek, ki v tej radikalni situaciji nima zares prav funkcije.

Te okoliščine v filmu lahko uporabim za lastno razmišljanje, skozi katero se mi zdi, da je Justinino dejanje suicidalno. Ta skrb, ki jo pokaže in s čimer ustvari nek mikroprototip družine oz. družbe (izpod šotora iz palic), je meni pravzaprav najboljši možen upor v danem kontekstu. Na to potezo filma gledam kot na poziv, da se ob izkušnji (družbene) smrti obrnemo drug proti drugemu – to nikakor ni tolažba ali pa upanje na preživetje, temveč neka skrb drug za drugega, celo ljubezen, ki pa pride iz *suicidalnosti*.

Zanimivo je, da Freud v svojem eseju *Žalovanje in melanholija* prav slednjo koncipira kot posledico nezmožnosti žalovanja. Nastopi takrat, ko oseba ni sposobna sprejeti travmatične izkušnje izgube (nečesa) oz. svoje identitete prilagoditi realnosti, kjer je izguba del resnice. V filmu se pravzaprav nihče ne more uspešno soočiti s smrtjo, razen Justine, ki z bližanjem konca postaja vse bolj prisotna (medtem ko v prvem delu filma edina »trpi« za melanholijo). Skozi svojo interpretacijo bi lahko rekla, da Justine doživlja takšno tranzitno obdobje, kot sem ga opazovala v prejšnjem poglavju. Šele ko dokončno oprosti sebi in opusti predstavo o sebi – ali bolje rečeno opusti svojo persono –, se je edina zmožna soočiti s tem breznom totalne smrti. V tej pomirjenosti, ki pride iz poguma, da se je soočila s svojo identiteto, pa najde moč za takšno skrb do drugih. Ta ljubezen je popolnoma brezkoristna, saj nima nikakršne uporabne vrednosti, nikakršnega kapitala, kot jo načeloma imajo vsi odnosi, tudi v skrbi oz. ljubezni. Lahko bi rekla, da nima nobene struje, na katero bi se vpela, temveč ostaja kot neka neumestljiva presežna vrednost, ki se težko simbolizira.

Menim, da konec filma skozi reprezentacijo doma, ki ga ustvarijo skozi model šotora, kot tudi reprezentacijo družbe, ker so skupaj tri osebe, prikazuje to vez, ki temelji na takšni ljubezni. Prisotnost, ki se skozi takšno vez v tem kolektivu ustvari, pa ima zame podobno

funkcijo kot vera, o kateri sem že pisala. To ni upanje na boljši konec, temveč vera v točno ta trenutek, ki ima omejen rok trajanja. V tem skupinskem fokusu (prisotnosti) in medsebojni skrbi, ki ni zares simbolizirana, pa se zato pojavi določena avtonomija kolektiva. Ta prisotnost, ki se ustvari na nivoju grupe, na videz ni aktivna oblike borbe, pa vendar je v tisti situaciji edini smiselni upor.

Teza tega filma je skozi moje gledanje ta, da bi bila v takšni apokaliptični situaciji (v kateri se družbeno trenutno nahajamo) kakršnakoli oblika »aktivne« borbe samo zanikanje razsežnosti stanja. Prvi korak h kakršnikoli spremembi je soočanje s kapitalizmom, ki je nepremagljiv in čigar razsežnosti ne moremo racionalno misliti. Soočanje v tem, da če hočemo spremembo, mora takšna družba umreti – umre pa lahko samo tako, da vsi umremo z njo. Mogoče moramo *uprizoriti* apokalipso, s tem pa vsi ubiti del sebe (oz. svojo družbeno identiteto). Medtem ko se to dogaja, pa skupinsko mirno sedeti v šotoru iz palic in samo dihati. Takšna »brezsmiselna« skrb, vera ali ljubezen so skozi današnje družbene oči avtonomne ravno v tej svoji neumestljivosti, ker niso nič drugega kot nek neubesedljiv višek, neka presežna vrednost.

Kolektivna *suicidalnost* bi bila nekakšna skupinska pripravljenost borbe najprej za smrt in ne za življenje. Šele avtonomna smrt lahko proizvede popolnoma novo življenje; da pa je smrt avtonomna, mora predpostavljati *izjemnost*, neznanost, brezno. Drugače povedano, treba se je boriti za pravico do soočanja s smrtjo v okoliščinah, ki jih lahko izberemo sami in so zaradi tega avtonomne. Paradoksno pa se ravno takrat soočamo s sedanjostjo, fokus naše borbe se preusmeri na ta trenutek, na prisotnost pred smrtjo. Takrat pa takšna kolektivna suicidalnost, ki je lahko videti pasivno, postane potentna revolucionarna praksa (nekoga drugega ...).

K temu poglavju prilagam še sklepni daljši citat *Bifa Berardija* iz knjige *Mass murders and suicide*, ki se odlično vklaplja v prej povedano. Pravi:

*»So what can be done when nothing can be done?*
*I think that ironic autonomy is the answer. I mean the contrary of participation, I mean the contrary of responsibility, I mean the contrary of faith. Politicians call on us to take part in their political concerns, economists call on us to be responsible, to work more, to go shopping, to stimulate the market. Priests call on us to have faith. If you follow these*

*inveiglements to participate, to be responsible – you are trapped. Do not take part in the game, do not expect any solution from politics, do not be attached to things, do not hope.*
*Dystopian irony (dyst-irony) is the language of autonomy.*
*Be sceptical: do not believe your own assumptions and predictions (or mine).*
*And do not revoke revolution. Revolt against power is necessary even if we may not know how to win.*
*Do not belong. Distinguish your destiny from the destiny of those who want to belong and to participate and to pay their debt. If they want war, be a deserter. If they are enslaved but want you to suffer like them, do not give in to their blackmail.*
*If you have to choose between death and slavery, don't be a slave. You have some chance to survive. If you accept slavery, you will die sooner or later anyway. As a slave.*
*You will die anyway; it is not particularly important when. What is important is how you live your life.*
*Remember that despair and joy are not incompatible. Despair is a consequence of understanding. Joy is a condition of the emotional mind. Despair is to acknowledge the truth of the present situation, but the sceptical mind knows that the only truth is shared imagination and shared projection. So do not be frightened by despair. It does not delimit the potential for joy. And joy is a condition for proving intellectual despair wrong.*
*Finally, don't take me too seriously. Don't take too seriously my catastrophic premonitions. And in case it is difficult to follow these prescriptions, don't take too seriously my prescriptions.*
*Irony is about the independence of mind from knowledge; it is about the excessive nature of the imagination.*
*So, at the very end: don't believe (me).« (151)*

# 4. Ustvarjanje predstave

## 5.1 Zasnova koncepta

V razmišljanju o konceptu uprizoritve sem se opirala na prej opisane primere in razmisleke. Vsak primer prinaša nov vidik na omenjeno temo, ki pa se jih dá v gledališče prenesti na veliko različnih načinov.

### 4.1.1 Prej/Potem

Čez prizmo zgoraj opisanega sem interpretirala dramsko besedilo *Rolanda Schimmelpfenniga Prej/Potem*. V besedilu avtor predstavi 38 likov, ki skozi različne življenjske situacije (od navidezno nepomembnih do velikih) ugotavljajo temeljne vidike svojih identitet. Različnim dogodkom je skupno to, da na osebe vplivajo tako, da po njih njihova življenja kot tudi njihov svet niso več ista. Skozi mnogo različnih obrazov se jim zgodijo takšni Dogodki, ki jim spremenijo parametre realnosti – v različnih dozah. V drami se nanizajo prizori življenja pred in po takšnih dogodkih. Nekateri liki so pogumnejši od drugih in se na to stanje odzovejo močneje. V določenih zgodbah bi lahko govorila celo o *suicidalnosti*, vendar pa drama prikazuje tudi ljudi, ki poskušajo ohranjati svojo idejo realnosti, kljub temu da nam avtor pokaže, da si očitno zatiskajo oči. Hotela sem uprizarjati to besedilo, a se v produkcijskih okoliščinah, ki sem jih morala upoštevati, te drame nisem želela lotiti.

### 5.1.2. Stanje »vmes«

Tako sem se odločila za povsem avtorski pristop, kjer sem izhajala samo iz izhodiščne teme takšnega poguma, kadar se odrečemo delu svoje identitete. Pri koncipiranju avtorskega projekta pa se je tako poleg teme najprej pojavilo vprašanje narativa.

Sprva me je odrsko najbolj zanimalo raziskovanje samega stanja osebne tranzicije, ta čas vmes med eno in drugo konsistentno realnostjo. V takšnem zastavku uprizoritve ne bi bilo nikakršne zgodbe, temveč bi skozi različna odrska sredstva poskušali ustvarjati in montirati situacije, ki znakovno niso jasno berljive skozi eno koherentno branje; torej situacije, ki bi bile dvoumne in na neki način kontradiktorne. V montaži so me zanimali preklopi med različnimi kodi, ko se dogajanje nenehno znova prestrukturira v novo formo, ki se jo moramo naučiti gledati vsakič sproti. To je neko območje sive cone, ko pravila gledanja niso jasno artikulirana. Na odru med posameznimi nastopajočimi tako ne bi bilo konflikta, vendar bi ta v celoti potekal v razmerju oder-gledalci. Pri takšni zasnovi se mi je takoj pojavil problem tega, da težko »rušiš« kod in pravila, če jih prej zadosti trdno ne vzpostaviš. Torej bi bilo treba, če bi hotela iti po tej poti, najprej vzpostaviti neko koherentno odrsko dogajanje, morda celo skozi neke vrste narativ.

### 5.1.3. Idioti

Drugo razmišljanje o konceptu me je peljalo v smeri, da bi nastopajoči neposredno naslavljali gledalce. Torej, da ne bi na odru ustvarjali dvoumne situacije, temveč bi igralci prevzeli narativ nase; da bi oni sami v tistem trenutku skozi jezik in telo pri sebi rušili različne simbolne samoumevnosti. Tako bi bil zastavek ta, da igralci uprizarjajo same sebe kot ljudi. Začeli bi na točki, kjer so oni najbolj – kot so lahko – sproščeni in avtentični; nato pa bi postopoma v obnašanju, telesu ali govoru stopali v območje nepredvidljivega (kot nekakšna borba proti »zdravemu« razumu). Pogum je tu v tem, da bi igralci v rušenju svojih intimnih konvencij šli čim dlje. Kot asociacijo bi lahko podala film *Idioti Larsa von Trierja,* vendar samo s tega vidika, da performerji rušijo konvencije življenjskih ritualov, ki nam delujejo samoumevni in kot taki edini možni. V takšni postavki bi se izognili vzpostavljanju nekega jasnega koda na odru (kot bi to morali v prejšnjem odstavku), saj bi igralci raziskovali material s svojimi intimnimi konvencijami, ki so podobne kot pri gledalcih – s tem pa bi preizpraševali svojo identiteto.

Kot drugo asociacijo pri takšnem vidiku bi lahko navedla komika *Andyja Kaufmana,* ki v vsem svojem početju briše meje tako med avtentičnostjo in igro kot med realnim življenjem in konstruktom. Tako Andy Kaufman kot tudi Jim Carrey s svojim delovanjem proizvajata pomene, ki so težko značilni za neko koherentno identiteto. Ti navidezno čudni pomeni so kot stranski produkt njunih likov, ki jih ustvarjata. Občutek imam, da se ob trku z gledalci (pogledom) ustvari neka simbolna siva cona, ki na gledalca deluje kot hladen tuš – zebe, a na koncu zbistri. Pod vprašaj postavljata obnašanje, ki je tako vcepljeno v ljudi, da daje občutek samoumevnosti, s tem pa gledalcem omogočata določeno potujitev od njih samih.

Ta način razmišljanja se navezuje na moment, ko realnost občutimo kot *fejk,* kot iluzijo, o čemer sem govorila v prvem poglavju. Ti veliki dogodki v življenju, ki nam ponudijo, da svojo resničnost vidimo in občutimo kot konstrukt, nam prav tako omogočajo določeno odtujitev. Lahko bi metaforično rekla, da smo igralci v lastnih življenjih: da venomer nastopamo pred nekogaršnjim pogledom. Skozi raznovrstne izkušnje pa smo tudi usposobljeni za različne vloge v različnih situacijah, kjer se moramo *naučiti,* kako *avtentično* igrati samega sebe (predvsem pred seboj).

Lahko bi rekla, da smo protagonisti v svojih življenjih, to besedo pa uporabljam zato, ker se okoli glavnega junaka vrtijo stranske zgodbe; kot mi načeloma vedno sebe postavljamo v epicenter svojega delovanja. To nam seveda omogoča, da se z mestom svojega pogleda ne ukvarjamo ves čas in da lahko na realnost gledamo z ene perspektive naenkrat. Skozi to stalno točko lahko okoli nje trdno strukturiramo koherentnost svoje identitete.

Zdi se mi, da ko se zavedamo še nekega pogleda (očišča), na svojo identiteto gledamo skozi koncept reprezentacije, o čemer sem veliko pisala v prejšnjem poglavju. V takšnih trenutkih tudi zase postanemo igralci v svojem lastnem filmu, kjer se trudimo delovati tako, da bomo svojo identiteto najbolj jasno *predstavili*. Ko se zavedamo, da smo na neki način »opazovani«, se v nas vzpostavi razmerje med uprizarjanjem samega sebe in občutkom, da pod tem pravzaprav ni ničesar. Takšno razmerje sem pozneje v predstavi uporabljala kot igralsko metodo.

Če vzamem čisto konkreten primer iz vsakdanjega življenja: ko jem solato na nekem javnem mestu, recimo v restavraciji, jem, ne da o tem pretirano razmišljam. Jem tako, kot sem naučena oz. navajena, hkrati pa aktivno ne posvečam pozornosti temu, kaj to govori o meni. V trenutku, ko opazim, da me nekdo pri jedi opazuje, pa moje obnašanje začne nekaj »pomeniti«. Tudi če se ne ukvarjam s tem, kaj si bo oseba, ki me gleda, specifično mislila o meni, se ustvari neke vrste pritisk. Naenkrat občutim dolžnost, da moram solato jesti tako, da kar najbolj avtentično predstavljam samo sebe. Pojavi se vprašanje, na kakšen način Nina Ramšak pravzaprav jé solato, da bo najbolje izražala svojo identiteto? Hkrati s tem občutkom pa se pojavi dvom, da pod tem očitnim konstruktom, ki je namenjen samo pogledu, ni neke bolj avtentične osebnosti, temveč samo praznina.

To je primer neke prakse, ki sem jo naredila že tisočkrat, tako v intimi kot takrat, ko sem bila izpostavljena pogledu; vendar mislim, da to počnemo pravzaprav ves čas, morda pa se takšne odtujitve od »sebe« močno zavedamo predvsem v situacijah, v katerih se znajdemo prvič ali pa se prvič zavedamo pogleda. Zame se v takšnem razmerju subjekta in pogleda nahaja srce gledališkosti, če se neposredno ukvarja z igro reprezentacije ali pa ne. Vedno pa se postavlja pod pogled nečesa – lahko je ta pogled konkreten ali pa abstraktno vpisan v neko družbenost.

