

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

JAN SLAPAR

Soočenje s tematiko smrti skozi uprizoritveni proces

Magistrsko delo

Ljubljana, 2024



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

Dramska igra

Umetniška beseda

JAN SLAPAR

Soočenje s tematiko smrti skozi uprizoritveni proces

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. Aleš Valič

Ljubljana, 2024

Podatki o delu

Ime in priimek: Jan Slapar

Naslov magistrskega dela: Soočenje s tematiko smrti skozi uprizoritveni proces

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 64

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

Program in smer študija: Magistrski študijski program Dramska igra, smer Umetniška beseda

Mentor: red. prof. Aleš Valič

Jezikovni pregled: Viktorija Pecelj

ZAHVALA

Iskreno bi se želel zahvaliti vsem, ki ste mi stali ob strani in prispevali k uspešnemu zaključku magistrskega projekta.

V prvi vrsti se zahvaljujem celotni avtorski ekipi za predanost in trud, ki ste ga vložili. Zahvala gre tudi Gledališču Glej za velikodušno podporo, ki mi je omogočila uporabo prostora, neprecenljivo tehnično pomoč ter dragocene nasvete pri uprizoritvi.

Hvala Žigu Planinšku za montažo avtorskih posnetkov iz otroštva.

Hvaležnost izkazujem tudi Nadi Smrkolj za izdelavo čudovitih rož iz krep papirja, ki so obogatile vizualni del predstave, ter Urbanu Grudnu za izjemno delo pri snemanju in montaži zvočnih posnetkov.

Posebna zahvala gre profesorju Alešu Valiču za mentorsko vodstvo, modre nasvete in neizmerno potrpežljivost ter dobroto v času mojega raziskovanja.

Iz srca se zahvaljujem tudi vsem svojim znancem, prijateljem, ki ste mi nudili neprecenljivo podporo in spodbudo skozi celoten proces.

Posebna zahvala pa gre Heleni Šukljan, ki je prispevala napisano besedilo, neizmerno podporo, dragocene nasvete ter pomoč pri organizaciji. Počaščen sem, da sva se srečala na presečišču idej in hvala iz srca za neprecenljivo in velikodušno delo ter zavezanost k temu projektu.

POVZETEK

Magistrsko delo *Soočenje s tematiko smrti skozi uprizoritveni proces* obravnava kompleksno tematiko smrti skozi osebno izkušnjo izgube obeh staršev v otroštvu oz. mladosti. Naloga je strukturirana v tri glavne dele. Prvi del se osredotoča na doživetja izgube in smrti ter vpliv letih na posameznika in družino, vključno z analizo vloge ritualov in terapije pri procesu žalovanja. Poseben poudarek je namenjen dožemanju smrti pri otrocih in mladostnikih. Drugi del opisuje proces ustvarjanja magistrske gledališke produkcije »Ostanejo samo občutki«, ki temelji na obravnavani temi. Opisani so različni vidiki produkcije, vključno z nastankom dramskega besedila, vizualnimi elementi, svetlobnim oblikovanjem in glasbo. Tretji del vključuje analizo odziva občinstva na produkcijo preko anonimnega vprašalnika ter samorefleksijo glede soočenja s tematiko smrti skozi proces ustvarjanja.

Ključne besede: žalovanje, izguba, otroci, mladostniki, gledališka produkcija, samorefleksija.

ABSTRACT

The master's thesis *Confronting the Theme of Death Through the Performance Process* deals with the complex theme of death through the personal experience of losing both parents in one's childhood and/or youth. The thesis is divided into three main sections. The first section focuses on the experiences of loss and death, as well as their impact on the individual and the family. The role of rituals and therapy in the grieving process is also analysed. There is a particular emphasis on how death is perceived by children and adolescents. The second section describes the process of creating the master's theatre production "Only feelings remain", which is based on the central theme of this thesis. Various aspects of the production are described, including the development of the dramatic text, the visual elements, the lighting design, and the music. The third section includes an analysis of the audience's response to the production through an anonymous questionnaire, as well as a self-reflexion by the author of this thesis on dealing with the theme of death through the creative process.

Keywords: grieving, loss, children, adolescents, theatre production, self-reflection.

Vsebina

1. Uvod	8
2. Izguba	9
2.1. Smrt in njeno dojetanje.....	9
2.2. Izzivi in prilagoditve družinskega sistema ob smrti.....	10
2.3. Osebnostna rast	11
2.4. Premagovanje izgube	11
2.5. Ritual v procesu žalovanja.....	12
3. Faze žalovanja	13
3.1. Šok, čustvena otopelost.....	14
3.2. Protest in hrepenenje.....	14
3.3. Brezup in dezorganizacija.....	15
3.4. Izboljšanje (reorganizacija).....	15
3.5. Pomoč terapije pri obvladovanju izgub in gradnji boljših odnosov	16
4. Žalovanje pri otroku in mladostniku	17
4.1. Dojetanje smrti pri otroku.....	17
4.2. Kako pogovor o smrti vpliva na otroke	17
4.3. Razumevanje smrti pri otrocih ter vpliv kognitivnega razvoja.....	18
4.4. Razvojno dojetanje smrti pri otrocih.....	19
4.5. Vpliv otrokovih izkušenj, družinskih navad in medijskih vsebin na predstavo o smrti.....	19
4.6. Vpliv čustev in odraslih na dojetanje smrti pri otrocih	20
4.7. Pomembnost odnosa odraslih pri razumevanju smrti	22
4.8. Ob smrti matere ali očeta	23
4.9. Soočanje mladostnikov s smrtjo skozi razvojna obdobja in psihološke vidike	23
5. Razvojna obdobja otrok in mladostnikov	25
5.1. Srednje in pozno otroštvo	25
5.2. Podpora otrokom pri sprejemanju smrti.....	25

5.3.	Vpliv smrti na mladostnike	25
6.	Uprizoritveni proces	27
6.1.	Nastajanje besedila	27
6.1.1.	Odločitev za dramatizacijo zgodbe	27
6.1.2.	Sodelovanje	27
6.1.3.	Zasnova pripovedi	28
6.1.4.	Arhivski material	29
6.1.5.	Verzije besedila	29
6.1.6.	Jezik pisanja	30
6.1.7.	Vpeljava tretje osebe	30
6.1.8.	9 prizorov/postaj	31
6.1.9.	Soočenje z besedilom	33
6.2.	Vizualna podoba predstave ter svetlobno oblikovanje	33
6.2.1.	Zamisel	33
6.2.2.	Realizacija vizualne podobe	34
6.2.3.	Predstavitev postaj skozi vizualno ter svetlobno podobo	35
6.3.	Potek predstave	45
6.4.	Format radijske igre	46
6.5.	Soočenje z obravnavano tematiko	50
6.6.	Zvočna podoba predstave	51
6.6.1.	Glasba	52
6.6.2.	Postopek nastajanja glasbe ter končna realizacija	52
7.	Anketni vprašalnik	54
8.	Samorefleksija soočenja s tematiko smrti skozi uprizoritveni proces	58
9.	Literatura in viri	61

1. Uvod

Motivacija za ustvarjanje magistrske naloge izvira iz osebnega spopadanja s tematiko smrti preko uprizoritvenega procesa. Izguba očeta pri desetih letih in mame pri enajstih letih je v meni spodbudila zanimanje za obravnavo teme smrti skozi uprizoritveni proces.

V ta namen sem strukturo magistrske naloge zasnoval skozi tri glavne dele.

V prvem delu magistrske naloge se bom osredotočil na kompleksna doživetja izgube in smrti ter njihov vpliv na posameznika in družino. Skozi zapise bom predstavil, kako se družinski sistem sooča z izzivi in prilagoditvami ob izgubi ter kako to vpliva na osebnostno rast posameznikov in premagovanje izgube. V magistrski nalogi zajemam tudi vlogo ritualov v procesu žalovanja in kako lahko terapija pomaga pri obvladovanju izgube ter gradnji boljših odnosov v družini. V prvem delu večji poudarek namenjam dojetju smrti pri otrocih in mladostnikih, saj je to specifično obdobje ključno za razumevanje vzporednic z nastalo magistrsko produkcijo. Predstavil bom vpliv različnih dejavnikov, kot so razvojno dojetje, izkušnje, družinske navade in čustveno dojetje smrti pri otrocih ter mladostnikih.

V drugem delu bom opisal sam proces nastajanja produkcije *Ostanejo samo občutki* (28. 2. 2024, Gledališče Glej), ter zapisal razloge in povezave med tematiko smrti ter procesom ustvarjanja. V tem poglavju bom zajel različna področja nastanka praktičnega izdelka. V samem začetku drugega poglavja se bom osredotočil na dva poglobljena vidika, ki sta pretežno v ospredju same produkcije. Prvi vidik zajema opis nastajanja dramskega besedila, drugi vidik pa vizualni vidik produkcije skozi scenografijo in svetlobno oblikovanje. Poleg tega bom raziskal področje radijske igre ter izpostavil prednosti in specifične izbire tovrstnega formata v magistrski produkciji. Zapisal bom tudi samo nastajanje zvočne podobe in glasbo.

Magistrsko nalogo bom zaključil s tretjim delom, v katerem bom predstavil analizo anonimnega vprašalnika, ki je bil ustvarjen skladno s produkcijo za namen analize odnosa, ki ga ima občinstvo do tematike smrti, predvsem pa kakšen vpliv je imela produkcija na ljudi. Nalogo bom zaključil s samorefleksijo spopadanja s tematiko smrti skozi uprizoritveni proces.

2. Izguba

Barbara Simonič v svojem znanstvenem članku »Prva resnica je rojstvo, zadnja je smrt« pove:

Četudi so posamezne zgodbe življenj tako različne med seboj, pa vendar imajo vse nekaj skupnega: to sta začetek in konec. Nič ni bolj gotovega ob rojstvu kot to, da bo to življenje enkrat na tem svetu imelo tudi svoj konec. Ne vemo, kaj se bo med tem začetkom in koncem dogajalo. O vsem je mogoče dvomiti, razen o nečem: o smrti. Ta gotovo pride. Res je, da ne vemo kdaj in kako, vendar pride. (174)

Simonič nadaljuje, da vsaka izguba predstavlja spremembo in je potrebna prilagoditev ter integracija izgube v življenje, zato da lahko življenje teče naprej. »Sposobnost sprejetja izgube je osrednja lastnost zdravega družinskega sistema.« (Simonič 173). Predelava bolečih občutkov in soočenje z izgubo je pogoj za reorganizacijo odnosov v družinskem sistemu. V družini, kjer tega ni in izguba ni izžalovana, gre posameznik težko naprej. Kot navaja avtorica, se lahko nemalokrat zgodi, da se pojavi nefunkcionalno simptomatično vedenje na nekem drugem področju, zato predlaga, da je za soočenje in predelavo preteklih izgub, ki jih spremljajo močna ter ovirana čustva, ključen psihoterapevtski proces.

2.1. Smrt in njeno dožemanje

Simonič pravi, da je med ljudmi od nekaj prisotno razmišljanje o smrti in strah ob soočenju z njo. Močan vpliv o spoznanju končnosti se je kazal že v začetkih človeške zgodovine in povzročal veliko skrbi (nav. po Feifel 175). Sklicuje se na zapis ameriškega psihiatra M. Bowna, ki pravi, da je smrt naraven biološki dogodek, ki zaključi življenje. Poudarja, da gre pri smrti za dvojen proces, ki na eni strani predstavlja sprejetje lastne umrljivosti in soočenje s smrtjo, na drugi strani pa gre za sprejemanje smrti drugih, kar lahko povzroči žalost, sploh če so nam ti ljudje blizu (nav. po Bowen, Newman in Newman 175).

Avtorica poda zapis, pri katerem se je sklicevala na družinsko terapevtko McGoldrick, ki pravi, da je »[s]trah pred smrtjo [...] naš najgloblji teror in izguba ljubljene osebe naša najgloblja žalost.« (nav. po Simonič 175).

Kot izpostavlja Simonič, je razmišljanje o smrti nekaj intimnega in v naši družbi še vedno predstavlja tabu (nav. po Frommer 175). Razmišljanje o smrti je bilo veliko bolj prisotno in vključeno v tradicionalni družbi (nav. po Walsh in McGoldrick 175).

Odrasli poskušajo zaščititi tudi otroke pred spopadanjem s smrtjo, kar lahko privede do nerealističnih predstav in pričakovanj, zato imajo odrasli ključno in pomembno vlogo. Tesnoba odraslih je tista, ki močno vpliva na otroke ob izgubi (nav. po Bowen 175)

2.2. Izzivi in prilagoditve družinskega sistema ob smrti

Smrt v družinskem sistemu predstavlja poseben izziv. Med posamezniki v družini potekajo nezavedne mentalne in čustvene vsebine (nav. po Gostečnik 176). Vsaka družina ima svoj način odzivanja na izgubo. Simonič zato poudarja pomen zdravega družinskega sistema. Pomembno je poiskati načine za funkcionalno vključitev izgube v življenje (nav. po Walsh in McGoldrick 176).

Način, kako se družina prilagodi na izgubo, je odvisen od določenih dejavnikov kot na primer, če se družina ni imela časa pripraviti na smrt in je bila izguba nenadna. Proces poslavljanja je zelo pomembna faza in vpliva na druge člane družine (nav. po Kompan Erzar 176). Teža izgube je odvisna tudi od vloge, ki jo je imel pokojni v družini (nav. po McGoldrick 176). Ključno za družino je tudi okolje, v katerem družina živi po izgubi. Odprto ter sprejemljivo okolje je ključnega pomena, prav tako pa tudi pomoč svojcev (nav. po Walsh in McGoldrick 176).

Za lažjo integracijo izgube v družinski sistem je pomembno deliti spoznanje o resničnosti smrti in izkušnje o smrti znotraj družine (nav. po Walsh in McGoldrick 176).

Lahko pride tudi do izogibanja stikov ali jeze do ostalih članov družine, ki so izgubo uspeli izžalovati (nav. po Gostečnik 176).

V razširjenem družinskem sistemu se lahko posledice izgube pokažejo tudi več let kasneje, saj med člani družine poteka prenašanje nezavednih čustvenih vsebin in mehanizmov (Bowen 177). Če je družina nefunkcionalna, je večja verjetnost, da se pretekle travme izgube prebudijo (nav. po Walsh in McGoldrick 177).

Značilnosti disfunkcionalne prilagoditve se lahko kažejo v rigidnih odnosih, alkoholizmu, strahu pred tujci, fantazijah, aferah, fobijah, tesnobah, depresijah, zatekanju v verovanja in duhove itn. (nav. po McGoldrick 177).

2.3. Osebnostna rast

Kot navaja Simonič, lahko tudi izguba vodi v osebnostno rast (nav. po Walsh in McGoldrick 177). Ključno je preizpraševanje o smislu življenja. Spoznanje lastne umrljivosti odpira razmišljanje o novem načinu dojemanja življenja. Odnos do smrti in osebne umrljivosti je v korelaciji z našim odnosom do življenja (nav. po Frommer 177). Sposobnost sprejetja izgube kot naravnega dela življenja odpira pot k preoblikovanju in novim možnostim za rast (nav. po McGoldrick 177).

Na integriranost izgube v življenju vplivajo tudi odnosi v družini kot tudi sedanje in pretekle vezi (nav. po Kompan Erzar 178). Znotraj družine lahko pride do raznoraznih konfliktov, ki so posledica preteklih izkušenj in odnosov. Če so odnosi v družini sprejemajoči in diferencirani, potem se lahko družina poveže (nav. po McGoldrick 178).

2.4. Premagovanje izgube

Simonič pravi, da lahko proces žalovanja traja več let. Ob izgubi je ključno predelati težka čutenja, ki se pojavijo (nav. po McGoldrick 178).

Z žalovanjem pa se srečamo ne samo ob smrti, ampak ob vsaki izgubi, kot so selitev, izguba službe, odhod otrok ipd. Tako družina kot vsak posameznik pa ima svoj proces žalovanja.

Kako prenašamo in dojemamo izgubo, se oblikuje že v družini. Načini odzivanja družine na izgubo so v povezavi z načinom spopadanja s smrtjo preteklih generacij (nav. po Kompan Erzar 178). Če družinska lojalnost zahteva specifičen način vedenja in če posamezniki potlačijo svoja čustva in družina ne žaluje na primeren način ali celo krivijo za izgubo drug drugega, tedaj družina v življenju ne more iti naprej (nav. po McGoldrick 178).

Žalovanje se marsikje dojema kot odraz šibkosti ali slabosti, vendar je to globoka človekova nujnost. Zanihanje in odmik od lastnih čustev, izogibanje žalovanju, dojetje žalovanja kot nekaj nepomembnega slabo vpliva na posameznika, družino in celotno skupnost, saj lahko nepredelana čustva kasneje privedejo do neprimernih in regresivnih oblik (nav. po Feifel 178).

Obstajajo razne metode izžalovanja, če ob izgubi žalovanje ni bilo primerno. Ena izmed metod je obisk pokopališča pa tudi pisanje pisem umrlim, branje starih dnevnikov, glasba, filmi, spominjanje na skupne dogodke itd.

Huda bolečina se lahko pojavi, če posameznik žaluje sam, v izolaciji, kot če ima ob sebi nekoga, ki pozna to izgubo (nav. po McGoldrick 178).

2.5. Ritual v procesu žalovanja

Kot pravi Simonič, imajo tudi rituali pomembno vlogo v procesu žalovanja. Veliko čutnih zaznav je prisotnih v ritualih (hrana, vonji, besede, ceremonije, glasba ...). Ritual potemtakem prinaša v način dojemanja smrti in žalovanja specifično obliko (nav. po McGoldrick 180).