### 5.1.4. Apokalipsa

Teoretska raziskava, ki se je vila skozi že opisano razmišljanje, pa prinaša še en način razmišljanja o sami uprizoritvi. Želela sem, da je predstava skupinsko zastavljena, ob tem pa sem razmišljala tudi v smeri skupine. V poskusu konkretizacije *suicidalnost*i bi si lahko zastavili nalogo, da se ustvarjalci predstave obnašamo tako, da se bo na dan premiere predstave zgodila apokalipsa. Stavek iz že omenjene knjige *Bifa Berardija* je bil zame zelo navdihujoč. Na koncu poglavja *Spasm* pravi:

*»Writing this book, I intended to produce a chaoide. Dealing with crime and suicide, I have been dealing with the contemporary spasm, and I have tried to decipher the social and cultural genesis of the present pathology. At the same time, I have tried to breathe normally, while staring into the eyes of the beast.« (138)*

Stavek, ki me je nagovarjal, je zadnji v omenjem odlomku – *I have tried to breathe normally, while staring into the eyes of the beast.* Zanimivo mi je bilo, kakšne odrske prisotnosti bi se lahko proizvajale skozi zastavek, da se vsak posebej in skupinsko soočimo z grožnjo, ki je v citatu naslovljena z »beast«. Skozi ta nastavek bi lahko zares vzeli idejo o koncu sveta – v procesu nastajanja predstave pa bi odpirali občutja in teme, ki bi se razpirale kot posledica dejstva, da bo na dan premiere apokalipsa. V takšni zasnovi bi se ukvarjali z vprašanji, kaj ob takšnih okoliščinah veže skupino ljudi in na kakšen način se oblikuje kolektiv. Cilj takšnega koncepta bi bil gledalcem ponuditi *»izkušnjo«* približujočega konca sveta, ki pa bi verjetno vsakemu gledalcu osebno pomenila nekaj drugačnega.

### 5.1.5. Kristusov pasijon

Četrti vidik, ki je bil pri zasnovi koncepta prav tako pomemben, je opiranje na zgodbo Jezusa Kristusa skozi (hipotetične) *suicidalnosti*. Če njegovo zgodbo pogledamo samo skozi eno specifično perspektivo, lahko nanj gledamo kot na človeka, ki se je v trenutkih pred svojo smrtjo soočil z lastnim breznom.

Lahko bi rekli, da je Jezus junak, ki se tega zaveda. Ima misijo, v katero ne dvomi, in to ga na neki način ohranja prepričanega vase. Je pravzaprav prvi »The One« v zahodno

krščanski misli, človek izbranec; s tem pa prvi pravi človeški heroj, ki je nenadomestljiv. Ta unikatnost, ki mu jo je določil Bog, mu daje suverenost in pogum, da ob širjenju svoje misli nikoli ne začuti dvoma v svojo identiteto. Ima moč, da kljubuje vsem oviram, ki se mu pri njegovi misiji pojavljajo, in ne samo to: ovire kvečjemu potrjujejo to, kar je zanj bistveno – da je resnični izbranec. Služi Bogu, in dokler služi Bogu, je na neki način neuničljiv, tudi če njegovo telo propade.

Za nas je zanimiva njegova zgodba, če jo vzamemo brez vstajenja po smrti (ki pa je za krščanstvo sicer ključno). Tako je on naš protagonist, ki umre na križu. V celotnem svojem delovanju je imel podporo Boga, kar je zanj temeljno osmišljevalo njegovo delovanje. Njegova vera v tem obdobju nastopa kot vera v lastno posebnost. To je vera, ki je posledica nekega skrivnega dogovora med Jezusom in Bogom; deluje predvsem kot varnost. Je zagotovilo, da imajo vsa dejanja, ki gredo proti Jezusu, posledico le do določene točke. Dokler on ostaja »The One«, ga nič zemeljskega ne more zares uničiti. Lahko bi celo rekla, da ima ravno zaradi te samozavesti, da Bog vseskozi stoji za njim, njegovo delovanje resnično navdihujoče učinke na ostale ljudi.

Kristusov pasijon (ki v osnovi pomeni trpljenje – lat. *passio*) je čas skušanja Jezusove vztrajnosti. Je čas, ko se skozi različne oblike mučenja Jezusu skuša dokazati, da ni poseben in da ni izbranec. Celoten pasijon prestane brez dvoma vase, za kar si prisluži smrt s križanjem. Preden umre, pa Matejev in Markov evangelij navajata iste Jezusove zadnje besede, ki izražajo dvom.

Matej pravi:

*»Ob šesti uri se je stemnilo po vsej deželi do devete ure. Okrog devete ure je Jezus zavpil z močnim glasom: »Elí, Elí, lemá sabahtáni?« to je »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?«*
*Ko so nekateri, ki so tam stali, to slišali, so govorili: »Ta kliče Elija.« Brž je stekel eden izmed njih, vzel gobo, jo napojil s kisom, nataknil na trst in mu ponujal piti. Drugi so govorili: »Pusti, poglejmo, če ga pride Elija rešit!« Jezus je spet zakričal z močnim glasom in izročil duha. In glej, zagrinjalo v templju se je pretrgalo na dvoje od vrha do tal.«*
*(Jezusova smrt, Matejev evangelij)*

Marko zelo podobno pravi:

*»Ko je prišla šesta ura, se je stemnilo po vsem svetu do devete ure. Ob deveti uri pa je Jezus zavpil z močnim glasom: »Eloí, Eloí, lemá sabahtáni?«, kar v prevodu pomeni: »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?« (Jezusova smrt, Markov evangelij)*

Zanimal me je torej ta trenutek dvoma, ki se v Jezusu pojavi tik pred njegovo smrtjo. V tistem trenutku podvomi v Boga, kar pa je edini dvom, ki ga Jezus pravzaprav o sebi lahko ima. Če Boga ni, tudi sam nima smisla, še manj smisla pa ima njegovo trpljenje, ki bo rezultiralo v smrt. Če predpostavimo, da je njegov zadnji stavek »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?«, na križu prvič zares resno preizprašuje svojo identiteto. Po tem izrečenem stavku, a še vedno pred smrtjo, se tako sooča z neko novo *realnostjo*. Njegov izgovorjeni stavek nakazuje na to, da se v trenutku na križu prvič pravzaprav zaveda svoje dejanske, telesne smrti; v tem trenutku pa se ves pogum celotnega življenja materializira v njegovo z žeblji prebodeno umirajoče telo.

Identiteta Jezusa Kristusa, od Boga poslanega sina, katerega namen je v resnici žrtvovanje sebe za vse ljudi, pa se v tem trenutku zanj ne kaže kot zmaga svojega poslanstva, temveč kot osamljeno trpeče telo predvsem enega samega človeka. Lahko bi rekli, da se na tej točki pasijon konča, a se odpre neka nova realnost; svet, kjer on ni »The One« niti ni izbranec. To stanje pred smrtjo je pravzaprav trenutek, v katerem se Jezus sooči s svetom, v katerem on ni junak, s svetom, kjer njegovo življenje, trpljenje in smrt nimajo simbolne vrednosti, vezane na lik božjega sina. To stanje pred smrtjo je čas, ko se zanj celotna persona Jezusa poruši, prebudi pa se v svetu, kjer je prvič zares sam. V luči vsega opisanega v prejšnjem poglavju bi lahko rekla, da se znajde v stanju, kjer se mu realnost, v kateri je živel, kot tudi njegova identiteta, vezana nanjo, zazdita kot laž – kot nekaj, kar je verjel, preden je ugotovil, da je Bog obmolknil in ga *zapustil*. Ostane obsojen, da umre osamljen in soočen s svojim krvavim telesom kmeta, ne kralja.

Kljub temu da se Jezusu v trenutku pred smrtjo njegovo življenje pokaže kot laž, pa to ne pomeni, da za nekoga drugega ni resničnost. Lahko bi rekla, da s svojo smrtjo, ki jo mora prestati sam, samo preneha biti *osrednji lik* zgodnjega krščanstva. Njegova vloga pravzaprav ni več glavna, nima več replik za izgovarjanje, a kljub temu še ni mrtev.

Učinki njegovega delovanja so resnični in prisotni, ideja Jezusa Kristusa je še vedno živa in potentna, vendar se odlepi od njegovega telesa ter ostane živa tudi po njegovi smrti.

Tudi če Jezus ob smrti doživi trenutek subjektivnega propada, pa je celotno njegovo delovanje v življenju enosmerno vodilo v to. Ko je še bil lik Jezusa, je vedel, da ga prav to čaka na koncu poti. Svet, ki bo šele prišel in za katerega se je v svoji misiji boril, pravzaprav ni več odvisen samo od njega, to pa pomeni, da Bog zanj obmolkne. Če tako gledam na njegovo zgodbo, bi njegovo smrt lahko primerjala s Stjepanom Filipovićem, o katerem sem pisala v prejšnjem poglavju. Stjepan sicer artikulirano tudi pred smrtjo izjavi vero v neki mogoči svet, ki bo šele prišel, a pri obeh je ključno, da kot posameznika niti nimata več vpliva nad tem niti nista več pomembna. Dvom, ki ga Jezus izkusi in prinese občutek, da je vse, v kar je verjel, laž, je njegovo doživetje, ampak to v resnici ni več ključno.

Pot, ki v življenju vodi do trenutkov, kjer opuščamo dele svoje identitete, bi lahko v določeni meri primerjali s pasijonom. Iz tega je izhajalo razmišljanje, da bi lahko grobo dramaturgijo predstave zasnovala kot pasijon; kjer se igralci skozi potek predstave soočajo z okoliščinami, ki jim skušajo dopovedati, da oni niso to, za kar mislijo, da so. Pasijon ima lahko veliko obrazov, vendar če ga kar najbolj abstrahiram, je zame pasijon nek narativ, ki skozi različne stopnje ali faze skuša posamezniku ubiti lastno predstavo o njem. Zanimalo me je vprašanje, kakšni bi torej bili individualni pasijoni, denimo mene ali pa konkretno igralcev, s katerimi sem sodelovala, ali pa posameznih likov, ki bi jih zasnovali?

Če torej povzamem, se je moje razmišljanje raztezalo med opisanimi možnimi konceptualizacijami uprizoritve. Smeri so med seboj različne, vendar sem od vsake vzela določen vidik. Na podlagi vseh teh informacij, ki sem jih o tej temi imela, kot z možnimi premestitvami v odrski prostor, sem zasnovala koncept, ki je služil kot izhodišče za začetek ustvarjalnega procesa z igralci.

Temo *suicidalnosti* sem skupaj z dramaturgom Milanom strukturirala v tridelno strukturo, pri čemer ima vsak del drugačen odnos do poguma.

## 5.2. Tridelni koncept uprizoritve

Prvi del sva zasnovala tako, da bi raziskovala pogum, ki ni fundamentalno rizičen (v smislu, kot sem ga povezovala s *suicidalnostjo*). Ukvarjali bi se s pogumom, kakršnega sem opisovala kot prvi primer skozi metaforo skoka na trapezu. V tem delu bi uporabljali material iz realnega življenja igralcev, skozi katerega bi vzpostavljali neposreden odnos do občinstva. Ta del bi bil v celoti nekako optimističen in bi gledalce nagovarjal k »pogumnim« dejanjem. Zamislila sem si ga tako, da bi bil *videti* kot najbolj performativni del celotne predstave. Skozi asociacije bi predstavili temo poguma, smrti, vere, skupnosti, kar bi služilo kot podajanje nekakšnega vsebinskega okvirja za nadaljnjo predstavo. V tem delu bi tudi igralci nastopali zelo individualno, morda celo tekmovalno. Bistveno se mi je zdelo v tem delu vzpostaviti določeno prepričanost v identiteto vsakega igralca posebej, da bi lahko pozneje ustvarjali kontekst, ki bi to postavljal pod vprašaj. Položaj, iz katerega bi v tem delu nastopali igralci, je takšen, ki poziva k akciji, vendar je ob tem brez radikalnega tveganja (vase).

Drugi del predstave sva koncipirala povsem dramsko. Nisem izhajala iz nobenega vnaprej izbranega besedila ali situacije, vendar sem se z dramaturgom dogovorila, da bo med procesom dela napisal tekst, ki bo v skladu z natančno idejo vsebine drugega dela. Za ta del sem sprva želela skozi različne dramske prizore vnesti takšen abstraktni Kristusov pasijon, kot sem opisala v prejšnjem poglavju. Vse osebe, ki so nastopale v prvem delu, bi se zdaj borile za eno mesto na (praznem) križu, ki čaka na svojega »Jezusa«. Vendar bližje kot bi bila smrt na križu, manj bi bile osebe prepričane vase. Naraščal pa bi dvom v svojo suverenost in izjemnost, saj bi se prvič morali soočiti z »realno« smrtjo. Tako bi se liki soočili s svojo predstavo o sebi, ki je bila v prvem delu povsem zadostna in ustrezna realnosti, v tem delu pa morajo del sebe spremeniti ali ubiti, da bi to dejanje zares izvedli.

Na tak način bi v drugem delu vpeljali koncept *suicidalnosti* s situacijo, ki od likov zahteva, da doživijo simbolno smrt (prek realne situacije križanja). Do odločitve za križanje enega nikoli ne bi prišlo, saj se osebe ne bi bile sposobne odločiti za enega; bolj ko bi se za to mesto prepirale, bolj bi razpadal tudi njihov svet (svet drugega dela predstave) in se nekako postopoma izlil v tretji del predstave.

Skozi proces sem vsebino drugega dela spremenila, a sem ves čas izhajala iz tega začetnega okvirja.

V tretjem delu pa bi se ukvarjali predvsem z enim stanjem, in sicer s takšno »izkušnjo smrti«, kot sem jo opisovala v prvem poglavju. Skozi različne gledališke kode bi raziskovali stanje takšnega padca v temo, v brezno. Raziskovali bi stanje, ko se znajdemo v tranzitnem obdobju in ga občutimo mučno ravno zaradi nepredstavljive svobode, ki se takrat odpre. Zamislila sva si, da bi tretji del bil nekakšen kolaž prizorov, v raziskavi pa bi bil poudarek na boju z lastno nezmožnostjo in soočanju s smrtnostjo tako znotraj lika kot tudi znotraj igralcev osebno. Skozi prehod iz drugega dela bi like, ki so obstajali v drugem delu, postopoma opustili, nadomestili pa jih ne bi z »avtentičnimi osebami« prvega dela, temveč bi zdaj igralci prvič bili pravi performativni subjekti, ki pa nimajo jasno zamejenih stališč in funkcije. Občutke propadanja identitete (tako oseb iz prvega kot drugega dela) bi raziskovali predvsem skozi telesni izraz in ne primarno skozi govor.

V nekakšnih sivih conah neizgovorljivega bi poskusili tudi najti izhod iz takšnega praznega prostora oz., bolje rečeno, najti užitek v njem. Ob tem pa ustvariti določeno skupinsko prisotnost, ki je morda edina stvar, ki ni namenjena izključno pogledu, temveč obstaja sama zase med performerji. To bi bil poskus nekakšnega radikalnega anticinizma, če lahko zavzamem stališče, da je v resnici pogum dejanje, ki je ravno obratno od cinizma.