Urejanje zadev za pogreb in tudi sam pogreb lahko pomaga posamezniku, da gre naprej (nav. po Bowen 180).

V vsaki kulturi lahko zasledimo rituale, ki težijo k formaciji novega življenja.

Na Kitajskem tako npr. žalujočim na odhodu iz pogreba dajo bel robček, ki obriše solze in odstrani sledove žalosti, bombon, ki opominja na sladkost življenja, ki je še pred ljudmi, in kovanec, ki predstavlja povrnitev stroškov ob organizaciji pogreba, da ne bi trpeli izgube še naprej. (Walsh in McGoldrick 180)

Pri vseh ritualih pa lahko zasledimo skupna stičišča, kot so simboli, metafore, dejanja, ki služijo procesu žalovanja. Ta dejanja se kažejo v spodbujanju izražanja žalosti v skladu s kulturnimi vrednotami, povzemanjem življenja, ki ga je živela pokojna oseba, ipd. (nav. po Imber-Black 180).

Avtorica poudari, da ni dobro, če je obredja premalo. Nekateri starši se izogibajo otroka peljati na pokopališče, da bi mu prihranili bolečino, v bistvu pa s tem povzročijo odmik od resničnosti. Lahko pride tudi do pretirane ritualizacije in družina tam obtiči (nav. po McGoldrick 180). Ritual ima tako lahko funkcijo osvobajanja ali zaslužjenja žalujočih (nav. po Feifel 180).

3. Faze žalovanja

V svoji knjigi *Pomoč človeku v stiski* (1994) Onja Tekavčič pravi, da je obdobje žalovanja proces, ki je nujno potreben za nadaljevanje življenja. Kot cilj vsakega žalovanja omenja štiri stopnje žalovanja, skozi katerega gre žalujoči, da lahko ponovno vzpostavi ravnotežje. Prva faza v procesu je sprejemanje dejstva izgube in priznanje, da pokojne osebe ni več prisotne. Pogosto se zgodi, da žalujoči zanika izgubo, lahko pa celo izgubi stik z resničnostjo, kar lahko vodi v psihozo.

V naslednji fazi gre za sprejemanje bolečine, ki jo prinaša žalost. Avtorica poudarja, da je nemogoče, da izguba ne bi prinesla bolečine, še posebej, če je bila vez med žalujočim in pokojnim močna. Kljub temu naša kultura pogosto pričakuje, da bodo žalujoči zanikali to bolečino in se hitro sprijaznili, saj lahko žalost povzroči nelagodje v okolici. Da bi žalujoči ublažili svojo žalost, se podajo v mnoge aktivnosti in delo. Med drugim si pomagajo celo z alkoholom in zdravili. Kot pravi Tekavčič, lahko zanikanje svojih občutkov privede tudi do blažje ali resnejše oblike depresije.

Naslednja faza je prilagajanje okolju, v katerem umrlega ni več. Izguba bližnjega privede do različnih odzivov prilagajanja. Po treh mesecih se žalujoči običajno soočijo in spoznajo, kakšne so posledice izgube. Žalujoči mora tako razviti nove spretnosti ter prevzeti nove vloge in zadolžitve namesto pokojnika.

Zadnja faza je čustveno ponotranjenje umrlega in začetek novega življenja. Avtorica se naveže na psihoanalitika Freuda in izpostavi bistveno nalogo žalovanja, ki zajema preusmeritev energije iz pokojnega na nove odnose in novo življenjsko obdobje.

Tudi v knjigi Christiana Gostečnika *Neustavljivo hrepenenje* (2006) lahko zasledimo faze žalovanja. Opisuje, kako se vzorci šoka, zanikanja, jeze, žalosti in depresije pojavljajo v procesu žalovanja. Dodaja, da se lahko jeza še stopnjuje in prinaša nove boleče izkušnje, če se težave ne znajo reševati.

Jezi sledi faza žalosti in depresije, kjer se lahko žalost spremeni v depresijo, a avtor poudarja tudi upanje na boljše. Zadnje stopnje, ki jih avtor zapiše, so: faza pogajanja, faza obupa in faza ločitve, ki so del strukture zakonskega konflikta in žalovanja.

Tekavčič se v nadaljevanju svojih zapisov ponovno osredotoči na način žalovanja pri ljudeh. Pravi, da je smrt bližnjega najpogostejša izguba, ki sproži žalovanje. Navede tudi druge oblike izgube kot npr. izguba lastne podobe, izguba ugleda, telesnih ter duševnih funkcij, moralno-etičnih vrednot, smrt živali itn.

Kako bo posameznik prenesel izgubo in na kakšen način bo žaloval, je odvisno od:

- *individualnih dejavnikov*: osebnost žalujočega, dolžina in kvaliteta odnosa med umrlim in žalujočim, spol in starost žalujočega in umrlega, družinska pravila in pričakovanja najbližjih;
- *sociokulturnih dejavnikov*: vera, rasa, etnične posebnosti okolja, pripadnost socialnemu razredu;
- *situacijskih dejavnikov*: posameznikove izkušnje ob prejšnjih izgubah, način smrti (nasilna – naravna smrt, nepričakovana – pričakovana, samomor), mreža socialne podpore žalujočemu v njegovem okolju. (138)

Proces žalovanja poteka skozi različne faze, ki jih je opisala Tekavčič in jih bom podrobneje razložil v nadaljevanju. Trdi, da ni vedno nujno, da potekajo v enakem zaporedju. Nekatere faze se lahko pojavijo mnogo kasneje, nekatere pa se lahko tudi zavlečejo.

3.1. Šok, čustvena otopelost

Običajna reakcija, ki spremlja to fazo, je dvom v resničnost dogodka. Kot omenja avtorica, lahko to traja »od nekaj ur do enega tedna« (Tekavčič 138). Žalujoči se pogosto počuti nemočnega in izgubljenega. Pojavijo se lahko raznorazne reakcije na telesnem področju, kot so težave z dihanjem in občutek praznine v želodcu. V tem obdobju se žalujoči odzove s pomočjo zanikanja. Za nekaj časa so odmaknjeni od resničnosti. V tem času pa lahko pride tudi do prekinitev, ki jih spremljajo izbruhi jeze in tesnobe.

3.2. Protest in hrepenenje

To obdobje zajema močne čustvene reakcije, ko se žalujoči zave izgube. Gre za fazo, ki lahko traja od dveh tednov do treh mesecev. Žalujoči hrepeni za umrlim, kar spremljajo burna čustva, kot so krčevito ihtenje, jok, razdražljivost in tesnoba, ki lahko privede do panike. Prisotne so lahko tudi telesne težave: motnje spanja, telesno neugodje, sprememba teka, različne bolečine.

Odnosi z ljudmi so, kot navaja avtorica, spremenjeni, žalujoči pa ima slabšo koncentracijo in težave pri delu.

3.3. Brezup in dezorganizacija

Faza običajno traja »od nekaj mesecev do konca prvega leta po smrti« (prav tam 139). Žalujoči se dokončno zave dokončnosti izgube. Neprijetna čustva se okrepijo, prav tako pa tudi telesne težave. Žalujoči je razdražljiv, obupan in tesnoben. Pogosto se tudi odmakne od svoje običajne družbe.

3.4. Izboljšanje (reorganizacija)

V zadnji fazi se žalujoči dokončno sprijazni s tem, da umrlega ni več. Depresivno razpoloženje se postopoma umika, žalujoči pa ponovno pridobiva samostojnost in sprejema novo vlogo v družini. Smrt sprejema tako racionalno kot čustveno. Kljub temu avtorica opozarja, da lahko ob obletnicah ali družinskih praznikih pride do poslabšanja razpoloženja.

Kwanne McKenzie v priročniku *Kako razumeti depresijo* (2005) omenja, da obstaja večplastna zveza med izgubo bližnje osebe in depresijo. Pravi, da pojav depresije ob izgubi ni vedno nujen. Znaki depresije so sicer slični številnim znakom, ki jih človek začuti ob izgubi, vendar McKenzie trdi, da četudi je izguba zelo boleča, je običajno ne spremljajo duševna ter telesna počasnost in samomorilne misli. Omenja, da ob pojavu takšnih znakov ne gre zgolj za žalost, ampak depresijo, ki potrebuje zdravljenje. Žalost je »popolnoma normalen čustveni odziv« (72) in zdravniška pomoč ni potrebna. V nadaljevanju zapiše, da strokovnjaki razlikujejo tri stopnje čustvenega odziva na izgubo: otopelost, žalovanje, sprijaznjenje.

Človek je čustveno otopel, brez volje ter zanika izgubo in verjame, da ljubljena oseba ni umrla. Takšna reakcija lahko traja nekaj ur, lahko pa tudi več dni.

Prisotna je pogosta žalost, pomanjkanje teka, občutki tesnobe, občutek krivde. V tem obdobju se lahko pogosto pojavijo tudi bolečine na telesni ravni. Čustvena reakcija traja od enega tedna pa do šest mesecev. Večina ljudi ima občutek, da je umrli navzoč in mnogi znaki kažejo na depresijo, vendar, kot pravi avtor, so ti znaki normalni.

Sprijaznjenje lahko traja različno dolgo, pogosto pa začne žalost po šestih mesecih popuščati. Postopoma pride pri človeku do zavedanja in sprejetja smrti.

Avtor se v nadaljevanju opredeli do soočenja z žalostjo. Ključno je, da se posameznik sooči z žalostjo in jo poskusi predelati, saj se lahko v nasprotnem primeru razvije v depresijo. Kot pravi, je ključnega pomena, da žalosti ne skrivamo, ampak jo izrazimo. Pomoč družine in prijateljev je v začetku zelo dobrodošla, prav tako pa tudi pomoč psihologa.

V nadaljevanju navede vzroke za dolgotrajno ali intenzivno žalost:

- če je bila smrt nenadna ali nepričakovana,
- če je umrli preminil po vaši krivdi,
- kadar umre otrok,
- kadar umre oče ali mati majhnega otroka,
- kadar je bil žalujoči odvisen od umrle osebe,
- kadar žalujoči ne zna ali ne more izraziti svojih čustev,
- če žalujoči še ni prebolel neke prejšnje izgube,
- če je žalujoči osamljen,
- če ima žalujoči majhne otroke. (74)

Stičišča vseh predhodno omenjenih faz žalovanja lahko zasledimo tudi v prej omenjenem znanstvenem članku Barbare Simonič, kjer faze žalovanja razvrsti po naslednjem vrstnem redu: šok, zanikanje, žalost, jeza in bes, krivda in strah, obup, integracija.

3.5. Pomoč terapije pri obvladovanju izgub in gradnji boljših odnosov

Simonič poudari pomen terapevtske pomoči in zdravljenja. Ljudje prihajajo na terapijo tudi zaradi starih in neizžalovanih izgub. Pomoč je koristna ne samo za posameznika, ampak tudi za celotno družino, da pridejo v stik s svojimi razdiralnimi čutenji, ki spremljajo izgubo. Terapija je koristna za gradnjo novih odnosov kot tudi za pomoč reorganiziranja družinskega sistema, deljenja in postavljanja izkušenj v kontekst.

Terapija torej ljudem pomaga uskladiti preteklost, da se jim ne bi bilo več treba truditi pozabiti travme in jim pobegniti. Pomaga rekonstruirati preteklost in umestiti vanjo izgubo na bolj funkcionalen način, tako da lahko ljudje tudi spremenijo svoj odnos do preteklosti ter s tem tudi do prihodnosti. (181)

4. Žalovanje pri otroku in mladostniku

Marcel Hofer v svoji knjigi *Razloži mi smrt ... Kako spremljati otroka v družini in pri verouku* že takoj v samem uvodu poudari dilemo, kako in na kakšen način naj odrasli spregovorijo z otroki o smrti. Pravi, da se pogosto težko soočamo s tematiko smrti in da se ob misli, da bi spregovorili o smrti z otrokom, počutimo neprijetno. Otroci pogosto zastavljajo spontana vprašanja, ki lahko v odraslih izzovejo celo izogibanje ali laž. Ključno se mi zdi izpostaviti in se navezati na avtorja, ki pravi: »Nimamo pravice pred otroki skrivati resnico o smrti«. (5). Zelo pomembna smernica pri odnosu otroka do tematike smrti in soočenja z njo je, da mu prisluhnemo, ga razumemo in da se zavedamo njegovih potreb.

Avtor v nadaljevanju pove, da današnja družba ne dopušča veliko prostora smrti. Kadar smrt nastopi nenadoma, jo lahko pogosto dojamemo kot neuspeh.

4.1. Dojemanje smrti pri otroku

Otrok v svojem življenju redno izkuša, da živeti pomeni tudi umreti. Življenje ga spominja, da je izkušnja izgube neizogibna: izguba zdravja v bolezni, izguba odnosov v žalovanju ali razdori, kot sta razveza ali ločitve, izguba domačega okolja, izguba dejavnosti, ki ga bogatijo. Izgube, ki jih otrok doživi, so zanj vedno dogodki, ki jih je težko prebroditi. (Hofer 56)

Obstaja vrsta informacij, ki jih avtor izpostavi v povezavi z otrokovim dojetjem smrti. Pravi, da informacije prihajajo iz različnih virov:

- od oseb, ki ga obkrožajo (na eni strani odrasli: starši, učitelji, kateheti itn. in na drugi strani otroci: bratje in sestre, prijatelji, sošolci),
- mediji (televizija, radio, časopisi, knjige, internet itn.),
- osebne izkušnje, ki jih doživi v vsakdanjem življenju s svojimi čuti; izkušnje, iz katerih si ustvari kognitivne in čustvene povezave v spominu. (9)

Poudari, da so vse informacije, ki jih otrok nabira skozi razvoj in s tem oblikuje svoje predstave o različnih temah, pomembne tudi za razumevanje sebe ter sveta v dobi odraslosti.

4.2. Kako pogovor o smrti vpliva na otroke

Hofer neizogibno navede možni pojav travme pri otrocih, če le-te ne prejmejo odgovorov na zastavljena vprašanja v zvezi s smrtjo.

Otrok se lahko s strani odraslega počuti zavrženega in sklepa, da ni mogoče pridobiti pojasnil glede smrti. Otrok se po večkratnih poskusih vda in svoja vprašanja v zvezi s smrtjo potlači.

Če se starši ne pogovarjajo z otrokom o smrti, lahko otrok dojame, da je smrt nekaj negativnega. Vse to lahko vodi po avtorjevem mnenju do občutka krivde, ki ga otrok razvije ob misli, da so njegova vprašanja nekaj prepovedanega. To pa lahko vodi v razvoj negativnih čustev v zvezi s smrtjo. Pri otroku se lahko ta pojav pokaže v obliki nočnih mor. Razvije se lahko težnja po zaprtju vase. Otrok si na ta način težko ustvari stališče o smrti. Priložnost, da bi otrok smrt vključil v svojo duševnost, je zelo pomemben vidik, saj lahko, če ne privede do podaljšanega žalovanja, postane celo kronično.

V nadaljevanju se Hofer opre tudi na odrasle in njihov pogled na žalovanje. Pravi, da kljub temu da so nekateri odrasli v svojem življenju poiskali profesionalno pomoč, niso našli potrebne osnove, ki je ključna za soočanje z žalovanjem. Ta osnova se pridobi v otroštvu in močno vpliva na dožemanje in spopadanje z izgubo v življenju.

4.3. Razumevanje smrti pri otrocih ter vpliv kognitivnega razvoja

Hofer na tej točki izpostavi pomembnost kognitivnega razvoja na podlagi mnogih avtorjev, ki so se zgledovali po švicarskem psihologu Jeanu Piagetu (1896–1980).

Predstava o smrti gre po mnenju mnogih raziskovalcev skozi več stopenj. Večina raziskovalcev se je oprla na dve glavni stopnji. Pri prvi stopnji se razvije »zavest o obstoju smrti« (12). Ta stopnja se pojavi pri približno petih letih. Druga stopnja, ki zajema obdobje od desetega do dvanajstega leta, pa je ključna za otrokovo razumevanje smrti kot nekaj neizogibnega in dokončnega.

Avtor se v nadaljevanju ponovno sklicuje na Piageta in poudari, da je otrokov razvoj na senzomotorični stopnji povezan poleg ločitve tudi z odsotnostjo. Otrok lahko šele po sedmem letu razlikuje med besedo »mrtev« in »živ« ter razume nasprotje med njima. Da je smrt biološki proces in posledica notranjih vzrokov, pa lahko otrok razume med desetim in dvanajstim letom. Zanimiva je predstava smrti, ki jo avtor navede pri tem razvojnem obdobju otroka. Smrt se v predstavi otroka pokaže kot okostnjak, od tod pa se razvije tudi zanimanje za izkopavanje mrtvih živali, saj jih zanima, v kakšnem stanju so.

Hofer pride na podlagi Piagetove klasifikacije do ugotovitve, da otroci pred devetim letom starosti logičnih razlogov za smrt ne morejo podati. Na otrokovo predstavo o smrti pred to starostjo vpliva poleg animizma tudi magično mišljenje, ki ga avtor opiše.

Avtor poudari magično razmišljanje kot način dojemanja predstave o smrti pri majhnem otroku. Kot pravi, si lahko otrok predstavlja, da je zmožen spreminjati resničnost, stvarne dogodke in da je njegov vidik absoluten. Kadar pride do smrti v otrokovem okolju, se lahko zaradi takega načina razmišljanja počuti sokrivega in odgovornega.