### 5.3. Praktično delo

Nastopil je čas praktičnega dela. Ko sem imela zasnovan koncept, ki je služil kot izhodišče in rdeča nit za proces ustvarjanja predstave, sem se lotila izbire igralcev. Pri takšnem projektu, ki je bil zasnovan izrazito avtorsko in do neke mere tudi zelo osebno, sem želela najti ekipo, ki bi se osebno navezala na teme, ki sem jih do takrat že raziskovala. Ker je čas ustvarjanja magistrske predstave prostor, kjer lahko sama raziskujem, kar me zanima, se mi je zdelo pomembno tudi najti ekipo, ki bi skupaj z mano stopila na to ustvarjalno pot, ob meni in ne za menoj. Moj prvi kriterij je bil, da najdem ljudi (igralce), ki jih moja raziskava osebno zanima in jo lahko navežejo na svoje življenje. Velik del praktičnega dela sem zasnovala tako, da se raziskujejo in tudi pozneje v prizorih uporabljajo osebne teme, izkušnje, strahovi sodelujočih; zato je na neki način tudi bilo nujno, da se ostali posamezniki čutijo osebno vsebinsko nagovorjeni. Želela sem tudi, da so vsi igralci mladi, saj medgeneracijskost, ki se v profesionalnem gledališču pojavlja skorajda vedno, v

takšnih projektih, ki niso vpeti v institucionalno produkcijo, zelo spoštujem, kadar mladim uspe najti skupen glas.

Drugi kriterij pri izbiri sodelujočih je bil ta, da sem iskala ljudi, ki jih v vsakdanjem življenju spoštujem kot ljudi. Posameznike, ki so v svojem delu nekako marginalizirani na različne načine. Vsi so se že kdaj na različne načine uprli ustvarjanju nečesa, kar jih ni zanimalo, in vsi so se nahajali v nekakšnem tranzitnem obdobju v življenju. Želela sem najti od tri do pet igralcev, ki se tudi med seboj ujamejo v sorodnih temah in ne samo vsak posebej z mano.

Naslednji korak je bil, da sem se z vsakim individualno dobila na kavi. Preden sem jim objasnila ali kakorkoli specifizirala koncept same uprizoritve, sem se z njimi samo pogovarjala o pogumu, smrti, veri, strahu in *suicidalnosti*, kakor jih razumem sama. Prav vsak se je odzval izjemno čustveno in takoj se je prikradel ta »skupni duh«, ki je dajal vtis, da se globoko razumeva tudi med besedami. Tako sem k sodelovanju povabila štiri igralce, Mio Skrbinac, Mirando Trnjanin, Žana Koprivnika in Staneta Tomazina. Šele ko je bila celotna zasedba izbrana, sem začela usklajevati termine in urnike, da smo lahko določili potek dela kot tudi okvirni datum premiere.

### 5.3.1. Začetek vaj

Čas, namenjen vajam, sem razdelila v več sklopov. Ker je bila zasnova predstave tridelna in je vsak del zahteval drugačen gledališki kod, sem tudi način nabiranja materialov strukturirala v različne metode dela.
V prvem tednu vaj smo se samo pogovarjali. Ker z Mirando in Stanetom še nisem delala nikoli prej, kot tudi igralci niso še delali v takšni zasedbi, sem najprej želela videti njihovo/našo skupno dinamiko. Pogovore sem vodila jaz, sproti pa sem jim približevala koncept uprizoritve, kot sem ga zastavila. Pogovarjali smo se predvsem o svojih osebnih stališčih, kje se nahajamo v življenju v tem trenutku, kot tudi o pogumu, Jezusu, Svetem Geneziju, puščavi, svobodi, strahovih, ne nazadnje o tem, kaj nam pomeni vera (ki ni vezana na religijo).

Osrednje teme, ki smo jih skupaj izluščili na prvih vajah in se nanašajo na vse dele uprizoritve, so:

- Kaj pomeni pogum v odnosu do strahu in varnosti
- Kaj nam pomeni soočanje s sabo in kdaj se lahko pojavlja
- Kakšne so mejne situacije, ki od nas zahtevajo, da opustimo del svoje identitete
- Izkušnja smrtnosti in kakšen je občutek brezna
- Kaj in kako občutimo vero kot posamezniki in kot skupina
- Na kaj in zakaj smo v življenju najbolj ponosi in kaj obžalujemo

Že v naslednjem tednu smo se lotili nabiranja materialov tako za prvi kot tretji del.

### 5.3.2. Prvi del: Zgodbe

Prvi del predstave sva si z dramaturgom zamislila kot polperformativno obliko, kjer igralci nastopajo s svojimi imeni in zavzemajo stališče, ki je bolj ali manj njihovo lastno. Oblečeni so bili v sproščene obleke, ki bi jih oblekli v vsakdanjem življenju. Sedeli so na stolih drug poleg drugega, frontalno obrnjeni proti občinstvu. Želela sem tudi, da je prvi del osnovan skozi govor.

Na začetku procesa sem ta del predstave hotela zasnovati kot nekakšno okroglo mizo ali pa panel, kjer bi igralci svobodno razpravljali o temah, ki smo jih raziskovali skozi gledališke pristope za drugi in tretji del predstave. Ta oblika se mi je zdela najbližja nečemu, kar bi vsebovalo minimalno gledališkosti v svoji postavki. Hotela sem občutek realne prisotnosti v danem trenutku, tako s strani igralcev kot občinstva, ki bi v razpravi lahko sodelovalo; nekakšno nemimetično, neiluzionistično, performativno gledališče. Zanimalo me je, do katere mere lahko situacijo postavimo karseda očiščeno gledališke simbolike in se osredotočimo samo na govorjeno besedo, ki bi jo pozneje v predstavi pretvorili predvsem v telesni gledališki jezik. Igralci ne bi zavzemali nikakršne vloge ali lika, temveč bi ponujali samo lastno prisotnost. Lahko bi celo rekla, da bi se »predstava« začela z drugim delom. Preprosto rečeno, v prvem delu bi se govorilo o pogumu, v drugih dveh pa bi se nato pogum obravnaval skozi drugačna gledališka sredstva. Kljub takšni zasnovi pa smo želeli, da gledalec zavzame neko določeno funkcijo ali pa vsaj stališče do omenjene teme. Pomembno mi je bilo, da bi se gledalci počutili udobno ali celo varno, tako v kodu dogodka, ki ga hitro sprejmejo, kot v vsebini, ki se izreka. To se mi je zdelo ključno glede na druga dva dela, ki bi šele prišla. Tako pa sem opustila idejo o okrogli

mizi, kjer lahko svobodno sodelujejo tudi gledalci. Menim, da se v takšni zastavki ustvari neke vrste siva cona pravil, koliko in na kakšen način naj bi gledalci sodelovali.

Kako pa potem zasnovati dogajanje na odru, da dobimo sproščen občutek trenutka, brez realne možnosti, da se lahko zgodi karkoli? S takšno izključitvijo gledalca pa je format (lažne) okrogle mize postal vseeno premalo vključujoč in bi se hitro pretvoril v vojaersko opazovanje ljudi na odru, ki imajo različna mnenja. Tako sem se odločila za drugačno formo, ki bi najučinkoviteje pritegnila gledalca, in sicer skozi pripovedovanje lastnih zgodb: neposredno naslavljanje gledalca, vendar vseeno z določenim namenom.

Metoda dela je bila, da sem najprej skozi vse omenjene teme izluščila tiste, ki so bile za prvi del predstave v fokusu. V tem delu torej, ki vsebuje montažo različnih zgodb o pogumu, se pravzaprav ne omenja brezna in padca, ki se zgodi, ko zakorakamo resnično v neznano. Celoten prvi del je nekako varen, tako vsebinsko (pripovedovane zgodbe) kot tudi v odnosu do gledalcev (kod gledanja je jasen in razumljiv). Tako so bili vsi materiali, ki so jih igralci ponujali, njihove realne (ali pa izmišljene) osebne zgodbe, pripovedovane iz prve osebe. Ko smo skozi serijo improvizacij odkrili, kakšen odnos nastopajočih do gledalcev sploh hočemo, sem začela dajati naloge, usmerjene tako, da odkrijemo formo prvega dela.

Zgodbe, ki so se skozi improvizacije in domače naloge igralcev nabrale, sem strukturirala v štiri osnovne sklope:

- Spomini na dejanja, ko sem bil pogumen v preteklosti
- Spomini na dejanja, ko nisem bil pogumen, pa bi si želel, da bi bil
- Fantazije, v katerih izrazim nek afekt, ki je skrit
- Fantazije o namišljenih ali realnih junakih, s katerimi sem se na neki točki poistovetil

V prvih nekaj tednih procesa se je tako znotraj teh štirih sklopov nabralo zgodb za kar nekaj ur pripovedovanja. Zdaj se je procesu priključil tudi dramaturg Milan. Ob raziskavi za prvi del predstave sem skupaj z njim zasnovala dramsko situacijo za drugi del. Odločila sva se, da v drugem delu nastopajo dramske osebe – liki, ki so izrazito nepsihološki in se nahajajo v nekem konkretnem prostoru, ki ni gledališče (zapor). Začel je pisati dramski tekst za drugi del predstave, na vajah pa smo se osredotočili na tretjega.

### 5.3.3. Tretji del: Stanja

Če je bila metoda prvega dela, da so igralci v improvizacijah večinoma sedeli na stolih in govorili zgodbe, spomine, fantazije, sem tretji del zasnovala nekoliko drugače. Ključno je bilo dvoje: domače naloge, ki so jih igralci dobivali vsak dan, in ustvarjanje prizorov na samih vajah. Za tretji del večinoma nismo delali improvizacij, temveč smo odprli določeno temo, nato pa sem jim dala manjšo nalogo in 10 do 15 minut časa, da sestavijo prizor – včasih samostojno, včasih v parih. Zdi se mi, da sta pri takšni metodi dela nujna predvsem medsebojno spoštovanje in zaupanje. Ker igralci niso imeli časa, da zadano nalogo prespijo in razmislijo v nekem svojem času, so morali poseči po registrih, ki izhajajo predvsem iz neke kreativne intuicije. Hkrati pa to niso bile naloge čiste improvizacije, kjer bi želeli doseči neko stanje ali gledališki kod, saj so imeli premalo časa. Takšen časovni okvir sem izbrala zato, ker omogoča naslednje: da imajo premalo časa, da bi veliko razmišljali – zatorej se morajo odločiti za prvo ali drugo idejo, ki se jo takrat spomnijo intuitivno, hkrati pa imajo toliko časa, da idejo uresničijo bolje, kot če bi že stali na odru v tem času. Ko so igralci kazali prizore, smo jih vedno vsi komentirali, sama pa sem odločila, kaj je meni najbolj potentno in v kakšno smer se lahko raziskuje naprej.

Teme za tretji del so bile podobne kot pri prvem, vendar z drugačnim fokusom. Nismo se jih lotevali skozi govorjenje o lastnih spominih in izkušnjah, temveč smo se bolj usmerili na sam občutek ob takšni *izkušnji smrti*, o kateri sem že pisala. Občutki niso bili vedno umeščeni v nek narativ zgodbe, temveč smo gledališki izraz iskali predvsem skozi glasbo, nemo telo in atmosfere. Podteme, ki so bile osrednje za ta del predstave, sem strnila v nekoliko opornih točk, in sicer:

- Kdaj se gledaš golega in kdaj se skrivaš pred sabo
- Kakšne so fantazije o prihodnosti in kakšni potenciali obstajajo v sedanjosti za to
- Kako se soočiti z breznom; občutek konca sveta, smrt, strah
- Kaj je *unknown*, ki se ga bojimo
- Spomini, ki nas definirajo
- Atmosfera, ko ne veš, kam usmeriti pogum, ampak imaš potrebo po delovanju

- Koliko resnice se odločimo videti in ne videti – v naši realnosti so vedno *indici*, ki jih nočemo videti; kaj verjeti o sebi in okolici je stvar izbora in ne informacij, ki jih imamo
- Problem premagovanja sebe skozi dogodke, ki ti pustijo sebe »ubiti«
- Problem želje, ki nas nagovarja v neznano
- Strah, ki zajame celo telo
- Vprašanje vere v času osebne krize
- Biti iskren sam s sabo in v korelaciji s predvidenim učinkom biti pripravljen svoj položaj izdati
- Bližje kot smo *suicidalnosti*, bližje smo neznanemu
- Občutek izgube kontrole, tek po zraku
- Kaj je svoboda, ki je strašljiva v svojem potencialu

Vsak igralec se je osredotočil na nekoliko vidikov zgoraj naštetih tem in jih skozi različne pristope raziskoval naprej. Nekaj prizorov pa so ustvarjali tudi skupinsko. Zdaj smo imeli veliko materiala za prvi del kot tudi veliko estetsko in žanrsko različnih prizorov za zadnji del, dramaturg Milan pa je napisal ogrodje za drugi del.

### 5.3.4. Drugi del: Zapor

Delo na zasnovanju drugega dela predstave se je precej razlikovalo od prvega in tretjega. Metodi za prvi in tretji del sta bili popolnoma različni, a smo vseeno izhajali izključno iz pogovorov o temi; odrske situacije in govor so izhajali iz dela na avtorskem projektu. Za drugi del pa sem želela, da je zelo »klasično gledališki«. Imeli smo tudi dramski tekst, ki ga je bilo treba osvojiti in prenesti na oder.

Način, kako smo raziskovali material za drugi del, je bil zelo specifičen. Do takrat sem vsakič, ko sem na oder postavljala besedilo, vnaprej opravila analizo teksta kot tudi neko estetsko usmeritev, znotraj katere sem nato z igralci na odru raziskovala naprej. Tukaj pa smo naleteli na poseben izziv: kako postavljati tekst, ki v resnici nastaja sproti? Se iskanje gledališkega koda podreja besedilu ali se besedilo prilagaja temu, kar se na odru na vajah izkaže kot zanimivo? »Osvajanje« dramskega teksta zato ni potekalo enosmerno, saj se je ta na neki način skoraj poljubno lahko prilagajal tudi procesu samemu. Hkrati pa to ni bil

tekst, ki bi ga napisali po vzoru improvizacij, kot smo to naredili v prvem delu – kjer je bil tudi jezik sproščen in realističen.

Igralci na začetku procesa za drugi del niso dobili končnega besedila, v katerem bi nato raziskovali in »dešifrirali« svojo vlogo; kar pa je vplivalo na to, da se ustvarjanja lika niso lotili skozi že poznane vzorce. Ustvarjanje lika, katerega jezik šele nastaja sproti, je bil zelo zanimiv izziv za igralce, ki pa je sproti prinesel tudi zelo veliko vprašanj o ustvarjanju lika na splošno. Vsak lik je bil zastavljen nekako osebno iz posameznika, kar pa tudi pomeni, da so bili liki pisani z mislijo na specifične igralce, ki ga bodo igrali. Ta dvojnost, ki sem jo namenoma puščala odprto, je na neki način služila kot ena od metod gledališčenja tega dela predstave.

Kljub temu da smo dramski tekst prenašali na oder, v končni fazi v neko mizansceno, je ta pravzaprav plod naših pogovorov in improvizacij v delu avtorskega projekta. Tako smo v samem načinu naslovili to, da igralci ustvarjajo lik, vendar pa so hkrati oni, kakršni nastopajo v prvem delu, prav tako lik – samo v drugačnem žanru. V tem delu procesa smo posvetili veliko prostora razmišljanju o likih, ki jih tvorimo v vsakdanjem življenju, o čemer sem pisala v prejšnjem poglavju.

V prevajanju jezika v igralsko telo pa smo iskali predvsem atmosfere, ki bi poudarjale (izmišljen) konstrukt ideje sebe, kakršno so specifični liki nosili. Tako smo raziskovali načela igre, ki že v sami igri inherentno predpostavljajo igranje za pogled nekoga (gledalca, Velikega Drugega ali pa avtorja teksta). Ta pogled, ki likom samim potrjuje identiteto, pa morajo vselej zadovoljiti. Skozi različne načine uprizarjanja smo iskali igralski način, ki bi vseboval prisotnost takšnega pogleda. Med vajami smo zato besedilo interpretirali skozi različne predpostavke. Tukaj navajam nekaj režijskih zadatkov, znotraj katerih so igralci brali prizor, kjer se znajdejo v zaporu:

1. Kot da se zavedajo, da so igralci in samo uprizarjajo replike.
2. Kot da je vsak od igralcev dobil svojo verzijo teksta in replike ostalih ne sovpadajo med seboj.
3. Kot da ne vejo, v kakšnem prostoru in času se nahajajo.
4. Kot da so igralci in ne vejo, kakšna je situacija, zato skupaj improvizirajo.
5. Kot da so igralci in ne vejo konteksta situacije, a vsak to skriva pred drugimi.

6. Kot da govorijo besede po avtomatizmu, naučeno, a se za nazaj ne morejo spomniti, zakaj pravzaprav tako mislijo.
7. Kot da so liki in se pretvarjajo, da vejo, zakaj so se znašli v zaporu, pred drugimi pa skrivajo lastno nevednost.
8. Kot da vejo, da so v zaporu in jih grabi panika.
9. Kot da vejo, da so v zaporu in jih grabi panika, ampak to paniko skrivajo pred drugimi, ker ostali delujejo tako sproščeno.
10. Kot da ne vejo, kje so in skupaj odkrivajo prostor.
11. Kot da vejo, kje so, ne vejo pa, kaj so storili, da so tu pristali.

Skozi različne naloge smo naposled osnovali način igre. Drugi del predstave se je dogajal v zaporu, naloga igralcev pa je bila, da igrajo ljudi, ki so se tu znašli, a pravzaprav nimajo pojma, zakaj so tu. Ob tem pa je ključno, da tega neznanja ne pokažejo ostalim. Tako je nastal nek specifičen način komike, ki je temeljil na pretirani suverenosti v svoj prav v želji po skrivanju svoje nekompetence.

Ko smo definirali gledališki kod izgovarjanja teksta in njemu ustrezno telo, sem osebe znotraj odrskega prostora strukturirala v mizansceno, ki pa je bila zelo minimalistična. S takšno razmeroma odrsko statičnostjo se je tako fokus gledalca prenesel na detajle, kot so poza, pogled, premik rok. Hkrati pa je odrsko dogajanje podpiralo pomembnost govora, skozi katerega so se osebe primarno artikulirale.

# 6. Analiza posameznih delov uprizoritve

## 6.1. Prvi del: Pripoved

V času, namenjenem ustvarjanju tega dela predstave, smo se veliko ukvarjali z vprašanjem, kako pripovedovati zgodbe. Ker sem odrsko situacijo v celoti zamejila na sedenje na stolu, frontalno obrnjeno proti gledalcem, so se igralci soočili z nalogo, kako skozi govorjenje pri gledalcu doseči določen učinek. V pripovedovanju zgodbe je nekaj zelo intimnega. Četudi jo posluša veliko poslušalcev, pripoved osebno nagovarja posameznike. Hkrati pa nas poslušanje nekoga, ki pripoveduje svojo zgodbo, postavi v izjemno pasiven položaj, ki pa ni vojaerski. Pomembno nam je bilo, da ohranimo nekonfliktno stanje v odnosu do gledalca; torej da na eni strani pasivno posluša videno, na drugi pa se hkrati čuti neposredno nagovorjenega.

Pri raziskavi pripovedovalske forme sem se naslonila na *Freddieja Rokema*, ki v zborniku z naslovom *Worlds in Words: Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting* v članku *Wishes promises and threats Walter Benjamin as storyteller* pravi:

*»V idealnem, 'popolnem' pripovedovalcu morata biti po Benjaminovih besedah združena popotnik in tisti, ki ostane doma. Ta dvojna perspektiva je pomemben vidik Benjaminovega performativnega pripovedovanja, pri katerem je konkreten položaj pripovedovalca, ko ta pripoveduje zgodbo, 'mirovanje' (zaustavljenost), četudi pri tem ni dejansko doma, temveč se je zaustavil na svojem potovanju, z drugimi besedami: si napravil začasen dom /.../. In šele s to dvojno perspektivo gibanja in mirovanja lahko dosežemo, kar Benjamin imenuje 'zaustavljena dialektika', dinamično statičnost, prek katere se Denkbild kot podoba misli vzpostavlja na podlagi pripovedovalčevega potovanja, ki se pretvarja v gibanje same pripovedi. Dinamika pripovedi nas s točke počitka odpelje nazaj na kraj v daljni preteklosti, kjer se je potovanje začelo.« (17)*

Ker so bile zgodbe večinoma spomini, smo se soočili z nalogo, kako govoriti zgodbe, ki so se že zgodile, a vseeno ohranjati tako živost trenutka, iz katerega se pripoveduje, kot občutek, da nas pripovedovalec z nekakšno agendo nekam pelje. Naša raziskava je potekala tako, da so igralci iste zgodbe govorili skozi različne režijske postavke. To pa je na sámo vsebino vplivalo do te mere, da se je popolnoma spremenila poanta govorjenega.

Ob tem smo ugotovili, da se zgodba nekako *izdaja* za »nevtralno«, kljub temu da je v celoti odvisna od namena pripovedovalca. Dokončno smo izbrali format pripovedovanja zgodb, ker vzbujajo vtis, da so tako nedolžne v svoji formi kot to, da so nekako objektivne.

Hkrati so na odru Stane, Miranda, Mia in Žan, ki nam pripovedujejo zgodbe, a vseeno so to
liki, ki sedijo v neki nespecifični situaciji in govorijo o pogumu skozi različne perspektive. Kontekst, v katerem se nahajajo, sem namerno puščala abstrakten, saj to dopušča branje, da so tako liki na odru (ker so sedeli izključno na dvignjenem podestu na sredini dvorane) kot prave osebe, ki nam v tem trenutku svobodno asociativno podajajo svoje mišljenje na zadano temo. Če se ozrem nazaj, bi lahko rekla, da je v tem delu šlo za nekakšno polperformativnost.

Prvi del predstave se zaključi tako, da pismonoša na oder prinese pismo, ki ga igralci ne odprejo.

### 6.1.1 Liki prvega dela

Čas, v katerem poteka prvi del predstave, je sedanjost na mestu igranja predstave. Tudi skozi kostum so nastopajoče osebe oblečene v nekaj, kar bi nosile v vsakdanjem življenju. V tem delu predstave ne moremo zares govoriti o izdelanih likih, ker sem režirala samo način govorjenja zgodb; poze, premiki in telo pa so bili v celoti prepuščeni trenutnemu počutju nastopajočih. Torej o »likih« lahko govorimo samo skozi stališča, ki so jih zavzemali – ta pa so bila dogovorjena. Vsakemu igralcu sem določila grobo smer posameznega stališča, kar se je videlo skozi tri stvari: način, kako so govorili zgodbo, in kakšne poudarke so delali, skozi odnos do ostalih igralcev in sámo odločitev, katere zgodbe govori kdo. Izbrala sem različna stališča, ki pa so podobna, kot jih imajo igralci v drugem delu, kjer se ta ista stališča radikalizirajo. O njih bom podrobneje govorila v poglavju, kjer obravnavam like drugega dela predstave.

**Žan** v prvem delu predstavlja nekakšno različico sebe. Njegove zgodbe, ki jih pripoveduje, največkrat neposredno vpeljejo smrt in smrtnost. Zavzema logičen pogled na svet, kjer prek racionalnih odločitev preizprašuje temo smrti in poguma.

**Mia** v svojih pripovedovanjih na začetku predstave najbolj prezentno vpelje dejansko borbo kot izraz poguma, ki ga sama spoštuje. Kot vzornico iz otroštva navede Mulan. Zagovarja trenutno akcijo, ki mora biti na neki način nasilna, in aktivacijo vseh, tudi gledalcev.

**Stane** splošno predstavlja idejo v razdajanje za sočloveka. Svoj govor v prvem delu zaključi z monologom o občutku moči, ki ga dobimo iz množice, skupnosti na protestih ali pa celo v skupnosti v gledališču. Stoji za tem, da se je treba postaviti za svoje pravice in pravice soljudi.

**Miranda** skozi oba dela vpelje svoj lik kot osebo, ki zagovarja idejo vere v ljubezen. V prvem delu nastopa kot sebi podobno dekle, ki pa v sebi išče ogenj, da lahko spremeni svoje življenje. Njena zgodba (govor) se konča enako v prvem kot drugem delu. Skozi pripoved o pevki Nini Simone zaključi prvi del, kjer pravi:

*»No, ona je na teh svojih koncertih kričala u mikrofon: 'A bi vzel puške, ja!!! Js bi tut vzela puške, a gremo pobijat ljudi, k niso za črnsko enakopravnost, gremo bombe podtikat ...' In ona jih je tko spodbujala, pizda. In enkrat so jo že na stara leta vprašal v enem intervjuju, kaj je za vas svoboda. In je bla tko, ma ne vem, kaj me to sprašujete, in pol je rekla ljubezen. To je zame svoboda. Ko se zaljubim in ko se ta oseba zaljubi vame. In pol reče, ne, ne, ne. Veš, kaj je zame svoboda? The absence of fear. Odsotnost strahu. Ko me ni strah, sem svobodna.«*

## 6.2. Drugi del: Obsodba na smrt

Skozi osnovno idejo koncepta, kot sem ga opisala na začetku tega poglavja, sem narativ drugega dela predstave zasnovala kot prizor štirih ljudi, ki so se znašli v zaporu. Čas ni definiran, gledamo štiri različne osebe, ki jih s kostumom tudi umeščamo v štiri različne kontekste. Kot v nekakšnem stanju amnezije se posamezniki ne spomnijo niti ne zavedajo,

zakaj točno so se znašli v zaporu. Skozi neprijetne tišine se vzpostavi dialog, skozi katerega med seboj in skupaj z njimi tudi gledalci ugotavljamo, zakaj točno so sploh tukaj. Štirje protagonisti nam predstavljajo štiri različne poglede na svet. Vsakemu pripada monolog, v katerem se orišeta specifika posameznega lika kot tudi njegov odnos do poguma. Ugotovimo, da so naši liki v zaporu, ker so zaradi nedefiniranega dejanja obsojeni na smrt.

V zgodbo kot *deux ex machina* pride pismonoša/dramski pisec, ki jim že drugič prinese (isto) pismo. Tokrat prineseno pismo deluje kot vdor nekega drugega sveta, ki ne pripada osnovni zasnovi zapora (oder na odru). Prestrašeni junaki odprejo pismo, v katerem piše, da bo umrl samo eden od njih. Ker pa bi njim smrt pomenila najvišje priznanje svojega delovanja, torej neko ultimativno potrditev njihove dosedanje identitete, se zgodi spor, kdo si zasluži biti žrtvovan za druge. Sledi prepir, v katerem vsak od udeležencev poskuša utemeljiti, zakaj bi ravno on moral biti tisti, ki bo svoje življenje žrtvoval za idejo. Situacija je komična, saj je nastavek popolnoma obraten od nekega pričakovanega poteka dogodkov, saj njim smrt pomeni ultimativno potrditev njihove identitete kot tega, da so se znašli v zaporu. Ostali, ki se torej ne bodo žrtvovali za druge, bodo »poraženci«. Bolj ko se prepirajo, dlje so od konsenzualne domene, koga žrtvovati. Medtem ko se nuja odločitve približuje, bolj se bojijo potencialnega nesmisla, ki bi se zgodil, če oni ne bodo ta, ki je junak. Skozi prepir tudi njihov (simbolni) prostor nekako postopoma razpada, dokler se predstava sama ne prelije v tretji del, njihovi liki pa kot takšni izzvenijo. Ob dokončnem razpadu prizora v zaporu liki spoznajo, da morda to sploh ni zgodba o njih in da v resnici obstaja možnost, da so nepomembni.

Znotraj takšnega dogajalnega okvirja smo torej raziskovali različne teme, ki se navezujejo na teoretski okvir, predstavljen v prvem poglavju. Kot že omenjeno, smo like za drugi del grobo zasnovali na položaju igralcev, ki so jo zavzemali v prvem delu. Predstavljali so štiri različne vidike, ki so kot taki najpogostejše motivacije za žrtvovanje ali pa pogum, ki potrjuje našo identiteto: teoretska, znanstvena ali umetniška konsistentnost (Žan), ideja revolucije (Mia), ideja romantične ljubezni (Miranda) in ideja v ljubezen do drugega (Stane).

Ker je tudi v prvem delu med osebami nastopala nekakšna tekmovalnost, so osebe v drugem delu ohranjale podoben odnos med seboj, le da so bili nekakšni fantazijski

ekstremi osnovnih položajev. Zanimivo mi je bilo izhodišče, da bi vsak igralec zase bil nekakšen protagonist oz., še bolj očitno, junak. Tako pa je vsak živel v svoji zgodbi, v kateri je bil glavni lik, celo v svojem žanru, kar se je nakazovalo z različnimi stili igre. Kot sem že omenila, smo v igralsko postavko vključili dejstvo, da ne vedo, zakaj so zaprti, ampak da z vsem, kar delajo, zadovoljujejo nekogaršnji pogled. To se v prizoru nikoli ne omeni, saj je bila to le strategija za specifično igralsko pozornost, ki je med osebami ustvarjala določeno napetost.

Tako dobimo junake, ki s pretirano željo po všečnosti (po svojih kriterijih) branijo svoje stališče, kar pa povzroči tako blago komičen učinek kot občutek, da je to, kar branijo, očitna reprezentacija nečesa drugega, kar je morda tudi nič. S takšnim fokusom smo želeli izpostaviti očišče, ki poudarja, da so naše identitete konstrukt in ne edina možna resničnost sveta. V sopostavljanju štirih različnih likov, ki so vsi na neki način smiselni in imajo do neke mere prav, a vendar so zaljubljeni vase – predvsem iz nuje, da branijo svoj svet –, dobimo vtis, da so na eni ravni vsi v zmoti. S tem ne mislim na kritiko kakršnegakoli artikuliranega položaja niti ne zavzemam stališča, da so vse ideje o svetu enakovredne, s tem pa arbitrarne. Želeli pa smo problematizirati *rigidnost* (kakršnekoli) ideološke umeščenosti, ki uokvirja identiteto nekoga. Zato tudi namerno nisem izbrala lika, ki bi bil, npr., ekstremističen borec za vero, kakršne sem opisovala v tej nalogi; vendar sem izbrala stališča, ki jih asociativno takoj ne povežemo z borbo za neko ideologijo.