4.4. Razvojno dojetanje smrti pri otrocih

V nadaljevanju se Hofer opredeli tudi do vidika univerzalnega dojetanja smrti pri otroku. Pravi, da lahko otrok razume umrljivost drugih od petega leta dalje, zavedanje o lastni smrtnosti pa lahko otrok dojame, ko je star vsaj osem let. Avtor z vidika posebljanja smrti pri otroku izpostavi obdobje med petim in devetim letom, ko si lahko otrok smrt predstavlja kot človeško ali drugo bitje kot na primer duh, angel ali celo mrtva oseba. V nasprotju s posebljanjem smrti pa avtor poudari, da lahko otrok smrt tudi personalizira. To pomeni, da se med osmim in desetim letom navezuje na svojo umrljivost.

Avtor se skozi različne komponente, ki so določene z načinom razmišljanja, opre tudi na pojem »Ireverzibilnost.«. Komponenta ireverzibilnosti smrti se pojavi pri približno osmih letih, ko otrok razume, da ne more na novo oživeti nekaj, kar je umrlo. Ta komponenta pa vpliva tudi na smisel obstoja, ki začne otroka zanimati in si v zvezi s tem začne postavljati različna vprašanja.

4.5. Vpliv otrokovih izkušenj, družinskih navad in medijskih vsebin na predstavo o smrti

Otrokove življenjske izkušnje, navade v družini in navsezadnje tudi vrednote vplivajo na otrokovo predstavo o smrti. Hofer se naveže na psihoanalitika Michela Hanusa, ki izpostavlja težnjo po identifikaciji s svojimi bližnjimi z vidika psihološkega obnašanja. Otrok oponaša trpljenje, njihovo žalost, tišino itn. Kot Hofer v svojih predhodnih zapisih omenja, sta zelo pomembna vidika, ki vplivata na otrokovo predstavo o smrti, njegove izkušnje ter kognitivni razvoj. Če se otrok sreča s smrtjo, lahko pride do velikega šoka v primeru, da se z njo predhodno ne seznanja.

Kot pravi avtor, tudi mediji vplivajo na otrokovo dojetanje smrti. Predvsem televizija je eden izmed medijev, kjer lahko otrok pride v stik s smrtjo. Avtor poudari pomen in naklonjenost odraslih do otrokovega izraza in vprašanj, ki se mu porajajo, saj ni sposoben ločevati med fiktivno in realno smrtjo.

4.6. Vpliv čustev in odraslih na dojetanje smrti pri otrocih

Ključno vlogo pri dojetanju smrti imajo tudi čustva. Hofer omenja, da sta občutek izgube in zapuščenosti prevladujoči čustvi, ko se otrok sreča s smrtjo.

Avtor vzpostavi korelacijo med strahom pred smrtjo in zavedanjem umrljivosti sebe ter bližnjih. Kako bo otrok sprejel to življenjsko stvarnost, je močno odvisno od odziva odraslih.

V ozir vzame dve starostni obdobji, na podlagi katerih poda različna odziva strahu pred smrtjo. Prvo obdobje zajema starost med četrtem in šestim letom, kjer se strah pred smrtjo kaže kot strah pred ločitvijo in zapuščenostjo. Na drugi strani pa se strah pred smrtjo v drugem starostnem obdobju, ki zajema obdobje od devetega do enajstega leta, kaže kot strah pred lastno umrljivostjo. Avtor navaja pomembnost odziva s strani odraslih na smrt, saj kot pravi, lahko odklanjanje pogovora o smrti privede v otrokovem razvoju do psihološkega neravnotežja, ki posledično lahko vpliva tudi na nastanek številnih duševnih motenj.

Tudi Nina Babič v svojem članku »Otroci pozabljeni žalovalci« poudarja pomen čustev v primeru smrti. Pravi, da se ob smrti nekoga lahko pojavijo raznolike reakcije, ki so individualne in odvisne od značilnosti ter okoliščin vsake posamezne osebe. Žalovanje, ki sledi izgubi, je zdravo ter naravno in izjemno pomembno tako za odrasle kot tudi za otroke. Žalovanje je za vsakega posameznika edinstveno in nepredvidljivo. Ljudje, ki nudijo podporo, morajo biti empatični poslušalci. Pomembno je dovoliti izražanje žalosti na individualen način, brez napotkov, zanikanja, sodb ali neupoštevanja. Številni žalujoči ob izgubi bližnjega, prejmejo nasvete, kako naj čutijo, kako naj se obnašajo, vendar je v resnici najpomembnejše nepristransko poslušanje. Ni enega pravega načina žalovanja; pomembno je, da se izrazi na način, ki je značilen za posameznika. V nadaljevanju Hofer opiše čustvene odzive otrok ob izgubi. To so: strah, žalost, jeza, krivda ter zanikanje.

Obravnava pomemben čustveni odziv, in sicer strah pred smrtjo. Pove, da se lahko otrok poleg smrti bližnjih ustraši tudi svoje smrti. Predvsem se lahko tak odziv pokaže, kadar si otroci predstavljajo smrt kot posledico nasilja ali jo vidijo kot nekaj realnega.

Zelo velik strah se lahko pojavi pri otroku ob smrti enega od staršev, ki lahko posledično vzbudi strah pred izgubo drugega starša, bližnje osebe, ne nazadnje pa tudi strah pred lastno umrljivostjo. Kot pravi Hofer, je vzrok za strah pred lastno smrtjo v korelaciji z mislijo na smrt staršev.

Avtor poleg strahu pred smrtjo omenja tudi žalost, ki se pri otrocih kaže kot nekaj zastrašujočega. Navaja, da se pri otroku prebudi občutek zapuščenosti s strani pokojnika. Pomembno je prepoznati otrokovo žalost in vzpostaviti varen ter odprt odnos med odraslo osebo in otrokom, v katerem lahko tudi odrasli izrazi svojo žalost do pokojnega, s tem pa pripomore otroku k lažjemu razumevanju izgube bližnje osebe.

Tudi jeza je povsem običajen odziv, ki ga Hofer opiše. Čustvo jeze se okrepi predvsem takrat, ko je bila prisotna med pokojnim in preživelim močna navezanost. Otroku lahko razume smrt pokojnika kot nameren odhod in zapustitev, kar se lahko po avtorjevem mnenju pokažejo tudi pri odrasli osebi, saj išče razlago za smrt. Otrokovo jezo je treba sprejeti in izkazati podporo ter razum do njegovih občutenj.

Občutek krivde se navezuje na otrokov odnos s pokojnim. Kot navaja Hofer, se lahko otrok počuti krivega, da je s svojim obnašanjem sokriv za smrt pokojnika. Starši imajo ključno vlogo pri premagovanju občutka krivde pri otroku, saj otrok v nasprotnem primeru ne more vstopiti v proces žalovanja. S strani odraslih je ključno predstaviti otroku vzroke za smrt, predvsem pa paziti, da občutkov krivde do pokojnika ne krepimo.

Krivda je povezana z odnosom otroka do pokojnika. Hofer pove, da se otrok morda počuti krivega, da je s svojo neubogljivostjo ali grdim vedenjem vplival na smrt. Starši imajo ključno vlogo pri premagovanju otrokovih občutkov krivde, saj lahko v nasprotnem primeru otežijo otroku vstop v proces žalovanja. Pomembno pa je, da odrasli svojim otrokom povedo vzrok smrti, predvsem pa da poskrbijo, da otrokova krivda do pokojnika ne narašča.

Končni čustveni odziv, ki ga Hofer poudari, je zanikanje. Kot pove, lahko to reakcijo zasledimo tudi pri odraslih. To je eden od obrambnih mehanizmov, ko se oseba ne more soočiti s svojimi čustvi in bolečino, zato se raje izogiba dogodkom, povezanimi s smrtjo. Do zanikanja pri otroku

lahko pride, kljub temu da ima otrok predstavo o razumevanju smrti. Kot je avtor poudaril že v prejšnjih zapisih, je ključnega pomena vzgajati in seznanjati otroke s smrtjo.

4.7. Pomembnost odnosa odraslih pri razumevanju smrti

Hofer se pri raziskavi otrokove osebnosti opira na ameriškega psihoanalitika Rogersa, ki poudarja pomembnost odraslega odziva na otrokovo dožemanje smrti. Prenašanje lastnih predstav o smrti in žalovanju na otroka ni priporočljivo. Poudarja tudi, da starši pogosto podcenjujejo otroka in njegove sposobnosti spopadanja s svetom.

Ustvarjanje pozitivnega medosebnega odnosa je zelo pomemben vidik, ki ga izpostavi Rogers in Kinget v svoji knjigi *Psychothérapie et relations humaines* (Psihoterapija in človeški odnosi, op. prev.). Poudarjata, kako ključno je, da odrasli ne vsiljujejo svojih predstav o smrti otroku, saj lahko s tem omejijo otrokovo prilagajanje in oblikujejo njegovo lastno razumevanje smrti, ki je bistveno za obvladovanje situacij, povezanih s smrtjo in žalovanjem.

Hofer opozori tudi na posledice izogibanja pogovoru o smrti. Navaja, da če se odrasli izogibajo temi smrti ali odlašajo s pogovorom, lahko otroka zavedejo v misel, da je govorjenje o smrti nekaj prepovedanega. To lahko privede do tega, da otrok ob morebitnem novem dogodku, povezanim s smrtjo zaradi strahu, ne izrazi svojih čustev, saj se bo bal obsodbe ali zavrnitve s strani drugih. Posledično se bo odtujil od svojega notranjega doživljanja. Korelacijo lahko vzpostavimo tudi skozi zapis Damjane Dodič v priročniku *Smrt in žalovanje*, ki pravi, da otroci po navadi skušajo vzpostaviti identifikacijo z bližnjimi, zato se njihove predstave o smrti močno oblikujejo glede na predstave in čustvene odzive na smrt, ki jih kažejo njihovi starši, prijatelji ali sorodniki. Pomembno je razumeti, da majhen otrok še ni sposoben razlikovati med fiktivno in resnično smrtjo. Vsebine, ki jih otrok doživlja prek medijev, lahko sprožijo močna čustva, zato je ključno, da odrasli te vsebine pojasnijo in otroka usmerijo.

Osebne izkušnje so tudi pomemben vir informacij o smrti za otroka, saj gradi svoje razumevanje smrti na podlagi teh izkušenj. Če odrasli ne odgovarjajo na otrokova vprašanja ali mu lažejo o smrti, to lahko v otroku vzbudi občutek, da je smrt nekaj negativnega in strašljivega, kar pa lahko poveča občutek strahu v posamezniku.

Hofer znova izpostavi Kinget in njen pristop k obravnavi izzivov, s katerimi se otrok sooča v domišljijski predstavi, ko se znajde sam v situacijah, povezanih s smrtjo. Zaradi občutka

osamljenosti in pomanjkanja odgovorov otrok pogosto svojo praznino zapolni z domišljjskimi podobami, ki lahko vključujejo strah pred duhovi, nočnimi morami, težavami v šoli, mokrenje postelje in podobno. Zato je pomembno, da otrok doživi izkušnjo izgube ali žalovanja ob hkratnem zagotavljanju kakovostne podpore in spremljanja.

Simonič v svojem članku »Prva resnica je rojstvo, zadnja je smrt« izpostavi osrednjo lastnost zdravega družinskega sistema. Pomembno je, da se člani družine soočijo s sposobnostjo prilagajanja na izgubo in vključevanja izgube v življenje celotnega družinskega sistema in da predelajo svoja boleča čustva ter se reorganizirajo.

Odrasli lahko izkoristijo različne vire, da otroku približajo koncept smrti in njenega cikla. Kot opozarja Hofer, je narava odličen primer za pogovor o smrti, saj otroci običajno ohranjajo manjšo čustveno povezavo z njo. Opazovanje narave omogoča otrokom, da se seznanijo z naravnim ciklom življenja, kar lahko pomaga razumeti nadaljevanje življenja v drugačni obliki tudi po smrti. Tako kot se v naravi življenje nenehno obnavlja, se lahko tudi v mrtvem bitju življenje nadaljuje v drugačni obliki.

4.8. Ob smrti matere ali očeta

Hofer povzame stališče Hélène Arnstein, da je ključno otroka seznaniti s tem, da se starši ali eden od staršev ne bo več vrnil. Pomembno je otroku olajšati občutek krivde in mu povedati, da ni mogel ničesar storiti, da bi spremenil situacijo. Nadalje Hofer poudari izgubo očeta ali mater kot največjo in najpomembnejšo čustveno oporo za otroka, kar močno vpliva na njegovo psihično ravnotežje. Pri otroku se lahko pojavi strah, da bo izgubil tudi preostalega starša, ker se mu je ena izguba že zgodila. Zelo pomembno je, da preživeli starš ne poskuša zapolniti vloge drugega starša in tega bremena naložiti na otroka, temveč otroku omogoči, da nadaljuje svoje življenje kot pred smrtjo. Kljub težavam, s katerimi se srečuje preživeli starš, pa Hofer poudari pomen ohranjanja spominov na umrlo osebo in spodbujanje otroka k izražanju čustev.

4.9. Soočanje mladostnikov s smrtjo skozi razvojna obdobja in psihološke vidike

Ključno se mi zdi izpostaviti tudi obdobje mladostništva pri spopadanju s smrtjo. Pri raziskavi me je zanimalo, kako poteka razvojno obdobje pri mladostnikih in kako to vpliva na njihovo dožemanje smrti.

V pomoč mi je služil članek »Čustveni razvoj v srednjem in poznem otroštvu« Urške Fekonja in Tine Kavčič, v katerem lahko zasledimo, da se mladostništvo začne s pojavom sekundarnih spolnih znakov, običajno okoli dvanajstega leta. V tem času mladostniki ustvarjajo nove, bolj zrele odnose z vrstniki obeh spolov. Obvladovanje telesa in čustvena neodvisnost od odraslih postajata vse bolj pomembna vidika. Pripravljajo se na morebitno partnerstvo in družinsko življenje, oblikujejo svoj odnos do dela ter razvijajo svoje vrednote, etična načela in želje. Zgodnje obdobje mladostništva, ki sega od enajstega do štirinajstega leta, predstavlja časovno okno za telesno, kognitivno in socialno rast.

Kot pravi Marjana Korošec v svoji knjigi *Ob izgubi, ki jo doživlja mladostnik*, v obdobju mladostništva pride do intenzivne psihične in fizične rasti, med katero se mladostnik sooča s številnimi spremembami in konflikti. Če se hkrati s temi izzivi sooči še z izgubo, postane izziv in težavnost za mladostnika še večja. Smrt lahko pri mladostniku sproži različne reakcije, kot so notranji konflikti, stroga samokritika, zatiranje čustev ali pa celo izogibanje pogovorom o smrti. Mladostnik si prizadeva postati samostojen in neodvisen, kar pogosto vodi v konflikte z družino. Ob izgubi starša ali sorojenca se lahko pojavi občutek krivde in občutki nepopolnosti.

5. Razvojna obdobja otrok in mladostnikov

5.1. Srednje in pozno otroštvo

Kot lahko zasledimo pri Umek in Zupančič, se srednje otroštvo začne v obdobju šolanja okoli šestega leta starosti in traja do približno dvanajstega leta, ko se začne mladostništvo. V tem razvojnem obdobju prihaja do razvoja moralnih načel in vrednot, osredotoča se na učenje telesnih in socialnih veščin, oblikovanje zdravega odnosa do lastnega razvoja, razvijanje zasnov, potrebnih za vsakdanje življenje, ter postopno osamosvajanje. Otrok se v tem obdobju vse bolj zaveda svojih lastnih čustev ter čustev drugih.

5.2. Podpora otrokom pri sprejemanju smrti

Kot izpostavita Mikuš Kos in Slodnjak v svoji knjigi *Nesreče, travmatski dogodki in šola*, potrebuje otrok med petim in desetim letom razlago o dogajanju, ki se odvija. Veliko različnih odzivov prejme s strani vrstnikov, zato je ključno, da otrok pridobi veliko razumevanja in podpore.

Korošec v svojih zapisih omenja, da se soočanje s smrtjo bližnjega lahko spremeni v izziv, ko otrok začne obiskovati šolo, saj se morajo prilagoditi novemu okolju. Šolsko okolje prinaša številne nove zahteve, kar lahko dodatno oteži proces žalovanja. Pogosto se zgodi, da otrok po izgubi bližnje osebe izrazi svoje težave s ponovnim močenjem postelje ali pa postane bolj agresiven. Po desetem letu starosti se lahko pojavijo intenzivni občutki tesnobe, osamljenosti, depresije in strahov.

Babič pove, da otroci, starejši od devet let, razumejo smrt na podoben način kot odrasli. Pogosto izražajo občutke nemoči, prikrivajo svoja čustva, iščejo varnost skozi rutinske dejavnosti, se soočajo s somatskimi težavami in morebitne motnje v prijateljskih odnosih. Zato je zelo pomembno zagotoviti čustveno podporo in omogočiti otrokom prostor, kjer lahko odprto spregovorijo o smrti ter delijo svoja čustva z drugimi, kot izpostavljata Mikuš Kos in Slodnjak.

5.3. Vpliv smrti na mladostnike

Dodič v svoji knjigi poudari, da od dvanajstega leta naprej mladostniki razvijajo sposobnost abstraktnega mišljenja, ki je podobno mišljenju odraslih. Začnejo razumeti, da do smrti lahko pride tudi zaradi notranjih vzrokov, kot je bolezen.

Tudi Babič v članku »Otroci pozabljeni žalovalci« omeni, da mladostniki razvijejo podobno predstavo o smrti kot odrasli. Posledično postanejo lahko nepredvidljivi, imajo težave pri oblikovanju dolgoročnih načrtov, pojavijo se lahko tudi odklonska vedenja. Smrt se jim zdi prav tako zastrašujoča in začnejo jo racionalizirati

Vsekakor so čustva žalosti, strahu, jeze nekaj normalnega. Smrt vrstnika lahko mladostnika še posebej prizadene, saj pride do strahu za lastno življenje.

6. Uprizoritveni proces

6.1. Nastajanje besedila

6.1.1. Odločitev za dramatizacijo zgodbe

Za začetek se mi zdi ključno, da izpostavim ter orišem konkretne smernice ter odločitve za nastanek dramatizacije biografske zgodbe o izgubi staršev.

Že pred začetkom procesa sem vedel, s katero tematiko se želim ukvarjati. Gre za tematiko žalovanja, spomina na starše, prebolevanja, spopadanja s smrtjo nasploh, predvsem pa sem želel prikazati svojo izkušnjo ob izgubi staršev.

Ker sem pred samim začetkom ustvarjalnega procesa vedel, da bo šlo za osebno izpoved, sem se spraševal, ali naj besedilo napišem sam ali naj poiščem dramaturško pomoč. Ker sva s Heleno Šukljan dolgoletna prijatelja in ker je predhodno poznala mojo zgodbo o izgubi staršev, sem pomislil nanjo. Dvom, ki se je porajal, je bil, ali bo Helena skozi pisanje lahko zaobjela občutenja in spomine, ki bi jih želel povedati in zaobjeti. Vedel sem, da gre za občutljivo in predvsem lastno temo, zato se je v začetni fazi porajal dvom, ali bo besedilo kot tako lahko zaobjelo vidike notranjih emocionalnih tokov, spominov, odnosov s starši ter bratom itd., hkrati pa ali bom lahko ohranil zdravo distanco kot interpret v nadaljnjem ustvarjalnem procesu.

Naj omenim, da sem se v začetni fazi spraševal tudi o načinu uprizoritve. Sprva sem mislil, da bo šlo za dramatizacijo življenjske zgodbe o izgubi, ki bo postavljena na oder, postopoma pa sem se zaradi lastnih ustvarjalnih impulzov in nasvetov Helene odločil za drugačno smer. Prišlo je do odločitve za radijsko oz. zvočno formo, ki jo bom podrobneje opisal nekoliko kasneje.

6.1.2. Sodelovanje

Kot sem že omenil, je bil velik pozitivni dejavnik pri nastajanju besedila predhodno prijateljstvo s Heleno in pa dobro medsebojno sodelovanje ter zanimanje za tematiko smrti na obeh straneh, kar se mi zdi ključnega pomena.

V samo nastajanje besedila sem želel poleg osebnih izpovedi, spominov, lastnih občutij, vključiti tudi univerzalni spekter tematike žalovanja, prebolevanja smrti ter soočenja z njo.

Proces se je zares začel z nabiranjem strokovne literature in umetniških besedil na omenjeno tematiko.

Sprva sem mislil, da bo gradivo koristno predvsem zato, da lahko v besedilu zajamem (v sodelovanju s Heleno) univerzalni vidik žalovanja, prebolevanja, spopadanja s smrtjo, vendar se je kmalu odprl nov spekter, ki ga nisem pričakoval. Bral sem tako poljudno kot strokovno literaturo. Ob branju so se odpirali nezavedni miselni tokovi o mojih starših. Postopoma so se porodili novi spomini v zvezi z odnosom z njima, življenjem po izgubi, odnosom do smrti nasploh, kar je veliko pripomoglo tako k nastanku besedila kot tudi k interpretaciji. Vzporedno je Helena prebirala razno gradivo, tako da je bilo sodelovanje bolj fluidno in zanimivo.

V začetni fazi sva se veliko pogovarjala o tematiki smrti, o prebolevanju, fazah žalovanja, čutnih spominih in seveda lastnih izkušnjah. Skupek nabiranja materiala je vodil v naslednjo fazo, pri kateri sva zasnovala tip pripovedi.

6.1.3. Zasnova pripovedi

Prvotni dvom, ki sem ga izpostavil Heleni, je bil strah pred patetiko. Bal sem se, da bo besedilo patetično in da ne bo zaobjelo generalnega vidika tematike smrti, hkrati pa sem si želel, da bi bilo nadvse osebno in prežeto z osebnimi spomini.

Poleg preučevanja raznorazne literature so bili ključni in pretežni vidiki nastanka besedila osebne izpovedi, spomini, fotografije ter videi iz otroštva, ki sem jih zaupal Heleni. Svoje izpovedi sem zasnoval v tri faze:

1. Obdobje pred izgubo očeta ter mame.
2. Faza žalovanja ter soočenja s smrtjo.
3. Obdobje po smrti obeh staršev.

V prvi fazi sem se osredotočal na spomine iz otroštva, ki zajemajo tako čutne kot senzorične zaznave iz preteklosti (kaj sem rad počel, kako sem doživljal odnos z mamo in očetom, katerih ljudi se spomnim iz otroštva, kakšno pohištvo smo imeli, kakšna je bila okolica, kjer sem odraščal, vonjav, ki se jih spominjam itd.). To obdobje zajema spomine vse do desetega leta, ko sem izgubil očeta, ter enajstega leta, ko sem izgubil mamo.

Naslednja faza zajema spomine ter občutja v zvezi s soočenjem s smrtjo, pogreb ter osebno žalovanje in doživljanje izgube.

Zadnja faza se osredotoča na obdobje po smrti. V tej fazi sem želel zaobjeti občutke ter spomine odnosa z bratom, ki je prevzel skrbništvo po preminulih starših. Nadaljnjih dogodkov iz kasnejšega najstniškega obdobja Heleni nisem podrobno opisoval, saj sem želel dati poudarek na tri ključna obdobja, ki bi lahko zadostila začrtani smeri nastajanja besedila.

6.1.4. Arhivski material

Pri snovanju besedila in podajanju spominov ter občutij na obdobje pred izgubo staršev je ogromno pripomogel tudi arhivski material, ki zajema fotografije ter videoposnetke iz otroštva. S Heleno sva si ogledala fotografije, s pomočjo katerih sem lahko zelo konkretno opisal samo dogajanje v obdobju pred izgubo. Kot sem že omenil, je to imelo velik prispevek in oprijemljiv temelj za nastanek besedila in poglobljeno razumevanje prej omenjenih faz. Poleg fotografij sva si ogledala tudi arhivske videoposnetke, kjer je opis podkrepila živa podoba spomina na starše. Helena je tako s pomočjo danega materiala lažje in temeljiteje napisala nastalo besedilo, ki ga je zasnovala na podlagi devetih prizorov/postaj.

6.1.5. Verzije besedila

Prva verzija besedila je predstavljala skupek prizorov besedila. Šlo je torej za nekoliko daljše besedilo, v katero je Helena za začetek zaobjela del biografskega materiala kot tudi material s področja žalovanja, soočenja s smrtjo.

Ker sem tudi sam predelal veliko gradiva na tematiko smrti, izgube, žalovanja ter posmrtnega življenja, je bilo podajanje popravkov ter idej veliko lažje. Ob prvem branju sem bil zelo navdušen, čustveno pretresen in hvaležen, saj je Helena zelo dobro zajela moj osebni pogled na izgubo staršev. Kasnejša verzija besedila je nastala nekoliko bolj strukturirano in počasi začela dobivati formo, saj sva se odločila, da bi zavoljo izogiba patetiki lahko mene kot osrednjega pripovedovalca postavila v tretjo osebo in se s tem lažje spoprijela s tematiko, hkrati pa zgodbi dodala nekakšno »pravljичno« noto. Ko sva se odločila, da bo pripovedovalec postavljen v tretjo osebo, in ko sva določila, katere spomine na izgubo bi želela izpostaviti, je Helena dokončno zasnovala strukturo besedila skozi devet prizorov.

Z mojimi popravki in skupnimi idejami je tako nastala zadnja verzija besedila, ki je bila dopolnjena z iskanjem dečkovega zaklada, kar je povezovalna nit prizorov. K idejni zasnovi boljše vzpostavitve zaklada v zgodbi je pripomogla redna profesorica Oddelka za dramaturgijo in scenske umetnosti, mag. Žanina Mirčevska.

6.1.6. Jezik pisanja

Ker je radijska igra zasnovana za namen magistrske produkcije, je bilo treba odgovoriti na vprašanje, kakšen bo jezik govornih besed. S Heleno sva bila v dilemi med knjižno slovenščino ter dialektno primorščino, saj sem Primorec. To ključno vprašanje se je porodilo ravno zato, ker gre za osebno tematiko. Spraševala sva se, ali bi z uporabo zgolj knjižne slovenščine osiromašili osebni pridih mojega naravnega govora. Med drugim sva se spraševala, ali pripovedovalec kdaj govori tudi primorsko v interakciji z dečkom, kar bi dalo vedeti, da gre za isto osebo. Skozi čas in z lektorsko pomočjo doc. dr. Nine Žavbi sva lahko formirala končno podobo ter se odločila za mešanje visokega in nizkega jezika oz. knjižnega in pogovornega/dialektnega. Pripovedovalec je bil po večini jezikovno zasnovan v knjižni zborni slovenščini. V interakciji z dečkom se je jezik pripovedovalca spustil na raven dečka (brez nedoločnikov) in se tudi v stilu govora prevesil v primorščino, s tem pa smo lažje podkrepili občutek, da gre za isto osebo.

Lik cvetličarke je dialektno celo podkrepjen in poudarjen, s čimer smo lažje nakazali prostorsko dogajanje zgodbe.

Bratov govor je bil napisan na podlagi mojih arhivskih zvočnih posnetkov, ki sem jih hranil.

Posebnost pa je prizor »Labirint žalovanja«, pri katerem sva se s Heleno odločila za »odprto formo«. Idejna zasnova tega prizora je bila prikazati faze žalovanja skozi notranji monolog. Faze žalovanja so se v času mojega prebolevanja mešale, temu primerno pa je sledil tudi sam jezik pripovedi. Temeljni fokus jezikovnega oblikovanja je bil razumljivost in namerna ter smiselna uporaba knjižnega in pogovornega jezika v določenih situacijah zgodbe.

6.1.7. Vpeljava tretje osebe

Odločitev za postavitev osrednjega pripovedovalca zgodbe (torej mene) v tretjo osebo, je nastala po prej zapisanih ugotovitvah. Besedilo je s tem pridobilo tudi univerzalno noto, saj ne gre za prvoosebno izpoved, ki lahko hitro izpade patetično.

Tretja oseba v pripovedi je deček, ki išče svoj zaklad. Skozi iskanje zaklada zgodbo o izgubi in spominih na starše zaupa pripovedovalcu. Mislim, da je odločitev za tretjo osebo veliko pripomogla tudi k samemu potencialu besedila ter uprizoritve, saj je tako nastala zaokrožena

celota, ki ni vezana (»na prvo žogo«) zgolj na mojo osebno izkušnjo ob izgubi. Menim, da je sama dramaturgija s to potezo pridobila zaokroženo celoto zgodbe, ki sem jo želel povedati. Upam si trditi, da je odločitev za tretjo osebo velik potencial za zvočno podobo, ki jo sama uprizoritev vsebuje, saj obiskovalec tako lažje vstopi v samo zgodbo.

6.1.8. 9 prizorov/postaj

Helena je na podlagi prej omenjenih pripovedi ter arhivskega materiala zasnovala devet prizorov, v katerih je zaobjela tako osebne spomine, občutja ob izgubi, faze žalovanja in navsezadnje tudi univerzalen pogled na tematiko smrti. V nadaljevanju bom obrazložil svoje odločitve za nastanek vsakega prizora ter ga na kratko opisal.

1. prizor: Mali deček

Prvi prizor je zasnovan kot uvod, kjer obiskovalca seznanim z malim dečkom, ki sem ga nekoč »fiktivno« srečal in o katerem bo tekla pripoved. Obiskovalec lahko s pomočjo uvoda bolje vstopi v zgodbo in dečkove spomine. Prizor opisuje srečanje dečka ter pripovedovalca na plaži. Plaža se pojavlja skozi celotno zgodbo, obiskovalec pa se nanjo vseskozi vrača s pomočjo besedila in zvočne kulise, saj gre za radijsko formo. V samem prizoru se izrišejo ključne smernice za razumevanje celote. Obiskovalec izve, da deček išče svoj zaklad in da želi povedati svojo zgodbo. Glavni fokus prizora je, da želi deček povedati svojo zgodbo in najti svoj zaklad, da ne bi pozabil na spomine, občutja ter ljubezen do svojih pokojnih staršev. To se sicer v prizoru obiskovalcu eksplicitno ne razkrije, saj bi s tem osiromašili celotno zgodbo. Gre torej za moje osebno stališče in željo, saj sem želel zaobjeti vse občutke ter spomine, ki jih še imam.

2. prizor: Morska idila

V tem prizoru obiskovalca popeljemo v zame idilično okolje, v katerem sem odraščal. V besedilu je moč zaslediti (preko pripovedovalca in dečka) moj odnos do okolja, kjer sem živel, hkrati pa se prav v tem prizoru prvič pojavijo arhivski zametki predstave (zvočni posnetki staršev ter brata), ki pripomorejo h kasnejšemu oblikovanju in odkrivanju zgodbe.

3. prizor: Cvetličarna

V prizoru se pojavi lik cvetličarke, ki je tudi zelo pomemben, saj skozi njo izvemo za smrt očeta. Dogodek, ki je zapisan, je v osnovi resničen, vendar ga je Helena zaradi celote nekoliko

priredila. Cvetličarka dečku opiše očetovo smrt, saj je bila edina prisotna na kraju dogodka, ko je doživel prometno nesrečo.

4. prizor: Postojnska jama

Prizor je prav tako zasnovan na podlagi moje osebne izkušnje in pripovedi. Na tej točki se obiskovalec seznanja z mamino smrtjo in mojim doživljanjem le te. Prizor je zasnovan skozi dva vidika. Prvi je trenutek, ko je mama doživela možgansko kap na poti v Postojnsko jamo, drugi pa, ko je deček dokončno seznanjen z njeno smrtjo.

5. prizor: Rdeča vrtnica

Glavni fokus tega prizora je opis občutij na pogrebu skozi poezijo, ki jo deček recitira. Poezijo je prav tako napisala Helena. Poezija zajema moja pripovedovanja in spomine na pogreb.

6. prizor: Bratska ljubezen

Deček doživlja nočno moro, v katero obiskovalca popeljemo skozi bratov monolog. Tako kot večina prizorov je tudi ta osebne narave. Helena je besedilo napisala na podlagi mojih izpovedi in arhivskih posnetkov preprirov med mano in bratom. Glavni fokus tega prizora je prikaz odnosa z bratom po smrti.

7. prizor: Labirint žalovanja

V prizoru se pripovedovalec znajde v labirintu, ki ga je deček zarisal v pesek. V resnici je glavni fokus prizora opisati moje faze žalovanja skozi daljši monolog. Specifika tega monologa je nekonsistentnost miselnih tokov. Misli švigajo ena čez drugo. Pri fazah žalovanja se zgodi, da se začnejo med seboj prepletati. To se je dogajalo tudi meni, zato je monolog zasnovan v taki obliki.

8. prizor: Božična večerja

Besedilo opisuje božično večerjo ter nostalgijo pričakovanja družine. Skozi slušno oblikovano podobo in pripovednim ponavljanjem besedila začne prizor »razpadati«. V tem prizoru sem želel izpostaviti samoto in žalost, ki se velikokrat pojavi v času božičnih praznikov. V tem prizoru sva s Heleno sledila tudi univerzalni žalosti v času božiča, saj je veliko ljudi, ki se ob teh praznikih počutijo sami ali osamljeni iz takšnih ali drugačnih razlogov.

9. prizor: Zaklad

V devetem prizoru pride do nekakšne »ciklične dramaturgije«, saj se uvodni prizor ponovi (z manjšimi spremembami). Fokus tega prizora je razkritje zaklada.

Ker je sama uprizoritev oblikovana kot zvočno-vizualna instalacija, so tudi prizori pisani z mislijo na uprizoritev in oblikovani v prej opisanem zaporedju. Tako ima vsak prizor svojo specifiko kot npr. prizor »Rdeča vrtnica«, ki opisuje pogreb in je pretežno zasnovan s poezijo, kot tudi prizor »Božična večerja«, ki je napisana v slogu »repetitivnosti« besedila, navsezadnje tudi prizor »Bratska ljubezen«, v katerem je drugačen slog, saj se v sam prizor vstopi skozi sanje, ki so zasnovane skozi časovne preskoke.

6.1.9. Soočenje z besedilom

Ker je besedilo biografsko, sem imel na začetku, ko je bila prva celovita verzija spisana, veliko težav z interpretacijo pripovedovalca. Idejna zasnova je, da sta deček ter pripovedovalec ena oseba. Besedilo kot tako je zasnovano v veliki večini skozi pripovedovalca. Spraševal sem se, kako narediti ločnico med njima, hkrati pa ju združiti v eno osebo. Z minimalnimi besedilnimi popravki in ukvarjanjem z besedilom mi je uspelo. Moram priznati, da je v samem procesu nastajanja besedila bil ogromen privilegij, da je lahko Helena sproti spreminjala besedilo glede na moje popravke.

6.2. Vizualna podoba predstave ter svetlobno oblikovanje

6.2.1. Zamisel

Prvotna ideja magistrske produkcije je bila zgolj zvočna izvedba (radijska igra), vendar sva v sodelovanju s Heleno in z njenim predlogom prišla do ideje, da bi bila produkcija zasnovana kot zvočno-vizualna instalacija.

V ospredje sem želel postaviti občutek intime. Glavna smernica celotne podobe je bila, da ima vsak udeleženec možnost intimnega izkustva, temu primerno pa je bila zasnovana ter oblikovana tudi vizualna podoba. Vizualno podobo ali scenografijo je zasnovala ter oblikovala študentka Akademije za likovno umetnost Lucija Zucchiati, svetlobno podobo pa je ustvaril

oblikovalec svetlobe Domen Lušin. Skupaj sta sodelovala in snovala vsako postajo posebej ter sledila sami dramaturgiji prizorov in zgodbe nasploh.