V prizoru osebe, zaprte v zaporu, kljub tekmovalnosti med seboj bivajo v sožitju, dokler drži, da bodo usmrčeni vsi, s tem pa bo vsak dobil potrditev svoje identitete in izpolnil vlogo glavnega junaka v svojem filmu (oz. drami). Ko pa poštar iz drugega sveta (ali avtor teksta) prinese informacijo, da bo usmrčen samo eden, nastopi problem. S tem, da se vsi borijo za vlogo usmrčenega junaka, sem želela poudariti to željo po ohranitvi konsistentne identitete, ki jim pomeni več kot življenje brez nje. *Smrt* torej v tej situaciji pomeni nadaljevanje istega položaja, možnost nesoočanja z breznom; medtem ko *preživeti* pomeni soočiti se s svetom »po«, v katerem njihovo dejanje nima tovrstne vrednosti, oni pa niso glavni liki svoje zgodbe. S tem pa, da so oni ustvarjeni kot protagonisti, njihova temeljna identiteta nima več smisla.

Takšne jasne obrazložitve narativa v prizoru nikoli nismo nazvali, temveč smo to nakazali skozi prepiranje likov za vlogo usmrčenega. Ko se torej situacija radikalizira s smrtjo

samo enega, med njimi sožitje umre; začne se boj za življenje (smrt) in smrt (stanje »po«). V tem prepiru se torej zgodi dvoje: naši junaki se med seboj ne samo sprejo, ampak se za ta položaj zares borijo z vsemi čustvi, ki se prilepijo na to. V tem smo poskušali ustvariti vzdušje, ki sugerira na to, kako pomembno je to zanje. S prerekanjem, ki v trenutkih meji na histerijo, v drugih pa na nemoč, smo želeli ustvariti vzdušje nekakšne groze pred nečim, kar jih čaka, če preživijo. V tem delu smo se usmerili na ta strah pred breznom, s katerim se bodo morali soočiti, če nastopi »simbolna smrt« njihove identitete. Moja teza je bila, kot sem že opisovala, da je soočanje s tem, da se naša intimna identiteta izkazuje za lažno, neustrezno, v izkušnji pravzaprav podobno soočanju s smrtjo – z vsemi strahovi, ki jih to potegne za sabo.

Druga stvar v tem delu pa je bila, da režija sama sledi vzdušju groze, ki se prebudi v likih; bolj ko narašča stopnja panike, bolj so difuzni tako liki kot realnost zapora, v katerem so. Postopoma se v prej konsistentnem (simbolnem) prostoru zapora pojavljajo napake, ki rušijo prej vzpostavljena pravila. To doseže vrhunec s scenskim premikom stene zapora, ki se premakne v ozadje odra. Na neki način se hkrati krhajo liki, narativ in scenski prostor; in ko razpade vse, ostane samo še pogled.

Od prihoda pisma do razpada se tako v dogajanju napetost stopnjuje, tempo je vse hitrejši, občutek nujnosti narašča. Ob zadnjem monologu lika Mirande, ki ga spremljata premik stene in prvič glasbena podlaga, sem želela ustvariti občutek tik pred padcem, ko smisla pravzaprav ni, vendar se občuti adrenalin v telesu. Hkrati pa je to tudi trenutek, ko ostali liki »uzrejo«, da so nepomembni in so sposobni ubiti del sebe – to pa jim omogoči tudi, da slečejo kostume in prvič zakorakajo po celem odrskem prostoru. To je v predstavi edini trenutek *suicidalnosti*. Kolikor smo skozi raziskavo iskali *občutek izkušnje* ob *suicidalnosti*, bi lahko rekla, da je to stanje, ko paradoksno občutimo *neskončno moč in nemoč hkrati*.

### 6.2.1 Liki drugega dela

Kot že omenjeno, je torej ta del nekakšen fantazijski prostor, liki pa so takšni, kot če bi si realna oseba skozi svoje specifično stališče zamislila sebe kot junaka. Te osebe se znajdejo v nekem prostoru, v katerega so tako rekoč vržene. Tako smo v tem delu predstave skušali vzpostaviti specifično telesno govorico, ki ni docela osnovana na realnem psihološkem

značaju osebe, kot so v prvem delu, kjer liki delujejo kot igralci sami. Ker pa smo želeli izpostaviti raven, skozi katero na ideniteto gledamo kot na konstrukt, je zelo pomembno, kaj liki v tem delu govorijo – svoj položaj nenehno reprezentirajo. V svetu zapora so tako liki skonstruirani predvsem skozi jezik, kar pa pomeni, da je njihovo telo v celoti odvisno od govora. Ta je namreč osnovan na eni strani kot dialog, ki se dogaja v tistem trenutku v zaporu, na drugi pa kot monolog posameznih likov, ki so govorjeni za (navideznega) poslušalca. Skoznje se osebe umestijo v nek tip ali bolje rečeno stališče.

Njihova plitkost se izraža predvsem skozi zavedanje izključno lastnega položaja, saj so sposobni gledati samo z ene perspektive naenkrat, torej svoje. Ne zaznajo zunanjosti, zato tudi ni možen stik med njimi. Ne morejo videti meje svojega položaja in posledično spoznavati drugosti; tako na ravni druge osebe kot dogodkov v zunanjosti – okolici. Njihova telesa so kot vsak svoja ravnina, plato, ki pa je sestavljen iz enega samega stanja, nekakšnega polnega niča, ki se napolni, kadar govorijo. Torej, ko govorijo, se njihovo telo specifizira v skladu s povedanim. Govor je tako avtoritaren, da že sam po sebi zasiči prostor kot nekakšen epicenter; vabi, da se vse strukturira okoli njega, posledično tudi njihova lastna telesa. Med seboj sicer komunicirajo skozi dialoge, vendar obstaja še raven monologov, ki potekajo drug mimo drugega kot nekakšne mimobežnice. Zdi se, kot da so te neskončne ploskve med seboj vzporedne (tako, da nikoli ne interferirajo). To niso zares tipi ali karikature, tudi niso dvojniki; imajo nekakšno svojo bit, le da je sploščena na eno samo idejo, ki jo reprezentirajo pogledu. Dokler imajo vsi zagotovljeno izpolnitev svoje usode, vlada neko »brezproblemsko« stanje med njimi, pa čeprav se zares ne zaslišijo.

V delu, kjer med njimi nastopi boj za vlogo usmrčenega, pa se pojavijo čustva, ki so značilna za bolj plastične like. Tukaj se s pomočjo montaže na trenutke iz prvega dela njihova plitkost nekoliko porazgubi, saj se liki z začetka drugega dela mešajo z osebami iz prvega (kar pa podrobneje opišem v poglavju o montaži).

V osnovi pa štirje akterji predstavljajo različne perspektive pogleda na vidike, ki vrednotijo pogum. Kot rečeno, zaradi reprezentacije svojega stališča se artikulirajo predvsem skozi govor, kar je posledično pomenilo to, da ima vsak lik dva ključna monologa: enega pred prihodom pisma in drugega v času borbe z ostalimi. Na naslednjih straneh bom okvirno predstavila specifičnost vsakega lika posebej, čemur prilagam po dva monologa na osebo.

#### 6.2.1.1 Razsvetljenec (Žan)

V drugem delu se njegov položaj zaostri tako, da se pretvori v karikaturo »tipičnega **razsvetljenca«.** Nastopa kot nekdo, ki je izjemno boječ, še posebej tu, kjer se znajde v situaciji, da je obsojen na smrt. Hkrati pa svoj strah skuša prekriti s pretiranim racionalnim pristopom do okoliščin. Prek tega se skozi paradoksalno govorjenje zapleta v na videz logične uganke, povezane s svojim življenjem. Skozi filozofsko misel poskusi utemeljiti svojo prihajajočo smrt tako, da bi to predstavljalo vrhunec njegovega razmišljanja o svetu.

1.

*»O ljubezni. O rokah. O koncu sveta. Mislim, če sem iskren, mi je ta del najmanj jasen, ta o koncu sveta, ker je to – mislim ta vrsta konca, ki se nanaša na ves svet – nekaj, česar ne morem ne občutiti niti o njem razmišljati, ker takoj, ko začnem razmišljati o koncu sveta, me te misli povlečejo v neke vrste elipso, v neke vrste spiralo in na koncu te spirale se nahajajo neka druga razmišljanja, ki me samo še bolj zbegajo – to so razmišljanja o nekih drugih koncih, na primer o mojem osebnem lastnem koncu, a ne, ampak jaz sem predvsem racionalna oseba, in zadnja stvar, ki si jo želim, je, da bi bil zmeden, zmedenost je občutek, ki ga ne prenesem, mislim, če nas zmedenost česa uči, če nam nekaj razkrije, potem nam razkrije stopnjo neadekvatnosti neke osebe, a ne, stopnjo neadekvatnosti kognitivnega aparata neke osebe in njenega uma, medtem ko sebe, čeprav imam tudi jaz veliko napak, ne smatram za neadekvatno osebo – vsaj ne takrat, ko je pod vprašaj postavljena moja sposobnost, da nekaj razumem – sebe smatram za spoznavno skrajno adekvatnega, tako da se potem temu enostavno izognem, izognem se tovrstnim razmišljanjem. Izogibam se tovrstnim razmišljanjem, ker se mi zdi, da če začnem razmišljati o vsem tem, se zavem, da so ta razmišljanja na neki način vseeno povezana, da sta ta dva konca na neki način vseeno povezana – razmišljanje o mojem koncu in koncu sveta – občutek imam, da sta ta dva konca na neki način povezana v svojem bistvu, v svoji esenci, in ja, seveda je to samo občutek, ampak jaz čutim, da svet ne more umreti brez mene in da naju, svet in mene, povezuje skupna usoda. Nisem pa prepričan, da lahko obstajam brez sebe. Lahko si predstavljam, da obstajam brez sveta, ampak da svet obstaja brez mene, to je pa, to je pa težko …«*

2.

*»Mia ima prav, zdaj je čas za akcijo. Ampak moja akcija je preteklost, vaša je prihodnost. Zdaj, v tem trenutku vidim. Ko vas gledam, mi postaja jasno, da je vse to vodilo k temu in tega sem se tudi zavedal, ker sem v to namreč šel po dolgih letih posvečenega iskanja izhoda iz sranja, v katerem se nahajamo, in razlog, zaradi katerega sem bil pripravljen žrtvovati vse za našo borbo, je to, da je od trenutka, ko smo začeli načrtovati, do tega zdaj vse bilo čisto, točno in dosledno, bilo je popolno, a štekate? Jasno, rabu sem čas, da sem vse to dojel, ampak zdaj vidim, da je to ZDAJ to, to je trenutek, do katerega je vodilo moje celotno življenje, vse te razne linije uvida, ki so me vodile na razne konce, za katere se mi je zdelo, da nimajo in ne morejo imeti kakršnekoli povezave en z drugim, ampak zdaj vidim. Vse te poti so me vodile k temu, kjer smo zdaj, kjer sem zdaj in tisto je to, to je ta zaključek. Ker četudi mene ni, mislim, ko me ne bo več, bo vse, kar sem napisal do zdaj, ostalo tu; ko mene ne bo več, bo vse to ostalo, v dialogu s Spinozo, s Heglom, na koncu koncev s samim Walterjem Benjaminom, ko opisuje božansko nasilje, vse to bo ostalo, ta dialog bo ostal, ne samo ostal, postal bo še ustreznejši in bolj učinkovit.«*

#### 6.2.1.2 Partizanka (Mia)

V drugem delu se tudi njen lik naslanja na prvega, vendar se radikalizira. Kot stereotipni primer za žensko, ki se prek borbe zavzema za svoje ideale, smo izbrali lik **partizanke**. Ona zagovarja idejo specifične, konkretne borbe, ki se lahko pokaže samo skozi konkretna dejanja. Živi v nekem svojem času in svojem žanru; tudi njena igra je prilagojena tako, kot bi igrala v vojnem filmu; vseskozi ponosno stoji z rokami na hrbtu in zre v neko točko daleč stran. Spoštuje samo svoja dejanja ali pa dejanja nekoga, ki se je prav tako fizično boril. Razmišlja zelo konkretno in kot taka je najbolj nezdružljiva z likom Žana, ki pa spoštuje vse nasprotno od direktne akcije.

1.

*»Želim si, da bi bil moj dedek še živ. Zamišljam si ga, kako sedi in sreba večerno rakijo, posluša poročila in se smeje, ker on bi to delal zdajle, če bi bil živ, on bi poslušal poročila in se smejal, ker je tudi on, moj dedek, najbolj na svetu sovražil pizde. Sedi ob oknu, posluša poročila in umira od smeha. Tak je bil on, moj dedek. Od vsega na svetu je najbolj sovražil pizde, ampak ne ljudi, ki so strahopetci in ki se zavedajo, da so strahopetci, ne, mislim na te ljudi, ki vedno najdejo nek razlog, nek način, da opravičijo svojo nedejavnost, in potem, to je to, kar jih dela pizde, potem*

*ne samo da so tiho, še molče prenašajo vsa ta sranja in hkrati znajo ohraniti lepo sliko o sebi. To je najboljše od vsega, to, kako oni uspejo najti nek dober izgovor, nek narativ, neko pozicijo, ki jim hkrati omogoča, da so strahopetci in da se ne počutijo kot strahopetci, da veljajo za mirne dobre ljudi, čeprav so ošabne podložniške pizde odgovorne za smrt velikega števila ljudi – to je res in to je moj dedek zelo dobro vedel, res je, da ta njihov mir, ko se sprehajajo s svojimi smrdljivimi otroci, ko hodijo v gledališče, ko govorijo o umetnosti, ubija več ljudi kot moj nemir, medtem ko gledam skozi muho kalašnikova.«*

2.

*»Ne vem, od kje tebi pravica, da govoriš o realnosti, če ti realnosti niti ne vidiš, ker je realnost nekaj, za kar ti nisi v stanju, da vidiš. Tega ti ne vidiš, ker ne moreš videt, ne moreš vpet v svoj miselni okvir, in če nečesa ne moreš vključit v katerega izmed svojih miselnih vzorcev, to kratko malo prezreš, a ne, obravnavaš kot statistično napako, kot tudi spregledaš dejstvo, da sploh ne obstajam in nikoli nisem obstajala zunaj te celice. Ti tega ne vidiš. Misliš, da me nikoli ni nihče privlačil, da zame ni blo razmerij, hobijev, knjig, da me nikoli ni melo, da bi hodla okol, se jebala, mela dialoge s Spinozo … ampak sem se vsemu temu odrekla, da bi bla tukaj. Obstajam samo v prihodnosti in samo za prihodnost, in bistveno mi je blo samo to, da si izborim ta dan, ko bomo nehal umirat vsak dan, ko vstanemo iz pojstle, ker prav to počnemo dan za dnem. Ko vstanemo iz pojstle, najprej umremo in šele potem izključimo budilko. Najprej umremo, potem pa vstanemo v stvarnost, v kateri je svet prav to sranje, s katerim se srečujemo, ko zazvoni budilka. Vstanemo v stvarnost, v kateri smo kot družba, kot civilizacija obsojeni na samomor, obsojeni na nemoč. Iz te smrti, iz te nemoči sem odšla, da bi bla tukaj. Misliš da sem se po vsem tem zdaj ustrašla?«*

#### 6.2.1.3. Kavboj (Stane)

Tako kot z ostalimi se tudi njegovo stališče v drugem delu bistveno ne spremeni, temveč se samo zaostri in poenostavi. Stane se nekako žrtvuje za druge, v tem najde užitek in smisel borbe. Zanj je pogumno dejanje takrat, ko se nekdo postavi za druge. Sprva smo na njegov lik gledali kot na neke vrste Jezusa, a hkrati nastopa kot tipični moški, ki hoče

zaščititi ostale. Zanimivo pri njem je tudi to, da je zelo nežen in občutljiv. Kot nek vizualni stereotip se mi je zanj zdelo dobro, da nastopa kot nekakšen dobri **kavboj.**

Kavboj nosi mnogo asociacij. Prvo je, da je iz čisto drugega zgodovinsko-kulturnega bazena, kar ga dislocira tudi prostorsko, ne samo časovno. Hkrati je kavboj največji kliše stripov, v katerih imamo zelo črno-belo označbo dobri-slabi. Kavboj je »mačo«, moški, ki se s svojimi rokami bori za svoje ideale ali pa celo za lastno življenje. V populističnem kulturnem svetu kavboji večinoma veljajo kot pogumne osebe, pa če so dobri ali zli. Pogosto jih povezujejo s fantazijo o »idealu moškega«. Vendar pa so lahko tudi zelo zaščitniški in se borijo za ozemlje, ki mu pripadajo. Tako skozi asociacijo dobri kavboj nosi neke vrste skrb za soljudi. Kavboji pa imajo tudi svoj specifičen žanr, na katerega pomislimo, če ga vidimo na filmu/odru, kar smo pri Stanetovi igri tudi uporabili.

> *»Meni je bilo najtežje streljati človeka. To mi je bilo najtežje. Čeprav vem, da sem moral to narediti, bilo mi je težko, ker sem vedno mislil, da so ljudje dobri, da ne obstajajo slabi ljudje/da ni slabih ljudi. Verjel sem, da obstajajo slabi, zlobni/zli postopki, ampak ne slabi ljudje. Obstajajo ranjeni ljudje in ti ranjeni ljudje pogosto delajo zlobne stvari: neumni ranjeni ljudje – male neumne zle stvari, a pametni ranjeni ljudje – velike pametne zle stvari. In problem, mislim pravi problem ni v teh konkretnih zlobnih postopkih, ker bi z njimi z več ali manj truda/muke lahko opravili/prišli na konec. Problem je v dejstvu, da se oni kopičijo, ti zlobni postopki se kopičijo, se akumulirajo, predvsem se pa akumulirajo veliki in pametni zlobni postopki in potem s tem kopičenjem, s to akumulacijo, s pametno studiozno akumulacijo zlobnih postopkov, ranjeni ljudje ustvarjajo sisteme, pametne in zlobne sisteme, ki ponovno generirajo ranjene ljudi, ki ponovno počno neumne zle/zlobne stvari, katere ponovno gradijo nove sisteme ali pa dopolnjujejo obstoječe. In potem, ko streljam, ko ubijem človeka, vem, da sem ubil nedolžnega, ker zmeraj ubiješ nedolžnega, ker je vsak od teh ranjenih ljudi samo nosilec nekih tujih neumnosti, tuje nesreče, tuje akumulacije in pravzaprav nima nobene druge vloge razen te – da je nosilec tujih neumnosti, agent tuje akumulacije in da na koncu konča pod strelom, v mojem poskusu, da zaustavim ta proces akumulacije sranja z najmanj mogoče prelite krvi.«*

3.

*»Kako ne vidite, kaj počnejo z nami, kaj nam delajo. In veš, zakaj, Mia? Zato, ker čutim ljudi. Čutim tebe in Žana in Mirando in vse tiste, ki tam zunaj čakajo na našo odločitev, vse občutim, za razliko od tebe, jaz občutim, mogoče, kot praviš, še preveč čutim. In če si ti dala vse za to, da bi zanetila ta požar, ki naj bi požrl celo mesto, sem jaz dal zaradi ljudi. Zaradi ničesar drugega, razen zaradi ljudi, in ne prenesem, da gledam to zadnjo stvar, ki jo imam, a to ste, jebiga, vi, in kako smo se počutili ob dejstvu, da smo to naredili skupaj, in kaj smo skozi to postali, ker mi nismo več isti, ta akcija nas je spremenila. Ne morem prenesti, da nam zdaj tudi to edino, kar nam je še ostalo, jemljejo s to ponudbo. In ne razumem, kako ne vidite, da je to njihov končni cilj, da nas sprejo, razdvojijo, ker nikakor ne moremo privoliti, da enega izmed nas žrtvujemo, ne da bi bila to izdaja. To tudi je izdaja in nič drugega kot izdaja. Jaz tega ne morem. Nočem. Ampak jaz sem, vidiš, vedno bil ti, Mia, in ti, Žan, in ti, Miranda. Ko sem te, Miranda, prvič videl tam ob reki, je v tvojih očeh sijalo sonce, in tebe, Mia, kako goriš od besa na protestu fakultete, pa tebe, Žan, ko sva pomivala posodo v tistem wc-ju brez vode, a se spomniš, to je bil trenutek prave ustvarjalnosti … jaz sem že takrat postal vsi vi in to bom tudi, ko me ne bo več. Bom tudi vsi drugi ljudje, ki sem jih kadarkoli srečal ali vsaj občutil njihovo bolečino, njihovo srečo, bom ves svet in ta svet, in vsi vi, on, on pa bo naprej živel. Ta svet bo živel, se bojeval, krvavel in umiral, ampak tudi ljubil, rojeval, vedno znova in znova, vse dokler ne ustvarimo sveta, dostojnega človeku.«*

#### 6.2.1.4. Nevesta (Miranda)

V drugem delu je Miranda oblečena v **nevesto**. Lik neveste zagovarja ljubezen kot edini pravi motiv, vreden žrtvovanja, bela poročna obleka pa v sebi nosi asociacije na zahodno ideologijo romantike. Zaljubljena je v Staneta, ne vemo pa, ali je njegova nevesta. Tudi ne vemo, kaj je naredila, da se je znašla v zaporu, obsojena na smrt. Predstavljala je ideologijo ljubezni, ne ljubezen kot tako. Najbolj je podobna liku Staneta, vendar je njen objekt žrtvovanja romantična ljubezen, medtem ko je njemu pomembna ljubezen do soljudi. Je najbolj telesen lik, tudi na začetku prizora spi. Kot že omenjeno, se drugi prizor konča z njenim monologom, kjer zagovarja ljubezen kot nasprotje vseh ostalih motivov pogumnega dejanja (ljubezen do soljudi, borbo, racionalno misel).

1.

*»Najprej, kar sem pri tebi, Stane, opazila, so bile roke. Pa nisem ena od teh žensk, ki vedno najprej opazijo roke. Ampak vem, da obstajajo, te ženske res obstajajo. Vem, da so ženske, ki kadar vidijo moškega, iz nekega razloga, vedno prvo vidijo njegove roke, njegove dlani; kakor da lahko iz oblike dlani, debeline, širine, dolžine prstov, kot da lahko zvedo vse o moškem, kateremu te dlani pripadajo. Take ženske res obstajajo, ampak jaz nisem bila nikoli ena izmed njih, ne samo to, ampak mi niti nikoli niso bile jasne te ženske; še več, bila sem prepričana, da je to gledanje rok laž, da gre v resnici za nekakšno pretvarjanje, da jim je, iz nekega meni neznanega razloga, bilo lažje komentirati roke, namesto na primer obraz ali ramena, da jim je bilo lažje reči, da ima nek moški lepe roke namesto na primer lep obraz ali ramena ali rit, bila sem sigurna, da gre pri vsem skupaj za nekakšno pretvarjanje, vse dokler nisem tebe prvič srečala, Stane. Sedel si v enem tistih ogabnih hipsterskih kafičev zraven reke in roke si imel na mizi. V eni roki si držal skodelico kave in z drugo si se poigraval s škatlo čikov. In ko sem se usedla za tvojo mizo, se mi je zgodilo ravno to, kar sem prej dojemala kot pretvarjanje – nasproti mene je sedel lep moški, ampak jaz sem iz nekega razloga najprej zagledala njegove roke, in ko sem jih zagledala, od njih nisem več mogla odtrgati pogleda, ker so mi te tvoje roke razkrivale vse, kar sem rabila vedeti o tebi, o tvoji skrbnosti, o tvoji seksualni radovednosti, pogumu, kapaciteti za ljubezen, vse to mi je v tistem trenutku postalo jasno in še več od tega – v tistem trenutku sem dojela, da bom s tem moškim, ki sedi nasproti mene, preživela celo življenje in da bo ta ljubezen vse spremenila, da nič ne bo več isto, da je en svet ravnokar za vedno izginil in da se bo v najini ljubezni rodil nov svet, svet katerega rojstvo bo imelo posledice tudi za vse druge ljudi, ki so kadarkoli živeli.«*

2.

*»Moja ljubezen ni abstraktna. Moja ljubezen … moja ljubezen je skrajno konkretna, sedi tam nasproti mene in me gleda, ima telo, in ko bo umrlo, je ne bo več, ker izven tega telesa ne obstaja. Ni je v konceptih, v prihodnosti in v ljudeh, obstaja samo tukaj in zdaj. In ta ljubezen bo zares spremenila svet, ker je to edino, kar svet spreminja. Sveta ne spreminjajo koncepti, požari ali kaka abstraktna ljubezen, spreminja ga samo konkretna ljubezen med dvema človekoma, ki sta pripravljena dati vse drug za drugega brez razmišljanja, ker pri tem ni nič za razmišljati, se odločati, to se preprosto zgodi. To ni nekaj, kar si izberem, ker se trenutek, ko jaz umrem, da bi ti še naprej živel, ne razlikuje od katerega drugega trenutka v najinem*

*razmerju. Nehala sem obstajati, ko sem te prvič zagledala in v vsakem dotiku, pogledu, v zvoku tvojega glasu, v vsakem trenutku, ki sva ga preživela skupaj, sem jaz nehala obstajati in sem postala del nečesa starejšega od mene, nečesa, kar obstaja, odkar obstaja čas, del nečesa …«*

## 6.3. Tretji del: »po«

Predstava se torej s trenutkom *suicidalnosti*, v katerem se kulisa premakne v ozadje odra, prevesi v tretji del. V predstavi se tudi pojavi glasba kot del uprizoritve. V tem delu igralci prvič zares stopijo iz dvignjene igralne površine in zatavajo po prostoru, ob tem pa slečejo tudi kostume, tako prvega kot drugega dela. Brez besed ob glasbeni podlagi iščejo nek telesni izraz, ki je vsakemu lasten, a z vodilom, da se ga nekako ne dá lahko simbolizirati. Ko glasba izzveni, prvič zares nastopi tišina. Vse se nekako umiri, igralcem pa ne preostane nobena druga vsebina kot prazen pogled gledalcev, ki jim ga vračajo. Po tišini, ki traja ravno toliko, da se predhodno dogajanje usede, Žan igra skladbo *Nocturno op. 9 Federica Chopina* na fiktivni klavir. Ob nekoliko mikroakcijah, ki jih ostali igralci ob tem izvedejo, se glasba počasi zaustavi. Vsi nekako brez jasnega konteksta tavajo po praznem prostoru, dokler se vsi ne ustavijo in pogledajo gledalce. Ob tem se luči tudi počasi ugasnejo in predstava se konča.

Zadnji del predstave je bil v končni obliki zelo drugačen od materiala, ki smo ga zanj pripravljali. Glavna tema, ki smo jo raziskovali, je bila izkušnja neznanega, kar pa se lahko doseže skozi veliko različnih pristopov. Prizori, ki so skozi različne asociativne metode nastajali, so se z »neznanim« ukvarjali:

- skozi vsebino: prizori, ki so neposredno naslavljali izkušnjo smrti, opuščanje dela sebe (*to let go*), sam trenutek smrti, prizori, ki so se ukvarjali z občutkom svobode.
- skozi formo: prizori, ki so proizvajali samo atmosfero groze (npr. skozi telo), prizori, ki so se ukvarjali z rušenjem nekih ustaljenih gledaliških kodov (npr. sámo proizvajanje šoka, poudarjeno dolgo trajanje, igre s pričakovanji).

V celotnem ustvarjanju tretjega dela nam je bilo vodilo, da sledimo samo tistemu, kar nam dejansko ustvarja občutek neznanega. In ko smo prizore, ki so sami po sebi učinkovali na želen način, povezali med seboj, pa je ta manjša celota učinkovala na

popolnoma drugačen način od želenega. Ker je veliko prizorov med seboj imelo različen gledališki kod, so v sopostavljanju delovali, kot da drug drugega izničujejo oz. negirajo. Menim, da bi material, ki smo ga nabrali, lahko deloval na način, da se prizori med seboj ne bi negirali, če bi celoten tretji del predstave postavili v nek določen kontekst. Vendar pa tu nastane problem. Če bi podali nek odgovor ali kontekst, bi s tem podali tezo o našem pogledu na neznano, s tem pa neznano ne bi več bilo odprto premisleku. Nismo želeli prikazati neke naše rešitve za čas »po«, ker v tem delu nisem želela takšnega avtoritarnega pristopa predstave, ki bi pokazala svojo tezo, ki se sooči z gledalcem, da jo lahko sprejme ali pa ne. Menim, da je v tovrstni temi vsak jasen kontekst, recept izključno skrajna banalizacija, ki pa ne samo da ni produktivna, temveč tudi postavi napačen poudarek.

Obstajal pa je še en sklop prizorov, ki so bili skupinski. Skozi te smo raziskovali različne načine skupinske prezence, ki bi se ustvarila ne skozi *prepoznanje*, temveč nekako bolj skozi »smrt«. Iskali smo neke vrste prisotnost, ki se med igralci seli z minimalno znakovnega sporočanja in je tudi težko ubesedljiva. Ker so liki v prvih dveh delih artikulirani skozi svoja stališča, vsak pa ima svojo jasno zamejeno identiteto, ki jim ne omogoča združevanja med seboj, se v tem delu prvič zares odpre možnost za nekakšno kolektivnost. Ko pade stena ter njihov simbolni svet in narativ razpadeta, se odpre nek nov prostor, ki je pravzaprav zares nov. Tega prostora nismo želeli napolniti z neko novo vsebino, temveč ga v svoji neznanosti raziskati. Ko uprizoritveno njihove identitete razpadejo, ostanejo štiri telesa v prostoru, ki ničesar ne govori sam po sebi.

Kar nekaj časa smo raziskovali, kaj je lahko to, kar bi služilo kot lepilo neke presežne vrednosti za neko obliko skupnosti, ki ne temelji na skupni identiteti, ideologiji. Povedano drugače, kaj bi torej lahko bil nek kontekst, v katerega se vsi v prostoru lahko vpnejo? Velikokrat se takšna oblika prisotnosti artikulira skozi neko prizmo, ki si jo več ljudi v nekem mikrokulturnem prostoru deli (npr. ljubezen, ljubezen do sočloveka, sočutje, emancipacija marginaliziranih, razredni boj), ali pa celo sama ideologija gledališča, dogodka (na katerem so vsi prisotni); kar nato v predstavi ustvari nek občutek prisotnosti ali bolje rečeno zavezništva med vsemi navzočimi. Vendar so to vse konteksti, ki se ustvarijo ravno skozi prepoznanje neke skupne identitete, kar pa je ravno obratno od tega, kar smo naslavljali. Glede na opisano teoretsko raziskavo prvega poglavja je torej

edina teza bila, da ne smemo ustvariti nekega konteksta, ki bi v trenutku izvajanja predstave *zadovoljil*.

Ob tem se seveda pojavi vprašanje, na kakšen način je lahko gledališče danes emancipatorna praksa, saj bi smer tretjega dela v celoti lahko preusmerila političnost predstave. Ob razmislek skozi definiranje *suicidalnosti* tudi kot potencialno emancipatorno prakso pa je bilo za nas nujno, da želje ne zadovoljimo na kraju samem, saj je s tem nekako že opravljeno delo, ki ga je treba šele opraviti. Za boljšo objasnitev mojega pogleda na način učinkovanja uprizoritve si bom na tem mestu dovolila kratek razmislek, ki ni vezan izključno na predstavo *Dan po*.

Najbolj hipen učinek – afekt je seveda ta, ki se sproži neposredno v času gledališkega dogodka. To je tisto, kar predstava povzroči točno takrat, ko se zgodi, pred določenim občinstvom na samem kraju dogajanja. Tega predstava skoraj vedno, vsaj v grobem, predvidi, če ne drugače samo s tem, ko se pač zgodi. In zgodi se vedno v nekem konkretnem kontekstu časa, prostora, ljudi.

Zdi se mi, da je druga ali pa naslednja raven učinka to, kar predstava sproži v javnosti časa, v katerem se je zgodila. Pod to mislim vse konsekvence, ki jih prinese za sabo; tako na ravni problematik, ki jih odpira skozi vsebino, kot tudi skozi formo. V javnem ali poljavnem diskurzu se sproži trk ideologij tiste specifične historične sedanjosti. Morda bi to imenovala kar učinek – odmev. Ti dve ravni sta dobro ozaveščeni v naslednjih dveh primerih. Velikokrat predstava služi želji, ki je podrejena produkciji. Ko naleti na ta problem, se mu želi subverzno zoperstaviti, da bi kljub temu uspela napraviti politični potencial. Neka precej uveljavljena metoda je, da predstava reprezentira realnost (ki je v tem primeru ta želena produkcija) po načelu, da je kot »model« realnosti. V njej nadomesti nekatere parametre, predvsem z namenom, da jih izpostavi. To so po navadi elementi, ki jih v pravi realnosti želi kritizirati. Skozi ta model, ki je rahlo spremenjen od realnosti, želi nam, gledalcem, spremeniti pogled na našo vsakdanjo realnost. Večinoma to stori na dva različna načina.

Prvega se poslužuje to, kar sebe kliče politično gledališče. Običajno svojo reprezenitrano resničnost, ki jo kreira na odru v danem času, napolni z družbenimi znaki, polnimi pomena.

Obdajajo nas ustaljene znakovne reference, ki smo jih v vsakadanu že tolikokrat videli, da smo jih ponotranjili in vzeli kot objektivnost resničnosti. To je orožje takšnega gledališča, da kljub temu lahko »zadene« nas v intimo. Na tej površini uporablja to sredstvo za doseganje želenega predvidenega učinka, ki pa ostaja na ravni, da sami kot gledalci »pravo« resničnost okoli nas uzremo v luči, ki nam je bila prikazana na odru. Takšno gledališče išče zanimive pomenske sintakse, ki se bodisi skrivajo v kulturi bodisi jih ustvari z namenom, da jih gledalec med seboj poveže. Predmet takšnega gledališča je svet, v katerem živimo, družba na »malo drugačen« način – ravno nasproten, kot smo gledalci vajeni v vsakdanu. Če ekstremno poenostavim, se tukaj operira z dihotomijami – na eni strani med gledalci, na drugi odrom, pari, poli, vseeno.

Prepričana sem, da nam ob tem nekaj odvzame. S tem nas začara tako, da zadovolji našo željo po spremembi samo s tem, da smo si predstavo preprosto ogledali. Tako deluje ravno nasprotno od želenega, celo kontrarevolucionarno. Naša pričakovanja so izpolnjena, želja pa je potešena, saj nam je predstava ponudila, da »spregledamo« novo resničnost. Če jo sprejmemo, bi na neki ravni lahko rekla, da dvorano zapustimo celo bolj zadovoljni, kot smo bili, ko smo vanjo vstopili.

Drugi način, ki se ga poslužuje politično gledališče, pa deluje podobno, vendar njegov afekt ni ta, da smo svojo željo potešili s samim gledanjem predstave, kjer se želja, usmerjena v spremembo, preobrne v užitek. Tudi v tem primeru nam predstava prikazuje realnost, v kateri izpostavi določene vidike, vendar na način, da nas poskusi fokusirati na neko problematiko. Znotraj družbe nam razkriva mesta, od koder se želja projicira. Kot nekakšne nevralgične točke, na katere se gledalci lahko oprimejo in jih v družbenih razmerjih vidijo kot točke. Z drugimi besedami, željo po spremembi nam poskuša usmeriti v določen družbeni vidik. Najpogosteje na odru pričakujemo kar sami sebe. Pogledamo se z odra nazaj v avditorij in privzamemo to drugo očišče, ki nas gleda nazaj v dvorano. Takšno gledališče ne kaže ogledala nam, ki sedimo na stolih, temveč nam kaže nas same skozi očišče drugega; pogled z odra v avditorij. Tukaj torej ne opravimo prepoznanja v dogajanju na odru in skozi samozavedanje osvetlimo nazaj sami sebe, temveč smo popeljani v očišče drugega, ki gleda nas, pri tem pa nam našo željo pomaga usmeriti v določen kontekst, ki ga predstava ponudi. Omenjenima vidikoma je skupno, da je to gledališče v razmerju do želje nujno vezano na željo sveta – kakršna je kot taka *že vpeta* v realnost, ki družbeno obstaja.

Če bi naš tretji del usmerili v nekaj specifičnega, bi se znašli v takšnem paradoksnem položaju. Ali bi ponudili razrešitev na samem dogodku, s čimer bi gledalčevo željo, ki smo jo ustvarili, pretvorili v užitek; ali pa bi željo usmerili v boj zunaj gledališke dvorane, vendar bi potem ta boj že bil artikuliran. Kar pa pomeni, da bi zanikali moč neznanega, ki se odpre ob trenutku same (izušnje) smrti.

Ko pa smo preigravali različne možne oblike združevanja, ki bi se izognile prepoznavni ideološki umeščenosti, smo ugotovili, da pravzaprav ne preostane ničesar, kar bi igralci na odru lahko naredili, saj v vseh pogled gledalca ni usmerjen – nima okvirja, znotraj katerega bi gledal. Ostal je samo pogled, ki pa je ustvarjal neko pričakovanje. Odločili smo se torej, da na odgovor, kaj »po«, lahko odgovorimo samo z vprašanjem, ki ga naslovimo na vse nas (tako na ustvarjalce kot gledalce). Odprli smo prostor neznanega, in celotno dogajanje v tretjem delu je služilo za ustvarjanje pričakovanja samega, za ustvarjanje želje po nečem, kar se šele bo zgodilo.

Pogled, ki so ga igralci vračali gledalcem, je samo naslavljal vprašanje, kaj se bo zgodilo *po*? Želeli smo torej ustvariti pričakovanje, vendar predstavo končati ravno v trenutku, ko bi se *moralo* nekaj zgoditi.

# 5. Montaža

## 5.1 Montaža zgodb

Kot omenjeno, so prvi del predstave predstavljale različne zgodbe posameznih igralcev, ki so se skozi specifičen asociativni niz nanašale druga na drugo. Po dokončni selekciji posameznih zgodb je bilo osnovno vprašanje scenosleda med njimi oz. montaže. Na odru smo preizkušali različne vrstne rede zgodb, da bi dosegli želeni učinek. Glede na to, da so zgodbe med seboj zelo raznolike – tako po vsebini kot po načinu pripovedovanja –, je bila glavna past montaže najti ustrezen scenosled, da zaporedje ne bo delovalo arbitrarno, s tem pa brez obeta dogodka.

V končni razporeditvi smo tako pripovedovanje strukturirali v več faz. Začeli smo z najbolj lahkotnimi zgodbami, ki v prej omenjenih sklopih spadajo pod spomine iz otroštva in prevzetostjo nad fiktivnimi junaki iz zgodb. Druga faza pripovedovanja je vsebovala

zgodbe o tem, kako igralci niso bili nekoč pogumni, kar obžalujejo, in o tem, kako so nekoč bili sposobni biti pogumni, pa zdaj niso več. Zadnji sklop zgodb pa je bil vsebinsko povsem raznolik, vendar so vse imele podoben namen: da v gledalcu na kraju samem prebudijo željo po pogumnem dejanju. Zadnja je govorila Miranda, ki je opisovala strast Nine Simone v njeni borbi za enakopravnost črncev. Njen monolog je prekinil pismonoša, ki je prinesel prvo pismo. Za tem je sledil prehod v naslednji prizor, ob katerem se je predvajala skladba *Nine Simone Mississipi Goddamn.*

Druga stvar, ki je bila tudi ključna, je *način,* s katerim so igralci vstopali v svoje zgodbe. Da bi vseskozi ohranjali neke vrste energetske povezanosti, ki gledalcu vzbuja občutek nekakšne logičnosti oz. koherentnosti, smo točno določili, kdaj igralec od svojega predhodnika prevzame popolnoma identičen ton, s katerim je prejšnji končal, in kdaj ta ton nasilno preseka tako v načinu kot ritmu.

## 5.2 Montaža drugega dela

Drugi del je bil narativno veliko bolj konsistenten od prvega, vendar smo logično sosledje dogajanja v nekem trenutku razbijali z montažo. V delu med pismom in dokončnim razpadom se stopnjuje napetost med liki, s čimer pa se poudarja njihova želja po ohranitvi identitete, za katero je, kot smo že rekli, očitno to, da je konstrukt. Želela sem, da se v trenutkih razpada drugi del poveže s prvim na način, da like – konstrukte lahko povežemo z liki iz prvega dela, ko smo jih gledali kot nekako stvarne ljudi, kakršne lahko srečamo v vsakdanjem življenju. Z mislijo na to je bil prvi način ta, da so osebe iz obeh delov ohranjale ista imena – Žan, Miranda, Stane in Mia, ta imena pa so njihova resnična imena. Tako dobimo vtis, da vseskozi gledamo iste osebe, pa čeprav v dveh stilsko in žanrsko popolnoma različnih podobah.

Druga stvar, ki je služila temu namenu, je bil prihod poštarja (avtorja), ki se pojavi na koncu prvega dela kot tudi na sredini drugega, ko med osebe vnese razkol. Temu lahko puščamo branje, da sta tako oba dela kronološko vzporedna in se poštar vsakič pojavi ob istem času ali pa se poštar pojavi dvakrat in vsakič prinese drugo pismo.

Tretja stvar pa je bila malo bolj kompleksna. Ker je bil prvi del predstave nekako formalno bolj performativen, smo se soočali z vprašanjem, kako lahko po performativnosti na oder

vpeljemo dramsko gledališče, s tem da predstava s prehodom ne izgubi svoje učinkovitosti. Ker v prvem delu gledamo osebe, ki so iz mesa in krvi ter nas naslavljajo neposredno z očesnim stikom, to deluje zelo neposredno. V drugem delu pa nastopajo tipi, nekakšne personificirane ideje, hkrati pa se ukine neposreden stik z gledalci; zdelo se mi je, da kot gledalec takšno spremembo koda sprejmem samo, če dogajanje prestavim v popolnoma nov svet.

Sama sem želela, da je drugi del nekakšna fantazijska različica prvega, kjer nastopajo iste osebe, a so radikalizirane po načelu, da bi si vsak od igralcev izbral svojega »heroja«; mi pa gledamo svet teh herojev, ki so se znašli v blago nerealnem zaporu, obsojeni na smrt. Motivi in stališča so v obeh delih podobni, do trenutka *suicidalnosti*, ki ga gledamo skozi lečo sveta drugega dela predstave. V tem trenutku pa je ta »združitev« obeh svetov postala vprašanje montaže.

Najprej sem poskusila s tem, ko so se liki začeli boriti za svoj položaj usmrčenca, sem hotela ustvariti stanje nekakšne zmede, kjer se nekonsistentno menjajo osebe iz drugega in prvega dela ter se v nekem trenutku zlijejo v iste ljudi. Vendar je takšen pristop prinesel samo vsesplošno zmedo dogajanja, kar pa ni pomagalo pri razumevanju odnosa drugega do prvega dela (oz. obratno).

Nato sem se odločila, da bom prizor borbe razsekala na nekaj delov, v katere bomo vstavili takšno enako prerekanje, vendar v estetskem kodu prvega dela. Temperatura v odnosu med liki kot tudi njihova motivacija oz. nuja sta ostali isti, vendar smo mizansceno, svetlobo, telesa in jezik prilagodili načinu prvega dela. Tako so nenadne lučne spremembe kot tudi menjava igralskih poz delovale kot nekakšen šok, ki je bil zelo dobrodošel. Takšno menjavanje koda je v tem delu prispevalo tako k tempu, želenem občutju nekakšne nočne môre kot ustvarjanju spojev med različnimi ravnmi, vendar tokrat na veliko bolj berljiv način (po mojem mišljenju).

S takšno montažo smo torej sopostavljali boj med osebami drugega in prvega dela, kar je prineslo želeno vsebino – da je trenutek *suicidalnosti* vezan tako na osebe drugega kot prvega dela. Takšen spoj pa je prispeval še en vidik tudi na gledališki ravni. Prvi del, ki je gledalcu dajal vtis performativnosti v razliki do drugega (dramskega), se je lahko za nazaj

izkazal kot povsem gledališki. Ne samo da so se osebe, ki so delovale avtentično, izkazale kot liki, temveč se je tudi sama performativna zasnova pokazala kot gledališki kod.

### 5.3. Montaža v tretjem delu

Montažo znotraj tretjega dela zelo težko opisujem z današnjega vidika, saj smo v predstavo vključili le majhen del materialov, ki smo jih za tretji del raziskovali. Po razpadu scenografije in narativa drugega dela (trenutek, ko se stena pomakne v ozadje), je tretji sestavljal en sam prizor, ki se je prelival skozi nekaj različnih stanj ali faz.

## 6. Scenografija

V uprizoritvi *Dan po* je prostor različno zasnovan v različnih delih uprizoritve, s prvega prizorišča, ki je performativni oder brez scenografije, preide v zapor, ki je nakazan s posameznimi elementi, na koncu pa se scenografija razpre v globino odra in s tem razpre svoje stene v tretji del, kjer naj bi odrska razmejitev postala nepomembna. Vseskozi je scenografija samo nakazana, njena znakovna sporočilnost pa se skozi dogajanje spreminja.

Predstavo smo odigrali v dvorani Nove pošte, ki jo programsko vodita Maska in Slovensko mladinsko gledališče. Gledalci so frontalno sedeli proti odru, pri čemer se je uporabila standardna tribuna omenjene dvorane. Oder je bil v osnovi »črna škatla«, v kateri so bili zloženi praktikabli, tako da je bilo večino igralne površine na vidnem odru na odru. Dvignjen kvadrat, ki je služil kot igralna površina, je bil z ene strani zamejen s steno kot z nekakšno kuliso. Tako dvignjena igralna površina na praktikablih kot kulisa sta bili pobarvani v živo rdečo barvo. Prostor se je skozi tridelno strukturo predstave spreminjal.

Za rdečo barvo smo se odločili iz več razlogov. Takšna živa barva je močno izstopila iz črne dvorane, asociativne konotacije, ki jih sproži rdeča, pa so bile ustrezne tako za vsebino kot za vzdušja, ki smo jih želeli podkrepiti.

1. V prvem delu se je uporabil kot prazen (rdeč) prostor; na rdečem kvadratu ni bilo scenskih elementov, kot je bila prazna tudi stena izza igralne površine. Na tem odru so bili samo štirje klasični črni zložljivi stoli, kakršni se uporabljajo za okrogle mize ali pogovore v gledališču. Rdeča barva je tu služila bolj kot znak; za agresijo, revolucijo, akcijo. Hkrati

pa je prazen, izčiščen prostor deloval nekako sterilno. Kot bi bil očiščen gledališke »mistike«, skoraj kot nekakšen prostor, ki bolj pripada sodobnemu artu, ki spada bolj v galerijo kot pa v gledališče. Tudi osvetljen je bil samo z belimi neonskimi lučmi, da smo dosegli čim večjo difuzo svetlobe, s tem pa minimalno kotov za sence. Takšen prostor nam je služil za polperformativni format uprizoritve, ki smo se ga v tem delu predstave lotili.

Po končanem prvem delu, ko igralci na odru prejmejo pismo, je sledil prehod, ki je v celoti potekal ob močno rdeči luči – na že rdečo podlago.

2. Drugi del je bil v celoti dramski; uprizarjal se je prizor, v katerem so igralci prevzeli določene like, kot tudi niso vzpostavljali stika z gledalci. Rdeča kulisa, ki je bila sprva prazna, se je zdaj pretvorila v nekakšno zaporniško celico. Na oder so igralci prinesli elemente, ki jih srečamo v zaporu: srebrna straniščna školjka, zaporniška postelja brez blazine in rešetke, ki so zakrivale imaginarno okno. Na robu stene so med prehodom tudi dodali iz lesa narejen panel, na katerem so bile narisane opeke tako, da je spominjalo na zid, ki se mu je delno okrušila zgornja plast ometa. V prostoru sta bila tudi dva stola, na katerih so igralci izmenično sedeli. Stola sta ostala ista kot v prvem delu, tako da sta odrsko drugi del povezovala s prvim. Odra niso več osvetljevale bele neonske luči, temveč reflektorji s toplim ali celo rdečim filtrom. Na prehodu na drugi del smo na oder dodali tudi malo megle, v ozadju se je slišal rahel zvok vran, ki prihajajo od daleč. Rdeča igralna površina se je tako pretvorila v že skoraj malo zloveščo zaporniško celico, ki je omejena z eno steno. V tem delu so igralci upoštevali, kot da je celica povsem zaprta, gledalci pa imamo samo vpogled vanjo. Celotna estetika te »zaporniške celice« pa ni bila docela realistična; zaradi rdeče barve, srebrnih elementov in opek na steni je delovala fantazijsko, skoraj že malo kot risanka ali pa strip.

   Skozi dogajanje drugega dela na oder poštar/dramski pisec prinese tudi pismo, s čimer pa prvič poruši vzpostavljen kod prostora – pride namreč s strani občinstva in se na pravila zaprte celice ne ozira. Po tem dogodku skozi zgodbo tudi osebam na odru začne razpadati njihov svet, kar posledično vpliva tudi na prostor. Do tretjega dela prostor kot tak ostaja nespremenjen, le njegova uporaba se spremeni. Pravila, ki so se vzpostavila skozi dojemanje zaporniške celice, se začnejo krhati in tudi kršiti. Naenkrat liki lahko vidijo tako nas kot tudi scenografijo odra na odru.

3. Na neki točki predstave se stena, ki je do zdaj stala naslonjena na rdeča tla, premakne nazaj. Tako fizičen prostor zaporniške celice tudi razpade. Stena se loči od tal in prvič vidimo rdeč podest kot zares samo oder. Igralci zdaj prvič v predstavi uporabljajo celoten oder Nove pošte. Simbolno kot dobesedno stopijo ven iz zapora in rdeče igralne površine v črn prostor, ki do zdaj še ni bil definiran. S seboj vzamejo tudi nekatere predmete, npr. lahko premaknejo straniščno školjko, odnesejo stole. V tem delu se tudi pojavi precej več megle kot do zdaj, prvič v predstavi pa igralno površino osvetljujejo tudi *back lighti* – pari, ki stojijo na stojalu na zadnji steni dejanske dvorane. Oblačila, ki so jih igralci odvrgli, so prav tako ležala po prostoru brez pravega reda, tako na rdečem odru kot po črnih tleh preostale dvorane.

## 7. Kostumografija

Kot sem v prejšnjem poglavju opisala dramaturgijo scenskega prostora, je bilo podobno s kostumom. Hotela sem kostume, ki bi povezovali igralski razvoj skozi vse tri dele predstave na podoben način kot prostor. Nastopajo štirje igralci. Med prvim in drugim delom predstave spremenijo identiteto, vendar ne čisto zares. Vseskozi se imenujejo po svojih resničnih lastnih imenih, tako v prvem, performativnem delu kot v drugem, ki je po formi dramski.

Drugi del bi lahko opisala kot nekakšno fantazijo oseb iz prvega dela – vsekakor je prostor v prvem veliko bolj realen od drugega. Lahko bi tudi rekla, da je to svet, ki si ga osebe iz prvega dela predstavljajo. Če v prvem delu osebe samo govorijo in sanjarijo skupaj z nami, svet drugega dela zastopa dejanja, ki so jih v svoji domišljiji zares izvedli. Zato je pomembno, da tudi če postanejo tipizirane osebe, skoraj karikature, ohranijo ista imena kot v prvem (bolj realnem) svetu. Pozneje pa, z izstopom z odra, zapustijo tako svet prvega kot tudi drugega dela predstave. Pri kostumu smo se torej soočili z dvema bistvenima vprašanjema: kot kakšne like svoje igralce predstavimo v drugem delu predstave in na kakšen način ustvarimo to vsebinsko povezavo med tremi deli tudi skozi kostum?

1. V prvem delu je zaradi celotne estetike smiselno, da igralcev nismo pretirano kostumirali. Ker gre za polperformativni način igre, smo se odločili za kostume, ki so delovali kot

njihova osebna oblačila. Pazili smo samo na to, da so se barvne kombinacije med seboj ujemale, kot tudi, da so se ujemale z rdečim odrom, na katerem so igralci takrat sedeli.

2. V drugem delu so igralci nastopali kot nekakšne karikature. Niso bili psihološko razplasteni niti ne zares prihološke osebe. Vsak je predstavljal eno idejo poguma. Zaradi te dvodimenzionalnosti smo si v kostumu lahko dovolili biti stereotipni. Ker ni bilo veliko odrskega časa namenjenega spoznavanju, kdo ti liki zares so, smo torej želeli biti čim bolj stereotipni. Želeli smo, da bi si gledalec o likih ustvaril kontekst in mnenje na najbolj očiten način, že ko jih je prvič pogledal. Hkrati pa smo se v tem delu soočili z vprašanjem, koliko drastične spremembe delamo v kostumu glede na predhodni del predstave. Dejstvo je, da se je prehod dogajal znotraj predstave; zaradi tega so morali igralci na rdečo površino prinesti nove scenske elemente, odnesti stole in se še preobleči za drugi del predstave. Zato časa za celotno preobleko niti ni bilo oz. bi to bilo neekonomično v valuti odrskega časa. Odločili smo se, da igralci osnovna oblačila ohranijo ista kot v prvem delu, nase pa dodajo različne detajle oz. dodatke, ki v celoti spremenijo *vtis* o njihovem videzu.

3. V tretjem delu, ko igralci nekako izstopijo tako iz likov drugega kot iz likov prvega dela in zakorakajo po celem odru, se nič več ne preoblečejo. Slečejo pa tako obleke, ki so jih nosili nazadnje, kot nekatere kose oblačil iz prvega dela. Osnova vseh kostumov je bila spodaj črna, s čimer smo dobili nek nov kolorid. Ker med seboj slečejo različne kose oblačil, dobimo novo kostumsko vizualno podobo; precej bolj neurejeno, njihovi videzi pa niso zaključene podobe.

# 8. Zaključek

Vse vsebine, ki nas obdajajo (med katere spada tudi gledališče), producirajo način, kako gledamo na resničnost na ravni zaznave. Teh posegov in njihovih učinkov ne moremo neposredno videti niti se ne nujno dogajajo subjektivno; vendar se tu ustvarjajo trki, ki ponudijo do tedaj morda neobstoječe kontraste in nasprotujoče si sile ali pa celo rešitve. V daljšem časovnem obdobju vsi tovrstni učinki skupaj tvorijo duh časa. Ne bi se strinjala, da gledališče skozi zgodovino obstaja samo tako, če se ohranjajo dramski teksti. V tok časa se vpisujejo tudi vsi elementi, ki so vizualno-otipljivi, pa niso nikoli bili sami po sebi umetniško delo, ampak so ostali kot usedlina izginulih gledaliških dogodkov. Verjamem, da se vsak dogodek (tudi gledališki), kateremu je nesporno lastno to, da izgine takoj, ko se zaključi, umešča v zgodovino prek imanentne historične praznine, ostaja prisoten prek takšnih trkov, ki za seboj puščajo sence. Mislim, da vsaka predstava proizvaja nekakšne trke, če se tega zaveda ali ne. Mnogo predstav predvideva svoje učinke na »veliko«, vendar ne na »globoko«; s tem pa reproducira dojemanje sveta, kakršno je bilo, še preden se je predstava sploh zgodila. Ko pa se zares zgodi, je na daljše obdobje njen učinek to, da družbene razmere simplificira, v končni fazi lahko rečem banalizira, kaj je resnica. Politično v gledališču se zame začne tu, kjer predstava razmišlja o svoji prihodnosti in ne preteklosti.

V predstavi smo prišli do smrti, do vabila v neznano; do pogojev, kjer se lahko ustvari nekakšna skupinska vera, ki deluje kot presežna vrednost ali pa tudi ne. Morda so se nekatera vprašanja usidrala nekje nekomu kot neka trska, ki šele čaka, da se jo odkrije. Kaj pa zares ta prihodnost je, za zdaj ostaja nedorečeno.

Skozi nalogo nisem želela samo predstaviti procesa uprizarjanja, temveč sem skušala peljati bralca po poti, ki sem jo odkrivala ob raziskovanju nečesa tako abstraktnega, kot je smrt identitete skozi trenutke *suicidalnosti*. Tako raziskava kot proces sta prinesla veliko zanimivih vprašanj, ki so vsem nam vpletenim odpirala popolnoma nove poglede na svet. Po takšni izkušnji lahko brez dvoma trdim, da zagovarjam nekakšno emancipacijo smrti od tega, za kar je v naši kulturi vse prepogosto označena. Smrt velikokrat dojemamo kot nekaj, kar je v nasprotju s preživetvenostjo, saj se vedno borimo za celjenje, pomiritev,

življenje. Smrti se drži predsodek, da je nekaj, kar sproža občutek poraza ali nemoči, le redko pa na smrt gledamo kot na prakso, ki je v resnici radikalno emancipatorna. Strah, ki ga ob misli na (simbolno) smrt doživljamo, pa ideologija izrablja na način, da ostajamo boječi. Vse v svojem življenju lahko prilagajamo okolici, spreminjamo, na neki ravni bi lahko rekla, da živimo kot nomadi; a v tej kameleonski lastnosti pravzaprav ostajamo ves čas isti. Pod pojmom *suicidalnost* nikakor ne mislim, da moramo imeti fluidno identiteto in biti vsakič znova pripravljeni pretrgati vezi z našo realnostjo – morda je v svetu, ki to od nas pravzaprav zahteva, najbolj suicidalno statično vztrajati pri nečem, kar ima vero v prihodnost. Saj ostajati površinsko neumestljiv je danes pravzaprav zelo težko.

## Seznam literature in virov


Badiou, Alain. *Deleuze, hrumenje Biti; Drugi manifest za filozofijo*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012

Badiou, Alain. *Sveti Pavel: utemeljitev univerzalnosti.* Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998

Berardi, Franco. *Heroes: mass murder and suicide*. London; New York: Verso, 2015

Berardi, Franco. *Breathing: chaos and poetry*. South Pasadena (Calif.): Semiotext(e), 2018

Bergstrom, J. Anders. *In search of lost selves: memory and subjectivity in transnational art cinema.* Wilfrid Laurier University; Anders Bergstrom, 2016

Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata. *Worlds in Words: Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting.* Cambridge: Cambridge Scholars Publishing; New edition, 2010

Černelič, Ivanka et al. *Slovar slovenskega knjižnega jezika.* Ljubljana: DZS, 1991

Derrida, Jacques. *Dar smrti*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004

Dolar, Mladen. *Bit in njen dvojnik*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2017

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

Pasolini, Pier Paolo. *Izrek.* Ljubljana: Študentska založba, 2000

Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1997

Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska, 2010

Thevenin, Paule. *Slišati, videti, brati*. Koper: Hyperion, 2012

Žižek, Slavoj. *Welcome to the desert of the real! five essays on September 11 and related dates.* London; New York: Verso, 2002

Sveto pismo (2019). Slovenija. Dostopno prek https://www.biblija.net/biblija.cgi?l=sl

Grošeta, Branko. *Otrgnuto od zaborava – STJEPAN FILIPOVIĆ (27. siječnja 1916. – 22. svibnja 1942.) – NARODNI HEROJ KOJI JE TRI PUTA UBIJEN.* Dostopno prek https://www.uafdu.hr/otrgnuto-od-zaborava-narodni-heroj-stjepan-filipovic-27-sijecnja-1916-22-svibnja-1942-heroj-koji-je-tri-puta-ubijen/)