V nadaljevanju pisanja se bom osredotočil na sam proces nastajanja vizualne podobe predstave tako s scenografskega vidika kot tudi z vidika oblikovanja svetlobe.

6.2.2. Realizacija vizualne podobe

S Heleno sva v samem začetku procesa scenografki Luciji Zucchiati ter Domnu Lušinu predstavila koncept ter tematiko, s katero se bomo ukvarjali. Glavna smernica je bila gledalcu skozi vizualno podobo ponuditi intimno izkušnjo, zato smo sledili nekakšnemu »minimalizmu« v sami realizaciji. Poleg tega je bila moja želja oblikovati vizualno instalacijo, ki bi ljudi nagovorila. Mislim, da je velika prednost vizualne instalacije poleg občutka intime, ki ga lahko sproži (saj jo obiskovalec v produkciji opazuje sam), tudi oblikovati prostorski artefakt zgodbe. Gledalcu omogoča, da ni obremenjen z dogajanjem na odru, ampak mu ponudi možnost poglobljenega asociativnega razmisleka. Seveda to omogoča tudi odigrana predstava, vendar je omejena na časovni okvir dogajanja, kar vizualna instalacija ni. Tako kot ima predstava igralce, je tudi vizualna instalacija v tem primeru nekakšen »igralec« ali bolje »gradnik zgodbe«. Ni zgolj del scenografije, ampak je del idejne zasnove potovanja po spominu. Od tod med drugim tudi izhaja odločitev za tovrstni vizualni koncept uprizoritve.

Na začetku ustvarjalnega procesa, ko je bilo besedilo zasnovano v grobi verziji, smo načrtali smernice ter ideje same izvedbe. Lucija je po tehtnem razmisleku prvotne ideje nadgradila in dala predloge za izboljšavo. Skozi celoten proces se je prvotna zamisel tudi spreminjala na podlagi zvočnih posnetkov, saj je ključnega pomena celote tudi to, da lahko obiskovalec neobremenjeno sledi tako zvočni kot vizualni podobi. Vzajemnost zvočnega in vizualnega je bil poleg občutka intime glavni fokus. Ko je bila zvočna podoba posneta, smo se lahko konkretnije lotili same načrtne zasnove v sodelovanju z Gledališčem Glej, kjer je bila produkcija izvedena. Veliko je bilo sodelovanja s tehniko Gleja, ki so pripomogli k vizualni podobi. Poskrbeli so za postavitve zaves ter filcev na vsaki postaji, predlagali izboljšave ter možnosti realizacije zasnovanih smernic. Gledališče Glej je nekoliko manjše gledališče, zato smo morali celotno vizualno podobo snovati glede na prostorsko razpoložljivost. Kot sem že predhodno omenil, je bil glavni fokus vzbuditi v gledalcu občutek intime, zato so tehniki celoten Glej zagradili z zavesami ter filci. Tako je nastalo devet postaj, ki so sledile dramaturški zasnovi devetih prizorov.

V nadaljevanju bom opisal vizualno zasnovo vsake postaje, po katerih se je občinstvo sprehodilo. Za vsako postajo posebej bom zapisal, kakšna je bila osnovna ideja, ki smo ji sledili, in kako je potekal sam proces realizacije v skladu s prostorsko razpoložljivostjo. Za lažjo predstavo so poleg opisa tudi fotografije vsake postaje posebej.

6.2.3. Predstavitev postaj skozi vizualno ter svetlobno podobo

1. postaja: Mali deček



Slika [1]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Kaja Brina Uršič. Vir: »zasebni arhiv Kaja Brina Uršič«.

Na fotografiji vidimo večji akvarij, v katerem je poleg školjk, kamnov ter koral, ki predstavljajo morsko dno, tudi manjša skrinjica, v kateri so fotografije mojega otroštva. Fotografije prekriva kamen. Ideja akvarija je prišla v ozir tudi zato, da lahko skozi zvočno podobo obiskovalec lažje vstopi v prostorsko dogajanje, ki se večinoma odvija na plaži.

Fotografije so namenoma natisnjene na papir in zbledele ter razpadle zaradi vode, kar v konceptualnem smislu predstavlja »zbledele spomine«, ki se jih skozi prizore pripovedovalec postopoma spominja ter se tako razkrijejo tudi obiskovalcu.



Slika [2]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Denys Shadro. Vir: »zasebni arhiv Denys Shadro«.



Slika [3]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Željko Stevanić. Vir: »zasebni arhiv Željko Stevanić«.

Svetlobna podoba, ki jo je zasnoval Domen Lušin pri tej postaji, sledi občutku morskega dna, zato se svetloba odbija od gladine vode ter razsvetljuje prostor.

V akvariju je v ta namen pri vrhu gladine vode postavljen akvarijski filter, ki pripomore h gibanju vode, s tem pa ustvarja občutek »odboja sončnih žarkov z gladine vode/morja«. Da je bil lahko ta vizualni učinek dobro izpeljan, je prostor s strani zamejen z belim filcem, saj je v primerjavi s črnimi zavesami prozornejši in lažje odbija svetlobo.

2. prizor: Morska idila

Prvotna zamisel snovanja postaje je bila, da bi bil celoten prostor opremljen z osebnimi predmeti iz mojega otroštva, ki so vezani na plažo (lopatka, vedro, plavutke, maska, brisača, blazina ipd.).



Slika [4]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Denys Shadro. Vir: »zasebni arhiv Denys Shadro«.

Skozi slušno podobo se je prvotna zamisel spremenila, saj se kasneje sedma postaja prav tako oblikuje skozi osebne predmete, zato smo prvotno idejo spremenili, da se ne bi vizualna podoba podvajala. Glavni fokus vizualne podobe se je kasneje oblikoval v podobo »plaže«, zato lahko na fotografiji vidimo senčnik za na plažo, ki visi s stropa, ležalnik, visečo mrežo, kamne s plaže ipd.

Zanimivost, ki se pojavi pri tej postaji, je kontrapunkt med zvočno ter vizualno podobo, saj zvočni posnetki delujejo precej »temačno« v primerjavi z vizualno podobo, ki je lahkotnejša. Obiskovalci so imeli poleg opazovanja instalacije tudi možnost interakcije s scenografijo. Na tej postaji so se lahko ulegli na visečo mrežo ali usedli na ležalnik, s čimer smo podkrepili občutek plaže.

Kar se tiče oblikovanja svetlobe, je Domen poleg tople luči, ki predstavlja sončni zahod, prišel na idejo diaprojektorja, ki projicira valove morja. Diaprojektor je bil sprva usmerjen v notranji del senčnika za na plažo, pod katerim je lahko obiskovalec ležal na plažni podlogi ter poslušal zvočne posnetke. Kasneje smo diaprojektor usmerili v eno izmed belih sten, na kateri je valovanje morja prišlo bolj do izraza (razvidno s fotografije). Ta vizualni vidik je še dodatno podkrepil morsko idilo, ki smo ji sledili. Prostor je z ene strani zakrit z belim filcem, saj se konceptualno povezuje s predhodno postajo.

3. prizor: Cvetličarna



Prvotno zasnovani vizualni koncept postaje je ostal v osnovi enak. Ker sam prizor opisuje srečanje cvetličarke ter dečka v cvetličarni, smo temu tudi sledili. Konstrukcijo, na katero so privezane rože z laksom, je oblikoval mizar po meri glede na prostorske dimenzije same postaje.

Slika [5]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Kaja Brina Uršič. Vir: »zasebni arhiv Kaja Brina Uršič«.

Rože, ki visijo na laksu, pripete na konstrukcijo, so posušene. Lucija jih je predhodno dober mesec dni sušila, drugi del rož pa je iz krep papirja, ki jih je izdelala Nada Smrkolj po predhodno predstavljenem konceptu produkcije. Ideja, ki se skriva za naravnimi ter umetnimi rožami, je utemeljena skozi spomin na starše ter tematiko izgube.

Posušene rože simbolizirajo spomine na starše, ki so se v obdobju po smrti ohranili, umetne rože pa simbolizirajo otroške sanje ter spomine, ki se skrivajo v glavnem protagonistu.

Vse rože visijo na različni dolžini in s tem ustvarjajo prepreko obiskovalcu pri hoji skozi postajo, kar se idejno veže na »prebivanje skozi spomine«.

Med rožami je pretežno več vrtnic kot drugih rož, saj simbolizirajo moj vizualni spomin na pogreb, ko sem na procesiji odvrigel rdečo vrtnico na krsto.

V središče postaje je postavljen stol, na katerega so se obiskovalci usedli ter prisluhnili zvočnim posnetkom ter se s tem lažje »potopili« v samo prostorsko in zvočno dogajanje.

Pri ustvarjanju svetlobne podobe je Domen sledil naravnim barvam cvetov, zato so luči oblikovane tako, da odražajo spreminjajočo se svetlobo barv cvetov. To je prispevalo k ustvarjanju atmosfere, ki se ujema z različnimi vrstami rož, kar daje celotni postaji edinstveno vzdušje.

4. postaja: Postojnska jama



Prvotna ideja postaje je bila prostor opremiti z zaščitno pokrivno folijo, ki bi visela s stropa ter se pripenjala na zidove, vendar smo idejo prilagodili ter jo spremenili zaradi tehničnih zahtev gledališča. Kot je razvidno s fotografije, je na obeh stenah prilepljenih veliko listov A4 formata.

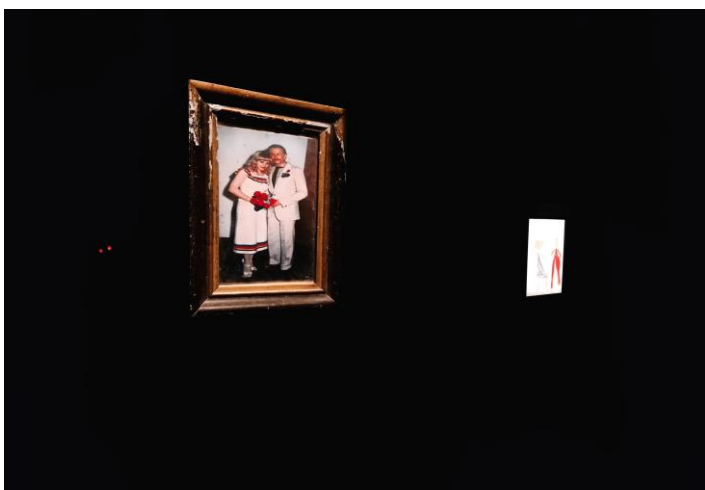
Slika [6]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Željko Stevanič. Vir: »zasebni arhiv Željko Stevanič«.

Nekateri listi so beli, na nekaterih pa so natisnjene moje arhivske fotografije Postojnske jame. Gre za nekoliko specifičen prostor, saj se v sami zgodbi Postojnska jama pojavi kot ciljna destinacija, do katere pa protagonist ne pride, saj ga preseneti nenadna smrt mame, ki na poti v Postojnsko jamo doživi možgansko kap.

V zvočnem posnetku je prisoten tudi veter kot ključni element prizora, zato je v samo postajo postavljen stoječi ventilator, ki piha proti listom na stenah in s tem ustvarja občutek »gibanja« ter pripomore k senzorični predstavi obiskovalca. Sam prostor je sestavljen iz manjšega hodnika, ki vodi v kopalnico, saj se skozi zgodbo razjasni, da je deček dokončno izvedel za mamino smrt prav v kopalnici.

Kar se tiče oblikovanja svetlobe, je Domen sledil idejni zasnovi prizora, zato je na postaji prisotna močnejša luč, ki je usmerjena v kopalnico. Ko se obiskovalec premakne iz kopalnice na hodnik, ga omenjena luč zaslepi, kar simbolizira »luč na koncu tunela«. Tukaj ne gre zgolj za neko simbolno prisodobno, pač pa dejansko okoliščino, saj se je nezgoda pripetila tik pred tunelom na avtocesti, kar je zapisano v samem besedilu.

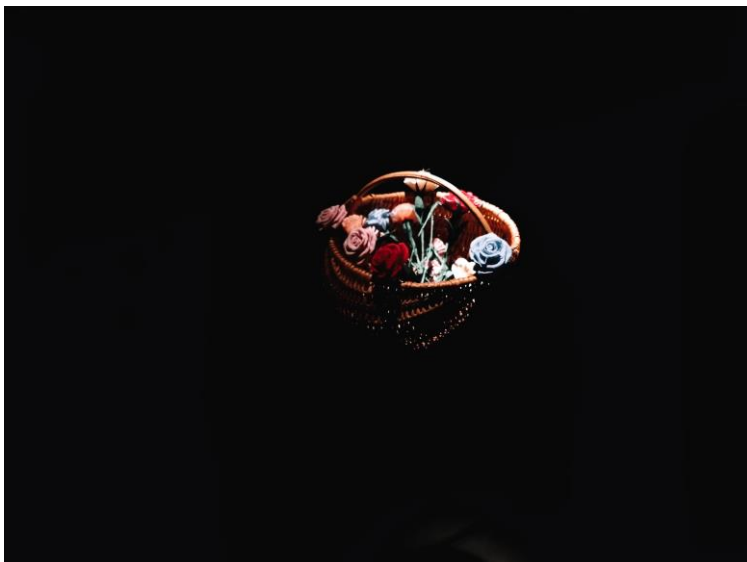
5. postaja: Rdeča vrtnica



Slika [7]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Denys Shadro. Vir: »zasebni arhiv Denys Shadro«.

Lucija je pri ustvarjanju postaje sledila minimalistično realističnemu slogu. Gre za daljšo postajo, skozi katero se obiskovalec premika. Postaja vodi skozi ozek hodnik do odra. Ideja za to pot, po kateri se obiskovalec sprehaja, je bila navdihnjena s procesijo na pogrebu, kjer ljudje hodijo v vrsti.

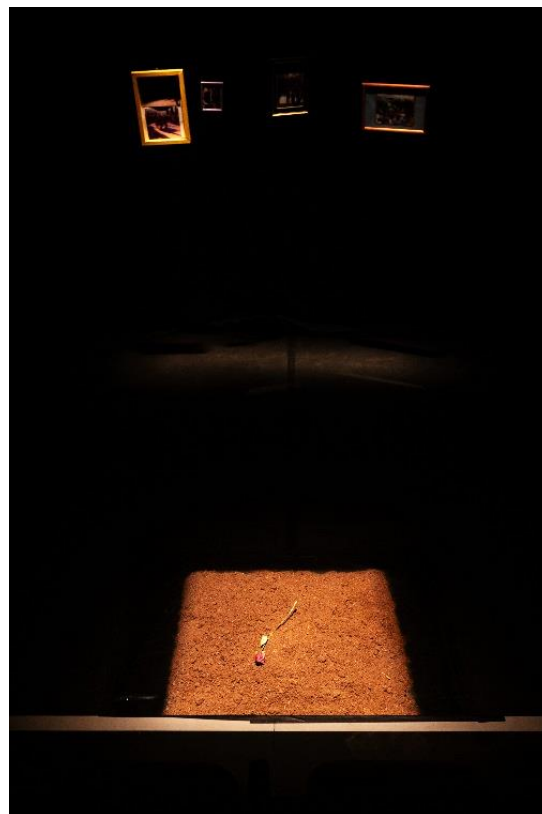
Znotraj postaje je več instalacij. Prva instalacija sta dve fotografiji. Na eni je poročna fotografija mojih staršev, poleg nje pa risba staršev, ki jo je narisal otrok vrtcu. Ideja za risbo se povezuje s celotnim konceptom, saj so na zemljevidu v gledališkem listu (Priloga 1: Gledališki list magistrske produkcije), ki so ga prejeli obiskovalci, prav tako prisotne risbe otrok iz vrtca.



Slika [8]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Denys Shadro. Vir: »zasebni arhiv Denys Shadro«.

V neposredni bližini s stropa visi košara z rožami iz krep papirja, ki omogoča obiskovalcu interakcijo v naslednji instalaciji znotraj postaje.

Naslednja instalacija, kjer so ljudje začeli predvajati zvočni posnetek, je na odru. Na tleh je (kot je razvidno s fotografije) zemlja, na njej pa leži posušena vrtnica kot simbol minevanja, smrti, spomina na pogreb. Obiskovalec je imel možnost odvreči prej omenjeno rožo iz krep papirja na »grob«. Pred »grobom« stoji stol, na katerega se lahko obiskovalec usede ter posluša zvočni posnetek. Stol je postavljen na položaj, ki omogoča usmerjen pogled na tribuno, kjer so na posameznih sediščih nagrobne sveče, kar predstavlja pokopališče. Za stolom, kjer obiskovalec posluša zvočni posnetek, je zavesa, pred katero visijo arhivske fotografije pogreba mojih staršev.



Slika [9]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Željko Stevanić. Vir: »zasebni arhiv Željko Stevanić«.

Vsi omenjeni elementi znotraj celotne postaje se vežejo na zvočni posnetek, ki opisuje pogreb staršev.

Svetloba je zasnovana ter usmerjena na vidne elemente znotraj postaje, ves ostali prostor pa ostaja v temi, kar pripomore k čutnemu doživljanju obiskovalca. Z oblikovanjem svetlobe smo želeli doseči občutek samote, spoštovanja ter rituala.

6. postaja: Bratska ljubezen

Idejno zasnovano postaje je Lucija prav tako zasnovala minimalistično, saj je v prostoru prisoten zgolj hladilnik ter predpražnik z napisom »Welcome home«.



Slika [10]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Kaja Brina Uršič. Vir: »zasebni arhiv Kaja Brina Uršič«.



Slika [11]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Željko Stevanič. Vir: »zasebni arhiv Željko Stevanič«.

Zunanost hladilnika predstavlja nekakšno »oglasno desko« družine, na katerega ljudje po večini pripenjamo razglednice s potovanj, hišna opravila, fotografije, magnetke ipd. Torej vse, kar nosi spomine. Temu je Lucija sledila, zato so na hladilniku posterji ameriškega raperja Eminema, ki ga je poslušal moj brat, kot tudi poster filma »High School Musical«, ki sem ga gledal ravno v tistem obdobju najstništva. Poleg omenjenih posterjev so na hladilniku prisotne skupne fotografije mene in brata ter računi nakupljenih sladkarij, ki se skrivajo v notranjosti hladilnika.

Ideja za praznimi ovoji čokolad in drugih sladkih izdelkov se veže na obdobje prebolevanja smrti staršev, saj sem bil odvisen od sladkorja. V tistem obdobju sem jedel pretežno sladko

hrano. Prenajedanje s sladkimi izdelki, je privedlo do točke, ko nisem več čutil sladkobe čokolade, zato sem si na čokolado mazal Nutello, ki je prav tako prisotna v hladilniku.

Hladilnik kot vizualni element simbolizira hladen odnos med mano in bratom, kar je moč razbrati v zvočnih posnetkih.

Predhodno omenjen predpražnik z napisom »Welcome home« simbolizira nasprotje vizualnega ter slušnega, saj se ta dva elementa tepeta med seboj. Predpražnik z napisom v tem primeru predstavlja nasprotje hladnemu odnosu brata do mene.

Lučna zasnova v tej postaji ne vsebuje posebnega angažmaja. Luči medlo svetijo na stranice hladilnika, zato da lahko obiskovalec opazuje prej opisane elemente. Zavese so na tej postaji črne, temu primerno se zavese v enaki barvi ponovijo v naslednjih postajah ter sledijo konceptu zgodbe.

7. prizor: Labirint žalovanja



Slika [12]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Denys Shadro. Vir: »zasebni arhiv Denys Shadro«.

Ta postaja je zahtevala največji premislek. Spraševali smo se, kako bi skozi vizualno podobo prikazali faze žalovanja, hkrati pa prostorsko oblikovali labirint, ki se pojavi v zgodbi. V tej postaji so uporabljeni arhivski predmeti in pa približki predmetov iz mojega otroštva.

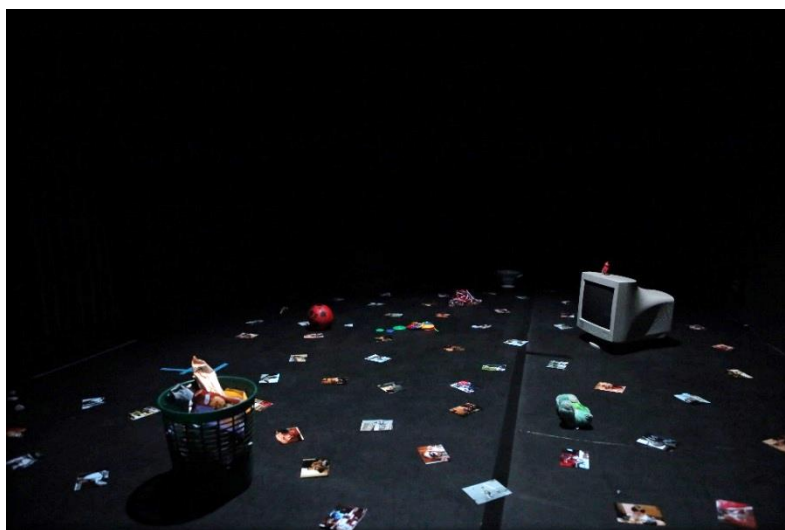
Z Lucijo sva s pomočjo mojih arhivskih fotografij poiskala slične predmete originalom. V praksi je to pomenilo, da sva si ogledovala fotografije mojih staršev ter v fundusu akademije poiskala najboljši približek oblek ter obutve iz tistega časa. Prav tako sva omenjeni postopek uporabila za predmete, kot so žoga, stari računalnik, ročna ura ipd.

Idejna zasnova postaje je bila ustvariti labirint iz osebnih artefaktov in fotografij, ki so ležale na tleh. Celotna tla postaje so zapolnjena s fotografijami in predmeti, zato so obiskovalcu postavljene nekakšne »ovire« pri gibanju.



Slika [13]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Sunčan Stone. Vir: »zasebni arhiv Sunčan Stone«.

Ideja je bila, da poiščejo pravo pot do izhoda na naslednjo postajo. S tem smo se približali občutku »labirinta«, ki se pojavi v zgodbi.



Slika [14]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Sunčan Stone. Vir: »zasebni arhiv Sunčan Stone«.

Svetlobno oblikovanje ima na tej postaji pomembno vlogo, saj so luči sprogramirane na način, da se vklapljajo ter ugašajo na razmiku nekaj sekund. Tako smo obiskovalcu dodatno otežili premikanje po prostoru ter s tem podčrtali osnovno idejo labirinta žalovanja.

8. postaja: Božična večerja

Na postaji je prisotna miza, opremljena z božičnim prtom, kozarci, priborom ter krožniki. Na sredini je rdeča sveča, ki oddaja vonj cimeta, kar spominja na božič. Ideja za svečo se veže na čutno sensoriko, ki smo jo želeli vzbuditi pri obiskovalcu.

Vizualni koncept postaje je bil minimalistično opremiti prostor in ustvariti občutek domačnosti, predvsem pa samote v navezavi z božičem.



Slika [15]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Kaja Brina Uršič. Vir: »zasebni arhiv Kaja Brina Uršič«.

Za mizo je samo en stol, na katerega se lahko obiskovalec usede, kljub temu da je miza opremljena s štirimi seti pribora, krožnikov ter kozarcev.

Idejna zasnova za tako postavitve se veže na minevanje časa ter samoto, ki jo protagonist v zgodbi doživlja v času božičnih praznikov. Poleg tega smo želeli s scenografijo vzbuditi občutek pričakovanja, radosti, toplote, ki pa se skozi zvočni posnetek spreobrne. Ostane zgolj občutek samote ter minevanja časa.

Lučna zasnova je bila oblikovana v skladu z občutkom, ki smo ga želeli doseči. Prvotna ideja je bila ustvariti več »božičnega kiča«, vendar nas je koncept potegnil v zgolj eno svetilno telo. To je sveča, ki podkrepi dogajanje dotične postaje.

9. postaja: Zaklad



Slika [16]. Magistrska produkcija Jana Slaparja: *Ostanejo samo občutki*. Gledališče Glej, 2024. Foto: Kaja Brina Uršič. Vir: »zasebni arhiv Kaja Brina Uršič«.

Na deveti postaji je prisotna zgolj miza, na kateri stoji star televizor, gugalnik ter preproga. Deveta postaja je sledila skupku ter zaključku vseh postaj, kjer se razkrije zaklad, ki ga je deček iskal.

Glavni fokus je televizor, na katerem se ponavljajo arhivski posnetki mojega otroštva in je tudi ključni vizualni element. Vsi prisotni elementi (televizor, gugalnik, preproga) stilno sledijo času, v katerem so arhivski posnetki nastali.

Luč je usmerjena na gugalnik, na katerem so slušalke, ki si jih obiskovalec nadene za zvočno spremljanje arhivskih posnetkov. Edina vira svetlobe sta torej televizor in en reflektor.

6.2.4. Posebnosti celotne vizualne podobe

Iz opisov je moč razbrati, da sta se tako scenografija kot svetlobna podoba skozi postaje manjšala in postajala vedno bolj intimna ter minimalistična. Tako je v obiskovalcu pustila zgolj podobe, ki jih je lahko povezal z zvočnimi posnetki.

Naj omenim, da se skozi vizualno podobo pojavijo tudi vsi štirje naravni elementi: zemlja (postaja »rdeča vrtica«), ogenj (sveča na postaji »božična večerja«), voda (diaprojekcija morja na postaji »morska idila« ter akvarij v prvi postaji) in zrak (ventilator v postaji »Postojnska jama«).

6.3. Potek predstave

Produkcija je zasnovana kot zvočno-vizualna instalacija, ki jo sestavlja devet postaj, med katerimi se obiskovalec sprehaja. Prvi korak, ki ga je vsak obiskovalec izvedel, je skeniranje

QR kode, ki ga je povezala na brezžično povezavo gledališča, kar je bil predpogoj za dostop do devetih zvočnih posnetkov, do katerih so obiskovalci prav tako dostopali prek skenirane QR kode.

V nadaljevanju smo obiskovalcem razložili specifične produkcije (da bodo poslušali posnetke in opazovali vizualno instalacijo). Za lažjo predstavo je bil izdelan gledališki list z zemljevidom/tlorisom gledališča z označeno potjo (Priloga 1: Gledališki list magistrske produkcije).

Ko je obiskovalec vstopil na prvo postajo, je predvajal zvočni posnetek 1. Ko je prišel na drugo postajo je predvajal zvočni posnetek 2 itn.

Med vsako postajo so bile na tleh tudi puščice, ki so vodile do postaj za lažjo orientacijo. Preventivno je bila na vsaki postaji tudi QR koda za ponovni dostop do zvočnih posnetkov v primeru tehničnih težav.

Po zaključenem ogledu smo obiskovalce spodbudili k anonimnemu vprašalniku, do katerega so dostopali prek QR kode na gledališkem listu.

Vprašalnik zajema različna vprašanja v zvezi s produkcijo in tematiko smrti, žalovanja, prebolevanja, ki ga bom v zadnjem delu tudi predstavil in analiziral.

6.4. Format radijske igre

V tem delu se želim opredeliti do odločitve za izbiro medija uprizoritve ter raziskati prednosti radijskega formata in izluščiti pomembne smernice ter specifične radijske forme in podkrepiti zapisano s svojimi ugotovitvami in odločitvami uprizoritvenih postopkov. V pomoč mi je služila knjiga »Poetičnost zvoka: ustvarjalne možnosti radijske igre za otroke«, avtorice Rosande Sajko.

Želel sem si postaviti izziv, hkrati pa mislim, da radijska forma dobro podpira izbrano tematiko. Že nekaj časa pred vstopom v magistrski projekt sem vedel, kakšna bo tematika, ki se je želim lotiti. Smer Umetniška beseda je bila zame prava odločitev, saj sem mnenja, da sta beseda in glas ena izmed osnovnih izhodišč igralčevega delovanja v umetniškem ustvarjanju. Menim, da se premalo pozornosti posveča besedi kot taki. Razmišljal sem o uprizoritvi v »klasičnem« smislu, torej o postavitvi uprizoritve na oder, a že v samem začetku sem vedel, da si želim nekaj

intimnega, krhkega ter ranljivega. Nekaj, kar bo do obiskovalca prišlo na drugačen način. Uprizoritev, pri kateri se bo obiskovalec lahko ustavil in si dopustil intimno doživetje spustiti vase, se za trenutek ustavil in bil sam seboj. Mislim, da lahko radijska igra oz. radijski format -o doseže. Glas, zvočni efekti, melodija ter ostala glasovna sredstva - vse to ustvarja skupek filigranskega podajanja, ki lahko doseže intimo na drugačni ravni, kot smo je vajeni v »klasični odrski postavitvi.«

Za interpretacijo besedila v radijski obliki sem se odločil zelo instinktivno, hkrati pa po tehtnem razmisleku uvidel, da je to prava pot. Eden izmed razlogov je tudi ta, da me zelo zanima polje radia, avdio-vizualnega, in ustvarjanja v tem formatu, zato sem želel podkrepiti svojo zamisel in izvedeti, čemu odločitev za radijsko igro.

Že v sami sestavi besedne zveze naletimo na besedo »igra«. Sajko navaja, da je mogoče slutiti povezavo, če vzamemo v ozir dramsko oz. gledališko igro in pa radijsko igro. Tudi sami ustvarjalci so se po njenih besedah v začetkih odkrivanja tovrstnega medija naslonili na gledališko literaturo. Zanimiva smernica, ki se je v začetku pokazala in pri kateri sem imel tudi sam pomisleke, pa je, »da brez gledališkega ambienta tudi uprizarjanje na radiu ni mogoče« (Sajko 9).

Avtorica izpostavlja zanjo še danes aktualno idejo »slepega gledališča«, saj kot pravi, obstajajo zabeleženi »poskusi, ko so celotno radijsko poslopje preuredili v pravi gledališki oder« (prav tam 9), zgradili kulise, prinesli pohištvo ter rekvizite, igralci pa so igrali kar v gledaliških kostumih in maskah. Želja in potreba po avtentičnih, realističnih zvokih, kot so šumenje blaga, premikanje stolov itd., je bila močna, saj so želeli poslušalcu predstaviti odrsko dogajanje. Po mnenju Sajko ideja o radijski igri kot »slepem gledališču« še ni povsem izkoreninjena in včasih bolj ali manj sili v ospredje. Na tej točki bi se tudi sam želel opredeliti do zapisa avtorice in poudariti, da sem v samem idejnem snovanju teme magistrskega praktičnega dela izhajal ravno iz obratnih smernic. Želel sem se odmakniti od potrebe po »gledališkosti« in odrski uprizoritvi ter dati prednost izpovedi, besedi ter glasu, saj je tematika osebne narave in kot tako sem želel ohraniti v najbolj intimni in pristni obliki, kar radijska igra za moje pojme dopušča in podpira.

Avtorica navaja, da se je po rojstvu novega medija, utrdilo mnenje, »da je radijska igra zvočno-besedna umetnina« (prav tam 9), ki se »oblikuje z govorjeno besedo, a bi brez tehničnih elektroakustičnih sredstev ne mogla zaživeti v vseh odtenkih.« Na tej točki se vzpostavi tudi spoznanje nove umetnostne oblike, ki se razlikuje od gledališča, saj izgovorjena beseda, ki je

ne podpirajo optični elementi, izzove poslušalca ter mu omogoči domišljijiski odziv. Mislim, da je bil ravno to razlog za izbiro radijske oblike na začetku. Torej potreba po tem, da je tematika v prvi vrsti slišana in podana neodvisno in neobremenjeno od kakršnegakoli vizualnega oz. optičnega medija. Skozi proces ustvarjanja sem kmalu začutil, da je moja osebna izpoved prežeta z vizualnimi spomini iz preteklosti. Iz njih sem črpal snov, podajal svojo zgodbo Heleni in ji tako osvetlil svoj osebni vidik pogleda na starše, travme ter spomina za lažje nastajanje besedila. Mislim, da je vizualni vidik, nanašajoč se na spomin in preteklost, spodbudil odločitev, da svojo začetno idejo o zvočni interpretaciji podkrepim z nečim vizualnim. Še vedno sem poskušal ostajati v meji prvotne zamisli, zato same uprizoritve nisem postavil na oder, ampak sem obiskovalcem namenil tudi nekaj vizualnega in asociativnega. Če se vrnem na zapise avtorice, le-ta navaja, da so pisatelji ugotovili, da so za medij radia intimne pripovedi primernejše, saj so bili radijski sprejemniki majhne škatle, ki so si jih poslušalci postavili v svoje intimno, domače okolje. »Pogosteje so začeli posredovati zapletena dogajanja človekove zavesti in podzavesti, bolj gibanje v človeku kot človeka v gibanju.« (prav tam). Moja ideja intimne in intimnega prostora se na neki točki poveže z zapisanim, saj so bili tudi sami prostori Gledališča Glej scenografsko zasnovani na minimalnih vizualnih aspektih in referencah, ki dobijo skozi pripoved tudi večjo, univerzalno sliko o smrti. Kljub temu da obiskovalec tudi opazuje, sem želel vzbuditi občutek intime, samote, kar se v nekem aspektu navezuje na prej omenjene ugotovitve pisateljev.

Na tej točki bi se želel navezati na citat, ki dobro povzame čutenje slušne zaznave in podpira mojo odločitev izbire medija interpretacije. Avtorica pravi takole: »Vse, kar je snovno, se raztopi v glasu, ki je »brez telesa«. prav tam 10). Abstrakten glas, ki ga spremlja zgolj glasba in šumi, lahko »najčisteje izrazi človekove misli, strahove, čustva, želje, njegove sanje, upanja, spomine ter vizije«. (prav tam 10). Z vidika same obravnavne tematike in potovanja po čustvenem spominu smrti, soočenja z njo, prebolevanja ter žalovanja je ravno ta »abstrakten glas« brez materialnih priveskov ključen element sestave umetniškega izdelka, ki ne ostaja samo na ravni literarne pripovedi, zato sem pri oblikovanju besedila zajel tudi ta vidik.

Stremel sem torej k zvočni kompoziciji igre v celoti, ki jo spremlja glasba, šumi, čustveno niansiranje in fragmentarnost zgodb. Lahko bi rekel, da gre pri oblikovanju radijske igre tudi za specifično literarno estetiko, ki jo samo besedilo nosi. Sajko navaja, da radijska igra vsebuje lirske, epske ter dramske poteze, vendar pa je radiofonskost bistvena značilnost radijske igre.

Radijska igra zajema še eno specifiko, ki jo avtorica v knjigi izpostavi, in sicer, da si poslušalec lahko predstavlja lik/značaj v samem dogajanju »le s pomočjo besed, ki mu jih igralec posreduje.« (prav tam 13). Ključno je, da poslušalec hitro odkrije, »kakšen je človek, ki ga sliši govoriti, sicer izgubi 'rdečo nit' pripovedi.« (prav tam).

Avtorica v nadaljevanju opisuje specifike in razlike radia v odnosu do filma ter gledališča ter poudari, da pri radiu ne moremo prikazati izjav nastopajočih, ki so dvoumne, kar pa gledališče ter film lahko naredi, ko igralec z mimiko ali kretnjo izjavo postavi na laž. Pri radiu to ni mogoče. Z njeno trditvijo se strinjam, saj gre za drugačno vidno in čutno zaznavanje, zato je pomembno, na kakšen način podajamo informacije/zgodbo v radijski igri. Vsaka misel, formiranje miselnih tokov, poudarkov, čustvenih nians mora biti jasno določena v postopku predpriprave, zato da lahko zaživi v svoji polnosti in jasnosti zgodbe.

Avtorica v nadaljevanju svojih ugotovitev zaobjame samo specifiko podajanja z glasom. Pravi, da je človeški glas »že sam po sebi abstrakten« (prav tam), saj je brez telesne podobe. Abstraktnost se potencira, če je glas posredovan s pomočjo tehničnih sredstev. Poleg tega pa lahko različna dogajanja v človekovi notranjosti »dobijo svoj lastni glas in lahko nastopijo kot samostojna bitja (subjekti).« (prav tam). Nadčutni pojavi, stvari iz narave, nadnaravne sile, duhovi ter mrtveci lahko postanejo glas in se z njim tudi izražajo. Brez dvoma avtorica izpostavi svet irealnih glasov kot eno najpomembnejših področij radijske igre.

Sam torej ugotavljam in se strinjam z avtorico, da je specifika glasu ta, da se lahko pojavlja in posledično uprizarja v kakršnikoli pojavnih oblikah kot samostojno bitje, kar je bila velika prednost pri moji odločitvi za radijsko igro. Samostojna bitja (subjekti), ki se v magistrski produkciji pojavljajo, zajemajo torej širok spekter glasov oz. potemtakem »samostojnih bitij«, kot so dokumentarni posnetki, v katerih se slišijo glasovi, šumi, jok kot tudi sama glasba, zvočni efekti, dihi itd.

Rad bi se navezal tudi na samo prednost in potencial izbire radijskega formata z vidika časa in spomina, ki ga zgodba zajema. Avtorica v svoji knjigi navaja, da lahko radio spreminja prostore, med drugim pa lahko premaguje čas. Tehnična sredstva služijo kot pomagalo, saj lahko radio »ukinja zgodovinsko-realno časovno sosledje, ga pospeši ali upočasni, meša realno z nadrealnim ter družijo nezdržljivo.« (prav tam 15). Omenja, da se lahko čas razstavi in ponovno sestavi, pri tem pa ne potrebuje upoštevanja kronološkega zaporedja pripovedi. Vselej pa je pomembna logična »povezava notranjih (psihičnih) in/ali zunanjih (stvarnih) dogodkov

temeljnega dogajanja v igri.« (prav tam). V magistrski produkciji se skozi tematiko mešajo različna časovna dogajanja ter spomini, ki se na novo sestavijo in tudi razstavijo, še vedno pa sama zgodba sledi logični povezavi stvarnih in psiholoških dogodkov.

6.5. Soočenje z obravnavano tematiko

Soočanje s tematiko smrti svojih staršev je bila zame zelo osebna ter ranljiva tematika. Skozi umetniški izraz sem imel v času dodiplomskega študija nekaj priložnosti, da sem lahko to izrazil, vsekakor pa ne v taki meri, kot je to omogočila magistrska produkcija. S tega vidika sem izredno hvaležen, da sem se lahko s tematiko smrti soočil in jo s svojimi spomini oplemenitil do smiselne celote.

Pri nabiranju materiala, povezanega s smrtjo, so se mi postopoma začeli odpirati nezavedni tokovi, povezani z žalovanjem. Težko sem prebiral gradivo na omenjeno tematiko, čeprav zavestno nisem znal umestiti teh občutkov. Polega prebiranja raznoraznega gradiva sem se tedensko srečeval s svojim mentorjem magistrske produkcije Alešem Valičem, s katerim sva se pogovarjala o mojih osebnih izkušnjah, travmah, smrti, žalovanju, prebolevanju ter življenju nasploh. Vsi ti pogovori ter prebiranje različnega gradiva so veliko pripomogli pri pripravi na interpretacijo besedila in postavitvi sidrišča same interpretacije, vendar se je v meni skrival velik strah, da bi samo besedilo prebral profesorju. Najbrž razlog tiči v zame zelo osebni tematiki. Bal sem se kritik, slabe interpretacije, ker sem vedel, da bi me prizadelo. Vsekakor je bil profesor izredno spoštljiv. Dopuščal mi je čas ter prostor, da sem ,ko sem bil pripravljen, del besedila prebral naglas.

Nato so sledili profesorjevi napotki/nasveti. Največji interpretacijski izziv se je pojavil pri določitvi odnosa med dečkom in pripovedovalcem, ki predstavlja pretežni del zgodbe. Vedel sem, da gre za eno osebo, a nikakor se nisem znal spoprijeti s tem in ohraniti varne distance do materiala. Interpretacija je ostajala na linearni ravni, osebno pa sem se počutil nemotivirano in brez izraza. Dolgo časa sem »taval« med različnimi načini interpelacije in se spraševal, kako ustvariti in ohraniti umetniški izraz, hkrati pa spustiti svojo osebnost in osebno zgodbo v samo besedilo. Velikokrat se je pojavila bojazen, da lahko interpretacija postane patetična in preveč osebna.

Na tisti točki mi je poleg profesorja Valiča pri iskanju interpretacije veliko pomagala Helena Šukljan, s katero sva prebiral besedilo. Z dramaturškega vidika je opozarjala na točke v

besedilu, kjer sem lahko naredil ločnico med osebnimi izpovedmi in interpretacijo, ki je peljala zgodbo naprej. Zelo mi je pomagala z nasvetom, da delamo zgodbo »za ljudi in ne zame«. Ta nasvet mi je ogromno pripomogel pri vzpostavitvi zdrave distance ter motivacije, s katero sem lahko resnično začel delati. Postopoma se je meja med pripovedovalcem in dečkom zbrisala. Vzpostavil se je odnos in takrat je zgodba ter moja interpretacija zares zaživela.

Med samim snemanjem sem imel z začetka nekaj zadržkov, vendar sem s Helenino pomočjo in napotki lahko izpeljal zvočno podobo do končnega cilja. Več o samem poteku snemanja in zvočni podobi ter montaži posnetkov bom spregovoril v nadaljevanju.

6.6. Zvočna podoba predstave

Snemanje radijske igre je bil zame velik izziv. Na dodiplomskem študiju smo posneli nekaj radijskih iger, vendar so bile po večini skupinske. V tem poglavju bi želel opisati, kako je potekalo snovanje zvočne podobe produkcije in kako se je to odražalo v praksi. Za izvedbo snemanja zvočnih posnetkov ter montažo je skrbel tonski mojster Urban Gruden.

Ko je bilo besedilo v celoti oblikovano, sem se lotil snemanja zvočnih posnetkov v snemalnem studiu AGRFT-ja. Najprej sem posnel celotno pripovedno linijo pripovedovalca frontalno na mikrofona, nato linijo dečka, cvetličarke ter brata z uporabo stereo mikrofona za ustvarjanje občutka zvočnega prostora.

Izziv je bil, kako snemati vsak lik posebej, hkrati pa ustvariti občutek dialoške izmenjave besed. Med samim snemanjem je bila prisotna tudi Helena, ki je podajala napotke ter predloge za izboljšavo glede na zvočno podobo, ki sva jo zastavila.

Prvič sem se srečal s takim načinom dela. Nisem imel nobene režijske pomoči, hkrati pa smo bili nekoliko omejeni s časom, zato nisem mogel poslušati vsakega posnetka posebej. V veliki meri sem moral zaupati lastni interpretaciji, kar je bilo po svoje zanimivo.

Kar zadeva samo zvočno režijo in dramaturgijo zvočne podobe, sva s Heleno predhodno zasnovala načrt. Vedela sva, kaj želiva doseči z vidika montaže in z vidika ustvarjanja zvočnega prostora (na kateri strani mikrofona govori kateri lik, koliko je oddaljen od mikrofona, kakšna je jakost, barva in tempo glasu ipd.). Predpriprava je veliko pripomogla k učinkovitejšemu delu,

vendar ker sva oba nekoliko neizkušena na področju radijske igre, je bilo tudi veliko improvizacije.

Naj omenim, da je poleg mojega glasu, prisoten tudi del osebnih arhivskih posnetkov mojih staršev, ki so bili vkomponirani v prizor »Morska idila«, kar se dramaturško poveže z arhivskimi posnetki na televiziji, ki je prisotna na zadnji postaji vizualne instalacije.

Veliko idej s področja zvočne režije se je pojavilo med samim snemanjem. Eden izmed takih prizorov je na primer prizor labirint, ki je skozi celoten monološki del podprt z mojim dihanjem ter hojo po pesku. Zvočni motiv, ki se pojavlja čez celotno zvočno podobo, je zvok plaže, ki je nekakšna »zvočna kulisa« vseh postaj. Velik prispevek pri oblikovanju končne celote je imel tudi Urban Gruden, ki je s svojim znanjem podkrepil moje zamisli ter sledil logiki prizorov.

6.6.1. Glasba

Glasbo, ki je dopolnila in zaokročila zvočno podobo posnetkov, je skomponiral študent Akademije za glasbo, Žiga Čopi.

Mislim, da je glasba zelo pomemben člen zvočne podobe, saj pripomore k ustvarjanju zvočnega prostora, atmosfere, hkrati pa ima zame zelo poseben vidik. Glasba je bila tista, ki mi je pomagala po smrti staršev. Moj spomin v zvezi z glasbo sega prav v tisto obdobje. Takrat sem začel poslušati glasbo in se skozi petje lahko izrazil. Mislim, da ima glasba neki »duhovni vpliv«. Podzavestno sem našel uteho ravno v njej in njenem delovanju, zato se mi je zdela prisotnost glasbe v magistrski produkciji zelo pomembna in dragocena.

6.6.2. Postopek nastajanja glasbe ter končna realizacija

Pred prvim sestankom s komponistom sva s Heleno načrtala smernice uporabe glasbe znotraj zvočne podobe. Glavni fokus je bil ustvariti glasbeno podobo, ki bo podpirala zvočne posnetke in ustvarila uravnoteženo zvočnost govorenega in glasbenega. Osebno sem si želel, da bi tako kot vizualna instalacija ter svetloba tudi glasba odražala intimnost, spokojnost, mir.

Pri vsakem prizoru sva določila približen »okvir« občutka, ki mu vsak prizor sledi skozi glasbo. Ob nekaterih trenutkih sva želela, da je glasba zgolj »v ozadju« in samo podpira atmosfero celotnega prizora, ob drugih trenutkih pa sva želela, da glasba prevzame večji in obširnejši del

znotraj zvočnega posnetka. Cilj je torej bil ustvariti glasbo, ki bo sinhrona ter logično povezljiva znotraj zvočnih posnetkov.

Na sestanku sva komponistu Žigi razložila svoje predstave glasbene podobe in takrat se je začel ustvarjalni proces. Velik prispevek h končnemu izdelku je bila tudi velika želja komponista po soočenju s tematiko smrti skozi glasbo. Že dolgo je želel ustvarjati na to temo, zato je uporabil zelo specifične komponistične metode. Komponist se je poslužil zelo zanimivih postopkov ustvarjanja glasbe in uporabe instrumentov.

Že takoj po prvem sestanku se mu je porodila ideja, da bi želel ustvarjati s posebnimi instrumenti, ki niso vsakdanji. En primer so bambusove orgle, ki jih je zaradi logike prizorov kasneje opustil, je pa uporabil glasbilo kalimba, ki jo lahko zasledimo v prizoru cvetličarna. Uporabil je tudi tibetansko posodo, nekaj klavirja ipd.

Zelo zanimiv aspekt ustvarjanja je bil uporaba nenavadnih predmetov, s katerimi je dosegel določeno atmosfero. Glasbo je ustvarjal na podlagi predhodno posnetih zvočnih posnetkov, ki so v magistrski produkciji. Mislim, da je bila to zelo dobra poteza, saj je s tem resnično lahko ustvarjal sinhrono s pripovedjo ter moji interpretaciji dodal večjo vrednost. Pri prizoru »Bratska ljubezen« je atmosfero ustvarjal z zapiranjem vrat ter s tem ustvaril ritem, stopnjevanje in napetost, ki jo sam prizor nosi. V prizoru »Labirint žalovanja« je monološki del podkrepil z idejo organskega diha. V zvočnem posnetku se slišita dihanje ter tek po pesku, ki sem ga sam posnel v snemalnem studiu. Monološki del se odvija v notranjem toku misli, organski dih in tek po pesku, ki se sliši v ozadju, pa simbolizira iskanje prave poti v labirintu. Zanimiv vidik teh dvojnosti je ravno v poigravanju med spomini in sedanostjo, med resničnostjo in duhovnim svetom. Duhovni svet sem izpostavil, ker so ustvarjalni pristopi, ki jih je uporabil komponist v večini primerov, odmaknjeni od resničnosti ali vsaj slušno ustvarjajo tak občutek.

Ciljna zamisel je bila ustvariti glasbo, ki bo logično podpirala sosledje prizorov ter podpirala atmosfero, hkrati pa ustvariti glasbeni vložek s pomočjo nenavadnih pristopov, ki bo realni izpovedi zvočnih posnetkov dodala »višji namen« ali »prizvok duhovnosti«. To se mi zdi ključen vidik pogleda na smrt, saj zame smrt ne simbolizira zgolj življenja in konca, ampak zajema veliko več dimenzij dožemanja našega obstoja.

7. Anketni vprašalnik

V tem delu bom povzel odgovore ljudi, ki so si ogledali magistrsko produkcijo, s pomočjo anonimnega vprašalnika, do katerega so obiskovalci lahko dostopali prek QR kode. Vprašalnik sem ustvaril sam. Ustvarjen je bil z namenom raziskave odnosa obiskovalcev do ogledane produkcije, odnosa do tematike smrti ter prebolevanja.

Na anonimni vprašalnik se je odzvalo enaintrideset ljudi. Nekateri so odgovorili na vsa zastavljena vprašanja, nekateri pa ne. V nadaljevanju bom zapisal vprašanja, ki so bila zastavljena ter zapisal povzetke odgovorov, ki so prevladovala v večinski meri.

Pri povzetkih nekaterih odgovorov se bom poslužil slikovnega/grafičnega prikaza za lažjo orientacijo.

Naj omenim, da so bila nekatera vprašanja zasnovana z namenom kratkega odgovora da/ne, nekatera vprašanja pa so bila zasnovana tako, da so omogočila nekoliko več zapisa s strani občinstva.

Vprašanja, ki so bila zastavljena občinstvu, so naslednja:

1. Ste že doživeli izgubo? Če ja, izgubo koga?

Ugotavljam, da je vsak udeleženec že doživel izgubo. V pretežnem delu je šlo za izgubo ožjih družinskih članov, konkretno starih staršev (enega ali obeh), sledila je izguba znancev ter prijateljev in pa hišnih ljubljencev.

2. Ali je produkcija v vas odprla dodatne miselne/emocionalne tokove, povezane z izgubo in prebolevanjem/žalovanjem?

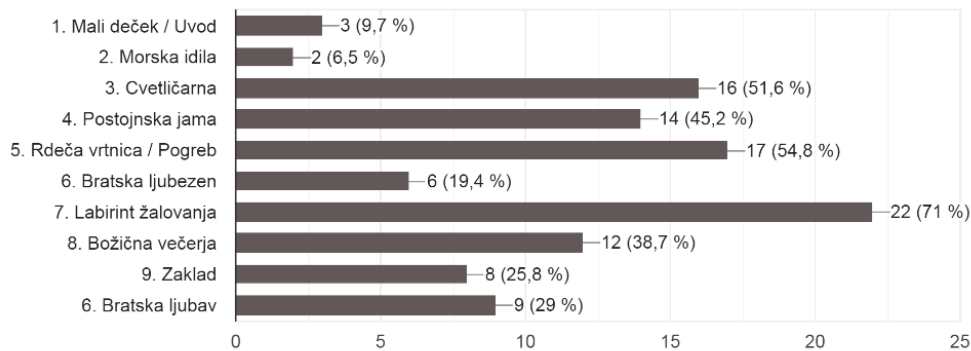
Večina udeležencev je odgovorila pritrdilno. Veliko jih je izpostavilo, da je v njih produkcija odprla miselne ter emocionalne tokove, ki se nanašajo na občutja samote, krutosti človekovega minevanja, odnosa do sveta, v katerem živimo, ter sočutje do slišane zgodbe in kako težko je odraščati brez staršev.

3. S kakšnimi občutki ste zapustili dvorano po ogledu produkcije?

Večina je odgovorila, da je dvorano zapustila z občutki žalosti, tesnobe, vendar je vseskozi bila omenjena tudi pomirjenost, spoštovanje, sočutje, nostalgija, spoznanje odnosa do človekovega minevanja in hvaležnost bivanja ter tudi upanje za prihodnost.

4. Brez katere postaje si ne predstavljate zvočne instalacije – katera postaja je bila za vas najpomembnejša za zgodbo oz. se vas je najbolj dotaknila?

31 odgovorov



5. Kako je na vas vplival vizualni aspekt produkcije?

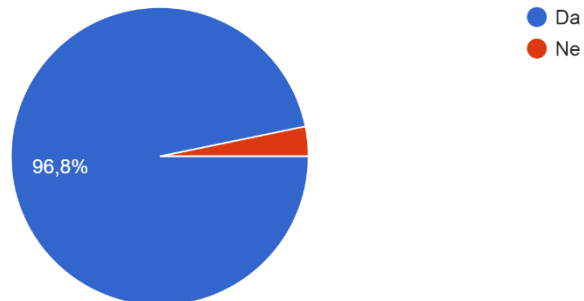
Udeleženci so v večini odgovorili, da je vizualni vidik pripomogel k razumevanju zgodbe. Instalacija je podpirala zvočno dogajanje, odpirala različne asociacije, doživljajski učinek je bil močnejši, dodal je večplastni »ambientalni« doživljaj ter celotno zgodbo podkrepil.

6. Bi produkciji kaj dodali/odvzeli/spremenili?

Večina ne bi ničesar dodala/odvzela/spremenila.

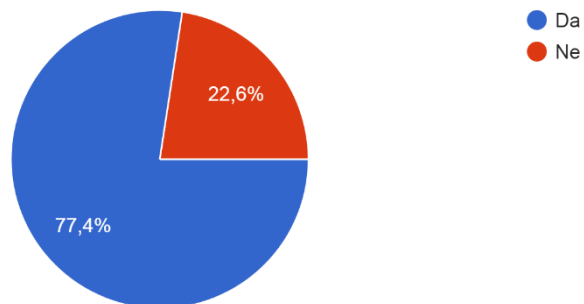
7. Se vam zdi dolžina predstave primerna?

31 odgovorov



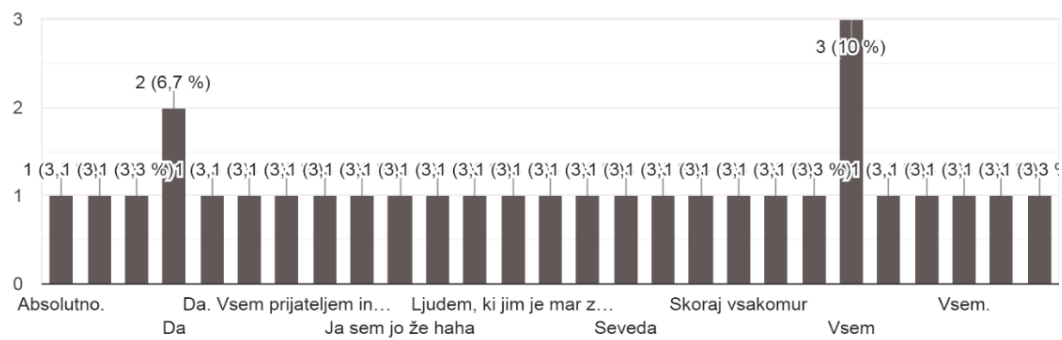
8. Menite, da je tematika smrti v današnji družbi še vedno tabu?

31 odgovorov



9. Bi predstavo komu priporočili?

30 odgovorov



10. Bi želeli dodati še kak komentar?

Večina udeležencev je izrazila čestitke, hvaležnost ter pogum za nastalo produkcijo. Omenili so tudi, da je predstava in njen format zanje nekaj novega.

8. Samorefleksija soočenja s tematiko smrti skozi uprizoritveni proces

Nekaj besed sem že namenil svojemu doživljanju soočenja s tematiko smrti skozi uprizoritveni proces, pa vendar bi želel v tem delu podrobneje zapisati konkretne težave, s katerimi sem se srečeval pri ustvarjanju in soočenju z materialom. Obenem se mi zdi ključno izpostaviti tudi prednosti in pozitivni učinek soočenja s travmatično izkušnjo izgube skozi uprizoritveni proces. Izjemno hvaležen sem, da sem se lahko spoprijel s tematiko smrti, hkrati pa sem se znotraj ustvarjanja ter nabiranja materiala vseskozi srečeval z določenimi ovirami. Ena izmed prvih ovir, ki sem jo že naznanil v svojih opisih, je nekakšen »podzavestni odpor« do obravnavane tematike. Literatura, ki sem jo prebiral v dobrobit ustvarjalnega procesa, mi je sprožala nelagodje, čustvene blokade in konstantno preizpraševanje nerazrešenih odnosov do dojemanja smrti staršev. Med nabiranjem materiala so se mi porajala vprašanja o odločitvi izbrane tematike.

Spraševal sem se, ali sem se resnično sposoben soočiti s spomini, povezanimi s smrtjo staršev, preteklostjo, podoživljanjem travme, stopnjami žalovanja ipd. Material, ki sem ga nabiral, mi je ogromno pomagal pri razumevanju procesa žalovanja, o katerem nisem vedel ničesar. Ozavestil sem svoje psihološke ter razvojne vzorce, preučil, kaj pomeni travmatska izkušnja zaradi smrti in kakšen vpliv ima name v odrasli dobi. Skozi ustvarjanje sem obujal spomine na medsebojne odnose v družini, odnos med staršema ter svojim odnosom z njima in odnosom z bratom, ki je po smrti prevzel skrbništvo.

Ko sem prebiral raznorazno literaturo, gledal filme, poslušal glasbo, povezano s smrtjo, prebolevanjem, žalovanjem, travmo, duhovnostjo/posmrtnim življenjem, sem veliko premišljeval. Velikokrat sem se ustavil ter »zaplaval« v svoje občutke in spomine. Na začetku mi je to povzročalo veliko nelagodja, saj mi ni uspelo vzpostaviti »zdrave distance« do materiala, ki sem ga »preučeval«. Mislil sem, da bom porabil veliko časa za vzpostavitev distance in da ne bom uspel na stvari pogledal tudi z racionalne plati. Kar nekaj mesecev sem se boril s svojimi mislimi in pomisleki. Včasih imamo ljudje in navsezadnje tudi gledališki ustvarjalci občutek, da se lahko z lahkoto podamo v ustvarjalni in miselni proces ne glede na temo, s katero se želimo ukvarjati. Kmalu sem v začetnem procesu spoznal, da sem demotiviran, nejevoljen, nedosleden, »ustvarjalno izpraznjen«. Iskal sem razloge, čemu se tako počutim, a pametne razlage ni bilo.

Čez čas sem ozavestil, da sta moje telo in um potrebovala nekaj počitka in odmika od obravnavane teme. Očitno je bilo soočenje s tematiko smrti v obširni količini zame preveč. Ravno ta odmik ter počitek sta bila nujno potrebna, da sem končno vzpostavil varno distanco. Po nekaj mesecih sem začel globlje ozaveščati določene senzorične ter vizualne spomine na starše, stanovanje, v katerem sem prebival, spomine na otroštvo, ki sem ga preživel ob morju in ne nazadnje tudi odnos z bratom. Vse to je bilo izredno dragoceno in ključno za nadaljnji proces ustvarjanja produkcije. Ogromno mi je pomenilo, da sem lahko vse svoje občutke skozi proces delil s Heleno, saj je to pripomoglo k dramatizaciji besedila.

Naslednji problem, ki se je pojavil, je bilo branje besedila pred profesorjem. Do obravnavane tematike gojim globoko spoštovanje, zato sem imel občutek velike odgovornosti. Bal sem se kritik in slabe interpretacije, sploh ker gre za osebno tematiko in je to nekaj, kar lahko samo jaz najbolje razumem in dojamem. Profesorjevi topli nasveti, usmeritve in pogovori na izbrano temo so bili več kot dobrodošli. Pomagali so mi zgraditi varen odnos do svojih občutenj in me zelo pomirili ter mi vlili pogum pri soočenju z interpretacijo besedila.

Naslednja »ovira« je bila patetika. Bal sem se, da je zgodba preveč osebna in intimna in da ni primerna za javnost. V interpretaciji sem se srečeval z velikimi težavami vzpostavitve odnosa med pripovedovalcem in dečkom. Pripovedovalec je tisti lik/protagonist, ki vzpostavlja stik z zgodbo. Je povezovalni stik z občinstvom, zato sem dal velik poudarek njegovi interpretaciji, da ljudje ne bi dojeli zgodbe kot preveč osebne in patetične, ampak da bi imela zgodba zaokroženo celoto in dramaturški smisel ter logično sosledje opisov dogodkov dečkovega življenja.

Z vzpostavitvijo relacije pripovedovalca ter dečka sem lahko začel s snemanjem besedila, s katerim sem imel na začetku zadržke, saj sem bil izjemno živčen, ker nimam veliko izkušenj z radijsko igro.

Postopoma sem dobil zaupanje v lastno interpretacijo znotraj radijskega formata. Izjemno sem vesel, da sem se odločil za tovrstni format interpretacije besedila. Začetna frustracija je odprla polje svobode, izziv se je spremenil v hvaležnost in to je bil tudi ključen dejavnik ustvarjalnega procesa.

Od tistega trenutka dalje je ustvarjalni proces zaživel v svoji radijski ter vizualni formi ki je dobil končno realizacijo z neizmerno podpornimi odzivi občinstva.

Zame je bil to eden izmed najlepših ustvarjalnih procesov. Ključen prispevek je imelo občinstvo. Z opazovanjem njihovih reakcij (verbalnih ter neverbalnih) sem zares dojel, kaj sem skupaj z ustvarjalno ekipo ustvaril. Pričakovanja so bila izpopolnjena, upam si reči celo presežena.

Ugotavljam, da sem skozi ustvarjalni proces ozavestil svoje podzavestne spomine ter uspel po dolgih letih vzpostaviti drugačen odnos do izgube svojih staršev. S preučevanjem literature, raziskovanjem tematike skozi uprizoritev ter pogovori sem pridobil zaupanje, zavedanje ter občutek varnosti ob misli na smrt. Spoznal sem, kakšni so izzivi pri soočenju z avtorskim materialom, kako poteka celotna organizacija in izvedba produkcije ter kakšne razsežnosti in prednosti ima radijski format. Obravnavano osebno zgodbo izgube sem imel možnost spoznati skozi različne vrste umetnosti, saj sem sodeloval pri vseh postopkih nastanka celote (glasba, scenografija, svetlobno oblikovanje, montaža zvočnih ter videoposnetkov). Magistrska produkcija je bila v prvi vrsti ustvarjena za ljudi. Ozavestiti pomen izgube, starševske ter družinske ljubezni, odnosa do sveta, odnosa do smrti, spominov iz otroštva, prebolevanja in minevanja so bili glavni cilji. Kot sem že omenil, pa je osebno zadovoljstvo in odziv občinstva ter zadovoljstvo celotne avtorske ekipe to, kar na koncu največ šteje.

9. Literatura in viri

Babič, Nina. »Otroci pozabljeni žalovalci.« *Šolsko svetovalno delo* letn. 17, št. 1/2, 2013, str. 36–44. Dostopno na: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-4GYEV01T> [online]. Zadnji dostop: 13. mar. 2024.

Dodič, Damjana. *Smrt in žalovanje*. Ljubljana: Corason, 2016. (Vodniki za vsako družino).

Gostečnik, Christian. »Hrepenenje v procesu zakonskega konflikta.« *Neustavljivo hrepenenje: rojstvo sakralnosti, hrepenenje po religioznem, občutje svetega, vrojenost ideje o Bogu, hrepenenje po Bogu, razlogi za vero in nevero*. Ljubljana: Brat Frančišek: Frančiškanski družinski inštitut, 2006, str. 478-480.

Hofer, Marcel. *Razloži mi smrt ---: kako spremljati otroka v družini in pri verouku*. Ljubljana: Salve, 2012, Dostopno na: <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=151493&lang=slv> [online]. Zadnji dostop: 5. mar. 2024.

Korošec, Marjana. *Ob izgubi, ki jo doživlja mladostnik*. Ljubljana: Salve, 2007. (Žepna akademija).

McKenzie, Kwanne. »Žalost in boleča izguba.« *Kako razumeti depresijo*. Ljubljana: Pisanica, 2005, str. 72–74. (Zbirka Družinski Zdravnik).

Mikuš-Kos, Anica; Slodnjak, Vera. *Nesreče, travmatski dogodki in šola: pomoč v stiski*. Ljubljana: DZS, 2000. (Pedagoška obzorja / DZS).

Rački, Jasmina. »Travmatično žalovanje.« (Magistrsko delo). Ljubljana: Teološka fakulteta, 2018. Dostopno na: <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=104870&lang=slv> [online]. Zadnji dostop: 3. mar. 2024.

Sajko, Rosanda. *Poetičnost zvoka: ustvarjalne možnosti radijske igre za otroke*. Maribor: Mariborska knjižnica: Revija Otrok in knjiga, 2006.

Simonič, Barbara. »Prva resnica je rojstvo, zadnja je smrt : (izguba in žalovanje v družinskem sistemu).« *Anthropos* letn. 38, št. 1–2, 2006, str. 173–181.

Šlutej, Marija. »Vloga strokovnih delavcev v osnovni šoli pri soočanju osnovnošolskih otrok s smrtjo bližnje osebe.« (Magistrsko delo). Ljubljana: Pedagoška fakulteta, 2023. Dostopno na: <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=151493&lang=slv> [online]. 5. mar. 2024.

Šulak, Tanja. »Razvojna psihologija: (uredili Ljubica Marjanovič Umek in Maja Zupančič): Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2004.« *Sodobna pedagogika* letn. 55, št. 2, 2004, str. 208.

Tekavčič-Grad, Onja. *Pomoč človeku v stiski*. Ljubljana: Planprint, Litterapicta, 1994.

Zemlič Radović, Tamara. »Anksioznost in spoprijemanje s procesom žalovanja po izgubi bližnje osebe.« (Magistrsko delo). Ljubljana, Teološka fakulteta, 2021. Dostopno na: <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=128131&lang=slv> [online]. Zadnji dostop: 6. mar. 2024.

Priloga 1: Gledališki list magistrske produkcije

Igra JAN SLAPAR	Producentka DOC. MIJA ŠPILER	Helena Šukljan OSTANEJO SAMO OBČUTKI magistrska produkcija Jana Slaparja štud. program Dramska igra, smer Umetniška beseda
Dramaturgija HELENA ŠUKLJAN	Mentor in mentorici za dramsko igro PROF. ALEŠ VALIČ za dramaturgijo in scenske umetnosti PROF. MAG. ŽANINA MIRČEVSKA za jezik in govor DOC. DR. NINA ŽAVBI	
Glasba ŽIGA ČOPI		
Scenografija LUCIJA ZUCCHIATI		
Oblikovanje svetlobe DOMEN LUŠIN	Produkcija AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO UL IN GLEDALIŠČE GLEJ	
Montaža videa ŽIGA PLANINŠEK		
Tonski mojster URBAN GRUDEN		



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

*Sonce, pesek, toplota, rahel vetrič, zvoki morja, valov, ki butajo ob obalo, galebi ...
skratka: idila. Tako prijetno in varno sem se počutil, da me je hitro zmanjkalo. Ne
vem, koliko časa sem že spal, ampak prebudil me je deček ...*

»Prosim, povej mojo zgodbo.«

-Kakšno zgodbo? Zakaj želiš, da povem tvojo zgodbo?

»Ker se bojim.«

-Česa se bojiš?

»Da bi pozabil.«

-Pozabil na kaj?

»Na svoj zaklad.«

Ker nisem želel, da bi deček pozabil na svoj zaklad, je nastala zvočno-vizualna
instalacija *Ostanejo samo občutki*, kjer potujemo med postajami (utrinki)
dečkovega življenja, zaznamovanega z izgubo. Potujemo po njegovih spominih in
občutih, potujemo med vonjavami in slikami, ki še vedno bivajo v njegovih mislih,
ter po utrinkih, ujetih na fotografijah. Potujemo po poti bolečine, preizpraševanj,
dvomov in vprašanj, po poti sprejemanja, soočenja s sabo in svetom ter po poti
iskanja ... zaključka?

*in ne ne pozabim na vaju samo toliko novih izkušenj in dogodkov se zgodi da to
bolečino zavijejo in se skrije nekam globoko in si kdaj mislim da je ni več pa ni res
vedno je in vedno bo tam enako velika samo obkrožena in oplemenitena z mano z
mojim življenjem*

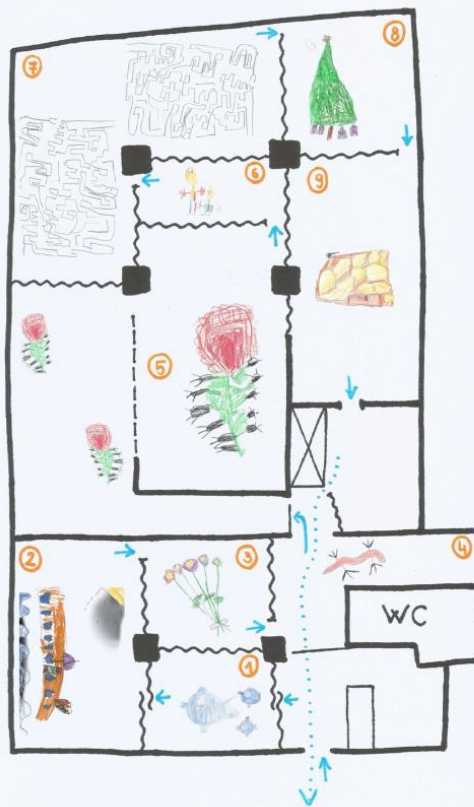
Vse, kar ostaja, so občutki.

Ostanejo samo občutki.

Samo občutki.



NA QR KODI SE NAHAJA VPRAŠALNIK
Hvaležni bi bili, če bi si po ogledu
produkcije vzeli nekaj časa in odgovorili
na zastavljena vprašanja.
(vprašalnik je anonimen)



Priloga 2: Izjava o avtorstvu

**IZJAVA O AVTORSTVU
magistrskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo »*Soočenje s tematiko smrti skozi uprizoritveni proces*« rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 23.05.2024

Podpis: