

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

PETRA POGOREVC

**Smrt in žalovanje kot mejna in preobrazbena dejavnika v
sodobnih uprizoritvenih umetnostih**

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2025

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Interdisciplinarni doktorski študijski program Humanistika in družboslovje
Študiji scenskih umetnosti

PETRA POGOREVC

**Smrt in žalovanje kot mejna in preobrazbena dejavnika v
sodobnih uprizoritvenih umetnostih**

Doktorska disertacija

Mentor: prof. dr. Tomaž Toporišič

Ljubljana, 2025

Hvala mentorju Tomažu Toporišiču za potrpežljivost, vztrajnost, usmerjanje in zaupanje.

Hvala članom komisije Svetlani Slapšak, Mladenu Dolarju in Blažu Lukanu za pozorno branje, dragoceno širjenje horizontov in navdihujoče poglobljanje kritičnosti.

Hvala sodelavkama iz MGL: direktorici in umetniški vodji Barbari Hieng Samobor za podporo, dramaturginji in arhivarki Alenki Klabus Vesel pa za pomoč pri iskanju študijske literature.

Hvala Goranu in Janetu, mami in očetu, Spasiji, Daši in Esteri, Doris, Marji, Maji, Agati, Ivani, Anji, Zali, Niki, Tini, Joži, Neli, Ani, Janu in drugim za spodbujanje.

Hvala kolegicam in kolegom, ki so z nami, čeprav so že odšli; njim posvečam to pisanje.

Povzetek doktorske disertacije *Smrt in žalovanje kot mejna in preobrazbena dejavnika v sodobnih uprizoritvenih umetnostih*

Avtorica se v raziskavi ukvarja s primeri uprizoritev, na katerih vsebino in formo je vplivala in jih nepovratno preobrazila realna smrt, pri tem pa izhaja iz dejstva, da realna smrt zadene ob meje gledališča kot medija. Kadar ne gre le za njeno iluzionistično reprezentacijo, namreč spada na skrajni konec vrste zelo fizičnih ali zelo nasilnih dejanj, ki jih na odru ni niti dovoljeno niti zares mogoče uprizoriti. Cilj raziskave je sinteza treh izzivov: pogledati na živost gledališča skozi optiko smrti, se vprašati, katera sredstva, postopke in strategije si izposoja iz drugih medijev z namenom, da bi se nekoga spominjalo ali za njim žalovalo, ter preveriti namen, s katerim se je tega sploh lotilo. Interdisciplinarna obravnava teoretskih raziskav različnih provenienc se v nalogi preplete z izbranimi primeri iz sodobne dramske in uprizoritvene prakse. Pri tem avtorica pride do treh prevladujočih ugotovitev: 1) da v uprizoritvah, ki so doživele smrt v lastnih igralskih vrstah in po njej živijo dalje brez prezasedbe, na mestu, ki ga je v njih zasedal umrli, zazeva performativna praznina ter da se uprizoritev zaradi dejavnikov smrti in žalovanja preobrazi v drugačno in novo celoto; 2) da sodobno gledališče pri uprizarjanju smrti skoraj brez izjeme posega po sodobni tehnologiji, s čimer po eni strani parira drugim medijem, po drugi pa razkriva tudi vznemirljiv paradoks: sočasno s tem, ko z njeno pomočjo prikazuje vsebine, ki jih zgolj z lastnimi sredstvi, postopki in strategijami ne bi moglo predstaviti tako nazorno in neposredno, vseskozi na novo odkriva, definira in neguje lastno bistvo, torej soprisotnost izvajalca in gledalca; 3) da je na naraščajoči trend odrskega ukvarjanja s smrtjo in žalovanjem v sodobnem gledališču in drugih oblikah uprizoritvenih umetnosti bistveno vplival performativni obrat iz šestdesetih letih 20. stoletja, zaradi česar avtorjem izbranih primerov ne gre (vsaj ne izključno) za estetizirane prikaze smrti in žalovanja, temveč za angažirane osebne izjave v njihovem lastnem imenu. Obravnavani primeri vabijo k premisleku o tem, kako se je današnje pojmovanje smrti in žalovanja v zahodni kulturi in družbi vzpostavilo v odnosu do praks naših prednikov in tudi do fenomenov, ki zaznamujejo čas in prostor, v katerih živimo. Hkrati načnejo vprašanje o tem, kje so meje gledališke umetnosti ter do kod sme segati prikazovanje smrti na odru. Nobena od uprizoritev se ne zadovolji z vnaprejšnjim odgovorom in vsaka od njih si prizadeva premikati meje uprizarjanja po svoje. Kot je mogoče sklepati na podlagi večine primerov, ki so našli svoj prostor na straneh pričujoče naloge, je meja morda tam, kamor izbranih primerov ni zaneslo: kjer gledališče pozabi na svoje osnovno poslanstvo, ki je stik z gledalcem, in preneha biti gledališče. Na podlagi obravnave posameznih primerov

avtorica vzpostavi širok spekter njihovih medsebojnih povezav, ki jih sproti razčlenjuje in komentira, nazadnje pa v zaključku naloge tudi povzame in uporabi za potrditev svojih treh tez.

Ključne besede: smrt, žalovanje, pogrebne prakse, liminalnost, transformativnost, substitucija, performativni obrat, vdor realnega, performativna praznina, abstraktno gledališče.

A doctoral dissertation abstract: *Death and mourning as liminal and transformative factors in contemporary performing arts*

In her research, the author deals with examples of performances whose content and form have been influenced and irreversibly transformed by real death, starting from the fact that real death strikes at the limits of theatre as a medium. Namely, when it is not merely the case of an illusionistic representation of death, it is at the extreme end of a series of very physical or very violent acts that are neither permitted nor really possible to perform on stage. The aim of this research is to synthesise three challenges: to look at the liveness of theatre through the lens of death, to raise the issue of what means, procedures and strategies it borrows from other media in order to remember or mourn someone, and to examine the purpose for which it has undertaken this in the first place. The interdisciplinary examination of theoretical research of various provenance is complemented with selected examples from contemporary drama and performance practice. The author comes to three prevailing conclusions: 1) in productions that have experienced death in their own cast and live on after it without recasting, there is a performative void in the place that was occupied by the deceased, and the performance is transformed into a different and new whole by the factors of death and mourning; 2) in the case of the staging of death, contemporary theatre, almost without exception, resorts to contemporary technology; thus, on the one hand, equaling with other media, and, on the other, revealing an exciting paradox: at the same time, by using death to present the themes that it would not be able to present so vividly and directly by its own means, procedures and strategies, it is constantly rediscovering, redefining and nurturing its own essence, i.e the co-presence of both the performer and the spectator; 3) the growing trend of dealing with death and mourning on stage in contemporary theatre and other forms of performing arts has been significantly influenced by the performative turn of the 1960s, which is why the authors of the selected examples at hand are not (at least not exclusively) aestheticised depictions of death and mourning, but rather the involved personal statements on their own. The examples discussed here call for a reflection on how the contemporary concept of death and mourning in Western culture and society has been established both in relation to the practices of our ancestors and to the phenomena that characterise the time and space in which we live in. At the same time, they raise the issue of where the boundaries of theatre art are and how far the representation of death on stage can go. None of the productions are contented with a preconceived answer, and each of them seeks to push the boundaries of performance in its own way. As can be inferred from

the majority of the examples that have found their place in the pages of the present dissertation, the limit may be where the selected examples have not gone: where the theatre forgets its basic mission, which is a contact with the spectator, and ceases to be theatre. By examining the individual examples, the author establishes a wide range of interrelationships, which are analysed, commented upon, and finally summarised and used in the conclusion of the dissertation to support her three theses.

Key words: death, mourning, funerary practices, liminality, transformativity, substitution, performative turn, intrusion of the real, performative void, abstract theatre

VSEBINA

I. UVOD

1. Opredelitev teme in raziskovalna izhodišča ... 1
2. Metodološki postopki in struktura disertacije ... 12

II. ODNOS DO SMRTI NA ZAHODU

1. Primer: Fabrizio Cassol &
Alain Platel: *Rekviem za L* ... 16
2. Smrt in obredi prehoda ... 20
 - 2.1 Liminalnost in nečistost ... 23
3. Od ukročene do prepovedane smrti ... 32
 - 3.1 Nova vidnost smrti ... 40
4. Pogrebi, grobovi, obeležja ... 42
 - 4.1 Pogreb med dvema kulturama:
Primer: Celal Tayip v
Rimini Protokoll: *Zapuščina* ... 48
5. Sklep: Inverzija umiranja in pogreba ... 50

III. ŽALOVANJE IN UPRIZARJANJE

1. Primer: Wajdi Mouawad:
Vnetje glagola živeti ... 54
2. Izguba, žalost in žalovanje ... 63
 - 2.1 Žalovanje in melanholija ... 65
3. Teorije in modeli žalovanja ... 72
 - 3.1 Zlitje dveh izgub
Primer: Mohamed El Khatib /
Ivica Buljan, Robert Waltl:
Naj bo konec lep ... 81
4. Sklep: Metafori rane in potovanja ... 83

IV. SMRT KOT VDOR REALNEGA

1. Primer: Milo Rau: *Grief and Beauty* ... 88
2. Smrt in meje teatralnosti ... 95

2.1 Uboj živali na odru

Primer: Dušan Jovanović:

Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki ... 109

3. Ontološki status gledališča ... 114

4. Sklep: Mediatizacija evtanazije ... 118

V. DUH DVOJNIK UMRLEGA

1. Primer: Jan Klata: *Kralj Lear* ... 121

2. Občutek grozljivega ... 130

2.1 »Dvojniki napotuje na smrt.« ... 136

3. Duhovi v gledališču ... 139

3.1 Prazen stol in duh na platnu

Primer: Nina Rajić Kranjac, Petra Pogorevc,

Urša Vidic & Jernej Gašperin:

Svetovalec. O predstavi, ki je ostala brez igralca ... 145

4. Sklep: Prisotnost v odsotnosti ... 149

VI. KONCEPTUALIZACIJA SMRTI

1. Primer: Dragan Živadinov:

Projektil Noordung 1995–2045 ... 153

2. Četrto in nemogoče telo ... 161

2.1. Digitalna smrt ... 174

2.2 »Samo umiram, to je vse.«

Primer: Susanne Kennedy in

Markus Selg: *Angela (A Strange Loop) ...* 175

3. Od kvadrata do monolita ... 178

4. Fenomen praznega groba ... 182

4.1 Multiplicirani grob

Primer: Poslednji performans

Marine Abramović ... 184

5. Sklep: Projekcija in zapuščina ... 186

VII. ZAKLJUČEK ... 189

VIII. LITERATURA IN ELEKTRONSKI VIRI ... 193

I called out, I called out
Right across the sea
But the echo comes back in, dear
And nothing is for free

– Nick Cave, *Skeleton Tree*

I. UVOD

1. Opredelitev teme in raziskovalna izhodišča

Žalna slovesnost, ki so jo v SNG Drama Ljubljana priredili v spomin svojemu veliko prežgodaj umrlemu kolegu Jerneju Šugmanu, je vsebovala gesto, ki je vse navzoče simbolično povezala v enotno žalujoče telo in jim za slovo podarila svojo trajno sled. Pisal se je 20. december 2017, dan se je prevešal v večer, na odru pa so se z žalnimi govori že zvrstili vsi nastopajoči. Zadnja sta na njem ostala igralca Klemen Slakonja in Jurij Zrnec. Prvi je odpel, drugi pa na kitaro odigral *One Love* Boba Marleyja, eno Šugmanovih najljubših skladb, na katero je menda vselej plesal *na hard*. Pozvala sta nas, naj jo zapojemo skupaj z njima in ostalimi nastopajočimi, ki so se iz zaodrja vrnili na prizorišče. Med njimi so bile tudi igralke s polnimi košarami papirnatih žerjavov. Sestopile so v dvorano in jih začele deliti, nenadoma pa se je z odra bržkone povsem spontano oglasila igralka Nina Ivanišin in pozvala k aplavzu za Šugmana. Ta je nato trajal celih pet minut. Krhke ptice iz snežno belega papirja, ki jih je v rokah držalo vse več ljudi, so v ritmu ploskanja utripale v polmraku dvorane. In prav vsak izmed nas je tistega večera odnesel domov žerjava, ki je z mislijo na Šugmana nastal pod prsti nekoga iz njegovega gledališkega kolektiva.

Gledališče se svojim umrlim ne more trajno pokloniti s sredstvi, postopki in strategijami, ki ga v temelju določajo kot specifično umetnost, porojeno v soprisotnosti izvajalcev in gledalcev, ki je vselej edinstvena in neponovljiva. Na voljo so mu samo minljive geste, s pomočjo katerih lahko nekaj naredi z žalovanjem, ga uprizori in se tako poveže z drugimi. »Odložiti cvet, svečo, je gesta žalovanja in ne njegov substitut. Tovrstna spominska obeležja ustvarijo fokus oziroma vrtinec čustev, okrog katerega se lahko živi poklonijo umrlim.« (Rayner 67) S performativnimi gestami, med katere spadajo tudi žalne slovesnosti, žalovanja ni mogoče ujeti, opredeliti, ga zaustaviti v času in prostoru. »So trenutno ekspresivne ali ekspresivne v odnosu do trenutka. Ne gre jim za to, da bi v teku časa kljubovale pozabi, temveč za to, da bi v sedanjosti izrazile neubesedljivo žalost.« (prav tam) Da bi spomin lahko trajal, mora gledališče prestopiti v druga območja ustvarjanja. Med trajnimi gestami žalovanja, ki so se ustalile v njem, so denimo žalne knjige, spominski kipi, monografije, filmi ipd. Povezuje jih to, da jim je z namenom trajanja odvzet element performativnosti. Obstajajo tudi poimenovanja prostorov, prireditev, skladov in nagrad, ki imen umrlih ustvarjalcev in njihovih dosežkov sicer ne ovekovečijo v materialni obliki, jim pa podelijo trajno simbolično težo in jim zagotovijo mesto v kolektivnem spominu.

Papirnati žerjav je na Japonskem najbolj priljubljena stvaritev v starodavni umetosti zlaganja papirja po imenu origami. Tradicionalno zastopa simbol dolgoživosti in upanja, njegov pomen pa se je tudi v zahodnem svetu nepovratno razširil sredi 20. stoletja, ko ga je dosegla resnična zgodba o deklici Sadako Sasaki iz Hirošime, ki je leta 1945 sicer preživela eksplozijo jedrske bombe, čez deset let pa zbolela za levkemijo zaradi posledic sevanja. V upanju, da bo zaradi tega ozdravela, se je odločila izdelati tisoč papirnatih žerjavov, pri tem pa vztrajala tudi, ko je že presegla magično številko in se zavedela dejstva, da se ji želja kljub vsemu trudu žal ne bo uresničila. Pomembna sestavina legende je, da je treba žerjave podarjati soljudem, še posebej neznancem, in se tako prek sadov lastnih naporov povezati z njimi v slavljenju življenja. Vse to je govorila tudi gesta, s katero so se kolegi in kolegice na odru poslovili od Jerneja Šugmana.

Vsaka igralka ali igralec za časa življenja na odru velikokrat »umre«. Drama in gledališče sta kot vse druge umetnosti svoj navdih že od nekdaj iskala tudi v smrti, zato je seznam besedil in vlog, ki so nastale na to temo, tako rekoč neskončen. Toda medtem ko je uprizarjanje fiktivne smrti v najrazličnejših oblikah v gledališču nekaj običajnega in celo zaželenega, ga realna smrt nepovratno spodnese. Realna smrt zadene ob meje gledališča kot medija. Kadar ne gre za njeno iluzionistično reprezentacijo, spada na skrajni konec vrste zelo fizičnih ali zelo nasilnih dejanj, ki jih na odru ni niti dovoljeno niti zares mogoče uprizoriti. Realna smrt igralca na odru, kot je bila tista najznamenitejša v zgodovini gledališča, ki je doletela Molièra, ko je leta 1673 umrl med igranjem Argana v *Namišljenem bolniku*, lahko v gledališču nastopi izključno kot eksces in ekstrem, ki poruši četrto steno, prekine fiktivno odrsko realnost in predstavo nasilno konča.

Nemočno pa je gledališče tudi takrat, kadar ga realna smrt v njegovih vrstah doleti zunaj odra in daleč od oči občinstva. Kajti z igralcem ali igralko »umrejo« tudi vse njegove ali njene prej »žive« vloge. Takrat se v gledališču običajno odločamo med dvema možnostma. Prva je ta, da uprizoritev umaknemo z repertoarja, še zlasti kadar umre interpret ali interpretinja nosilnega lika. Druga možnost pa je, da se odločimo za prezasedbo, spričo katere se uprizoritev napoti v podaljšano, a tudi spremenjeno odrsko življenje. »Kajti – ne glede na vso kulturno politiko, na trende in muhe, ne glede na spore, ljubezni in smrti v gledališčih: *The show must go on!*« zapiše igralka Saša Pavček. »Nekateri od napora polagoma ugašajo, drugi ugasnejo v hipu. Tako kot odrska luč, tako kot se iz spomina izbriše skoraj vsaka vloga, vsak nastop, pa čeprav je igralcu v tistem hipu pomenil vse na svetu.« (Pavček 18) Ko umre igralec, žalujemo tako za njim kot tudi za njegovim mojstrstvom, torej za igralskimi kreacijami, ki jih je za vedno odnesel s seboj.

V tem oziru je igralčeva ali igralkina smrt tudi zaokrožitev vseh predhodnih ugasnitev njegovih ali njenih vlog, ki v nasprotju z umiranjem pod reflektorji niso fiktivne. Gledališče je prostor minljive umetnosti, kjer sleherna uprizoritev doživi svoj konec, z njo vred pa se poslovijo tudi njene osebe. Nekatere se obdržijo pri »življenju« dolga leta, druge »umrejo« po nekaj tednih ali mesecih; za nekaterimi igralec ali igralka žaluje, od drugih se poslovi manj prizadeto ali celo ravnodušno. Ključna razlika, ki nastopi v trenutku igralčeve ali igralkine smrti pa je, da se »smrti« lastnih vlog ne zaveda in za njimi ne žaluje več, temveč to počne le še občinstvo. »Smrt je nepredstavljiva,« v uvodu v zbornik *Die Neue Sichtbarkeit des Todes (Nova vidnost smrti)* zapišeta Thomas Macho in Kristin Marek. »Že Epikur je trdil, da se je ne bi smeli bati, ker po definiciji ne vpliva na nobeno živo, čuteče bitje: dokler sem, je ni, ko me premaga, pa sem že davno umolknil. Kjer sem, ni smrti, in kamor pride smrt, mene ni več.« (Macho in Marek 9)

Problematika, ki jo želimo raziskati v tej nalogi, izhaja iz zgoraj opisanih situacij mejnosti smrti v gledališču. Izhajali smo iz primerov uprizoritev, v katerih obstoječe odrsko življenje je posegla smrt kot realen dogodek onkraj metafore in fikcije (denimo znotraj ustvarjalne ekipe), žalovanje ter njegova pridružena pojma spominjanje in poslavljanje pa se v njih pojavljajo kot odziv na izgubo ter narekujejo fokus in modus nadaljnjega uprizarjanja. Pojem žalovanja bo pri tem zajel posameznikov prvotni notranji občutek šoka in bolečine ob izgubi bližnjega (angl. *grief*) ter tudi proces poznejšega dejavnega prebolevanja, ki ga prek družbenih konvencij in ritualov poveže s širšo skupnostjo (angl. *mourning*). Osrednje raziskovalno vprašanje, ki si ga bomo ob analizi primerov vseskozi zastavljali, bo naslednje: Na kakšne načine se je na temelju dejavnika realne smrti, ki uprizarjanje pomika v območje spominjanja in žalovanja, možno pokloniti spominu na umrlega ter hkrati tudi širiti meje predstavljanja v drami in gledališču?

»Epikur je strah pred smrtjo pripisal optični prevari. Ljudje se ne bojijo smrti, ampak jih je groza njene nepredstavljivosti. Tisto, kar ustvarja strah, je logična vrzel v domišljiji,« zapišeta urednika omenjenega zbornika. »Smrt je nepredstavljiva. Vendar se ta njena nepredstavljivost ni iztekla v resignacijo, temveč je izbruhnila v silovit vihar podob in vizij. Nobena znana razvita kultura se ni vzdržala prikazovanja smrti in posmrtnega življenja v vseh njunih podrobnostih.« (prav tam) Ugotovitev vsekakor drži ter zadeva vsa področja kulturne in umetniške produkcije. »Nepredstavljivost smrti ni rezultirala v prepovedi podob, ampak je sprožila njihovo malone inflacijsko poplavo in pomeni pogoj *sine qua non* njene zmožnosti predstavljanja.« (prav tam)

Dejstvo, da smo smrt zmožni zajemati v misli ali podobe le, dokler zadeva druge ljudi, medtem ko nam je naša lastna v tem oziru nedostopna, v gledališču trči še ob neuprizorljivost smrti, ki ima opraviti z njegovo specifično ontologijo. Drama in gledališče sta zaradi tega že od svojih začetkov iznajdljiva v raziskovanju načinov, na katere je slednjo mogoče učinkovito zaobiti. V antični Grčiji sta se tako razvili dve tehniki uprizarjanja zelo fizičnih in zelo nasilnih dejanj, med katera v skrajni konsekvenci spada tudi smrt. Teihoskopija, poimenovana po prizoru iz *Iliade*, v katerem Helena z obzidja Troje opisuje kralju Priamu junake na bojišču pod njima, je prostorsko zakrito dejanje, ki teče hkrati z odrskim, kurirjevo poročilo pa je posredovano v pretekliku in dejanje zakrije tako prostorsko kot tudi časovno. V primeru obeh tehnik se izvrši prestop iz *mimesis* v *diégesis*, iz predstavljanja v pripovedovanje, iz dramskega v epski princip.

Zahtevo po konvenciji *decoruma* sta postavila že Aristotel in Horacij, v 17. stoletju so jo nato razvijali klasicistični avtorji, za sodobno gledališče pa jo je ob koncu 20. stoletja kot zakon o prepovedi nepovratnega opredelila Josette Féral: dejanje v gledališču mora biti ponovljivo, zato so v njem prepovedani vsi prizori posegov v telo, ki imajo za posledico fizično pohabo ali smrt. Ponavljanje se v gledališču ne nanaša samo na ponovljivost prizorov znotraj predstave med njenim trajanjem, temveč tudi na uprizoritev kot zaokroženo celoto, ki naj bi po premieri doživela vrsto ponovitev ali repriz. Smrt je okoliščina, ki ta pogoj in princip delovanja prekine in onemogoči. Kaj se torej zgodi z uprizoritvijo v primeru, da igralec umre, v gledališču pa se ne odločimo za nobeno od že navedenih možnosti, torej ne za umik z repertoarja ne za igralsko prezasedbo? Naša prva teza bo, da na mestu, ki ga je zasedal, zazeva performativna praznina ter da se uprizoritev zaradi dejavnikov smrti in žalovanja preobrazi v novo in drugačno celoto.

Preverjali jo bomo s pomočjo analize primerov uprizoritev, ki so nadaljevale svoje gledališko življenje po smrti lastnih akterjev. Na kakšne načine se v vlogo umrlega lahko zasede novega igralca, ki zastopa lik iz drame in uprizoritve, ne pa nujno tudi svojega predhodnika, čigar zamenjava in celo podvojitve je postal? Kaj se zgodi, ko igralca v uprizoritvi nadomesti neživ objekt oziroma substitut, na primer njegov rekvizit, posnetek ali osebni predmet? In končno, kakšne posledice prinese to, da uprizoritev morda samo vztraja pri predstavljanju, opazovanju ali ubesedovanju performativne praznine? Kako se s tem razširijo in preobrazijo prostor, smisel in namen uprizarjanja izvirne celote? Kakšne uprizoritvene in recepcijske transformacije v uprizoritev prinese dejstvo, da se v živi stik med igralcem in gledalcem na podlagi različnih uprizoritvenih principov in strategij naseli še tretji akter, duh dvojnik konkretne umrle osebe?

Pomembna iztočnica naše raziskave bo tudi vprašanje, koliko je današnje gledališče sploh še »živo« oziroma izvajano »v živo«, ko pa je iz leta v leto vse bolj podprto s tehnologijo? To vprašanje je ob izteku 20. stoletja zastavil Philip Auslander v polemiki s Peggy Phelan, ko je živemu uprizarjanju odrekel prednost pred mediatiziranim z argumentom, da je oboje del iste kulturne ekonomije. Njun spor je nato presegla Erika Fischer-Lichte z definicijo gledališča kot umetnosti, ki sloni na prostorski soprisotnosti igralca in gledalca, v kateri se zgodi avtopoetična povratna zanka. A hkrati je res, da »'biti nekje' oziroma 'skupaj biti nekje', biti torej soprisoten, dobiva popolnoma drugačno funkcijo in mesto v času mediatiziranih reprezentacij, še posebej v času, ko smo lahko prisotni tudi s pomočjo drugih medijev (televizije, interneta, virtualnih prostorov) in ko 'telesna živost' pravzaprav ni več garant prisotnosti« (Kunst, »Živo« 23).

Na človekovo doživljanje in z njim vred tudi uprizarjanje smrti je v vseh obdobjih zgodovine vplivala njegova zavest o lastnem umrljivem telesu, ki se je oblikovala na podlagi različnih sočasnih znanstvenih odkritij in tehnoloških inovacij. Razmah digitalnih medijev, svetovnega spleta, mobilne telefonije in družbenih omrežij je v 21. stoletju poskrbel za novo prelomnico v izražanju in povezovanju sodobnega človeka. V gledališču imelo to posledice, ki so kvečjemu še nadgradile njegovo tesno navezanost na tehnologijo, kakršna se je vzpostavila že v preteklih obdobjih. Antični tragedi so vpeljevali smrt na prizorišče svojih iger s pomočjo teihoskopije in kurirjevega poročila, od 20. stoletja dalje pa jo je tudi v najbrutalnejših različicah mogoče pokazati s pomočjo nazornih posnetkov. Gledališče in televizija sta se v 20. stoletju še ločila po tem, da se je bilo treba le za doživetje prvega odpraviti zdoma, danes pa ga lahko v živo spremljamo tudi na spletu ter si z izvajalci in ostalimi gledalci delimo zgolj virtualni prostor.

Druga teza pričujoče naloge se glasi, da sodobno gledališče pri uprizarjanju smrti skoraj brez izjeme posega po digitalni tehnologiji. S tem po eni strani lovi korak z drugimi mediji, ki nas s podobami realne smrti tako zelo bombardirajo, da smo zanje že skoraj otopeli, po drugi pa razkriva vznemirljiv paradoks: hkrati s tem, ko s pomočjo tehnologije prikazuje vsebine, ki jih z lastnimi sredstvi, postopki in strategijami ne more predstaviti tako nazorno in neposredno, vseskozi tudi na novo odkriva, definira in neguje lastno bistvo. »Izostriti oko za konkretno, za drugega, ki je navzoč,« o tem pravi švicarski režiser Milo Rau, ki je svojo uprizoritev *Grief and Beauty* zgradil okrog zgodbe ženske, katere smrt z evtanazijo je v celoti pokazal. »Film lahko montira hitreje, literatura je lahko bolj intelektualna, gledališče pa je tisto, ki je edino zmožno narediti skupnost zares resnično, v enem samem prostoru in večeru.« (Hornbostel)

Da bi v nalogo vključili tudi tovrstne primere, smo izstopili iz območja ukvarjanja gledališča s smrtmi njegovih lastnih akterjev. Vanjo smo zajeli uprizoritve, katerih ustvarjalci so se na odru spoprijeli s svojimi osebnimi izgubami, in tudi takšne, v katerih so se nič manj občuteno lotili pripovedi o smrtih neznancev. Kajti med obema skupinama primerov se v praksi dokaj pogosto pokaže pomembna razlika: prva se praviloma osredotoča na žalovanje kot intimen proces prebolevanja izgube, druga pa se pogosteje ozira tudi po širši družbi in vlogi, ki jo ima v njej. Poleg uprizoritev, ki se na smrt ozirajo v retrospektivi, smo v raziskavo zajeli tudi takšne, ki se ukvarjajo z njeno pričakovano neizbežnostjo. Nekatere vnaprej režirajo odsotnost lastnih akterjev, druge pa se ukvarjajo z načrtovanimi smrtmi ljudi, ki v gledališče vstopajo od drugod.

Vprašali smo se tudi, kako so se s smrtjo spoprijemali naši predniki. Zgodovinsko gledano je bil človek najbližje svoji smrti do konca zgodnjega srednjega veka, ko jo je še pojmoval kot del življenja, saj svetova živih in mrtvih še nista bila ločena kot danes. A bolj ko je civilizacija napredovala, vztrajneje se je razdalja med njima večala. Francoski socialni zgodovinar Philippe Ariès, ki je odnos do smrti na Zahodu do vključno 20. stoletja zajel v krovna obdobja *ukročene*, *svoje*, *tvoje* in *prepovedane* smrti, je opozoril, da se je smrt v drugi polovici 20. stoletja z domov preselila v bolnišnice in mrtvašnice. »Fenomen je bil prej povsem neznan. Vseprisotna in bližnja smrt se je umaknila in izginila. Zdaj se je sramujemo, postala je objekt prepovedi.« (Ariès, *Essais* 61) Angleški socialni antropolog Geoffrey Gorer je leta 1955 postavil tezo, da je območje prepovedi, v katero sta bila nekoč izgnana smrt in žalovanje, prej stoletja dolgo pripadalo spolnosti. Hkrati s tem, ko se je osvobajala viktorijanskih prepovedi glede spolnosti, se je tedanja angleška družba oddaljila od zadev, ki zadevajo smrt kot naravni biološki proces.

Tako Ariès kot Gorer sta umrla sredi osemdesetih let 20. stoletja, torej veliko prehitro, da bi lahko doživela razmah digitalnih medijev, svetovnega spleta, mobilne telefonije in družbenih omrežij, ki so na pragu 21. stoletja vplivali tudi na to, kako človek doživlja smrt in na kakšne načine žaluje za bližnjimi. Lep primer za to je družbeno omrežje Facebook, kjer je že od leta 2005 mogoče profil umrlega »memorializirati«, ga namreč spremeniti v nekakšen virtualni spomenik. Potem ko so na Facebooku prejeli in preverili obvestilo o smrti uporabnika, so profil umrlega »ohranili v obstoječem stanju, tako da ni bilo več mogoče ničesar ne dodajati ne brisati; postal je digitalen arhiv vsebine, ki jo je uporabnik ustvaril za časa svojega življenja. Po tridesetih dneh so ga trajno deaktivirali« (McEwen in Scheaffer). Na željo uporabnikov, naj profilov umrlih ne umikajo, so čez čas to prakso spremenili: postali in ostali so trajni in aktivni.

Umrlih se torej ne spominjamo več zgolj na pokopališčih, temveč tudi na posmrtnih profilih v virtualnem svetu, ki z različnimi vsebinami pričajo o njihovem življenju. Kot opozarjata Macho in Marek, se je razlika med tradicionalnimi pokopališči in virtualnimi »sobanami spomina« v zadnjih nekaj desetletjih drastično zmanjšala, saj jim je vse pogostejše skupna fizična odsotnost umrlih: »Možen odgovor na vprašanje sintetiziranja sodobnih pokopališč najdemo v novih praksah, ki v temelju zanikajo tradicionalno vlogo pokopališča kot materialnega zbirališča mrtvih.« (Macho in Marek 14) Vzporedno s tem ko so klasične pogrebe v krstah izpodrinjale žare, so se namreč množile tudi nove prakse ravnanja s pokojnikovim pepelom. V nekaterih državah, na primer v Švici, je žaro s pepelom bližnjega dovoljeno hraniti doma, marsikje so zelo priljubljeni raztrosi umrlih v gozdu ali na morju, uveljavila pa se je tudi predelava pepela v različne kose spominskega nakita, s pomočjo katerega lahko žalujoči umrlega hrani pri sebi in z njim v nekem smislu celo ohrani fizičen stik. V vseh naštetih primerih so dejanski grobovi le obeležja, ne pa tudi materialna počivališča umrlih. Tradicionalna pokopališča zato že nekaj časa spreminjajo svojo funkcijo. Niso več samo kraji žalovanja in spomina, temveč tudi muzeji na prostem in turistične atrakcije, ki predvsem z grobovi slavnih privlačijo vse večje množice.

Bolezen in smrt se nista vrnila na domove, temveč ostajata v domeni pristojnih institucij, vendar se je v odnosu do njiju marsikaj spremenilo. Če se ozremo po sodobni kulturni in medijski krajini, lahko ugotovimo, da nista več ne prepovedani ne nespodobni temi. Mnogi izstopajoči posamezniki se odločijo deliti z javnostjo izpovedi o svojem soočanju z usodnimi diagnozami in doživljanju bližajoče se smrti, pa tudi o žalovanju za umrlimi bližnjimi. Tovrstne zgodbe žanjejo veliko pozornosti in se praviloma tudi dobro prodajajo. Na televiziji podirajo rekorde v gledanosti prenosi pogrebov znamenitih osebnosti – pogreb britanske kraljice Elizabete II., ki je bil množično obiskan tudi v živo, si je leta 2022 prek televizije ogledalo na milijone ljudi – ter igrane serije na temo specializiranega ravnanja s posmrtnimi ostanki ljudi – primera za to sta seriji *Pod rušo* (*Six Feet Under*), ki prikazuje vsakdan družinskega pogrebnega podjetja, in *Na kraju zločina* (*C. S. I.*), ki se osredotoča na delo forenzikov. »Zgoščeno in specializirano poznavanje smrti se tu posreduje in razširja množicam v obliki, kakršna pred tem ni obstajala. Vendar mediatizacija smrti poteka vzporedno s pomembnim izgubljanjem osebnih izkušenj pri ravnanju z mrtvimi.« (20) Razlika med živimi in mrtvimi se zabrisuje tudi v videoigrah, v katerih na zaslonu serijsko »umirajo« avatarji živih igralcev. »V tem smislu nova in množična vidnost smrti zelo pogosto pogrši svojo najpomembnejšo referenčno točko: same mrtve.« (20)

Tretja teza pričujoče naloge izhaja iz opazanja, da je po razmeroma dolgem obdobju, ko je bilo o smrti prepovedano ali vsaj nespodobno govoriti, v medijih in na svetovnem spletu to na vsem lepem ponovno postalo primerno, zaželeno, všečno in celo modno. Glasi pa se, da je na način ukvarjanja s smrtjo in žalovanjem v sodobnih uprizoritvenih umetnosti vplival performativni obrat, ki se je izvršil v šestdesetih letih 20. stoletja in ga je v knjigi *Estetika performativnega* pol stoletja kasneje opredelila Erika Fischer-Lichte. »Performativna izjava je vedno namenjena skupnosti, ki jo zastopajo tisti, ki so takrat zraven. V tem smislu gre za uprizarjanje družbenega akta.« (Fischer-Lichte, *Estetika* 33) Predvidevamo, da avtorjem izbranih primerov ne bo šlo (vsaj ne izključno) za estetizirane prikaze smrti in žalovanja, temveč za angažirane osebne izjave, ki jih bodo v zvezi z njunim položajem v širši družbi izražali v svojem lastnem imenu.

Daljnosežne spremembe v pojmovanju umetnosti v šestdesetih letih 20. stoletja je tlakovalo dogajanje na njegovem začetku. Erika Fischer-Lichte opozarja, da je do prvega performativnega obrata v evropski kulturi 20. stoletja prišlo že ob ustanovitvi študij ritualov in teatrologije, kajti pri obojem je šlo za »sprevrnitev pozicij znotraj hierarhije: od mita k ritualu in od literarnega teksta h gledališki uprizoritvi« (45). Za slednji obrat je bil v veliki meri zaslužen Max Hermann, germanist in utemeljitelj berlinske teatrologije, ki je spremljal ustvarjanje sočasnih gledaliških ustvarjalcev, zlasti režiserja Maxa Reinhardta. Njegovo razumevanje gledališke uprizoritve, ki ji je v različnih spisih, napisanih med letoma 1910 in 1930 vselej priznaval prednost pred dotlej privilegiranim literarnim besedilom, je v kombinaciji s performativnimi izjavami Johna L. Austina in performativnimi akti Judith Butler kasneje postalo temelj estetike performativnega.

Kot prvi veliki performativni sunek, ki ga je v šestdesetih letih 20. stoletja izkusilo gledališče, Fischer-Lichte navaja uprizoritev igre Petra Handkeja *Zmerjanje občinstva*, ki jo je na prvem festivalu Experimenta leta 1966 v Frankfurtu na Majni režiral Claus Peymann. Z njo naj bi se gledališče nanovo opredelilo na podlagi spremenjenega režima odnosov med izvajalci in občinstvom: »Nič več se mu ni pripisovalo prikazovanja fiktivnega sveta, ki naj bi ga gledalec opazoval, si ga razlagal in razumel, temveč proizvajanje posebnega razmerja med akterji in gledalci.« (27) Toda že na prvi ponovitvi je uprizoritev trčila ob mejo, ki je ni vzdržala: ko so se gledalci, ki so jih sprovcirale zmerljivke igralcev, povzpeli na oder, je Peymann predstavo prekinil. S tem jim je »odvzel pravico, da bi v njegovo *delo* posegli in ga s svojimi dejanji spremenili« (28), njihovo intervencijo razumel kot »napad, ki pod vprašaj postavlja njegovo avtorstvo« (29) in s tem tudi »vztrajal pri tradicionalnem odnosu subjekt-objekt« (prav tam).

Enakopravnost občinstva z izvajalci je zatem uresničilo gledališče ameriške avantgarde, zlasti Living Theatre Juliana Becka in Judith Maline ter Performance Group Richarda Schechnerja. »Ne le, da so imeli gledalci tu pravico do udeležbe, temveč se jih je izrecno spodbujalo, celo pozivalo, naj se dotikajo igralcev in naj se dotikajo med sabo. Tako naj bi izvedli nekakšen skupnostni ritual, do katerega je prišlo predvsem v predstavi *Paradise Now* (Avignon, 1968) Living Theatreja ter *Dionizu 69* (New York, 1968), ki ga je uprizorila Performance Group«. (prav tam) Prevladala so »specifična telesnost in učinki, ki so jih dejanja lahko imela na vse udeležence, tj. fiziološke, afektivne, energetske in motorične reakcije, pa tudi zelo intenzivna čutna izkustva, ki so jih omogočala« (30). Izvršil se je prehod od dela k *dogodku*, ki ga zaradi interakcije med izvajalci in gledalci ni bilo mogoče ne povsem načrtovati ne povsem nadzirati.

Performativni obrat je nenazadnje tudi drugo ime za odpravo meja med umetnostmi. »Naj gre za likovno umetnost, glasbo, literaturo ali gledališče – vsi se nagibajo k temu, da bi se realizirali v *uprizoritvah* in kot *uprizoritve*. Namesto da bi umetniki ustvarjali dela, vse bolj proizvajajo *dogodke*, ki pa ne vključujejo le njih samih, temveč tudi prejemnike, se pravi opazovalce, poslušalce in gledalce.« (30) Ta daljnosežna sprememba produkcijskih in recepcijskih pogojev umetnosti je postavila na glavo razmerje med znakovnim in materialnim: »Materialni status ne sovpadе s statusom označevalca, temveč se od njega odcepi in zahteva svoje lastno življenje. To pomeni, da neposredni *učinek* objektov in dejanj ni odvisen od pomenov, ki bi jim jih bilo mogoče pripisati, temveč pride do njega neodvisno od njih, delno celo pred vsakim poskusom pripisovanja pomena, vsekakor pa onstran njega.« (prav tam) In navsezadnje velja, da tovrstni dogodki tudi »vsem udeležencem – tj. umetnikom in gledalcem – znotraj različnih umetnosti omogočajo, da med njihovim potekom izkusijo transformacije – da se spremenijo.« (prav tam)

Estetika performativnega nam pomaga razumeti izrazne forme, ki si želijo odpraviti meje med umetnostjo in življenjem, pri čemer je življenje seveda zgolj drugo ime za realno. Kot beremo v znamenitem nizu predavanj *Dvajseto stoletje* francoskega filozofa Alaina Badiouja, je bilo 20. stoletje z realnim naravnost obsedeno. Za aksiom njegove umetnosti, še zlasti avantgardne, je zato razglasil distanciranje oziroma potujitev, pri katerem dozdevek vzpostavlja svojo lastno distanco do realnega: »Gre za to, da iz moči fikcije naredimo fikcijo, da imamo učinkovitost dozdevka za realno. To je eden od razlogov, zakaj je umetnost tega stoletja refleksivna, umetnost, ki hoče pokazati svoj proces, vidno idealizirati svojo materialnost. Pokazati na razmik med izumetničenim in realnim postane glavni zastavek izumetničenega.« (Badiou 69)

Performansi in akcije iz šestdesetih let ter njihovi današnji dediči so se naslonili na prakso ritualnih in avantgardnih oblik gledališča, ki si realnega niso prizadevale zakriti s fiktivnim, temveč so ga izpostavljale v vsej njegovi srhljivosti, nepredvidljivosti in vseprisotnosti. »Če je umetnost srečanje realnega s pomočjo očitnega izumetničenja, potem je umetnost povsod, saj razmik med vladanjem in vladajočo ideologijo, med realnim in njegovim dozdevkom, preči celotno človeško izkustvo. Izvajanje in izkustvo tega razmika obstajata povsod. Prav zato 20. stoletje predlaga umetniške geste, ki so bile prej nemogoče oziroma kot umetnost predstavi to, kar je bilo prej njen izmeček.« (Badiou 69) Veliki francoski filozof kot osrednjo razpravo 20. stoletja razume vprašanje odločitve človeka med destrukcijo in odtegnitvijo. Prepozna dve temeljni orientaciji spoprijemanja z realnim: »Tisto, ki se s tem, ko sprejme destrukcijo kot tako, zaplete v neskončno očiščevanje. In tisto, ki poskuša *izmeriti* neizogibno negativnost in ki bi jo imenoval 'odtegovalna'.« (75) Kot primer slednje navaja znamenito platno Kazimirja Maleviča iz leta 1918: »Paziti moramo, da *Belega kvadrata na beli podlagi* ne interpretiramo kot simbola destrukcije, saj gre bolj za odtegovalno sprejetje. Gre za gesto, ki je zelo sorodna tisti, ki jo Mallarmé napravi v poeziji: ponazoritev minimalne, toda absolutne razlike, razlike med mestom in tem, kar se na tem mestu zgodi, razlike med mestom in zgoditi-se. Če vzamemo to razliko kot belino, potem se konstituira v izbrisu vsake vsebine, vsakega izstopanja.« (77)

Hlepenje po realnem, ki je tako značilno za 20. stoletje in njegovo umetnost, predstavlja past. Smrt je zadnja spoznavna meja realnega, pred katero se je treba zaustaviti in v izogib zdrs v destrukcijo izmeriti opisano minimalno razliko. Nevarnosti tega roba se zavedajo vsi primeri uprizoritev v pričujoči nalogi. Bržkone edina izjema je neoavantgardna predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* Dušana Jovanovića, v kateri so spričo ohlapne zakonodaje na področju pravic živali leta 1969 na odru izvrševali realen zakol kokoši. »Njeno žrtvovanje se vklaplja v sočasne konceptualizacije nasilja in žrtvovanja, kot so jih izvajali dunajski akcionisti, Rudolf Schwarzkogler z nasiljem nad lastnim telesom ter samožrtvovanjem, Hermann Nitsch s pomočjo žrtvovanjskega rituala, v katerem se je v Orgijsko misterijskem gledališču prakticiralo nasilje nad izbranim predmetom žrtvovanja, okuženje gledalcev z nasiljem pa je vodilo k preseganju, transgresiji zelo skrbno varovanih meja in tabujev.« (Toporišič, »Performativni« 177) Badioujevo mesto razlike je pol stoletja kasneje uprizoril šele Janez Janša v rekonstrukciji *Pupilije*. Razvil je finale z več konci, za katere so glasovali gledalci. Izbirali so lahko med 1) rekonstrukcijo zakola kokoši na videu, 2) razglasom o pravicah živali, 3) pogovorom s pričo izvirnega zakola ali 4) dejanskim zakolom. Niti enkrat niso glasovali za realen zakol kokoši.

Slednjič je bilo treba v nalogi potegniti tudi ločnico med Zahodom in drugimi deli sveta. Kot je razvidno iz primerov smrti na presečišču med dvema ali več kulturami, se je treba varovati posplošitev. Antropološke študije nas učijo, da so si obredi prehoda sorodni, četudi variirajo glede na to, kateri družbi, kulturi ali religiji pripadajo, toda med njihovimi konkretizacijami obstajajo tudi razlike, spričo katerih jih lahko primerjamo, ne pa tudi na silo omejimo na skupni imenovalac. Kot najbolj zavezujoči za pričujočo nalogo so se pokazali liminalni obredi, ki jih Arnold Van Gennep opredeli takole: »Tako žalujoči kot pokojnik v obdobju žalovanja tvorijo posebno skupino, ki se nahaja med svetovoma živih in mrtvih, to, kako hitro lahko posamezniki skupino zapustijo, pa je odvisno od tega, v kako tesnem odnosu so živeli s pokojnikom.« (147)

Cilj raziskave bo torej sinteza treh izzivov: pogledati na »živost« gledališča skozi optiko smrti, se vprašati, katera sredstva, postopke in strategije si izposoja iz drugih medijev z namenom, da bi se nekoga spominjalo ali za njim žalovalo, ter preveriti namen, s katerim se je tega sploh lotilo. Interdisciplinarno obravnavo teoretskih raziskav različnih provenienc bomo prepletli z izbranimi primeri iz sodobne dramske in uprizoritvene prakse. Petim krovnim primerom, s katerimi se bodo posamezna poglavja začela in zaključila, bomo pridružili spremljevalne, ki pa zaradi tega seveda ne bodo nič manj reprezentativni. Smrt bo izhodiščna točka za preobrazbo in razširitev meja predstavljanja v gledališču, ki seveda zahteva jasno zavedanje in natančno raziskavo zanj specifičnih razpoložljivih možnosti izražanja. Na podlagi podrobne obravnave posameznih primerov bo raziskava vzpostavila širok spekter njihovih medsebojnih povezav, ki jih bo sproti razčlenjevala in komentirala, slednjič pa v Zaključku tudi povzela in uporabila za potrditev treh tez. Izhajala bo iz specifik gledališča in tudi iz okoliščin prikazanih smrti.

Ob spremljanju aktualne produkcije doma in na tujem ugotavljamo, da ustvarjalci pojavu smrti in njeni ontološki sorodnosti z minljivostjo gledališča posvečajo vedno več svoje pozornosti. Gotovo je tako tudi po zaslugi sodobne digitalne tehnologije, s pomočjo katere se lahko s smrtjo učinkoviteje spoprijemajo v uprizoritvenem smislu, obenem pa jim daje podporo pri njihovih poskusih ozaveščanja javnosti. V ožjem smislu je lahko primer tega gledališka obravnava evtanazije. Ta je trenutno dovoljena le v petih evropskih državah: na Nizozemskem, v Belgiji, Luksemburgu, Nemčiji in Španiji, v Švici pa je prepovedana, vendar tamkajšnja zakonodaja od leta 1942 za plačilo omogoča zdravniško asistenco pri samomoru. V širšem smislu pa gre za detabuizacijo smrti in žalovanja v družbi, kakršna poteka tudi po zaslugi digitalnih medijev.

»Kar je bilo še pred nekaj leti treba prikrivati ali urejati malone v sramoti, lahko danes krojijo posamezniki, ki strateško načrtujejo svoje pogrebe in grobišča. Smrt se je individualizirala ob izdatni podpori pogrebne industrije, ki zdaj širi klientelo onkraj sorodnikov pokojnika ter vanjo vključuje prihodnja trupla ljudi, ki so potencialni avtorji lastnih smrti.« (Macho in Marek 14) Spodbujene z družabnimi mediji, prek katerih lahko v trenutku dosežejo množice ljudi, se na svetovnem spletu množijo performativne geste žalovanja in spominjanja, ki so se jih ne tako redko vnaprej domislili sami pokojniki, da bi po njihovi smrti ponesle v svet njihova poslednja sporočila. Fizično se na svet živih po smrti ne odzivajo več, toda zdaj to funkcijo opravljajo reprezentacije, ki še naprej izražajo njihovo voljo. Gre za svojevrstne oporoke, ki so ob podpori sodobnih digitalnih medijev in mrež v nasprotju z njihovimi avtorji vseprisotne in nesmrtnе.

Samo nekaj dni pred oddajo naloge je umrla novinarka in publicistka Manca Košir, ki je bila tudi dolgoletna prostovoljka Slovenskega društva Hospic in borka za pravice umirajočih. V društvu so se na novico odzvali z objavo njenega zadnjega pisma. »Ko gledam umirajočim v oči, gledam v oči resnici. Ker umirajoči nimajo mask na obrazu, ne igrajo več nobenih vlog, ne pozirajo. Samo so, kar so. In ob njih sem jaz lahko to, kar sem.« (»Zadnje«) Njena hči Tina je na svojem profilu na Facebooku objavila črno-belo fotografijo s pripisom: »Namesto sožalja vas v skladu z njeno željo vabim k praznovanju njenega bivanja. Če tako začutite, zapišite v komentar, kako vas je navdihnila.« (Košir) Na fotografiji je bila že pokojna Manca, ki je umrla tako, kot je vse življenje omogočala drugim: spokojno zleknjena v postelji in obdana z obema hčerkama. Nekaj dni zatem je na njenem pogrebu na Žalah na pobudo društva Humanitarček v zrak poletelo trideset belih metuljev. Tako kot papirnati žerjavi v Drami so slavili življenje.

2. Metodološki postopki in struktura disertacije

Doslej smo sledili izkustveni in miselni genezi pričujoče naloge, v tem razdelku pa se bomo posvetili njeni dejanski strukturi in metodologiji. V želji, da bi se izognili dvodelni razdelitvi na teorijo in prakso ter ju v raziskavi čim bolj prepletli, s tem pa opozorili na njuno dejansko sprijetost v življenju in gledališču, smo nalogo razdelili na pet ločenih poglavij. V vsakem od njih se podrobno ukvarjamo z enim krovnim primerom uprizoritve, na katere nastanek je tako ali drugače vplivala realna smrt. Na začetku vsakega poglavja izbrani primer razgrnemo in opozorimo na njegove bistvene značilnosti, ob koncu pa ga pokomentiramo, in sicer v skladu s predstavljenim teoretskim orodjem in dodatnimi primeri, ki jih obravnavamo znotraj poglavij.

V drugem poglavju z naslovom »Odnos do smrti na Zahodu« analiziramo glasbeno uprizoritev *Requiem pour L (Rekviem za L)*, ki sta jo leta 2018 skupaj ustvarila skladatelj Fabrizio Cassol in koreograf Alain Platel. Ker spaja posnetek umiranja anonimne ženske po imenu L iz Belgije in Mozartov *Rekviem* z afriškimi pogrebnimi običaji, se nadaljevanje poglavja osredotoči na teoretski aparat s področja antropologije in socialne zgodovine. Seznanimo se s klasifikacijo obredov prehoda, ki jo je opravil Arnold Van Gennep, posebno pozornost pa posvetimo obredom faze roba oziroma liminalne faze. Njegove teze osvetlimo s pomočjo izsledkov britanskih antropologov Mary Douglas in Victorja Turnerja, nato pa izpostavimo liminalnost in nečistost na primeru pogrebnih praks antične Grčije, kot ju obravnava Rober Parker. Zatem se odpravimo na področje socialne zgodovine, kjer razmejimo človekov odnos do smrti na Zahodu od pojmovanj, ki veljajo za druge konce sveta. Na podlagi izsledkov Philipa Arièsa in Geoffreyja Gorerja ugotovimo, kako se je odnos zahodnega človeka do smrti skozi stoletja spreminjal in v 20. stoletju doživel izgon iz družbe, analiziramo pa tudi novo vidnost smrti, ki se je zatem uveljavila na prelomu iz 20. v 21. stoletje. Opravimo pregled razvoja pogrebnih in žalovalnih praks od srednjega veka do danes in postrežemo z dodatnim primerom, ki tematizira vnaprej načrtovani transport posmrtnih ostankov in pogreb med dvema različnima kulturama.

Tretje poglavje z naslovom »Žalovanje in uprizarjanje« si kot krovni primer jemlje uprizoritev francoskega pisca, režiserja in igralca Wajdija Mouawada *Vnetje glagola živeti (Inflammation du verbe vivre)* iz leta 2015. Z vidika metodologije se v tem poglavju ukvarjamo z žalovanjem kot intimno izkušnjo prebolevanja izgube bližnjega. Pojasnimo razliko med izgubo, žalostjo in žalovanjem ter analizo podkrepimo z referencami iz klinične psihiatrije in psihoterapije. Pri tem izhajamo iz dognanj Sigmunda Freuda, Rolanda Barthesa in Jacquesa Derridaja, ki jih povežemo z izsledki Ericha Lindemanna, Elisabeth Kübler-Ross, Johna Bowlbyja in drugih. Ker gre za primer, v katerem je Mouawad izkušnjo intimnega žalovanja ob izgubi prijatelja in sodelavca, prevajalca Roberta Davreuja, prelil v pripoved, ki povezuje svet sodobne Grčije na podlagi motivov Filokteta in Odiseja, je poglavje gosto preprejeno tudi z antropološkimi (Pierre Vidal-Naquet, Svetlana Slapšak) in literarnoteoretskimi referencami (Janez Vrečko, Kajetan Gantar, Tomaž Toporišič), ki njegovo dramo in uprizoritev osvetlijo z vidika analize antičnih mitoloških motivov ter njihovih literarnih obdelav pri Sofoklu in Homerju. Dodan je še dvojni primer uprizoritve *Naj bo konec lep (Finir en beauté)* Mohameda El Khatiba, ki se loteva prve francoske uprizoritve v avtorjevi režiji in izvedbi ter tudi prve slovenske v režiji Ivice Buljana in izvedbi Roberta Waltla, da bi v slednji prepoznala zlitje dveh intimnih izgub.

Četrto poglavje naloge z naslovom »Smrt kot vdor realnega« se osredotoča na stisko gledališča, kadar je postavljeno pred izziv, da s svojimi lastnimi sredstvi, postopki in strategijami uprizori umiranje. Za krovni primer si jemlje uprizoritev *Grief and Beauty* Mila Raua, v kateri nastopa posnetek evtanazije, in jo analizira tudi v luči njegovih starejših projektov *Družina (Familie)* in *Everywoman*. V teoretskem delu poglavja se najprej ukvarjamo z vprašanjem, kako in zakaj smrt prestopa meje teatralnosti ter opravimo razvojni pregled pomembnih referenc s področja teorije drame in gledališča, ki segajo vse od Aristotela in Platona prek Lada Kralja, Josette Féral in Erike Fischer-Lichte do Alaina Badiouja. Kot primer, ki osvetli realno smrt živali na odru, izpostavimo zakol kokoši v neoavantgardni predstavi *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki jo je leta 1969 režiral Dušan Jovanović. Smrt živali na odru pokomentiramo z vidika njenih nekdanjih akterjev (Ivo Svetina, Junoš Miklavc, Jožica Avbelj) in sodobnih teatrologov (Aldo Milohnić, Tomaž Toporišič, Erika Fischer-Lichte). Slednji jo obravnavajo tudi skozi prizmo njene rekonstrukcije, ki jo je leta 2006 uprizoril Janez Janša. Drugi teoretski sklop v tem delu naloge se osredotoča na polemiko med Philipom Auslanderjem in Peggy Phelan o ontološkem statusu gledališča ter predstavi njegovo razrešitev v obliki koncepta performativnega obrata Erike Fischer-Lichte. Z vidika sodobnih digitalnih medijev ga osvetli filozofinja Bojana Kunst.

Peto poglavje z naslovom »Duh dvojniki umrlega« opravi analizo uprizoritve Shakespearovega *Kralja Leara* v režiji Jana Klate iz leta 2014. Poljski režiser, ki je bil v času nastanka uprizoritve tudi umetniški vodja krakovskega Stary Teatra, se je ob smrti igralca naslovne vloge odločil, da uprizoritve ne bo umaknil z repertoarja in ji tudi ne bo poiskal prezasedbe, temveč bo živela naprej. Na mestu odsotnega igralca je zazevala performativna praznina, ki je nadgradila že obstoječe sporočilo uprizoritve, obenem pa jo tudi napolnila z novimi pomeni. V teoretskem delu poglavja se vrnemo na področje psihoanalize, ki ga povežemo s teorijami uprizoritvenih umetnosti. Najprej se osredotočimo na pojem *Das Unheimliche*, ki ga v teoretsko psihoanalizo vpelje Freud. Posebno pozornost pri tem posvetimo motivu dvojnika, ki ga poleg Freuda obravnava tudi Otto Rank, njegove omembe pa izluščimo še iz analize Freudovega spisa izpod peresa filozofa Mladena Dolarja, ki ga poveže z Lacanovo interpretacijo zrcalnega stadija. Nato se posvetimo dognanjem ameriške teatrologinje Alice Rayner, ki motiv dvojnika analizira na primeru duhov v gledališču. Poglavje zaokroži obravnava dogodka *Svetovalec. O predstavi, ki je ostala brez igralca*, s katerim se je ekipa uprizoritve iz Mestnega gledališča ljubljanskega pod vodstvom režiserke Nine Rajić Kranjac in v izvedbi igralca Jerneja Gašperina leta 2017 na Borštnikovem srečanju spominjala tragično preminulega nosilca naslovne vloge Gašperja Tiča.

Šesto in zadnje poglavje ima naslov »Konceptualizacija smrti«, krovni primer v njem pa je petdesetletna predstava Dragana Živadinova *Projektil Noordung 1995–2045*. Pojasnujemo jo z vidika režiserjevega predhodnega projekta *Krst pod Triglavom* iz leta 1986, ob katerem je ekipa tragično izgubila eno od plesalk, zaradi česar je prvič dobil idejo, da bi umrle igralce in igralke na odru nadomestil s tehnološko izpopolnjenimi substituti. S tem nadaljuje hrepenenje po abstraktni formi (Kazimir Malevič) in nadomestitvi umrljivih organskih teles v gledališču (Heinrich von Kleist, Edward Gordon Craig, Enrico Prampolini), vendar se hkrati tudi oddalji od njih, saj kljub napovedim istega ob ponovitvah na vsakih deset let proizvaja razliko ter se osredotoča na staranje in umiranje znotraj igralske zasedbe. Prvi dve ponovitvi, zlasti drugo, na kateri je v vitanjskem KSEVT-u s tehnološkim substitutom že zamenjal umrlo igralko Mileno Grm, pokomentiramo s pomočjo njegovega najbolj vztrajnega in doslednega interpreta Bojana Anđelkovića, osvetlimo pa jo tudi z vidika konceptov četrtega telesa (Paul Valéry) in nemogočega telesa (Bojana Kunst). V nadaljevanju se posvetimo fenomenu praznega groba in podamo primer trojnega pogreba Marine Abramović ter njegovo konceptualizacijo primerjamo z izginotjem groba Kazimirja Malevića in samomorom Dragana Živadinova v zemeljski orbiti.

Ob tem, da vsako poglavje zaključujemo s Sklepom, ki poda bistvene izsledke o posameznih krovnih primerih, se naloga v Zaključku posveti še prepletu različnih uprizoritev in avtorskih poetik, osvetljuje vzporednice med njimi in se sprašuje, ali njene izhodiščne teze vzdržijo pretese primerov iz prakse in uporabljenih teoretskih virov. V skladu z zahtevami predmetov raziskovanja v nalogi bomo torej uporabljali in povezovali različna raziskovalna področja, od teatrologije, filozofije in estetike prek semiotike (kulture), antropologije gledališča, literarne teorije in uprizoritvenih študij do sociologije gledališča in kulturnih študij. Uporabljali bomo deduktivne, induktivne, analitične in sintetične metodologije prve, druge in tretje paradigme, kot so zbiranje in analiza podatkov, dokumentacija, semiotična analiza, študij primerov, *close reading*, diskurzivna analiza primerov, fenomenološka metoda, recepcijska estetika, teorija gledalčevega odziva, nova kritika in dekonstrukcija. Teoretska dognanja bomo preverili tudi na konkretnih primerih. Iskali bomo aktualne in simptomatične primere uprizoritev, ki smo si jih v domačih ali tujih odrih dejansko imeli možnost ogledati. Empirični del doktorskega dela bo obsegal estetsko, teatrološko in antropološko analizo ter primerjavo s kritično in diskurzivno analizo medijskih odzivov na uprizoritve, nismo pa se odločili tudi za intervjuje z ustvarjalci.

II. ODNOS DO SMRTI NA ZAHODU

1. Primer: Fabrizio Cassol & Alain Platel: *Rekviem za L*

Na nastanek glasbeno-scenske uprizoritve *Requiem pour L (Rekviem za L)*, ki je svetovno premiero doživela v začetku leta 2018 v Haus der Berliner Festspiele,¹ sta vplivala dva ločena dogodka, ki sta narekovala njeno dvojno in namenoma protislovno strukturo. V času pisanja lastne interpretacije Mozartovega *Rekviema in d minor, k. 626*, se je skladatelj Fabrizio Cassol udeležil pogreba v Kinšasi, prestolnici Demokratične republike Kongo, režiser in koreograf njene scenske uprizoritve Alain Platel pa je v Belgiji spoznal na smrt bolno žensko, katere ime se je začelo na črko L. Cassola je prevzelo, da v Afriki namesto z jokom in molkom pospremijo truplo v grob s plesom in petjem, Platel pa se je z L dogovoril za ekskluzivno in v Evropi vse prej kot običajno priložnost, da bo posnel zadnje ure njenega življenja in posnetek vključil v dogajanje na odru. V intervjuju za gledališki list uprizoritve je Platel med drugim povedal tudi:

Nekateri člani ekipe, zlasti tisti iz afriških držav, obeležujejo smrt na podoben način kot poroko ali rojstvo. Namesto da bi objokovali izgubo, slavijo življenje umrlega. Zato mi je bilo jasno, da se moram pri tem delu odločno izraziti. Ko se je Fabrizio odločil, da bo delal *Rekviem*, sem vedel, da bo to neskromno, skoraj arogantno početje (smeh), vendar sem bil hkrati miren, ker mi je bilo znano, da ima izkušnje z velikimi deli Monteverdija in Bachovim *Pasijonom po Mateju*. Bilo mi je jasno, da bo glasba močna, in vprašal sem se, kaj lahko kot režiser naredim, da bo še močnejša. To je bilo zame najtežje: iskanje ravnovesja med raznolikimi elementi (Platel v Zimmerman 8).

Rekviem je sicer nedokončano zadnje delo Wolfganga Amadeusa Mozarta. Poleti 1791 ga je pri njem naročil grof Franz von Walsegg v počastitev prve obletnice smrti svoje mlade žene, ki je nekaj mesecev pred tem umrla, stara komaj dvajset let. V 18. stoletju to ni bilo nenavadno, saj so ljudje takrat praviloma umirali veliko bolj zgodaj kot danes. Med prebivalstvom so kosile črne koze, jetika in tifus, zaradi pomanjkanja zdravil pa sta lahko bila za človeka usodna že gripa ali prehlad. Le polovica živorojenih otrok je doživela odraslo dobo. Tudi v družini Mozart sta od sedmih otrok odrasla samo dva: poleg skladatelja še njegova starejša sestra Maria Anna.

¹ Ob uprizoritvi so se kot producenti združili les ballets C de la B, Festival de Marseille in Berliner Festspiele, podpisuje pa jo še vrsta mednarodnih koproducentov. Svetovno praižvedbo v Haus der Berliner Festspiele je doživela 18. 1. 2018.

Grof von Walsegg je bil strasten ljubitelj glasbe in si je prizadeval uveljaviti se kot skladatelj, za kar pa ni imel ustreznega talenta. Znašel se je tako, da je pri znanih dunajskih skladateljih naročal skladbe, katerih partiture je nato prepisal in jih pred izbrano družbo izvajal kot lastne. Mozart je *Rekviem* nameraval končati do prve obletnice smrti naročnikove žene februarja 1792, ko naj bi ga izvedli v kapelici njegovega gradu Stuppach, a usoda je hotela drugače. Decembra 1791 je tudi njega pri petintridesetih kot posledica neznane bolezni vzela prezgodnja smrt, zato je *Rekviem* dokončal njegov pomočnik Franz Xavier Süssmayr. Da bi si grof delo prisvojil, je nato preprečila Constanze Mozart, ki je strateško in daljnosežno vplivala na njegovo recepcijo.

Kot v knjigi *Mozart's Requiem : Reception, Work, Completion* (*Mozartov Rekviem : Recepcija, delo, dokončanje*) zapiše britanski muzikolog Simon P. Keefe, »naše kolektivno razumevanje tega dela izvira iz imaginativnega (in pogosto tudi nediferenciranega) razumevanja fiktivnih, kvazifiktivnih in dejanskih okoliščin njegovega nastanka do te mere, da mu najbrž ni para v vsem zahodnem kanonu« (Keefe 7). Veliko zaslug za to je imela Mozartova prva biografija, ki jo je v sodelovanju s skladateljevo vdovo leta 1798 izdal češki filozof, učitelj in glasbeni kritik Franz Xaver Niemetschek. Vsebuje namreč zgodbo o tem, kako je Mozart od anonimnega naročnika prek sla prejel naročilo in razkošen predujem, nato pa skrivnostno zbolel in slednjič ves pretresen spoznal, da bo tudi sam umrl ter da *Rekviem* pravzaprav sklada za lasten pogreb.

Zgodba je prerasla v legendo, saj se je idealno prilegala duhu časa. V prvi polovici 19. stoletja so jo tematizirali številni romantični umetniki, ki so ji vdihovali vse bolj ekstravagantne poteze. Sel neznanega naročnika je postal glasnik smrti iz onostranstva, *Rekviem* pa usodno delo in labodji spev umirajočega skladatelja. Interpreti so se sicer razhajali glede tega, ali je Mozartu *Rekviem* uspelo dokončati ali ne, toda vsi do zadnjega so se strinjali o tem, da je vanj vpisana transformativna izkušnja bližine lastne smrti. O tem, kolikšen vpliv je imela mitologizacija geneze *Rekviema* na njegovo doživljanje v 19. stoletju, priča tudi zapis Madame de Staël, ki ji v svojem slovitom potopisu *Po Nemčiji* leta 1813 prisoja celo večji pomen kakor sami glasbi:

Na Dunaju sem poslušala *Requiem*, ki ga je Mozart skomponiral nekaj dni pred svojo smrtjo in so ga izvajali tudi na dan njegovega pogreba. Ta glasba sicer ni dovolj svečana za takšno priložnost, je pa v njej najti precej genialnih domislic, tako kot v sleherni Mozartovi stvaritvi. In vprašanje je, ali je sploh mogoče doživeti kaj presunljivejšega kot slišati, kako je človek z nadpovprečnim talentom proslavil svoj lastni pogreb s svojo glasbo. To je z glasbo, ki sta jo navdihnili tako slutnja smrti kot slutnja nesmrtnosti. Grobnico morajo krasiti spomini na življenje, tam je razobešeno vojakovo orožje in umetniške mojstrovine zbuja slovesno vzdušje v svetišču, kjer počivajo umetnikovi posmrtni ostanki (De Staël 400).

Ne glede na to, da so bile okoliščine nastanka *Rekviema* kasneje pojasnjene, se je prepričanje o tem, da je imela Mozartova realna smrt zanj konstitutivno, mejno in preobrazbeno vlogo, obdržalo vse do danes. Tudi če ločimo dejstva od fikcije in upoštevamo, da Mozart svojega zadnjega dela sploh ni dokončal sam, glasbo slednjega še zmeraj povezujemo s tragično usodo umirajočega genija. Sovpadanje avtorjevega umiranja in skladanja maše zadušnice je tisto, kar nas pri Mozartovem *Rekviemu* najbolj fascinira in ga ločuje od drugih sorodnih del v zgodovini glasbe. »Neštete izvedbe na pogrebih, v neposredni navzočnosti smrti, so *Rekviemu* zagotovile lastno navzočnost – smrt glasbenega genija se zlije s smrtjo slavljenega pokojnika.« (Keefe 42)

Tudi v uprizoritvi *Rekviem za L* je Mozartova maša zadušnica soočena s smrtjo, in sicer na vsaj dveh ravneh. Prva zadeva dogajalni prostor ter preizprašuje naš odnos do kolektivne smrti in zgodovinskega spomina. Alain Platel je zanjo namreč zasnoval scenografijo, ki z vizualno podobo priziva berlinski spomenik žrtvam holokavsta. Tega so v bližini Brandenburških vrat postavili leta 2006, zasnoval pa ga je ameriški arhitekt Peter Eisenmann v sodelovanju s kiparjem Richardom Serra. Sestavljen je iz 2700 štirimetrskih črno-sivih betonskih blokov oziroma nagrobnikov, med katerimi se obiskovalci sprehajajo kot po labirintu. Ima močno simbolno vrednost, kajti Nemci so se z njim opredelili do najmračnejšega poglavja v zgodovini svojega naroda. Platel v intervjuju za gledališki list ni skrival navezave na omenjeni spomenik, znova pa je posegel tudi po vzporednici s prakso v afriški državi, v katero je potoval Cassol:

V prvi vrsti smo želeli prikazati pokopališče kot prostor, kjer se zbirajo ljudje. Pokopališča so tam, kjer ljudje živijo – v Kongu se je na primer pokopališče razvilo v vas. Spomenik v Berlinu zelo dobro poznam – zame je to pokrajina, ki jo lahko po eni strani razumemo kot nekaj zelo abstraktnega, celo estetskega, po drugi pa ima tudi ogromno simbolno vrednost. Tako sem dobil zamisel za sceno in vedel, da bo zbujała močne asociacije na spomenik (Platel v Zimmerman 8).

Druga raven soočenja Mozartovega *Rekviema* s smrtjo sestoji iz posnetka umirajoče L, ki ga podpisujeta snemalec Natan Rosseel in montažer Simon Van Rompay, ter nam ga ves čas trajanja predstave predvajajo na platnu v ozadju prizorišča. Kot sta se dogovorila s Platelom, so L snemali v zadnjih urah življenja, ležečo doma v postelji in obdano z njenimi najbližjimi. Prizori na platnu so diskretno montirani, upočasneni in posredovani v črno-beli tehniki. Včasih prikazujejo umirajočo L v totalu, spet drugič pa posredujejo detajle in se od blizu osredotočajo na geste, s katerimi ji prisotni lajšajo zadnje ure življenja. »Šele ko je vse organsko ugasnjeno, si dovolijo poljubiti njeno telo. Na platnu pokažejo tako bolečino kot olajšanje, ker se je vse skupaj končalo. Vidimo le njihove roke, lase in hrbte, ki se sklanjajo nad truplo.« (Weickmann)

Tačas ko v uprizoritvi v ozadju spremljamo predsmrtno agonijo in slednjič tudi trenutek smrti naslovne junakinje L, se v ospredju razlega Cassolova glasbena reinterpretacija Mozartovega *Rekviema*. Izvaja jo štirinajstčlanska zasedba glasbenikov in pevcev pod vodstvom kongoškega dirigenta Rodrigueza Vangame, ki na prizorišču tudi sam igra na kitaro in elektronski bas. Vsi nastopajoči so temnopolti in večinoma izvirajo z afriške celine, med njimi pa je le ena ženska, sopranistka Nobulumko Mngxekeza. Oblečeni so v temne svečane obleke, izpod katerih silijo srajce živahnih vzorcev in barv, obuti pa v gumijaste škornje. Ne glede na to, ali v uprizoritvi pejejo ali muzicirajo, so brez izjeme tudi izvrstni gibalci. Njihovi obrazi so nasmejani, izvedba vedra in temperamentna, doživljanje *Rekviema* pa že na videz precej drugačno od zahodnega.

Kritiki so se po premieri večinoma strinjali, da Cassolovi glasbeni interpretaciji Mozartovega *Rekviema* ni česa očitati, češ da spretno »kombinira vrsto vplivov iz pigmejske, indijske in malijske tradicije, poveže operno, polifono in zborovsko petje, južnoameriška in afriška besedila ter virtuožno harmoniko, električno kitaro, evfonij, prstni klavir in tolkala« (Jennings). Prav tako uprizoritvi praviloma niso zamerili navezave na spomenik žrtvam holokavsta, ki jo je Platel dodatno poudaril s tem, da nastopajoči polagajo kamenčke na bloke, ki predstavljajo judovske nagrobnike. To je v skladu s tradicijo ortodoksnih Judov, v kateri polaganje cvetja na grob ni dovoljeno, ker se pojmuje kot poganski običaj: »Mrtvih se spominjajo s kamenčki. Ko se spomnijo pokojnika, poberejo kamenček in ga ob prvi priliki položijo na grob.« (Kuzmič)

Zadržani in tudi odkrito kritični pa so bili kritiki do Platelove odločitve, da v uprizoritev vključi posnetek realnega umiranja in smrti, čeprav je imel za to soglasje L in njene družine. Večina jih je menila, da je film izrazito zasebne narave in zaradi tega ne spada na oder oziroma pred občinstvo ter da je opazovanje agonije umirajoče L med uprizoritvijo vsaj neprijetno, če že ne nespodobno ali celo naravnost nevzdržno. Britanski kritik Graham Watts je po gostovanju v londonskem gledališču Sadler's Wells na portalu DanceTabs denimo zapisal:

Smrt je na veliko načinov poslednji tabu, vsaj v ultrakonservativni Veliki Britaniji. Smrtnost ni tema, o kateri bi radi govorili javno, vsaj na splošno, v nasprotju z govorjenjem tem, kako vpliva na naše družine, prijatelje, sodelavce in znance. Pa vendar je to tema, o kateri se veliko razpravlja v drugih kulturah, v katerih smrt pomeni razlog za praznovanje in sočasno tudi žalost. Delu Alaina Platela in Fabrizia Cassola je treba izreči priznanje za to, da s tem izzivom sooča vse nas, ki se s premisleki o smrti raje ne ukvarjamo, če nima posebnega vpliva na naše življenje. (Watts)

2. Smrt in obredi prehoda

Obredi prehoda (fr. *les rites de passage*) so se v antropologiji uveljavili kot ena najbolj znanih kategorizacij. Gre za ceremonije ali rituale, med katerimi posamezniki ali skupine prečkajo določene mejnike ter napredujejo iz ene skupine v drugo in iz enega obdobja v drugo, zato se spremeni njihov družbeni položaj. Opredelil jih je francoski etnograf nizozemskega rodu Arnold Van Gennep v knjigi *Les rites de passage (Obredi prehoda)* iz leta 1909. Njihov namen je prepoznal v tem, da človeku olajšajo težke prehode, po katerih se v družbi vzpostavi na novo:

Napredovanje iz ene skupine v drugo in iz enega družbenega položaja v drugega je implicirano že v dejstvu obstoja, zato življenje človeka sestoji iz zaporedja faz s podobnimi konci in začetki: rojstvo, družbena puberteta,² poroka, očetovstvo, napredovanje v višji družbeni razred, poklicna specializacija, smrt. Vsakega od teh dogodkov spremljajo obredi, ki posamezniku omogočijo, da preide iz enega definirane položaja v drugega, ki je prav tako jasno definiran. (Van Gennep 3)

Čeprav obredi prehoda variirajo glede na to, kateri kulturi, družbi ali religiji pripadajo, so si med sabo sorodni: »Ker je cilj isti, iz tega nujno sledi, da so si načini njegovega doseganja vsaj podobni, če že ne enaki v podrobnostih (vpleteni posameznik je namreč v vsakem primeru podvržen spremembi, ker je napredoval skozi več faz in prestopil več mej).« (prav tam) Zaradi tega lahko obrede prehoda nadalje členimo v tri kategorije, ki sovpadajo s tremi zaporednimi fazami vsakega družbenega prehoda: 1) fazo ločitve oziroma separacije, 2) fazo roba oziroma margine ali liminalno fazo in 3) fazo vključitve oziroma agregacije. Glede na poimenovanje druge faze je Van Gennep za prvo in tretjo predlagal tudi naziva preliminarne in postliminalne:

1. Obredi ločitve oziroma separacije (fr. *rites de séparation*) ali preliminarne obredi (fr. *rites préliminaires*) – posameznik ali skupina sta zapustila svoj predhodni družbeni položaj in se zdaj pripravljata na novega.
2. Obredi roba oziroma margine (fr. *rites de marge*) ali liminalni obredi (fr. *rites liminaires*) – posameznik ali skupina sta zapustila predhodni družbeni položaj, nista pa še zavzela novega, zato sta zunaj družbe.
3. Obredi vključitve oziroma agregacije ((fr. *rites d'agrégation*) ali postliminalni obredi (fr. *rites postliminaires*) – posameznik ali skupina zavzameta svoj novi družbeni položaj in se ponovno vključita v družbo.

² Van Gennep je razlikoval med družbeno in biološko puberteto.

Kot opozarja ameriški antropolog David I. Kertzer, avtor uvodne študije v drugi ameriški izdaji knjige iz leta 2019, so Van Gennepovi *Obredi prehoda* doživeli svetovno slavo šele pol stoletja po izidu v Franciji. To se je zgodilo po letu 1960, ko so jih prvič prevedli v angleščino in izdali pri ameriški založbi Chicago University Press. Velika večina kasnejših sklicevanj na Van Gennepovo knjigo in citiranj iz nje se opira na prevod iz te izdaje, zaradi česar je glede na francoski izvirnik prišlo do nekaterih odstopanj in celo pomenskih zavajanj. Iz tega razloga je vredno posvetiti pozornost odločitvi prevajalke Vizedom, da srednjo fazo obredov prehoda, ki jo je Van Gennep označil kot *rites de marge*, prevede kot 'obrede prehoda' [angl. *rites of transition*]. Ta prevod je zavajajoč: prva in tretja faza pomenita prehod, druga pa je edina, ki to pravzaprav ni. Iz tega razloga Van Gennep občasno obravnava to drugo fazo kot obdobje in ne kot prehod, torej kot trajanje v času z edinstvenimi, neredko svetimi značilnostmi. (Kertzer xxvi)³

Na začetku poglavja, v katerem se ukvarja s pogrebi, Van Gennep ugotavlja, da najizrazitejša komponenta pogrebnih ceremonij v nasprotju s pričakovanji niso obredi ločitve, temveč obredi roba oziroma margine ali liminalni obredi, kajti »obredov ločitve je malo in so zelo preprosti, obredi roba pa izpričujejo trajanje in kompleksnost, ki sta včasih tako izjemna, da jima moramo priznati določeno avtonomijo« (Van Gennep 146). Gre za obdobje med smrtjo in pogrebom umrlega, če slednji pomeni njegovo vključitev v svet mrtvih ali reinkarnacijo med žive. Obredi roba se lahko med seboj razlikujejo glede na družbo, kulturo ali religijo, iz katerih izvirajo, variirajo pa tudi glede na spol, starost in družbeni položaj pokojnika. Skupno jim je to, da žalujočim nalagajo odgovornost za uskladitev njegove poti v onostranstvo z veljavnimi običaji.

Preživeli so seveda drugo ime za žalujoče, žalovanje pa je po Van Gennepu obdobje roba, ki traja od obredov ločitve do obredov vključitve. Obdobje roba preživelih marsikdaj sovпада z obdobjem roba umrlih, kar z drugimi besedami pomeni, da se v teh primerih žalovanje konča, ko se je umrli vključil v svet mrtvih. »Žalujoči in pokojnik v obdobju žalovanja tvorijo posebno skupino, ki je med svetovoma živih in mrtvih, to, kako hitro lahko posamezniki skupino zapustijo, pa je odvisno od tega, v kako tesnem odnosu so živeli s pokojnikom.« (147)

³ Iz podobnega razloga se je v slovenščini tudi kot poimenovanje tretje faze obredov prehoda uveljavilo drugačno poimenovanje, kot ga predlagamo v tej nalogi, ki se ravna po francoskem izvirniku. Gre za sintagmo »obredi vključitve oziroma inkorporacije«, ki je neposreden prevod angleške rešitve *phases of incorporation*. Ker ne prinaša tako ključne pomenske spremembe kot prevod druge faze, na to razliko opozarjamo pod črto.

V pogrebnih obredih je začetek faze roba ali liminalne faze »označen fizično, z različno dolgo trajajočim zadrževanjem trupla ali krste v sobi umrle osebe (kakor med bedenjem), v veži hiše ali kje drugje« (148). To je iztočnica za vrsto nadaljnjih obredov, s pomočjo katerih preživeli zadostijo šegam in običajem ter pokojniku pomagajo, da najde svoje mesto na drugem svetu. Včasih se faza roba ali liminalna faza »nadalje razdeli na več delov v postliminalni fazi, kjer se njeno podaljšanje sistematizira v obliki komemoracij (čez teden, dva tedna, mesec, štirideset dni, leto), ki so po naravi podobne obredom obletnic poroke, rojstva in včasih iniciacije« (149).

Najpogostejša predstava o svetu, v katerega naj bi bil namenjen umrli, je ta, da gre za svet, ki je po zasnovi in družbeni organizaciji podoben temu, v katerem je bival za časa življenja, le da je prijetnejši. »Zaradi tega se vsakdo umesti v kategorije klana, starostne skupine ali poklica, ki jih je zavzemal na Zemlji. Iz tega logično sledi, da se otroci, ki se še niso vključili v družbo živih, ne morejo klasificirati v svetu mrtvih.« (152) Van Gennep navaja primer iz katoliške prakse, kjer otroci, ki umrejo, ne da bi jih prej krstili, za zmeraj ostanejo v predpeklu. »Truplo dojenčka, ki ni bil poimenovan, obrezan ali kako drugače obredno prepoznan, se pokoplje brez ustaljenih ceremonij, zažge ali zavrže – zlasti tam, kjer menijo, da še ni posedoval duše.« (153)

Tako kot dojenčki, ki niso bili deležni obredov krsta, poimenovanja ali iniciacije, so tudi »vse tiste osebe, ki niso šle skozi pogrebne obrede, obsojene na pomilovanja vreden obstoj, saj ne morejo vstopiti v svet mrtvih in se vključiti v družbo znotraj njega. To so najbolj nevarni mrtvi. Radi bi se spet vključili v svet živih, ker pa se to ne more zgoditi, se v odnosu do njega vedejo kot sovražni tujci.« (160) Poleg tega »ti mrtvi brez ognjišča ali doma pogosto močno hrepenijo po maščevanju. Iz tega razloga so pogrebni obredi za žive tudi dolgoročno koristni; z njihovo pomočjo se znebijo svojih sovražnikov v večnosti.« (161) Poleg vseh doslej že omenjenih se v kategoriji brezdomnih mrtvih po Van Gennepu lahko znajdejo tudi »pokojniki, ki so ostali brez družine, samomorilci, tisti, ki so umrli na potovanju, tisti, ki jih je zadela strela, tisti, ki so umrli zaradi kršitve tabuja, in drugi« (prav tam). Pravila variirajo glede na družbo, kulturo ali religijo.

Ko se Van Gennep posveti usodi samomorilcev v posmrtnem življenju, se sklicuje na članek avstrijskega antropologa Richarda Lascha *Die Verbleibsorte der abgeschiedenen Seele der Selbstmörder* (*Kje se nahaja pokojna duša samomorilca*) iz leta 1900. Po njem povzame štiri različne kategorije naziranja samomorilcev, od katerih je odvisno njihovo posmrtno življenje:

- 1) Samomor je sprejemljivo dejanje, zato se posmrtna usoda samomorilca ne razlikuje od tiste, ki doleti ostale umrle. V primerih neozdravljive bolezni ali pohabe je lahko samomor »celo zagotovilo, da je duša v dobrem stanju in ni oslabiljena ali pohabljen« (161).
- 2) Samomorilec je za prostovoljni odhod s tega sveta v naslednjem svetu nagrajen, denimo v primeru samomorilskih napadalcev ali vdov.
- 3) Oseba, ki naredi samomor, se ne bo mogla vključiti v svet mrtvih in bo zato obsojena na večno tavanje med svetovoma živih in mrtvih.
- 4) Samomor je nesprejemljivo dejanje, zato bo samomorilec na drugem svetu kaznovan, moral bo ali »stavati med svetovoma živih in mrtvih toliko časa, kot bi sicer živel, ali bivati v nižjem območju sveta mrtvih ali biti izpostavljen mučenju itd. (kot v peklu)« (prav tam).

Kadar za mrtve onkraj groba ne obstaja noben poseben prostor, prebivajo v okolici hiše, grobu ali na pokopališču. »V tem primeru je pogreb dejanski obred vključitve v svet mrtvih.« (163)

2.1 Liminalnost in nečistost

Med raziskovalci, ki so po objavi prvega angleškega prevoda knjige *Obredi prehoda* leta 1960 razvijali Van Gennepove teze, izstopata britanska antropologa Mary Douglas in Victor Turner. Oba sta se v šestdesetih letih 20. stoletja ukvarjala s fazo roba oziroma margine ali liminalno fazo (lat. *limen* = prag), v kateri se posameznik ali skupina znajdeti zunaj struktur družbe, ker sta na sredi prehoda iz enega družbenega položaja v drugega. Čeprav sta oba, Douglas in Turner, svoje teze dokazovala zlasti na primerih obredov iniciacije, ki običajno vsebujejo dramatično in dolgotrajno fazo roba, precej manj pozornosti pa namenila pogrebnim ritualom ali ritualom žalovanja, so njune teze o liminalnosti navdihujoče tudi za naš predmet raziskave.

Mary Douglas je leta 1966 objavila knjigo *Čisto in nevarno : Analiza konceptov nečistosti in tabuja* (*Purity and Danger : An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*), v kateri je želela bralcu »pokazati, kako obredi čistosti in nečistosti ustvarjajo enotnost izkušnje. [...] Z njihovo pomočjo se razvijejo in javno prikažejo simbolni vzorci. Neenaki vzorci se v teh elementih povežejo in neenake izkušnje pridobijo pomen.« (Douglas 27) Knjiga izhaja iz misli, da je naše pojmovanje umazanije oziroma nečistosti [angl. *pollution*; lat. *pollutio* – umazati, oskruniti] oprto na odkrivanje anomalij: »Razmišljanja o umazaniji vključujejo razmišljanja o razmerju reda do nereda, obstajanja do neobstajanja, oblike do brezobličnosti, življenja do smrti.« (31)

Kot dokazuje v nadaljevanju knjige, ideje o nečistosti v družbi učinkujejo na dveh ravneh:

- 1) Instrumentalna raven: ljudje poskušajo uravnavati in usmerjati obnašanje drugih, vedoč, da »idealno družbeno ureditev varujejo nevarnosti, ki grozijo kršiteljem. Ta verovanja v nevarnosti lahko posameznik uporabi za prisilo nad drugim človekom, obenem pa se tudi sam zaveda, da mu grozijo, če skrene s poti. So vpliven jezik vzajemnega opozarjanja« (28).
- 2) Ekspresivna raven: predstave o nečistosti povezujejo z družbenim življenjem, pri čemer »nekatero vrste nečistosti predstavljajo analogijo obče slike družbenega reda« (prav tam).

Ne glede na to, kako stare so določene kulture in družbe in koliko časa v njih obstajajo različne ideje o čistosti in nečistosti, pa te v času in prostoru niso nespremenljive. »Vse razloge imamo za prepričanje, da so zelo občutljive na spremembe. Lahko sklepamo, da jih isti nagib k uveljavljanju reda, zaradi katerega nastanejo, nenehno modificira in bogati.« (30) Z avtorico knjige se je mogoče strinjati, da je to pomembna misel, ki jo je treba imeti ves čas pred očmi.

Tudi na začetku poglavja »Moč in nevarnost« (»Powers and Dangers«), v katerem na temelju Van Gennepevih tez o obredih prehoda obravnava značilnosti vmesne liminalne faze, Douglas spregovori o neredu:

Čeprav nered pokvari vzorec, pa je obenem tudi njegovo gradivo. Red vključuje omejitve; iz vseh možnih gradiv je bil narejen izbor in uporabljen omejen obseg. Nered je tako posledično neomejen, znotraj njega ni bil realiziran noben vzorec, toda njegov potencial za vzorčenje je neomejen. Zato nereda preprosto ne obsodimo, ko ustvarjamo red. Priznavamo, da je nered za obstoječi vzorec destruktiven, toda predstavlja tudi njegov potencial. Simbolizira tako nevarnost kot moč. (145)

Ljudje v fazi roba ali margine so začasno izvzeti iz struktur družbe. »To so ljudje, ki so nekako izpuščeni iz vzorčenja družbe, ki nimajo svojega mesta.« (146) Te posameznike in skupine v času trajanja liminalne faze in vztrajanja v območju njenih obredov družba pojmuje kot ranljive in obenem neizogibno tudi nevarne: »Nevarnost leži v prehodnih stanjih preprosto zato, ker sam prehod ni niti eno niti drugo stanje, je neopredeljiv. Oseba, ki mora preiti iz enega stanja v drugo, je sama v nevarnosti in predstavlja nevarnost tudi za druge. To nevarnost nadzoruje obred, ki osebo natančno loči od njenega starega statusa, jo začasno izloči in nato javno razglasi njen vstop v nov status.« (147-148) Pogoji za to, da bi se ljudje lahko pomaknili dalje in v družbi vzpostavili na novo, je torej ustrezen obred vključitve, ki bo potrdil njihov spremenjeni položaj znotraj obstoječih struktur. Če se to ne zgodi, je oseba obsojena na trajno izločenost iz družbe.

Razlog za to tiči v varovanju družbenega reda: če kdo zato, ker je sredi prehoda iz enega položaja v drugega, nima mesta v družbi, sam zoper to ne more nič, drugi pa vseeno sprejmejo varnostne ukrepe proti njemu. Potem ko tezo dokazuje na vrsti obredov iniciacije v primitivnih kulturah, se Douglas ozre še po razvitem Zahodu. Tudi tukaj odkrije in izpostavi dva primera posameznikov in skupin, ki imajo spričo odsotnosti ustreznih obredov vključitve težave pri reintegraciji v družbo. Gre za nekdanje zapornike, ki po prestani kazni le stežka zavzamejo nov družbeni položaj, in osebe z duševnimi motnjami, ki se po okrevanju v institucijah srečujejo z identično oviro. »Dejstvo, da te splošne predpostavke o nekdanjih zapornikih in norcih dokazujejo same sebe, tu ni pomembno. Bolj zanimivo je vedeti, da marginalno stanje po vsem svetu sproža enake odzive in da so ti načrtno reprezentirani v obredih marginalizacije.« (150)

Če izstopimo iz območja primerov, ki jih uporablja Douglas, ter tezo o oteženi reintegraciji oseb z duševnimi motnjami prenesemo na žalujoče posameznike, dobimo zanimiv primerjalen odgovor na spraševanje o tem, zakaj so tudi slednji v primeru prekršitve splošno sprejetih norm v družbi nezaželeni in ostajajo iz nje izvzeti. Kajti tudi žalujoči so med izgubo bližnjega in okrevanjem po njej v liminalnem obdobju, zaradi česar jih družba doživlja kot ranljive in nevarne. Kot bomo videli v nadaljevanju tega poglavja, ki bo govorilo o odnosu zahodne družbe in kulture do smrti v zgodovinski perspektivi, se je toleranca skupnosti do njihovega statusa žalovanja skozi stoletja spreminjala, vselej in povsod pa je bila omejenega roka. Vse družbe in dobe so negovale lastna splošno sprejeta pravila o tem, kako dolgo naj traja žalovanje in kako intenzivno sme biti. Kdor jih je prekršil, je s tem ogrozil svojo vrnitev v obstoječe strukture družbe, obtičal v liminalnem obdobju ter še naprej veljal za ranljivega in nevarnega.

Mary Douglas na tej točki opozori na še en dodaten vidik tveganja v sodobni družbi, in sicer na vključenost posameznika v institucije, ki v očeh skupnosti formalno potrdi njegove težave. Za osebe, ki predolgo in preveč intenzivno žalujejo in iz tega razloga pristanejo na psihiatriji, najbrž velja nekaj zelo podobnega kot za osebe z duševnimi motnjami: »Dokler ostanejo doma, je njihovo nenavadno vedenje sprejeto. Ko pa so enkrat uradno označene kot nenormalne, povsem enako vedenje velja za nedopustno.« (149) Kot bomo videli v tretjem poglavju naloge, ki se bo ukvarjalo s psihološkimi vidiki žalovanja, je iz te ideje izhajal tudi Sigmund Freud, ko je načrtoval razliko med žalovanjem in melanholijo kot njegovo patološko različico. Predolgo in preveč intenzivno žalovanje je v družbi stigmatizirano; imamo ga za ekscesnega, nezaželenega in potrebnega psihiatrične obravnave, ki naj poteka za zaprtimi vrati za to pristojnih institucij.

Victor Turner se je z liminalnostjo ukvarjal leta 1967 v knjigi *The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual* (*Gozd simbolov : Vidiki rituala pri ljudstvu Ndembu*), natančneje v njenem poglavju »Betwixt and Between« (»Vmes in med«), ki na primerih obredov iniciacije v manjših plemenskih skupnostih obravnava sociokulturne značilnosti liminalne faze. Sklicujoč se na Van Gennepovo knjigo *Obredi prehodov* uvodoma zapiše: »Če je naš osnovni model družbe model 'strukture položajev', moramo obdobje roba ali 'liminalnosti' imeti za medstrukturno situacijo.« (Turner 234). Obredi prehoda so po Turnerju sicer prisotni v vseh družbah, vendar »pridejo najbolj do izraza v maloštevilnih, relativno stabilnih in cikličnih skupnostih, kjer so spremembe stvar biološkega in meteorološkega ritma, ne pa tehnoloških inovacij« (prav tam).

Obredi prehoda po Turnerju razkrivajo in predstavljajo prehode med »stanji« [angl. *state*], kar naj bi bil bolj vključujoč izraz od »statusa« ali »položaja«, saj lahko zaobjame več pomenov:

S 'stanjem' merim na 'relativno stalen ali stabilen položaj' in v njegov pomen vključujem tudi družbene konstante, kakršne so na primer pravni status, poklic, položaj ali imenovanje, čin ali stopnja izobrazbe. Menim, da zajema tudi situacijo osebe, ki jo določa njena kulturno prepoznana stopnja zrelosti, kot na primer kadar govorimo o 'poročenem ali samskem stanu' ali o 'obdobju zgodnjega otroštva'. Izraz 'stanje' se nanaša tudi na ekološke razmere ter na fizično, duševno ali čustveno kondicijo, ki jo posameznik ali skupina izpričujeta v določenem trenutku. Človek je tako lahko v dobrem ali slabem zdravstvenem stanju, država pa v stanju vojne ali miru oziroma v stanju lakote ali obilja. Stanje je, na kratko, bolj inkluziven koncept kakor status ali funkcija in se nanaša na vsakršen tip stalnega ali vztrajajočega položaja, ki je kulturno prepoznan (prav tam).

Zatem se Turner posveti definiciji izraza »prehod« [angl. *transition*] glede na izraz »stanje«: »[...] na prehod sam raje gledam kot na proces [angl. *process*], postajanje [angl. *becoming*] in v primeru obredov prehoda tudi preobrazbo [angl. *transformation*]« (prav tam). Da bi ponazoril značaj procesa, ki je vselej dinamičen in podvržen spremembi, si pomaga s primeroma vode med segrevanjem in bube kot vmesne stopnje v razvoju iz ličinko v večšo. »Kot želim dokazati, ima prehod drugačne kulturne značilnosti kakor stanje.« (prav tam) Preden se loti obravnave konkretnih primerov, opozori še na vsebinski razloček med izrazoma »obred« [angl. *ritual*] in »ceremonija« [angl. *ceremony*]: »Menim, da je izraz 'obred' primernejši za označevanje oblik religioznega vedenja, povezanih z družbenimi prehodi, izraz 'ceremonija' pa za označevanje oblik religioznega vedenja, povezanih z družbenimi stanji, pri katerih so večjega pomena tudi politično-pravne institucije. Obred je transformativen, ceremonija konfirmativna.« (prav tam)

Subjekt obreda prehoda je v liminalni fazi sočasno fizično viden in strukturno neviden, kajti »kot člani družbe večinoma vidimo le to, kar pričakujemo, in to, kar pričakujemo, je pogojeno s tistim, kar smo se naučili iz definicij in klasifikacij naše kulture« (prav tam). Neofiti oziroma novinci, izpostavljeni obredom iniciacije, ki jih proučuje Turner, strukturno niso vidni preprosto zato, ker družba ne razpolaga s klasifikacijo »ne-fant-ne-mož« [angl. *not-boy-not-man*]. Neofit ali novinec je strukturno nedoločljivo »prehodno bitje« [angl. *transitional being*] ali »liminalna persona« [angl. *liminal persona*]; opredeljujeta ga njegovo začasno poimenovanje in poseben nabor simbolov. Simbolika, ki obdaja liminalne persone, je zapletena in bizarna ter pretežno oprta na biološke procese. Ker so hkrati ne več klasificirane in še ne klasificirane, je strukturna nevidnost teh oseb izrazito dvojna: po eni strani se nanaša na nekdanje stanje, ki so ga zapustile v obredu ločitve, po drugi pa na prihajajoče stanje, ki ga bodo šele dosegle v obredu vključitve.

»V zvezi s tem, da niso več klasificirane, so simboli, ki jih reprezentirajo, v številnih družbah povzeti po biologiji smrti, razpadanja, trohnenja in drugih fizičnih procesov, ki imajo negativen predznak, na primer menstruacije (ki je pogosto razumljena kot odsotnost ali izguba fetusa).« (236) Turner navaja primere, ko so z neofiti v nekaterih skupnostih ravnali povsem enako, kot običajno ravnajo s trupli: jih zagrebli v zemljo ali pustili negibno ležati sredi dogajanja, ki je delovalo kot obredna slovesnost, jih obarvali v črno ali obdali z maskami, ki so predstavljale pokojnike. »Drugi vidik, da še niso klasificirani, je pogosto izražen v simbolih, povzetih po procesih nosečnosti in poroda. Neofiti so obravnavani kot zarodki, novorojenčki ali dojenčki s pomočjo simboličnih sredstev, ki variirajo od kulture do kulture.« (prav tam) V obeh primerih je torej sugerirano pojmovanje, da neofiti niso ne živi ne mrtvi oziroma so hkrati eno in drugo.

V nadaljevanju poglavja se Turner opre tudi na knjigo Mary Douglas *Čisto in nevarno*, iz katere izpostavi predvsem stališče, da je družba razvila koncept nečistosti kot varovalni mehanizem, s katerim ščiti svoje principe in kategorije. Vse tisto, kar je pojmovano kot nejasno ali protislovno, zato v različnih skupnostih po vsem svetu velja za nečisto in posledično nevarno.

S tega vidika bi pričakovali, da prehodna bitja še posebej širijo nečistost, saj niso ne eno ne drugo ali oboje naenkrat, ne tu ne tam ali pa morda celo nikjer (v smislu katere koli veljavne kulturne topografije) in v najboljšem primeru vsaj »vmes in med« vsemi priznanimi točkami v prostoru-času strukturne klasifikacije. Hipotezo dr. Douglas pravzaprav potrjuje dejstvo, da so liminalne persone praktično vedno in povsod obravnavane, kot da razširjajo nečistost v odnosu do tistih, ki niso bili »cepljeni« proti njim s tem, da bi bili sami prek obreda inicirani v isto stanje. (prav tam)

Za našo raziskavo so posebej pomembne ugotovitve, do katerih se Turner dokoplje, ko poskuša odgovoriti na vprašanje, zakaj in kako imajo osebe ali skupine, ki so v liminalni fazi obredov iniciacije, status in attribute svetega: »Ko govorimo o liminalnosti, nimamo opravka s strukturnimi protislovji, ampak z esencialno nestrukturiranim (ki je sočasno destrukturirano in predstrukturirano), kar si ljudje pogosto pojasnijo tako, da neofitom pripišejo tesno zvezo z božanstvom ali nadčloveško močjo, torej z nečim, kar doživljajo kot osvobojeno, neskončno, brezmejno.« (prav tam) Zaradi tega neofiti nimajo atributov 1) prostora, 2) spola in 3) lastnine:

- 1) Prostor. Kot smo ugotovili, so neofiti strukturno nevidni in obredno nečisti, zaradi česar se o njih »včasih pravi, da so 'nekje drugje'. Zasedajo fizično, ne pa tudi strukturno 'resničnost', zato se morajo skriti, kajti paradoksalno ali škandalozno bi bilo videti nekaj, kar sploh ne bi smelo obstajati« (prav tam). Njihova izolacija je fizična ali simbolična, lahko jih pošljejo na skrivne svete kraje ali pa jih preoblečejo, maskirajo oziroma prebarvajo.
- 2) Spol. V družbah, ki so strukturno pretežno oprte na institucijo sorodstva, imajo razlike med spoloma jasen in velik strukturni pomen, zato v njih z neofiti včasih ravnajo ali jih simbolno reprezentirajo, kot da nimajo biološkega spola, drugič pa jim ne glede na njihov dejanski biološki spol pripišejo attribute obeh, torej moškega in ženskega. »Simbolno so brezspolni ali dvospolni in so v tem pogledu neke vrste človeška *prima materia*, nediferenciran surov material.« (prav tam) Njihov biološki spol je tako začasno ukinjen.
- 3) Lastnina. Neofiti ne posedujejo ničesar, kar velja za materialno in tudi simbolno lastnino. Obojemu so se morali v obredu ločitve odreči in tako bo ostalo do trenutka, ko bodo opravili obred vključitve. »Nimajo statusa, premoženja, insignij, posvetne obleke, čina, sorodstvenih pozicij, torej ničesar, po čemer bi se strukturno razlikovali od drugih.« (prav tam) Lastnino jim odvzame in z njo upravlja skupnost, oni pa so razlaščeni in brezpravni.

Ena sama simbolna reprezentacija lahko zaobjema več različnih ali nasprotujočih si pomenov. To omogoča »posebna enotnost liminalnosti: tisto, kar ni ne to ne ono, je oboje« (prav tam):

Zanimivo je videti, da lahko po principu ekonomije simbolnih referenc (ali varčevanja z njimi) na logično nasprotno procese smrti in rasti kažejo isti znaki, na primer v primerih koč in predorov, ki so sočasno grobnice in maternice, simbolike luninih plemen (istih ciklov njenega naraščanja ali upadanja), simbolike kačje levitve (zdi se, da umre, a le zato, da odvrže staro kožo in se vrne v novi), simbolike medveda (jeseni »umre« in se spet rodi« spomladi), golote, ki označuje tako novorojenčka kot truplo, pripravljeno za pogreb) ter drugih simbolnih tvorb in dejanj. (prav tam)

Ni treba poudarjati, da liminalno obdobje na posameznika ali skupino, ki sta mu izpostavljena, močno vpliva, saj je njegova funkcija v tem, da ju pripravi na novo stanje ali položaj, ki ga bosta v družbi zasedla po opravljenem obredu vključitve. »Zdi se, da skrivnostno védenje ali 'gnoza', ki ju usvoji v liminalnem obdobju, spremeni najglobljo naravo neofita in vtisne vanj značilnosti njegovega novega stanja, kakor bi se pečat vtisnil v vosek. Ne gre le za pridobitev znanja, temveč za spremembo v biti.« (239) Neofit med liminalnim obdobjem vsrka znanja in uvide, ki mu podelijo novo moč in ga opremijo za njegovo prihodnje stanje ali položaj v družbi.

Tako kot so jim odvzeti družbeni prostor, biološki spol ter materialna in simbolna lastnina, iz katere so črpali svojo identiteto, se morajo neofiti v liminalnem obdobju znebiti tudi vseh znanih vzorcev razmišljanja, delovanja in čustvovanja: »V liminalnem obdobju so neofiti zdaj prisiljeni zdaj spodbujeni v razmislek o lastni družbi, kozmosu ter silah, ki jih vzpostavljajo in ohranjajo. Liminalnost lahko zato delno opišemo kot fazo refleksije. Ideje, občutki in dejstva, ki so bili doslej povezani v sklope in sprejeti brez razmisleka, se zdaj razgradijo na sestavne dele, ki so izolirani in podvrženi njihovi refleksiji.« (prav tam) Smisel liminalnega obdobja je ultimativno transformativen: iz njega nihče ne pride takšen, kot je vanj vstopil. Kot bomo videli v naslednjih poglavjih, to ne velja le za novince v obredih iniciacije, ki sta jih proučevala Mary Douglas in Victor Turner, temveč tudi za udeležence liminalne faze v drugih obredih prehoda.

Poglobljen antropološki uvid v razumevanje nečistosti pri starih Grkih je dve desetletji kasneje prispeval Robert Parker, ko je leta 1983 objavil knjigo *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion* (*Miazma. Onesnaženje in očiščenje v zgodnji grški religiji*). Kot piše v poglavju »Rojstvo in smrt«, sta bila človekov prihod na svet in odhod z njega v antični Grčiji neločljivo povezana z *miazmo* [grš. *miasma*] oziroma onesnaženjem:

Kaj je miazma? Korenine koncepta miazme in miazmične teorije segajo v antično obdobje, natančneje v klasično Grčijo v četrtem ali petem stoletju pr. n. št. Grška beseda *miasma* (μίασμα) prvotno ni imela medicinskega, ampak verski in pravni pomen, ki je izhajal iz glagola *miaino*, kar pomeni povzročanje oziroma nastajanje madeža. Prva zabeležena raba besede miazma se je nanašala na madež krvi, ki se je prelil pri storitvi kaznivega dejanja. Slavni grški zdravnik Hipokrat je bil eden prvih zdravnikov, ki je razvil teorijo o nemagičnih ali nereligioznih vzrokih bolezni, ki je vključevala tudi miazmo. V tem primeru se je miazma nanašala na slab zrak, ki naj bi bil vzrok kuge, nalezljivih bolezni ali epidemije. (Bajuk Senčar 27)

Hišo, v kateri je kdo umrl, je doletelo onesnaženje, zaradi katerega so se morali vsi, ki so vanjo vstopili, kasneje podvreči različnim gestam in ritualom očiščenja, posmrtnih ostankov umrlih pa so se smele dotikati izključno ženske roke: »Ženske iz hiše so pripravile umrlega za njegovo razstavitev in ogled; truplo so umile, ga mazile, mu posadile na glavo krono, ga oblekle v čista oblačila, navadno bele ali rdeče barve, ter ga položile na ležišče, postlano z vejami in listjem. Na ta način so ga simbolno očistile kljub vsemu onesnaženju okoli njega, kajti truplo je nosilo krono, emblem čistosti.« (Parker 35) Prav tako so bile lahko samo ženske tiste, ki so pokojnika objokovale; tradicija naricanja žalostink med bedenjem ob pokojniku v domači hiši in še posebej kasneje med samim pogrebom se je do danes ohranila v nekaterih delih Balkana.

Potem ko so ženske simbolično očistile truplo in ga pripravile za pogreb, je dva dni ležalo na domu umrlega. Šele tretji dan so ga smeli odnesti iz hiše. »Solon je zahteval, da se to izvede pred zoro; ko je cesar Julijan skoraj tisoč let pozneje sprejel podoben ukrep, je bil njegov cilj zaščititi mimoidoče pred morebitnim onesnaženjem, medtem ko je bil Solonov namen po vsej verjetnosti tudi ta, da bi ljudi odvrnil od tradicionalno aristokratskega pogreba s tem, da mu je odvzel občinstvo.« (Parker 36). Trupla pokojnikov so nato odnesli v nekropole izven naselij da bi jih tam pokopali brez navzočnosti svečenika. »Po pogrebu je bilo v navadi umivanje ali kopanje pogrebcev. Obredu je sledila pomembna reafirmacija tuzemskih vrednot in volje do življenja; žalujoči so skupaj s krono umrlega sedli za mizo, da bi uživali v hrani.« (prav tam)

Temeljitega očiščenja sta morala biti deležna tudi kraj, na katerem je pokojnik izdihnil, in hiša, v kateri je ležal po smrti. Po iznosu trupla so jo še istega jutra poškopili z morsko vodo, kajti šele po tem obredu je spet veljala za čisto in je bilo v njej mogoče obnoviti stik z bogovi prek daritev na ognjišču. Pogrebu so sledili nadaljnji obredi, ki so jih izvajali na grobu v vse daljših časovnih intervalih. Stari Grki so verjeli, da se moč onesnaženja med njimi lahko povrne, zato so bili njihovi izvajalci podvrženi strogim pravilom. »'Svet in ljudstvo sta odločila. Na tretji dan (in) prvo obletnico bodo tisti, ki izvajajo obrede, čisti, a ne bodo smeli v tempelj.'« (prav tam) Parker opozarja, da so se ljudje o teh zadevah odločali na podlagi glasovanja in ne posveta z orakljem. »Ne preseneča, da je celo letno obeleževanje smrti povzročalo blago onesnaženje. Nečistost se zadržuje v fizičnih relikvijah; plašni in čisti se izogibajo stopiti na grobnico, zakon pa nalaga očiščenje, če se na javnem kraju odkrije človeška kost ali nepokrit grob.« (prav tam)

Na stopnjo nečistosti pokojnika so imele močan vpliv okoliščine, v katerih je zapustil ta svet. »Postelja, na kateri je nekdo umrl naravne smrti, ni veljala za posebej onesnaženo, v primeru samomora z obešenjem pa so vrv in vejo uničili ali odvrgli zunaj meja mesta.« (42-43) Truplo padlega vojaka ni pretirano okužilo tistih, ki so ga zagrebli, nepokopano truplo pa je veljalo za močan vir okužbe, zato naj bi bili pokopa vselej deležni tudi sovražni vojaki.

Kot vemo, je Sofokles v *Antigoni* ustvaril izjemno podobo tovrstnega onesnaženja: ostanki trupel, ki so jih ptice ujede odvrgle na oltarje, so pogasili žrtvene ognje in obsodili mesto na jezo bogov. Zanimivo je, da Grki narave *miazme* običajno niso upoštevali tako dosledno, toda Sofokla je v eksplicitnost prisilil pesniški namen, iz tega razloga jo je opisal tako konkretno. Očitno je, da v danem kontekstu ne gre za 'naravno onesnaženje', temveč za kazen bogov, ki je uperjena zoper kršitev temeljnega družbenega načela, posameznikove pravice do pokopa. (44)

Parker se v citiranem odlomku navezuje na pogovor med Kreonom in Tejrezijem v petem prizoru tragedije, v katerem videc poroča vladarju o posledicah njegove odločitve, da Polinejk ne sme biti deležen pogreba: »Vse mesto je okuženo od tebe. / Vsi žrtveniki so oskrunjeni / od ptic ujed in psov, ki se gostijo / ob truplu bednega sinu Ojdipa. / Zato bogovi več ne marajo molitev naših ne darilnih žrtev / in ptice dobrih znamenj ne žgolijo, / odkar so pile kri ubitega.« (Sofokles 68) Toda kot Parker ponovi v nadaljevanju, so stari Grki posameznikovo pravico do pokopa v praksi jemali bolj ohlapno in mu jo pogosto tudi odrekli. Skoraj brez izjeme so puščali nepokopane izdajalce in roparje svetišč. »Ravnanje s trupli je ostalo eden od načinov, s katerim so lahko ljudje drug drugega prizadeli, ponižali ali častili, izrazili prezir ali spoštovanje.« (46)

Kot rečeno, je Sofokles iz pesniških razlogov ob pisanju tragedije pretiraval: »Dolgotrajnega javnega izpostavljanja trupla, kakršnega zaukaže Kreon v *Antigoni*, niso praticirali v nobeni grški državi in že ob sami omembi učinkuje šokantno.« (47) Ne da bi se spuščali v številne različice mita o Antigoni naj ob koncu znova opozorimo samo še na tisto, kar je za nas najbolj bistveno: ne glede na to, kako interpretiramo njene razloge za pokop Polinejka, je bila Antigona za izvršitev tega dejanja že v temelju pristojna kot ženska, kajti samo ženske so se v stari Grčiji smele dotikati trupel ter iz širše skupnosti izganjati onesnaženje, s katerim jo je ogrozila smrt.

3. Od ukročene do prepovedane smrti

Francoski medievalist in socialni zgodovinar Philippe Ariès je leta 1975 v knjigi *Essais sur l'histoire de la mort en occident* (*Eseji o zgodovini smrti na zahodu*), ki je pomenila svojevrstno prelomnico v proučevanju odnosa zahodne civilizacije do smrti, predstavil tezo, da je 20. stoletje človeku vzelo smrt in jo umestilo v območje prepovedi. To naj bi se zgodilo v drugi polovici 20. stoletja, pred tem pa je bila smrt v človekovem vsakdanjem življenju bolj prisotna in posledično tudi manj sporna: »V zadnji tretjini stoletja pa smo bili priče brutalno revolucionarni spremembi tradicionalnih idej in občutij; tako brutalno revolucionarni, da je šokirala proučevalce družbe. Fenomen je bil prej povsem neznan. Vseprisotna in bližnja smrt se je umaknila in izginila. Zdaj se je sramujemo, postala je objekt prepovedi. (Ariès, *Essais* 61)

Človekov odnos do smrti se je sicer spreminjal tudi od zgodnjega srednjega veka do sredine 20. stoletja, vendar tako počasi, da se ni tega nihče zares zavedal: »Spremembe človekovega odnosa do smrti so ali same po sebi zelo počasne ali umeščene v dolga časovna obdobja, v katerih se nič ne zgodi.« (17) Socialni zgodovinar, ki proučuje smrt, se iz tega razloga »ne sme bati preskakovanja stoletij in rokovanja s pojmi, kakršen je 'tisočletje': napake, ki se jim v tem primeru sicer ne bo izognil, so manj nevarne kot anahronizmi v razumevanju, ki jih tvega, če upošteva prekratko časovno obdobje« (prav tam). Iz tega razloga je Ariès upošteval celotno tisočletje in svoja dognanja predstavil v štirih ločenih predavanjih oziroma poglavjih knjige.⁴

»Prvo od njih bo pretežno umeščeno v območje sinhronije. Nanaša se na dolgo vrsto stoletij, na tisoče let. Naslovili ga bomo *ukročena smrt*. Z drugim predavanjem pa bomo že vstopili v diahronijo: katere so bile tiste spremembe v srednjem veku, ki so od približno 12. stoletja dalje začele spreminjati nadčasovni odnos do smrti in kakšen smisel lahko odkrijemo v njih?« (prav tam) Na podlagi tega izhodišča Ariès razvrsti prevladujoči odnos do smrti v zgodovini zahodne kulture v štiri kategorije: *ukročeni smrti* (do 12. stoletja) sledijo *svoja smrt* (12.–15. stoletje), *tvoja smrt* (16.–20. stoletje) in *prepovedana smrt* (od druge polovice 20. stoletja dalje). Čeprav si sledijo zaporedoma, njihove časovne zamejitve niso rigorozne. Avtor bralca sproti opozarja na prekrivanja in odstopanja v nizu obdobj, v katerih je prevladoval določen odnos do smrti.

⁴ Predavanja, ki tvorijo jedro knjige, je Ariès napisal med letoma 1966 in 1975 ter jih še pred objavo predstavil v živo na Univerzi Johnsa Hopkinsa v Marylandu v ZDA.

1) Ukročena smrt (fr. *la mort apprivoisée*), do 12. stoletja. Naslovni junak srednjeveškega epa *Pesem o Rolandu* iz leta 1100 umre na bojišču. Tik preden se to zgodi, globoko v sebi začuti, da se njegov čas izteka, kajti »smrt ga vsega prevzema; od glave se mu spušča k srcu« (18). Tako opozorjen se Roland najprej spominja svojega življenja in se od njega poslavlja, zatem pa se posveti molitvi, ki je sestavljena iz dveh delov. V prvem se pokesa grehov ter prijatelje in sovražnike prosi za odpuščanje, v drugem pa svojo dušo priporoči Bogu in ji s tem zagotovi odrešitev. Kot opozarja Ariès, je bilo tovrstno notranje opozorilo na skorajšnjo smrt dolga stoletja razumljeno kot doživet in povsem naraven začetek slovesa od življenja:

Poudarimo, da je opozorilo mnogo pogostejše kot iz nadnaravnih ali magičnih slutenj izhajalo iz naravnih znakov ali notranjega občutka. To je bilo nekaj zelo preprostega, kar je preživelo stoletja, nekaj, kar srečujemo tudi v današnji dobi in še vedno vztraja v industrializirani družbi. To »nekaj« je enako neznano v verovanju v čudeže kot v krščanski pobožnosti: to je spontano spoznanje. V njem ne obstaja možnost zavajanja ali pretvarjanja, da se ni ničesar vedelo. (18-19)

Potem ko postreže z vrsto primerov spontanih spoznanj iz srednjeveške epike in viteških romanov, avtor dokazuje, da so ostala prisotna tudi v kasnejših dobah. Kot primer navede Leva Nikolajeviča Tolstoja, ki je umrl leta 1910. V prvem desetletju 20. stoletja je bila enostavnost v sprejemanju smrti že presežena, toda Tolstojeva genialnost naj bi bila v tem, da jo je odkril na novo: »Na svoji smrtni postelji na vaški postaji je ječal: 'Kaj pa mužiki? Kako umirajo mužiki?' Vendar mužiki so umirali kot Roland, Tristan, Don Kihot: oni so vedeli. V Tolstojevi povesti *Tri smrti* stari kočijaž umira v kuhinji krčme ob veliki zidani peči. On ve. Ko ga stara dobra ženica vpraša, kaj mu je, ji odgovori: 'Smrt je tu, to je.'« (20)

Ne glede na to, ali je šlo za nenadno in nasilno smrt na bojišču ali za pričakovano in dolgotrajno umiranje v zavetju lastnega doma, si do zgodnjega srednjega veka ni bilo mogoče zamisliti, da bi kdo umrl, ne da bi pred tem doživel spontano in naravno spoznanje o svojem skorajšnjem koncu ter se temu primerno poslovil od sveta. Tudi če se mu je misel na smrt sprva upirala, jo je nazadnje vendarle sprejel in poskrbel za to, da so bili opravljeni vsi potrebni obredi. Značilno za tisto obdobje je bilo, da je umirajoči sam nadzoroval lastno smrt in obvladoval vsa njena ceremonialna pravila. On je bil tisti, ki je svetu sporočil novico o tem, da bo umrl, ter ga povabil na svoj dom, da bi se v njegovem zavetju od njega poslovil. Umiranje je bilo torej javen dogodek na domu umirajočega, katerega potek je bil vnaprej predpisan in navzočim dobro znan. Ariès strne bistvo ceremonije umiranja v štiri opazanja:

- a) Če je bilo to le mogoče, so ljudje v zgodnjem srednjem veku umirali na domu.
- b) Smrt je bila javna in organizirana ceremonija. Potem ko je bil nanjo predhodno opozorjen, jo »organizira sam umirajoči, ki ji 'predseduje' in obvlada njen protokol« (23).
- c) Soba umirajočega je imela značaj javnega prostora, v katerega je bilo mogoče vstopati in iz njega izstopati. V njej so bili navzoči zdravniki, duhovniki, sorodniki, prijatelji, znanci in celo naključni mimoidoči. Vselej so bili med njimi tudi otroci: »do 18. stoletja si ni bilo mogoče predstavljati sobe umirajočega brez prisotnosti otrok« (prav tam).
- d) Ključna je bila »enostavnost, s katero so sprejemali in izvajali obrede smrti, resda ceremonialno, a brez dramatiziranja, brez pretiranega vznemirjanja« (prav tam).

Najpomembnejši vidik smrti v tem obdobju je bil, da so jo ljudje pojmovali kot del življenja. Ni jih navdajala s kakšno posebno grozo, strahom ali obupom. Sprejemali so jo nekje med pasivno resignacijo in mističnim prepuščanjem. Bila jim je blizu, vselej na očeh in domača, kajti svetova živih in mrtvih še nista bila ločena, kot sta danes. Takratni človek je odhod na drugi svet doživljal kot neizogibno usodo in ni maral za individualne oblike slovesa. Ceremonijo umiranja je vodil sam, zato je imel smrt pod nadzorom. »Prastaro razumevanje, po katerem je bila smrt sočasno bližnja, blaga in indiferentna, je v nasprotju z našim, po katerem smrt zbuja tako velik strah, da si ne upamo več niti izgovoriti njenega imena. Zaradi tega bom na tem mestu to vrsto bližnje (intimne) smrti poimenoval – *ukročena smrt*. S tem ne mislim reči, da je bila smrt pred tem divja. Ravno nasprotno, danes je postala divja.« (24)

- 2) Svoja smrt (fr. *la mort de soi*), 12.–15. stoletje. V človekov prevladujoči odnos do smrti so v tem obdobju vstopile spremembe, vendar pri tem ni šlo za uveljavitev novega pojmovanja, ki bi zgolj nasledilo predhodnega, temveč za »subtilne modifikacije, ki bodo v tradicionalno pomirjenost in bližnji odnos s smrtjo postopno uvedle dramatično in osebno občutje« (32).

Človek zgodnjega srednjega veka je živel v tesnem stiku z naravo ter doživljal lastno umrljivost kot neizbežen del svoje vključenosti vanjo, človek visokega in poznega srednjega veka pa je ob njej že občutil določeno nelagodje in skrb. Spremembe naj bi izvirale iz vse tesnejše povezave med človekovo zavestjo o lastni umrljivosti ter njegovo okrepljeno individualnostjo. Ljudje so se začeli drugače kot prej zavedati dejstva, da bodo nekega dne tudi sami umrli. Misel na lastno umrljivost je začela v njih zbujati občutke odpora in strahu.

V zgodnjem krščanstvu ni bilo ukvarjanja z individualno odgovornostjo umrlih za lastna življenja, med 12. in 15. stoletjem pa se je razmahnila predstava o individualnem sojenju slehernemu smrtniku. Prej so bili kot slabi oziroma zli pojmovani samo tisti tisti, ki so živeli zunaj Cerkve, potem pa so se začela ob smrti tehtati dejanja umirajočega na dobra in slaba. S tem se je pojavilo tudi razločevanje med dobro in slabo smrtjo; ni bilo več vseeno, kako je kdo preživel svoje življenje, saj je postalo od tega odvisno, kaj se bo zgodilo z njegovo dušo po smrti. Bistvena je postala vez med smrtjo in človekovimi dejanji za časa življenja.

Na tej podlagi je v 12. in 13. stoletju vzniknila religiozna predstava o poslednji sodbi. Sprva so jo umeščali na sodni dan ob koncu sveta, ko naj bi Bog presodil dejanja vseh ljudi, živih in že umrlih, ter jih razdelil na tri skupine: na slabe, ki bodo pogubljeni, na grešne, ki se kesajo in bodo zato dobili možnost, da se očistijo, ter na dobre, ki bodo po smrti zveličani. Toda sčasoma je prišlo do vzpostavitve fenomena »ukinitve eshatološkega časa med smrtjo in koncem sveta. Sojenje se ne dogaja več v ogromnem eteričnem prostoru sodnega dne, temveč v notranjosti doma, ob postelji umirajočega.« (35) Povedano v sodobnem jeziku se je torej takrat začelo razlikovanje med poslednjo in posebno sodbo, ki je v veljavi še danes.

Ikonografija sojenja umirajočemu na njegovem domu je zaživela v gravurah na straneh *Ars moriendi*, »ilustrirane in anonimne pobožne knjižice, ki je bila v drugi polovici 16. stoletja močno razširjena. Preden so jo razmnožili v tiskani obliki, je gotovo obstajala njena rokopisna inačica, čeprav je težko določiti leto njenega nastanka.« (Tenenti 89) Brati jo je treba v kontekstu črne smrti, pandemije kapljične kuge, ki je sredi 14. stoletja v Evraziji in Severni Afriki vzela na sto in več milijonov življenj. Šlo je za priročnik praktične narave z nasveti o tem, kako vzdržati poslednje preizkušnje in pravilno prestopiti iz življenja v smrt, hkrati pa je ta drobna knjižica pomenila še nekaj dosti pomembnejšega: »S splošnejšega vidika je treba *Ars moriendi* umestiti v območje nove evropske senzibilnosti in imamo jo za izraz mnogo obsežnejše religiozne drže, ki se zgošča v občutju smrti in časa.« (prav tam)

Na tej podlagi Ariès izpelje naslednji ugotovitvi:

- a) Tradicionalna predstava o smrti na domu se je združila s predstavo o individualnem sojenju vsakemu umirajočemu posamezniku.
- b) Ikonografija *Ars moriendi* v enem samem prizoru prikaže varnost kolektivnega obreda in bojazen vsakega umirajočega posameznika.

Izhajajoč iz dela italijanskega raziskovalca srednjega in novega veka Alberta Tenentija *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi* iz leta 1957 Ariès tudi ugotavlja, da so se ljudje spričo spremenjenega doživljanja lastne umrljivosti začeli močneje zavedati svoje navezanosti na življenje in vse bolj obžalovati dejstvo, da bodo nekega dne tudi sami umrli:

Spremembo opazujemo v ogledalu smrti: *speculum mortis*, kot bi lahko rekli v maniri avtorjev tiste dobe. V ogledalu lastne smrti vsak človek na novo odkriva skrivnost svoje individualnosti. Ta povezava, ki so jo odkrili že v grško-rimski antiki, zlasti v epikurejstvu, kasneje pa je izginila, nikoli ni nehala impresionirati zahodne civilizacije. Človek tradicionalne družbe, kakršna je bila na primer tista v zgodnjem srednjem veku, pa tudi človek vseh družb narodnih oralnih kultur se je brez težav pomiril z mislijo, da smo vsi umrljivi. Od sredine srednjega veka pa se je zahodni človek – bogat, močan in pismen – začel prepoznavati v lastni smrti: odkril je *svojo smrt*. (45)⁵

- 3) Tvoja smrt (fr. *la mort de toi*), 16.–20. stoletje). Nove spremembe v prevladujočem odnosu do smrti Ariès začne razlagati v 15. stoletju, ko se je v slikarstvu pojavil mrtvaški ples, torej upodobitev živega človeka v stiku s smrtjo, ki je prišla ponj ob njegovi zadnji uri. V poznem srednjem veku je bilo sporočilo tovrstnega prikaza, da smrt ne uide nikomur, saj smo pred njo vsi enaki in lahko v katerem koli trenutku vzame tudi nas. Toda od 16. stoletja na novejših prikazih mrtvaškega plesa vidimo, da se je tema smrti začela vse bolj vztrajno in intenzivno polniti z erotičnimi pomeni. Človek je s smrtjo naenkrat v tesnem, izzivalnem, spolno prebujenem dotiku in neredko se zgodi, da ga slednja celo popolnoma odkrito skruni.

Med 16. in 18. stoletjem »številni motivi in prizori v slikarstvu in književnosti povezujejo smrt in ljubezen, Tanatos in Eros: erotično-grozljive teme ali preprosto morbidne teme pričajo o izrednem uživanju v prizorih smrti, trpljenja, mučenja« (47). Vse pogostejši je enačaj med predsmrtno agonijo in ljubezensko ekstazo. Ariès kot reprezentativen primer navaja peto dejanje Shakespearove tragedije *Romeo in Julija* iz leta 1597, ki se proti koncu odvija v Capuletovi grobnici na pokopališču v Veroni. Romeo zagleda Julijo in misli, da je mrtva, zato spije strup, ko se ona nato prebudi in ob sebi vidi njegovo truplo, pa si vzame življenje z bodalom. Preden izdihne, ga poljubi in mu pravi: »Ustna ti poljubim; / morda na njih visi še strupa kanec, / da bom umrla okrepečana z lekom.« (Shakespeare, *Romeo in* 79)

⁵ Alberto Tenenti je leta 1977 v *Predgovoru* k ponatisu knjige *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*, na katero se Ariès v razdelku o *svoji smrti* večkrat opira, ob gornjem navedku izrazil določene zadržke: »Tudi če dopustimo, da je bila zavest o lastni individualnosti ena od prevladujočih potez razdobja od 12. do 18. stoletja, ali pa je povsem res, da so ljudje čakali na agonijo, da so dosegli spoznanje in da so v primerjavi z njo pobude in uresničenje vsega življenja veljale manj? Ali je povsem gotovo, da je bila edina individualnost, ki jo je hotel vsakdo braniti, tedaj tista, ki se je iztezala v onstranstvo? Itd.« (Tenenti 18)

V 18. stoletju se smrt »tako kot spolni akt vse bolj pojmuje kot prekršek, ki človeka loči od njegovega vsakdanjika, razumne družbe, monotonega dela, pripelje ga do paroksizma, ko ga pahne v iracionalen, divji in okruten svet« (Ariès, *Essais* 47). Človeku ni več domača, kot mu je bila prej dolga stoletja, temveč ga začenja vznemirjati, plašiti in hkrati fascinirati. »Tako kot spolni akt pri Markizu de Sadu postane smrt neke vrste uničenje. Ideja o uničenju je povsem nova.« (prav tam) Sklicujoč se na delo *Erotizem* Georges Batailla iz leta 1957 Ariès piše, da je »pojem uničenja nastal in se razvil v svetu erotičnih fantazij. Šele zatem je prešel v svet realnih učinkovitih dejstev.« (48) To misel nato izpelje v naslednjo ugotovitev:

Seveda bo pojem izgubil erotične karakteristike oziroma, bolje rečeno, bo sublimiran in zveden pod pojem lepega. Smrt sicer ne bo nekaj, kar bi si potihem želeli, kot se to godi v cerkvenih romanih, a jo bodo občudovali spričo njene lepote: to je smrt, ki jo imenujemo romantična, in jo najdemo pri Lamartinu v Franciji, sestrh Brontë v Angliji, Marku Twainu v Ameriki. (prav tam)

Ob koncu 18. stoletja pride do dveh velikih sprememb v načinu umiranja:

- a) Ljudje začnejo v bolečini, ki spremlja smrt, odkrivati vznemirljivo ugodje, ki se mu vse bolj dramatično prepuščajo. To velja za ločitev od bližnjega in tudi za predstave o lastni smrti. Deloma je na to vplivala religija, toda »morbidna fascinacija s smrtjo v religiozni obliki izraža sublimacijo erotično-grozljivih fantazij iz predhodnega obdobja« (50). Kar se tiče umiranja, se je obdržala ceremonija v domači postelji ob navzočnosti prijateljev in sorodnikov. Umirajoči je še zmeraj vodil in obvladoval vsem znani protokol, pojavile pa so se razlike v obnašanju njegovih bližnjih. V prizor umiranja so si namreč utrlj pot izrazi osebne pretresenosti in doživetega čustvovanja, kakršnih prej ni bilo. V 19. stoletju je navzoče ob smrtni postelji povsem »prevzela nova strast: vodi jih nova senzibilnost, jočejo, molijo, gestikulirajo« (52). Čustvovanje je postalo ne samo bolj izrazito kakor v prejšnjih obdobjih, temveč so začeli že znane običaje nenadoma »opisovati, kot da so spontani in izvirni, navdihnjeni s silno bolečino, ki je edinstvena svoje vrste« (prav tam).
- b) Spremeni se odnos umirajočega do sorodnikov, ki jim začne izkazovati večje zaupanje kot prej. To je razvidno iz spremenjene vsebine tedanjih oporok: »Verske klavzule, izbor pogreba, skladi za maše, verske obrede in dobrodelne namene izginejo in oporoka postane tisto, kar je še danes: zakonski akt o dedovanju premoženja.« (51) Francoski zgodovinar Michel Vovelle v tem, da je v 18. stoletju iz oporoke izginila verska vsebina, vidi enega od znamenj dekristjanizacije družbe, Ariès pa ponuja čisto drugačno razlago:

[...] avtor oporoke je razlikoval med deli oporoke, ki so se nanašali na prenos premoženjskih pravic, in deli, ki sta mu jih narekovala njegova občutljivost in usmiljenje. Prvi so bili obvezno zapisani v oporoki, drugi pa ustno sporočeni bližnjim, družini in prijateljem. Ne smemo pozabiti na velike spremembe v družini, ki so v 18. stoletju pripeljale do novih odnosov, zasnovanih na občutju, na nežnosti. V prihodnje bo bolnik, ki leži v postelji, izkazoval svojim bližnjim zaupanje, kakršnega jim je pretežno odrekal do konca 17. stoletja. V prihodnje bo umirajoči čutil vse manj potrebe, da svoje bližnje, ki ga bodo preživeli, obveže s kakršnim koli pravnim aktom. (prav tam)

Obe spremembi izvirata iz povečane bližine, ki je obeležila družinske odnose v tem obdobju, in sta posledično med seboj tudi tesno povezani. Ker so žalujoči od umirajočega dobili več zaupanja in z njim vred pristojnosti, so začeli tudi bolj očitno izražati svoja čustva ob slovesu od njega. Dotlej so spoštovali nepisana pravila, ki so jim narekovala protokole žalovanja in njihovo žalost zadrževala v mejah veljavne konvencije, odtlej pa so bile meje prestopljene.

Od 18. stoletja torej človek podeljuje smrti nov smisel. »Povzdiguje jo, dramatizira, v njegovih predstavah postaja vse bolj vznemirljiva in vseobsežna.« (46) Toda ne obseda ga več toliko misel na njegovo lastno smrt, temveč zdaj postane »romantična, retorična smrt v prvi vrsti *smrt nekoga drugega*, tistega drugega, čigar spomin bo v 20. stoletju navdihnil novi kult grobnic in pokopališč« (prav tam). V to obdobje spadajo tudi začetki modernega žalovanja. Ljudje so začeli obiskovati grobove bližnjih iz sentimentalnih vzgibov ter začeli javno izkazovati žalost ob njihovi izgubi. »Pretiravanje v žalosti v 19. stoletju gotovo nekaj pomeni. Pomeni, da preživeli sprejemajo smrt druge osebe veliko težje kot prej. Smrt, ki se je človek boji, ni njegova lastna smrt, temveč smrt nekoga drugega, torej *tvoja smrt*.« (53)

4. Prepovedana smrt (fr. *la mort interdite*), od druge polovice 20. stoletja dalje. Kako je prišlo do brutalno revolucionarne spremembe, ki je smrt potisnila v območje sramu in prepovedi, Ariès začne razlagati v drugi polovici 19. stoletja, ko se je začelo spraševati o resnici o umiranju. Najprej v obliki težnje, da bi umirajočemu olajšali trpljenje s tem, da bi mu prikrili resnost njegovega stanja, pri čemer »obstaja tiho soglasje, da prikrivanje ne sme trajati predolgo [...] Umirajoči bo nekega dne moral izvedeti surovo resnico, toda takrat svojci ne bodo več imeli moči, da mu jo povedo sami« (61). Tej težnji se je že kmalu pridružila naslednja: da je treba z resnico prizanesti ne le umirajočemu, ampak tudi njegovim bližnjim.

To je bilo mogoče zato, ker je med letoma 1930 in 1950 prišlo do dveh daljnosežnih selitev: umirajoči so se s svojih domov preselili v medicinske ustanove, umrli pa v mrtvašnice in mrliške vežice na pokopališčih. Človek zdaj umira v bolnišnici, neredko sam in ne več nujno pri zavesti. Nad njegovim življenjem, ki ga spričo napredka medicine podaljšujejo tudi dlje, kot bi si morda želel on sam, in nad trenutkom njegove smrti, bdijo odgovorni v bolnišnicah, seveda v navezi s svojci in v skladu z zakonom. »Smrt je tehnični fenomen in nastopi zaradi prekinitve oskrbe na podlagi bolj ali manj javne odločitve zdravnikov in zdravniškega osebja.« (63) Spričo tega se zastavlja vprašanje, ali trenutek smrti sploh še obstaja. »Smrt je razdrobljena, razdeljena na vrsto malih etap, tako da nazadnje nihče več ne ve, katera od njih jo zares zastopa: tista, ko je bolnik izgubil zavest, ali tista, ko je izdihnil.« (prav tam)

Tradicija bedenja ob pokojniku na njegovem domu v zahodni Evropi skoraj ne obstaja več. Truplo je shranjeno v mrtvašnici in šele tik pred pogrebom prepeljano v mrliško vežico na pokopališču, kjer se od njega poslovijo svojci in prijatelji. Nekoč so ure in ure bedeli ob njem, zdaj pa je slovo omejeno na kratek mimohod, med katerim pokropijo krsto ali žaro. Tudi pogrebe s krstami so marsikje že povsem izpodrinili pokopi z žarami in raztrosi pepela:

Tam, kjer prevladuje sežiganje, včasih z raztrosom pepela, razlogi ne tičijo le v želji po prekinitvi s krščansko tradicijo, pa tudi ne v manifestaciji modernitete, *enlightenment*: globljo motivacijo je treba iskati v tem, da se sežiganje pojmuje kot najradikalnejši način, na katerega je mogoče umakniti in pozabiti vse, kar je ostalo od trupla, da bi se izničilo – *too final*. (Ariès, *Essais* 64)

V poglavju o prepovedani smrti se Ariès v veliki meri opira na trditve angleškega socialnega antropologa Geoffreyja Gorerja, ki je leta 1955 v znamenitem članku *The Pornography of Death (Pornografija smrti)*⁶ postavil tezo, da je območje prepovedi, v katero sta bila v 20. stoletju izgnana smrt in žalovanje, prej stoletja dolgo pripadalo spolnosti. Angleška družba naj bi se sočasno s tem, ko se je osvobajala viktorijanskih prepovedi glede spolnosti, hkrati oddaljevala od vseh zadev, povezanih s smrtjo kot naravnim biološkim procesom. V dokaz svoje teze Gorer opozori na daljnosežne spremembe, ki so se v 20. stoletju postopoma zgodile na področju vključevanja otrok v procese umiranja in žalovanja. Nekoč so jih spodbujali, naj prisostvujejo prizorom umiranja in se udeležujejo pogrebov, hkrati pa jim skrivali skrivnost njihovega spočetja in prihoda na svet. 20. stoletje je to postavilo na glavo:

⁶ Omenjeni članek je bil leta 1963 ponatisnjen kot dodatek h Gorerjevi knjigi *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain (Smrt, izguba in žalovanje v sodobi Britaniji)*; po tej objavi ga povzema Ariès.

Naravni procesi propada in razkroja so postali gnusni, tako gnusni, kot so bili stoletje nazaj naravni procesi rojstva in kopulacije; ukvarjanje z njimi je (ali je bilo) morbidno in nezdravo, zato je treba ljudi od njega odvrčati, mlade pa zanj kaznovati. Našim praprastaršem so govorili, da so dojenčke našli pod grmovjem kosmulje ali zelja; našim otrokom bodo najbrž zatrjevali, da so umrli (sic! grobo anglosaško enozložje) postali cvetlice in počivajo v miru v ljubkih vrtovih. Grda dejstva se strogo skrivajo; umetnost balzamerjev je umetnost popolnega zanikanja. (Gorer)

Gorer in Ariès opozarjata, da bega pred smrtjo nikakor ne gre pripisati ravnodušnosti živih, temveč je res ravno nasprotno: »Potlačitev žalosti in obveza, da se žaluje v samoti in na skrivaj, okrepljena travma, ki jo povzroči smrt ljubljene osebe.« (Ariès, *Essais* 65) Obrat je prihajal od zunaj in ga je narekovala družba, bil je v neposredni vzročni zvezi z novim in krutim moralnim imperativom, ki je ljudem nalagal »potrebo po sreči, moralno nalogo in družbeno obvezo, da vsakdo prispeva h kolektivni sreči, ki izključuje sleherni razlog za žalost ali za nelagodje; potrebo, ki zahteva nenehno vzdrževanje srečnega videza, tudi v trenutkih, ko je človek do skrajnosti obupan« (66). Kdor javno kaže znake žalosti, »greši proti tej sreči, se sprašuje o njej, s tem pa družba izgubi smisel svojega obstoja« (prav tam).

Tako kot umiranje je postalo nesprejemljivo tudi žalovanje. »Preveč očitno trpljenje ne zbuja sočutja, temveč odpor; je znamenje duševne motnje ali slabe vzgoje: to je *morbidno*. V krogu družine ljudje skrivajo bolečino iz bojazni, da bodo prestrašili svoje otroke. Človek je izgubil pravico do joka, razen če ga nihče ne vidi in ne sliši: sramežljivo objokovanje v samoti je edini izhod, kot da gre za neke vrste masturbacije (primerjava je Gorerjeva).« (64)

3.1 Nova vidnost smrti

Leta 2007 je v Münchnu izšel zajeten zbornik, ki sta ga na šeststo straneh *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (*Nova vidnost smrti*) uredila kulturna zgodovinarja Thomas Macho in Kirstin Marek. Njegov izzivalni naslov sta v skupnem uvodu pospremila z besedami:

Ta knjiga zastopa tezo, da je nova vidnost smrti vzniknila s provokativnim radikalizmom. Zdi se, kot da trdi, da je bila smrt na neki točki v preteklosti – nanjo napotuje pridevnik 'nova' – nevidna, zdaj pa je ponovno postala vidna. Temu bi seveda lahko ugovarjali, češ da smrt ni niti vidna niti nevidna, saj gre za mejni koncept, ki ga sploh ni mogoče videti. Le mrtvi so lahko vidni ali nevidni, videni ali nevideni. Kar je vidno ali nevidno, so preživeli, žalujoči; pa zdravniki, duhovniki ali grobarji. Sama smrt pa ni niti vidna niti nevidna. Je zunaj področja vizualizacij, osvetlitev in zatemnitev. Smrt je nepredstavljiva. (Macho in Marek 9)

»Že Epikur je trdil, da se je ne bi smeli bati, ker po definiciji ne vpliva na nobeno živo, čuteče bitje: dokler sem, je ni, ko me premaga, pa sem že davno umolknil. Kjer sem, ni smrti, in kamor pride smrt, mene ni več.« (Macho in Marek 9) Smrt smo zmožni zajemati v misli ali podobe le, dokler zadeva druge ljudi, medtem ko nam je naša lastna v tem oziru nedostopna. A zato nas misel nanjo vznemirja, strah pred njo se meša s fasinacijo in vodi v potrebo po izražanju. »Epikur je strah pred smrtjo pripisal optični prevari. Ljudje se ne bojijo smrti, ampak jih je groza njene nepredstavljenosti. Tisto, kar ustvarja strah, je logična vrzel v domišljiji.« (prav tam) Ta vrzel je prav gotovo nekaj, kar človeka iz pradavnine spaja s človekom digitalne dobe.

Bolezen in smrt se nista vrnila na domove, temveč ostajata v domeni pristojnih institucij, vendar se je v odnosu do njiju marsikaj spremenilo. Če se ozremo po sodobni kulturni in medijski krajini, lahko ugotovimo, da nista več ne prepovedani ne nespodobni temi. Mnogi izstopajoči posamezniki se odločijo deliti z javnostjo izpovedi o svojem soočanju z usodnimi diagnozami in doživljanju bližajoče se smrti, pa tudi o žalovanju za umrlimi bližnjimi. Tovrstne zgodbe žanjejo veliko pozornosti in se praviloma tudi dobro prodajajo. Na televiziji podirajo rekorde v gledanosti prenosi pogrebov znamenitih osebnosti – pogreb britanske kraljice Elizabete II., ki je bil množično obiskan tudi v živo, si je leta 2022 prek televizije ogledalo na milijone ljudi – ter igrane serije na temo specializiranega ravnanja s posmrtnimi ostanki ljudi – primera za to sta seriji *Pod rušo* (*Six Feet Under*), ki prikazuje vsakdan družinskega pogrebnega podjetja, in *Na kraju zločina* (*C. S. I.*), ki se osredotoča na delo forenzikov. »Zgoščeno in specializirano poznavanje smrti se tu posreduje in razširja množicam v obliki, kakršna pred tem ni obstajala. Vendar mediatizacija smrti poteka vzporedno s pomembnim izgubljanjem osebnih izkušenj pri ravnanju z mrtvimi.« (20) Razlika med živimi in mrtvimi se zabrisuje tudi v videoigrah, v katerih na zaslonu serijsko »umirajo« avatarji živih igralcev. »V tem smislu nova in množična vidnost smrti zelo pogosto pogreši svojo najpomembnejšo referenčno točko: same mrtve.« (20)

Thomas Macho v pogovoru z umetnostnim zgodovinarjem Hansom Beltingom, ki je objavljen na straneh zbornika, pravi: »Do prve telekomunikacije, torej prve komunikacije na daljavo, morda ni prišlo med prostorsko, temveč časovno oddaljenimi ljudmi, kar pomeni, da bi bile medijske študije v zmoti, če bi se v raziskavah telekomunikacij osredotočale le na prostorsko oddaljenost. Ljudje so komunicirali z odsotnimi – morda navzočimi v odsotnosti –, vendar ne zato, ker bi bili ti prostorsko oddaljeni, ampak zato, ker so umrli.« (Macho in Belting 236) Človek iz pradavnine in človek digitalne dobe se torej spoprijemata s smrtjo na podlagi istega vzgiba, toda zaradi tehnološkega napredka lahko slednji veliko hitreje doseže veliko več ljudi.

4. Pogrebi, grobovi, obeležja

Da so smeli biti mrtvi pokopani znotraj naselij, v katerih so prebivali živi, je postalo mogoče šele v zgodnjem srednjem veku. Kot piše Ariès, je bil ta fenomen v poganski in tudi krščanski antiki neznan. Čeprav bili navajeni živeti s smrtjo, so se namreč stari bali mrtvih in jih iz tega razloga držali čim dlje od sebe. Kot pričajo številna arheološka najdbišča, so grobovom sicer namenjali precejšnjo pozornost, vendar so pokojnike stoletja dolgo pokopavali v nekropolah zunaj naselij, s čimer so jim želeli preprečiti, da bi se vrnil med žive in jih vznemirili. »Svet živih je moral biti ločen od sveta mrtvih« (Ariès, *Essais* 25). V antičnem Rimu je to narekoval Zakonik dvanajstih plošč, zato so bile vse takratne nekropole ob prometnih poteh zunaj naselij.

Grobovi so bili v stari Grčiji in Rimu personalizirani in so vsebovali nagrobne napise oziroma epitafe [grš. *epitáphios* = na nagrobnem kamnu], ki so v pesniški govorici povzemali njihova življenja. Ker je bil fenomen tihega branja v antiki še neznan, so vselej nastajali z mislijo na glasno prebiranje. Ob obiskih pokopališč je zato prihajalo do akustičnih performansov: živi, ki jih je pot vodila skozi nekropole, so se ustavljali ob grobovih, glasno prebirali napise na njih, ter mrtve s tem početjem za nekaj kratkih minut akustično vrnil v življenje. Epitafi so kasneje izgubili izvorno funkcijo glasnega branja, vendar so se na grobovih obdržali vse do danes. Svoj ponovni vrh so dosegli v obdobju romantike; med najznamenitejšimi je tisti, ki ga najdemo v Rimu na grobu angleškega pesnika Johna Keatsa: *Here lies one whose name was writ in water*.

K temu, da so se mrtvi ob izteku antike začeli seliti med žive, je prispeval kult svetnikov, ki je afriškega izvora. Sprva so tudi njih pokopavali ob poteh zunaj naselij, v bližini njihovih grobov pa so začele vznikat bazilike, za katere so skrbeli menihi. Ko je nato v srednjem veku obveljalo prepričanje, da bodo na dan poslednje sodbe prvi vstali svetniki, nato pa tisti, ki ležijo v njihovi bližini, so si ljudje seveda želeli biti pokopani čim bližje posvečenim grobovom. »Izkopanine rimskih mest iz Afrike ali Španije ponujajo izreden prizor nečesa, kar je kasnejša urbanizacija drugod uničila: večslojne skladovnice kamnitih sarkofagov ob zidovih apside, ki so najbližji spovednici. Ta skladovnica sarkofagov priča o močni želji ljudi, da bi bili pokopani v bližini svetnikov, *ad sanctos*.« (26) Razlika med predmestnimi bazilikami in cerkvami znotraj naselij je začela v zgodnjem srednjem veku postopno izginjati. Potem ko so v cerkvah svoja poslednja počivališča dobili različni svetniki in mučenci, so začeli v njih pokopavati še navadne kristjane.

Kot opozarja Ariès, se je beseda »cerkev« v srednjem veku nanašala na zgradbo cerkve in tudi na prostor okoli nje: »Beseda pokopališče je označevala zunanji del cerkve, *atrium* ali *aître*. 'Aître' je bil eden od dveh izrazov, s katerima so v pogovornem jeziku označevali pokopališče (cimetière), toda beseda cimetière je bila do 15. stoletja skoraj izključno v domeni latinščine, ki jo je uporabljal kler.« (27) Beseda *aître* je iz moderne francoščine izginila, njen germanski ekvivalent *churchyard* pa še danes obstaja v angleščini, nemščini in nizozemščini. Sprva je bila sinonim za pokopališče oziroma *aître* tudi beseda *charnier* oziroma »kostnica«, kar pa se je sčasoma spremenilo: »Ob koncu srednjega veka je že označevala le del pokopališča, namreč galerije, ki so se raztezale vzdolž cerkvenega dvorišča in v katerih so bile grmade kosti.« (28)

Pokopališča so bila vse do dobe razsvetljenstva umeščena na pravokotna cerkvena dvorišča s štirimi zidovi. Eden od njih je bil stena cerkve, vzdolž ostalih treh pa so bile arkade ali kostnice. Kosti in lobanje so bile v njih razporejene z namenom, da bi zbujale estetsko ugodje. »Iskanje dekorativnih učinkov s pomočjo kosti je doseglo vrh v 18. stoletju v baročnih in makabrističnih prikazih, kakršne lahko še danes vidimo na primer v Rimu, v Kapucinski cerkvi in Cerkvi Santa Maria dell'Orazione e Morte.« (28-29). Večinoma so izvirale iz skupinskih grobov, v katere so »zlagali trupla, zavita v mrliške prte, brez krst. Ko se je jama napolnila, so jo zaprli in odprli starejšo, iz katere so najprej pobrali suhe kosti in jih odnesli v kostnico.« (29) A tudi kosti premožnih pokojnikov, ki so jih pokopavali v notranjosti cerkve, v zemljo pod njenimi tlemi, so končale v kostnici. »Ljudje so svoje posmrtno ostanke zaupali cerkvi. Vseeno jim je bilo, kaj bo z njimi naredila, pod pogojem, da jih bo zadržala na svoji posvečeni zemlji.« (prav tam)

Čeprav so mrtvi dobili prostor v cerkvah in na njihovih dvoriščih, so pokopališča ostala javni kraji. »Iz nepogrebne funkcije pokopališča izvira pojem azila in pribežališča.« (29-30) Okrog pokopališč so tako zrasla naselja s hišami, katerih prebivalci so uživali fiskalne in kronske privilegije, sčasoma pa so se ljudje v njih začeli tudi zbirati, zabavati in trgovati. »Leta 1232 je rouenski koncil zagrozil z izobčenjem vsem, ki bi na pokopališčih ali v cerkvah plesali. Neki drugi koncil iz leta 1405 na pokopališčih prepoveduje ples in uprizarjanje; pantomimikom, žonglerjem, glasbenikom in šarlatanom prepoveduje, da bi opravljali svoj sumljivi posel.« (30) Toda kljub občasni netoleranci, ki jo je kazala cerkvena oblast, so se ljudje v obdobju, ki je trajalo dlje kot tisočletje, prilagodili sobivanju z mrtvimi: »Prizor mrtvaških kosti, ki silijo na površje pokopališč kot lobanja v *Hamletu*, na žive ni deloval nič bolj impresivno kot ideja o lastni smrti: z mrtvimi so si bili intimni, tako kot jim je bila blizu njihova lastna smrt.« (30-31)

Intimnost na območju pokopališč je bila že v antiki tudi seksualne narave. Nekropole so bile obdane z bordeli, v katerih so svoje usluge ponujale prostitutke. V starem Rimu, ki je užival v spolnem ekosistemu z raznoliko ponudbo za vse vrste strank, so bile najnižje na hierarhični lestvici prostitutk tako imenovane bustuarije [lat. *bustum* = grobnica), pokopališke prostitutke:

Bustuarije so večinoma delovale na pokopališčih in podzemnih grobnicah v Rimu. Opisovali so jih kot sramežljive, shujšane, blede in bolehe, torej podobne mrtvim. Čez dan jih je bilo mogoče najeti kot žalovalke, ponoči pa so bile voljne strankam izpolniti vsako mračno željo.

Bustuarije so se oglaševale na hrbtni strani nagrobnikov, kamor so s kredo beležile cene svojih uslug, strankam pa so se najpogosteje predajale v prehodih med grobnicami in na osamljenih grobovih. Pokopališke prostitutke je bilo mogoče najti po vsem Rimskem imperiju in celo na obrobju Londiniuma (današnji London). Njihove stranke so bili pogrebniiki, psevdonekrofilii in ranljivi žalujoči vdovci. Izvrstno so se znašle pri iskanju najsamotnejših grobnic, najmehkejših grobov in najhladnejših nagrobnikov, ki so obetali priložnost za intimnost. (Wagner)

Čeprav so bustuarije pojmovali kot prostitutke najnižje vrste, so bile priljubljene in so delovale tudi po zatonu Rimskega imperija. Pokopališka prostitucija je svoj novi vrh dosegla v obdobju, ko je po Evropi kosila črna smrt. »Obdani s smrtjo, polni tesnobe spričo odsotnosti vsakršnega zdravlja, pa tudi strahu spričo božje jeze, ki je ni odgnala nobena molitev, so preživeli začutili posebno vznburjenje ob morbidnih aktih pokopališke spolnosti. Med kupi trupel so si najemali prostitutke in se z njimi predajali orgijam, ki so kljubovale smrti in slavile življenje.« (prav tam) Čeprav so tovrstna dejanja med prostitutkami in njihovimi strankami terjale prenekatero življenje, so postala sčasoma tako priljubljena, da jih je vrhovna cerkvena oblast prepovedala.

Človekova okrepljena zavest o lastni individualnosti je vplivala na vrnitev nagrobne epigrafije in ponovno personalizacijo posmrtnih bivališč. Nagrobni napisi »so se najprej vrnili na grobove pomembnih osebnosti, denimo svetnikov in njihovih spremljevalcev. Tovrstni grobovi so vse pogostejši v 13. stoletju.« (42) Poleg napisov so se začeli na grobovih pojavljati tudi doprsni kipi, ki so postajali vse bolj realistične upodobitve umrlih. »Nazadnje se bo v 14. stoletju v realizmu šlo celo tako daleč, da bo doprsni kip postal reprodukcija posmrtna maske pokojnika.« (prav tam) V 13. stoletju so se začele množiti tudi nagrobne plošče, pritrjene na zunanje ali notranje zidove cerkve. Manjše so vsebovale napis o tem, od kdaj do kdaj je kdo živel in kateri poklic je opravljal, na večjih pa je bil upodobljen še prizor, v katerem nastopa umrli. »Tovrstni prizori so bili v 16., 17. in 18. stoletju zelo pogosti: naše cerkve so bile z njimi povsem prekrte – izražali so željo, da se kraj pokopa individualizira in hrani spomin na umrlega.« (prav tam)

Obstajal pa je še en, prav tako priljubljen in razširjen način, na katerega so si umirajoči lahko zagotovili, da po smrti ne bodo pozabljeni in se bo še naprej izvrševala njihova volja. Od 8. do 13. stoletja so v oporokah sami ali prek svojih naslednikov načrtovali redne maše v cerkvah za rešitev svojih duš. Določila njihove zapuščinske listine so bila skupaj s seznamami obveznosti župnije vrezana v kamnito ali bakreno ploščo. »Zapuščinske plošče so skoraj tako pomembne kot plošče z napisom 'tu počiva ...'. Ponekod so oboje kombinirali, ponekod pa je zapuščinska plošča zadostovala in ni bilo nobenega 'tu počiva ...'. S temi ploščami so hoteli ohraniti spomin na identiteto umrlega, pa tudi označiti in zatem prepoznati mesto njegovega pokopa.« (43-44)

V 16. in še bolj v 17. stoletju je bilo že mogoče zaznati povečano skrb pri izbiri in označevanju grobov, njihovo obiskovanje iz pobožnih ali melanholičnih vzgibov pa je bilo takrat še povsem neznana praksa. V drugi polovici 18. stoletja se je to dokončno spremenilo. Zahteve po tem, da cerkev dokončno opusti večstoletno prakso skupinskih grobov brez kakršnih koli obeležij, so bile vse glasnejše, utemeljevali pa so jih s higienskimi in pietetnimi razlogi. Ljudje so si po novem želeli ohranjati stik z grobovi svojih umrlih, zato so jih vse pogostejše pokopavali tudi zunaj cerkve. V premožnih družinah se je uveljavila težnja, da svoje bližnje tudi po smrti obdržijo na vselej skrbno izbranih lokacijah znotraj lastnih posesti. Tisti, ki si tega niso mogli privoščiti, so iznašli nov način za uresničitev želje po bližini z umrlimi: »Ljudje so si želeli obiskovati kraj, kjer je ležalo truplo pokojnika, in imeti zagotovilo, da ta kraj povsem pripada mrtvemu in njegovi družini. Koncesija na grob je postala nekakšno lastništvo, sicer podrejeno zakonu trgovine, toda vendarle z zagotovljeno dolgoživostjo. To je bila ogromna novost.« (55)

Ljudje je vse bolj skrbelo to, da so pokopališča sredi mest predstavljala higiensko tveganje za njegovo živo prebivalstvo. Posebna zgodba te vrste zadeva usoda pariškega pokopališča Saints-Innocents, za katerega je vrhovno sodišče leta 1736 oznanilo, da ga je treba zravhati z zemljo:

In točno to se je na starem pokopališču Innocents nato godilo dve zimi zapored, med letoma 1785 in 1787; z njega so odstranili več kot deset sežnjev zemlje, okužene z razpadajočimi trupli; odprli so štirideset ali petdeset skupnih grobišč, iz njih izkopali več kot 20.000 trupel skupaj z njihovimi krstami in v pariške kamnolome, predelane v katakombe, odpeljali preko tisoč vozov s kostmi. Predstavljajmo si: mrtve, ki so tu ležali osem do devet stoletij, so izkopali iz grobov, ki so si jih mnogi pobožno izbrali ob zadnji uri, in jih ponoči vozili drugam, ob soju bakle, vpričo duhovnika - naj bo! - vendar nič ne ublaži nelagodja, ki se mu danes ne more nihče izogniti ob branju teh opisov; to nelagodje je samo po sebi pomemben pokazatelj spremembe miselnosti. (Ariès 149).

V 18. stoletju so postala pokopališča tudi parki, primerni za družinske obiske, in muzeji, ki slavijo spomin na velike pokojnike, tako kot na primer katedrala svetega Pavla v Londonu. Skrb za grobove junakov in pomembnih osebnosti je prevzela nase država. Kult spominjanja, ki je nastal kot posledica povečane občutljivosti, se je s posameznika razširil na vso družbo.

Ob koncu 18. stoletja se vzpostavi nova predstava o družbi, ki se bo do konca razvila v 19. stoletju in našla svoj izraz v pozitivizmu Augusta Comta, znanstveni obliki nacionalizma. Pojmuje se, in ljudje tako čutijo, da je družba sočasno sestavljena iz živih in mrtvih in da so mrtvi prav tako pomembni in potrebni kot živi. Prebivališče mrtvih je hrbtna stran družbe živih, pravzaprav več kot druga stran – njegova slika, *zunajčasovna slika*. Kajti mrtvi so doživeli trenutke sprememb in njihovi spomeniki so vidni znaki trajnosti njihovega prebivališča. Tako je pokopališče v mestu ponovno zavzelo mesto, ki ga je izgubilo na začetku srednjega veka, a ga je imelo v antiki. (56)

Moderni kult grobnic in pokopališč je po Arièsu fenomen verske narave, ki se je uveljavil predvsem v katoliških in pravoslavnih delih Evrope, ne pa tudi v protestantski Severni Ameriki in Angliji ter severozahodni Evropi. »Anglež ali Američan se bo gotovo distanciral od baročnih ekscesov pogrebne arhitekture v Franciji ali Italiji.« (57) Če so bili fenomeni v proučevanju odnosa do smrti dotlej povsod v zahodnem svetu bolj ali manj enaki, zdaj nastopijo opazne razlike v mentalitetah: »V 19. stoletju pa vse do začetka vojne leta 1914 (ko se pojavi velika razlika v običajih) ni razlik ne v pogrebnih ritualih ne v načinih žalovanja za pokojnikom. Opazne pa postanejo razlike na pokopališčih in v umetnosti konstruiranja grobov.« (prav tam)

Ker je bil izhodiščni model skupen, »današnje angleško pokopališče mnogo bolj spominja na francosko pokopališče pred koncem 18. stoletja, ko so tam prepovedali pogrebe v cerkvah in celo v mestih; pa tudi na pokopališča, kakršna danes vidimo nedotaknjena na drugi strani Atlantika« (prav tam). Gre za izčiščene zelenice, obrasle z mahom, drevesi in praprotjo, kjer so edini luksuz na grobovih napisi, ki so sočasno biografski in elegijski. Tovrstna enostavnost se je prilegala melanholiji romantičnega kulta mrtvih, ki je v Angliji že v dobi predromantike dobil svojega pesnika: Thomasa Greya, avtorja *Elegije, napisane na vaškem pokopališču* iz leta 1751. »ZDA in severozahodna Evropa so ostale bolj ali manj zveste staremu modelu, h kateremu so konvergirale senzibilnosti 18. stoletja. Celinska Evropa se je, nasprotno, od njega oddaljila in začela za svoje mrtve ustvarjati vse bolj zapletene in figurativne spomenike.« (58)

Združene države Amerike in Kanada so izjema tudi glede pogrebnih praks. Trupla umrlih svojci zaupajo pogrebnim zavodom [angl. *funeral homes*], kjer jih balzamirajo in razstavijo za žalujoče. Ravno spričo razširjene prakse balzamiranja trupel so se v Ameriki ohranili ne samo pokopi v krsti, temveč tudi bedenje ob pokojniku [angl. *viewing the remains*], ki ga v zahodni Evropi ne prakticiramo več. Na drugi strani Atlantika je doživelo nekatere spremembe: »Tako denimo pri bedanju ob mrliču ali na pogrebih prisotni ne čutijo odpora ali gnusa, toda v resnici se sploh ne posvečajo pokojniku kot na tradicionalnih pogrebih, temveč kvazi-živemu človeku, ki je po zaslugi balzamiranja navzoč, kakor da čaka obiskovalce, da bi jih pogostil ali odpeljal na sprehod.« (71) Ravno zato sta žalost in žalovanje iz tega navideznega »srečanja« izgnana.

Kako pa je z današnjimi pokopališči? Kot opozarjata urednika zbornika *Nova vidnost smrti*, vse bolj spominjajo na virtualne »sobane spomina«, saj katerimi jim je skupna fizična odsotnost umrlih: »Možen odgovor na vprašanje sintetiziranja sodobnih pokopališč najdemo v novih praksah, ki v temelju zanikajo tradicionalno vlogo pokopališča kot materialnega zbirališča mrtvih.« (Macho in Marek 14) Vzporedno s tem ko so klasične pogrebe v krstah izpodrinjale žare, so se namreč množile tudi nove prakse ravnanja s pokojnikovim pepelom. V nekaterih državah, na primer v Švici, je žaro s pepelom bližnjega dovoljeno hraniti doma, marsikje so zelo priljubljeni raztrosi umrlih v gozdu ali na morju, uveljavila pa se je tudi predelava pepela v različne kose spominskega nakita, s pomočjo katerega lahko žalujoči umrlega hrani pri sebi in z njim v nekem smislu celo ohrani fizičen stik. V vseh naštetih primerih so dejanski grobovi le obeležja, ne pa tudi materialna počivališča umrlih. Tradicionalna pokopališča zato že nekaj časa spreminjajo svojo funkcijo. Niso več samo kraji žalovanja in spomina, temveč tudi muzeji na prostem in turistične atrakcije, ki predvsem z grobovi slavnih privlačijo vse večje množice.

Razmah digitalnih medijev, svetovnega spleta, mobilne telefonije in družbenih omrežij je na pragu 21. stoletja poskrbel za novo prelomnico v izražanju in povezovanju sodobnega človeka ter vplival tudi na to, kako doživlja smrt in na kakšne načine žaluje za bližnjimi. »Tehnologija je nedvomno vplivala na naše žalovanje, saj nam je ponudila sistem takojšnje podpore,« je leta 2014 zapisala novinarka ameriške revije Time. »Tisti, ki se ne morejo v živo udeležiti pogreba ali žalne slovesnosti, lahko pošljejo izraze sočutja prek sms-a, e-maila, FaceTima ali Skypa. Na spletu beremo osmrtnice in se vpisujemo v žalne knjige. Podporo lahko izrazimo tudi z všečki. Na Facebooku so strani tistih, ki jih ni več z nami, postale pokloni življenju, saj žalujoče povežejo v skupnost in jim dajejo občutek povezanosti z osebo, ki so jo izgubili.« (Zneimer)

Številni raziskovalci preobrazbe, ki jo je žalovanje doživelo s selitvijo na splet, analizirajo tudi njene slabosti. Svarijo najprej pred tem, da se na družbenih omrežjih razrašča narcizem, ki fokus preusmerja z umrlega na žalujočega, zaradi česar prihaja do morbidnih tekmovanj v tem, kdo se bo čim hitreje in čim bolj prizadeto odzval na novico o smrti. Druga nevarnost je ta, da s pomočjo sodobne tehnologije preskočimo izkušnjo in si v njej poiščemo potuho. Novinarka New York Timesa navaja primer dvajsetletnika, ki je »prosil, naj mu v elektronskem sporočilu pošljejo fotografijo umrle matere, da mu ni bilo treba iti tja in identificirati trupla« (Seligson). Tretji problem je, da si lahko velike korporacije, če ni primerne zakonodaje, prilaščajo in tržijo informacije, ki jih ustvarjamo z obiskovanjem spleta, pa tudi našo lastno digitalno zapuščino.

Philippe Ariès in Geoffrey Gorer sta umrla sredi osemdesetih let 20. stoletja, torej prehitro, da bi ta razmah tehnologije doživela in analizirala. Dodaten vidik, ki ga oba ravno tako razumljivo izpuščata, je multikulturnost sodobnega zahodnega sveta, ki je po eni strani odraz njegove globalne povezanosti, po drugi pa tudi fenomena migracij spričo vojnih žarišč, ekonomskih in družbenopolitičnih razmer ter podnebnih sprememb. V sodobni Evropi sobivajo pripadniki številnih narodov in kultur, zato je znotraj prevladujočih vzorcev pogrebnih in žalovalnih praks mogoče najti tudi številna odstopanja. Od pogrebov, ki jih v skladu s svojimi običaji znotraj dominantnega krščanskega modela prirejajo predstavniki verskih manjšin, do selitev posmrtnih ostankov »domov«, kjer umrli ponovno najdejo stik s skupnostjo, ki so jo za življenja zapustili.

4.1.1 Pogreb med dvema kulturama:

Primer: Celal Tayip v Rimini Protokoll: *Zapuščina*

Zanimiv primer pogreba človeka, ki je živel razpet med dvema kulturama, najdemo v instalaciji *Nachlass. Pièces sans personnes (Zapuščina. Komadi/sobe brez ljudi)*, ki sta ga zasnovala avtor besedila Stefan Kaegi in scenograf Dominic Huber.⁷ Prvi del naslova sicer dvojezične instalacije, torej izraz *Nachlass*, je nemška skovanka, sestavljena iz predloga *nach*, torej »po«, in glagola *lassen*, torej »zapustiti« ali »pustiti za seboj«. Izraz, ki ga v slovenščino prevajamo kot »zapuščino«, sta avtorja pomenljivo uporabila v naslovu z namenom, da bi opozorila na izhodiščno vprašanje projekta, ki se glasi: »Kaj ostane za nami, ko umremo?« (Kaegi-Huber)

⁷ Koproducent projekta, ki je doživel premiero 14. septembra 2016 v Théâtre de Vidy v Lozani, je bil kolektiv Rimini Protokoll, katerega soustanovitelj in ustvarjalec je Stefan Kaegi.

Za potrebe instalacije je bilo treba najti posameznike, ki so se iz različnih razlogov odločili načrtovati konec svojega življenja in bili svoja razmišljanja o življenju in smrti pripravljeni deliti z občinstvom. V nemščini in francoščini so uprizorjene zgodbe osmih oseb, od katerih se vsaka predstavi v sobi, ki jo je opremila v skladu z lastnim okusom in seveda zgodbo. V sobah, ki jih gledalci obiskujejo po naključnem vrstnem redu, se torej predstavijo moški in ženske različnih starosti, poklicev, narodnosti in veroizpovedi. Med osmimi prostovoljci je tudi Celal Tayip, upokojeni lastnik trgovine iz Ženeve, ki je v Švico nekoč prišel po boljše življenje, a si vseeno želi biti pokopan v rodni Turčiji, zato je vnaprej organiziral in plačal svoj lastni pogreb.

Njegova soba je replika molilnice, opremljena z mehko perzijsko preprogo in regalom za čevlje. Odsotnega protagonista vidimo na zaslonu: izreče nam dobrodošlico ter nas prosi, naj se sezujemo in čim udobneje namestimo. Da bi bil obisk sobe prijeten, izklopi brneč ventilator in občinstvu ponudi tradicionalno turško slaščico, lokum. »Rad bi vam pokazal film,« pravi. (*Nachlass* 52) In ga: najprej vidimo sobo v züriški mošeji, v kateri bodo zanj po smrti molili prijatelji, nato nas s filmsko kamero odpelje v tamkajšnji pogrebni zavod. Ogledamo si prostor, v katerem bodo okopali njegovo truplo, in transportno krsto, v kateri bo poletelo v Istanbul. Pove, da v njej ne bo pokopan, kajti muslimanski običaji zahtevajo, da je umrli ob pokopu zavit samo v kos blaga. Naslednja postaja je züriško letališče, kjer si ogledamo, kakšen je transport posmrtnih ostankov ljudi. Nazadnje nas odvede še na istanbulske pokopališče, kjer nam pokaže grob svoje družine, v katerem bo nekoč pokopan tudi sam. Njegova izpoved je usmerjena v življenje po smrti in globoko religiozna: »Niti malo žalosten nisem, kadar razmišljam o smrti. Če si živel v skladu z nauki iz Korana, te v raju čaka dobro življenje. Duša živi naprej. Nikoli ne umre.« (54) Po koncu filma sledi priporočilo, naj se ga spominjamo, on pa nam bo v zameno tu in tam poslal kakšno sapico iz Bosporja. Hip zatem se sproži ventilator na zadnji steni sobe.

Celala Tayipa skozi ves prizor gledamo na videu, toda ko za našimi hrbti zapiha ventilator ter se hladen zrak prekrije z vsebino besed na videu, se nam zazdi, da je z nami v prostoru. Ker sta razlog za odsotnost izvajalcev in povezovalna tema vseh njihovih zgodb biološka smrt, za katero gledalec nikoli ne ve, ali se je v času, ki je potekel od nastanka instalacije do konkretnega ogleda že zgodila ali ne, je dojemljiv za njihove gledališke prikazni. Te so najučinkovitejše takrat, kadar je v gledanje vključen moment presenečenja. Celal Tayip gledalca za hip izroči če že ne religioznemu, pa vsaj sublimnemu občutju, ki prežema njegovo razmišljanje o smrti.

5. Sklep: Inverzija umiranja in pogreba

Če se v zaključku poglavja povrnemo k primeru, s katerim smo ga začeli, lahko ugotovimo, da je glasbeno-scenska uprizoritev *Rekviem za L* intrigantna najprej zato, ker na odru sopostavi dve različni kulturni tradiciji ter nas opomni, kako zelo se odnos do smrti v zahodni Evropi in Severni Ameriki razlikuje od tistega, ki ga negujejo na afriški celini. Vabi k premisleku o tem, kako se je današnje pojmovanje smrti in žalovanja v zahodni kulturi in družbi vzpostavilo v praksi naših prednikov, hkrati pa načne vprašanje o tem, kje so meje umetnosti ter do kod sme segati prikazovanje smrti na odru. Po londonski premieri uprizoritve na odru gledališča Sadler's Wells leta 2018 sta britanska kritika Nicholas Minns in Caterina Albano med drugim zapisala:

Različne kulture se različno odzivajo na smrt in različno izvajajo obrede žalovanja; v zahodnih industrializiranih družbah postajajo tovrstne prakse vedno bolj sterilne in potisnjene v zasebnost. Smrt se dogaja za zaprtimi vrati in o tem, kako kdo umre, se redko odkrito govori, še redkeje pa je to javno vidno. Platel in Cassol tvegata provokacijo, ko tovrstno tradicijo obrneta na glavo in z zahodno religiozno glasbeno obliko izprašata alternativno prakso žalovanja. (Minns in Albano)

Čeprav bi bilo zanimivo raziskati, kako se na preplet elementov njihove in zahodne tradicije ob smrti odzivajo pripadniki različnih afriških kultur, se bomo osredotočili na zahodni pogled, ki je predmet tega poglavja. S tem v zvezi lahko uvodoma ugotovimo, da se Cassol in Platel v uprizoritvi nista omejila zgolj na prikaz ene same pogrebne prakse, katerega cilj bi bil zvesto posnemati njene posamezne elemente in etape, temveč sta se odločila za bolj eklektičen pristop, ki v splošnih obrisih povzema ustroj afriških pogrebnih obredov in njihovo mesto v širši družbi, hkrati pa jih opazuje tudi v kombinaciji z izoliranimi elementi primerljivih zahodnih obredov.

Ključna razlika, ki ločuje zahodnoevropski in severnoameriški pristop k pogrebnim praksam od afriškega, zadeva njihov obseg in pomen za skupnost. Pogrebi imajo namreč v Afriki veliko izrazitejšo družbeno vlogo kakor na Zahodu, kjer so zasebne narave in se jih poleg članov družine udeležujejo samo žalujoči, ki so pokojnika osebno poznali. Ne glede na to, v katerem delu celine jih izvajajo, so to množični dogodki javnega tipa, v katerih sodelujejo celotne vasi, naselja in soseske. Ker imajo izrazito povezovalno funkcijo, se jih udeležujejo tudi nekdanji člani skupnosti, ki so se iz nje izselili in morajo zato pripotovati od drugod. »Pogrebni obred in pokop sta včasih samo majhen del tovrstnih pogrebnih dogodkov. Ti lahko obsegajo tako prakse žalovanja kot ples, bobnanje, konzumacijo pijače in hrane, v nekaterih regijah pa tudi načrtovanje raznih popogrebnih dejavnosti, ki znajo trajati mesece in leta.« (Jindra in Noret 1)

Uprizoritev *Rekviem za L* te specifike upošteva, saj angažira številno zasedbo, ki na prizorišču zaživi kot povezana skupnost, in dogajanje umesti na pokopališče, ki učinkuje kot prostor srečevanja. Hkrati v dogajanje vpreže zahodne elemente: kot smo že povedali, pokopališče na odru pravzaprav povzema simbolno reprezentacijo poslednjega počivališča, torej spomenik žrtvam holokavsta v Berlinu, nastopajoči pa na njem izvajajo Mozartov *Rekviem*, torej mašo zadušnico, ki kljub glasbeni in izvedbeni reinterpretaciji priziva svoj izvorni zahodni kontekst.

Člani ansambla imajo različne matere jezike. Kar nekajkrat so me zelo presenetili s svojimi interpretacijami *Rekviema*. Za mnoge afriške umetnike je religiozni vidik zelo močan. Nekateri od njih so imeli cerkveno vzgojo. Evropski kolonizatorji so Mozartov *Rekviem* prinesli v Afriko, kjer je dobil svojo lokalno interpretacijo. Pa tudi sicer je *Rekviem* delo, s katerim se muzikologi še zmeraj ukvarjajo, da bi razkrili vse njegove skrivnosti in zgodbe. (Cassol v Zimmermann 13).

Kar na tej točki zbuja največjo pozornost, je dejstvo, da bravurozna izvedba maše zadušnice s petjem in plesom, ki je na ravni režije in koreografije prepletena z elementi afriških pogrebnih obredov, v uprizoritvi ni soočena denimo s posnetkom pogreba osrednje protagonistke, temveč s prizorom, ki povzema zadnje ure njenega življenja. Po eni strani gre za veliki prizor umiranja, katerega potek in zgodovinski razvoj je natančno povzel Philippe Ariès: L leži doma v svoji postelji, obdana z najbližjimi, ki ji lajšajo predsmrtne muke. Gre za prizor, ki je od sredine 20. stoletja na zahodu vse redkejši, saj se je umiranje v veliki meri preselilo v institucije, natančneje v bolnišnice in hospice, v katerih so umirajoči namesto s svojci obdani z medicinskim osebjem in deležni paliativne nege. Po drugi strani gre za liminalno fazo obreda, kakršne so proučevali Van Gennep, Douglas in Turner, vendar s ključno pripombo: medtem ko vse na prizorišču kaže na pogrebni obred, v katerem sodelujoči truplo pospremijo v grob, dušo pa v onostranstvo, se L na posnetku večino trajanja uprizoritve od življenja šele poslavlja: ne pripada več svetu živih, hkrati pa še ni prestopila praga smrti. Tako kot vse drugo kamera ujame tudi njen zadnji izdih.

Opraviti imamo torej z inverzijo umiranja in pogreba, saj nastopajoči na odru L ne pospremijo v grob, ampak v smrt. Kar spremljamo na platnu, je postopno ugašanje življenja, ki ga ob koncu uprizoritve ne bo več. Umiranje L na platnu se v gledalčevi percepciji poveže z vsem, kar je v preteklosti izvedel o nastajanju Mozartovega *Rekviema*, o transformativni vlogi, ki jo je v njem odigralo njegovo zavedanje o bližajoči se lastni smrti. To ustvari močan in slovesen učinek, ki ga še poudari dejstvo, da *Rekviem* zaradi scenografskih in mizanscenskih rešitev v uprizoritvi učinkuje kot maša zadušnica za žrtve holokavsta, kar aktivira zavest o kolektivnem spominu.

Četudi posnetek v uprizoritvi predvajajo ob glasbi, ki umiranje in smrt anonimne L poveže z legendo o Mozartu, kar naredi njegovo vsebino posebno in slovesno, je bil za marsikoga tudi sporen. Najprej zato, ker javno razgali tisto, kar naj bi po zahodnem prepričanju ostalo skrito v zavetju zasebnosti: »Prikazovanje ženske, ki je sprva komaj pri zavesti, nazadnje pa ne kaže več znakov življenja – ima povešeno čeljust, odprta usta in značilno mrliško bledico –, je nesprejemljivo vsiljivo in zelo mučno za vsakogar, ki je kdaj spremljal počasno umiranje ljubljene osebe spričo smrtne bolezni.« (Watts) Obenem posnetek zbuja nelagodje, ker je smrt na platnu realna in eksplicitna ter pomeni za gledalca neprijeten opomin na njegovo lastno končnost. S tem v zvezi je pomenljivo, da L ni samo začetnica imena konkretne posameznice, temveč tudi drugo ime za slehernico: »'L' je ženska, ki jo gledamo na posnetku, sočasno pa je 'L' v francoščini tudi 'elle' ali 'elles' (torej 'ona' v ednini in množini).« (Platel v Zimmerman 8)

Observerjev kritik Luke Jennigs, ki je odločno pohvalil Cassolovo reinterpretacijo Mozartove glasbe, je s tem v zvezi problematiziral Platelov koncept in ga pospremil s pomisleki etične narave. Po njegovem mnenju s snemanjem in predvajanjem umiranja in smrti načeloma ni nič narobe, kar so ne nazadnje že uspešno dokazali številni televizijski dokumentarni filmi, toda:

v tem kontekstu je opazovanje tujke, ki umira v skrbno uokvirjenem bližnjem planu, vsiljivo in dlje ko traja (predstava je dolga uro in 40 minut, brez premora), bolj skrb zbujaajoče postaja. Ker je material predvajan v počasnem posnetku, postane zadeva še bolj zapletena. Namesto da bi bil film nepristranski zapis L-ine smrti, je kot manipulirana umetnina nekaj veliko bolj dvoumnega. Ko Platel vzpostavi posnetek kot osrednji del *Rekviema za L*, prežame uprizoritev z bridkostjo in dostojanstvom, katerih avtor ni on sam. Umetniško črpa iz tragedije nekoga drugega. (Jennings)

Ob koncu lahko ugotovimo, da je Alain Platel z vključitvijo posnetka umirajoče L v uprizoritev dregnil v dvoje tabujev. Prvič, približal in javno izpostavil je realno umiranje kot tisti integralni del življenja, ki mora po široko veljavnem prepričanju v zahodni kulturi in družbi ostati skrit in intimen. Drugič, z uporabo realne smrti nekoga drugega v umetniške namene je tvegala očitke umetniškega parazitiranja, kar lahko ne nazadnje vzamemo tudi kot dokaz za to, kako močno v našem pojmovanju umetnika še zmeraj odmeva romantična predstava, ki se je na primerih, kakršen je bil tudi Mozartov, na Zahodu vzpostavila že na začetku 19. stoletja. Povedano s kancem ironije: ko bi Platel snemal lastno umiranje in pustil, da uprizoritev po njegovi smrti dokonča drug režiser, bi občinstvo z njim sočustvovalo in ga nemara celo razglasilo za genija.

Ob branju negativnih kritičkih odzivov se ustvarja vtis, da so njihovi avtorji spričo vnaprejšnjih pomislekov etične (pa tudi moralistične) narave med ogledom predstave spregledali nekatere pomembne razsežnosti Platelove odločitve, da na prizorišču sopostavi posnetek umirajoče L na njenem domu in dogajanje na prizorišču replike berlinskega spomenika žrtvam holokavsta. S tem namreč preseže zgolj antropološki kontrast med dožemanjem smrti na dveh celinah ter ustvari tudi napetost med dvema »zahodnima« podobama smrti, od katerih je ena kolektivna, druga pa individualna. To napetost je v uprizoritvi mogoče brati na vsaj dva zgovorna načina.

Najprej v luči zgodovine, kot oster kontrast med nasilnimi in množičnimi smrtmi v hladnih in brezosebnih plinskih celicah, na katere diskretno napotuje maketa spomenika, ter naravno in v skladu z zadnjimi željami izpeljano smrtjo posameznice v zavetju njenega doma in najbližjih. Hkrati se nudi v branje tudi skozi odnos med posredovano podobo posameznice in kolektivnim telesom živih nastopajočih, ki svetu posreduje njeno zadnje sporočilo. L se je za nastop odločila pri polni zavesti in ob soglasju svojih bližnjih, saj je želela nekaj sporočiti svetu, ki ga je že postopoma zapuščala. Je hotela opozoriti na dejstvo, da mnogi niso deležni spokojnega odhoda na drugi svet v zavetju naravne smrti, lastnega doma in ljubeče bližine svojih najdražjih? V uprizoritvi se podajanju tako enoznačnih odgovorov izognejo, toda ta možnost najbrž obstaja.

Slednjič opozorimo še na to, da se glasbeniki in pevci do L na posnetku niti za trenutek ne vedejo, kot da med njimi ni (več) navzoča. Vtis je povsem nasproten. Zdi se, kot da dejstvo, da je L delila z njimi zadnjo uro svojega življenja, doživljajo kot darilo, za katerega ji med predstavo vsak po svoje izražajo hvaležnost. Med petjem in muziciranjem se namreč vseskozi obračajo k njej, jo naslavljajo z različnimi gestami ter se nasploh vedejo, kot da bi bila med njimi umirajoča oseba iz mesa in krvi, ne pa njena digitalna reprezentacija. Vtis je nalezljiv in se usidra tudi v gledalcu, ki nastopajočih sčasoma ne razlikuje več samo po tem, kako pojejo, igrajo in plešejo, temveč tudi po načinu, na katerega izkazujejo različne nežnosti umirajoči L.

Kot je v intervjuju, ki je po gostovanju na beograjskem Bitefu nastal za festivalski blog, izjavil Fabrizio Cassol, njihova komunikacija v uprizoritvi ni bila nikoli fiksirana, temveč jo je Platel pušchal odprto, da bi jo prepustil navdihu trenutka: »Nastopajoči tkejo mrežo odnosov z L skozi vso predstavo. To učinkuje kot magija, ker se ustvarja vtis, da je še navzoča. Alain jim je zmeraj govoril, naj na odru ne igrajo za ljudi; igraj zase, igrajte med seboj. Kajti bolj ko boste povezani, bolj bo z vami tudi občinstvo.« (Matić) V povezanosti, ki se poraja med nastopajočimi ter med njimi in L, navsezadnje pa tudi med njimi in L in občinstvom, pa tiči močno sporočilo dogodka.

III. ŽALOVANJE IN UPRIZARJANJE

1. Primer: Wajdi Mouawad: *Vnetje glagola živeti*

Kanadsko-libanonski pisec, režiser in igralec Wajdi Mouawad je v uprizoritvi *Inflammation du verbe vivre* (*Vnetje glagola živeti*), nastali leta 2015 v gledališču Théâtre National de la Colline v Parizu, prepletel antično grško literarno in mitološko izročilo z izpovedjo o izgubi prijatelja in sodelavca Roberta Davreuja ter s kritičnim prikazom razmer v sodobni Grčiji. Predstava je nastala kot predzadnji del cikla uprizoritev sedmih ohranjenih Sofoklovih tragedij *Le dernier jour de sa vie* (*Zadnji dan njegovega življenja*), znotraj katerega jih je Mouawad sprva želel režirati v novih prevodih Davreuja. Prvi del, *Des femmes* (*Ženske*), je leta 2011 zajel *Trahinke*, *Antigono* in *Elektro*, v drugem delu, *Des héros* (*Heroja*), sta bila leta 2013 uprizorjena *Ajant* in *Kralj Ojdip*, tretji del, *Des mourants* (*Umirajoči*), pa je leta 2015 v projektih *Inflammation du verbe vivre* in *Les Larmes d'Oedipe* (*Ojdipove solze*) povezal *Filokteta* in *Ojdipa v Kolonu*.

Pesnik, pisatelj in prevajalec Robert Davreu je umrl 25. novembra 2013 v Parizu, ne da bi mu uspelo prevesti zadnji dve Sofoklovi tragediji, Mouawad pa je proces žalovanja spričo njegove izgube povezal z dokumentiranjem procesa nastajanja besedila *Inflammation du verbe vivre*, ki ga je v obliki gledališko-cinematične žalostinke tudi režiral in v njej nastopil pod imenom Wahid. Pri tem je lik Filokteta spojil z likom Odiseja, vendar ne tistega, ki si v Sofoklovi tragediji prizadeva, da bi mu s spletko izmaknil lok, temveč tistega, ki pri Homerju po zavzetju Troje deset let išče pot domov na Itako ter na nasvet Kirke v podzemlju obišče senco Tejrezija.

Wajdi Mouawad v predstavi nastopa popolnoma sam. Pripoved, ki jo z odra posreduje v živo, kombinira z vnaprej posnetimi in montiranimi filmskimi prizori, ki jih je v obdobju med oktobrom 2014 in februarjem 2015 posnel na različnih lokacijah v Parizu in Grčiji. Osrednji scenografski element v uprizoritvi je platno iz čvrsto napetih, rahlo vibrirajočih elastičnih trakov; na njem se vrstijo posnetki, s katerimi je avtor dokumentiral dvojni proces nastajanja uprizoritve in intimnega žalovanja za umrlim Davreujem. Platno v predstavi hkrati funkcionira kot projekcijska površina in prepustni zid, ki ga izvajalec lahko prestopi. Včasih izgine za njim in se povsem umakne svoji projicirani podobi, večinoma pa vztraja na prizorišču z njo, se igra s perspektivami in dimenzijami ter s sabo vzpostavlja vznemirljiv gledališko-filmski dvogovor.

Dialogi med nastopajočimi osebami, živalmi in objekti so podani v prizorih, ki se vrstijo pred našimi očmi na filmskem platnu, okvir zgodbe ter njeni refleksivni in pripovedni deli pa so s prizorišča posredovani v živo. Raba okvirne pripovedi, ki se v retrospektivi ozira izključno na predzgodbo v Parizu, v Grčiji pa prestopi v sedanjik, omogoča časovne in prostorske premike v zgodbi ter jo hkrati razširja s prostorom za avtorefleksivne komentarje, vpeljava filmske tehnike pa ponuja sugestivne vpogleds v okolje, po katerem potuje Wahid, in sočasno z uporabo različnih postopkov in trikov inovativno aludira na njegova zapletena psihična stanja.

S Filoktetom se Mouawad poistoveti že v prvem dejanju besedila in uprizoritve, ki prikaže okoliščine njunega nastanka in je naslovljen kot *L'Inflammation (Vnetje)*. Pripovedovalec in protagonist, Mouawadov alter ego Wahid, se iz retrospektive ozre na krizni sestanek ekipe projekta *Zbrana dela*, ki je malone identičen njegovemu spopadu s Sofoklovimi tragedijami. Ustvarjalci se morajo na tem srečanju posvetovati, kako bodo nadaljevali delo, kajti smrt prevajalca Roberta je povsem ohromila projekt, v katerega se je Wahid spustil tudi zato, ker že dlje časa ni imel več navdiha za pisanje. Na vprašanje, ali je kaj napredoval s predlogo, ki naj bi nadomestila prevod, se odzove s povratnim vprašanjem, ali ne bi projekta raje odpovedali:

Ta projekt je sam na sebi postal poškodba, odprta rana, ki že ves čas zastruplja naš obstoj. Jaz sem Filoktet. Počutim se, kot da sem na zapuščenem otoku čisto sam s projektom, ki se noče končati, ki krvavi in od mene zahteva, da se izvlečem s prevodom, ki ga ni. Kajti razen tega, da grebem po svoji duši, nimamo besedila! Nimamo besed. Kaj bomo? Uporabiti prevoda Bollacka ali Mazona bi bil absurd, kajti smisel projekta je bil, da Robert prevede Sofoklov opus v celoti.

Robert je umrl in menim, da je mrtev pesnik dober razlog za odpoved predstave. (Mouawad 17)

Analogija je nedvoumna: Wahid se okliče za Filokteta, nedokončani projekt pa primerja z njegovo smrdljivo in gnojno rano spricho ugriza strupene kače, zaradi katere so ga Grki na pobudo Odiseja zavrgli in pustili na obali otoka Lemnosa. »Spečemu Filoktetu so na Lemnosu pustili tudi njegov lok in zastrupljene puščice, ki mu jih je podaril Herakles in so bile ključne za padeč Troje, le da tega Grki tedaj še niso vedeli.« (Slapšak, *Antična* 415) Deset let kasneje je trojanski videc Hélenos, ki se je znašel v ujetništvu, Odiseju zaupal skrivnost, da Troje ne bo mogoče zavzeti brez Filokteta in Heraklovega loka, zato je poveljstvo odločilo, naj se Odisej vrne na Lemnos ter lok in lastnika pripelje nazaj pred oblegano mesto. Tudi za Wahida, ki si ne želi drugega kot preprosto izginiti, obstaja izhod. Dramaturginja projekta mu položi na srce, naj se odpravi na pot: »Mogoče pa rešitev ni v Filoktetu, ampak v situaciji, ki izhaja iz besedila in Robertove smrti ter se ti ponuja v raziskavo. Nimaš izbire, sicer bo polom.« (Mouawad 19)

V drugem dejanju z naslovom *Désastre (Katastrofa)* se Wahid s snemalno ekipo odpravi v Grčijo. Na Lemnosu se najprej napoti v Filoktetovo votlino, ki pa je zaprta, saj je dostop do nje nevarno otežen. Kasneje se v hotelski sobi med nevihto premetava po postelji, nato pa vstane in iz kovčka potegne drugo ključno referenčno čtivo drame in uprizoritve, Homerjevo *Odisejo*. V enem najosupljivejših prizorov v uprizoritvi v spodnjem perilu pleza navzgor po projekcijskem platnu, na katerem se v vertikali nizajo heksametri iz *Odiseje*. Gre za odlomek, v katerem Kirka svetuje Odiseju, naj odide v podzemlje in tam poišče senco vidca Tejrezija; ta mu bo pomagala z nasvetom in prerokovala, kdaj se bo vrnil domov. Wahid zdaj ve, kam mora. Napiše poslovilno pismo svojim otrokom in zakoraka v morje. Po samomoru v uprizoritvi ni več samo Filoktet, temveč tudi Odisej, in to tisti, ki po zavzetju Troje deset let potuje domov.

Na začetku tretjega dejanja *Animaux et objets (Živali in objekti)* Wahid prečka reko Aheront na čolnu Herona, ki ga zastopa ostarel sredozemski ribič, in se znajde na letališču Had. Tu ga pričaka taksist Lfteris, ki ga v filmu igra Dimitris Kranias. Kot mu pojasni kasneje, njegovo ime pomeni »svoboda« in je v današnji Grčiji zelo redko; to je najbrž izraz avtorjeve hotene ironije, saj je Lfteris v Grčiji v resnici pogosto ime. »Je to Had?« ga vpraša Wahid. »Ja, to je Had,« mu odgovori Lfteris, »ali skoraj Had.« »Kar precej je podoben Atenam,« opazi Wahid. »V bistvu je to prehod med svetom živih in mrtvih,« nadaljuje taksist. »Prehod! Kaj hočeš reči s tem, mar še nisem mrtev?« »Ne, si med življenjem in smrtjo. Odločiti se moraš.« »In ta prehod med življenjem in smrtjo so Atene?« »Prehod je kraj, kjer si se odločil umreti. Če bi se odločil umreti v Tokiu, bi zdaj imel pred sabo Tokio.« »Kaj torej je Had?« »Ne vem. Nekaj mračnega.« (Mouawad 30-31) Wahid si torej še vedno lahko premisli, kajti rešilni avto je že na poti. Le časa za razmislek nima ravno na pretek, ker v Hadu ne more ostati neomejeno dolgo.

Dejstvo, da se Atene in drugi predeli sodobne Grčije vzpostavljajo kot analogija z mitološkim Hadom, ima na celoto močan učinek, enako kot odločitev, da smo skupaj s sencami v filmu in samim Wahidom kot sence umrlih razumljeni tudi gledalci, na kar nas Mouawad sproti večkrat opozori med nagovori, ki nas s svojo humorno neposrednostjo spomnijo na *Pomenke umrlih* starogrškega satirika Lukijana. Filmski Wahid se medtem z Lfterisom vozi v taksiju. Vpraša ga, ali bi ga odpeljal do Filoktetove sence, on pa mu odgovori: »Filoktet je zgodba, fikcija. Tukaj lahko srečaš samo umrle ljudi. Ampak če želiš, te lahko peljem na mesta, kjer boš srečal tiste, ki so jih vsi zapustili. Grčija je polna Filoktetov, zapuščenih na otokih, ker so preglasno kričali. K njim te bom odpeljal.« »To bi mi bilo všeč,« mu prostodušno odgovori Wahid. (32)

Najprej obiščeta grobnice grških junakov, ki so padli v bitki za Salamino. »Pridi in poglej,« pravi Lfteris, »tu boš našel tisto, kar je bilo zapuščeno, zavrženo, nekoristno, kar je umrlo samo. Morda ti imajo kaj povedati.« (34) Njuna naslednja postaja je smetišče, ki ga preletavajo velikanske jate ptic ujed. »Ptice bolečine smo, vsaka od nas je prizadejana bolečina, nikoli ozdravljena, nikoli pozabljena, ki se še vedno, četudi vržena sem dol v Had, obrača in kriči in ponavlja svoje ime. Vsaka od nas je odprta rana, ki zeva od začetka časa.« (35) Lfteris je glasnik sodobne Grčije, katere prebivalci so po letu 2008 zaradi finančne krize in varčevalnih ukrepov utrpeli strašne posledice. Vsa Grčija je »konec sveta«, kot je Sofokles opisal Lemnos v *Filoktetu*. »Ta človek je izenačen z otokom, je zaznamovan s svojo rano in s tem z osamljenostjo, je prav tako kot pusti otok sredi morja, osameli zaznamovanec sredi družbe.« (Vrečko 254) Tako kot je Filoktet oživel v prebivalcih Grčije, je njena krajina postala Lemnos.

V nadaljevanju se Lfteris in Wahid za nekaj časa razideta, popotniku pa se pridruži Pes vodnik. Ko mu Wahid zaupa svoje dvome o tem, ali bi se sploh še rad vrnil med žive, mu žival odgovori: »Sreča, hrepenenje, sla, to so zapletene besede. Ne glede na to, ali si človek ali žival, je tisto, kar iščeš, ponavadi zelo preprosto. Najbrž je zato tako težko to najti.« (Mouawad 36) Wahida odpelje do Bolnega psa, ki da je njegova duša, ta pa ga ogovori v arabščini, njegovem maternem jeziku. »Poglej me in videl boš svoje lastne oči,« mu reče. »Zakaj so tako žalostne?« vpraša Wahid. »Ker te že dolgo nisem videl. Čakal sem nate, ti pa nisi prišel.« (37) Da bi mu pokazal, kaj ga je odvrnilo od njegove duše, Pes vodnik odpelje Wahida še do Lačnega psa, ki v kletki tuli od lakote po slavi, moči, nesmrtnosti, priznanju, uspehu, priljubljenosti, razkošju, ugledu, sijaju, prestižu, denarju, seksu. »Ti sam si pes, lakota in kletka,« reče Pes vodnik. »Kombinacija vsega trojega pelje v norost. Spremeni kombinacijo in boš spet svoboden.« (38)

V skladu z naslovom tretjega dejanja po živalih pridejo na vrsto še objekti. Pes vodnik najprej pelje Wahida v odlagališče rabljenih predmetov, kjer ga ogovori Stol, ki predstavlja vse stole, na katerih je že ali še bo kdaj sedel. Naslednja postaja je butik, v katerem se pogovarja z nikoli nošenim Čevljem. Sporočilo, ki ga ponovita Stol in Čevlj, za njima pa ga Wahidu položi srce še Pes vodnik, se glasi, da je tisto, kar išče, preprosto. On pravi: »Če bi lahko spet našel voljo do življenja, dvignil svojo rano kot črepinjo iz stekla in jo v jutranjem soncu obrnil tako, da bi se svetloba razpršila in odkrila vse barve, ki se rodijo skupaj s črkami, pisanimi in govorjenimi! Če se tako sprega glagol živeti, potem z veseljem. Če ne, raje ostanem nepismen.« (prav tam)

Na začetku četrtega dejanja z naslovom *Jeunesse et Poésie (Mladost in poezija)* Wahid z odra nagovori sence domnevno umrlih prisotnih gledalcev: »Je v tej dvorani slučajno Victor Hugo? Škoda. Rad bi govoril z njim, ga prosil za nasvet. Daje mi vtis človeka, ki pozna vse odgovore, kajti napisal je stavek: 'Prihodnost, prikazen v praznih rokah.'« (prav tam) Gledalce nagovor zabava, toda sporočilo, ki sledi, napove premik v Wahidovem razmišljanju: »Če je prihodnost izginjanje in preteklost zbledevanje, je samo osvetljeni trenutek sedanjosti osvobojen senc melanholijske in obžalovanja. Mogoče pa zaradi tega sedanjosti pravimo *darilo*. Sedanjost. Njena svoboda je dar, darilo. In ta preprosta stvar, o kateri je govoril pes, je morda ovita vanjo.« (43)

S to neprevedljivo besedno igro, ki je v francoščini mogoča zato, ker za »sedanjost« in »darilo« premore skupno besedo *le présent*, Wahid znova sede v taksi, pogovor z Lefterisom pa se vrne k vsebini Sofoklove tragedije. Sledi filmska rekapitulacija uvodnega prizora tragedije, v katerem Odisej utemeljuje Neoptolemu, zakaj naj se Filoktetu zlaže in mu z zvijačo izmakne lok. V primerjavi s predhodnima različicama *Filokteta*, ki sta ju napisala Ajshil in Evripid, je uvedba Neoptolema v zgodbo Sofoklov avtorski izum. Ko so grški vojskovodje od Odiseja zahtevali, naj se izpred Troje vrne na Lemnos in nazaj pripelje božanski lok skupaj z njegovim lastnikom, mu je bilo takoj jasno, da orožja ne bo mogel zahtevati naravnost, ker ga je prav on pustil na Lemnosu. Filoktet mu ga ne bo izročil prostovoljno, zato bo moral uporabiti intrigo.

Ahilov sin Neoptolemos si bo kot sin Filoktetovega najboljšega prijatelja zlahka pridobil Filoktetovo naklonjenost, približal se mu bo s pretvezo, da je iz užaljenosti zapustil grški tabor pred Trojo, da je dezertiral in pobegnil in zdaj pluje domov, kamor lahko vzame s sabo tudi Filokteta, ki v svoji bolečini in zapuščenosti hrepeni po domačem kraju. In ko si bo tako pridobil Filoktetovo zaupanje, bo v trenutku nepazljivosti nesrečnežu izmaknil njegovo dragoceno orožje. (Gantar 18-19)

Toda mlademu Neoptolemu se Odisejev načrt upira: »Nisem rojen, da podlo bi spletkaril, / kot tudi oče moj ni tega znal. / Pripravljen pa sem ga ugnati s silo, / brez spletk: kako bi mož le z eno nogo / se mogel naši sili upirati? / Kot pomočnik sem ti poslan; ne maram, / da bi veljal za izdajalca. A ljubši / mi časten je poraz kot podla zmaga.« (Sofokles 150) Četudi Filokteta najprej prepriča, da mu izroči lok, si kasneje premisli in Odiseju odreče pomoč. Da bi se zgodba iztekla po nareku mita, mora kot *deus ex machina* posredovati Herakles in Filokteta prepričati, naj se z lokom vrne pred Trojo in jo pomaga zavzeti. Kot pojasni Gantar, je Sofokles *Filokteta* uprizoril leta 409 pr. n. št., ko se je peloponeška vojna prevesila v zadnjo, najbolj krvavo fazo.

Verjetno mu je lik Neoptolema dozorel iz osebnih doživetij te nesmiselne vojne, v kateri so bili mladi ljudje – kot se pač v vseh vojnah dogaja – postavljeni pred podobno neizprosne dileme, da izbirajo med vojaško disciplino oziroma 'domovinsko dolžnostjo' na eni strani in klicem humanega sočutja, ki se spontano prebudi v človeku ob pogledu na nemočnega, ranjenega in trpečega nasprotnika, na drugi strani. (Gantar 20)

Drugačno razlago Neoptolemove preobrazbe ima Pierre Vidal-Naquet: Neoptolem naj bi na otoku prestal vojaško iniciacijo, se iz mladeniča razvil v moža ter namesto efebskega načina bojevanja »iz zasede, podnevi in ponoči«, sprejel »hoplitski spopad iz oči v oči, za katerega bi lahko rekli, da izhaja iz homerskega obdobja« (Vidal-Naquet 121) in ki poleg upoštevanja hoplitskih načel bojevanja predpostavlja tudi aktivno udeležbo v vojni. Na drugi strani Janez Vrečko, ki v *Filoktetu* prepozna sestop iz mita v zgodovino, trdi, da je resnica bolj mračna: »Vsekakor ne gre za to, da Neoptolem kot efeb v tem tekstu ne bi spoznaval hoplitske morale, gre za to, da je ne prizna več, zato ni več, kar je bil, lahko je samo še to, kar je in kar bo: vojni zločinec, ki z načinom ubijanja in z okrutnostjo dokazuje, da je zanemaril temeljna sporočila hoplitske morale.« (Vrečko 291) Neoptolem pred Trojo dejansko ubije kralja Priama in vrže z obzidja Hektorjevega sinčka Astianaksa. Za to je kaznovan z zakonom s Hermino, ki mu ne more roditi otrok, poleg tega pa ga nato Orest, ki mu je bila obljubljena, v zaroti spravi s sveta.

Tudi v *Filoktetu*, ki ga je leta 1978 napisal Heiner Müller, je Neoptolem okarakteriziran kot zločinec, saj pred odhodom z otoka umori Filokteta; njegova različica je »epohalen ritual demistifikacije, ki predvsem opozarja na neizbežnost ponavljanja in na nujnost rednega rituala, ki časti svetost branja« (Slapšak, *Sofoklov* 39). A ne glede na vse povedano drži, da Neoptolem pri Sofoklu vsekakor še nastopa kot »pošten in občutljiv mladenič, nasprotje političnega realista Odiseja« (Slapšak, *Antična* 603), in da mu Mouawad v tem dojemanju dosledno sledi.

Wahid in Leteris se strinjata, da je Odisejevo ravnanje v slogu »cilj opravičuje sredstvo« problematično, toda obenem mu priznavata, da je kljub temu najbolj priljubljen grški mitološki junak. »Problem z Odisejem je ta, da ima vedno prav,« reče Leteris. »Odisej je kot Nemčija. Vedno ima prav.« »Res je! Tako bi moral uprizoriti *Filokteta*: grški igralec bi igral Filokteta v grščini, nemški igralec pa Odiseja v nemščini!« se navduši Wahid. Leteris odgovori: »Odisej zahteva od Neoptolema nemogoče, od mladostnika zahteva, da ravna kot odrasla oseba. Normalno je, da pri Neoptolemovih letih zavrneš ponudbo, da bi nekoga izdal, kajti princip mladosti je, da ne ravnaš razumno. Odrastemo takrat, ko izdamo svoje sanje.« (Mouawad 46)

V naslednjih dveh prizorih se Wahid pridruži trem grškim mladostnikom, ki niso prenesli pritiska krize in so zaradi njenih posledic naredili samomor. Andreas se je obesil, Katarina si je prerezala žile na zapestjih, Christos pa se je vrgel pod vlak. »Za nas je bilo življenje mračna zabava,« mu pravijo. (47) V naslednjem prizoru ga odpeljejo v diskoteko, kjer mu razlagajo, zakaj so se odločili umreti. Wahid jim obljubi, da bo njihovo zgodbo ponesel med žive, še prej pa mora poiskati preprosto stvar, na katero ga je opozoril Pes vodnik. Preden se razidejo, jih prosi, naj mu pokažejo pot, tako kot jo je Tejrezias nekoč pokazal Odiseju. Prvi mu odgovori Andreas: »Potovanje, na katero se boš odpravil, da bi našel pot domov, te bo razžalostilo.« Naslednja se oglasi Katarina: »Filoktet, Poiasov sin, poslušaj me: vrniti se moraš v Trojo. Tam boš bojeval boj, ki ti ga nalaga prerokba. Ko ti bo uspelo, boš zmagovito našel nebo svoje dežele, kjer te čakajo bitja, ki so ti draga.« Christos mu kot zadnji položi na srce: »Obala Troje je znana samo tebi. Moraš se boriti za to, da ohraniš svojo povezavo z jezikom, s tistim jezikom, ki je razveseljeval tvoje srce v davnih časih otroštva. Poezija. Poezija je edina pot.« (49-50)

Ko se Wahid vrne k Lfterisu, ki ga čaka v taksiju, ima samo eno željo: da bi ga odpeljal do sence Roberta Davreuja. Lfteris mu ustreže ter ga odpelje do stavbe, v kateri prebivajo pesniki in pisatelji: Gaspara Stampa, Louise Labé, Georg Trakl, María Zambrano, Tukidid, Robert Walser, Jorge Luis Borges. Skupaj z njim zagledamo hrbet naslanjača, na katerem sedi skoraj belolas moški. Ko se obrne, prepoznamo Roberta Davreuja. Wahid mu poroča, kako so ga pogrešali v ekipi, z njim obuja skupne spomine, mu opiše svoje potovanje in ga prosi za pomoč. »K tebi sem prišel kot Odisej k Tejreziju. Pes me je vodil do mladih, ki so mi svetovali, naj ubogam pesnikov glas, preden se podam v boj.« (53) Pove mu, da išče preprosto stvar, za katero ne ve, kaj je, in ga prosi, naj mu pokaže pot, po kateri mora naprej. »Moj dragi sin,« mu odgovori Davreu, »želi si zmage v boju, toda vedno samo zmage po volji bogov.« (prav tam)

Wahid želi zdaj pohiteti v Delfe, saj se je odločil nasvet poiskati v tamkajšnjem Apolonovem preročišču. Toda v petem dejanju z naslovom *Vie divine* (*Življenje bogov*) ga ob prihodu čaka velikansko razočaranje: Apolon je zajeten in zdolgočasen ameriški turist, ki v Grčijo prihaja samo še na počitnice, prerokovanje ga ne zanima več. Wahid se vrne v Atene in pod Akropolo poišče še Zevsa in Ateno. Najde popolnoma ponižana siromaka brez lastne strehe nad glavo, ki komaj sestavljata en dan z drugim in neprenehoma obujata spomine na boljše olimpske čase.

Davreujeva senca, ki nas med gledanjem filma vrže iz okvirov konvencije, tihega dogovora med ustvarjalci in gledalci predstave, da smo vsi skupaj udeleženi v odrski iluziji, ima s svojo *ready-made* pojavnostjo močan učinek deziluzije, ki se pričakovano nadaljuje v duhovitem prikazu detroniziranih grških bogov. A spričo povezave s Tejrezijem, na čigar mesto je v drami in njeni uprizoritvi umeščena, njene besede premorejo precejšnjo težo. To je tisti vedež, ki je

v mladosti videl par kač med parjenjem in je bil za to kaznovan s spremembo spola – sedem let je imel žensko telo. Šele ko je spet videl kači v enakih okoliščinah, se je spremenil nazaj v moškega. Hera je vsa besna, ker je razkril skrivnost ženske seksualne superiornosti, Tejrezija oslepila. Druga različica mita pa pravi, da je Atena kazen ublažila s tem, da je Tejrezias lahko videl še enkrat več, čeprav je bil slep, in da je smel živeti dlje kot običajni smrtniki. [...] Tejrezias je celo po smrti ohranil to, česar duše umrlih sicer niso mogle – spomin in znanje. Odisej ga je obiskal v podzemlju, da bi mu videc prerokoval, kdaj se bo vrnil domov, in mu razkril usode drugih. (Slapšak, *Antična* 30)

Vidca Tejrezija in efeba Filokteta družita motiva prepovedanega pogleda in kače: prvega je ugriznila kača, ker je pogledal boginjo, drugega pa je zaradi pogleda na kači kaznovala boginja, ki ga je zaprla v žensko telo in mu vzela vid. Tudi pri Filoktetu imamo opraviti z »nezgodo človeškega telesa«, kot gledališče v primeru grške tragedije opredeli Froma I. Zeitlin, zlasti pa z žensko izkušnjo, ki je ključen vidik moškega trpljenja v mnogih besedilih grških tragedov:

Kar najbolj zanima občinstvo pri odrski somatiki, je telo v nenaravnem položaju *pathosa* (trpljenja) – ko se najbolj oddalji od svojega ideala moči in integritete. To najbolj opazimo predvsem, ko je privedeno v nemočno ali pasivno stanje – ležeče, zvezano ali ovirano na kakšen drug način, ko je v primežu blaznosti ali bolezni, ko prestaja v presledkih vračajoče se krčevite bolečine in doživlja trenutke zloveščega zatišja, preden ga viharne simptomi ponovno ne napadejo. (Zeitlin 10)

Čeprav Filokteta ne omenja izrecno, temveč si za primere jemlje Herakla, Ajanta in Hipolita, vsebina Sofoklove tragedije govori sama zase. V nadaljevanju avtorica misel dodatno precizira: »Natančneje, tu gre predvsem za trenutke, ko je moški šibak, ko se tudi on nenadoma zave, da ima telo – in potem v brezmejnih bolečinah dojame, da je povsem podoben ženski.« (prav tam) Ženske, ki imajo v atiški tragediji »vlogo čistega drugega« in v funkcionalnem smislu niso same sebi namen, vendarle lahko »služijo za protivzorec ali skriti vzorec moškega jaza« (15), četudi so kot v *Filoktetu* odsotne. Kajti žensko telo je posvečeno v svet najvišjih skrivnosti človekovega rojevanja in umiranja. Ženska je tista, v katere telesu se spočne in zraste novo življenje, ki ga iztisne na svet, pa tudi tista, ki se dotika telesa umrlega in ga pripravi za pogreb.

Prav telesnost je tisto, kar jo najmočnejše določa v kulturnem sistemu, ki jo povezuje s fizikalnimi procesi rojstva in smrti in poudarja materialno dimenzijo njene eksistence, kot je izpričano v Heziodovem kanoničnem mitu o ustvarjanju prve ženske, Pandore. Moški seveda imajo telesa, toda v sistemu spolnega razločevanja je vloga predstavljanja telesne plati življenja v njeni neboljnosti in podvrženosti pritiskom prvenstveno dodeljena ženskam. (12)

Mouawadov Wahid, ki se ob smrti sodelavca in prijatelja Roberta Davreuja identificira najprej s Sofoklovim Filoktetom in njegovo rano, zatem pa s Homerjevim Odisejem, ki v podzemlju išče in najde Tejrezija, medtem ko deset let pluje nazaj proti domu, v zgodbi sreča dve ženski. Prva je dramaturginja, ki ji je v drami ime Esther, na filmu pa jo odigra Mouawadova dejanska dramaturška sodelavka Charlotte Farcet, druga pa njena mitološka referenca, čarovnica Kirka iz *Odiseje*. Obe ga pošljeta na potovanje in s tem poskrbita sprožilni moment, spričo katerega se začne žalovanje preobračati v okrevanje, poistoveteno s procesom rojevanja drame oziroma uprizoritve. Podvržen ženski izkušnji trpljenja, četudi prizadet zgolj z metaforo rane, namreč Wahid nazadnje najde tisto preprosto stvar, ki jo je iskal od vsega začetka: pisalo. Bogovi, o katerih je govoril Robert, so bili torej že ves čas v njem samem. »Živeti!« vzklika Wahid, ko ponj prihaja rešilni avto. »Živeti! To je vendar to, živeti! Ni še vse izgubljeno.« (Mouawad 59)

2. Izguba, žalost in žalovanje

Žalovanje je človekov naravni odziv na izgubo, ki je dokončna, zato se je treba z njo sprijazniti in poiskati način, kako nadaljevati življenje po njej. Čeprav lahko žalujemo tudi zaradi ločitve od ljubljene osebe, izgube službe, pojava bolezni in drugih podobnih razlogov, se bomo v tej nalogi ukvarjali predvsem z žalovanjem po smrti bližnje osebe. Potem ko smo si v predhodnem poglavju ogledali, kako smrt in žalovanje razlagajo antropologi, ter osvetlili človekov odnos do smrti v različnih obdobjih razvoja zahodne družbe in kulture, se bomo zdaj posvetili medicinskemu pogledu na žalovanje. Predstavili in uporabili bomo različne teorije in modele, ki so v psihiatriji in psihologiji nastali z namenom, da bi pojasnili potek, značilnosti in smisel žalovanja ter tako pomagali žalujočim, ki kažejo njegove normalne ali tudi patološke poteze.

Poudariti je treba, da je žalovanje za bližnjo osebo vselej boleč, dolgotrajen in intimen proces, ki je odvisen od številnih dejavnikov in se pri vsakem posamezniku izraža drugače. Nanj vplivajo značaj, starost in status žalujočega, vrsta in moč njegove vezi z umrlo osebo ter način, na katerega je slednja umrla, pa tudi širši družbeni, kulturni in religiozni vidik, ki do neke mere sooblikujejo sleherni individualni odziv na izgubo. Kot smo ugotovili v prejšnjem poglavju, je žalovanje začasno in prehodno stanje, katerega poglobitni smisel in namen je v tem, da žalujoči sprejme spremenjeno resničnost po izgubi bližnjega in se ponovno vključi v družbo. V tem poglavju bomo videli, da se teorije in modeli žalovanja v psihologiji in psihoterapiji večinoma opirajo na izsledke Sigmunda Freuda in imajo torej psihoanalitične temelje. Toda če so v 20. stoletju prevladovali takšni, ki so proces žalovanja pojasnjevali kot zaporedje različnih faz in izzivov za žalujočega, se novejši od tega razumevanja odmikajo in fokusirajo na vrsto izgube.

Preden se jim posvetimo, si oglejmo izraze, ki jih uporabljamo, kadar govorimo o žalovanju. V širšem pomenu beseda žalovanje obsega tako izkušnjo izgube bližnjega [angl. *bereavement*] in občutek žalosti [angl. *grief*], ki se rodi kot spontan in neposreden odziv na situacijo takoj po smrti bližnjega, ter tudi kasnejši proces prebolevanja izgube, ki žalujočega posameznika odpre navzven in ga poveže s širšo skupnostjo v žalovanju [angl. *mourning*]. Izgubo, žalost in žalovanje določajo »posameznikova osebnost, kultura, religija, narava odnosa s pokojnikom in način, na katerega je slednji umrl« (Buglass). Čeprav našteje izraze povsod po svetu v praksi zamenjujemo in jih uporabljamo kot sopomenke, so njihovi pomeni pravzaprav precej različni.

1. Izguba [angl. *bereavement*]. Izraz je izpeljan iz latinske besede *rumpere* (zlomiti, odtrgati) in se nanaša na »objektivno situacijo nekoga, ki je utrpel izgubo pomembnega bližnjega. Preživelemu vzame ljubezen in bližino umrle osebe, pa tudi upe in načrte za prihodnost, ki jih je gojil v odnosu z njo« (Boerner idr.). Prinese spremembo družbenega (npr. žena postane vdova) in včasih tudi ekonomskega statusa preživelega (npr. nižji življenjski standard zaradi smrti starša ali zakonca). Vpliva na prerazporeditev vlog in spremenjeno dinamiko odnosov v družini ali kateri koli drugi skupnosti, v katero je bila vpeta umrla oseba. Zadeva obdobje tik po smrti bližnjega, ki žalujočega navdaja z žalostjo in žalovanjem. Je »oblika depresije, ki ponavadi sčasoma spontano izzveni. Oseba, ki je doživela izgubo, v tem obdobju trpi za tesnobo, nespečnostjo, brezvoljnostjo, hiperaktivnostjo ali občutkom nemoči.« (Buglass)
2. Žalost oziroma bridkost [angl. *grief*]. Izraz je izpeljan iz latinske besede *gravare* (obremeniti, obtežiti) ter se nanaša na posameznikov osebni odziv, njegovo »čustveno doživljanje raznih psiholoških, vedenjskih, družbenih in fizioloških odzivov na izgubo« (Boerner idr.). Nanjo vpliva več dejavnikov: 1) starost, značaj in predhodne izkušnje žalujočega (otrok občuti izgubo, drugače od odraslega, nekdo s predhodno izkušnjo žalovanja drugače kot nekdo, ki žaluje prvič), 2) vrsta odnosa in moč vezi med žalujočim in umrlim (ali gre za izgubo starša, otroka, sorodnika, prijatelja, sodelavca idr.), 3) način smrti (pričakovana ali nenadna smrt, samomor idr.), 4) družbeni, kulturni in religiozni dejavniki (družbeni status posameznika in kulturne lastnosti njegovega okolja). Žalost spričo izgube bližnje osebe je vselej specifična, obsega pa lahko »telesno nelagodje, ločitveno tesnobo, zmedenost, hrepenenje, obsesivno razmišljanje o preteklosti in strah glede prihodnosti« (Mencigar). V nasprotju z žalovanjem je lahko tudi izrazito samotna, če se žalujoči odloči, da svojih občutij ne bo delil z drugimi.
3. Žalovanje [angl. *mourning*]. Izraz je izpeljan iz staroangleške besede *murnan* (skrbeti, biti žalosten, žalovati) ter se nanaša na »dejanja, ki izražajo žalost ter jih oblikujejo družbene in kulturne prakse in pričakovanja« (Boerner idr.). V nasprotju z žalostjo, s katero se človek lahko umakne na samo, je žalovanje posledica njegove odločitve, da jo bo delil z drugimi in jo pred njimi tudi izrazil, kajti gre za »zunanji in dejaven izraz žalosti, ki se razreši prav prek procesa žalovanja« (Buglass). Gre torej za proces občutenja in izražanja žalosti, ki se po izgubi podaljša v odzive, podobne kakor pri depresiji, »vendar v tem primeru niso tako dolgotrajni in jih ne obravnavamo kot patološke« (Mencigar). Žalovanje lahko traja različno dolgo in ima različno intenziteto, ključno zanj pa je, da žalujoči prek konvencij in obredov, ki se jim izpostavi, dejavno izrazi žalost navzven in jo preseže v povezavi s širšo skupnostjo.

2.1 Žalovanje in melanholija

Sigmund Freud je pojmoval žalovanje kot začasen proces, v katerem žalujoči intenzivno vlaga svojo energijo v spomin na umrlega z namenom, da bi se od njega ločil. Proučeval ga je v paru z melanholijo, ki jo je razumel kot njegovo patološko obliko. V eseju *Žalovanje in melanholija* je leta 1917 uvodoma zapisal, da je žalovanje »vselej reakcija na izgubo ljubljene osebe ali kake abstrakcije, denimo domovine, svobode, kakega ideala itn., ki je stopila na njeno mesto« (Freud, *Žalovanje* 197). Pri bolezensko disponiranih osebah pa isti vzroki vodijo v melanholijo.

Med stanjema je sicer težko razlikovati, saj je njuna klinična slika podobna. Znaki melanholije so »nerazpoloženost, ki je zelo boleča, nezainteresiranost za zunanji svet, izguba sposobnosti za ljubezen, inhibicija sleherne dejavnosti in upadanje samozavesti, ki se izraža v samoočitkih in v zmerjanju samega sebe ter se stopnjuje vse do blodnega pričakovanja kazni« (198). Prav to je ključna izjema, ki loči melanholični subjekt od žalujočega, saj slednji zaradi izgube, ki jo je utrpel, nima motenj samozavesti in se ne omalovažuje:

Pri globokem žalovanju, reakciji na izgubo ljubljene osebe, nastopi isto boleče razpoloženje, izguba interesa za zunanji svet – kolikor ne spominja na preminulega –, izguba sposobnosti izbire katerega koli novega objekta ljubezni – kar bi pomenilo nadomestitev tistega, za katerim žalujemo –, odvrnitev od vsake dejavnosti, ki ni povezana s spominom na preminulega. Ni nam težko razumeti, da sta ta inhibicija in omejitev jaza izraz popolnega predajanja žalovanju, od vseh drugih namer in interesov pa nič ne ostane. (prav tam)

Žalujoči subjekt se kljub precejšnjim odklonom od normalnega življenjskega vedênja vseskozi zaveda realnosti in sebe, zato ne potrebuje posebne medicinske oskrbe. Žalovanje lahko traja različno dolgo, njegov učinek pa je takšen, da umrli med njim še naprej živi v psihi žalujočega:

Preizkušnja realnosti je pokazala, da ljubljenega objekta ni več, nato pa zahtevala, da je treba pretrgati vse povezave libida s tem objektom. Ta zahteva trči, kar ni težko razumeti, na upiranje – naposled lahko opazimo, da človek le nerad zapušča neko pozicijo libida, celo takrat, če se mu že obeta nadomestek. To upiranje je lahko tako intenzivno, da povzroči odvrnitev od realnosti in ohranjanje objekta s pomočjo halucinatorne psihoze [...] Normalen je ta potek takrat, kadar prevlada upoštevanje realnosti. Vendar pa naloge ni mogoče takoj izpolniti. Izpeljana je polagoma z veliko porabo časa in investicijske energije, medtem pa izgubljeni objekt psihično še naprej eksistira. Tisti spomini in pričakovanja, v katerih je bil libido pripet na objekt, so vsak zase priklicani, prekomerno investirani, nakar jih doleti ločitev libida od njih. (198-199)

Drugače je z melanholiijo, pri kateri subjekt utрпи »še nekaj, česar ni pri žalovanju, namreč neznansko upadanje samozavesti jaza, neznansko osiromašenje jaza. Pri žalovanju je postal pust in prazen svet, pri melanholiiji pa je tak sam jaz.« (199) Izguba pri žalovanju je realna, četudi gre za abstrakcijo in ne za smrt realne osebe, izguba pri melanholiku pa je lahko tudi povsem namišljena. Lahko gre za to, da 1) objekt ni realno umrl, marveč je bil izgubljen kot objekt ljubezni, 2) izguba obstaja, vendar ni jasno, kaj je izgubljeno, 3) bolnik ve, *koga* je izgubil, ni pa mu jasno, *kaj* je s to osebo izgubil. Freud na tej podlagi izpelje naslednji temeljni razložek: »Melanholiijo bi torej na neki način lahko povezali z izgubo objekta, ki je odtegnjena zavesti, v nasprotju z žalovanjem, kjer izguba v ničemer ni nezavedna.« (prav tam) Melanholik v nasprotju z žalujočim subjektom ni utrpel le izgube objekta, ampak tudi izgubo lastnega jaza.

Na Freudovo razločevanje med žalovanjem in melanholiijo se je leta 1977 v knjigi *Fragmenti ljubezenskega diskurza* navezal Roland Barthes. Med 80 fragmentov diskurza o ljubezni, ki je danes *izjemno samotna* [...], ki ni odrezan edinole od moči, temveč tudi od njenih mehanizmov (znanosti, vednosti, umetnosti)« (Barthes, *Fragmenti* 5), je uvrstil tudi figuro EXIL oziroma Pregnanstvo iz Imaginarnega: »EXIL, pregnanstvo. Ko se subjekt odloči, da se bo odpovedal ljubezenskemu stanju, z žalostjo opazi, da je pregnan iz Imaginarnega.« (118) Pri realnem žalovanju je objekt ljubezni dejansko umrl, pri ljubezenskem žalovanju pa se je subjekt odločil, da mora umreti njegova podoba, zato mora zdaj »prenašati dve nasprotujoči si nesreči: trpeti, ker je drugi navzoč (in mi nehote še zmerom prizadeva bolečino), in biti žalosten, ker je mrtev (tak, kakršnega sem ljubil)« (119). Toda Barthes opozarja: »Ta žalost ni melanholiija – ali vsaj ne popolna melanholiija (nikakor ne klinična), saj se za nič ne obsojam in nisem obnemogel. Moja žalost sodi k tisti vrsti melanholiije, pri kateri je izguba ljubljene bitja abstraktna« (119-120). Barthesova figura je vmesno območje med žalovanjem in melanholiijo, kot ju opredeli Freud, saj žalovanju podeli legitimnost tudi v primerih, ko je smrt ljubljene osebe simbolična.

O realni izgubi je Barthes vzporedno razmišljal v *Dnevniku žalovanja (Journal de deuil)*, ki ga je začel pisati leta 1977, torej v letu izida *Fragmentov ljubezenskega diskurza*, ki ga je obenem obeležila tudi smrt njegove matere. S pisanjem je začel dan po njej, oktobra 1977, in vztrajal skoraj dve leti, do septembra 1979. O žalovanju in njegovem mestu v družbi je med drugim zapisal: »24. junij 1978 / Ponotranjeno žalovanje se ne kaže z nobenimi znaki. / To je dopolnitev absolutne notranjosti. Vendar pa so vse *modre* družbe predpisale in kodificirale povnanjenje žalovanja. / Nelagodje naše družbe, ki žalovanje zanika.« (Barthes, *Dnevnik* 165)

Barthesov *Dnevnik žalovanja*, ki ni nastal z mislijo na knjigo, je šele tri desetletja po nastanku, ki je sovpadal tudi z avtorjevo smrtjo, doživel izid med knjižnimi platnicami.⁸ V njem najdemo pretresljiv primer popisa soočanja z lastno žalostjo, ki je nastal v prostovoljni osami. Delo je sestavljeno iz prebliskov, ki si jih je Barthes s svinčnikom ali nalivnim peresom beležil na četrtnine listov papirja. To, da je bolečino artikuliral, pa četudi samo na papirju, mu je v procesu žalovanja najbolj pomagalo: »Vedno me je (boleče) presenečalo, da lahko – navsezadnje – živim s svojo žalostjo, kar pomeni, da je dobesedno *znosna*. A – gotovo – je to zato, ker lahko to kolikor toliko (se pravi z občutkom, da mi ne uspeva) izgovarjam, ubesedujem.« (185)

Kot je razvidno iz uporabljenih citatov, se vsebina pisanja bistveno razlikuje od tiste, ki zaznamuje predhodno knjigo, saj gre v *Fragmentih ljubezenskega diskurza* za žalovanje ob zgolj simbolni smrti ljubezenskega objekta, v *Dnevniku žalovanja* pa za žalovanje ob realni smrti bližnje osebe. Toda ključno je to, da gre v obeh primerih za žalovanje. Barthes zavrne možnost, da bi stanje ljubezenskega žalovanja imeli za melanholijo, še posebej ne v klinični obliki, ki bi zahtevala strokovno pomoč. Žalujoči subjekt ob simbolni smrti objekta ljubezni trpi, ne da bi imel težave z motnjami samozavesti ali da bi zaradi bolečine izgubljal svoj jaz.

Zadržke do Freuda ima tudi madžarski umetnostni kritik in teoretik László Földényi, ki v knjigi *Hvalnica melanholiji* leta 1988 zapiše, da je študijo »Žalovanje in melanholija« vselej prebiral z nezaupanjem. Prvi problem, ki ga pripiše Freudovi primerjalni analizi pojmov žalovanja in melanholije, vidi v tem, da pojem slednje zoži in osiromaši:

Freud je videl odločilno razliko med obema v tem, da je v nasprotju z melanholijo vzrok žalovanja znan. [...] Tako razlikovanje je izredno problematično. Freud je žalovanje opisal kot sicer povsem naravni pojav, stanje, ki je glede na to, da ima dobro opisljiv vzrok, razložljivo in utemeljeno oziroma se prilega tkivu sveta. In kot tako tudi je 'normalen' pojav – ne povzroča zastoja v toku življenja, celo pripomore, da ta postane neoviran. O melanholiji vsega tega ni mogoče reči: po Freudu jo označuje odsotnost predmeta, in ker je tedaj prizadet tudi Jaz, lahko v njej prepoznamo sestro dvojčico tesnobe. Kdor je melanholičen, ni sposoben predelati izgube in ga ni mogoče 'pripraviti do uvida'. Argumenti razuma se odbijejo od melanholika in zaradi tega se na koncu razpara smiselno tkivo sveta. Zato jo je tudi Freud videl kot abnormalno stanje, iz katerega pomaga le terapevtsko zdravljenje. (Földényi 23)

⁸ Delo je posthumno izšlo leta 2009 pri pariški založbi Seuil. Zadnji zapis v knjigi je nastal 15. septembra 1979, Roland Barthes pa je umrl 26. marca 1980.

Drugi problem v Freudovi obravnavi melanholije Földényi prepozna v tem, da je utemeljitelj psihoanalize pojem iztrgal iz njegove dolge in bogate zgodovine, v kateri se ga ni nujno držal negativen predznak. Z melanholijo so se znotraj humoralne medicine, ki sta jo v antični Grčiji in Rimu sistematizirala Hipokrat in Galen, ukvarjali že v starem Egiptu in Mezopotamiji. Gre za nauk o dinamičnem ravnovesju štirih osnovnih telesnih sokov: krvi [grš. *haima*], sluzi [grš. *phlegma*], rumenega žolča [grš. *cholé*], ki izvira iz jeter, in črnega žolča [grš. *mélaina cholé*], ki izvira iz vranice. Pri zdravem človeku so sokovi v ravnovesju, pri bolnem pa se eden izloča prekomerno. Beseda melanholija [grš. *mélancholia*] je potemtakem sestavljenka [grš. *mélas* = črn, grš. *cholé* = žolč), katere izvirni pomen se nanaša na fiziološki vzrok bolezenskega stanja.

Prekomerno izločanje črnega žolča naj bi pri človeku povzročilo malodušen in mračen odnos do sveta. Kajti »ta čudna snov je bila obenem substanca mračne imaginacije, preplavljene z 'grozljivimi vizijami' (Hipokrat) in 'fantastičnimi podobami' (Galen), ki se hranijo tako s strahom pred smrtjo kot z željo po smrti« (Vrdlovec). To v antičnem svetu ni bilo zgolj nekaj negativnega, temveč je, nasprotno, pomenilo tudi osnovo za izjemnost in kreativnost. Tako je v 4. stoletju pr. n. š. dotlej »najizvirnejšo opredelitev v obliki vprašanja, zakaj so vsi, ki so ugledni v filozofiji, politiki, poeziji in umetnosti, očitni melanholiki, prispeval Aristotel, ki je melanholijo dojemal kot nujen pogoj vsakega ustvarjalnega dejanja« (Mlačnik, *Poročilo* 9-10).

V zgodnjem krščanstvu so začeli melanholijo pripisovati lenobi, po kateri je dobila novo ime akedija (lat. *acedia* = lenoba). Gre za svojevrstno duhovno odrevenelost, spričo katere človeka prevzameta dvom in malodušje, zato so začeli melanholiki v tem obdobju veljati za brezdelneže in posledično tudi heretike. »A hkrati so bili melanholiki tudi preveč vneti verniki, ki v svojih celicah ne počnejo nič drugega, kot samo molijo. V isti sapi so tudi umsko bolne in navadne norce ožigosali za melanholike.« (Földényi 21) V srednjem veku je bila melanholija pod vplivom krščanstva prvič razglašena za bolezen uma in duše, v renesansi pa se je povrnila predstava o melanholiku kot izjemnem posamezniku. »V renesansi je večina izjemnih umetnikov veljala za melanholike; melanholija je bila kriva za njihovo nesrečo, bila je tudi razlog obupa in čedalje pogostejših samomorov.« (prav tam). A tudi Robert Burton je v knjigi *Anatomija melanholije*, ki je izšla leta 1621,⁹ za njena vzroka razglasil lenobo in nedejavnost.

⁹ »Njen 'čudaški' avtor, ki je štirideset let preživel v oxfordski knjižnici, je vsaki od naslednjih izdaj (za časa njegovega življenja jih je izšlo pet) dodajal velike kose novega besedila, tako da je obseg knjige nazadnje dosegel nad 1000 strani.« (Vrdlovec) Slovenski prevod je nastal po mnogo kasnejši izdaji *The Essential Anatomy of Melancholy* iz leta 2002, ki obsega približno šestino izvirnega Burtonovega dela.

Predstava o melanholiji kot posledici lenobe, nedejavnosti in zdolgočasnosti je vztrajala tudi kasneje in se še dodatno okrepila v dobi pomeščanjenja zahodne družbe in industrijske revolucije, ko so tisti, ki se niso želeli vključiti v sočasno družbo v skladu z veljavnimi pravili, obveljali za melanholike. »Zaradi podobnega razloga je s koncem 18. stoletja genialnost postala merilo melanholije, saj se je tudi ona družila z nepredvidljivostjo, s tem, da se oseba ne more in niti noče prilagoditi prav nobenemu predpisu. Ne želi se umestiti.« (prav tam) To je bila kulminacija težnje, ki je melanholijo spremljala že odkar se je pojavila v evropski kulturi:

Melanholija pomeni dobesedno črni žolč. Črna barva pa usmerja pozornost na temo. Na to, da je v njej vedno prisotna temna senca danega sveta, ne glede na to, kje se melanholija pojavlja in kaj menijo o njej. Je nekaj, kar moramo potisniti iz dnevne zavesti, saj če ji bomo dali prostor, bo zmotila vsakdanji red stvari. Tako je bilo v antiki, v srednjem veku, tako je bilo v renesansi, pa tudi pozneje. In sumničavost do temne melanholije je še posebej močna od stoletja svetlobe, od razsvetljenstva naprej. Saj če je onkraj znanja, potem smiselno tudi spodkoplje veljavno znanje. Ali pa ga obda s senco dvoma. Melanholik ne zaupa končnim razlagam, zato ga nemelanholiki obtožujejo, da se je odrekel razumu, da nima potrebnega in smiselnega uvida. Naša civilizacija že več kot dve stoletji počne vse, da bi jo nekako držala na vajetih ali pa celo razveljavila. (23)

Melanholijo je naposled začela obravnavati psihologija. »V novoveških psevdoznanstvenih opredelitvah melanholije sta fiktivni telesni prostor temačnosti in zla, ki prebivata v posamezniku, v diskurzih histerije in hipohondrije sedemnajstega in osemnajstega stoletja nadomestili maternica [*hystera*] in 'podprsница' [*hypokhondria*] oz. vranica [*spleen*], na začetku devetnajstega stoletja pa je ta duševno-telesni prostor začelo zastopati Freudovo Nezavedno.« (Mlačnik, *Poročilo* 10) Földényi navaja, da so melanholijo od prve polovice 19. stoletja dalje v Evropi vse bolj napadali, pojem pa zožili na depresijo, ki je v resnici njen spremljevalni pojav: »Prej je depresija veljala za eno od podzvrsti melanholije; od sredine 19. stoletja se je to obrnilo, melanholija je postala podzvrst depresije.« (Földény 22) Velik del krivde za tovrstno zožitev pojma melanholija je pripisal utemeljitelju psihoanalize:

Freud je stanje melanholika obravnaval kot stanje jaza, ki mu svet stoji nevtrarno nasproti. Pri tem je ostal ujetnik mehanicistične medicine z izključno naravoslovnim duhom. Pri razlagi melanholije je Freud togo zoperstavil jaz in predmetni svet: vse se dogaja v jazu, v primerjavi z jazom pa se notranji svet umakne v nevtrarno nedotaknjenost. Tako pa je melanholija izgubila globino in nesporni pomen, ki ga je v evropski kulturni zgodovini imela več kot dve tisočletji. Freud jo je s svojega zornega kota razumljivo videl zgolj kot bolezen oziroma poškodovano stanje in jo je povezoval s psihozami oziroma nevrozami. (24)

Primož Mlačnik v članku »The Deconstruction of Freud's Theory of Melancholy« iz leta 2018 opozori, da je Freudovo dihotomijo »treba obravnavati v družbenem kontekstu poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja, obdobja, ki je prineslo temeljne spremembe v odnosu do žalovanja in smrti« (Mlačnik, *The Deconstruction* 122). To je obdobje, s katerim smo se podrobno ukvarjali v prejšnjem poglavju in ki ga ima Philippe Ariès za obdobje prepovedane smrti. »Freud se je temu trendu upiral, saj je vztrajal pri nujnosti dela žalovanja in vračanju debate v javni diskurz, toda to je počel na vprašljiv način. Prvič, v svojem teoretskem delu ni upošteval socioloških in antropoloških vidikov problema žalovanja. Drugič, sam je padel v 'tabu žalovanja'.« (prav tam)

Do odločilne prelomnice v Freudovem razumevanju žalovanja¹⁰ je prišlo kmalu po izbruhu prve svetovne vojne. O njej je pisal v esejih »Aktualna razmišljanja o vojni in smrti« in »Zakaj vojna«, ki naj bi ju dokončal marca 1915:

Po eni strani je izbruh vojne interpretiral kot neuspeh žalovanja, ki je vodil v melanholijo in samouničujoče sproščanje agresije. Po drugi strani pa je priznal, da so melanholijo izkusili prav tisti, ki so bili izključeni iz agresije. Česar med vojno ni mogel priznati, [...], je bila možnost, da je delo žalovanja v času družbene krize ali temeljne in nepojmljive izgube, pri kateri sta osiromašenje sveta ali jaza, čeprav to ne nastopi v nezavednem, onkraj individualne izbire ali odločitve, preprosto nemogoče. (125)

Mlačnik v članku uspešno pokaže, da »se zgodovinska ambivalentnost definicij melanholije ni končala s Freudovim esejem *Žalovanje in melanholija*, ki se je z lil z različnimi definicijami v psihoanalitičnem diskurzu« (129) ter poudari, da »v Freudovi dihotomiji umanjka nepatološka melanholija« (prav tam). S pomočjo dekonstrukcijske metode francoskega filozofa Jacquesa Derridaja analizira protislovja v Freudovi teoriji melanholije in opozori, da je ta neločljivo zvezana z družbenim kontekstom, iz katerega je izšla. Zaradi tega njeni teoretska in empirična reprezentacija ne moreta biti nevtralni. »Nepatološka melanholija je v središču sodobnih teorij s področja humanistike in družboslovja, ki Freudovo nepogrešljivo razlikovanje uporabljajo pri depatologizaciji teoretičnih in političnih diskurzov spola, rasnih in postkolonialnih odnosov ter poskušajo melanholijo odklopiti od njenih pesimističnih konotacij in jo uporabiti kot orodje za razkrivanje zgodovinskih tragedij in krivic.« (prav tam) Vseeno pa velja, da »je nepatološka melanholija alteriteta, izključena iz Freudovega prikaza žalovanja in melanholije« (prav tam).

¹⁰ Mnogi proučevalci Freudovega življenja in dela kot prelomnico v njegovem pojmovanju žalovanja navajajo tudi smrt njegove hčerke Sofie Halberstadt Freud, ki je za posledicami španske gripe umrla 25. januarja 1920.

Jacques Derrida, ki velja za najvplivnejšega filozofa 20. stoletja, se v zgodovino svetovne misli ni vpisal samo s konceptoma dekonstrukcije in nasilja pisave, temveč tudi s premišljevanji na temo smrti in žalovanja. Posebno mesto med njegovimi deli zavzema zbirka žalnih zapisov, ki je izšla leta 2001 v ZDA pod naslovom *The Work of Mourning (Delo žalovanja)* in sta jo uredila Pascale-Anne Brault in Michael Naas. V njej je objavljenih štirinajst besedil, ki jih je napisal bodisi nemudoma po izgubah prijateljev in sodelavcev bodisi kasneje, ko je dejavno žaloval za njimi.¹¹ Besedila se oblikovno in žanrsko razlikujejo, saj obsegajo tako pisma sožalja svojcem pokojnih kot pogrebne nagovore in časopisne nekrologe ter spominske eseje. Ustvarjal jih je v dolgem razdobju slabih dveh desetletij. Prvi zapis je nastal leta 1981 z mislijo na slovo Rolanda Barthesa¹² zadnji pa kmalu po smrti francoskega filozofa Jeana-Françoisa Lyotarda leta 1998.

Urednika zbornika v skupnem uvodu opozorita na povezavo knjige z Derridajevim predhodnim delom *Politiques de l'amitié (Politike prijateljstva)*: »Ni prijateljstva brez možnosti, da bo en prijatelj umrl pred drugim ali celo pred očmi drugega. Kajti tudi ko prijatelja umreta skupaj, ali bolje rečeno sočasno, njuno prijateljstvo že od začetka strukturira možnost, da bo eden od obeh doživel smrt drugega ter ga bo kot preživeli moral pokopati, se ga spominjati in za nim žalovati.« (Brault in Naas 1) Že v prvem eseju, ki govori o Barthesu, se Derrida ukvarja »s tem, kaj pomeni obračunati s smrtjo ali z mrtvimi, torej vsemi tistimi, ki so nam bili nekoč blizu, vendar, kot pravimo, niso več 'z nami' oziroma so 'z nami' zgolj, kolikor so 'v nas'« (prav tam).

»Ohraniti pri življenju, v sebi: je to najboljši način zvestobe?« (Derrida, *The Work of Mourning* 36) Zdi se, da Derrida na to vprašanje odgovarja pritrdilno, vsaj »dokler razumemo, da je ta 'v sebi' vedno že odgovor prijatelju, za katerim žalujemo. 'Vsakič znova,' piše Derrida, si moramo priznati, 'da je naš prijatelj za vedno odšel, da je nepovratno odsoten ... kajti bili bi mu nezvesti, ko bi se slepili, da drugi, ki živi v nas, živi v njem samem'.« (Brault in Naas 9) Derrida razume žalovanje kot dejanje zvestobe, ki je »sestavljeno iz ponotranjenja drugega in spoznanja, da je tisto, kar damo mrtvim, lahko samo znotraj nas, živih.« (prav tam). Knjiga, ki je izšla le tri leta pred njegovo lastno smrtjo, je markanten poklon celi generaciji velikih umov, med katerimi so poleg omenjenih tudi Paul de Man, Michel Foucault, Louis Althusser, Gilles Deleuze in drugi.

¹¹ Zamisel, da bi besedila, ki so nastajala ločeno, objavili v skupni knjižni izdaji, se je porodila na konferenci na temo žalovanja in politike v Derridajevem delu, ki je potekala 7. oktobra 1996 na univerzi DePaul v Chicagu.

¹² Roland Barthes je umrl 26. marca 1980 v Parizu, Derrida pa je esej ob njegovi smrti dokončal naslednje leto.

3. Teorije in modeli žalovanja

Na današnje pojmovanje žalovanja je podobno daljnosežno kot pred njim Freud vplival tudi ameriški psihiater nemškega rodu Erich Lindemann, ki se je sredi 20. stoletja specializiral za raziskovanje akutne posttravmatske stresne motnje. Pri delu s pacienti je prišel do spoznanja, da smrt bližnje osebe ne le psihično, ampak tudi fizično ogrozi zdravje žalujočega: »Zdravniki morajo razumeti žalost in izgubo bližnjega že zato, ker študije kažejo, da veliko ljudi zboli po smrti ljubljene osebe. Odstotek ljudi, ki so šele nedavno doživeli izgubo bližnjega, je med hospitaliziranimi pacienti veliko višji kot med širšo populacijo. V psihiatričnih bolnišnicah je teh ljudi šestkrat več kot sicer. Gre za resen zdravstveni problem. (Lindemann, *Grief and* 198)

Lindemann je v štiridesetih letih 20. stoletja vodil psihiatrični oddelek Splošne bolnišnice Massachusetts v Bostonu, kjer je proučeval motnje v vedanju pacientov, ki so izgubili katerega od svojih organov ali okončin. Med drugim se je lotil tudi raziskave o ženskah, ki so jim s histerektomijo odstranili maternico. »Več žensk se je na operacijo odzvalo s hudo stisko, ki jih je osupnila in zmedla: bile so besne na svoje zdravnike, niso več marale ljudi ali prenesle nasilja v filmih. Mati sedmih otrok je po operaciji razvila težnjo po razbijanju stekla in porcelana.« (Rosenfeld) Stanje teh bolnic je poimenoval delna smrt [angl. *partial death*]: »Del telesa je preminil in ni več opravljal svoje funkcije. Posledično je pacient postal nova oseba, oseba brez odstranjenega dela telesa. Ta nova oseba je morala premisliti, kako naj se vključi v konstelacijo spremenjenih družbenih vezi. In morala je ugotoviti, kaj naj stori s svojo žalostjo.« (prav tam)

Z opazovanja ljudi, ki so izgubili del telesa, je Lindemann prešel na opazovanje pacientov, ki so zboleli za ulceroznim kolitisom, torej kronično vnetno boleznijo debelega črevesa. Proučil je 87 pacientov z oddelka za gastroenterologijo v matični bolnišnici in ugotovil, da se »izguba varnosti, še zlasti izguba druge osebe, ki je imela za pacienta velik čustveni pomen, pogosto pokaže kot kriza medčloveških odnosov, ki vodi v nastop bolezni« (Lindemann, *Beyond* 22). Izkušnja izgube, o kakršni govori Lindemann, ni nujno posledica smrti bližnje osebe, temveč je lahko tudi posledica zavrnitve ali razočaranja. Skupni imenovalec situacij, ki se ne glede na vzrok vežejo na izgubo, je »nenadno zmanjšanje stopnje interakcije, ki postane nična v primeru izgube zaradi smrti ter bistveno zmanjšana in kvalitativno spremenjena v primerih zavrnitve ali razočaranja« (23). Terapija ulceroznega kolitisa se iz tega razloga ne sme osredotočati zgolj na debelo črevo, temveč mora biti pacient obravnavan celostno in deležen psihiatrične pomoči.

»Pogosta življenjska situacija pred pojavom ulceroznega kolitisa je izguba ključne osebe, ki je pacientu v njegovem okolju zagotavljala interakcijo in čustveno varnost. Duševno stanje, ki ga opazamo v akutnih fazah bolezni, je pogosto stanje morbidne reakcije na izgubo, pri kateri je običajno žalovanje zamenjalo duševno stanje prizadetosti skupaj z visceralno motnjo.« (45)

Lindemann je izsledke raziskave objavil v članku »Modifications in the Course of Ulcerative Colitis in Relationship to Changes in Life Situations and Reaction Patterns« (»Spremembe v poteku ulceroznega kolitisa v odnosu do sprememb v življenjskih situacijah in vzorci reakcij«), objavljenem leta 1950 v zborniku *Life Stress and Bodily Disease*.¹³ Čeprav je v tem članku prvič dokazal povezavo med izgubo bližnje osebe in klinično boleznijo, ga je zasenčil uspeh kasnejše študije »Symptomatology and Management of Acute Grief« (»Simptomatologija in obvladovanje akutne žalosti«), ki je nastala leta 1942 po požaru v bostonskem klubu Cocoanut Grove in določila standarde psihološke obravnave preživelih udeležencev različnih katastrof.¹⁴

Do prelomnega spoznanja o povezavi med izgubo bližnjega in nastopom klinične bolezni se je Lindemann torej dokopal že bistveno prej. V poročilu Psihiatričnemu združenju Massachusetts je namreč februarja 1942, celih devet mesecev pred požarom, zapisal: »Psihiatrično zdravljenje ulceroznega kolitisa se osredotoča na to, kako pomagati pacientu, da se prilagodi življenju po izgubi ljubljene osebe, in mu omogočiti, da se vključi v nove odnose. Zaradi značilnih težav, ki jih ima pri vzpostavljanju komunikacije, je ta proces nujno počasen, poleg tega pa se mora terapevt med njim vseskozi zavedati nevarnosti, da ga lahko pahne v še hujšo depresijo.« (21)

V požaru v nočnem klubu Cocoanut Grove, ki je 28. novembra 1942 izbruhnil zaradi človeške nepazljivosti, je umrlo 492 ljudi. Na psihiatrični oddelek Splošne bolnišnice Massachusetts so v noči tragičnega dogodka sprejeli 114 preživelih udeležencev požara. Kirurgi so uspešno oskrbeli njihove opekline, niso pa vedeli, kaj naj ukrenejo glede njihovega psihičnega stanja. Preživeli udeleženci požara so bili namreč globoko travmatizirani. »Številni bolniki jim sploh niso bili hvaležni – bili so besni. S sebe so trgali medicinske pripomočke, kričali na zdravnike in brcali medicinske sestre.« (Rosenfeld) Lindemann je ugotovil, da so bili to ljudje, ki so v požaru izgubili svoje bližnje. Čustvo, ki jih je obvladovalo, ni bil bes, ampak akutna žalost spričo izgube bližnje osebe [angl. *acute grief*], s katero se psihiatrija dotlej uradno ni ukvarjala.

¹³ Študija je nastala leta 1942, njeni izsledki pa so bili v omenjenem zborniku objavljeni z osemletnim zamikom.

¹⁴ Po prvi objavi v reviji *American Journal of Psychiatry* leta 1944 je bil članek večkrat ponatisnjen, tudi v knjigi *Beyond Grief: Studies in Crisis Intervention*, ki jo je leta 1979 uredila vdova Elizabeth B. Lindemann.

V raziskavo, na podlagi katere je kasneje napisal svojo najslavnejšo študijo »Symptomatology and Management of Acute Grief«, je Lindemann vključil 101 osebo. Med njimi so bili 1) psihonevrotični bolniki, ki so nedavno izgubili bližnjo osebo, 2) svojci pacientov, ki so umrli v bolnišnici, 3) preživeli udeleženci in svojci umrlih v požaru v klubu Cocoanut Grove ter 4) sorodniki pripadnikov vojaških enot. Ugotovil je, da so vsi trpeli zaradi zelo podobnih težav:

Vsem je bil skupen naslednji sindrom: občutki somatske tesnobe, ki so nastopali v intervalih in trajali od dvajset minut do ene ure, občutek tiščanja v grlu, dušenje in pomanjkanje sape, potreba po vzdihovanju, občutek praznote v trebuhu, oslABLJENA mišična moč in intenzivna osebna stiska, opisana kot napetost ali duševna bolečina. Pacient kmalu ugotovi, da te valove nelagodja sprožajo obiski, omenjanje umrlega in izrazi sočutja. V prizadevanju, da bi se sindromu uspešno izognil, zavrača obiske, da ti ne bi sprožili reakcije, in načrtno odvrta vse svoje misli od pokojnika (61).

V neobjavljenem članku iz leta 1945 je naštel podobnosti med pacienti z ulceroznim kolitisom in preživeli udeleženci požara: »Na naše presenečenje smo odkrili enako nezmožnost učinkovitega navezovanja socialnih stikov, enako potrebo po aktivnosti in enako poslabšanje vedenja ob slehernem poskusu vzpostavitve osebnega odnosa.« (Lindemann, *Beyond* 59-60)

Lindemann je preostanek svoje kariere posvetil delu z žalujočimi pacienti in zavzemanju za to, da se jim nudi ustrezna strokovna pomoč. V procesu žalovanja je sčasoma prepoznal tri ključne etape: 1) osvoboditev vezi z umrlo osebo, 2) prilagoditev na novo okolje, v katerem ni več umrle osebe in 3) navezovanje novih odnosov. »In naloga psihiatra, kot si jo je predstavljal Lindemann, je sodelovati v procesu žalovanja: pomagati pacientu pri tem, da se osvobodi vezi z umrlo osebo ter odkrije nove izpolnjujoče družbene vzorce in načine življenja v njegovem novem svetu.« (Rosenfeld) V prepričanju, da lahko žalujoči po izgubi bližnjega okreva samo, če je vključen v skupnost, je ustvaril program Community Mental Health in leta 1948 ustanovil prvi ameriški skupnostni center za duševno zdravje Wellesley Human Relation Service, ki je bil zasnovan na principu participacije in je bedel nad dobrim počutjem celotne širše skupnosti.

Tudi v posthumno objavljenem predavanju, ki ga je imel leta 1967 na univerzi v Minnesoti, je Lindemann zagovarjal stališče, da žalovanje ne sme biti izoliran proces, saj zadeva vso družbo: »Na procese žalovanja gledam kot na konstruktivne procese, ki se ukvarjajo s pomembnim prehodom iz ene kombinacije vlog in zaporedja dejanj v novo. Smrt je oblika družbene spremembe, v kateri član skupnosti odide in ga ne bo več nazaj.« (Lindemann, *Grief and* 198).

V šestdesetih letih 20. stoletja se je v medicinski stroki in širši javnosti uveljavila predstava o žalovanju kot zaporedju različnih faz, skozi katere mora iti žalujoči subjekt, da bi lahko sprejel izgubo in uspešno okreval po njej. Med prvimi in najbolj razširjenimi je petfazni model, ki ga je leta 1969 v knjigi *On Death and Dying (O smrti in umiranju)* razvila Elisabeth Kübler-Ross. Gre za ameriško psihiatrinjo in humanitarno delavko švicarskega rodu, ki danes velja za pionirko na področju študij smrti. Napisala je več kot dvajset knjig s področja smrti, umiranja, žalovanja in obsmrtnih doživetij, ki jih je oprla na svoja dognanja pri delu z umirajočimi ljudmi.

Njen petfazni model, h kateremu se je povrnila v knjigi *On Grief and Grieving (O žalosti in žalovanju)*, ki je izšla posthumno leta 2005, je nastal z namenom, da bi umirajočim olajšal pot na drugi svet in ga je šele kasneje prilagodila soočanju žalujočih z izgubo bližnjega.¹⁵ Dosegel je precejšnjo odmevnost ter prodril v bolnišnice in na univerze. Obsega pet faz, skozi katere se podaja vsak žalujoči subjekt: 1) zanikanje, 2) jeza, 3) pogajanje, 4) žalost in 5) sprejemanje. »Pet faz – zanikanje, jeza, pogajanje, žalost in sprejemanje – tvori okvir, s pomočjo katerega se naučimo živeti brez osebe, ki smo jo izgubili. To so orodja, ki nam pomagajo določiti in prepoznati tisto, kar morda občutimo. Niso pa to postaje na linearni časovnici žalosti. Vsi ljudje ne gredo skozi vse faze ali jih pa ne doživijo v tem vrstnem redu.« (Kübler Ross in Kessler 7)

1. Zanikanje [angl. *denial*]. Žalujoči subjekt se zaveda, da je njegova bližnja oseba umrla, zato je njegovo zanikanje izgube simbolično. »Ko smo v fazi zanikanja, se odzovemo tako, da smo od šoka paralizirani ali otopeli. Toda zanikanje kljub temu *ni zanikanje dejanske smrti*, tudi če kdo reče: 'Ne morem verjeti, da je umrl.' To sprva pravi zato, ker je smrt te osebe prevelik zalogaj za njegovo psiho.« (8) Ne more sprejeti, da bo prikrajšan za vse tisto, kar je z njo rad počel skupaj. Smisel zanikanja je v tem, da prepreči prekomerno žalovanje, kajti če bi žalujoči subjekt vsa čustva, ki so se pojavila ob izgubi, občutil naenkrat, bi bilo to zanj čustveno preveč obremenjujoče. Zanikanje je obrambni mehanizem, po zaslugi katerega občuti samo toliko, kolikor prenese, zato mu ta faza pomaga prebroditi prvi šok ob izgubi.

¹⁵ To knjigo, ki se začne s poročilom o njeni lastni smrti, je Elisabeth Kübler-Ross napisala v sodelovanju z ameriškim pisateljem, javnim govornikom ter strokovnjakom za smrt in žalovanje Davidom Kesslerjem, s katerim je leta 2001 sodelovala že pri pripravi knjige *Life Lessons : Two Experts on Death and Dying Teach Us about the Mysteries of Life and Living*. Petfazni model žalovanja v njej je enak kot v knjigi *On Death and Dying*, iz leta 1969, vendar ne več prilagojen soočanju človeka z lastno smrtjo, temveč žalovanju ob izgubi bližnje osebe. Zaradi teme pričujoče naloge uporabljamo pretežno navedke iz knjige *On Grief and Grieving*.

2. Jeza [angl. *anger*]. V tej fazi se čustva odvrnejo od ranljivega jedra žalujočega subjekta, se preusmerijo navzven in sprostijo v jezi, ki jo lahko izraža na različne načine. Morda se jezi na umrlo osebo, ker ni bolje poskrbela zase, morda zameri zdravnikom, ker niso preprečili njene smrti, morda očita sorodnikom ali prijateljem, ker nečesa niso opazili ali storili. »Prav tako lahko občutite tudi krivdo, kar je navznoter obrnjena jeza nase. Toda niste krivi. Če bi lahko kaj spremenili, bi to storili, vendar ne morete.« (8) Faza jeze je za okrevanje po izgubi neizogibna in nadvse pomembna, čeprav najpogosteje ni utemeljena, smiselna ali logična.
3. Pogajanje [angl. *bargaining*]. Za to fazo je značilna želja po tem, da bi se življenje povrnilo v stanje pred izgubo. Žalujoči subjekt se skrivaj pogaja z Bogom ali kakšno drugo višjo silo, da bi zaježil svojo bolečino. V duhu se vrača v preteklost, da bi identificiral znamenja, ki so napovedovala njegovo izgubo, ter se nanje prej in drugače in bolje odzval; da bi na primer prepoznal bolezen ali pa preprečil nesrečo. »Ko se pomikamo skozi fazo pogajanja, naš um spreminja preteklost, medtem ko raziskuje številne 'ko bi vsaj' ali 'kaj pa, če bi'« (20). Na koncu vedno pride do spoznanja, da je izguba dokončna in ne more zoper njo storiti ničesar.
4. Žalost oziroma depresija [angl. *depression*]. V tej fazi se pozornost žalujočega subjekta iz preteklosti preobrne v sedanjost. »Pojavijo se občutki praznine in v naša življenja vstopi globoka žalost, globlja, kot smo si jo kadar koli znali predstavljati. To depresivno obdobje se zdi brez konca in kraja. A pomembno je razumeti, da tovrstna žalost ni znamenje duševne bolezni. Je ustrezen odziv na veliko izgubo.« (prav tam) Žalujoči subjekt v tej fazi pogosto nima energije, da bi vstal iz postelje ali kaj pojedel, ker v tem ne vidi smisla. Obstajata dve vrsti tovrstne globoke žalosti oziroma depresije. Prva se nanaša na odziv žalujočega subjekta na praktične posledice izgube, druga pa je subtilna in zasebna ter zadeva njegovo intimno pripravo na to, da se zares loči od umrle osebe. Čeprav jo je težko prenašati, vsebuje žalost elemente, ki so pri žalovanju koristni. Njen ključni smisel je v tem, da žalujočega subjekta upočasni, ga sooči z izgubo in mu omogoči, da se bo ponovno zgradil od temeljev navzgor.
5. Sprejemanje [angl. *acceptance*]. »V tej fazi gre za to, da sprejmemo, da je naša bližnja oseba fizično odšla in da je ta nova resničnost trajna.« (25) Žalujoči subjekt se navadi na življenje brez umrlega bližnjega in se prek vzpostavljanja novih vezi spet vključi v družbo. Ta faza je edina, ki ima v modelu Kübler-Ross stalno, torej zadnjo pozicijo. Da bi jo žalujoči subjekt dosegel, lahko traja več let, marsikdo pa je sploh nikoli ne doseže. V številnih primerih se podaljša stanje žalosti, kar ima lahko za posledico močne samomorilne težnje ali samomor.

Petfazni model Elisabeth Kübler-Ross je v drugi polovici 20. stoletja pomembno prelomil z vsesplošno tabuizacijo smrti, saj je načel in populariziral govor o njej, sočasno pa spodbudil uvajanje novih pristopov v paliativno nego umirajočih in tudi v psihološko obravnavo žalujočih. Vplival je na splošno dojemanje smrti in žalovanja v zahodni kulturi ter spodbudil nastanek sorodnih modelov, ki žalovanje pojasnjujejo kot zaporedje različnih stopenj ali faz.

Med bolj odmevnimi je teorija navezanosti, ki jo je v trilogiji *Attachment and Loss (Navezanost in izguba)* v letih 1969, 1973 in 1980 razvil britanski psihiater in psihoanalitik John Bowlby, za njim pa jo je dopolnila kanadsko-ameriška razvojna psihologinja Mary Ainsworth z dvema generacijama svojih študentov. Do Bowlbyja se je raziskovanje žalovanja opiralo izključno na opazovanje odraslih pacientov, on pa je bil prvi, ki je proučeval tudi žalovanje otrok. Ko je opazoval malčke v starosti od enega do treh let, ki so jih ločili od matere in jih zaupali v varstvo tujcem v pristojnih institucijah, je ovrzel pogosto hipotezo, da je žalovanje pri otrocih pojav, ki izzveni hitro in brez hujših posledic. Otrok v tej starosti ob trajni izgubi matere ali materinske figure občuti žalost, ki ga spremlja vse življenje. »Na primer, po kritični fazi upiranja se otrok umiri in postane manj ekspliciten v komunikaciji. Toda raziskave kažejo, da to ne nikakor pomeni, da je pozabil na svojo mater, temveč ostaja zelo osredotočen nanjo.« (Bowlby 10-11)

Bowlby je v svoje delo vključil dognanja psihoanalize, teorije objektnih relacij, etologije in evolucijske biologije. Osredotočil se je na navezanost kot ključni element človekovega razvoja in prišel do zaključka, da čustvene vezi, ki nas oblikujejo in spremljajo vse življenje, nagonsko oblikujemo že v zgodnjem otroštvu. V primeru trajne izgube v tem zgodnjem obdobju biološka funkcija ponovne združitve z objektom navezanosti postane disfunkcionalna. Ko proučujemo žalovanje v odrasli dobi, moramo zato upoštevati tudi izkušnje žalujočega iz najzgodnejših let življenja. »Bowlby je s poudarjanjem preživetvene razsežnosti navezanosti prvi ponudil verjetno razlago odzivov, kakršna sta iskanje in jeza v procesu žalovanja. Bil je tudi prvi, ki je trdil, da obstaja povezava med zgodovino navezanosti osebe in njenim odzivom na izgubo.« (Boerner idr.) Odziv na izgubo je nujno individualiziran, saj ga določajo izkušnje iz otroštva, zlasti vzorec navezanosti na starše ali skrbnike. Bowlbyjeva teorija navezanosti je imela velik vpliv na kasnejše raziskave, saj »v primerjavi s petstopenjskim modelom Elisabeth Kübler-Ross zagotavlja okvir za razumevanje individualnih razlik v odzivanju na izgubo« (prav tam).

Odrasli žalujoči subjekt hrepeni po bližni umrle osebe in si želi ostati navezan nanjo, hkrati pa se zaveda njene nepreklicne odsotnosti. »Opazovanje tega, kako se posamezniki odzovejo na smrt bližnjega sorodnika, nam kaže, da se njihovi odzivi v tednih in mesecih po izgubi ponavadi odvijajo v zaporedju faz. Te faze med sabo sicer niso jasno ločene in vsak posameznik lahko nekaj časa niha med katerima koli dvema izmed njih. Kljub temu pa je razviden prevladujoči vzorec.« (Bowlby 85) Štiri faze, ki jih je v procesu žalovanja opredelil Bowlby, so naslednje:

- 1) Otopelost [angl. *numbing*]. V tej fazi žalujoči subjekt doživi prvi šok ob izgubi bližnje osebe, kar običajno spremljajo izbruhi bolečine in/ali jeze in lahko traja od nekaj ur do enega tedna.
- 2) Hrepenenje in iskanje umrle figure [angl. *yearning and searching for the lost figure*]. V tej fazi se žalujoči subjekt postopno sooči z realnostjo svoje izgube, kar traja več mesecev ali let. Predaja se mislim na umrlega, primerja nekdanje življenje z njim s stanjem po izgubi ter kljub zavedanju njene dokončnosti v svoji okolici išče znake njegove prisotnosti. Tovrstno vedenje spremlja sovražnost v odnosu do ljudi, ki mu ponujajo tolažbo in sočutje, saj poleg globoke žalosti občuti tudi jezo. »Po našem prepričanju so klinični psihiatri njeno pogostost v procesu žalovanja podcenjevali, češ da je neumestna in iracionalna. In vendar [...] o njej poročajo vsi vedenjski znanstveniki, ki na raznih področjih raziskujejo žalovanje.« (86-87)
- 3) Neorganiziranost in obup [angl. *disorganization and despair*]. V tej fazi se žalujoči subjekt dokoplje do spoznanja, da je izguba dokončna in da mora svoje življenje oblikovati na novo. »Ker je treba zavreči stare vzorce razmišljanja, čustvovanja in delovanja, da bi se lahko na tej podlagi oblikovali novi, je skoraj neizogibno, da žalujoči včasih obupa nad možnostjo rešitve ter posledično zapade v depresijo ali apatijo.« (94) To je nujen prehod v naslednjo fazo, v kateri se reorganizira in redefinira. Predzadnja in zadnja faza sta pogosto izmenični.
- 4) Reorganizacija [angl. *reorganization*]. V tej fazi žalujoči subjekt začne zaznavati, opazovati in analizirati novega sebe. To pomeni redefinicijo njega samega in tudi nove situacije, v kateri se je po izgubi znašel. Ni več soproga, ampak vdovec. Ni več del para, ampak je sam. »Ta redefinicija sebe in situacije je sočasno boleča in bistvena že zaradi tega, ker pomeni opustitev vsakega upanja, da se bo umrla oseba vrnila in se bo z njo ponovno vzpostavila nekdanja situacija. Dokler se ne zgodi, žalujoči ne more načrtovati svoje prihodnosti.« (94)

Potek žalovanja po Bowlbyu nadalje variira glede na pet spremenljivk, ki so naslednje: 1) identiteta in vloga umrle osebe v življenju žalujočega, 2) starost in spol žalujočega, 3) vzroki in okoliščine smrti, 4) družbene in psihološke okoliščine žalujočega v času izgube, 5) osebnost žalujočega, posebej njegova zmožnost navezovanja odnosov in obvladovanja stresnih situacij.

Večfazni modeli so vplivali na splošne predstave o smrti in razširili poglede na možne pristope k žalovanju. Toda kasnejše študije so vedno znova odkrivale tudi njihove pomanjkljivosti, češ da »se odzivi na izgubo od posameznika zelo razlikujejo in da le malo ljudi prehaja skozi stopnje na pričakovan način« (Mencigar). Večina starejših modelov žalovanja tudi ni nastala prvenstveno z mislijo na žalujoče. Elizabeth Kübler-Ross je svojega razvila z namenom opisa doživljanja umirajočih oseb, model navezanosti Johna Bowlbyja pa je bil prvotno zasnovan za razlago stiske zaradi ločitve matere in otroka. Večfaznim modelom so očitali zlasti naslednje:

Prvič, ne morejo pojasniti variabilnosti odzivov na bolečo izgubo. Drugič, žalujoče postavljajo v pasivno vlogo, čeprav žalovanje zahteva aktivno sodelovanje preživelega. Tretjič, takšni modeli ne upoštevajo vseh družbenih in kulturnih dejavnikov, ki vplivajo na proces žalovanja. Četrto, pretirano se osredotočajo na čustvene odzive, premalo pa na kognicijo in vedênje žalujočih. Petič, večfazni modeli se nagibajo k temu, da patologizirajo odzive ljudi, ki v procesu žalovanja ne prehajajo skozi stopnje. Zaradi teh in drugih kritik ter pomanjkanja empirične podpore je večina raziskovalcev prišla do zaključka, da zamisel o zaporedju faz ni posebno uporabna. (Boerner idr.)

Nekoliko drugačen pogled na žalovanje je razvil ameriški psiholog J William Worden, ki je leta 1982 objavil knjigo *Grief Counselling and Grief Therapy (Svetovanje in terapija ob žalovanju)*. Izhajal je iz predpostavke, da so dotedanji modeli obravnavali žalujoči subjekt kot pasivnega posameznika, ki je v procesu žalovanja zgolj soočen s fazami, v katerih mora nekaj doživeti. Za njegov model pa je značilen »preobrat od pasivnih faz žalosti [angl. *passive phases of grief*] k aktivnemu reševanju nalog žalovanja [angl. *active tasks of mourning*]« (Buglass). Te naloge so štiri: 1) sprejeti resničnost izgube [angl. *to accept the reality of loss*], 2) predelati žalost [angl. *to process the pain of grief*], 3) sprejeti svet brez umrle osebe [angl. *to adjust to a world without the deceased*], 4) vzpostaviti trajno vez z umrlo osebo na poti v novo življenje [angl. *to find an enduring connection with the deceased in the midst of embarking a new life*].

Ko je Worden želel razumeti, zakaj posamezniki zelo različno rešujejo naloge žalovanja, je prepoznal sedem dejavnikov, ki naj bi vplivali na njegov potek: 1) kdo je bila oseba, ki je umrla, v odnosu do žalujočega, 2) narava vezi med žalujočim in umrlim, 3) način, na katerega je oseba umrla, 4) predhodne izkušnje žalujočega s smrtjo oziroma z izgubo, 5) osebnostne spremenljivke žalujočega, 6) socialni posredniki (prisotnost ali odsotnost socialne podpore) in 7) sočasni dejavniki stresa. Med njimi so tako zaščitni dejavniki kot dejavniki tveganja, vsi pa »zagotavljajo pomemben okvir za razumevanje raznolike narave žalovanja« (Hall v Mencigar).

Sodobnejši modeli se v nasprotju z opisanimi usmerjajo na izgubo. Takšen je model dvojnega procesa soočanja z izgubo [angl. *the dual process model of coping with bereavement*], ki sta ga razvila nizozemska klinična psihologa Margaret Stroebe in Henk Schut. Izhajajoč iz kognitivne teorije stresa sta definirala dve skupini stresorjev, med katerima žalujoči prehajajo ob izgubi bližnjega. Prva se povezuje z izgubo [angl. *loss oriented*] in žalujočega usmerja k njenemu predelovanju, druga pa z obnovo [angl. *restoration oriented*] in ga vodi proti njegovi ponovni vzpostavitvi v svetu brez umrlega bližnjega. Gre za proces, v katerem »žalujoči niha med približevanjem (konfrontacijo) in oddaljevanjem (izogibanjem) stresorjem iz ene in druge skupine. Ta proces je zelo dinamičen, fleksibilen in tekoč in se spreminja s časom.« (Poštuvan)

Drugi primer na izgubo usmerjenega modela je štiridelni model, ki ga je razvil ameriški klinični psiholog George A. Bonanno. Opredelil je štiri glavne dele žalovanja: 1) kontekst izgube (je bila presenetljiva ali pričakovana, nenadna ali dolgotrajna?), 2) subjektivna mnenja (je bil jezen, ker je moral skrbeti za bližnjega pred smrtjo?), 3) spremembe v reprezentaciji bližnjega skozi čas (ali žalujoči ohranja povezavo z umrlim?) ter 4) način regulacije čustev, ki lahko ublažijo ali povečajo stres zaradi izgube. »Bonannov model predvideva, da je okrevanje najbolj verjetno, če so negativna čustva, povezana z žalovanjem, regulirana ali zmanjšana in če so pozitivna čustva spodbujena ali okrepljena. Ta hipoteza, ki nasprotuje psihodinamičnim pristopom, je v zadnjih letih vzbudila veliko zanimanja in podpore.« (Boerner idr. v Mencigar)

Še bolj specifični so modeli, ki so nastali z mislijo na način smrti človeka, za katerim nekdo žaluje. Mednje spada model rastoče rože, ki ga je kot nov način razumevanja reintegracije bližnjih po samomoru razvila slovenska psihologinja in raziskovalka samomora Vita Poštuvan. Vključuje štiri ravni reintegracije po samomoru, in sicer ravni žalujočega, družine, okolice in sistemov pomoči. Vse ravni so vključene v različne vsebine reintegracije, ki so: 1) dogodek samomora, 2) pogreb in rituali, 3) doživljanje in izražanje čustev, 4) občutki krivde, obsojanje in druge negativne reakcije, 5) iskanje pojasnil o razlogih za samomor, (6) občutki podpore v procesu, 7) pomen duhovnosti in 8) osmišljanje izkušnje, osebna rast, spremembe identitete.

V vsaki fazi se naslavlja drugačne vsebine in naloge na različnih nivojih. Časovno zaporedje pojavljanja tem je težko določiti, saj je odvisno od situacije, potekajo pa hkrati s spremembami v navezanosti na pokojnika. Reintegracija ne poteka zaporedno in linearno, saj lahko različne faze trajajo različno dolgo. Hkrati se spreminja navezanost med žalujočim in umrlim. (Poštuvan)

3.1 Zlitje dveh izgub

Primer: Mohamed El Khatib /

Ivica Buljan: *Naj bo konec lep*

Mohamed El Khatib je sin maroških priseljencev, ki so se v sedemdesetih letih 20. stoletja ustalili v predmestju Orléansa, nekdanji nogometaš, ki je igral za klub Paris Saint-Germain, pisec in režiser, ki je študiral književnost in gledališče na Centru dramske umetnosti Cadac v Ciudadu de México, ter sociolog, ki je doktoriral na Inštitutu za politične študije v Rennesu. Zaslovel je s pisanjem in uprizarjanjem besedil, v katerih intimno in dokumentarno sooča z estetskim. V igri *Naj bo konec lep (Finir au beauté)*, ki jo je sam krstno uprizoril leta 2014 in premierno izvedel na mednarodnem festivalu sodobne umetnosti in pisave actOral v Marseillu, dve leti zatem pa zanjo tudi prejel francosko nacionalno nagrado za dramatiko, je dokumentiral in teatraliziral izgubo svoje mame Yamne El Khatib, ki je 20. februarja 2012 umrla za rakom.

»V času njenega odhajanja sem pisal dnevnik, snemal in pisal. Šele šest mesecev po njeni smrti se mi je ob pregledovanju posnetkov posvetilo, da nihče od nas, njenih bližnjih, ni izrekel besede rak v pravem, medicinskem pomenu. Od tistega trenutka dalje je konec življenja zame postal edina prava tema.« (Maličev) V besedilu se osredotoča na triletno soočanje z maminim odhajanjem: od novice o neozdravljivi diagnozi prek obiskov v bolnišnici do trenutka smrti, ki ga je iz banalnega razloga zamudil, in slednjič še pogreba v rodnem Maroku, kamor so njene posmrtno ostanke prepeljali iz Francije. Marsikaj o nastanku drame izvemo tudi iz njegovega pripisa drami, ki ga je naslovil *Kronika napovedane smrti*:

Zbral sem vse razpoložljive materiale iz življenja med majem 2010 in avgustom 2013. Nisem vedno prosil za potrebna dovoljenja. Nisem si zastavljal vprašanj o meji, dostojnosti, obzirnosti. Zbral sem, kar sem mogel, in to na novo sestavil. Vse je šlo hitro in brez vnaprejšnje priprave. Pričujoča predstava v novi obliki, kronološko in bolj ali manj linearno obnavlja to dokumentarno fikcijo. Nobenega suspenza ni, vemo, da ona na koncu umre in da je njen sin zelo zelo žalosten. Vemo tudi to, da bi, če bi moral to narediti še enkrat, gotovo ravnal drugače. Več bi bil prisoten. Bil bi pozornejši. Bil bi prijaznejši. Več bi me zanimalo. Spremljal bi simptome. Poskusil bi pomagati, kot se spodobi. Trudil bi se biti bolj zavzet. Iskal bi najboljšo kliniko. Naučil bi se govoriti arabsko. Trdno bi držal z družino. Trudil bi se biti nadpovprečen. Bil bi vzoren sin. Starši se vedno sprašujejo, ali so bili dobri starši. Kaj pa mi, smo bili mi dobri otroci? Smo bili mi otroci na nivoju? Smo bili mi vrhunski otroci? (El Khatib 31)

Kot rečeno, je El Khatib igro v obliki monodrame uprizoril sam. Na prizorišču z mizo, prekrito s papirji in zvezki, ter zaslonom, na katerem je predvajal posnetke, je občinstvu predložil vse, kar je zbral o mamini smrti. Francoska kritičarka je izkušnjo gledanja primerjala z bedenjem: »Prostor je majhen, svetloba ostra. Majhna skupnost gledalcev – prič? Voajerjev? – se posede v krogu: začne se bedenje ob umrlem. To ni molitev in ni žalostinka, to je prav zares bedenje.« (Lebeau) Ameriška recenzentka je poudarila preplet humorja in dejstev v predstavi ter opisala njen sklepni preobrat: »Predstava se konča s silovito evokacijo žalosti ob profani vsakdanjosti življenja, ko [El Khatib] opisuje, kako je na pogrebu odkril, da imam z eno roko moli, z drugo pa pošilja sms-e. Kar se začne kot še ena šaljiva anekdota v pripovedi o izgubi matere, postane tragično in grozljivo.« (Pelletier) Takoj po opisanem trenutku je El Khatib predstavo zaključil in povsem nepričakovano odšel z odra. »Ne bo se vrnil – končna inkarnacija odhoda.« (Lebeau)

Leta 2017 je El Khatibovo besedilo v prevodu Suzane Koncut ter koprodukciji Mini teatra in MG Ptuj uprizoril režiser Ivica Buljan. V uprizoritvi, ki ni bila nič manj asketska in zbrana od francoske, je nastopil Robert Waltl, ki je na odru namesto z realnimi dokumenti in rekviziti operiral z listi papirja, na katerih je imel zapisane dele besedila. V prvi vrsti opombe, v katerih je avtor z nemalo ironije in nezaupanja v teorijo obdelal temeljne klinične pojme s področja izgube, žalosti in žalovanja, ki smo jih pojasnili tudi v tej nalogi. A ključni moment se je v uprizoritvi zgodil, še preden je povedal El Khatibovo prvo repliko. Začel jo je namreč z zgodbo o tem, da je Buljanova mama še živa, on pa je svojo že izgubil. »Obstaja nevidna črta, ki loči tiste, ki smo že izgubili mamo, od tistih, ki jo še le bodo in bodo zaradi te izgube trpeli.« (Waltl)

Sledil je intimni monolog, v katerem smo gledalci izvedeli, kakšna sta bila njegovo otroštvo in odnos z mamo, ter se seznanili s tem, kdaj in zakaj jo je izgubil. »Moja mama je umrla, ko je bila stara dvainštirideset let. Rodila me je, ko je bila stara dvajset let. Iz zveze z ločenim moškim. Sredi šestdesetih v Slovenj Gradcu. Kot pankrta. Zaradi tega je imela številne težave v družini.« Izvedeli smo, da sta se starša kasneje poročila in skupaj zgradila hišo, vendar je mamino življenje, čisto tako kot življenje Yamne El Khatib, že kmalu zatem prekinila zahrbtna bolezen. Seznanili smo se z obžalovanji, ki jih igralec goji v zvezi z njeno smrtjo. »Takrat sem se ravno vpisal na ljubljansko Akademijo. Moja mama me ni nikoli gledala na odru. Nikoli ni izvedela, da se bom ukvarjal z gledališčem, ki ga imam tako rad.« (prav tam) Izpoved je imela daljnosežen vpliv na nadaljevanje predstave. Zlitje dveh izgub je občinstvo nagovorilo na zelo intimni ravni in ga nevsiljivo spodbudilo k temu, da razmišlja tudi o lastnih tovrstnih izkušnjah.

4. Sklep: Metafori rane in potovanja

Pripoved v drami in uprizoritvi *Vnetje glagola živeti* je zasnovana kot intimna izpoved njenega avtorja in izvajalca Wajdija Mouawada. Govori o njegovem soočanju z izgubo sodelavca in prijatelja Roberta Davreauxa, ki je umrl sredi prevajanja Sofoklovega *Filokteta*, zaradi česar je dokončanje njunega realnega skupnega gledališkega projekta postalo negotovo. Spmemba, ki ji je v drami in uprizoritvi izpostavljen Mouawadov alter ego Wahid, je za primerljivi projekt *Zbrana dela* liminalna in transformativna, saj ga je mogoče dokončati samo v primeru, da bosta za to izpolnjena dva temeljna pogoja. Po eni strani se mora Wahid spoprijeti z izgubo sodelavca in prijatelja ter se napotiti skozi proces žalovanja, po drugi pa mora zagotoviti novo besedilo za zastali projekt, ki je po prevajalčevi smrti ostal brez svežega prevoda Sofoklovega *Filokteta*.

Pri tematizaciji obojega Mouawad poseže po metaforah rane in potovanja, ki ju izlušči iz dveh starogrških mitov. Metafora rane je v uprizoritvi sicer pojasnjena kot sinonim za nedokončani projekt, ki pa gledano širše ponazarja tudi njegovo bolečino in žalost ob izgubi bližnjega [angl. *bereavement*] ter izhaja iz mita o Filoktetu, ki so ga Grki na poti nad Trojo pustili na Lemnosu, ker jih je motil smrad njegove rane, ki je nastala kot posledica ugriza kače. Metafora potovanja se nanaša na proces žalovanja [angl. *mourning*] in je vzeta iz mita o Odiseju, ki se po zmagi nad Trojo deset let vrača na Itako, spotoma obišče Had in tam sreča vidca Tejrezija, ki ga usmeri domov. Pomembno vlogo v tematizaciji obeh mitov odigra dvojna narava Grčije, ki v drami in uprizoritvi nastopa kot prizorišče Wahidovega žalovanja: po eni strani je mogočna zibelka antičnih mitov, po drugi pa propadajoča država, ki trpi za posledicami finančne krize.

Za Filoktetovo rano v mitu obstaja utemeljena razlaga. Grki se na svoji poti proti Troji ustavijo na otoku Hrizu, kjer je svetišče istoimenske boginje. »Filoktet napravi dve prepovedani dejanji, s katerima prikliče nase svojo veliko nesrečo: stopi na sveti kraj ali pa nanj samo pokaže drugim in pri tem pogleda boginjo Hrizo, ki je neposvečeni nikakor ne bi smel videti.« (Vrečko 234) Wahid v prvem dejanju drame in uprizoritve povleče nedvoumno analogijo med Filoktetovo rano in lastno muko ter se vpraša, ali si ni nemara tudi sam s čim »prislužil« svojega velikega trpljenja: »Sestra dvojčica človeštva je, rojena hkrati z njim, ta pozabljena resnica, da je človek bog, kadar sanja, in berač, kadar misli. Jaz, ki sem vse življenje posvetil temu, da bi sledil temu prastaremu zakonu, sem se motil o vsem in zašel s svoje poti. Ker sem verjel, da sem eno s svojimi sanjami, sem se posvečal besedam, ne vedoč, da so te ostre kot britev.« (Mouawad 13)

Wahid si očita napuh, ki ga je ob pisanju prevzel do te mere, da je pozabil na svojo majhnost, ranljivost in človeškost ter si začel domišljati, da je zrasel v boga. V tem odkrije pravi razlog za to, da ga je zadela kazen v obliki pomanjkanja navdiha in volje za ustvarjanje; zaradi tega ga grabi za vrat malodušje in ne more ničesar več napisati. Davreujeva nenadna smrt je njegovo ustvarjalno krizo, zaradi katere je ogrožen njun skupni projekt, samo zaostila in ne povzročila.

V mitu Hrizin otok zaradi Filoktetovega prekrška potone v morje, on pa naslednjih deset let vleče za sabo ranjeno nogo. Oboje napotuje na podzemlje, ki mu pripada onečaščena boginja:

Lok Filoktetu zagotavlja preživetje, hkrati pa iz njega naredi lovca, nad katerim visi prekletstvo in je vedno na meji med življenjem in smrtjo, kakor tudi na meji med človeškostjo in podivjanostjo; pičila ga je 'za ljudi smrtonosna kača', a ga vendar ni ubila. Spominja na žrtev, posvečeno bogu podzemlja; govori, da bo umrl, napove svojo smrt, a ne more umreti, skratka, če povzamemo, 'živ mrlič', 'truplo, senca dima, prikazen'; politično gledano pa [...] družbeno mrtev človek. (Vidal-Naquet 129-130)

Vendar rana v mitu ni le kazen, ampak tudi znamenje, da je Filoktet del širšega božjega načrta, ki se lahko izpelje le z njegovo pomočjo. Zgodbo je mogoče primerjati z žrtvovanjem Ifigenije v *Iliadi*, »saj se pred njim ni mogel začeti bojni pohod zoper Trojo, v žrtvovanju Filokteta pa so združeni razlogi, ki preprečujejo njegov konec. Gre torej za žrtvi, ki definirata začetek in konec trojanske vojne, le da je Ifigenija 'prostovoljna' žrtev, medtem ko Filoktet ne razume svoje žrtve in bogovom očita najhujše.« (Vrečko 235) Enako velja tudi za Ahajce, ki Filokteta zavržejo na obali Lemnosa, deset let kasneje pa jim oči odprejo Hélenosove besede; tudi oni v rani vidijo samo kazen, v Filoktetu pa prekrškarja, ki s smradom in vpitjem kali njihove obrede.

Če na metaforo rane v uprizoritvi *Vnetje glagola živeti* pogledamo na podlagi teorij in modelov žalovanja, ki smo jih obravnavali v pričujočem poglavju, ugotovimo, da sugestivno ponazarja bolečino, ki jo žalujoči doživi ob izgubi bližnjega. Wahidovo počutje in njegov uvodni odziv na izgubo napotujeta na dognanja Ericha Lindemanna o tem, da lahko smrt bližnje osebe psihično in tudi fizično ogrozi zdravje žalujočega, kajti izpričujeta številne simptome akutne žalosti in z njimi povezane psihosomatske motnje. Njegovo iskanje dokazov o lastni krivdi in poskus samomora spomnita na faze zanikanja, jeze in pogajanja, o katerih v svoji analizi procesa žalovanja piše Elizabeth Kübler-Ross, pa tudi na faze otopelosti, hrepenenja in iskanja umrle figure ter neorganiziranosti in obupa, ki jih v procesu žalovanja prepozna John Bowlby.

Vse to so občutki, s katerimi je bil ob izgubi sodelavca in prijatelja Roberta Davreauxa soočen Wajdi Mouawad. Ker se je na poti do njene realizacije uspešno napotil skozi proces žalovanja, zaradi katerega se je začasno izločil iz družbe, kar je na ravni pripovedi zajeto v metaforo potovanja v Grčijo in skoka v morje oziroma spusta v Had, je zgodbo o procesu nastajanja *Vnetja glagola živeti* mogoče označiti kot liminalno. Na poti do uresničitve projekta je napisal besedilo, ki je v njem nadomestilo prvotno načrtovani prevod *Filokteta* in obenem tematiziralo izgubo kot razlog za zamenjavo prvotne predloge, zato je njegova zgodba tudi transformativna.

Oboje velja tudi za povsem osebni položaj, ki ga v drami in uprizoritvi zavzema Wahid. Če si ga najprej ogledamo na antropološki ravni, ugotovimo, da je po smrti prijatelja in sodelavca po Van Gennepu v obdobju roba, ki je ponazorjeno z metaforo potovanja. Začne se z odpravo v Grčijo, kjer Wahid skoči v morje in na metaforični ravni pristane v Hadu. Začasno se torej izključi iz družbe in posveti žalovanju. Da bi se lahko ločil od Davreauxa, sprejel življenje brez njega in se vrnil med žive, mora najprej najti način, kako bo dokončal zastali projekt. Ko se ob koncu drame in uprizoritve vrne v življenje, je zaradi izkušnje žalovanja bistveno spremenjen.

V mitu Filoktet razpolaga s čudežnim orožjem, ki mu sprva zagotovi preživetje na pustem in odročnem otoku, slednjič pa tudi omogoči rešitev z njega. Toda Mouawad ne poseže po loku, temveč po novem grškem mitu, kajti Wahid se na začetku drugega dejanja, v katerem odpotuje v Grčijo, iz Filokteta spremeni v Odiseja. »Odisej je junak posebnega kova,« zapiše Svetlana Slapšak, »mojstrska kombinacija starih kulturnih prvin, mlajših antropoloških lastnosti in nepričakovane individualnosti modernega človeka.« (Slapšak, *Antična* 473) Če se je obleganju Troje sprva izogibal, se je kasneje izkazal in v vojno pripeljal oba, Ahila in Filokteta:

Ni junak mita, ki je prešel v književnost in kulturno izročilo, temveč literarni lik, okrog katerega je nastal eden najbolj impozantnih humanističnih mitov. Odisej, delo največjega evropskega pevca zgodb Homerja, je najbolj človeški junak: njegova starša sta bila smrtnika Laert in Antikleja, zavrnil je nesmrtnost, odšel je v podzemlje ter se po številnih pustolovščinah in pridobljeni slavi vrnil k družinski sreči. Najti je znal ravnotežje med slavo in željo po življenju, med junaštvom in politiko, med ljubezenskimi izzivi in zakonsko zvestobo. (prav tam)

Pri tem se zgodi pomemben časovni preskok, kajti Mouawad nam novega junaka ne predstavi v trenutku, ko je prav on prispeval k Filoktetovi neprostovoljni osamitvi na Lemnosu, temveč bistveno kasneje, že po zmagi Grkov nad Trojo, ko se deset let vrača na rodno Itako. Iz območja vsebine Sofoklove drame *Filoktet* se preselimo v območje vsebine Homerjevega epa *Odiseja*.

Vsebina *Odiseje*, ki spada med temeljna dela evropske civilizacije, je zajeta v 24 spevov in se cepi na tri pesnitve: o potovanjih Odisejevega sina Telemaha, ki išče očeta, o Odisejevih blodnjah in pustolovščinah ter o njegovi vrnitvi na Itako. Njeno prizorišče se razteza v vertikalno – od olimpskih višav do globin mitičnega podzemlja – in v horizontalo – po vseh tedaj znanih delih obljudenega sveta. Pripoved o deset let trajajočih blodnjah in križarjenjih po morju, na katere je Odiseja obsodil jezni Pozejdon, ker je oslepil njegovega sina Polifema, torej osrednji del epa, kamor spadata tudi epizodi enoletnega bivanja pri Kirki in srečanja s Tejrezijem v podzemlju, je Homer zgostil v ozek štiridesetdnevni okvir. To mu je uspelo zaradi tega, ker je uporabil okvirno pripoved, ki jo v tem epu srečamo prvič v svetovni literaturi. Homer je z rabo okvirne pripovedi omogočil Odiseju, da o sebi govori v prvi osebi ednine, hkrati pa z bitji, ki jih srečuje na poti, stopa v dialog. Po Kajetanu Gantarju je to izstopajoča značilnost *Odiseje*:

V pesnitvi si nenehno sledijo dialogi, monologi ali tudi razgovori več nastopajočih oseb. Vmesno verzno besedilo med temi dialogi in razgovori bi lahko razumeli tudi kot režiserjeve dramaturške napotke ali kot pesnikov komentar dogajanja na odru. In tako je od Homerjevega epa do grške tragedije v bistvu samo en korak, meje med epsko in dramsko literarno vrsto so skoraj zabrisane.« (Gantar, »Spremna« 136)

Toda kot opozarja Tomaž Toporišič, zadeve niso tako preproste: kajti *Odiseja* »ne razpolaga s klasičnim tragijskim obrazcem, ne motivno ne tematsko se ne more pokrivati s pojmom tragedije, zaradi česar njena motivika v klasični Grčiji ni postala predmet tragedije. Prav zaradi svoje drugačnosti, epskosti, pa je lahko izjemno zanimiva za sodobno (Brecht bi dejal epsko) gledališče, ki daje velik poudarek vizualnemu, slikovnemu, podobi.« (Toporišič, »Odisejeva« 61) Tak primer gledališča je Mouawadova uprizoritev, ki si za iztočnico vzame Sofoklovega *Filokteta*, nato pa se spričo svoje cinematične izpeljave preusmeri k bolj odprtemu in strukturno hvaležnejšemu modelu Homerjeve *Odiseje*. Mouawad je iznajdljiv, ko spaja obe predlogi: izkorišča časovne vrzeli med zgodbama, ki jima je skupen lik Odiseja v različnih fazah svojega življenja, hkrati pa išče točke identifikacije ter niza asociacije na lastno zgodbo in sodobnost.

Mouawadov Wahid odrine na podobno potovanje kot Homerjev Odisej, vendar se v epu pesnikov glas izmenjuje z glasom njegovega osrednjega in vseh ostalih junakov, v drami pa so avtor, glavni junak in interpret ena in ista oseba. In medtem ko je *Odiseja* nastala kot pisni dokument pripovedovalske prakse, je bilo *Vnetje glagola živeti* napisano z mislijo na gledališče, kjer bo avtor/junak/interpret razpadel na dvojce: na tistega na odru in tistega na filmu.

Potovanje v Mouawadovi drami in uprizoritvi *Vnetje glagola živeti* nastopa kot metafora za zapleten in občutljiv proces prebolevanja izgube bližnjega, v katerem se mora žalujoči subjekt vzpostaviti na novo in se ločiti od umrlega, da bi se lahko spet vključil v družbo. Na svoji poti po Hadu, ki je sinonim za njegovo liminalno razpetost med žive in mrtve v obdobju žalovanja, podobno kot Odisej sreča vrsto bitij, pri katerih išče odgovor na vprašanje, kako naj se vrne v življenje. Kulminacija potovanja je srečanje z Robertom Davreaujem, ki je izpeljano s pomočjo uporabe posnetka v bližnjem planu. Njegova sugestivna pojava gledalca po eni strani napotuje na Freudovo dognanje o tem, da umrli med žalovanjem še naprej živi v psihi žalujočega, po drugi pa ga spodbudi, da se zave medija in se opomni, da je srečanje med junakoma zgolj stvar filma/in ali predstave, da je konstruirano, montirano in zrežirano. S tem si z Wahidom na ravni gledanja deli trenutek streznitve, ki je ključen za preobrat dogajanja in poskrbi za njegov iztek.

Sporočilo, ki ga žalujočemu Wahidu preda senca njegovega umrlega bližnjega, se glasi, da je tisto, kar išče nekaj zelo preprostega. Gre za to, da mora sprejeti Davreaujev nepreklicni odhod in se na novo vzpostaviti v svetu brez njega. Kot čudežno orodje, s katerim si lahko to pribori, v drami in uprizoritvi nastopi pisalo. Rešitev za Wahida ne more biti v tem, da podaljša obstoj Davreauja zgolj v svoji lastni žalujoči psihi, ampak mora ohraniti spomin nanj tudi v svetu, ki ga je slednji nepovratno zapustil. Wahid se odloči, da bo prevzel Davreaujevo vlogo v projektu in mu namesto njega zagotovil besedilno predlogo. Toda namesto da bi dokončal začetni prevod Sofoklovega *Filokteta*, ustvari novo besedilo, ki zajema starogrški mit in tudi njegovo izgubo.

IV. SMRT KOT VDOR REALNEGA

1. Primer: Milo Rau: *Grief and Beauty*

Uprizoritev *Grief and Beauty* (*Žalost in lepota*) je svetovno premiero doživela 22. septembra 2021 v gledališču Schouwburg, ki deluje v okviru NT Gent v Belgiji.¹⁶ Na podlagi besedilne predloge, ki je v maniri snovalnega gledališča nastajala med procesom dela in katere avtorstvo si zato delijo vsi člani ekipe, jo je uprizoril švicarski režiser Milo Rau.¹⁷ Ob štiričlanski zasedbi (Anne Deylgat, Staf Smans, Arne de Tremere in Princess Isatu Hassan Bangura), ki občinstvo nagovarja neposredno z odra, v uprizoritvi nastopa tudi Johanna B., ki se v njej pojavlja samo v vnaprej posnetem in zmontiranem videu. Gre za pokojno znanko in sodelavko ekipe, ki je svoje življenje končala z evtanazijo, kar je tudi jedro pripovedi in vrh dogajanja v uprizoritvi.

Ta je sicer nastala kot drugi del cikla *Trilogie van het Private Leven* (*Trilogija zasebnega življenja*), v katerem Rau raziskuje reprezentacijo zasebnosti in odnos do smrti. V prvem delu z naslovom *Familie* (*Družina*) je leta 2020 uprizoril resnično zgodbo družine Demeester iz Calaisa v Franciji. Oče, mama in mladoletni hčerki so leta 2007 na svojem domu iz nikoli zares pojasnenih razlogov naredili samomor z obešenjem. V uprizoritvi so jih zastopali člani druge resnične družine: igralca An Miler in Filip Peeters s hčerkama Louiso in Leonce, ki sta se jim pridružila še njihova psa Billy in Bobby. V ospredju uprizoritve, ki je na psevdodokumentaren način oživila zadnje ure življenja članov umrle družine, je bila njihova običajna večerna rutina.

Demesteerjevi so bili ljubeča in povezana družina, nihče izmed njih ni trpel za neozdravljivo boleznijo, prav tako niso imeli finančnih težav. Nič v njihovem življenju ni kazalo na to, da bodo na večer, ki ga pred nami rekonstruira ekipa uprizoritve, končali svoja življenja. Z izjemo njihovega nedoumljivega konca so bili dokaj tipična družina srednjega razreda, v katere zgodbi ni bilo nič takšnega, kar bi zbujalo pozornost. Vse, kar so o razlogih za samomor imeli povedati sami, so zajeli v kratkem in skopem sporočilu: »Preveč smo zavozili. Oprostite.« Milo Rau te njihove poslovilne besede bere kot spoznanje o »brezdanjosti naše družbe, o transcendentnem pomanjkanju rituala v našem soočanju s katastrofalnimi časi, v katerih živimo« (Hornbostel).

¹⁶ Koproducenti uprizoritve so bili Tandem scène nationale Arras-Douai, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt in Romaeuropa festival / Teatro nazionale di Genova.

¹⁷ Milo Rau je bil v času nastanka uprizoritve tudi umetniški vodja NT Gent, ki ga je vodil od leta 2018 do 2024.

Realistična scenografija Antona Lukasa je v uprizoritvi izkoristila možnost nevidne četrte stene in izvajalcem omogočila, da so odrsko iluzijo prignali do skrajnosti. Guardianov kritik Mark Fisher je ob tem zapisal: »V bistvu bi morala biti uprizoritev, ki ji manjka vse, kar bi od nje sicer pričakovali – drama, konflikt, debata – neznosna, toda prostodušnost štirih izvajalcev, dozdevna spontanost njihovega odrskega življenja in boleča napetost spričo poznavanja lastne usode učinkujejo tako, da vsakdanje postane privlačno.« (Fisher) Namesto da bi iskal razloge za skupinski samomor, Rau uprizarja običajno večerno rutino družine v vseh možnih detajlih:

Rau se ne trudi raziskovati ozadja samomorov; dileme 'biti ali ne biti' tukaj ni. Sprejema dejstvo, da dejanja Demesteerjevih ni mogoče pojasniti. Tudi če bi imeli več informacij, bi se nam njihova smrt še zmeraj zdela nedoumljiva. In kaj bi sploh imeli od ugibanja? Namesto tega uprizori temno posvetno mašo, ki slavi vse, kar življenje ponuja v svojih najbolj drobnih in trivialnih trenutkih, in sočasno prinaša boleče spoznanje, da je včasih lahko za koga tudi prevelik zalogaj. Izvedena v mogočnem tempu počasne Bachove glasbe je *Družina* suverena, otožna in srhljiva. (prav tam)

Preden se posvetimo *Grief and Beauty*¹⁸, opozorimo na še en gledališki projekt, v katerem se je Rau ukvarjal s tematiko soočanja s smrtjo in jo povezal s spraševanjem o edinstveni naravi gledališkega medija. Gre za uprizoritev *Everywoman (Slehnica)*, ki je doživela svetovno premiero avgusta 2020 na festivalu Salzburger Festspiele. V njej sta nastopili švicarska igralka Ursina Lardi, dolgoletna članica ansambla berlinskega gledališča Schaubühne, ki je bila v predstavi prisotna v živo na odru, in pa upokojena učiteljica Helga Bedau iz Berlina, ki so ji februarja istega leta diagnosticirali raka na trebušni slinavki in se je pojavljala na projekcijskem platnu. Čeprav ni bilo jasno, ali bo premiero dočkala ali ne, se je pridružila Lardi na poklonu.

Kot povedno napotuje naslov uprizoritve, se je Rau v njej navezal na duhovno dramo *Slehnica (Jedermann)* avstrijskega dramatika in pisatelja Huga von Hofmannstahla, ki je na začetku 20. stoletja nastala po navdihu različnih predhodnih variacij na znamenito srednjeveško moraliteto o človekovem soočanju z lastno končnostjo. *Slehnica* je v igri bogataš, ki ob srečanju s smrtjo spozna, da je bilo njegovo življenje ničevno, ker ga je zapravljal za materialne in čutne užitke. Rau preplete številne citate in reference na Hofmannstahlovega *Slehnika* z avtobiografskimi izpovedmi obeh izvajalk ter med njima odkriva tudi vzporednice. Obe sta denimo v preteklosti zapustili rodni kraj, da bi lahko živeli v obljubljenem mestu Berlin, in obe imata po enega sina.

¹⁸ Naslova *Grief and Beauty* in *Everywoman* navajamo v angleščini, ker sta bila tako navedena tudi v izvirniku kljub dejstvu, da so ju igrali v nizozemščini in angleščini (*Grief and Beauty*) oziroma nemščini (*Everywoman*).

Kot na svojem blogu zapiše dramaturginja Lily Climenhaga, je v uprizoritvi dominirala Ursina Lardi, ki je komunicirala z gledalci v dvorani in tudi s soizvajalko na projekcijskem platnu, a za reinterpretacijo *Slehernika* je bila vendarle bistvena neozdravljivo bolna Helga Bedau. V videu sedi za obloženo mizo, kar je aluzija na razkošno večerjo, ki jo priredi Hofmannstahl kot protagonist. Četudi je na posnetku neredko obdana z ljudmi in se ji v nekem trenutku pridruži tudi soizvajalka Lardi, v prvi vrsti uprizarja samotnost, ki jo občuti ob soočanju z lastno smrtjo:

Everywoman ne zanima vprašanje dobrega in zlega ter poslednja sodba, ki jima Hofmannstahl v izvorniku nameni toliko prostora. Rauova uprizoritev namreč raziskuje edinstvenost, samotnost in gledališče. Opazuje eno samo človeško življenje, pri čemer ji nujno spodleti, da bi ga na odru prikazala v vsej njegovi zapletenosti in polnosti [...]. Lardi načne poglobljeno in kompleksno razpravo o zmožnosti gledališča, da reprezentira človeka. O vidnosti razmišlja na osebni, morda celo sebični ravni. Sprašuje se, ali smo kot posamezniki kdaj zares videni. Ali so naše zgodbe kdaj zares slišane (ali so sploh lahko)? Ali obstaja kdo, ki posluša, gleda, deli in živi z nami, ali smo – konec koncev – preprosto sami? Slehernik si izprosi odlog, da bi si našel spremljevalca v smrt, Slehernica pa se zaveda, da je v smrt ne more spremiti nihče. (Climenhaga, »Is Anybody«)

Obe uprizoritvi, *Družina* in *Everywoman*, sta nastali v razmerah pandemije covid-19, ko so se vprašanja o smrti, osamljenosti in tudi gledališču kot živem mediju zastavljala z novo in dotlej nesluteno ostrino. Obdobje, v katerem je bilo uprizarjanje v živo pred občinstvom bodisi onemogočeno bodisi omejevano na podlagi preventivnih ukrepov, je vplivalo tudi na *Grief and Beauty*. »Uprizoritev doživlja premiero v času, preplavljenem z žalostjo, ko se kot skupnost utapljam v kolektivnem morju žalosti, hkrati pa je vsak posameznik v njem po svoje izoliran in otopel spričo velike izgube v zadnjih osemnajstih mesecih.« (Climenhaga, »It Is Only«) Ne glede na to, da pandemije nihče na odru ne omenja izrecno, je njena izkušnja implicitno vpisana v uprizoritev, hkrati pa je bila v času premiere še tako sveža, da je vplivala na njeno recepcijo.

Grief and Beauty z Rauovo predhodno uprizoritvijo *Družina* povezuje motiv samomora, ki pa je tokrat utemeljen in je bil izveden v skladu z zakonom. »Za potrebe *Grief and Beauty* smo se srečali z različnimi ljudmi, ki tako ali drugače živijo v bližini smrti,« piše v skupni izjavi ekipe v gledališkem listu. »Med njimi so bili negovalci, pogrebniiki, zdravniki in žalujoči po izgubi bližnjega. Nekega dne smo spoznali tudi Johanno B., ki je že določila datum svoje evtanazije in želela z nami deliti svojo zgodbo. Večkrat smo jo obiskali. S svojo toplo in veselo osebnostjo nas je začudila, a nam je razložila: 'Moje bolečine sicer ne vidite, vendar trpim.'« (Johanna B.)

Oder v uprizoritvi zaseda stanovanje, ki ga je scenografka Barbara Vandenriessche pregradila na kopalnico, sobo in kuhinjo. Ker je zamejeno z robovi nizkega paravana ter natrpano s pohištvom in rekviziti, spominja na razprto hiško za lutke. »Kot vsako stanovanje, v katerem nekdo že dolgo živi, je polno artefaktov vsakdanjosti, je kot muzej, ki mu zmanjkuje prostora za shranjevanje: v kopalnici čepi sesalec, slike in umetnine zakrivajo dele obledelih cvetličnih tapet, police so polne slik, papirjev in različnih drobnjarij, ob steni v kuhinji so škatle in šivalni stroj, v spalnici pa je dvizna postelja s pisano odejo.« (Climenhaga, »It Is Only«) Slednja kot številni drugi kosi pohištva in osebni predmeti izhaja iz zapuščine Johanne B. »Podarila nam je odejo, ki jo je sešila sama, odejo prijateljstva, kot je rekla. Zdaj je del scenografije *Grief and Beauty*, kot si je želela, skupaj z njeno talno uro in drugimi osebnimi predmeti.« (*Johanna B*)

Ob začetku predstave nas s projekcijskega platna, ki se spušča z odrskih vlakov nad stanovanje na prizorišču, podobno kot v Rauovi predhodni uprizoritvi *Everywoman* opazuje neozdravljivo bolna Johanna B. Njena glava s kratko pristriženimi srebrno sivimi lasmi je rahlo nagnjena vstran, nosi očala, uhanje in ogrlico, oblečena je v rdeč pullover. Ker negibno gleda v kamero, njena podoba učinkuje kot fotografija, toda ta vtis postavi na laž nihalo že omenjene talne ure v desnem kotu posnetka. »Občinstvo motri z nevtralnimi izrazom – težko bi rekli, da se smehlja, a gotovo se ne mršči – medtem ko na oder pridejo vsi štirje izvajalci in Clémence Clarysse, ki v živo igra na čelo.« (Climenhaga, »It Is Only«) Še preden kdor koli spregovori, prisluhnemo inštrumentalni izvedbi Didonine tožbe iz opere *Didona in Enej* baročnega skladatelja Henryja Purcella. Gre za eno najljubših arij Johanne B., v kateri se Didona poslavlja ne samo od Eneja, ki ga bogovi pošiljajo proč od nje, ampak tudi od lastnega življenja, ki ga konča s samomorom.

V prvem delu uprizoritve, ki se godi na prosceniju pred zatemnjenim stanovanjem, Princess Isatu Hassan Bangura seznani gledalce z Johanno B., ki jih še medtem vedno gleda s posnetka. »Pripovedovala nam je o svojem polnem življenju in o mački Beauty, ki je sedela ob njej. Vsakič znova je poudarila, da si želi končati svoje življenje dostojanstveno in pri polni zavesti.« (*Johanna B*) Johanna B. je bila članica gibanja RWS (Recht op Waardig Sterven / Pravica do dostojne smrti), svoje slovo od življenja, ki je zaradi neozdravljive bolezni postajalo neznosno, pa je načrtovala več kot deset let. »Smrt je še zmeraj najbolj samotno opravilo,« je govorila, »in namesto da bi nas zbliževala skozi realen in odprt pogovor, je izrinjena iz družbe.« 28. avgusta, samo dan po svojem 85. rojstnem dnevu, si je Johanna privoščila *brunch* in kozarec šampanjca v krogu družine in prijateljev. Nekaj ur zatem je umrla tako, kot si je izbrala sama.« (prav tam)

Najmlajši član zasedbe Arne de Tremerie v nadaljevanju pripoveduje o tem, kako je kot otrok odigral naslovno vlogo v uprizoritvi *Malega princa*. Spominja se zadnjega prizora, v katerem ga je ugriznila Kača, da bi se lahko vrnil na svoj planet k ljubljeni Vrtnici. Na pobudo Stafa Smansa, ki se mu pridruži na prosceniju, in Anne Deylgat, ki sedi z ostalimi ob desnem robu prizorišča, odigra umiranje Malega princa, kakor ga je uprizarjal kot otrok. Gre za repliko slovite ilustracije, ki jo je Antoine de Saint-Exupery v knjigi pospremil s stavkom: »Padel je počasi, kot pade drevo.« (Saint-Exupery 86) Igralec se s hrbtom obrne proti občinstvu, stopi na prste, razširi roke in jih stegne kvišku, zatem pa omahne vstran. Vajeti predstave prevzame Smans, ki je očitno najstarejši na odru. Pripoveduje o svoji prvi filmski vlogi, ki jo je odigral, ko je imel šestdeset let. De Tremerie in Deylgat ga pospremita v sobo, kjer se uleže v posteljo.

Zasedba *Grief and Beauty* je sestavljena iz predstavnikov vseh generacij, med katerimi so profesionalni izvajalci in tudi naturščiki z različnimi poklicnimi ozadji. V ospredju uprizoritve so njihove bridke življenjske izkušnje, pri čemer nam pripovedujejo predvsem o najrazličnejših izgubah, obenem pa nihče izmed njih ne pozabi povedati, kdaj in kako se je prvič srečal z gledališčem ter kakšen odnos goji do njega. Staf Smans je delal kot vojak, tovarniški delavec in knjigovodja, igro pa je odkril šele po upokojitvi. Anne Deylgat je upokojena veterinarka in avtorica televizijske serije o živalih, v gledališče pa je prišla ob uprizoritvi *Družina*, med katero je za odrom pazila na nastopajoča psa. Princess Isatu Hassan Bangura je umetnica performansa iz Sierra Leone, ki se je po letih čakanja na vizum preselila v Belgijo in se zdaj prvič preizkuša tudi kot dramska igralka. Le Arne de Tremerie je šolani igralec z izkušnjami na odru in filmu.

Po tistem, ko Smans leže v posteljo, od koder gleda televizijo, zaživi tudi stanovanje. Drobnopravila, s katerimi si dajejo opravka izvajalci na odru, spomnijo na dramaturgijo vsakdanjosti v Rauovi predhodni uprizoritvi *Družina*. Deylgat posesa sobo, de Tremerie pa sede za mizo v kuhinji in brska po škatli s fotografijami. Deylgat mu skuha kavo in se vrne na stol ob desnem robu prizorišča, kjer sedi tudi Bangura. Na projekcijskem platnu se medtem odvrtijo naslov in zasedba uprizoritve ter posvetilo »Za Johanno«. Nato se de Tremerie obrne proti kameri in kljub temu, da je na odru prisoten v živo, vanjo pove svoj prvi monolog, ki ga z angleškimi podnapisi vred spremljamo tudi na platnu nad stanovanjem. Mediatizacija njegove pripovedi spomni na izkušnjo zapovedane samoizolacije med pandemijo, ko so se ljudje družili samo s pomočjo tehnologije na svetovnem spletu. Igralec pripoveduje o svojem otroštvu, materinem spopadanju z diagnozo multiple skleroze in odhodu očeta, ki ni mogel živeti z njeno boleznijo.

Izvajalci gledalce v dvorani nagovarjajo neposredno in tudi prek kamere, od koder se njihovi monologi prenašajo na platno nad njimi. Občasno se v živo prenašanim prizorom na platnu pridružijo tudi vnaprej pripravljeni posnetki z različnih lokacij zunaj prizorišča. Staf Smans se spominja tega, kako so njegova sestra, mama in hčerka ena za drugo umrle v obdobju nekaj mesecev. Princess Isatu Hassan Bangura razkriva svojo žalost spričo izgube afriške identitete ter ločitve staršev, ki v Belgiji nista več našla skupnega jezika. Anne Deylgat se spominja, kako boleče se je končalo njeno zadnje razmerje, in pripoveduje o težavah z nespečnostjo. Ker se ponavadi pripravi do spanja s tem, da na spletu spremlja *webcam* iz neimenovanega ameriškega rezervata za volkove, se njen monolog izteče v vznemirljiv prizor, ko vsi štirje nastopajoči na odru tulijo kot volkovi. Dogajanje v uprizoritvi je razčlenjeno na tri dele, od katerih nobeden ni posebej naslovljen. Tako kot v prvega nas tudi v naslednja dva uvede posnetek Johanne B:

Prvo poglavje prikazuje Johanno, ki sedi in strmi v kamero, drugo člane zasedbe z Johanno na kavi pri njej doma, tretje pa Johanno na smrtni postelji, snemano od zgoraj. Med nemimi trenutki z Johanno pobliže spoznamo Stafa, Anne, Princess in Arneja: njihove družine, ljubezni in izgube. Povezuje jih žalost, vendar ne žalujejo zgolj spričo smrti bližnjih, temveč tudi spričo izgubljenih mladosti, razpadlih družin, bolnih sorodnikov, zapuščenih domov, velikih ljubezni, pozabljenih spominov in drugega, kar so nepreklicno in nenadomestljivo izgubili. (Climenhaga, »It Is Only«)

»*Grief and Beauty* prikazuje zadnji dan v življenju osebe, ki se bo podvrgla evtanaziji, in v dveh urah štirje ljudje razmišljajo o dveh besedah iz naslova celotnega večera,« je v intervjuju za gledališki list povedal Milo Rau. (Hornbostel) »Tu ni ključna vsebina, ampak prostor, ki se vzpostavi. Kajti iz te skupinske, in vendar samotne refleksije, iz tega govorjenja in poslušanja, vznikne nekaj, čemur lahko rečemo lepota skupne teme, lepota poslušanja.« (prav tam) V jedru uprizoritve je torej tisto, kar si je želela Johanna B. – da bi bila smrt nekaj, kar bi prek realnega in odprtega pogovora zblíževalo ljudi. Da bi Rau to dosegel, se ponovno odreče spektaklu in poseže po dramaturgiji vsakdanjosti, zaradi česar so mu v preteklosti že pripisovali banalnost:

Ko smo uprizorili *Družino*, so nam očitali, da je predstava neobičajno dolga, da v njej neprizadeto prikazujemo družino, ki se na koncu predstave ubije. To, kako se otroka uči angleščine, kako vsi člani družine skupaj večerjajo, gledajo televizijo. Toda v *Trilogiji zasebnega življenja* je moj namen natanko to: doseči tako rekoč ničelno točko dramatičnega. Preseči otopelost, ki jo sprožajo drama, hlastanje za kvantiteto, nenehna vznesenost. Izostri oko za konkretno, za drugega, ki je navzoč. Film lahko montira hitreje, literatura je lahko bolj intelektualna, gledališče pa je tisto, ki je edino zmožno narediti skupnost zares resnično, v enem samem prostoru in večeru. (prav tam)

Dramaturgija vsakdanjosti je poleg motiva samomora druga ključna značilnost, ki uprizoritev *Grief and Beauty* povezuje s predhodno uprizoritvijo *Družina*. Toda kot opozarja kritičarka New York Timesa Laura Cappelle, se z njo v nadaljevanju tudi bistveno razhaja, najočitneje v tem, kako na odru prikaže smrt. »*Grief and Beauty* se s smrtjo kot izbiro spogleduje še bolj, kot se je *Družina*. Toda namesto da bi jo uprizoril, nam Rau tokrat dejansko pokaže trenutek, ko smrtonosna injekcija ubije Johanno.« (Cappelle) *Družina* se konča s prizorom, v katerem nastopajoči bingljajo z vrvi, pri čemer je povsem jasno, da gre le za uprizorjeno smrt, v *Grief and Beauty* pa je s pomočjo videotehnologije pokazana dejanska smrt konkretne nastopajoče.

Če naposled ponovno primerjamo *Grief and Beauty* še z *Everywoman*, s katero jo na formalni ravni veže sorodna uporaba videa, na vsebinski pa ukvarjanje s smrtjo in ontološkim statusom gledališča, ugotovimo, da tudi med njima obstaja pomembna razlika, ki zadeva prikaz smrti na odru. Kajti tudi *Everywoman* ne vsebuje vdora mediatizirane realnosti, kakršnemu smo priča v *Grief and Beauty* (to je sicer logično glede na to, da je bila na smrt bolna Helga Bedau vsaj v času premiere še vedno živa). Kar je po besedah Raua obema uprizoritvama vendarle skupno, je tematizacija tesnobe in strahu spričo tega, da z nami vred izginja tudi naše življenjsko okolje:

Že v uvodni fazi študija smo opazili nekaj nenavadnega: zdi se, kot da je potlačitev naše lastne smrti, naše končnosti spričo dejstva, da smo živa bitja, – kot smo proučili že v *Slehnernici* lani v Salzburgu –, samo individualni odraz mnogo širše represije: globalnega umiranja, epohalnega izginotja življenja, tako imenovanega 'šestega množičnega izumrtja' v antropocenu. Zdi se, da se dogaja ne samo izginotje, ampak tudi amnezija: današnji mladi sploh ne vedo, kaj smo izgubili, saj niso nikoli poznali ptic, žuželk in pokrajin, ki so izginile. *Grief and Beauty* se v tem oziru po mojem mnenju trudi najti povezavo med različnimi oblikami izginotja in žalovanja: izginotjem živalskih vrst, življenjskih okolij, jezikov ter individualnega spomina in eksistence. (Hornbostel)

Rauove našteje uprizoritve so si med sabo sorodne na več ravneh. Povezujejo jih 1) specifične okoliščine nastanka, ki se nanašajo na izbruh pandemije covid-19 in njegove posledice tako na vsakdanje življenje kot tudi na ustvarjanje v gledališču, 2) njihovo ukvarjanje s temami človekovega soočanja s smrtjo, ki se razširja v bojazen pred izumrtjem celotne vrste in njenega življenjskega okolja 3) princip snovalnega gledališča in 4) sorodni uprizoritveni postopki, med katerimi izstopata dramaturgija vsakdanjosti (*Družina* in *Grief and Beauty*) ter sopostavitve živega odrskega dogajanja z vnaprej posnetim videom (*Slehnernica* in *Grief and Beauty*), pri čemer je oseba na posnetku tista, ki se spričo usodne bolezni sooča z umiranjem. Toda samo v *Grief and Beauty* v območje uprizarjanja vdre mediatizirana realnost dejanske smrti izvajalke.

2. Smrt in meje teatralnosti

Smrt posega onkraj gledališča. Kadar ne gre zgolj za njeno iluzionistično reprezentacijo, spada na skrajni konec vrste zelo fizičnih ali zelo nasilnih dejanj, ki jih na odru ni ne dovoljeno ne zares mogoče prikazati. Realna smrt v gledališču brez izjeme učinkuje kot eksces in ekstrem, saj izniči pogoje teatralnosti, ki so temelj in bistvo slehernega uprizoritvenega dogodka: poruši četrto steno, prekine fiktivno odrsko realnost in predstavo nasilno konča. Da bi lahko kljub temu učinkovito uprizarjala smrt, ki ju od nekdaj zanima in vznemirja, sta drama in gledališče v preteklosti izumila raznovrstne tehnike in strategije, ki se jim bomo posvetili v nadaljevanju.

Na samem začetku poglavja bomo izhajali iz tradicionalnega tipa dramskega besedila, ki teži k aristotelovski finalnosti, linearnosti in enotnosti dejanja. Kot v študiji *Teorija drame* povzema teoretik drame in gledališča ter teatrolog Lado Kralj, je drama »literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva tudi uprizoritev. V ta namen je običajno razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije).« (Kralj, *Teorija* 5) Samostalni drama [grš. *drâma*] je v refleksiji o literaturi v 5. stoletju pr. n. š. prvi uporabil starogrški zgodovinar Herodot: »Pri njem drâma pomeni uprizoritvi namenjeno literarno delo, ki gledalcem zbuja solze. Aristotel pa je šel še korak naprej in dal izrazu literarnoteoretske razsežnosti.« (prav tam)

V tretjem poglavju *Poetike*, v katerem se ukvarja z delitvijo poezije glede na način posnemanja, se Aristotel opre na svojega učitelja Platona. Slednji namreč v tretji knjigi *Države* ločuje med tremi postopki pesniškega izražanja: 1) pripovedjo [grš. *diégesis*], 2) posnemanjem [*mímesis*] in 3) prepletanjem oziroma izmenično rabo obojega. »Mímesis je postopek, ki ga uporabljata tragedija in komedija. Tu je pesnik kot pripovedovalec odsoten, njegove osebe same dobijo besedo in gledalec je neposredno soočen z njimi.« (8) Preden etimološko pojasni grški izraz *drâma*, Aristotel v tretjem poglavju *Poetike* zapiše nekaj zelo podobnega kot Platon v *Državi*:

Tudi če so izrazna sredstva in predmet posnemanja isti, lahko posnema na več načinov: ali tako, da pripoveduje včasih sam, včasih skozi usta drugih (tako dela Homer), ali tako, da vseskozi pripoveduje sam brez spremembe, ali tako, da vse osebe nastopajo in se neposredno udeležujejo. Potemtakem se vrste posnemanja, kot sem omenil na začetku, razlikujejo v trojem: v sredstvih, v predmetu in v načinu posnemanja. Tako na primer lahko Sofokla v enem pogledu postavimo v isto vrsto s Homerjem (saj oba prikazujeta resnobne značaje), v drugem pogledu v isto vrsto z Aristofanom (saj pri obeh prikazane osebe nastopajo in se neposredno udeležujejo). (Aristoteles 74)

Sofoklova in Aristofanova pesniška dela so *drâma*, saj posnemajo ljudi, ki so *drôntes*, namreč dejavni. Oba izraza izvirata iz dorskega glagola *drân*, ki pomeni »storiti«, »opraviti«, pri čemer se v primerjavi z glagolom *práttein* nanaša na telesno dejavnost. »Izvirni pomen samostalnika *drâma* je torej dejanje (akcija), Ajshil npr. ga v *Agamemnonu* uporablja v pomenu 'zlobno dejanje'.« (Kralj, *Teorija* 5) Aristotel je v 4. stoletju pr. n. š. z uvrstitvijo drame med literarno teoretske pojme po Kralju sprožil doktrini, ki v literarni teoriji vztrajata še danes: »1) Drama je zbirni pojem, ki je nadrejen tako tragediji kot tudi komediji in torej označuje eno temeljnih literarnih vrst. 2) Bistvena značilnost dramske vrste je dejanje oziroma dejavnost.« (prav tam)

Pravila o tem, kakšna naj bosta dejanje ali mitos [grš. *mythos*] in dogajanje [grš. *praxis*] kot njegov bistveni konstitutivni del, Aristotel razgrne v sedmem, osmem in devetem poglavju *Poetike*. »Namen teh pravil je razvrstiti, razporediti ali tudi zgostiti dramsko zgodbo tako, da bo čimbolj kavzalna (vzročna) in finalna (usmerjena h koncu).« (115) Gre za pravila, ki se prepletajo in delno prekrivajo; v dramo intervenirajo na način, analogen obdelavi [angl. *plot*] in zadevajo: 1) celoto, 2) primeren obseg, 3) enotnost ter 4) verjetnost in nujnost dogajanja:

- 1) Celota [grš. *hólon*]. V sedmem poglavju *Poetike*, ki ga Aristotel posveča zunanjemu obsegu tragedije, beremo: »Celota je vse, kar ima svoj začetek, sredino in konec. Začetek je to, kar ni nujno, da bi bilo nadaljevanje nečesa, pač pa temu lahko nekaj sledi ali iz tega nekaj nastane. Konec pa je, nasprotno, to, kar po neki nujnosti ali udomačeni zakonitosti nastane iz nečesa, čemur pa nič več ne sledi. In sredina je to, kar pride za nečim in čemur spet nekaj sledi.« (Aristoteles 85). Dobro zgrajen mitos mora ta načela poznati in jih upoštevati.
- 2) Primeren obseg [grš. *mégethos*]. V sedmem poglavju *Poetike* Aristotel izpiše tudi pravilo glede obsega, ki je po Kralju utemeljeno »na biološkem zakonu, na organskosti« (Kralj, *Teorija* 116) in tudi na »misli na recepcijske zmožnosti gledalca« (prav tam): »Če naj bo neka stvar (bodisi živo bitje bodisi kateri koli predmet) lepa, mora biti ne samo pravilno grajena, temveč mora imeti tudi zunanji obseg, ki ni zgolj stvar naključja. Kajti lepota obstoji v dwojem: v določeni velikosti in primernem redu.« (Aristoteles 85) Če za telesa in bitja velja, da jih mora biti mogoče zaobjeti z enim pogledom, je priporočljiv obseg mitosa takšen, kakršnega je še mogoče zadržati v spominu. »Preprosteje bi to misel izrazil takole: kot meja zunanjega obsega naj velja obdobje, ki je potrebno, da junak po zakonih verjetnosti ali nujnosti zabrede iz sreče v nesrečo ali se dokoplje iz nesreče v srečo.« (prav tam)

3) Enotnost [grš. *hénosis*]. Aristotel na začetku osmega poglavja *Poetike* pove, da za enotnost dejanja ne zadošča to, da se dogaja okrog enega samega junaka. »Enemu človeku se namreč lahko pripeti nešteto stvari, vendar seštevek vseh teh pripetljajev še ne sestavlja nobene enotnosti. En človek lahko tudi opravi mnogo dejanj, ne da bi iz seštevka teh dejanj nastalo enotno dejanje.« (87) Namesto tega mora mitos »prikazovati dejanje, ki je eno, to je enovito in celovito. In če v tem dejanju premakneš ali odvzameš en sam del, se celota zruši ali zrahlja. Če pa prisotnost ali odsotnost nečesa v dejanju ne spremeni, tedaj to sploh ni integralen del celote.« (prav tam) Kot svari Kralj, tega Aristotelovega določila ne smemo zamenjevati s pravilom o treh enotnostih, ki so ga razvili francoski klasicisti in ob enotnosti dejanja terjajo tudi enotnost kraja in časa: »To pravilo ima zelo malo skupnega z Aristotelom, njemu lahko pripišemo samo zahtevo o enotnosti dejanja.« (Kralj, *Teorija* 118)

4) Verjetnost [grš. *eikós*] in nujnost [grš. *anagkaion*]. V devetem poglavju *Poetike* Aristotel vzpostavi znamenito razločevanje med zgodovinarjem in pesnikom, pri katerem ne gre za to, da bi eden pisal v verzih, drugi pa v prozi; »razlika je marveč v tem, da eden opisuje, kaj se je v resnici zgodilo, drugi pa, kaj bi se bilo lahko zgodilo« (Aristoteles 88). Prav iz tega razloga je poezija po Aristotelu bližja filozofiji in pomembnejša kakor zgodovinopisje.

Na Platona in Aristotela se opira koncept o absolutnosti drame, ki ga je kot njeno razločevalno lastnost v razmerju do lirike in epike v delu *Teorija sodobne drame 1880–1950* (*Theorie des modernen Dramas 1880–1950*) leta 1956 razvil madžarski teoretik Péter Szondi. Postavi se na stališče, da sodobne dramatike in gledališča ni mogoče razumeti in analizirati, če pri tem ne upoštevamo njunih epskih prvin, saj uveljavljata odklone od norme, kakršne zastavlja drama v čisti obliki, ki je absolutna, kar se kaže na treh ravneh:

- Drama je absolutna. Da bi lahko bila čisti odnos, to je dramsko delo, ji mora biti odstranjeno vse, kar je zunanjega. Ne pozna ničesar razen sebe.
- Dramatik je v drami odsoten. Sam ne govori, ampak oblikuje pogovor. Drama ni napisana, temveč sestavljena. Besede, govorjene v drami, so vse skupaj raz-kritja, izvirajo iz situacije in vztrajajo v njej; nikakor ne smejo biti razumljene tako, kot da izhajajo od avtorja. Drama pripada avtorju zgolj kot celota, vendar ta odnos pripadnosti ne spada k biti samega dela.
- Enako absolutnost izraža drama v odnosu do gledalca. Kakor dramska replika ni avtorjeva izjava, tako tudi ni nagovor gledalcem. Ta je nasprotno prisoten pri dramskem pogovoru: molčeč, z zvezanimi rokami, ohromljen zaradi vtisa drugega sveta. (Szondi 30)

Kot piše Kralj, se najpomembnejša posledica absolutnosti drame kaže v dveh komplementarnih odnosih, in sicer do dramskega avtorja in gledalca. »Odnosa se v strnjeni obliki glasita takole: 1) dramska replika ni avtorjeva izjava in 2) dramska replika ne nagovarja gledalca.« (Kralj, *Teorija* 19-20) Kar se tiče avtorja, opozarja: »Perspektiva dramske osebe je lahko namreč tudi subjektivno popačena; in avtor utegne opozarjati gledalca na objektivno, tj. naravnano perspektivo z raznimi znaki, lahko pa se temu pri nekaterih osebah tudi odreče in gledalec bo ugotovil avtorjevo naravnano perspektivo šele ob koncu, kot rezultanto perspektiv vseh akterjev.« (20) Kar se tiče gledalca, spomni na Émila Zolaja, ki ga omenja tudi Szondi, ko sledi konceptu absolutnosti skozi zgodovino gledališča:

Mnogokrat ozmerjani 'škatlasti oder' ni nič drugega kot dosledno izpeljan koncept absolutnosti v času renesanse in nemške klasike, ki je dosegel vrh v Zolajevem programu naturalističnega gledališča (*Naturalisme au théâtre*), odločilno pa sega tudi do današnjega časa. [...] Po Zolajevem konceptu je gledalcu dovoljeno, da gleda neko avtonomno dogajanje, in sicer ga gleda skozi nevidno ali morda prozorno in odrezano četrto steno odra. Z nekoliko ostrejšo dikcijo: gledalec je v položaju voyeurja. Gleda in posluša dogodke, ki pravzaprav niso namenjeni njemu. Obenem pa je ta četrta stena nevidna na način, da dramske osebe tega po konvenciji ne vejo, ne opazijo. Igralci se torej po konvenciji pretvarjajo, kot da ne bi igrali pred gledalci. [...] To je pravzaprav osnovna gledališka konvencija, ki izhaja iz absolutnosti drame: konvencija (dogovor) o tem, da se gledalci nahajajo v referenčnem okviru ustanove, ki proizvaja fikcijo, in torej nikakor ne v referenčnem okviru vsakdanje resničnosti. (20-21)

V sedemdesetih letih 20. stoletja so Szondijev koncept o absolutnosti dramske vrste povzeli in nadalje razvijali semiotiki, zlasti Manfred Pfister in njegovi učenci. Podobno kot on so izhajali iz antičnih dognanj: »Pesnik je kot pripovedovalec odsoten, njegove osebe same dobijo besedo in gledalec je neposredno soočen z njimi (Platon); pesnik ne pripoveduje, temveč prikazuje nastopajoče, kako agirajo in učinkujejo.« (24) Toda pri razlikah med dramo in pripovedjo ne gre samo za to, da je prva v nasprotju z drugo pisana v dialogu, temveč so globlje in veliko daljnosežnejše. »Za razliko od pripovedi, ki dogodke preoblikuje v skladu s pripovedovalčevo subjektivno perspektivo, se drama pojavlja pred bralcem/gledalcem *in statu nascendi*, tj. rojeva se prav pred nami in stopnja prejemnikove emotivne vpletenosti je mnogo večja. In da bi drama to dosegla, se mora pripovedovalec povsem umakniti iz nje. Tako je razumel bistvo drame P. Szondi in tako so ga razumeli semiotiki s svojima komunikacijskima modeloma.« (prav tam)

Tako Szondijev koncept absolutnosti kot Pfistrov komunikacijski model drame dopuščata izjeme v obliki prebojev modela in epizacije. »O preboju modela govorimo, kadar se v korpusu svetovne dramatike vendarle pojavi kakršenkoli postopek, ki omogoča prisotnost fiktivnega pripovedovalca in s tem tudi odmik od absolutnosti. Takšen odmik se takoj pokaže tudi v odnosu do gledalca, uprizoritev namreč ne poteka več tako, kot da se gledalcev sploh ne zaveda, kot da je samozadostna.« (27) Prvi preboji so se godili že v grški antiki: zbor v tragediji »funkcionira kot skupinski fiktivni pripovedovalec, saj ocenjuje, poroča in komentira, namesto da bi neposredno prikazoval« (prav tam), zbor v stari atiški komediji pa izvaja parabazo (grš. *parábasis* = prestop, prekršek), ki komentira sočasne politične razmere, pri čemer je »prestop« v tem, da »se neposredno obrne na občinstvo in tako pretrga uprizoritveno iluzijo« (prav tam).

V srednjeveških dramskih zvrsteh »so dramske osebe alegorične, zraven interpretirajo same sebe v neposrednem nagovoru na občinstvo ('Poglejte me, jaz sem Greh')« (prav tam). Kasneje v drami iluzijo ukinjata prolog in epilog, kajti »njun govorec, ki večinoma niti ne pripada dramskemu personalu, nastopa kot fiktivni pripovedovalec« (prav tam). Podobno težnjo po epizaciji v klasični dramatiki izražata tudi monolog in aparté:

Govorec monologa je torej pripovedovalec, ki poroča o sebi, in sicer poroča samo gledalcem, ne pa tudi drugim dramskim osebam; to je še posebej razvidno v elizabetinski dramatiki, kjer je govorec monologa izstopil iz običajnega odrskega prostora in se po dolgem jeziku podobnem odrskemu podaljškju, ki je segal v avditorij, kar najbolj približal gledalcem. Aparté je še bolj značilen primer odmika od absolutnosti, saj je igralec pri tem postopku napol odvrnjen od dialoškega partnerja v smeri k občinstvu, z dvignjenim komolcem in dlanjo ob ustih označuje prišepetavanje in govori stvari, ki jih partner sploh ne sme slišati (največkrat ga obrekuje; govorec aparteja se torej dela, kot da ga sliši samo občinstvo. (27-28)

Postopke epizacije je v 20. stoletju raziskoval avantgardizem, zlasti ekspresionizem, vrhunec prevlade diegetičnega principa nad mimetičnim pa sta zahodna drama in gledališče v teoriji in praksi nedvomno doživela z opusom Bertolta Brechta:

Brecht je zbral vse takšne napade na normo, kot so se pojavljali v zgodovini gledališča, in sprožil teoretsko debato o tem, ali je takšna norma sploh veljavna in ali ima gledališče pravico, da jo poruši. Tako je Brecht utemeljil koncept 'epskega' oz. 'nearistotelskega' gledališča: v svojo dramsko skripcijo je uvajal različne postopke 'epiziranja', kot jih je povzel iz zgodovine gledališča ali pa jih je na tej osnovi razvil sam, npr. prolog in epilog, zbor in songe, pripovedovalca v raznih preoblikah (voditelj igre, komentator, rezoner), alegorične osebe in postajno tehniko srednjeveške moralitete itd. (28-29)

Z Brechtom in njegovimi postopki epizacije se je v knjigi *Dvajseto stoletje* ukvarjal tudi Alain Badiou. »Če je umetnost srečanje realnega s pomočjo očitnega izumetničenja, potem je umetnost povsod, saj razmik med vladanjem in vladajočo ideologijo, med realnim in njegovim dozdevkom, preči celotno človeško izkustvo. Izvajanje in izkustvo tega razmika obstajata povsod. Prav zato 20. stoletje predlaga umetniške geste, ki so bile prej nemogoče oziroma kot umetnost predstavi to, kar je bilo prej njen izmeček.« (Badiou 69) Badiou kot osrednjo razpravo 20. stoletja razume vprašanje odločitve človeka med destrukcijo in odtegnitvijo. Prepoznavna dve temeljni orientaciji spoprijemanja z realnim: »Tisto, ki se s tem, ko sprejme destrukcijo kot tako, zaplete v neskončno očiščevanje. In tisto, ki poskuša *izmeriti* neizogibno negativnost in ki bi jo imenoval 'odtegovalna'.« (75) Kot primer slednje navaja znamenito platno Kazimirja Maleviča iz leta 1918: »Paziti moramo, da *Belega kvadrata na beli podlagi* ne interpretiramo kot simbola destrukcije, saj gre bolj za odtegovalno sprejetje. Gre za gesto, ki je zelo sorodna tisti, ki jo Mallarmé napravi v poeziji: ponazoritev minimalne, toda absolutne razlike, razlike med mestom in tem, kar se na tem mestu zgodi, razlike med mestom in zgoditi-se. Če vzamemo to razliko kot belino, potem se konstituira v izbrisu vsake vsebine, vsakega izstopanja.« (77)

Dramatiki imajo za vpeljavo prebojev modela, ki ogrožajo absolutnost drame in vanj pripeljejo epski princip, različne razloge. Iluzijo razbijajo z namenom, da bi določeno misel ali stališče didaktično poudarili oziroma ideološko izpostavili, kot je to počel Brecht, ki je od občinstva zahteval, da se nauči razvijati in ohranjati kritično distanco. Spet drugač jih pri tem vodi strah, da gledalci česa ne bodo razumeli. »Dramatik torej hoče občinstvu olajšati razumevanje, to funkcijo imata zlasti aparté in monolog, pa tudi prolog in epilog.« (28) Še pogostejši in do neke mere tudi neizogibni pa so postopki prebijanja modela tam, kjer bi sicer nastopili zelo nasilni ali zelo fizični prizori, kar seveda velja tudi za primere uprizarjanja smrti. Kot bomo videli, je na tem mestu treba ločevati med 1) prikazi fiktivne smrti, ki vztrajajo v območju iluzije in umiranje zgolj uprizarjajo, ne pa tudi dejansko prikažejo v njegovi realni pojavnosti, ter 2) prikazi realne smrti, ki porušijo iluzijo in izničijo teatralnost ter so zato na odru prepovedani.

V območju prikazov fiktivne smrti se giblje nemški teoretik drame Volker Klotz, ki v knjigi *Zaprta in odprta forma v drami* leta 1960 ločuje med zaprtim in odprtim tipom drame. »Zaprta drama se ravna po Aristotelovih pravilih o dejanju; ta nanjo učinkujejo tako, da je finalna (usmerjena h koncu), da je linearna in da ima načeloma eno samo sekvenco. Ti trije učinki se med sabo prepletajo. Če je sekvenc več, morajo biti med sabo v hierarhičnem razmerju.« (130)

Zaprta tip drame prevladuje v tradicionalni dramatik, še zlasti dovršen je v francoskem klasicizmu, denimo pri Racinu in Corneillu. Za odprta tip drame pa je značilno, da »opušča, zavrača ali celo ruši enotnost dejanja; to napravi tako, da uvaja več sekvenc, ki so si med sabo enakovredne« (133), hkrati pa se odreka finalnosti in linearnosti dogajanja, zato »dogajanje ni več usmerjeno v končni cilj, tudi ni več linearno, tj. ne napreduje več po najkrajši možni poti, temveč se ravna po drugačnih, bolj ohlapnih shemah« (133-134). Odprta tip drame je bil prisoten v viharstvu, pri Büchnerju, v naturalizmu, epskem gledališču in drami absurda.

Zaprta tip drame ima na voljo tri načine, na katere je mogoče dogajanje v njem učinkovito zakriti. Prvi je ta, da drama oziroma uprizoritev kočljivo snov preprosto izpustita oziroma jo preskočita, zaradi česar »lahko nova faza dejanja nevpadljivo in neprisiljeno pokaže, da so se v izpuščenem času ali hkrati s prejšnjim dejanjem zgodile stvari, katerih posledice prinaša prav to, ravnokar odvijajoče se dejanje« (Klotz 27). Takšni preskoki so v zaprtem tipu drame redki, kajti »strogo potekajoča linija dejanja dovoljuje le kratke časovne prekinitve« (prav tam). Ob tem načinu zakrivanja dogajanja obstajata še dva, ki sta posredovana in sta nastala že v stari Grčiji za potrebe uprizarjanja zelo fizičnih in zelo nasilnih dejanj, med kakršna spada tudi smrt:

- 1) Teihoskopija [grš. *teikhoskopia* = pogled z obzidja] je prostorsko zakrito dogajanje, ki teče hkrati z odskim. Ime je dobila po prizoru iz Homerjeve *Iliade*, v katerem Helena z obzidja Troje opisuje kralju Priamu dogajanje na bojišču pod njima. »To je najbolj dramatičen način. Obe dogajanji, zakrito in odprto, sta tesno povezani med seboj. Tako časovno: odvijata se simultano, opazujoči poročevalec nemudoma ubesedi dogodke, ki jim je tisti hip priča. Kot prostorsko: opisani dogodki so za gledalca nevidni, a se dogajajo v vidnem polju nekoga, ki je viden.« (prav tam) Tudi Kralj zatrjuje, da je teihoskopija, ki jo sicer primerja z radijskim komentarjem športne tekme, »še zmeraj dokaj živa povezava med odskim (vidnim) in zakritim (nevidnim)« (Kralj, *Teorija* 132). Patrice Pavis v *Gledališkem slovarju* opozori, da se je s teihoskopijo »mogoče izogniti uprizarjanju nasilnih ali nespodobnih prizorov in obenem gledalcu ponuditi iluzijo, da se ti zares dogajajo ter da smo pri njih navzoči s pomočjo posrednika« (Pavis 711). Uvršča jo med epske tehnike in opisuje takole: »odreka se vizualni podpori, se osredotoča na izvajalca in s tem bržkone ustvarja še večjo napetost, kot če bi bil

dogodek viden. Širi prizorišče, vzpostavlja odnose med različnimi prizori, kar prispeva k resničnosti kraja, ki ga gledamo od tam, od koder poteka reportaža¹⁹.« (711-712)

- 2) Poročilo sla ali kurirjevo poročilo je prostorsko in časovno zakrito dogajanje, ki je podano v pretekliku. »Tukaj odpade tisto, kar je možno pri poročevalcu z obzidja: živa, pa čeprav skozi njegov medij filtrirana povezava med obema poljema dogajanja, vidnim in nevidnim.« (Klotz 28) Kot povzema Kralj, »kurir (sel) na epski način poroča o nečem, kar se je zgodilo v preteklosti; fizičnost dogodka v takšnem poročilu ni več neposredno čutno prisotna, pač pa samo še retorično obdelana, stilizirana in skoraj povsem ukročena« (Kralj, *Teorija* 132).

V obeh primerih se dogodi prestop iz *mimesis* v *diégesis*; iz posnemanja oziroma predstavljanja v pripovedovanje, iz dramskega v epski princip. Pretirano nasilni ali fizični prizori, ki bi s svojo ekstremnostjo in ekscesnostjo lahko ogrozili harmonijo drame kot zaključene celote in zamajali podrejenost njenih delov vodilni ideji, kar je eden najpomembnejših kriterijev, ki jih uveljavlja zaprti tip drame, so na ta način izgnani iz vidnega polja gledalca ter mu posredovani v ublaženi obliki, ki njegovo pozornost preusmeri s samega dogodka na njegov učinek na dramske osebe.

Po Klotzu v zaprti drami obstajajo trije temeljni in medsebojno povezani razlogi, zaradi katerih so se avtorji v z zgodovini svetovne dramatike sploh odločali za uvedbo postopkov epizacije:

- 1) Decorum. Zahtevo, naj drama ne prikazuje fizične brutalnosti, ker je to moralno neprimerno, sta postavila že Aristotel in Horacij. Slednji v *Pismu o pesništvu* piše: »Stvar godi se na odru, lahko se pa tudi opiše. / Res je sicer, da to, kar zveš posredno po sluhu, / vtis medlejši pusti kot tisto, kar vidiš naravnost, / brez posrednika sam, z oči zanesljivim organom, / vendar so scene, ki sodijo v mrak, nikar pred gledalca: / take reči predoči naj sel z besedo zgovorno.« (Horacij v Kralj, *Teorija* 132) Francoski klasicisti so decorum poznali in tudi upoštevali, a so ga imenovali drugače, saj so zanj uporabljali lasten izraz *bienséance*.
- 2) Pravilo o verjetnosti. Tu ne gre za verjetnost, o kakršni je pisal Aristotel, ampak v kasnejšem »renesančnem oz. klasicističnem smislu (*verisimilitudo*, *vraisemblance*): drama naj ne prikazuje fizične brutalnosti, če tega ne more napraviti veristično, kajti samo veristično je verjetno« (133). Če tega ne more zagotoviti, naj avtor raje uporabi zakrito dogajanje.

¹⁹ Primernejša izraza bi sicer bila komentar, ki ga uporablja Kralj, ali prenos, kajti reportaža običajno ne poteka v živo, temveč je obdelana in posredovana, zaradi česar bolj spominja na poročilo sla oziroma kurirjevo poročilo.

3) Izražanje nadrejene ideje. Dogajanje v zaprti drami mora biti prilagojeno izražanju nadrejene ideje, zato je treba zelo fizične in zelo nasilne dogodke umakniti iz vidnega polja gledalcev. Ta razlog je po Klotzu najpomembnejši, zato o njem zapiše: »Zaprta drami gre za notranje premike v človeku, [...] gre za tenkočutne duševne odtenke, ki bi jim v neposredni, grozeči soseščini grobih, resničnih dogodkov pretila nevarnost, da se izgubijo. [...] Pragledališko početje, kot so nastop, odhod in hoja, je vzpostavljeno kot tako rekoč absolutno in očiščeno svojih preveč konkretnih smotrov. Hkrati pa dobi eksemplaričen pomen.« (Klotz 30)

Povsem drugače se do zelo fizičnih in zelo nasilnih prizorov obnaša odprta drama, ki je bolj ali manj ravnodušna do Aristotelovih pravil o dejanju. »Zakritega dogajanja v odprti drami ne najdemo, ne tejhoskopije ne kurirjevega poročila, saj odprta drama ne čuti potrebe, da bi blažila in stilizirala preveč fizično ali brutalno dogajanje, temveč ga s pomočjo didaskalij skuša prikazati v vseh podrobnostih.« (Kralj, *Teorija* 134) Kot primer, ki v evropski dramatiki druge polovice 20. stoletja načrtno in očitno prekrši pravilo decoruma, Kralj med drugim navede tudi prizor iz igre *Rešeni* angleškega dramatika Edwarda Bonda, v katerem tolpa mladoletnikov do smrti kamenja dojenčka v vozičku. Toda ne glede na to, kako dolg, razčlenjen in posledično tudi mučen za gledanje je ta prizor, se v njem še vedno gibljemo zgolj v območju fiktivne smrti.

Kot opozori Kralj, je decorum za današnji čas, ki sega onkraj fikcije in se dotakne tudi prikazov realne smrti v gledališču, definirala kanadska teatrologinja Josette Féral v študiji »Teatralnost. Raziskava o specifičnosti gledališkega jezika« iz leta 1988. Avtorica v njej izhaja iz ugotovitve, da je 20. stoletje navdalo gledališče z dvomom o lastni gotovosti: »Tisto, kar je še izhajalo iz jasnih in predvsem normativnih gledaliških estetik s konca 19. stoletja, je 20. stoletje postavilo pod vprašaj, ko je oder vzpostavil distanco do besedila in položaja, ki bi ga moralo prevzeti v gledališkem podjetju.« (Féral 3) Gledališče je zato začelo vse bolj proučevati lastno teatralnost.

O teatralnosti je v *Predavanjih o dramski umetnosti in literaturi* sicer že leta 1908 razmišljal nemški romantični pesnik, prevajalec, filozof in kritik A. W. Schlegel. Dramsko besedilo ima po njem dvojno naravo, kajti nanj lahko pogledamo z dveh vidikov: »Poetičnost je lastnost, ki dramo družijo z drugimi literarnimi vrstami, teatralnost pa je lastnost drame, da spretno uporabi oder v svojo korist.« (Kralj, *Teorija* 43) Schlegel teatralnost locira v dramsko besedilo, toda »mimogrede pove, da v primeru neuspeha dramatik pogosto krivi igralca, igralec pa dramatika. To pa že pomeni, da je teatralnost vsaj načeloma lahko prisojena tudi uprizoritvi.« (prav tam)

Stoletje kasneje, na začetku 20. stoletja, so se razprave o teatralnosti intenzivirale in povezale s prizadevanji po avtonomizaciji gledališča. O njej so razmišljali Adolphe Appia, E. G. Craig, Aleksander Tairov in drugi reformatorji gledališča, ki je niso več pripisovali besedilu, temveč izključno uprizoritvi. Še zlasti radikalno je vprašanje o teatralnosti zastavil Antonin Artaud: »Kako je mogoče, da v gledališču, vsaj v tistem, ki ga poznamo v Evropi, natančneje: na zahodu, puščamo v ozadju vse tisto, kar je izrazito gledališko, se pravi vse tisto, kar ni poslušno besednemu izrazu, govoru, ali, če hočete, vse tisto, kar ni zaobseženo v dialogu?« (Artaud 60)

Teatralnost so proučevali tudi strukturalisti. Roland Barthes je v spisu *Le théâtre de Baudelaire* definiral teatralnost kot gledališče minus tekst, v *Littérature et signification*²⁰ pa primerjal gledališče s kibernetiskim strojem, ki občinstvu pošilja sporočila: »V enem samem trenutku uprizoritve dobivamo hkrati šest ali sedem informacij (ki jih pošiljajo scena, kostumi, luč, položaji igralcev, njihove kretnje, mimika in govor), vendar so nekatere informacije stalne (npr. scena), druge pa se spreminjajo (govor, kretnje). Opraviti imamo torej s pravo informacijsko polifonijo in prav to je teatralnost, namreč gostota znakov.« (Barthes v Kralj, *Teorija* 45)

Temu se je v knjigi *Brati gledališče* uprla Anne Ubersfeld: »Če bi bilo tako, bi semiologija gledališkega besedila ne imela nobenega smisla in bi se morala celotna semiologija gledališča posvetiti izključno uprizoritvi.« (Ubersfeld 25) Po Ubersfeld ne smemo mešati verbalnih in neverbalnih znakov, temveč moramo raje »ohraniti teoretsko sintezo drame (literarnost) in gledališča (teatralnost); vendar postaja jasno, da se v opoziciji drama–gledališče semiotika vse bolj obrača h gledališču, tja pa jo žene strah pred logocentrizmom« (Kralj, *Teorija* 46).

Spoznanje o tem, da dramska predloga sama na sebi gledališču še ne zagotavlja teatralnosti, pa pomeni samo en vidik potrebe po tem, da se jo razižče in definira. Drugi se nanaša na zavest o tem, da je teatralnost prisotna tudi v drugih uprizoritvenih praksah in celo v čisto vsakdanjih situacijah iz resničnega življenja. Zaradi tega je v drugi polovici 20. stoletja postalo še bolj nujno »poskusiti določiti tisto, kar ga ločuje od drugih zvrsti, in še bolj tisto, kar ga ločuje od drugih umetnosti spektakla, zlasti plesa, performansa in multimedijskih umetnosti« (Féral 3).

²⁰ Obe študiji sta izšli leta 1964 v knjigi *Essais critiques* pri pariški založbi Seuil.

Patrice Pavis se v *Gledališkem slovarju* leta 1980 sprašuje, ali je treba teatralnost iskati na ravni izbrane vsebine ali morda v načinu, na katerega gledališče govori o svetu, ki ga prikazuje. Prva možnost se mu zdi neustrezna, druga pa se »teatralno nanaša na specifičen način gledališkega izjavljanja, na kroženje govora, vizualizirano podvajanje izjav (oseba/igralec) in izjavljanj, na izumetničenost uprizoritve« (Pavis 707). Ugotavlja, da lahko opredelimo prvine gledališkega fenomena, ki so zanj nepogrešljive. S tem v zvezi tudi navaja dve izjavi o delovanju gledališča:

Alain Girault: 'Skupni imenovalec vsega, kar v naši civilizaciji imenujemo teater, je naslednji: s statičnega vidika je to prostor igre (oder) in prostor, od koder slednjega lahko gledamo (dvorana); igralec (govorica kretenj, glas) je na odru in gledalci so v dvorani. Z dinamičnega vidika pa gre za vzpostavljanje *fiktivnega* sveta na odru v nasprotju z *resničnim* svetom dvorane in sočasno za vzpostavitev toka sporazumevanja med igralcem in gledalcem.'

Alain Rey: 'Bistvo gledališkega fenomena tiči prav v odnosu med otipljivo stvarnostjo delujočih in govorečih teles, ki ga proizvajata zgradba uprizoritve in tako *uprizarjana* fikcija.' (prav tam)

Erika Fischer-Lichte se v študiji »Gledališče kot semiotični sistem« leta 1983 osredotoči zgolj na uprizoritev in jo obravnava ločeno od besedila. Kot nosilca teatralnosti v ospredje zanimanja postavi igralca in njegovo živo človeško telo: »Če telo ni zgolj interpretirano kot znak, temveč je tudi drugim prikazano kot znak, se zgodi teatralni proces. To namreč pomeni, da A uteleša X, medtem ko S gleda. Kjer človeško telo in objekte iz njegove okolice v njihovi materialni danosti uporabimo kot znake, se je konstituiralo gledališče.« (Fischer-Lichte, »Gledališče« 43)

Josette Féral izhaja iz teze ruskega avantgardnega dramatika in režiserja Nikolaja Evreinova, da »teatralnost gledališča temelji predvsem na teatralnosti igralca, ki ga vodi gledališki instinkt, ta pa v igralcu vzbuja željo po spremembi realnega, ki ga obdaja. Teatralnost predstavlja kot lastnost, ki izhaja iz igralca in teatralizira tisto, kar ga obdaja: jaz in realno« (Féral 9). Na tem temelju izpelje lastno razumevanje gledališke teatralnosti in jo pojasni kot spoj treh elementov:

- 1) Igralec. Je sočasno proizvajalec in nosilec teatralnosti v gledališču. »Jo kodira, vpisuje na prizorišče z znaki, v simbolnih strukturah, izdelanih s pomočjo njegovih nagonov in želja kot subjekta v procesu, raziskujoč drugost teatralnosti, njeno dvojno, drugo stran, da bi ta končno spregovorila.« (10) Gledalec te simbolne strukture prepozna in se jim prepušča, skupaj z igralcem je v območju teatralnosti, ki ni istovetno z območjem resničnosti, česar se vseskozi zaveda: »Pogled publike je namreč vedno dvojen. Nikoli se ne prepusti do konca. Paradoks igralca je njen: verjeti drugemu, ne da bi mu povsem verjel. Kot pravi

Schechner, je gledalec soočen z *not-not me* igralca. Igralec se *mu* predaja skozi simulakre, ki so deli procesa; gledalec ve, da je tisto, čemur prisostvuje, samo ena od etap.« (prav tam) Igralčeva teatralnost se umešča v »premestitev, ki jo igralec ustvari med seboj kot jazom in njim kot drugim, v dinamiko, ki jo zaznava« (prav tam). Prostor spopadanja drugosti je njegovo telo, ki poseduje tako vedenje kot veščino, vendar ga kljub temu ogroža »določena nezadostnost, pomanjkljivost, manko biti, kajti to telo je po definiciji nepopolno in se zaveda svoje omejenosti« (11). Telo semiotizira vse, kar ga na prizorišču obdaja: prostor in čas, pripoved in dialoge, sceno in kostume. »Na oder prinaša (ustvarja?) teatralnost. Bolj kot je nosilec informacije, vedenja; bolj kot vodi predstavljanje, kot prevzema mimesis, izraža prisotnost igralca, neposrednost dogodka in njegovo lastno materialnost.« (prav tam)

- 2) Igra. Kot drugi ključni element teatralnosti igra »implicira *zavestno* držo s strani izvajalca [*performeur*] (ki ga moramo tukaj razumeti v najširšem pomenu besede: igralec, režiser, scenograf, dramaturg ... vsi sodijo v to), izvrševano v *tukaj in zdaj* prostora, ki je *drug* od vsakdanjika, ki stremlji k izpolnjenju *dejanj zunaj običajnega življenja*« (12). Ta igra je kodificirana po pravilih, ki nalagajo okvir akcije, pri čemer ta ni scenski, temveč virtualen. Tako kot je okvir rezultat igre, končni izdelek, ki ga je mogoče določiti, je kadriranje njen »proces, izvedba, ki je izraz subjekta v dejanju. Kadriranje poudarja, da je ujeta, osvetljeno s perceptivnimi odnosi med subjektom in objektom; poudarja, da je ta objekt transformiran v gledališki objekt in da gre v tej transformaciji za prekrivanje fikcije v neki predstavi. (13)
- 3) Fikcija in njen odnos do realnega. Potem ko Féral povzame spor o realnem med Stanislavskim in Mejerholdom, ki sta bila na nasprotnih bregovih, ga označi za davno preseženega in sklene: »Odgovor na vprašanje, ali teatralnost lahko definiramo skozi odnos, ki ga ima oder z realnim in ga jemlje kot svoj predmet, se nam zdi danes jasen, ker mislimo, da ni bolj gledaliških objektov od drugih v njih samih. Teatralnost je proces, ki je vezan predvsem na pogoje produkcije gledališča. Ta postavlja vprašanja procesa predstave.« (15)

Gledališko kadriranje je »obdano z dvojno dinamiko: gledano od zunaj, zagotavlja red, gledano od znotraj, dopušča vse ali skoraj vse transgresije« (prav tam). Teatralnost hkrati konstituirata omejujoči okvir in vsebina, ki ga krši, toda kršenje pravil ima tudi določene meje: »Svoboščine, ki jih dovoljuje, so omogočene z izhodiščnimi pravili – se pravi z virtualnim okvirjem, ki si ga delijo sodelujoči (kamor se gledalec ne more vmešati, ker bi sicer vdrl v prostor ki mu ni namenjen), pa tudi s svoboščinami, ki jih sprejme neka doba ali zvrst.« (prav tam) Za igralca in gledalca tvorijo kod skupne komunikacije, ki ga je »mogoče popačiti, presenetiti publiko, šokirati, odmakniti meje okvirja; vendar ni mogoče znotraj njega početi česar koli« (prav tam).

Da bi določila meje, ki jih v gledališču ne smemo prestopiti, saj bi v nasprotnem primeru iz območja teatralnosti sstopili nazaj v življenje, Féral formulira *zakon izločanja nepovratnega*:

Ta zakon odru nalaga reverzibilnost časa in dogodkov, ki nasprotuje vsakršnemu pohabljenju ali usmrnitvi subjekta. Tako so zavrženi – kot da ne bi več pripadali gledališču – vsi prizori poseganja v telo, na katere so se sklicevale nekatere predstave v šestdesetih letih: prava pohabljanja na odru kot tudi vsakršne teatralizirane usmrčitve žrtvovanih živali zaradi užitka predstave. Takšni prizori rušijo tihi dogovor z gledalcem. Namreč prisostvovati dejanju reprezentacije, vpisanem v časovnost, ki je drugačna od časovnosti vsakdana, kjer je čas, kot da bi se ustavil in tako rekoč reverzibilen, ker nalaga igralcu vedno možno vrnitev k izhodiščnemu trenutku (glej Diderotov *Paradoks*). Če pa igralec napade svoje lastno telo (ali telo usmrčene živali), poruši pogoje teatralnosti. Ni več v drugosti gledališča. Če se igralec pohabi, se vrne v realno in njegovega dejanja, zunaj pravil, kodov, ne moremo več imeti za iluzijo, igro. Prostor in čas odra sta naenkrat dramatično spremenjena in s tem izničena. Te prepovedi natanko konstituirajo eno od meja gledališča, ker ogrožajo okvir igre in gledališče v hipu pretvorijo v cirkuško areno. Če je teatralnost dogodka še vedno prisotna, pa je gledališče samo izginilo. (16)

Zakon izločanja nepovratnega torej zahteva, da se lahko dogajanje vrne na svoj začetek in ga je mogoče ponoviti, zato v gledališču niso dovoljeni prizori nasilnih posegov v telo ter seveda tudi ne umiranja in smrti. Prepoved je nastala z mislijo na to, kako bi gledališče ločili od 1) življenja in njegove realnosti ter od 2) drugih uprizoritvenih umetnosti in umetnosti nasploh, ki tako kot gledališče uporabljajo teatralnost, vendar z realnostjo vstopijo v drugačen odnos.

Erike Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* piše, da je v šestdesetih letih 20. stoletja prišlo do tako imenovanega performativnega obrata: »Naj gre za likovno umetnost, glasbo, literaturo ali gledališče – vsi se nagibajo k temu, da bi se realizirali v *uprizoritvah* in kot *uprizoritve*. Namesto da bi umetniki ustvarjali dela, vse bolj proizvajajo *dogodke*, ki pa ne vključujejo le njih samih, temveč tudi prejemnike, se pravi opazovalce, poslušalce in gledalce. S tem so se pogoji za produkcijo in recepcijo umetnosti bistveno spremenili.« (Fischer-Lichte, *Estetika* 30) O tem pojavu govori Féral, ko v študiji *Teatralnost* pravi, da se teatralnost vzpostavlja tudi v drugih umetnostih: »To pojavljanje teatralnosti drugje, ne samo v gledališču, je povzročilo razpršitev meja med zvrstmi in formalnih distinkcij med praksami: od plesnega gledališča do multimedijskih umetnosti prek happeningov, performansa in novih tehnologij je specifičnosti vedno težje določiti. Hkrati ko je spektakelsko in teatralno prevzelo nove oblike, se je bilo gledališče nenadoma decentrirano prisiljeno redefinirati. Izgubilo je svojo gotovost.« (Féral 4)

Da bi se dogodkom onkraj gledališča približala z ustreznim pojmovnim aparatom, Fischer-Lichte uporabi izraz »performativ« [angl. *performative*], ki ga je v predavanjih *Kako napravimo kaj z besedami* leta 1955 uvedel britanski lingvist J. L. Austin. Ker je »prišel do odkritja, ki je bilo za filozofijo jezika revolucionarno – odkritja, da jezikovne izjave ne služijo le opisovanju nekega stanja stvari ali zagovarjanju nekega dejstva, temveč se z njimi tudi izvaja dejanja, zaradi česar poleg konstativnih obstajajo tudi performativne izjave« (Fischer-Lichte, *Estetika* 32), je iznašel pojem iz glagola »izvesti« oziroma »izvesti dejanje« [angl. *to perform*].

Govor ima torej dotlej neodkrito moč, da posega v svet in ga sam na sebi spreminja, vendar pa morajo biti za to izpolnjeni določeni pogoji, ki jih določa širši družbeni konsenz. Značilen je denimo primer eksplicitnega performativa ob sklenitvi zakonske zveze: ta ni možna, če izjavo »Razglašam vaju za moža in ženo« izreče kdorkoli, temveč mora biti to mati ali duhovnik, ki ima zanjo vsa potrebna pooblastila. »Performativna izjava je vedno namenjena skupnosti, ki jo zastopajo tisti, ki so takrat zraven. V tem smislu gre za uprizarjanje družbenega akta.« (33)

Kot pojasni Fischer-Lichte, je Austin kasneje porušil nasprotje, ki ga je predhodno vzpostavil med konstativnimi in performativnimi izjavami, ter uvedel razlikovanje med lokucijskimi, ilokucijskimi in perlokucijskimi akti. »S tem hoče dokazati, da je govorjenje vedno delovanje – zaradi česar se tudi trditve posrečijo ali ponesrečijo in so lahko performativne izjave resnične ali pa neresnične. Tako povzroči, da se razlika, ki jo je izpeljal med performativom in konstativom, ponesreči.« (33-34) Z drugimi besedami je prišel do spoznanja, da jasne meje ni mogoče začrtati, saj so performativne vse izjave, tudi tiste, ki se nam najprej zdijo konstativne.

Austin je uporabljal pojem performativa izključno v povezavi z govornimi dejanji, Fischer-Lichte pa ga je pol stoletja pozneje prenesla v teorijo sodobnih scenskih umetnosti. Kot se pošali v *Estetiki performativnega*, se ji je tovrsten prenos ne samo ponujal, ampak malodane vsiljeval, in to iz razlogov, ki jih naniza na primeru konceptualne umetnice Marine Abramović oziroma njenega performansa *Lips of Thomas*²¹: »Kajti kot sem pokazala, gre tudi tu za dejanja, ki so samonanašalna, ki vzpostavljajo stvarnost (kar dejanja navsezadnje vedno počnejo) in ki so zato – kakršna koli že so – zmožna povzročiti transformacijo umetnice in gledalcev.« (35)

²¹ Marina Abramović je omenjeni performans izvedla 24. oktobra 1975 v galeriji Krinzinger v Innsbrucku.

Omenjeni primer je vseboval vrsto nasilnih in nepovratnih posegov v telo njegove avtorice in izvajalke, iztek dogodka pa je bil v celoti prepuščen prisotnemu občinstvu. Potem ko je odvrгла obleko, je Abramović konzumirala ogromno vina in medu, se prebičala in si v trebuh z britvico vrezala peterokrako zvezdo, nato pa legla na ledeni blok v obliki križa in rano izpostavila infra grelniku, da bi še naprej krvavela. Gledalci so nazadnje samoiniciativno posegli v performans in ga končali, da bi jo odrešili fizične bolečine. Toda lahko bi ravnali tudi popolnoma drugače.

Kot v spremni besedi k *Estetiki performativnega* pojasni Lado Kralj, je v opisanem kontekstu treba začeti gledati na umetnost na drugačen način kot dotlej: »In skoraj povsem nepomembno je, kaj naj bi v tem kontekstu pomenila komunistična zvezda in kaj krščanski križ, pač pa se razvije avtopoetska *feedback* zanka, ko se gledalci ne morejo odločiti, kako naj se odzovejo: naj izvajalki pomagajo vstati s križa, da ne bo več trpela, ali pa ima ta pravico, da opravi svoj nastop, ne da bi jo gledalci pri tem motili?« (Kralj, »Performativni« 343) Ob analizi tovrstnih dogodkov se torej ne moremo več opirati na hermenevtiko, pa tudi ne več povsem na semiotiko.

2.1 Uboj živali na odru

Primer: Dušan Jovanović: *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*

Šolski primer kršenja zakona izločanja nepovratnega v slovenski gledališki zgodovini pomeni uprizoritev *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v režiji Dušana Jovanovića, ki so jo leta 1969 v Viteški dvorani Križank premierno izvedli članice in člani Gledališča Pupilije Ferkeverk. Kot je znano, se je končala z zakolom bele kokoši v živo pred prisotnim občinstvom, kar pa je bil zgolj krvavi vrh njenega siceršnjega obračuna z literarnim gledališčem. *Pupilija* je osupljala že na prvi pogled, ker se je razlikovala od vsega, kar se je takrat uprizarjalo na odrih po Sloveniji in Jugoslaviji. Njeni izvajalci v uprizoritvi niso igrali vlog, temveč izvajali naloge, pri čemer so govorili in delovali v lastnem imenu. Prav tako se med sabo skorajda niso ločili po zunanjem videzu, saj so imeli vsi po vrsti natupirane lase, pobeljene obraze in črne kolobarje okrog oči.

Dve desetletji kasneje je Jovanović v sijajnem eseju »Pleme, konfrontacija in kolaž« pisal o tem, zakaj ga je izkušnja z Gledališčem Pupilije Ferkeverk konec šestdesetih globoko pretresla in zaznamovala za vse življenje:

Pupilija je bila estetsko politična reakcija na lažnivo harmonijo družbe in njeno uradno umetnost. Pupilija ni bila umetnost z veliko začetnico. Po profesionalnih standardih je bila kratkomalo diletantska. Toda – v sebi je imela osvobajajočo moč parodije, obredne svetosti in žeje po

neomejeni svobodi ... Pupilija, kljub svoji artistski nepopolnosti (ali mogoče ravno zaradi nje?) ni bila *irelevantna* v tistem smislu, kot je večinoma irelevanten profesionalni teater nasploh. Pupilija je imela čudno moč, imela je kulturno avtentičnost, ki je značilna za plemenske skupnosti. (Jovanović 70)

Največji izziv, ki si ga je Jovanović zadal ob *Pupiliji*, je bila gotovo osvoboditev gledališča od literature. Slovensko gledališče je dotlej izhajalo iz dramskih predlog, v *Pupiliji* pa je bil storjen korak naprej. Opirala se je na kolažirane besedilne fragmente, ki so bili komaj kdaj preizkušeni na odru: tv-dnevnik, pravlјica, fotoroman, zaupni pomenki, reklame, horoskop. Beseda je bila na odru še vedno prisotna, ampak skopa in konkretna, izražala je lahko misel, čustvo ali strast, vendar je bila izenačena z drugimi elementi predstave ali pa se jim je celo podredila. S tem ko je bila beseda v uprizoritvi postavljena na stranski tir, so tem večjo vlogo v njej dobila telesa izvajalcev; njihova udeležba v prizorih golote in približevanja spolnosti. Toda najbolj šokantna in za marsikoga povsem neznosna točka predstave je bil gotovo njen zloglasni zaključni prizor.

Prvi eksekutor bele kokoši v *Pupiliji* je bil Junoš Miklavc, ki ga je kasneje zamenjal Dušan Rogelj. Na posnetku Televizije Ljubljana je bil prizor zakola kokoši hote ali nehote izbrisan, obstaja pa odlomek iz ohranjenega scenarija predstave:

DUŠAN se pomakne naprej v desnem kotu spredaj.

MATJAŽ prinese bel mesarski predpasnik in mu ga nadene. Potem prinese lavor in ga položi Dušanu k nogam. Prinese tudi dva noža in belo kokoš.

DUŠAN stisne kokoš med nogami in začne brusiti noža. Spusti enega od nožev in z drugim kokoši prereže vrat. Ko kri kaplja v lavor, vsi ostali

IGRALCI razen Dušana pokleknejo in sklonijo glave.

DUŠAN drži kokoš in čaka, da kri odteče. Potem vrže kokoš v lavor in tudi sam poklekne.

IGRALCI klečijo s sklonjenimi glavami v tišini. (Skupina 443, XX)

Odzivi kritikov na uprizoritev so bili polarizirani. »Množica kritičnih zapisov se je v glavnem zadrževala ob posameznih elementih predstave, vse po vrsti pa ob smrti bele kokoške, ki je bila na slovenskem odru prvič zaklana, s čimer je bila predstava, četudi narejena z mislijo na ponovitve, enkrat za vselej končana.« (Svetina 55) Zgodovinski zapis na temo *Pupilije* oziroma njenega preloma s slovensko gledališko tradicijo je v *Naših razgledih* 7. novembra 1969 objavil kritik Veno Taufer, ki je o njej med drugim zapisal: »Če se strinjamo ali ne in četudi vržemo

na oder ogrizek hruške, kot se je primerilo na premierski predstavi, smrt industrijske bele kure je bila tudi smrt literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem.« (Taufer)

Hkrati s tem, ko je izstopila iz polja literarnega gledališča, se je *Pupiliya* navezala na sočasne ritualne prakse, na kakršne v formulaciji zakona o izločanju nepovratnega napotuje tudi Féral:

Pupiliya (tako kot *Dioniz 69* ali žrtvovanja jagnjeta Hermana Nitscha) s klanjem kure nakazuje na 'žrtvene rituale, v katerih se lahko skupnost proizvede in ohrani le z žrtvovanjem grešnega kozla, z nasiljem vseh nad posameznikom' [Fischer-Lichte, *Estetika* 87]. Njeno žrtvovanje se vklaplja v sočasne konceptualizacije nasilja in žrtvovanja, kot so jih izvajali dunajski akcionisti, Rudolf Schwarzkogler z nasiljem nad lastnim telesom ter samožrtvovanjem, Hermann Nitsch s pomočjo žrtvovanjskega rituala, v katerem se je v Orgijsko misterijskem gledališču prakticiralo nasilje nad izbranim predmetom žrtvovanja, okuženje gledalcev z nasiljem pa je vodilo k preseganju, transgresiji zelo skrbno varovanih meja in tabujev. Hkrati pa naj bi to okuženje z nasiljem vodilo tudi k vzpostavitvi posebnega občestva med posamezniki, izvajalci in gledalci, ki so vsi skupaj in javno prekršili močne tabuje. Pupiliya je s klanjem kure, ki je simbolično postalo tudi razkosanje lastne kulturne tradicije, podobno kot Schwarzkogler in Nitsch skupaj s publiko vstopila v polje liminalnosti in se transformirala. (Toporišič, »Performativni« 227-228)

Aldo Milohnić opozori, da »živali v gledališču nikoli ne igrajo oziroma ne predstavljajo in so kot take najbolj 'prečiščeni' destilat prezence, ki je v tej obliki igralcem nedosegljiva. Živali na odru so zunaj območja reprezentacije, do njih ne seže moč gledališke konvencije. Zato je bil zakol kokoši kvečjemu 'razlika', ki je poudarila telesnost igralcev kot zmeraj-že-reprezentiranih teles na odru.« (Milohnić, 248) Izjavo Iva Svetine, češ da je »kri, ki je tekla na odru« oznanila »konec igre, igranja, igraltva, gledališča«, lahko zaradi tega beremo kvečjemu metaforično.²²

Hkrati Milohnić ugotavlja, da so bile zadeve tudi na pravnem področju takrat urejene bistveno drugače kot danes. Miličniki so sicer odvedli Pupilčke in jih prijavili sodniku za prekrške, ki je sedem članov skupine kaznoval z denarno globo, ostale pa oprostil. »Ker takrat še ni obstajal zakon, ki ga danes poznamo pod imenom Zakon o zaščiti živali, je sodnik ravnal v skladu z načelom zakonitosti, kar pomeni, da je nekoga mogoče kaznovati le na podlagi ustreznega pravnega predpisa (*nullum crimen, nulla poena sine lege praevia*).« (249) Že omenjeni zakon

²² Gre za izjavo iz besedila »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupiliya Ferkeverk«, ki je bil prvič objavljen v reviji Maska leta 1986 (št. 4-5, str. 96-101).

je bil sprejet šele tri desetletja pozneje, leta 1999,²³ pozneje pa so se mu pridružili še »razni podzakonski akti, ki določajo stroga pravila pri zakolu živali, npr. Pravilnik o pogojih za zakol živali izven klavnice za lastno domačo uporabo, Pravilnik o zaščiti živali pri zakolu ipd.« (250).

Uboj živali je v *Pupiliki* porušil pogoje teatralnosti, ponovitve dogodka pa so bile možne samo zato, ker so izvajalci vsakič usmrtili drugo kokoš. Dejstvo, da je na odru za potrebe umetniške izjave na vsaki od repriz umrlo živo bitje, je leta 2006 problematizirala rekonstrukcija *Pupilije* v režiji Janeza Janše,²⁴ v kateri so o zadnjem prizoru odločali gledalci. Režiser je razvil finale z več konci, med katerimi so nato glasovali. Izbirali so lahko med 1) rekonstrukcijo zakola kokoši na videu, 2) razglasom o pravicah živali, 3) pogovorom s pričo izvirnega zakola ali 4) dejanskim zakolom. S tem je rekonstrukcija ob navezavi na izvirno *Pupilijo* opozorila, da je danes za pravice živali poskrbljeno bolje kakor leta 1969, ko zakol živali na odru ni bil kaznivo dejanje, ampak prekršek. Gledalci rekonstrukcije niso nikoli glasovali za realen zakol kokoši.

Na tem mestu se lahko za trenutek povrnemo še k Alainu Badiouju in njegovi zbirki predavanj *Dvajseto stoletje*. Kot smo že povedali, se v njej med drugim ukvarja tudi z umetnostjo 20. stoletja, ki jo analizira glede na izvajanje in izkustvo razmika med realnim in njegovim dozdevkom. Hlepenje po realnem, ki je tako značilno za 20. stoletje in njegovo umetnost, po njegovem prepričanju predstavlja past. Smrt je zadnja spoznavna meja realnega, pred katero se je treba zaustaviti in v izogib zdrs v destrukcijo izmeriti opisano minimalno razliko, kot sta to storila Kazimir Malevič v slikarstvu in Stéphane Mallarmé v poeziji. Izvirna *Pupilija*, v kateri so tudi spričo ohlapne zakonodaje na področju pravic živali leta 1969 na odru izvrševali realen zakol kokoši in torej ob sleherni ponovitvi dejansko ubili živo bitje, se pasti destrukcije ni izognila. Badioujevo mesto razlike je nato uprizoril šele Janez Janša v rekonstrukciji *Pupilije*.

Kot je razvidno iz izjav dveh članov ekipe izvirne *Pupilije*, je do premika v razmišljanju glede ravnanja z živalmi prišlo tudi onkraj okvirov zakonodaje. Ob premieri rekonstrukcije je izšel zbornik *Prišli so Pupilčki*, v katerem je bil objavljen tudi intervju Sonje Dular s prvim klavcem kokoši Junošem Miklavcem, ki se je po skoraj pol stoletja takole spominjal prizora zakola in sebe v njem:

²³ Zakon torej še ni bil v veljavi niti leta 1985, ko je Dušan Jovanović v uprizoritvi Svetinove drame *Lepotica in zver* v SMG ponovno zaklal kokoš in to dejanje razglasil za avtocitat.

²⁴ Zakol v rekonstrukciji, ki so ga nekateri sicer strahoma pričakovali, v bistvu ni bil možen zaradi že opisanega pravnega konteksta, po katerem bi bili ustvarjalci krivi mučenja živali.

Te scene se prav dobro spomnim. Bila je tema. Dogajanje je bilo upočasnjeno, ritualno. Slišati je bilo kapljanje krvi v plehnato vedro. V bistvu je bila izkušnja, ko natanko zaznavaš, kot ti je čisto vse jasno, ampak ni nobenega miselnega procesa, da bi ti vrednotil. Tega, ali je prav, ali ni prav, ni. To je v taki situaciji totalno pravilen pristop. Nič drugega ne moreš narediti, kot biti čisto pri stvari in jo do konca izvesti. Ravno zaradi tega je vse izpadlo nekako ritualno. Če si popolnoma noter v *mindu*, je kaj takega profesionalno izvedljivo, ni škodljivo. Ampak ne rečem, da je kdo to razumel, dvomim. Prav zato s tega vidika, ko danes gledam, je to škodljivo početi, ker ni koristno. Ne koristi nikomur, ki ne šteka. To je tista hruška v glavo. So samo dobra in slaba dejanja, glede na posledice. Zakol kokoši je kot ritual, kot dejanje samo na sebi, izredno dobro, kot posledica pa izredno škodljivo. Povzročil je težave, agresijo publike. Če smo razumeli vsaj mi, ki smo to delali, je to blazno *cool*. Predstava je v bistvu neponovljiva. Govoriti o njej je tako kot razpravljati o nekem zgodovinskem dogodku, o katerem bi vsak po svoje nekaj rekel. (Dular 109-110)

Negativen odnos do smrti kokoši ob izkušnji gledanja rekonstrukcije izrazi tudi Jožica Avbelj, ki se je ekipi pridružila leta 1970, za potrebe turneje po Hrvaški in Srbiji: »Sama sem si kot gledalka v občinstvu oddahnila, ker ji je bilo prizaneseno. Bila sem trdno odločena, da se bom uprla, skočila na oder in jo rešila, če bo slučajno treba. Leta 1970 sem v zakolu posredno sodelovala, štirideset let kasneje pa sem vse skupaj doživljala zelo drugače. Danes ne bi več pristala na to, da mora za umetnost, v kateri sodelujem, umreti živo bitje.« (Pogorevc, *Joži* 114)

3. Ontološki status gledališča

V gledališče si prizori pohab in smrti lahko utrejo pot samo v primeru, da 1) izvajalci gledalcem o njih zgolj pripovedujejo ali 2) so jim prikazani s pomočjo tehnologije. Ta je gledališču omogočila, da zaobide zakon izločanja nepovratnega ter v uprizoritve vključuje tudi prikaze umiranja in smrti. Kadar je realna smrt prikazana na posnetku, to namreč vpliva na percepcijo gledalca in ga zelo verjetno izvrže iz dispozitiva reprezentacije, v katerem je bil skupaj z igralcem in drugimi ustvarjalci, a povratnost uprizoritve zaradi tega ni ogrožena. Tako njene posamezne prizore kot celoto je mogoče ponoviti, saj lahko posnetek predvajamo vedno znova.

V zvezi z vse večjo zastopanostjo tehnologije v gledališču se je v devetdesetih letih 20. stoletja vnela razprava o tem, kaj dejansko določa njegov ontološki status. Dotlej je večinoma veljalo, da je to živost (angl. *liveness*) – kot jo je opisal režiser in teoretik Jerzy Grotowski, ki je leta 1968 v knjigi *Revno gledališče* trdil, da gledališče »ne more obstajati brez dojemljivega, neposrednega, 'živega', izjemnega razmerja igralec – gledalec« (Grotowski 17). A vzporedno s tem, ko se je gledališče začelo vse bolj oplajati s sodobno tehnologijo in z njo posredovati v živem in edinstvenem odnosu med izvajalcem in gledalcem, se je izoblikovalo tudi prepričanje, da gledališče, ki se v pretežni meri opira na sodobno tehnologijo, morda sploh ni več gledališče.

To prepričanje nima le kvantitativnega ali kvalitativnega, ampak tudi vrednostni predznak. Kot v predgovoru v slovensko izdajo knjige *V živo. Uprizarjanje v mediatizirani kulturi* (*Liveness. Performance in a Mediatized Culture*) ameriškega profesorja uprizoritvenih študij Philipa Auslanderja piše filozofinja, dramaturginja in teoretičarka sodobnih scenskih umetnosti Bojana Kunst, njegovi zagovorniki jemljejo kot samoumevno, da »'živost' dogodka dela gledališče edinstveno v razmerju do drugih medijev zato, ker ima po mnenju mnogih zagovornikov živi dogodek ontološko prednost pred mediatiziranimi formami uprizoritve« (Kunst, »Živo« 12).

Leta 1993 te predpostavke v knjigi *Unmarked. The Politics of Performance* ni preizprašala ameriška teoretičarka feminizma in uprizoritvenih študij Peggy Phelan, zaradi česar jo je šest let pozneje izzval Auslander. V prvem delu knjige *V živo* se ji je v poglavju z naslovom »Proti ontologiji« zoperstavil s protiargumenti in zanetil spor, ki je v zgodovini gledališča dobil naziv »Phelan versus Auslander«. Kot poroča Kunst, je ta del knjige ob njenem izidu leta 1999 zbudil precejšnje razburjenje v akademskih krogih, ki se ukvarjajo z uprizoritvenimi študijami, kajti stališče o živosti gledališča in njegovi ontološki prednosti je v njih takrat občutno prevladovalo.

Phelan v omenjeni knjigi trdi, da je gledališče neodvisno od množične reprodukcije in da se natanko v tem skriva njegova največja moč: »Edino življenje uprizoritve poteka v sedanjosti. Uprizoritve ni možno shraniti, posneti, dokumentirati niti ne more kako drugače sodelovati v kroženju reprezentacij reprezentacij: če to stori, je nekaj drugega in ne uprizoritev. V meri, v kateri skuša uprizoritev vstopiti v ekonomijo reprodukcije, ta izda in prikrajša obet lastne ontologije.« (Phelan v Auslander 88) Živemu uprizarjanju torej pripiše ne samo zagotovilo edinstvenega doživetja, ampak tudi potencial upora proti prevladujoči ekonomiji reprodukcije.

Auslander na podlagi primerov iz gledališča, televizije, rock glasbe in prava dokazuje, da to ni res: živo in mediatizirano uprizarjanje sta del iste kulturne ekonomije, zato prvo ne more imeti prednosti pred drugim. Raba pojma »živo« za gledališke prakse pred 19. stoletjem pravzaprav sploh ni ustrezna: »Grško ali srednjeveško gledališče ni bilo živo, vsaj ne v smislu, kakor ta pojem razumemo danes, ko ga tesno povezujemo s pojmom tehnične reprodukcije.« (Kunst, »Živo« 14) Ker se je pojem živega uveljavil šele po vzniku snemalnih medijev, je bil tudi sam izraz »živo« v *Oxfordov slovar angleščine* vnesen šele leta 1934, ko so v letopisu BBC prejeli prvo pritožbo, da je bilo »posneto gradivo na radiu uporabljeno preveč svobodno« (prav tam).

Izhajajoč iz dela *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, v katerem Walter Benjamin leta 1935 zapiše, kako »v času tehnične reprodukcije umetnine krni njena avra« (Benjamin 151), Auslander dokaže, da izraz »živo« vznikne »šele v kritičnem trenutku, takrat ko izgine ontološka in izkustvena razlika med dogodkom in njegovo reprodukcijo oziroma ko izgine nekoč razlikovalno in obenem komplementarno razmerje med živimi in posnetimi dogodki« (Kunst, »Živo« 15). Piše, da je »danes zelo težko verjeti v opozicijsko čistost živosti in živega dogodka, tako kot je bilo to mogoče še v šestdesetih letih 20. stoletja« (19), češ da »v sodobni umetniški produkciji 'ni uprizoritve, ki ne bi bila v vsakem primeru že blago'« (20).

Manj prepričljiv je, ko tezo Phelan, da je izginjanje edinstvena razsežnost živega uprizarjanja, napade s kontratezo, da se tudi kakovost posnetka spremeni ob slehernem predvajanju. Kunst o tem zapiše: »Ontologija in fenomenološki status nista odvisna od kvalitete elektronskega predvajalnika oziroma od 'nevidnih' tehničnih lastnosti, s katerimi se vzpostavlja mediatizirani dogodek. Na ta način naredi tudi Auslander podobno napako kot Phelanova, a na drugem polu: esencializira tehnično mediatizacijo samega dogodka in ob tem ne upošteva, da je fenomenološki status uprizorjenega dogodka širši filozofski in umetnostni problem« (prav tam)

Erika Fischer-Lichte v sporu med Auslanderjem in Phelan ne zavzame nobene strani, razume pa ga kot posledico zmeraj bolj agresivne mediatizacije kulture. »Več kot zgolj naključje je, da se je takšna diskusija prvič pojavila na začetku 20. stoletja, torej v času, ko je v zahodni kulturi svoj zmagoslavni pohod začel novi filmski medij.« (Fischer-Lichte, *Estetika* 110) Auslanderju pritrdi, da je pojem živega uprizarjanja postal smiseln šele, ko se je pojavilo tudi mediatizirano, in se strinja z njim, da so sodobne tehnologije spremenile doživljanje gledališča:

V naši kulturi, ki je v celoti mediatizirana, je takšno razlikovanje postalo nujno. Kajti danes ni uprizoritve – pa naj gre za gledališke uprizoritve ali performanse; za rockovske in pop koncerte; za politične uprizoritve, kot so strankarski kongresi ali inavguracija ameriškega predsednika; za uprizarjanje ritualov, kot so pogrebne slovesnosti (npr. za princeso Diano); za papežev blagoslov *urbi et orbi*; ali pa za športne uprizoritve, kot so olimpijske igre – ki je ne bi prenašala tudi televizija in ki z mediatizacijo ne bi bila dostopna milijonskemu občinstvu. Zdi se, da je prišlo do novega nasprotja: nasprotja med uprizoritvami *in vivo*, ki jih vzpostavljata in proizvedeta telesna soprisotnost akterjev in avtopoetska *feedback* zanka; in mediatiziranimi uprizoritvami, kjer sta produkcija in recepcija med seboj ločeni. Tu je *feedback* zanka razveljavljena.« (111)

Kriterij ponovljivosti, ki ga uveljavlja Féral, zamenjata kriterij telesne soprisotnosti izvajalcev in gledalcev ter avtopoetske *feedback* zanke, ki se v tem primeru vzpostavi med njimi. Kot piše Kralj, je Fischer-Lichte izraz »avtopoetska *feedback* zanka« (angl. *autopoietic feedback loop*) prenesla v teatrologijo iz medicine, kjer sta ga vzpostavila nevrologa Humberto Maturana in Francesco Varela. Od tod je povzela tudi pojem »emergenca« (angl. *emergence*), ki ga je pred njo sicer že uporabljal nevrolog Achim Stephan. Pri Fischer-Lichte označuje nepredvidljive in nemotivirane pojave, ki jih sproži avtopoetska *feedback* zanka. To povzroči, da je »uprizoritev vsakič drugačna, da je torej vsakič enkratna in neponovljiva« (Kralj, »Performativni« 344).

Kunst se s tem kriterijem strinja, vendar opozarja, da je treba biti s pojmom prisotnosti enako previden kot s pojmom živosti. »'Biti nekje' oziroma 'skupaj biti nekje', biti torej soprisoten, dobiva popolnoma drugačno funkcijo in mesto v času mediatiziranih reprezentacij, še posebej v času, ko smo lahko prisotni tudi s pomočjo drugih medijev (televizije, interneta, virtualnih prostorov) in ko 'telesna živost' pravzaprav ni več garant prisotnosti. Prisotnost kot intenziteta, pozornost, afektivnost, tudi prisotnost kot odsotnost, ni več izključna značilnost gledališkega dogodka, kljub temu pa je še zmeraj njegova najbolj temeljna določitev.« (Kunst, »Živo« 23)

Fischer-Lichte pritrjuje Auslanderjevi tezi, da »množična razširjenost in neomejena dostopnost mediatiziranih performansov izvirata prav iz njihove reproduktibilnosti« (Fischer-Lichte, *Estetika* 113), hkrati pa nasprotuje njegovemu stališču, da imajo zaradi tega kulturno premoč. »Zlahka bi namreč argumentirali, da se performansom v živo večji kulturni prestiž kot pa mediatiziranim performansom pripisuje prav zato, ker izkustva, ki jih omogočajo prvi, niso reproduktibilna in ker niso dostopna vsakomur in v vsakem trenutku.« (prav tam) Opozarja, da so umetniki že v šestdesetih letih prejšnjega stoletja odkrivali učinkovite načine vpeljevanja tehnologije v v živo uprizorjene dogodke, ter na podlagi primerov iz devetdesetih let izpodbija Auslanderjeva argumenta o izničenju dveh razlik med živim in mediatiziranim uprizarjanjem:

- 1) v prid vsesplošne mediatizacije je prišlo do odprave razlike med performansom v živo in mediatiziranim performansom, kar je »dobilo tolikšne razsežnosti, da zdaj žive uprizoritve oponašajo mediatizirane reprezentacije, da so postale poustvaritve samih sebe iz druge roke, kot prelomljenih skozi mediatizacijo« (Auslander v Fischer-Lichte, *Estetika* 113);
- 2) ker je raba reprodukcijskih tehnologij vseprisotna, »dandanes skorajda vse žive uprizoritve obsegajo tehnologijo reprodukcije – če nič drugega, vsaj rabo električnega ojačenja, včasih pa dosežejo točko, ko so komajda še žive« (Auslander v Fischer-Lichte, prav tam). Razlika med obojim je »pretežno izravnana, če ne celo izničena« (Fischer-Lichte, 113-114).

Da bi razveljavila prvi argument, med drugim opiše projekt *Prosim, ljubite Avstrijo! Prvi teden evropske koalicije* Christopha Schlingensiefela, ki je bil izveden na Dunajskih slavnostnih tednih leta 2000. Nemški režiser je v njem ironiziral televizijske oddaje, v katerih gledalci vplivajo na potek dogajanja z glasovanjem. Na trg pred dunajsko Opero je postavil kontejner s prosilci za azil, gledalce pa pozval, da vsak dan glasujejo za dva izmed njih, ki bi ju izgnali iz države ter jih pustil v negotovosti, ali se je to zares zgodilo. Pri tem »mu ni šlo za to, da bi uprizoritve v živo zaradi morebitnih ontoloških razlik ločili od mediatiziranih, da bi torej gledališče izigralo elektronske medije. Nasprotno, vse razlike, ki so bile možne, so se kvečjemu zmanjšale.« (116)

Drugi argument izpodbija z *Idiotom* Dostojevskega v režiji Franka Castorfa iz Schaubühne leta 2002. V tej uprizoritvi se velik del dogajanja odvija in v živo snema v notranjosti kontejnerjev, občinstvo pa ga spremlja izključno prek projekcij. »V *Idiotu* se je uprizoritvi posrečilo, da je vključila svojo lastno mediatizacijo, ne da bi pri tem, kot trdi Auslander, uprizoritev v živo v njej izginila. Nasprotno, učinek vse večje mediatizacije je bil v tem, da je pri gledalcih razvnela hrepenenje po telesni prisotnosti igralcev in njihovim 'resničnim telesom' podelila avro.« (120)

4. Sklep: Mediatizacija evtanazije

Sorodno hrepenenje kot Castorf v *Idiotu* izzove tudi Rau v *Grief and Beauty*. Gledalcem sicer ne odtegne telesne prisotnosti nastopajočih izvajalcev, jih pa v veliki meri prikrajša za živo in neposredno komunikacijo v uprizoritvi, in sicer tako na relaciji med izvajalci in občinstvom kot tudi med samimi izvajalci. Protislovno dejstvo, da se nastopajoči izražajo v monologih, ki jih za gledalce govorijo v kamero, čeprav so ti prisotni v istem prostoru, gledalci pa monologe spremljajo prek posnetkov, čeprav nastajajo v živo vpričo njih, ima za uprizoritev več posledic:

- 1) Zaradi bližine konteksta priziva spomine na čas pandemije covid-19, ko so bili ljudje proti svoji volji obsojeni na samoizolacijo in prikrajšani za fizično bližino. Večina zasebne in poslovne komunikacije je takrat potekala v virtualnem prostoru, prek zaslonov in družbenih platform, kakršna je Zoom, enako pa je veljalo tudi za spremljanje uprizoritvenih dogodkov.
- 2) Dejstvo, da izvajalke in izvajalce večinoma spremljamo na posnetku, njihovo prisotnost izenačuje s prisotnostjo že umrle Johanne B., ki se prav tako pojavlja pred nami izključno na projekcijskem platnu. Četudi od začetka vemo, da je ni več med živimi, se nam med ogledom dogaja, da na to za trenutek pozabimo in jo dojemamo kot enakovredno ostalim.
- 3) Ker so intimne izpovedi izpovedane v monologih, ki so že po svoji naravi pripovedni, poleg tega pa so posredovane še s pomočjo tehnologije, je v uprizoritvi pravzaprav na delu dvojna epizacija, spričo katere zahrepenimo po bolj neposrednem nagovoru igralcev ali po njihovi medsebojni komunikaciji; oboje kvečjemu še izostruje našo potrebo po živi in fizični bližini.

To produktivno protislovje med živo in posredovano navzočnostjo Rau še dodatno poudari z vpeljavo dramaturgije vsakdanjosti ter posledično rabo naturalističnih postopkov in detajlov v uprizoritvi. Četudi se nastopajoči obnašajo natanko tako, kot da bi jih od gledalcev ločevala navidezna četrta stena, je med obojimi navzoč prepad, ki ga vzpostavlja in zapolnjuje prisotnost tehnologije. Toda tovrsten dispozitiv se zamaje in poruši, ko vanj vdre življenje v podobi realne smrti na posnetku, za katero je jasno, da ne more več biti stvar nobene teatralne konvencije:

Čudno je reči, a gre za majhno in prav nič spektakularno smrt. Udobno je nameščena v postelji, sinova in ostali bližnji jo držijo za roko, se dotikajo njenega obraza in jo spremljajo v teh zadnjih trenutkih. Kot je njena smrt majhna in običajna, pa je v njenih zadnjih besedah nekaj poetičnega. Pove, da si je vedno želela oditi z nasmehom in da se ji zdi, kot da bo zaspala. Reče še: »Lepo je. Nič hudega ni ... nič ni.« In že je ni več. Izgine v veliko neznano in za seboj pusti zgolj telo s sledjo spokojnega nasmeha, ki ji je krasil obraz v zadnjih trenutkih. (Climenhaga, »It Is Only«)

V načinu, na katerega s pomočjo posnetka vpelje smrt v živo uprizoritev na odru, je *Grief and Beauty* bližja *Rekviemu za L* Alaina Platela kakor *Družini* ali *Slehernici* Mila Raua. Najbrž je zaradi tega zbuja tudi podobne odzive tako gledalcev kot kritikov. Cappelle poroča, da so se gledalci v dvorani med prikazom njene smrti dušili v solzah, in zavzame stališče, da je zgodba Johanne B. popolnoma zasenčila monologe preostalih izvajalcev na odru: »'Didonina tožba' iz opere 'Didona in Enej' Henryja Purcella, s katero se *Grief and Beauty* začne, se vrne skupaj z novimi osebnimi zgodbami nastopajočih. Toda ne glede na to, kako močno se jih Rau trudi preplesti z Johannino, je njena prisotnost premočna. Odigra svojo lastno predstavo.« (Cappelle)

Tako podana sodba je legitimna, pa vendar tudi subjektivna. Uprizoritveni dispozitiv se gotovo poruši, ampak glede na doslej navedene argumente je mogoče tvegati tezo, da se nazadnje vsaj za nekatere tudi spet vzpostavi. To je seveda mogoče izključno zato, ker se Rau vseskozi jasno zaveda mej teatralnosti, se z njimi poigrava in jih hkrati vseskozi tematizira. Da je zares tako, dokazuje izstopajoč in pomenljiv prizor, ki se zgodi pred začetkom tretjega dela uprizoritve, v katerem se Johanna B. izpostavi evtanaziji na platnu, in zadeva v samo bistvo Rauove poetike.

Smans, ki sta ga pred tem v uprizoritvi umila in preoblekla de Tremerie in Deylgat, pri čemer sta razgalila njegovo ostarelo telo skupaj s katetrom, ki ga ima pritrjenega na desno nogo, v svetlomodri pižami negibno leži v postelji. De Tremerie in Deylgat klečita ob njem, medtem ko ga Bangura priklaplja na infuzijo. Vzdušje in kompozicija prizora neutajljivo spominjata na veliki prizor umiranja, kakršnega smo v prvem poglavju opisovali na temelju raziskav Philippa Arièsa: zdi se nam, da bomo vsak hip deležni uprizoritve smrti, v kateri bo Smans po prejetju smrtonosnega odmerka navidezno izdihnil. Toda uprizoritev od te možnosti naenkrat odstopi in prepusti prizorišče dogajanju na platnu. Preselimo se na Johannin dom, kjer se v prisotnosti njenih bližnjih odigra prizor, kakršnega smo pričakovali, vendar s to razliko, da je zdaj realen.

S tem ko Rau v uprizoritvi sopostavi uprizorjeno evtanazijo z realno in mediatizirano, poudari neskladje med fiktivnim in realnim ter demonstrira nemoč gledališča v spoprijemanju s smrtjo. Kot smo doslej že večkrat ugotovili, je ta v svoji realni različici na odru mogoča samo na ravni časovno in prostorsko premeščenega dogodka, ki ga v tem primeru omogoči raba sodobne tehnologije. Posnetek Johannine smrti deluje tako, kot v klasičnih dramah delujejo kurirjeva poročila, vendar s to očitno razliko, da nam ga ne opiše z besedami, temveč vizualno predoči.

Šok je neizbežen, vendar za gledalca ne nujno usoden. De Tremerie ponovno pripoveduje Smansu o svojem Malem princu, pri čemer je zdaj drugače kot na začetku uprizoritve, oblečen je v vojaško zeleno jakno in ima okoli vratu zavezan značilen rumen šal. Smans mu odgovori z zgodbo o tem, kako je spoznal svojo bodočo ženo. Zgodba o odgovornosti, ki jo do Vrtnice čuti Mali princ, se nenadoma zlije z njunima zgodbama, pa tudi z zgodbo vseh vpletenih o tem, kako so spoznali Johanno B. in ponesli v svet njene razloge za željo po dostojanstveni smrti. In ne nazadnje se zlije z njihovo vero v gledališče, ki so ga ne glede na vse formalne ovire in omejitve prepoznali kot medij, v katerem se je mogoče srečati in se o smrti resno pogovarjati.

Odzivi v občinstvu sodeč po odzivih kritike niso bili enoznačni. Nekateri gledalci si iz tega ali onega razloga po vdoru realnosti niso opomogli in so konec uprizoritve zavrnili, drugi pa so ob njem doživeli potešitev, podobno tisti, ki so jo občutili gledalci Castorfovega *Idiota*, ko so na poklonu pod lučjo po večurni odtegnitvi spet zagledali vse nastopajoče in so se »telesa, na katera je padala luč, prikazovala skorajda kot razsvetljena« (Fischer-Lichte 119). V *Grief and Beauty* je dobilo novo kvaliteto sporočilo Malega princa »Kdor hoče videti, mora gledati s srcem«, ki ga je Lily Climenhaga nemara prav zaradi tega umestila v naslov svoje recenzije:

Vendar uprizoritev ni samo žalostna in otožna, temveč tudi obarvana s trenutki radosti in veselih spominov. Konča se z veselo zgodbo: Stafov spomin na to, kako je kot mlad vojak na brezplačnih urah plesa spoznal svojo bodočo ženo, s katero je poročen že petdeset let. Ti radostni in veseli trenutki dajejo uprizoritvi melanholično kvaliteto, ki vas spremlja še ure po končnem aplavzu. Kot se v uprizoritvah Raua in NT Gent pogosto zgodi, se avtobiografski spomini izvajalcev povežejo z gledalci na povsem človeški ravni.

Bolečina najde bolečino in ljubezen najde ljubezen, s tem pa vsi postanemo del tropa volkov in tulimo v temo gledališča, da bi našli drug drugega tako v svoji sveži kot zakriti žalosti.

In – ali ni to lepo? (Climenhaga, »It Is Only«)

V. DUH DVOJNIK UMRLEGA

1. Primer: Jan Klata: *Kralj Lear*

»Pred kratkim sem na Beneškem bienalu videla poljsko uprizoritev *Kralja Leara* v režiji Jana Klate. Vendar Leara ni bilo. Dobesedno,« je o gostovanju Shakespearove tragedije v izvedbi poljskega Narodowy Stary Teatra leta 2016 zapisala ameriška režiserka Anne Bogart. »Sprva sta njegov lik zastopala le prazen stol in posnetek glasu, zatem pa še vizualne projekcije. Tisto, česar gledalci nismo vedeli in kar so šele pozneje povedali tudi meni, pa je bilo, da je igralec, ki ga je igral, pred nekaj meseci umrl. Namesto da bi vlogo zaupal drugemu igralcu, se je Klata odločil, da se bo v kontekstu uprizoritve raje ukvarjal s fizično odsotnostjo umrlega.« (Bogart)

Primer je vznemirljiv, saj zadeva nadaljevanje življenja uprizoritve brez prezasedbe po smrti glavnega igralca, ki za seboj potegne vrsto konceptualnih in produkcijskih posledic. V praksi kaj podobnega srečamo sila redko. Kadar umre igralec, se v gledališču običajno odločamo med dvema povsem nasprotnima možnostma: 1) z njim vred ugasne tudi uprizoritev, zlasti kadar gre za interpreta nosilne vloge; ali 2) pride do prezasedbe, uprizoritev pa se z drugim igralcem v vlogi, ki jo je dotlej igral umrli, poda v novo, podaljšano in spremenjeno odrsko življenje. V primeru *Kralja Leara* se ni zgodilo nič od navedenega. Kot je Klata pojasnil 30. julija 2017 na pogovoru o svojih režijah Shakespeara, ki so ga organizirali na konferenci ESRA v Gdansk, je za diagnozo igralca Jerzyja Grałka, ki je zbolel za rakom, od njega izvedel šele sredi vaj, ko se mu je stanje že začelo slabšati. Odločil se je, da ga ne bo zamenjal, temveč mu bo omogočil, da vlogo igra, dokler bo to zmogel. Z igralčevim privoljenjem si je zagotovil avdioposnetek vseh njegovih replik in začel tudi z videokamero snemati vse nastajajoče uprizoritveno gradivo.

Kljub temu, da ga je novica o skorajšnji in neodločljivi smrti zaradi bolezni, ki naj bi jo Grałek predhodno skrival, ker je bila njegova življenjska želja igrati Leara, neprijetno presenetila, je imel kot režiser torej dovolj časa, da se nanjo pripravi, kot direktor gledališča pa je razpolagal z močjo, da na tako nevsakdanji način podaljša življenje uprizoritve. Grałek je v zadnjih tednih pred premiero resda usihal, a je bilo vendarle jasno, da jo bo še doživel in odigral. Čeprav se je vmes odločil, da bo uprizoritev v nes krajšani obliki po smrti glavnega igralca živela naprej, pa Klata tega ni obelodanil v javnosti, temveč je premiero z ekipo dočakal, kot bi jo tudi sicer.

Na premieri *Kralja Leara*, ki je bila 19. decembra 2014 v Stary Teatru, občinstvo torej ni vedelo ničesar o igralčevi smrtonosni bolezni. Nanjo je morda namigoval plakat, s katerega je boljčal Graľkov obraz, zabrisan do te mere, da je ustvarjal vtis izginjanja, toda čeprav so isto podobo pred začetkom predstave projicirali na spuščeni gledališki zastor med prihodom občinstva v dvorano, ji takrat še nihče ni pripisoval kakšnega posebnega pomena. Več pozornosti je požela Klatova odločitev, ki jo je sicer sprejel že pred novico o Graľkovi bolezni, da Shakespearovo tragedijo iz predkrščanske oziroma elizabetinske Anglije preseli v sodobni Vatikan. To je bilo jasno označeno že na zunaj: po eni strani s kostumi, saj je bil Lear odet v bela papeška oblačila, ostali pa v duhovniške, škofovske ali kardinalske oprave, po drugi pa z zasedbo, kajti z izjemo Jašmine Polak, ki je igrala dvojno vlogo Kordelije in Norca, so vse osebe interpretirali moški.

Del občinstva je bil po premieri mnenja, da je Klat prek Graľka aludirail na nekdanjega papeža Janeza Pavla II. in kritiziral njegovo dolgotrajno vztrajanje na čelu Rimskokatoliške cerkve, ki jo je vodil od leta 1978 do svoje smrti leta 2005. Četudi v času nastanka uprizoritve ni bil več med živimi, na papeški prestol pa se je po odstopu njegovega naslednika Benedikta XVI. že leta 2013 zavihtel sedanji papež Frančišek, so številni gledalci v Learu videli njega. Poljska shakespearologinja Magdalena Ciešlak je leta 2016 s tem v zvezi zapisala naslednje: »Klatov Lear, večino časa omejen na stol ali posteljo in samo izjemoma na nogah, je spomnil na Janeza Pavla II., ki se kljub starosti in bolezni ni umaknil iz javnega življenja ter je do konca opravljal papeške dolžnosti. Klat je trdil, da njegov Lear ni bil mišľjen kot konkreten papež, a za večino Poljakov že simbolična figura papeža predstavlja Janeza Pavla II.« (Ciešlak, »King Lear« 134)

K temu, da je del občinstva doživel Graľkovega Leara kot napad na konkretnega papeža, pa je vendarle prispeval tudi Klat. Uvodni prizor, v katerem so statisti v rdečih haljah na ramenih prinesli na prizorišče prestol s kraljem v papeški opravi, je namreč podložil s *coverjem* skladbe *Nothing Compares 2 U*, odpetim v neprepoznavnem jeziku, a v izvedbi vokalistke, katere glas in način interpretacije sta spominjala na Sinead O'Connor.²⁵ Gledalcu je v tem kontekstu skoraj neizogibno prišel na misel škandal, ki ga je ta irska pevka in aktivistka zanetila leta 1992 med nastopom v oddaji Saturday Night Live na ameriškem televizijskem kanalu NBC. Potem ko je pred kamero v živo izvedla skladbo *War* Boba Marleyja, je namreč raztrgala fotografijo Janeza Pavla II., vzkliknila: »Fight the real enemy!« ter se zapisala v spomin kot avtorica in izvajalka najbolj emblematične geste upora zoper papeško oblast v zgodovini sodobne popularne kulture.

²⁵ Skladbo je sicer napisal ameriški glasbeni zvezdnik Prince, ki jo je s svojim bendom Family objavil leta 1985.

Kot je ob pevkini smrti leta 2023 na spletni strani tega istega televizijskega kanala zapisala kolumnistka Anthea Butler, je bil njen protest leta 1992 dvojen: »Po besedah O'Connor je bila fotografija last njene že pokojne matere, goreče katoličanke, ki jo je fizično zlorabljala, poleg tega pa se je za katoliško cerkev na Irskem tudi sicer dobro vedelo, da je kriva številnih spolnih in fizičnih zlorab otrok.« (Butler) Z opisano gesto si je O'Connor uničila kariero, da je imela prav, pa se je pokazalo šele mnogo pozneje: »O'Connor je veliko prej kot mediji, cerkev in javnost prepoznala zlorabe, ki so izhajale iz stroge verske vzgoje in same cerkve. Osvobodila je sebe in na tisoče drugih, ki so imeli razloge, da ne zaupajo nobeni duhovščini, niti papežu Janezu Pavlu II., ki je, sodeč po nedavnem poročilu s Poljske, v sedemdesetih letih 20. stoletja kot nadškof vedel, da so duhovniki v njegovi pristojnosti spolno zlorabljali otroke.« (prav tam)

Ob upoštevanju povedanega je izbrana skladba v uvodnem prizoru uprizoritve delovala izrazito subverzivno. Ta vtis je še dodatno poudarilo dejstvo, da je šlo za počasno in slovesno sekvenco čaščenja, v kateri so Leara v belih papeških oblačilih in na stiliziranem prestolu na ramenih prinesli na prazen oder statisti v rdečih haljah. »Osem v črno oblečenih duhovnikov je pobožno stopilo pred Leara. Zaslišala se je glasba, na katero so začeli izvajati usklajene korake ter gibe: drug za drugim so se bližali Learu, se mu priklanjali in se vračali v vrsto, zatem pa se obrnili in se razpostavili ob obeh straneh prizorišča.« (Cieślak, »King Lear« 133). Kordelija, v vlogi katere je Polak tako kot njeni soigralci nosila črno haljo, je kljub kostumskemu poenotenju izstopala iz množice po svoji ženski pojavnosti, njen molk na očetovo zahtevo, naj mu izrazi ljubezen z besedami, pa je spomnil na gesto O'Connor. Vzporednica med obema je zadevala njun spol in mladost ter tudi upor avtoriteti in nesorazmerno kazen, ki sta je bili zanj deležni.

Cieślak opozarja na še eno vsebinsko pomenljivo razsežnost uporabljenega *coverja* omenjene skladbe, namreč na izbiro njenega neprepoznavnega jezika. Kot pojasni v kasnejši, izčrpni in razširjeni analizi uprizoritve, ki jo je leta 2019 napisala že po smrti njenega glavnega igralca, je skladbo na posnetku izvedla ameriška pevka kuvajtskih korenin Fatima Al Qadiri, ki je njene »verze« odpela v lažni mandarinščini. Edina dejansko obstoječa in smiselna beseda, ki se je v skladbi nekajkrat ponovila, sicer pa je predstavljala tudi njen novi naslov, je bil kitajski izraz *shanzai*. Potem ko se je v prvem desetletju 21. stoletja ta uveljavil kot poimenovanje za cenene mobilne telefone, ki so jih kitajski proizvajalci tržili pod znamkami z zavajajočimi imeni, na primer Nokir in Samsing, se je v jezikovni praksi obdržal vse do danes, ko z njim označujemo vsakršne ponarejene, imitacijske ali parodijske izdelke in dogodke ter subkulturo, ki jih obdaja.

Ta bizarni jezikovni izbor tem bolj bije v oči, ker v uprizoritvi sicer odločno prevladuje izborna poljščina. Klata je znan po večjezikovnih uprizoritvah Shakespeara in drugih avtorjev, toda Cieślak opozarja, da za njegovega *Kralja Leara* to ne velja. Iz poljščine izstopi samo še enkrat, in sicer med nevihto na goščavi v tretjem dejanju, ki se godi v kletki iz pleksi stekla. V njej se ob Learu drenjajo Kent, Norec in ubogi Tom, ki »med hlinjenjem norosti tolče z rokama po kletki, nato pa skoči nanjo in začne, kot bi imel napad, 'brbljati v namišljenih jezikih'. Kar dejansko pove, je Očenaš v aramejščini, torej kulturno besedilo, ki ga bo pronicljivi gledalec v katoliškem kontekstu prepoznal, četudi je podano v arhaičnem jeziku.« (Cieślak, »I Fear« 110)

Oba omenjena jezikovna izstopa iz poljščine sta kratkotrajna in ob nepoznavanju konteksta zlahka učinkujeta zgolj dekorativno, toda Cieślak je prepričana, da izpričujeta globlji pomen:

Aramejščina, ki je eden od svetopisemskih jezikov, je jezik krščanstva, torej vere, ki je ponudila ideološko osnovo, na kateri je po padcu rimskega cesarstva zrasla nova Evropa. Ironično pa je, da to ni evropski, temveč afroazijski jezik. Še več, območje, kjer se jo je nekoč govorilo, je danes prizorišče političnih in verskih bojov, ki pomembno vplivajo na evropsko, pa tudi širšo svetovno politiko. Resna faza sedanje evropske migrantske krize se je pred leti začela z valom beguncev iz Sirije in Iraka, torej z območij, kjer so nekoč govorili aramejsko. Na lažno kitajščino v *shanzai* Fatime Al Qadiri pa je mogoče gledati kot na namig na gospodarsko moč Azije in njen vpliv na Evropo. Dinamični in prilagodljivi azijski proizvajalci s proizvodnjo blaga po nizkih cenah, ki jih evropske znamke nato prodajo bistveno dražje, po eni strani prispevajo k blaginji evropskega gospodarstva, po drugi pa je evropski trg preplavljen s cenejšimi alternativami iz Azije, ki k nam prihajajo po različnih kanalih. Ker sta neposredna spletni nakup in dostava vse bolj priljubljena, kupci zlahka zaobidejo evropska podjetja, prepoznavne lokalne znamke pa morajo tekmovati s *shanzai*. Priredba Fatime Al Qadiri, ki je že sama po sebi alternativa obstoječi glasbeni 'znamki', torej odraža finančno in ideološko dilemo, s katero se trenutno soočajo zahodni trgi. (prav tam)

Rimskokatoliška cerkev kot najmočnejša religija v Evropi pomeni združevalno avtoriteto, ki pa se v luči aktualnega političnega, družbenega, ekonomskega in kulturnega dogajanja razkriva kot postarana, upehana in brez vizije za prihodnost. Natanko iz teh razlogov je tudi postala prizorišče *Kralja Leara*: »Klato je zanimalo, kaj je sodobni ekvivalent za Learovo avtoriteto v jakobinski Angliji. Narava in struktura katoliške Cerkve sta po njem najbližji ideji avtoritete, ki je dana od Boga; o kateri ne dvomimo niti, kadar greši; ki je brezpogojna in nedeljiva. Eno ključnih vprašanj v *Kralju Learu* je, kaj sledi, ko božanska in vseobsegajoča moč začne usihati, zato je sledil turbulencam sveta, katerega absolutni vladar pade.« (Cieślak, »King Lear« 134)

Klata je besedilo skrajšal in iz njega črtal peto dejanje, v ohranjene replike pa ni slovnično ali semantično posegal, temveč je kljub moški zasedbi obdržal vse ženske zaimke in spregatve. Lear je ostal kralj, soigralca in soigralko pa naslavljal kot hčerke, četudi je bilo videti, da je papež, ki deli zemljo in oblast moškim cerkvenim dostojanstvenikom. »Moram priznati, da sta bila starejša duhovnika, zmožna ogroziti lastno vero, da bi napredovala po hierarhični lestvici, med najbolj prepričljivimi Goneril in Regan, kar sem jih videla. Klata je upal, da bo občinstvo dojelo, kako vseeno je, ali je Lear biološki roditelj ali 'sveti oče' oziroma ali so Goneril, Regan in Kordelija njegove ali 'božje' hčerke. Potem ko je črtal zakona starejših hčerk in Kordelijino poroko, je Rimskokatoliška cerkev lahko postala naravno okolje Learove tragedije.« (134-135)

Osrednje zanimanje v uprizoritvi je Klata posvetil Learovemu psihofizičnemu pešanju. Če je bilo to najprej zastavljeno kot uprizarjanje fikcije, je kasneje postalo tudi njena povsem realna okoliščina. Gračkov Lear je bil tako zaradi koncepta uprizoritve kot zaradi igralčevega realnega zdravstvenega stanja zasnovan tako, da je v bistvu vseskozi igral na starost, šibkost in bolezen:

Lear je skoraj ves čas predstave sedel na prestolu: najprej so ga na njem prinesli, nato potiskali kot v invalidskem vozičku. V redkih trenutkih, ko je stal ali hodil, je to počel z vidnim naporom. Fizična opešanost je bila znak tega, da se Lear bliža svojemu koncu – toda brati se jo je dalo tudi kot Learovo izgubljanje razuma. Jerzy Gralek v nasprotju z mnogimi gledališkimi Leari na odru ni besnel ali izgubljal nadzora nad seboj. Bil je umirjen in stabilen, njegova začetna jeza nad Kordelijino uporniško odkritostjo pa je postopoma prešla v neke vrste resignacijo. Toda ker se je uprizoritev v tolikšni meri fokusirala na dejstvo, da ga pušča na cedilu njegovo lastno telo, je bilo tovrstno obnašanje lažje brati kot znak podleganja norosti. V silovitem četrtem prizoru drugega dejanja so na oder prinesli neudobno bolniško posteljo (brez vzmetnice). Goneril in Regan sta ga pogleli nanjo, namestili ograjico ter posteljo z Learom vred dvignili z daljinskim upravljalcem. Na ta simbolični način sta ga označili kot zgolj še bolnika, čigar um in telo ne delujeta več. (135)

Po uvodnem prizoru je postajalo vse bolj jasno, da v predstavi v resnici ne gre za kritiko Janeza Pavla II. ali katerega drugega konkretnega papeža, temveč za prikaz nefunkcionalne avtoritete, ki se sicer odreče oblasti, vendar ne stori ničesar za to, da bi jo v resnici izpustila iz rok. S tem ko jo preda sebi enakim, se je dejansko še zmeraj oklepa, obenem pa računa na to, da jo bo svet še naprej čislal in častil. »V Klatovi uprizoritvi obstajata dve osrednji točki zanimanja: ena je študija Learove šibkosti, starosti in demence, druga pa vizija katastrofe, ki sledi padcu oblasti – kraljeve in tudi ideološke –, ki naj bi bila absolutna in božanska.« (Cieślak, »I Fear« 111)

Ob tako izpostavljeni starosti, bolezni in bližajoči se smrti postane gledalec uprizoritve pozoren na to, kako je v njej zastopana mladost. Klata si je z zasedbo zagotovil intrigantne generacijske poudarke. Kordelija se od svojih sester ni razlikovala zgolj po tem, da jo je odigrala ženska, temveč je od njiju še bolj kot ponavadi odstopala tudi po razliki v letih. Jacek Romanowski in Mieczysław Grąbka, ki sta odigrala Goneril in Regan, sta od Polak starejša cela štiri desetletja, zato sta delovala skoraj kot Learova vrstnika. Prizor delitve kraljestva je bil zaradi tega ciničen: svetu vladajo osiveli moški, ki drug drugega vzpostavljajo in ohranjajo na oblasti, medtem pa mladi generaciji ignorantsko obračajo hrbet in ji še dodatno otežujejo že tako negotovo usodo.

Klata je naredil še korak dlje, ko je v vlogo Glosterjevega nezakonskega sina Edmunda zasedel mladega Bartosza Bielenio. Igralec androginega videza se je v drugem prizoru prvega dejanja, na začetku katerega v monologu izpove svoje razloge za maščevanje očetu in privilegiranemu zakonskemu bratu Edgarju, divje razplesal na skladbo *Smalltown Boy* britanskega sintpop benda Bronski Beat, ki poje o tem, kako mlad gejevski fant za vselej zapušča dom, kjer so ga zaradi drugačnosti obsojali in zavračali. Med Kordelijo in Edmundom, ki sta si sicer značajsko ostala nasprotna, saj je ona utelešenje brezpogojne ljubezni, on pa ultimativne maščevalnosti, je Klata torej povlekel tudi dve pomembni vzporednici: 1) poudaril ju je kot daleč najmlajši osebi na odru, kar je spričo dejstva, da so v uprizoritvi sicer dominirali priletni moški, delovalo kot generacijska izjava, obenem pa ju je tudi 2) izpostavil kot predstavnika mladih žensk in LGBT-skupnosti, torej dveh ranljivih družbenih skupin, ki so jima na Poljskem izrazito kratene človekove pravice. S tem je Klata poslal jasno sporočilo Vatikanu in tudi vladajoči poljski politiki ter ne nazadnje tudi tistemu delu tamkajšnje družbe, ki pod močnim vplivom katoliške cerkve podpira eno najstrožjih in najbolj izključevalnih zakonodaj na območju celotne Evrope.

Kordeliji in Edmundu sta njuna očeta pokazala hrbet. Iz sveta, ki ga gledamo na odru, sta vsak po svoje izgnana. To dejstvo dobi še dodatne poudarke, ko Polak iz vloge Learove najmlajše hčerke prestopi v vlogo Norca, ki ponižanega in razlaščenega Leara skupaj s Kentom, Glostrom in Edgarjem oziroma ubogim Tomom spremlja med nevihto. Spomni na besede iz eseja, ki ga je o *Kralju Learu* napisal poljski teatrolog Jan Kott: »Norec je v družbeni situaciji pankrta, kakršno je že dostikrat opisal Sartre. Pankrt ostane pankrt, dokler ne privoli v svojo pankrtsko usodo, dokler jo ima za neprostovoljno nujnost. A brž ko se sam prizna za pankrta, neha biti pankrt. A tedaj mora zbrisati razliko med pankrtom in zakonskim otrokom.« (Kott 134-135)

Kott se v svojem eseju opre na eksistencializem in gledališče absurda ter *Kralja Leara* prebere vzporedno z deloma *Čakajoč Godota* in *Konec igre* Samuela Becketta. V svetu, ki so ga bogovi zapustili, samooklicani božji zastopniki pa mu vsiljujejo dvomljivo avtoriteto, trpljenje in smrt nimata več nobenega smisla. »Vivisekcija se bo vlekla tako dolgo, dokler bo še kdo na odru. Ta razkroj in propad sveta bosta prikazana na dveh ravneh, tako rekoč na dveh različnih odrih. Enega bi lahko opisali kot oder v macbethovskem, drugega kot oder v jobovskem slogu.« (125) Na macbethovskem odru v maniri zgodovinske kronike brez razpleta oziroma kronanja novega vladarja pričujemo zatonu kraljestva, ki je posledica boja za oblast in rezultira v smrti večine oseb, na jobovskem odru pa spremljamo sarkastično in burkaško moraliteto o človeški usodi.

Kott citira misel Albert Camusa iz razdelka »Gledališče« v eseju *Absurdni človek*: »Duše so izročene demonom in njihovem plesu. Nič manj ko štirje norci, eden poklicno, drugi hoté, zadnja dva v muki: štiri zmedena telesa, štirje neizrekljivi obrazi istega stanja.« (Camus 85) Kajti ko se Job v Svetem pismu pogovarja z Bogom, to daje njegovemu trpljenju smisel, saj ga je Bog »upravičil, dal mu je neko dostojanstvo, vključil ga je v metafizični in absolutni svetovni red« (Kott 129), medtem ko v *Kralju Learu*, tako kot v *Čakajoč Godota* ali *Koncu igre*, na transcendenco ni več mogoče računati. »V obeh koncih igre, pri Shakespearu in pri Beckettu, igrajo Jobovo knjigo burkeži.« (prav tam) Igro vodi Norec, ki pa ni nor, saj se svoje norosti zaveda. Njegova naloga je, da do spoznanja o lastni norosti pripelje tudi Leara:

V tem burkaštvu ni le filozofija, ampak tudi gledališče. In prav ta gledališki aspekt v *Kralju Learu* se nam zdi najbolj sodoben. Dovolj je, da dramo dešifriramo in jo vidimo v pravilni luči; odstraniti moramo iz nje vse romantične in naturalistične rekvizite, rešiti jo moramo opere in melodrame o starcu, ki sta ga lastni hčerki pregnali z doma, ki blodi gologlav skozi vihar in je od trpljenja res zblaznel. V tej blaznosti pa je metoda, kot je metoda tudi v Hamletovi blaznosti. V *Kralju Learu* je blaznost filozofija, je odločen prehod na stališče burkeža. (135)

Klata v uprizoritvi ni šel tako daleč, da bi ukinil transcendenco, temveč je vprašanje o njej pustil odprto. V sodelovanju s scenografinjo, kostumografinjo in oblikovalko svetlobe Justyno Łagovsko je dogajanje na več mestih v živo snemal s kamero izpod stropa ter posnetke, ki so uprizoritev dopolnjevali s ptičjo perspektivo, projiciral na zadnjo steno prizorišča. »Vprašanje, čigav je pogled od zgoraj navzdol, namenoma ni dobilo odgovora. Zanimanje uprizoritve za misticizem je napeljevalo na to, da je opazovalec božja sila – dobesedno oko od zgoraj – ali pa njena antiteza: pokvarjen opazovalec, kakršen je Miltonov Satan v četrti knjigi *Izgubljenega paradiža*, nemara celo demon, ki se steguje po likih iz predstave.« (Cieślak, »King Lear« 137)

Kot opozarja Kott, se Norec pojavi, ko se začne Learov propad, na koncu tretjega dejanja pa izgine: »Norca ni več treba. Kralj Lear se je že izučil v šoli norčevske filozofije.« (Kott 138) V Klatovi uprizoritvi se Polak, ki v njej igra Kordelijo in Norca, pojavi tudi v sedmem prizoru četrtega dejanja, s katerim se dogajanje zaključí. V njem Leara po črkah besedila v francoskem vojnem taboru obiščejo Kordelija, Kent, Zdravnik in Vitez. Se je Kordelija torej vrnila? Tudi če se je, se Lear tega ne zave. V tem prizoru je Polak od glave do pete oblečena v rdeče, ne nosi več črne halje in mitre na glavi, ki sta označevali Norca. »Kordelija je skromna, neopazna kot svinec, 'ljubi in molči',« v spisu »Motiv izbire skrinjice« piše Sigmund Freud. (Freud, *Spisi* 196). In malo kasneje: »Če se odločimo za pogled, da so posebnosti tretje ženske povzete v njenem molčanju, nam psihoanaliza pove tole: molk v sanjah navadno predstavlja smrt.« (197)

In res je smrt edino, kar Leara še čaka. Vrnil se je iz goščave in se s krono odpeljal na prestolu oziroma invalidskem vozičku, toda ne daleč, saj se je ponovno ujel v kletko iz pleksi stekla, v kateri ga je pred tem že zalotila nevihta. Kot na začetku so ga spet obstopili njegovi podaniki. Medtem ko se je kletka začela dvigati, so peli poljski ekvivalent pesmi *Ker on je fant od fare*:

Ohromljeni in sprijaznjeni Lear je svoj prepričljivi, mestoma pretresljivi portret staranja končal tako, da je zgolj zapustil oder, česar pa njegovi častilci niso zaznali. Nadaljevali so s petjem in mahali nekam navzgor, morda njegovi duši v odhajanju. Zatem so utihnili, legli na tla in s svojimi telesi oblikovali krog. Iz zvočnikov se je spet zaslišala skladba *Nothing Compares 2 U*, projekcija posnetka kamere od zgoraj na zadnji steni prizorišča pa je delovala kot samotni cvet na krsti. Pred odhodom je Lear priznal: 'Jaz sem ubog, prismojen star možak, [...] bojim se, da mi v glavi nekaj manjka' (4. dejanje, 7. prizor). Oder je zapustil sam, brez tuje pomoči. Uprizoritev je s tem nakazala, da je osvobodil svoj um in telo ter ju predal neogibnemu – starosti in smrti. (138-139)

Se je Kordelija, ki je Lear ponovno ni prepoznal, vrnila in Learu prinesla smrt, ki jo je s svojim molkom napovedala že na začetku? Ali pa je Norec zgolj snel kapo oziroma mitro, namesto da bi fizično izginil? Kakorkoli že, izid uprizoritve je zaradi izpuščenega petega dejanja izrazito pesimističen, kajti slednje pri Shakespearu kljub številnim smrtim še premore vizijo kraljestva: »Potem ko Lear uide v smrt, so Kent, Albany in Edgar kandidati za njegovega naslednika, zato je konec zasnovan v duhu delitve na poti k ponovni vzpostavitvi miru v celotnem kraljestvu.« (Cieślak, »I Fear« 112) V Klatovi uprizoritvi tega upanja ni: »Brez namiga, da je po kaosu in uničenju mogoče vzpostaviti harmonijo in red, uprizoritev le slavi izgubo in smrt.« (prav tam)

Jerzy Gralek je za posledicami raka umrl 16. februarja 2016 v Krakovu. Kot je poldrugo leto kasneje na konferenci ESRA v Gdansk u zbranemu občinstvu povedal Klat, je v uprizoritev po njegovi smrti dodal nekaj avdio in vizualnih posnetkov igralca, sicer pa režijsko vanjo ni interveniral. Igralci so igrali popolnoma tako kot prej, ko je bil njihov Lear še živ in prisoten; njegove posnetke so nagovarjali in se nanje odzivali, kot bi bil z njimi na odru še vedno tudi Gralek. Odzivi občinstva na uprizoritev brez nosilnega igralca, ki so jo po njegovi smrti uprizarjali ne le na Poljskem, ampak tudi v Benetkah in Pekingu, so bili po režiserjevih besedah prevladujoče pozitivni. Toda ne vsi. Anne Bogart je v uvodoma citiranem besedilu na svojem blogu neizprosno zapisala: »Odločitev se je izjalovila. Igralčeva prežeha fizična odsotnost je iz predstave postopoma izsesala vse življenje. Kot gledalka sem zaznavala zevajočo praznino v središču predstave. Občinstvu ni bila ponujena nobena življenjska energija ali moč, ki bi se ji lahko uprlo ali se z njo združilo. Povedano z besedami Gertrude Stein: *no there there*.« (Bogart)

Cieślak, ki je v nasprotju z Bogart uprizoritev pred tem že videla tudi z glavnim igralcem, se v svojem kasnejšem zapisu postavi na drugačno stališče. O vtisu, ki ga je nanjo naredil *Kralj Lear* po smrti interpreta naslovne vloge, namreč med drugim zapiše naslednje: »Uprizoritev brez Graška ne prikazuje več Learove fizične šibkosti, ampak njegovo minljivo prisotnost, in zdi se, kot da raziskuje fantazije razpadajočega, preganjanega in trpinčenega uma osebe, ki ne more sprejeti propada svojega telesa in avtoritete. Ko se občinstvu prikaže delovanje njegovega uma, si predstavljamo Learovo postarano in pohabljenno telo, ki leži nekje drugje, priklenjeno na bolniško posteljo.« (Cieślak, »I Fear« 112) To telo, ki v resnici že nekaj časa trohni v grobu, po njenem mnenju v gledalčevem duhu prerase tudi v grozljivo metaforo za združeno Evropo:

Ni mogoče reči, da je uprizoritev nastala kot metaforično opozorilo o bližnji prihodnosti Evrope, kajti nekatere njene teme so postale razvidne šele v kontekstu dogajanj po premieri, denimo migrantske krize in radikalizacije nacionalističnih vlad. Jasno pa je, da politizirane uprizoritve živijo svoje življenje. Glede na nedavne dogodke, ki spreminjajo politično prizorišče Evrope, je Klatov *Lear* pridobil oster fokus in močno interpretativno linijo. Uprizoritve, ki se razvijajo v nizu ponovitev – situacija, ki jo dramatično prikaže Graškova smrt in posledične spremembe v *Learu* – in odmevajo v dinamičnih kontekstih, spodbujajo spremembe v perspektivah občinstva in kritikov. Tačas ko ohranja univerzalne vidike ikonične podobe propadajočega uma in slabeče avtoritete, Klatov *Lear* postane tudi simbol bolj neposredne ikonične predstave – o Evropi, ki se bori s svojimi aktualnimi šibkostmi. Uprizoritev, ki slavi videz moči katoliške cerkve, a jo prikaže kot majavo v trenutku tranzicije, evocira tako preteklost evropske krščanske skupnosti kot sedanji boj Evrope z notranjimi in zunanjimi političnimi, ekonomskimi in ideološkimi izzivi. (prav tam)

2. Občutek grozljivega

Sigmund Freud v znamenitem spisu »Das Unheimliche« iz leta 1919 analizira pomen in rabo psihoanalitičnega termina iz naslova, ki ga v slovenščino ponavadi prevajamo kot »grozljivo«, redkeje pa tudi kot »srhljivo«, »strašljivo« ali »tesnobno«.²⁶ O njem uvodoma ugotavlja: »Brez dvoma sodi v skupino reči, ki zbuja strah, tesnobo in grozo, in prav tako gotovo je, da ljudje te besede ne uporabljajo vedno v smislu, ki bi ga bilo mogoče strogo določiti, tako da se zvečine ujema kar s tesnobo zbujajočim nasploh.« (Freud, »Das Unheimliche« 291) Kljub temu si v nadaljevanju prizadeva določiti »skupno jedro, ki omogoča, da znotraj tesnobnega prepoznamo nekaj kot 'grozljivo'« (prav tam). Da bi se dokopal do tega jedra, ubere dve različni poti, saj najprej prouči jezikovni razvoj pojma, zatem pa obravnava primere njegove rabe v literaturi in življenju. Vnaprej priznava, da obe pripeljeta k istemu rezultatu: »grozljivo je tista vrsta strah zbujačega, ki se vrača k nečemu, kar nam je od nekdaj znano in že zdavnaj domače« (292).

Iz obstoječe kliničnopsihološke literature izdvoji eno samo delo na to temo, študijo nemškega psihiatra Ernsta Jentscha »Zur Psychologie des Unheimlichen« iz leta 1906. »*Unheimlich* je po njegovem vedno nekaj, v čemer se človek tako rekoč ne znajde. Čim bolje se kdo orientira v svetu, tem težje bodo stvari ali dogodki v njem napravili nanj grozljiv vtis.« (293) Strinja se z avtorjevim opažanjem, da so »ljudje zelo različno dovzetni za to čustveno kvaliteto« (prav tam), oporeka pa mu v prepričanju, da je bistven pogoj zanjo tovrstna intelektualna negotovost.

Freud izpodbija Jentschevo zvajanje problema na enačbo grozljivo = nedomačno s pomočjo argumenta, da *unheimlich* ni zgolj pomensko nasprotje izraza *heimlich*: »Rečemo lahko le, da novo zlahka zbudi strah in postane *unheimlich*; nekatere nove stvari zbudijo strah, vendar nikakor ne vse. Novemu in nedomačemu se mora pridružiti še nekaj, da postane *unheimlich*.« (293) S primeri rabe besede *heimlich* prepričljivo pokaže, da »ni enopomenska, temveč pripada dvema predstavima krogoma, ki si sicer ne nasprotujeta, sta si pa le precej tuja, namreč krogu domačnega, prijaznega, in krogu skrivnega, prikritega« (297). Predstavi primer, v katerem se *unheimlich* pojavi kot nasprotje tega drugega pomena *heimlich*: »Pač pa zbudi našo pozornost Schellingova opazka, ki pove o vsebini tega pojma nekaj povsem novega, česar gotovo nismo pričakovali. *Unheimlich* je vse, kar naj bi ostalo skrivnost, prikrito, a je prišlo na dan.« (298)

²⁶ Našteti prevodi so sicer zgolj približki izvirnega nemškega izraza, ki se je zaradi svoje neprevedljivosti obdržal tudi v naslovu prevodu omenjenega eseja, ki je delo Doris Debenjak. To velja tako za njegovo prvo objavo (Analecta, 1994), kot za naknadno, predelano različico (Založba *cf., Rdeča zbirka, 2001).

Ob nadaljnjem ukvarjanju z besedo *heimlich* ugotavlja, da se njen pomen skritega in nevarnega razvija tudi naprej, in sicer tako, da nazadnje dobi smisel, ki ga ima tudi *unheimlich*: »*Heimlich* je potemtakem beseda, ki razvija svoj pomen v smeri ambivalence, dokler se nazadnje ne ujame s svojim nasprotjem, *unheimlich*. *Unheimlich* je nekakšna podvrsta *heimlich*. Ta še ne povsem izščiščeni rezultat lahko povežemo s Schellingovo definicijo pojma *unheimlich*.« (299) S tem konča proučevanje ravni jezikovnega razvoja pojma in se pomakne k primerom njegove rabe.

1. Kastracijski kompleks. Na primeru novele *Peskar* E. T. A. Hoffmanna izpodbija Jentschevo trditev, da v človeku zbudi vtis grozljivega predvsem »dvom o tem, ali je kakšno na videz živo bitje zares živo, in narobe, ali ni neživi predmet morda živ« (Jentsch v Freud, »Das Unheimliche« 299). To naj bi dokazovale voščene figure, umetelne lutke in avtomati, pri živih ljudeh pa znaki epileptičnega napada in izrazi blaznosti; ti »dajejo gledalcu slutiti avtomatske – mehanske procese, ki se utegnejo skrivati za vsakdanjo podobo živega« (prav tam). »'Eden najzanesljivejših prijemov, s katerimi je mogoče v pripovedih doseči grozljivi učinek,' pravi Jentsch, 'temelji na tem, da pustimo bralca v negotovosti, ali ima pri kakšni osebi opraviti s človekom ali morda z avtomatom, in sicer tako, da ta negotovost ni neposredno v središču njegove pozornosti, tako da nima povoda, da bi moral zadevo takoj raziskati in razčistiti, saj bi s tem, kot rečeno, zlahka izginil posebni čustveni učinek.'« (300)

Ta psihološki maneuver naj bi v svojih delih pogosto uporabljal Hoffmann, toda ob podrobni obnovi vsebine *Peskarja* Freud dokaže, da občutek grozljivega v tej pripovedi ni vezan na motiv lutke Olimpije, v katero se kot mladostnik zagleda protagonist Nathaniel, temveč na motiv Peskarja, ki izkoplje otrokom oči, zaradi česar se ga je bal že kot deček. »Iz študija sanj, fantazije in mitov smo se poučili, da je bojazen za oči, bojazen pred slepoto, pogosto nadomestek za kastracijsko tesnobo. Tudi samooslepitev mitičnega zločinca Ojdipa je samo blažja kazen za kastracijo, ki bi bila zanj po talionskem pravu edina ustrezna.« (304) To razlago lahko sicer zavrnilo in strah pred izgubo oči racionaliziramo, češ da gre za pomemben organ, brez katerega bi težko shajali, a v tem primeru »ne moremo zadovoljivo pojasniti substitucijskega razmerja med očesom in moškim udom, ki ga razglasa sanje« (prav tam), in »ne preženemo vtisa, da prav grožnja z izgubo spolnega uda zbudi posebno močan, nejasen občutek in da šele ta občutek dá predstavi o izgubi drugega organa njeno intenzivnost« (305). Peskar se pojavlja na mestih, kjer Nathanielu uniči možnost ljubezni, kar dobi smisel, »brž ko na Peskarjevo mesto postavimo očeta, ki grozi s kastracijo« (305).

2. Motiv dvojnika. V nadaljevanju razprave Freud opozori še na Hoffmannov roman *Hudičevi napoji*, v katerem najde »celo kopico motivov, ki bi jim lahko pripisali zasluge za grozljivi učinek zgodbe« (307). Ko obravnava motiv dvojnika, se naveže na delo *Der Doppelgänger* (Dvojniki) ki ga je leta 1914 objavil njegov kolega, avstrijski psihoanalitik Otto Rank. »Raziskal je dvojnikovo razmerje z zrcalno podobo in senco, z duhom varuhom, z naukom o duši in s strahom pred smrtjo, osvetljena pa je tudi presenetljiva razvojna zgodovina motiva.« (prav tam) Kot povzame, je namreč dvojniki »izvirno varoval pred uničenjem jaza in je 'odločno demantiral moč smrti' (O. Rank); nesmrtna duša verjetno ni nič drugega kakor prvi dvojniki telesa« (prav tam). Gre za obrambno funkcijo podvojitve, ki se je v strahu pred uničenjem spričo fizične smrti razvila na podlagi primarnega narcizma ter v kulturi starih Egipčanov denimo »spodbudila umetnost, kako upodobiti umrlega v obstojni snovi« (308).

Ob zatonu primarnega narcizma predstava o dvojniki ne izgine, temveč se preoblikuje v notranjo instanco, ki jo imenujemo vest in zaradi katere lahko 1) opazujemo sebe in tudi 2) napolnimo staro predstavo o dvojniki z novo vsebino in ji pripišemo marsikaj, »zlasti pa vse, kar s stališča samokritike sodi k staremu, preseženemu narcizmu« (prav tam). Za našo raziskavo je še posebej pomembna osvetlitev načinov, na katere lahko dvojniki pripomore k spoprijemanju z resničnostjo, ki je iz tega ali onega razloga ne moremo sprejeti: »Vendar dvojniki ne vključuje samo vsebine, ki je za jazovo kritiko spotakljiva, temveč tudi vse neizkoriščene možnosti (ki se jih v fantaziji še oklepamo), da bi bila naša usoda drugačna, vsa prizadevanja jaza, ki se zaradi neugodnih zunanjih okoliščin niso mogla uveljaviti, pa tudi vse zatrte sklepe naše volje, iz katerih se je porodila iluzija o svobodni volji« (308-309).

Svoje ukvarjanje z motivom dvojnika Freud končuje s priznanjem, da ne glede na vse povedano še zmeraj ni mogoče pojasniti, odkod pravzaprav izvira izjemna grozljivost, ki jo lahko dvojniki prebudi v človeku, češ da »nič v tej vsebini ne more pojasniti obrambnega prizadevanja, ki jo kot nekaj tujega projicira iz jaza v zunanost« (309). Na podlagi vsega, kar je dognal o patoloških duševnih procesih v človeku, nazadnje sklene ta del študije z besedami: »Rečemo lahko le tole: pečat grozljivosti izvira iz tega, da oblikovanje dvojnika pripada preseženi duševni pravadnini, ko je bil njegov smisel vsekakor prijaznejši. Tako kakor so se bogovi po padcu svoje religije spremenili v demone (Heine, *Die Götter im Exil* [Bogovi v pregnanstvu]), se je tudi dvojniki spremenil v strah zbujajočo podobo.« (prav tam)

3. Ponavljanje istovrstnega. Po Freudu »ponavljanje v določenih razmerah in v kombinaciji z določenimi okoliščinami nedvomno povzroči tak občutek, ki vrh tega spominja na nemoč pri nekaterih sanjskih stanjih« (prav tam). V podkrepitev tega opažanja navede tudi lastno doživetje: ko se je sprehajal po italijanskem mestu, se je nehote trikrat znašel v predelu, kjer so svoje spolne usluge ponujale prostitutke. »Tudi pri drugačne vrste doživetjih bomo brez težav spoznali, da je le moment nenamernega ponavljanja tisto, kar spremeni nekaj sicer povsem nedolžnega v nekaj grozljivega in nam tam, kjer bi sicer govorili le o 'naključju', vsili idejo o nečem usodnem in neizogibnem.« (310) Kot pojasni kasneje, v psihičnem nezavednem lahko »prepoznamo vladavino *prisile ponavljanja*, ki izvira iz gonskih vzgibov in je najbolj odvisna od notranje narave samih gonov. Je dovolj močna, da izloči iz igre načelo ugodja in podeli nekaterim stranem duševnega življenja demonsko naravo.« (311)
4. Strah pred »zlim pogledom«. Freud poseže po dveh primerih, od katerih je prvi iz poezije, drugi pa iz življenja. Iz Schillerjeve pesmi *Polikratov prstan* vzame motiv človeka, ki se ga poloti groza, ker se prijatelju, pri katerem je v gosteh, nemudoma izpolni vsaka želja. Iz svoje psihiatrične prakse pa se spomni prisilnega nevrotika, ki je nekoč v zdravilišču zaželel človeku, nastanjenem v »njegovi« sobi, naj ga zadene kap, kar se je čez štirinajst dni zares zgodilo. Fenomen tovrstnega strahu je leta 1910 v razpravi *Der böse Blick und Verwandtes* obdelal nemški očesni zdravnik Siegfried Seligmann. Freud ga sam opiše z besedami: »Kdor ima kaj dragocenega in hkrati krhkega, se boji zavisti drugih, pri tem pa nanje projicira zavist, ki bi jo sam občutil na njihovem mestu.« (312-313) Strah ga je torej »tihe namere po škodovanju, na podlagi nekaterih znamenj pa domneva, da stoji za namero tudi moč« (313).

Freud ugotavlja, da ga je analiza primerov grozljivega, ki se po besedah enega od njegovih pacientov²⁷ opirajo na »vsemogočnost misli«, povrnila k animističnemu pogledu na svet:

Za ta pogled je značilno, da napolni svet s človeškimi duhovi, da narcistično precenjuje lastne duševne procese, da verjame v vsemogočnost misli in na njej utemeljene magijske tehnike, da pripisuje drugim osebam in predmetom skrbno odmerjene čarovne moči (*mana*); so pa še druge tvorbe, s katerimi se neobrzdani narcizem tistega obdobja brani pred očitnimi ugovori realnosti. Videti je, da je vsakdo od nas v svojem individualnem razvoju preživel fazo, ki ustreza temu animizmu prvotnih ljudstev, da pri nikomer ni minila, ne da bi pustila ostanke in sledove, ki se še lahko izrazijo, in da vse, kar nam je danes 'grozljivo', izpolnjuje določen pogoj, namreč da se dotika teh ostankov animistične duševne dejavnosti in jih spodbuja k izražanju. (prav tam)

²⁷ Kot omeni pod črto, gre za prisilnega nevrotika, o katerem govori v odstavku o strahu pred »zlim pogledom«.

Na tej podlagi pride do dveh ugotovitev. Prva se glasi, da »mora med primeri tistega, kar zbuja tesnobo, obstajati skupina, pri kateri je mogoče pokazati, da je to, kar zbuja tesnobo, nekaj, kar je bilo potlačeno, a se vrača. Grozljivo bi bilo tedaj prav tisto, kar na tak način zbuja tesnobo, pri čemer je vseeno, ali je to [kar je zdaj grozljivo] že na začetku zbuja tesnobo, ali pa izhaja iz kakšnega drugega afekta.« (314) Druga ugotovitev pa pravi, da »je razumljivo, da v nemški jezikovni rabi *heimlich* [domač] prehaja v svoje nasprotje, *unheimlich* [grozljivo], saj slednje v resnici ni nič novega ali tujega, temveč je duševnemu življenju od nekdaj dobro znano in se mu je odtujilo šele s procesom potlačitve.« (prav tam) Tako postane logična tudi Schellingova že omenjena definicija, po kateri je grozljivo vse, kar bi moralo ostati skrito, a je prišlo na dan.

V nadaljevanju se Freud dotakne še nekaterih drugih primerov grozljivega. Kot *unheimlich* izpostavlja karseda različne izkušnje: občutek, ki ga dobimo ob živem človeku, kadar mu pripišemo zle namene, znake epilepsije oziroma blaznosti, zabrisanost meje med realnostjo in fantazijo, strah pred ženskim spolovilom oziroma fantazije o maternici in tako naprej. Toda za našo nalogo in njen predmet raziskave je zagotovo daleč najzanimivejše njegovo omenjanje človekovega strahu pred smrtjo in sploh vsem, kar je z njo povezano. Freud ugotavlja, da bi se tega primera grozljivega, ki je najizrazitejši od vseh naštetih, lahko lotil že na samem začetku razprave, vendar pa je »grozljivo tu vse preveč pomešano z groznim, s katerim se deloma prekriva« (324). Prepričan je, da se je razmišljanje človeka od pradavnine do danes na redko katerem področju tako malo spremenilo, kot prav na področju odnosa do smrti. »To obstojnost osvetljujejo dva momenta: moč naših prvotnih čustvenih reakcij na smrt in negotovost našega znanstvenega spoznanja.« (prav tam) Človek si do danes ni priznal, da je umrljiv, saj ga religija in različne psevdoznanosti prepričujejo o ravno nasprotnem:

Ker v tej točki še skoraj vsi razmišljamo kot divjaki, nas ne sme čuditi, da je pri nas primitivni strah pred mrtvimi še tako močan in da se je vedno pripravljen izraziti, brž ko je izzvan. Verjetno ima ta strah še vedno stari smisel, da postane mrtvi sovražnik preživelega in ga hoče vzeti s seboj v svoje novo življenje. Spričo te nespremenljive drže do smrti bi se lahko vprašali, kje je tu potlačitev, ki je pogoj, da se lahko primitivno vrača v obliki grozljivega. Vendar jo najdemo. Tako imenovani izobraženci uradno ne verjamejo več, da bi se lahko umrli prikazovali kot duhovi, njihovo prikazovanje so navezali na zapletene, redko izpolnjene pogoje; izvirno skrajno dvoumen, ambivalenten čustveni odnos do mrtvega je v višjih plasteh duševnega življenja oslabil v pieteto, odnos, pri katerem je ohranjen le en pomen. (315)

V zadnjem razdelku razprave *Das Unheimliche* se Freud ukvarja z razliko med grozljivim, ki ga doživimo v resničnem življenju, in grozljivim, ki si ga samo predstavljamo ali pa o njem beremo. V vsakdanjem življenju je občutek grozljivega po njegovem povezan z nezgrešljivim pogojem: »Te možnosti smo nekoč – oziroma so naši primitivni predniki – imeli za resničnost, prepričani smo bili, da gre za realne procese. Danes v to ne verjamemo več, ta način mišljenja smo *presegli*, vendar se v novih prepričanjih ne čutimo čisto trdne, stara v nas živijo še naprej in prežijo na priložnost, da se potrdijo.« (320) Ljudje, ki so sami pri sebi temeljito opravili z animističnimi prepričanji, so za grozljivo nedovzetni ali vsaj manj dovzetni kot ostali. »Gre torej za nekaj, kar v celoti zadeva preskus realnosti – za vprašanje materialne realnosti.« (321)

Slika se tudi v vsakdanjem življenju spremeni, kadar imamo opraviti z grozljivim, ki izvira »iz potlačenih infantilnih kompleksov, kastracijskega kompleksa, fantazije o maternici itn., le da realna doživetja, ki zbuja to vrsto grozljivega, ne morejo biti zelo pogosta« (prav tam). Med obema skupinama po Freudu obstaja nadvse pomembna razlika: »Pri grozljivem, ki izvira iz infantilnih kompleksov, se sploh ne zastavi vprašanje o materialni realnosti; njeno mesto zavzame psihična realnost. Tu gre dejansko za potlačitev vsebine in za vrnitev potlačenega, ne pa za odpravo *verovanja v realnost* te vsebine.« (prav tam) Ker termina »potlačitev« ne želi raztegniti čez njegove upravičene meje, se zadovolji z bolj korektnim upoštevanjem psihološke razlike in pravi, da so »animistična prepričanja kulturnih ljudi bolj ali manj presežena« (prav tam). Nazadnje sklene, da v vsakdanjem življenju grozljivo občutimo v primerih, ki ustrezata obema navedenima skupinama: »doživetje je grozljivo, če vtis znova oživi *potlačene* infantilne komplekse, ali če je videti, da *presežena* primitivna verovanja vendarle držijo« (321-322).

Drugačna pa so pravila v fikcijskem svetu literature, iz katerega je prispeval večino primerov. »Nasprotja med potlačenim in preseženim ni mogoče prenesti na grozljivo v literaturi brez temeljite modifikacije, saj je eden od pogojev, da se uveljavi kraljestvo fantazije, prav ta, da njena vsebina ni podrejena preskusu realnosti. Skleniti moramo – nekoliko paradokсно –, *da v literaturi marsikaj ni grozljivo, kar bi bilo grozljivo, če bi se zgodilo v realnem življenju, in da ima literatura veliko možnosti, kako doseči grozljivi učinek, ki jih v življenju ni*.« (322) Prvi del trditve najbolje dokazujejo pravljice, katerih svet »že vnaprej opušta tla realnosti in odkrito sprejema animistična prepričanja« (prav tam). V pravljicah tako ni nič neobičajnega, še manj pa grozljivega, če v njih naletimo na hipne izpolnitve želja, ponavljanje istovrstnega, oživljanje neživega in podobno. Vse naštetu sprejemamo kot del specifičnega sveta, ki ga vzpostavljajo.

Pisatelj pa lahko »ustvari tudi svet, ki je sicer manj fantastičen od pravljичnega, a se vendarle razlikuje od realnega, ker vključuje višja duhovna bitja, demone ali duhove umrlih« (prav tam). Primeri za to so duše v Dantejevem *Peklu* ter prikazni v Shakespearovih igrh *Hamlet*, *Macbeth* in *Julij Cezar*. Četudi morda grozni, obenem niso grozljivi, saj takšen učinek izpuhti, ker bralci »svojo sodbo prilagajamo razmeram v realnosti, ki jih oblikuje pisatelj, in obravnavamo duše, duhove in strahove, kakor da gre za bitja, kakršna smo v materialni realnosti mi sami.« (323)

Kot zadnjo Freud navaja možnost, da »se pisatelj na videz postavi na tla vsakdanje realnosti. Tedaj sprejme tudi vse pogoje, ki so potrebni, da v doživljanju nastane grozljivi občutek, in vse, kar učinkuje grozljivo v življenju, učinkuje tudi v literarnem delu.« (prav tam) S tovrstno navidezno vsakdanjostjo nato manipulira in nas nazadnje izneveri, saj »nam obljubi vsakdanjo resničnost, potem pa vendarle izstopi iz nje« (323). Enak učinek pa si lahko prizadeva doseči tudi tako, »da nam dolgo ne pusti uganiti, kakšne predpostavke je pravzaprav izbral za svet, ki ga vzpostavlja, ali da se umetelno in zvijačno prav do konca izogiba to razjasniti« (323-324).

Freud opozarja, da se te možnosti nanašajo le na grozljivo, ki izhaja iz preseženega, medtem ko je grozljivo, ki izhaja iz potlačenega, odpornejše. Konča z opažanjem, ki zadeva bralčevo dojemljivost: »V splošnem imemo do doživljanja enakomerno pasiven odnos in podlegamo vplivu snovi. Za pisatelja pa smo vodljivi na poseben način; z razpoloženjem, v katero nas spravi, s pričakovanji, ki jih pri nas zbudi, lahko preusmerja naše čustvene procese, da se izidejo drugače, kakor bi se, in pogosto lahko z isto snovjo doseže zelo različne učinke.« (324)

2.1 »Dvojniki napotuje na smrt.«

Leta 1994 je pri ljubljanskem Društvu za teoretsko psihoanalizo izšla knjižica z naslovom *Das Unheimliche*, ki je med iste platnice povezala Freudovo razpravo, Hoffmannovega *Peskarja* v prevodu Mojce Savski in študijo Mladena Dolarja »Strah hodi po Evropi«. Filozof v njej poda analizo Freudove razprave, v kateri se »tako rekoč stekajo vsi psihoanalitični pojmi in različne poti argumentacije, tako da bi jo lahko imeli za ključ do psihoanalitičnega podvzetja v celoti« (Dolar, »Strah« 71). Hkrati v njej zazna tudi negotovost, zaradi katere bralca »pusti z nekakšno prolegomeno v teorijo o *Das Unheimliche*, skico, ki ji manjka zanesljiva rdeča nit« (prav tam). Rešitev najde v Lacanovem pojmu subjekta, ki »vse kose sestavljanke postavi na svoje mesto in obenem omogoči, da od tod potegnemo nekaj daljnosežnih nasledkov, ki segajo preko neposrednih zastavkov Freudovega teksta v naravo naše 'novoveške subjektivnosti'« (prav tam)

Za potrebe naše raziskave bomo iz Dolarjeve študije izluščili tiste poudarke, ki se nanašajo na Freudovo ukvarjanje z motivom dvojnika in ki jih sam nadgrajuje s kasnejšimi izsledki klinične psihiatrije in Lacanovo filozofijo. Izhaja iz splošnega spoznanja, da se zrcalne podobe držita določeno nelagodje in tesnoba: »V običajnih situacijah to tesnobo prikriva narcistično ugodje prepoznavanja in samodopadljivosti, a dovolj je, da zrcalni dvojniki zadobi samostojnost in nam nasproti stopi kot *alter ego*, pa narcistično samozadovoljstvo brž pokaže svojo drugo, *unheimlich* plat, prelevi se v nezno tesnobo.« (78) V klinični praksi so primeri skrajnega soočanja z lastnim dvojniki poimenovani kot avtoskopija: »Gre za psihično motnjo, v kateri nekdo vidi samega sebe, naleti nase kot na drugo osebo. Različe je veliko – lahko se od daleč zagleda v množici ali se sreča na samem, lahko se s svojim dvojniki celo zaplete v pogovor, dvojniki je lahko natančna kopija ali se razlikuje po pomenljivih detajlih itd., lahko pa nastopi tudi 'negativna avtoskopija', ko nekdo ne vidi več svoje podobe v ogledalu.« (prav tam)

Dolar pojasni, da je avtoskopijo kot prvi klasificiral francoski psihiater in zdravnik Brière de Boismont, ki je leta 1845 izdal delo *Des Hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme* (*Halucinacije ali Racionalna zgodovina prikazni, vizij, sanj, ekstaze, magnetizma in somnambulizma*), navaja pa tudi kasnejše raziskovalce tega področja, in sicer do francoskega nevrologa in nevropsihiatra Jacques-Jeana Lhermitteja in njegove knjige *Les Hallucinations* (*Halucinacije*) iz leta 1951. Posebej poudarja, da je psihično stanje ljudi z avtoskopijo praviloma zaskrbljujoče: »pacienti s tem simptomom so v zelo kočljivem položaju in pogosto končajo s samomorom, četudi dotlej in sicer ne kažejo kakih drugih bolezenskih znakov. Dvojniki napotuje na smrt.« (78-79)

Primerov soočanja z dvojniki v literaturi je veliko, »predvsem v obdobju romantike in tja do konca devetnajstega stoletja. Številni primeri segajo od Chamissovega Petra Schlemihla, gostskega romana, Hoffmanna, Andersena, Lenaua, Goetheja, Jeana Paula, Hogga, Musseta, Maupassanta, Wilda do najbrž dveh najslavnejših, Poejevega 'William Wilsona' in Goljadkina v *Dvojniki* Dostojevskega.« (79) Med raziskovalci tovrstnega motiva izpostavlja avstrijskega psihoanalitika Otta Ranka, ki je v znameniti študiji *Der Doppelgänger* (*Dvojniki*) leta 1914 analiziral motiv dvojnika na primeru nemškega nemega filma *Student von Prag* (*Študent iz Prage*) iz leta 1913, ter angleškega profesorja moderne literature Karla Millerja, ki je leta 1985 objavil knjigo *Doubles* (*Dvojniki*) ter vanjo vključil avtorje, kot so Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Dostojevski, Henry James, Robert Frost, Sylvia Plath, Norman Mailer in Saul Bellow.

Kot v zaključku razdelka o dvojnikih ugotavlja Dolar, se navedeni primeri iz literature, pa tudi omenjenega nemega filma, »povsem ujemajo s klinično podobo v tem, da avtoskopija vodi v katastrofo: skorajda brez izjeme se končajo tragično« (79).

Dvojniki najbolj neposredno uteleša dvoumnost, ki jo nosi v sebi *das Unheimliche*: je prav tak kot jaz in obenem (zato še toliko bolj) drugi, domač in hkrati neposredno tuj in vnanji. To dvoznačnost je Lacan v minimalni obliki zakoličil v svojem zrcalnem stadiju: zrcalna podoba konstituira mojo narcistično domačnost, v kateri se prepoznam kot Jaz, obenem pa že nosi v sebi tesnobno, konkurenčno razmerje do podobnika, ki je na nivoju imaginarne podvojitve nerazrešljivo, v zadnji instanci smrtonosno. (prav tam)

3. Duhovi v gledališču

Na Freudove izsledke o grozljivem se zanimivo navezuje Alice Rayner, ameriška teatrologinja in predavateljica na univerzi Stanford, ki se v knjigi *Ghosts* iz leta 2006 ukvarja s fenomenom duhov. Zasleduje in obravnava jih v življenju in umetnosti, še zlasti pa v gledališču, ki že samo po sebi temelji na principu prikazovanja. Duhove, ki so predmet njene raziskave, že takoj v uvodu loči od metafor, kot ključno ločnico med obojimi pa navede prav Freudovo opredelitev grozljivega: »V nasprotju z metaforo, ki ravno tako poveže dve oddaljeni entiteti v skupno podobo, duh dvojnik vsebuje predstavi o skrivnosti in vrnitvi. Duhovi lebdiijo tam, kjer so bile v času zaustavljene skrivnosti: skrivnosti o tistem, kar ni bilo povedano, priznано; skrivnosti preteklosti, skrivnosti umrlih. Duhovi prežijo na to, da se bodo osvobodile v času.« (Rayner x)

S tem, ko Rayner v sintagmi »duh dvojnik« [angl. *ghostly double*] duhove poveže z dvojniki, po eni strani napotuje na psihoanalitične avtorje, ki so na prehodu iz 19. v 20. stoletje analizirali fenomen dvojnika, po drugi pa opozori tudi na reformatorja gledališča Antonina Artauda, ki si je v delu *Gledališče in njegov dvojnik* leta 1938 prizadeval za osvoboditev gledališča izpod represije literature: »Kako je mogoče, da v gledališču, vsaj v tistem, ki ga poznamo v Evropi, natančneje: na zahodu, puščamo v ozadju vse tisto, kar je izrazito gledališko, se pravi, vse tisto, kar ni poslušno besednemu izrazu, govoru, ali, če hočete, vse tisto, kar ni zaobseženo v dialogu?« (Artaud 44) Rayner piše: »Figura duha v ponavljanju in dvojniku potrjuje specifično silo, ki ni posnemanje in ni reprezentacija. Artaud si je z nemogočim gledališčem krutosti prizadeval prelomiti z gledališčem kot posnemanjem ter utelesiti silo duha dvojnika, ki konstituira gledališče. Ta sila ima učinek grozljivega, ki ga je Freud opredelil kot tujost ali 'prikriti' aspekt v nekom ali nečem, sicer domačem. [...] V gledališču se ta sila uveljavlja kot čustveni odziv v zgoščeni pozornosti na nekaj, kar hkrati je in ni tisto, kar se zdi.« (Rayner x)

Z vpeljavo Artauda se Rayner torej ogradi od razumevanja duhov, ki se je razvilo v zgodovini iluzionističnega gledališča, in se obenem tudi jasno pozicionira v debati, ki smo jo predstavili v prejšnjem poglavju te naloge. Pri duhovih dvojniki, ki jih obravnava, namreč ne gre le za to, da bi jih priklicali iz območja nevidnega ter jih naredili oprijemljive: »V gledališču dvojnika že vse od Platona in Aristotela dalje povezujejo z vprašanjem mimesis in posnemanja: kaj je izvirno ali avtentično, kaj resnično in kaj lažno? Kaj je 'pravo'? Gledališče je ta model dvojnika gojilo s pomočjo veščine, ki jo ima na področju ustvarjanja iluzije. Zaradi veščine ustvarjanja iluzije duhov se je pravzaprav dolgo istovetilo duhove z iluzijo in iluzijo z odrom.« (prav tam)

Rayner v svojo analizo zajame širok spekter pojavov in se ne nanaša izključno na primere iz gledališča, pa vendar je njeno delo zanimivo tudi za ukvarjanje s predmetom naše raziskave. Kadar se primerov iz gledališča vendarle loti, namreč namenja veliko pozornost temu, po katerih objektih, principih in strategijah ustvarjalci posežejo, ko je njihov uprizoritveni namen priklicati duhove umrlih. V zvezi s slednjimi namreč obstaja težava, da jih je sila težko uzreti in opredeliti, kar Rayner lucidno zaobjame v naslednji trditvi: »Duh se izmika definiciji, ker ni stvar, vendar, podobno kot čas, deluje v stvareh, kot stvari ali nevidno na stvareh. (Rayner xii).

1. Prazni stoli. V četrtem poglavju knjige, ki ga naslovi »Empty Chairs« in podnaslovi »The Memorial Double«, se Rayner ukvarja s fenomenom praznih stolov, ki jih zasedejo duhovi. Kot uvodoma poudari, spadajo stoli med tiste vsakdanje predmete v človeški rabi, ki najbolj očitno spominjajo na človeško telo, saj so nežive reprodukcije njegovega obrisa in »dvojniki starševskega naročja« (Rayner 110). Predvsem naslanjač privzdigne telo s tal, a to naredi drugače kot denimo stol brez naslonjala ali klop: posname anatomijo, zadrži silo gravitacije ter ponudi počitek mišicam in kostem. Njegovi koti prestrežejo kostne sklepe telesa na pol poti proti kolapsu, ko se kolena upognejo, boki pa iščejo oporo. Obenem je stol nekje vmes med potrebo po počitku in simboličnimi, družbenimi konfiguracijami reda. »Nasloni za roke telo hkrati objamejo in disciplinirajo, ga povabijo k počitku ali mu podelijo avtoriteto.« (prav tam) Rayner opozarja, da stoli sami na sebi tudi nikoli niso abstraktni. Naj gre za uporabne predmete v resničnem življenju ali za rekvizite v gledališki uprizoritvi, jih vselej izbiramo z mislijo na to, kdo bo njih sedel. »Stol govori o tem, kakšne vrste človek bi ga lahko uporabljal, o njegovem družbenem položaju, spolu in okusu. Stol ima značaj.« (111)

Kot enega najmočnejših primerov rabe praznega stola v gledališču navaja uprizoritev *Danes je moj rojstni dan*, ki jo je po lastni predlogi režiral Tadeusz Kantor, premierno pa je zaživela 10. januarja 1991, torej mesec dni po njegovi smrti, v Théâtre Garonne v Toulousu. Rayner se opre na besedilo Michala Kobiálke, ameriškega raziskovalca Kantorjeve zapuščine, ki je videl pariško ponovitev uprizoritve in o njej med drugim zapisal: »Kdor si je kdaj ogledal katero od predstav skupine [Cricot 2], se bo spomnil Kantorja, kako kot duh lebdi v prostoru uprizoritve in zunaj njega.« (Kobiálka v Rayner, 130) Čeprav Kantor v svojih predstavah ni igral, je bil na njihovem prizorišču fizično navzoč. »Igralcem je dajal znake za vstop, jim kazal, kdaj so na vrsti, popravljaj njihove gibe in predstavo nazadnje končal. Oder je bil napolnjen z njegovo navzočnostjo, gestami graje in hvale, kreativno energijo.« (prav tam)

Kobialka nameni predstavi *Danes je moj rojstni dan* celoten zadnji del svoje tridelne študije, objavljene v knjigi *A Journey Through Other Spaces*, ki jo je tudi uredil. Knjiga v prvem delu prinaša izbor Kantorjevih esejev in manifestov, nastalih v letih 1944–1990, v drugem pa omenjeno Kobialkovo študijo. Zadnji del knjige nosi naslov »Found Reality«, avtor pa v njem najprej povzame manifestativni uvod v predstavo:

Center Georges Pompidou v Parizu, 24. januarja 1991: preden so na oder stopili igralci, smo prisluhnili skupni izjavi članov skupine Cricot 2. V njej so nas obvestili, da si bomo ogledali zadnjo vajo za Kantorjevo uprizoritev *Danes je moj rojstni dan* iz leta 1990; da je glas, ki ga bomo slišali na posnetku, Kantorjev in je bil posnet med študijem predstave; ter da je Kantorjev tudi stol, ki stoji na odru ob mizi in bo zaradi tega, ker je 8. decembra 1990 umrl, ves čas predstave ostal prazen. (Kobialka 365)

Na prizorišču predstave *Danes je moj rojstni dan* so stali trije veliki prazni okvirji za slike. Tistega na desni je zasedel igralec, ki je nastopil kot Kantorjev Avtoportret, torej njegov fiktivni substitut, oblečen v belo srajco in črno obleko ter s črnim šalom okrog vratu. Na relaciji med Avtoportretom, posnetkom Kantorjevega glasu in njegovim praznim stolom se je v času predstave vzpostavila vznemirljiva soigra. Ko se je posnetek na neki točki zaustavil in je glas umrlega režiserja obmolnil, je igralec izstopil iz okvirja, vzel v roke list papirja ter začel brati nadaljevanje besedila. Malo kasneje ga je posneti glas znova prekinil, zato se je vrnil v sliko, kjer je monolog nazadnje dokončal. Toda še močnejši vtis kot to, da je v predstavi nastopal njegov fiktivni substitut in izmenično z njegovim glasom na posnetku izvajal skupni monolog, je na občinstvo naredil prazen stol ob mizi na prizorišču predstave.

»V predstavi *Danes je moj rojstni dan* bi moral Kantor kot nosilec diskurza sedeti na svojem stolu, pozicioniranem na meji med realnostjo in iluzijo, ter biti obkrožen z osebami iz lastne preteklosti – s člani svoje družine ('Dragi odsotni'), z drugimi umetniki in kritiki (Mejerhold, Jarema in Stern), s svojo umetnostjo (človeška Embalaža, odlitek knjige) in življenjem, z zgodovino (politiki, dostojanstveniki, vojaki), osebami iz prejšnjih predstav, s prebivalci sobe, svojim Avtoportretom, svojo Senco in svojim Revnim dekletom.« (Kobialka 384) Po prvotnih načrtih bi torej morala predstavo ob Kantorjevi živi navzočnosti poseljevati kopica likov, ki bi vzniknili iz njegove umetnosti in življenja. »A Kantorja ni več na odru. Njegovo prisotnost evocirata samo prazen stol, ki gledalca nemo opominja na njegovo odsotnost, in posnetek njegovega glasu, ki so ga ustvarjalci po naključju posneli med vajami.« (prav tam)

Kot čustveni vrh predstave, ki je bil po njegovih besedah na meji znosnega, Kobialka popiše prizor v petem dejanju, v katerem so ruski vojaki odstranili Kantorjev Avtoportret iz okvirja njegove »slike« na desni, ki je v predstavi zastopala območje njegovega ustvarjanja, ter ga premestili v okvir na sredini, ki je napotoval na popolnoma drug pomen, saj je predstavljal plinsko celico: »Tla med okvirjem in njegovim ozadjem so dvignili tako, da je spomnil na vrata v odprt grob ... Ko je Avtoportret zapustil prizorišče, je njegova odsotnost vzpostavila neznosen čustveni vrtinec. Stol v okvirju, stol za mizo in okvir na sredi so bili prazni. Čeprav je bil za to, da si ugledal to sliko in razvozlal njen pomen, potreben le delček sekunde, je čustvo, ki ga je v tebi sprožila, trajalo bistveno dlje ... namreč v spominu.« (Kobialka 383)

Zakaj je bil ta prizor po mnenju Kobialke, ki ga je doživel, na meji znosnega? Rayner ponuja naslednji odgovor: Kantorjev prazen stol je bil sam na sebi bridka podoba, toda Avtoportret in posnetek glasu sta kot njegova substituta zadoščala za to, da je bilo mogoče odmisлити dejstvo njegove smrti. V prisotnosti dvojnika je izgubo mogoče zanikati; gre za obrambni mehanizem o katerem sta pisala tudi Rank in Freud:

Želja, da bi druge ohranili pri življenju, čeprav vemo, da so za zmeraj odšli, podeli substitutom – mimetičnim dvojnikom, ustvarjenim na osnovi metonimije, premestitve oziroma metafore – moč, da vzdružujejo imaginarno vez. Dvojnik ustvari kraj vrnitve, kraj spomina, pa tudi kraj zanikanja, kamor se duhovi vedno znova vračajo. Zavest o smrti in izkušnja izgube ostajata ločeni tudi medtem, ko prazen stol označuje nekdanj Kantorjev prostor. Toda stol se dokončno izprazni, zavest in izkušnja pa se prekrijeta šele takrat, ko z odra odstranijo substitut umrlega. (Rayner 132)

2. Duhovi na platnu. V šestem poglavju z naslovom »Ghosts Onscreen« in podnaslovom »The Drama of Misrecognition« se Rayner ukvarja z duhovi, ki jih je mogoče priklicati s pomočjo snemalne tehnologije. Čeprav analizira predvsem primere iz sveta filma – največ poudarka daje *Plinski svetilki* (*Gaslight*) Georgea Cukorja, *Šestemu čutu* (*The Sixth Sense*) M. Nighta Shylamana in *Vrtoglavici* (*Vertigo*) Alfreda Hitchcocka –, se v njem loteva tudi fenomenov, ki so ključni za razumevanje učinka vnaprej posnetih intervencij v uprizoritveno materijo. Prav tako se do filma prebije na podlagi pregleda tehničnih inovacij v zgodovini gledališča, s čimer odstira dodaten vidik tistega, kar smo obravnavali v prejšnjem poglavju: tako izum elektrike kot vznik snemalnih tehnologij sta v gledališču nadgradila tehnično plat izvedbe, pomnožila možnosti uprizarjanja ter preizprašala in preoblikovala identiteto samega medija.

Kako je bilo videti uprizarjanje duhov v renesansi, daleč pred izumom tehničnih možnosti, ki so predmet šestega poglavja njene knjige, Rayner sugestivno povzame v uvodu vanjo, kjer se opre na študijo italijanskega pesnika in dramatika Angela Ingegnerija iz leta 1598²⁸:

Duh mora nastopiti, piše, ob zadnji steni perspektivnega prizorišča, da bo videti čim bolj nesorazmeren z okolico. Pred njim naj bo med zastori v globini odra razpeta črna tkanina ali tančica, ki naredi »vse, kar se godi za njim, skrivnostno, da bo peklenski monstrum, ki 'mora širiti svojo temo, tako kot sveti liki širijo svetlobo', gledalcem posredoval iluzijo«. Poleg tega naj bo igralec duh oblečen v brezoblično črnino, ne smejo se mu videti ne roke ne noge; naj ne hodi, ampak »drsi na kolescih«, govori pa s predirljivim, visokim glasom; naj se ves čas giblje, vendar na mah izgine, ko črno tkanino zajamejo plameni. (Rayner xi)

Če je bila kombinacija soja sveč in zastorov najzgodnejše sredstvo za prizivanje duhov v gledališču, je najsodobnejše najbrž film. Toda kot piše Rayner, med obojim obstaja ključna razlika, kajti v filmu za tančico ni ničesar več, duhovi pa so razkrinkani kot zgolj produkti zastiranja: »Na dvodimenzionalno platno projicirana svetloba prevaja soj sveč in zastore v tehnološki aparat, ki kreira srhljivo domačnost s podobami, ki so le breztelesne halucinacije. S snemanjem dogodkov, ki so se zgodili drugje in drugič, če sploh, s prevajanjem materije v spekter svetlobe in sence ter s prenašanjem dvodimenzionalne slike prek vida v um, film in njegovi digitalni potomci oživljajo duhove kot še noben medij doslej.« (Rayner 156-157)

Medtem ko so renesančni gledalci ob duhovih še omedlevali od groze, jih je vseprisotna in nenehno razvijajoča se tehnologija sodobnemu občinstvu ne le razkrinkala, ampak ga nanje tudi navadila. »Občinstvo iz druge polovice 20. stoletja je zraslo z breztelesnimi podobami na platnu in se na breztelesnost tako navadilo, da se mu filmski duhovi skoraj ne zdijo več imaginarni.« (157) Toda hkrati se je zgodil tudi daljnosežen premik, ki je izpostavil kontrast med tistim, kar ustvarjalci pokažejo, in tistim, kar prikrijejo: »Če užitek razodetja pripada odpiranju gledališkega zastora, za katerim so zgolj videzi (stalno odstiranje ali razkrivanje), potem svetlobna tehnologija to razodetje zaplete z zmožnostjo ustvarjanja teme. Z drugimi besedami, enako bistvena kot zmožnost gledališča, da ustvarja videze, je njegova zmožnost, da povzroči izginotja, da občinstvo za prikrajša za vidno, ko vanj vključi vrzeli.« (prav tam)

²⁸ Gre za esej z naslovom *Il discorso della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, v katerem se avtor ukvarja s scenografskimi in produkcijskimi vidiki gledališkega uprizarjanja v dobi renesanse.

Najskrajnejši primer izginotja na podlagi odtegnitve vidnemu je tako imenovani *blackout* oziroma zatemnitev, ki je po Rayner vselej hkrati izkustveni dogodek in strukturno orodje. Njegove predhodnice odkriva v živih slikah, s katerimi je francoski pisatelj in filozof Denis Diderot v drugi polovici 18. stoletja prekinjal dogajanje v svojih meščanskih žaloigrah ob koncu posameznih dejanj. Rayner se osredotoči na njegovo igro *Družinski oče* (*Le père du famille*) iz leta 1758 in opisuje, kako so izvajalci v živih slikah mirovali, dokler jih ni zagrnil zastor, hkrati pa se naveže tudi na *Paradoks o igralcu* (*Paradoxe sur le comédien*), ki ga je Diderot napisal med letoma 1773 in 1778, objavljen pa je bil šele po njegovi smrti leta 1830:

Njegova znamenita razprava *Paradoks o igralcu* je definirala razcep v zavesti, ki ga mora posedovati igralec, ločitev na hladno glavo in toplo srce, igralčevo zmožnost, da pretehta svoj učinek. Njegove meščanske žaloigre so odsevale igralsko tehniko v smislu te notranje ločitve, te razcepljene zavesti. Prav tako je mirovanje znotraj živih slik ob koncu dejanj, ki se je zaključilo z zapiranjem gledališkega zastora, sčasoma pomagalo opredeliti sodobni subjekt, ki ni več samo igralec z osebnostjo, kakršna je Hamletova (*I have that within that passeth show*), ampak tudi struktura, ki vsebuje zaustavitev zavesti, odsoten center. (159)

Diderotovo razmišljanje, oprto na raziskavo tehnike Davida Garricka in drugih velikih igralcev tedanjega časa, je predhodilo psihoanalizi, saj je »v dožemanje človekove zavesti vpeljalo nenaraven, tehničen, celo nečloveški element in napovedalo Freudovo analizo mehanicističnih elementov nezavednega« (160). V inovacijah simbolistov, nadrealistov, eksistencialistov in absurdistov se je odrska zatemnitev v 19. in 20. stoletju nato »pomnožila v svojih možnostih: kot prehod, točka brez povratka, vmesno območje med prisotnostjo in odsotnostjo, pa tudi znak neznanega in nespoznavnega dela subjektive strukture« (prav tam). Sprva izrazito avantgardne inovacije so se počasi utrle pot v meščansko kulturo in različne uprizoritvene oblike razvedrila.

Nazadnje spregovorimo še o vidiku teme, ki v človeku aktivira »nikoli povsem ugaslo otroško tesnobo« (Freud, »Das Unheimliche« 325). Rayner piše: »Če drži, da je sleherna podoba travme podoba teme, torej podoba brez slike, zatemnitev uprizarja travmatično izgubo. Na odru je priložnost za to, da v prostor pripeljemo mrtve.« (Rayner 161) Toda zatemnitev v gledališču nikoli ni popolna. Že zaradi osvetljenih oznak izhoda, ki jih nalagajo varnostna pravila, je le uprizorjena. »Označuje točko izginjanja in vračanja v vidno, ki pa ob tej vrnitvi vsebuje idejo grozljivega, vrnitve potlačenega. To grozljivo se, z vidika psihoanalize, zgodi, ker je vidno, ki se vrne, znano, 'domače' v freudovskem smislu, in nenavadno. Obdobje teme naredi vprašljivo vse tisto, kar se vrne v vidno: Kaj se je zgodilo vmes? In kaj natanko se je vrnilo?« (prav tam)

3.1 Prazen stol in duh na platnu

Primer: Nina Rajić Kranjac, Petra Pogorevc, Urša Vidic,

Jernej Gašperin: *Svetovalec. O uprizoritvi, ki je ostala brez igralca*

23. oktobra 2017 ob 22. uri se je na Komornem odru Drame SNG Maribor odvil poseben in zgolj enkraten dogodek, s katerim sta Mestno gledališče ljubljansko in Borštnikovo srečanje nadomestila izpad predstave iz tekmovalnega dela festivala. Uprizoritev *Svetovalec. Katalog burlesknih dialogov*, nastala po predlogi Mileta Koruna, v režiji Nine Rajić Kranjac in izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega, je bila iz programa umaknjena zato, ker je bil 18. junija 2017, le dva dni po objavi izbora selektorice Petre Vidali, član igralskega ansambla MGL in glavni igralec v uprizoritvi Gašper Tič ubit v svojem stanovanju na Trubarjevi cesti v Ljubljani.

Krstna uprizoritev igre *Svetovalec. Katalog burlesknih dialogov*, dramskega prvenca doajena slovenske gledališke režije Mileta Koruna je bila v režiji Nine Rajić Kranjac premierno izvedena 13. oktobra 2016. Razdeljena je bila na dva nesorazmerna dela. Prvi je bil bučen, razgiban in izrazito spektakelski, trajal je uro in petinštirideset minut ter se z nekaj izjemami dogajal na površini celotnega odra. Drugi je bil statičen, komoren in (avto)refleksiven, trajal je med petnajst in dvajset minut ter bil skoraj do konca predstave umeščen pred spuščen gledališki zastor. Na ozkem in razpotegnjenem dogajalnem pasu med zastorom in avditorijem so stali samo mikrofoni s stojalom in žico ter dva stola. Besedilno jedro drugega dela je vsebovalo prizora »Križanka« in »Zveličar«, ki smo ju glede na predlogo premestili in občutno skrajšali.

Korunov naslovni lik, ki ga je odigral Gašper Tič, se imenuje mojster Polde. Kot v članku »Kdo je Svetovalec?«, objavljenem v gledališkem listu, zapiše Blaž Lukan, pomaga ljudem, in to z razlogom. »Ta pa sledi observaciji trpljenja, torej zaznavi sveta kot slabega, nepopolnega, kot sveta, ki ga je treba izboljšati. [...] Svetovalčev pogled je torej senzibilen in angažiran, zaznava manko, ki ga je treba zapolniti, popraviti, nevtralizirati in to je povsem legitimna opazka, ki jo najpogosteje razumemo v polju etike in morale, torej dobrega (v paru s slabim).« (Lukan 14) Toda obstaja še ena ključna dimenzija: »Svetovalec se v resnici najmočneje realizira ravno v premišljenem dajanju nasvetov, v tem – in to tako v reakciji, ki jo sproža, kot v užitku, ki ga organizira – je podoben nekakšnemu mojstru spektakla, nastopaču, ja, (gledališkemu) režiserju. Svetovalec s svojimi nasveti na neki način prefinjeno režira svet okrog sebe, ko pravi, da ga izboljšuje, mu v resnici podeljuje gledališko, izvedbeno, torej estetsko dimenzijo.« (15)

Ko smo iskali²⁹ odgovor na vprašanje, kdo je naslovni lik uprizoritve, smo nazadnje prišli do figure klovna. »Oblečen v legendarnega rdečega pajaca, ki ga je pred njim v vlogi Kralja Leara v Korunovi uprizoritvi v Drami nosil Jernej Šugman, z lasuljo in mikrofonom in debelo plastjo šminke na obrazu, je Gašper ustvaril popolnoma samosvojo figuro. Vprašanja, kdo je Svetovalec, zakaj ljudje prihajamo k njemu in kaj od njega pričakujemo, so z njim dobila nove razsežnosti.« (Pogorevc, »Svetovalec«) Klovn Polde, ki se proti koncu prvega dela preobleče v Shakespeara in si pred očmi gledalcev obriše šminko, je bil zamišljen tako, da smo se z njim odzvali na aktualno stanje v slovenski družbi in tudi na zgodovino gledališča. Poleg klovna in barda pa je bil Polde tudi naš Gašper sam, kot človek in kot igralec; igrala in umrla sta skupaj.

V uprizoritvi je Gašper Tič po odmoru pred spuščnim zastorom pričakal gledalce, ki so se vračali v dvorano, jih v improviziranem nagovoru pozdravljal, se z njimi pogovarjal in šalil na račun trajanja prvega dela predstave. Kot Polde se je ponovno ustalil, ko se je začel prizor »Križanka«, v katerem je z njihovo pomočjo razglasil njeno rešitev, geslo »Smrt«. Sledil je še prizor »Zveličar«, v katerem je predenj stopil njegov zadnji obiskovalec, ki ga je igral Jernej Gašperin. Na glas sta razmišljala o temeljnih stvareh življenja, smrti in zveličanja, pri čemer je Jernej o sebi oziroma Zveličarju govoril v tretji osebi ednine. Malo pred koncem drugega dela in z njim celote je sledil epilog predstave; zastor se je dvignil, z vlakov pa se je nad oder spustila kopica kostumov iz različnih predstav Mileta Koruna, ki jih je vse zasnovala Janja Korun. Na prizorišče so ob bučni glasbi priplesali preostali igralci, ki so na ramenih odnesli mojstra Poldeta s prizorišča. Predstava se je končala, igralci pa so se vrnil na rampo samo še na poklon.

Žalna slovesnost ob smrti Gašperja Tiča je bila 23. junija 2017 na velikem odru MGL. Ob tej priložnosti smo izklopili vse reflektorje, oder pa je na rampi osvetljevala zgolj množica sveč bele barve. Za njimi so ves čas prireditve sedeli Gašperjevi igralski kolegi iz ansambla, čisto zadaj v globini odra pa se je raztezalo projekcijsko platno, na katero je bil najprej projiciran Gašperjev portret, kasneje pa tudi odlomki iz njegovih izbranih vlog. Spredaj levo je stal še en portret, ki ga je naslavljala večina govornikov. »Komemoracija je trajala kot nepretrgana, vseskozi napeta gledališka predstava, v smrtni tišini in z največjo pozornostjo gledalcev tri ure: s koncem ob 21.55 ali pet minut manj od treh ur; brez pavze, z naraščajočim pomanjkanjem kisika v zaprtem prostoru brez klime v vročem poletnem večeru in s suhimi usti vseh.« (Zlobec)

²⁹ Avtorica pričujoče naloge sem bila v proces nastajanja uprizoritve *Svetovalec* vključena kot dramaturginja.

Igralec Jernej Gašperin se je tisti večer navezal na Gašperjev in njegov prizor »Zveličar« iz *Svetovalca*. Zagledal se je v sliko na levi in jo nagovoril z besedami: »Triindvajsetkrat sem te vprašal, kaj je smrt. In triindvajsetkrat si mi odgovoril: 'Kaj hočeš, da ti rečem?'« Zatem je v izmenjavi kratkih replik obudil njun dialog na zastavljeno vprašanje in ponovno preskočil v drugo osebo ednine: »Gašper, besede me mešajo. Besede, ki sva jih skupaj izgovarjala v ta prostor.« Njegov nastop je učinkoval kot presunljiv nagovor umrlega soigralca, ki mu ne bo več vrnil replike v prizoru, ki sta ga nekoč igrala skupaj. Govoril je o besedi, ki ga muči. »'Kej zdej, mi jo boš povedal al pej mi je ne boš?' / 'Zveličar,' bi rekel Korun. 'Prehitro,' rečem jaz.«

Ta nastop, ki ga je Jernej Gašperin zasnoval samostojno in spontano, predvsem pa brez misli na kakršno koli njegovo ponovitev ali nadaljevanje, je delno navdihnil tudi kasnejši dogodek na Borštnikovem srečanju. Sprva smo tam načrtovali projekcijo posnetka premierne izvedbe *Svetovalca*, ki bi ji sledil pogovor; iz teh zgodnjih načrtov izvira naslov dogodka *Svetovallec*. *O uprizoritvi, ki je ostala brez igralca*. Toda zamisel o pogovoru smo nato opustili in se odločili v projekcijo vsaditi kratko odrsko intervencijo, ki pa naj ne bi bila ponovitev performativne geste Jerneja Gašperina z žalne slovesnosti, temveč rekonstrukcija in rekontekstualizacija odlomka iz »Zveličarja«. Želeli smo izraziti naše nestrinjanje s tem, kako senzacionalistično je bila Gašperjeva smrt predstavljena v medijih. »Z njegovo smrtjo tudi predstava umre, a tukajšnja bulvarsko medijska realnost z igralčevo smrtjo novo, srhljivo predstavo v ponorelem času brezčastja šele začne. Vnovič se obuja tisti grozljivi gen krvi in sperme, če uporabim jezik tukajšnjih tabloidov in spletnih forumov. Na vesti – dobessedno – ima že nekaj zločinov zoper človečnost na tukajšnjem prizorišču najbolj tragičnih zgodb realnosti.« (Forstnerič Hajnšek)

Da bi poudarili nesorazmerje med prvim in drugim delom uprizoritve ter opozorili na bližino, ki jo je po odmoru z občinstvom vzpostavil Gašper, je scenografinja Urša Vidic zaprosila avtorja posnetka Toneta Stojka, naj filmski material pripravi tako, da lahko prvi del uprizoritve prikažemo v totalu, drugega pa v bližnjih planih. Gledalce so zato po odmoru zagledali umrlega igralca v povečani in približani podobi. Tik preden je zastavil uganko iz križanke, smo posnetek zaustavili. Pred projekcijsko platno je v kostumu iz predstave stopil Jernej Gašperin in se postavil ob Svetovalčev prazen stol. Spodletelo srečanje obiskovalca z odsotnim mojstrom, hkrati pa igralca z umrlim soigralcem, je imelo silovit učinek. Toliko bolj, ker je iz izgovorjenih replik v odsotnosti enega od igralcev zazvenelo dejstvo, da so podane v tretji osebi ednine in pretekliku, Jernej pa se je med njihovim podajanjem s telesom frontalno obrnil proti publiki.

Občinstvu je povedal podobno kot nekoč Svetovalcu: da ga zadnje čase zasleduje beseda, ki bi nam jo želel zaupati z namenom, da nas povpraša po mnenju o tem, zakaj se mu mota po glavi. Beseda je čudna in neobičajna, glasi se »Zveličar«. Sili ga, da razmišlja o tem, kaj je dobro in kaj zlo, hkrati pa ga vse bolj navdaja s spoznanjem, da je »etični prostor čista praznina«. Svojo etičnost ustvarjamo izključno mi sami in zato živimo v pošastni praznini. Sta dobro in zlo res samo nekaj sprotnega, ali v njiju res ni nobene večnosti, ali res sami ustvarjamo svet in smo mi sami ves svet in smo prav zato strašno osamljeni? Zadnje Jernejeve besede so se glasile: »Čutil je nekakšno željo biti zraven. Hotel je biti z ljudmi. Hotel je sodelovati. Hotel je biti odgovoren za ... nekaj. In če to je, je njegova dolžnost, da skrbi za ljudi. Da jih oskrbi, da jih pripelje do sreče. Da bodo ... da jih ... Njegov problem pa je bil, da ne ve, kako se to naredi.« Na lepem se je zazdelo, da je bil Gašper Tič kot igralec in človek v bistvu Svetovalec in Zveličar v eni osebi, mi vsi ostali pa tisti, pri katerih celo po svoji smrti išče nasvet in pomoč. Nato je posnetek stekel dalje, in to z mesta, ko je v predstavi steklo reševanje križanke in je mojster Polde izdal občinstvu, katero geslo išče: »Trinajst vodoravno, smisel življenja, štiri črke, zadnja je T.«

Med nastopoma Jerneja Gašperina na žalni slovesnosti in intervenciji v projekcijo posnetka obstajata dve bistveni razliki. Prva se nanaša na sporočilo nastopa, ki je bil v prvem primeru izraz šoka, nemoči in bolečine neposredno po nasilni smrti soigralca, v drugem pa angažirana izjava, ki je nastala kot odziv na medijsko gonjo ter vzpostavila enačaj med etično držo odrskega lika in njegovega interpreta. Druga razlika zadeva način, na katerega se je na odru vsaj začasno materializiral duh dvojnik Gašperja Tiča, ter je povezana z uporabljenimi objekti in rekviziti ter tudi z naslovniki odrskih izjav. Na žalni slovesnosti je Jernej v drugi osebi ednine naslavljaj fotografijo umrlega, med nastopom na projekciji pa se je v tretji osebi, ki je bila lastna tudi sami uprizoritvi, obrnil na občinstvo. V prvem primeru je »oživila« fotografija, v drugem pa se je duh dvojnik naselil na praznem stolu, ki je v uprizoritvi pripadal Svetovalcu.

Na levem naslonu za roke naslanjača, ki ga je konec petdesetih let oblikoval Niko Kralj in ga poimenoval Lupina, je Jernej pred odhodom z odra odložil miniaturno repliko klovnovskih čevljev, natanko takšnih, kakršne je nosil Svetovalec. Čeprav smo izvor in pomen objekta, ki ga je Gašper na premieri podaril režiserki Nini Rajić Kranjac, razumeli samo člani ekipe, je s to drobno gesto posvetila prijateljstvu tudi za ostale označil tisto, kar je bilo vse bolj očitno: v drugem delu je prazen stol še bolj kot v prvem boleče in jasno opozarjal na odsotnost umrlega.

4. Sklep: Prisotnost v odsotnosti

Kot v *Gledališkem slovarju* zapiše Patrice Pavis, je izbor zasedbe »za ustvarjalce poglaviten korak, 'najbolj nepopravljiv in s tem najusodnejši' izbor (Lasalle), ki 'veže nase ves smisel igre' (Vitez)« (Pavis 774-775). Tudi v primeru *Kralja Leara* je Jan Klata z izborom zasedbe vnaprej zastavil svoje uprizoritveno branje te Shakespearove tragedije. Njegov smisel je provokativno določil na dveh ključnih ravneh: 1) glede na biološki spol, kajti večino vlog je zaupal moškim igralcem, kar se ujema z dejanskim stanjem moči v Vatikanu, ki si ga je izbral za prizorišče uprizoritve, meri pa tudi na siceršnjo izključenost žensk iz odločanja v Rimskokatoliški cerkvi; ter 2) glede na starost, kajti če je večino vlog zaupal starejšim igralcem, je v vlogi Kordelije in Edgarja zasedel njihova veliko mlajša kolega, kar je v kontekstu uprizoritve, pa tudi aktualnih družbenopolitičnih razmer v Evropi in širše, delovalo kot povsem razvidna generacijska izjava.

Še preden je izvedel za diagnozo Jerzyja Grałka, je tudi sprejel daljnosežno odločitev, da bo uprizoritev smiselno zgostil okrog starejšega igralca, ki bo v kostumu papeža odigral Learovo psihofizično pešanje. Kot potrjujejo odzivi kritikov po premieri, je bila Grałkova interpretacija razkrajajoče se avtoritete dejansko sugestivna in prepričljiva. Samo ugibamo lahko, na kateri točki je začelo igralčevo realno zdravstveno stanje v procesu nastajanja uprizoritve vplivati na njeno končno podobo, toda dejstvo je, da je tisto, kar je bilo sprva mišljeno kot fikcija, sčasoma prešlo v realnost. Learovo umiranje je iz območja iluzije že na premieri pravzaprav prestopilo v performativ, česar pa se občinstvo ni zavedalo, saj ga z igralčevo diagnozo ni nihče seznanil.

Po Grałkovi smrti je Klatov *Kralj Lear* postal prvovrsten primer uprizoritve, v kateri se na odru poleg živih igralcev pojavi tudi prikazen oziroma duh dvojnik umrlega igralca, in sicer v takšni »obliki« oziroma tolikšni meri, da ga lahko zaznajo ali pa se ga vsaj latentno zavejo vsi prisotni gledalci. V odnos med živima udeležencema gledališkega dogodka, igralcem in gledalcem, se je naselil še tretji akter, namreč duh dvojnik umrlega igralca, čigar realna smrt je nepovratno razširila prostor in smisel uprizarjanja. Izpraznjeni prestol, ki je spričo kolesc že prej spominjal na invalidski voziček, je zasedel duh dvojnik, na kar so preostali člani zasedbe opozarjali s tem, da so Leara še zmeraj ogovarjali in se nasploh obnašali, kot da je Grałek na odru prisoten. Toda to ni spremenilo, temveč je kvečjemu še poudarilo prevladujoče sporočilo uprizoritve, ki se je glasilo, da je uprizorjena avtoriteta nefunkcionalna, nezmožna sestopa in s tem že neobstoječa.

Na mestu, ki ga je predhodno zasedal živi igralec, je torej zazevala performativna praznina, s katero so se morali spoprijeti tako ustvarjalci uprizoritve kot občinstvo. Graľkov Lear je bil v njej slišen, občasno tudi viden na posnetkih, s katerimi je Klata dopolnil dogajanje na odru, njegova živa prisotnost pa ni bila več mogoča. S tem v zvezi bi bilo zanimivo vedeti, kdaj se je Klata odločil za pogled iz ptičje perspektive, ki ga je snemala kamera z vrha prizorišča in je bil projiciran na njegovo zadnjo steno. Je to storil šele po novici o Graľkovi bolezni ali je bil ta zorni kot v njegovem načrtu že od začetka? Kajti če je ob premieri sugeriral prisotnost višje, božje ali demonske avtoritete, ga je bilo kasneje mogoče razumeti tudi kot njegovo posmrtno perspektivo na dogajanje v predstavi, v kateri je nekoč igral, zdaj pa nanjo zre iz onostranstva.

Kot se je pokazalo, je zevajoča performativna praznina med gledalci zbudila karseda različne, tudi nasprotujoče si odzive. Magdalena Ciešlak jo je razumela kot nadaljevanje in nadgradnjo prvotnega sporočila: po njenem mnenju uprizoritev brez glavnega igralca »ni več prikazovala Learove fizične šibkosti, ampak opozarjala na njegovo minljivo prisotnost« (Ciešlak, »I Fear« 112) ter »raziskovala fantazije razpadajočega, preganjanega in trpinčenega uma nekoga, ki ne more sprejeti propada svojega telesa in avtoritete« (prav tam). Bralcu je v recenziji postregla celo z momentom, ki ustreza vsem parametrom občutka grozljivega, kot ga je v smislu vraćanja neznanega in vendar domačega definiral Freud, saj je zapisala, da si je ob ogledu predstavljala »Learovo postarano in pohabljeno telo, ki leži nekje drugje, priklenjeno na bolniško posteljo« (prav tam). Prav tako se je postavila na stališče, da je v uprizoritvi tudi po smrti Graľka vzdržala analogija med Learovo propadajočo avtoriteto ter družbenopolitičnim stanjem v Evropi; še več, v luči dogajanj v letih po Graľkovi smrti, kakršni sta migrantska kriza in radikalizacija desnih vlad, naj bi kvećjemu še pridobila »oster fokus« in »močno interpretativno linijo« (prav tam).

Povsem drugačen je bil odziv ameriške režiserke Anne Bogart, ki je uprizoritev brez Graľka videla na Beneškem bienalu. V njej je zaznala le »prežecho fizično odsotnost«, ki je iz predstave »postopoma izsesala vse življenje« (Bogart). Četudi o predzgodbi uprizoritve ni vedela ničesar, je v njej zaznala manko, ki jo je vznemiril do te mere, da je o njej poročala na svojem blogu. A v argumentaciji ni niti poskusila izhajati iz Klatovega branja *Leara*, temveč je ostala splošna: »Gledališče se od drugih umetnosti razlikuje po tem, da se sprašuje, kako bi lahko ljudje bolje sobivali. Tako s fikcijo v dramskem dejanju kot z načinom, na katerega igralci skupaj naselijo oder, predlaga različne načine, na katere bi se lahko razumeli drug z drugim. Vsaka uprizoritev nam prikazuje ljudi, ki delujejo ali ne delujejo skupaj, si delijo žar ali pa si ga ne.« (prav tam)

Konkretnjša v argumentaciji je bila ruska gledališka kritičarka Emiliia Dementsova, ki si je Klatovega *Kralja Leara* ogledala leta 2019 na Gledališki olimpijadi v Sankt Peterburgu. Svojo recenzijo je začela z očitkom selektorjem, da so »sicer pester program festivala sestavili zgolj na podlagi kriterija, da občinstva ne bodo vznemirjali, temveč mu ugajali« (Dementsova). Če je uprizoritev na Poljskem zbudila ogorčenje zaradi drznih aluzij na papeža Janeza Pavla II., je v Rusiji obveljala za benigno in zgolj estetsko izkušnjo zaradi tega, ker pravoslavni gledalci kritike vrha Rimskokatoliške cerkve sploh niso doživeli kot napada nase: »Primer *Kralja Leara* spominja na sovjetsko šalo iz obdobja hladne vojne. Američan reče: 'Živim v svobodni državi. Lahko stopim pred Belo hišo, zavpijem: 'Reagan je tepec' in mi ne bo nič.' Rus mu odgovori: 'Pa kaj? Tudi jaz lahko na Rdečem trgu kričim, da je Reagan tepec in mi ne bo nič.'« (prav tam)

Dementsova se je ob ogledu dobro zavedala ne samo družbenopolitičnih osti Klatovega *Leara*, ampak tudi smrti glavnega igralca: »Po tistem je uprizoritev privzela novo obliko, četudi so na videu prikazani tudi prizori z Jerzyjem Grałko. Med predstavo so digitalne podobe projicirane na zadnjo steno prizorišča in nekatere dobro umeščene zaslone. Prazen prestol, prazna bolniška postelja, glas iz praznine, vse to v predstavi učinkuje in pušča močan pečat na igralcih in tudi na občinstvu.« (prav tam) Toda njen vtis je bil daleč od doživetja, ki ga je opisala Cieślak: »V predstavi, odigrani na Gledališki olimpijadi 2019, ni bilo sporočila, antiklerikalnega manifesta ali občutka upora. *Kralj Lear* je deloval kot literarno-glasbena kompozicija, ki bi si jo lahko s precejšnjim zanimanjem ogledali med posebnim prenosom v živo na internetu. V tej različici – ki je v marsičem primerljiva s kinematografsko izkušnjo – je Shakespeare zgolj priložnost za barvito in uravnoteženo kompozicijo; ravnotežje, ki prikazuje spretnost režiserja.« (prav tam)

Preden zaključimo, naj omenimo, kako močno lahko na recepcijo nove uprizoritvene podobe sleherne dramske klasike vplivajo predhodne gledalske izkušnje. Tako Bogart kot Dementsova se spominjata uprizoritev *Kralja Leara*, ki sta ju v preteklosti navdušili. Prva opisuje priredbo v slogu nô iger japonskega režiserja Tadašija Suzukija iz leta 1987, ki je izpričevala vero, »da je naloga gledališkega umetnika častiti in poveličevati vse, kar je človeškega, ter intenzivirati človeški žar v gledališču« (Bogart); druga pa omenja uprizoritev ruskega režiserja Konstantina Bogomolova iz leta 2010, ob kateri »je bilo občinstvo zares prestrašeno« (Dementsova), saj je *Leara* postavil v Sovjetsko zvezo, ga prežal s citati iz Nietzscheja in Celana ter protagonista spremenil v diktatorja, ki javno posiljuje silikonsko telo lutke, poslikano z zemljevidom Rusije.

Patrice Pavis v *Gledališkem slovarju* povzame nemškega teoretika Hansa Roberta Jauša, po katerem je horizont pričakovanja »pri literarnem delu celota pričakovanj njegove publike glede na njen konkretni položaj, na mesto igre v literarni tradiciji, okus dobe, naravo vprašanj, na katera besedilo lahko ponuja odgovor« (Pavis 587). Sam dodaja še »družbeno kulturne sheme publike; njena osebna pričakovanja, tisto, kar ve o avtorju, o okviru, v katerem delo uprizarjajo, o naslovu in družbeni sprejemljivosti dela, o vlogi mode in snobizma, ki pripravljata teren za recepcijo itn.« (prav tam). Toda neizpolnjenost tovrstnega horizonta pričakovanja je le ena plat nezadovoljstva, ki sta ga ob ogledu Klatovega *Kralja Leara* čutili obe, Bogart in Dementsova.

Tisto, kar je v percepciji obeh umanjalo, je bila namreč povsem očitno živa prisotnost igralca v vlogi naslovnega junaka, tisti neposredni stik med gledalcem in izvajalcem, ki ga je v svoji knjigi *Unmarked. The Politics of Performance* tako vneto zagovarjala Peggy Phelan, o kateri smo govorili v prejšnjem poglavju. Nobena od njiju ni mogla sprejeti, da je namesto živega izvajalca s pozicije Leara v uprizoritev intervenirala »breztelesna halucinacija« (Rayner 156), pri kateri za razsvetljenim platnom »ni ničesar več, duhovi pa so razkrinkani kot zgolj produkti zastiranja« (prav tam). Do aktivacije duha dvojnika, ki bi ju navdal po možnosti z občutkom grozljivosti, pravzaprav sploh ni prišlo, spodletelo srečanje z umrlim igralcem se v nobenem od opisanih primerov ni zgodilo. In čeprav tako Ernst Jentsch kot Sigmund Freud pišeta o tem, kako smo ljudje različno dojemljivi za učinek grozljivega, je treba tovrsten dvojni izid gledanja najbrž pripisati specifičnima okoliščinama, ki sta vplivali na spremljanje ene in iste uprizoritve.

Na podlagi vsega doslej povedanega lahko namreč izpeljemo dva sklepa: 1) da predstava z duhom dvojnikom umrlega igralca več kot očitno zbuja drugačne odzive v svojem izvornem kontekstu, torej pred občinstvom, ki je pokojnika poznalo in imelo določen odnos tako do njega samega kot do njegove smrti, kakor pa na gostovanju v tujem okolju, kjer gledalci te izkušnje nimajo in je tudi ne morejo imeti; ter hkrati 2) da se freudovski moment nenavadnega in hkrati domačega občutka, ki je prvi pogoj za doživetje občutka grozljivega, ob soočenju s tovrstno performativno praznino kot posledico odsotnosti glavnega igralca spričo njegove realne smrti, veliko lažje dogodi v primeru, da je nekdo predhodno videl tudi uprizoritev z živim igralcem.

VI. KONCEPTUALIZACIJA SMRTI

1. Primer: Dragan Živadinov: *Projektil Noordung 1995–2045*

Ko je leta 1935 za rakom umrl suprematist Kazimir Malevič, so njegov pepel pokopali pod hrastovim drevesom blizu dače v naselju Nemčinovka, ki je bilo takrat še vasica na obrobju Moskve. Med drugo svetovno vojno je bil Malevičev nagrobnik uničen, na grob s posmrtnimi ostanki pa se je tako zelo pozabilo, da je sčasoma dobesedno izginil. V obdobju komunizma, ko je Rusija za več desetletij postala Sovjetska zveza, sta podobo ruskega podeželja spremenila kolektivno kmetijstvo in industrializacija, Nemčinovka je postala predmestje Moskve. Na območju, kjer je bil nekoč Malevičev grob, so leta 2013 zgradili luksuzno stanovanjsko naselje.

Na srečo se je ohranila serija črno-belih fotografij, ki dokumentirajo Malevičevo krsto, grob in nagrobnik nad njim, pa tudi celoten potek njegovega zadnjega slovesa, ki si ga je v oporoki zamislil sam. Načrtoval ga je tako, da je v vseh fazah vključevalo osrednji emblem njegove suprematistične umetnosti, namreč *Črni kvadrat* iz leta 1913 oziroma 1915. Visel je že nad njegovim truplom na parah v Hiši umetnikov v Leningradu, od koder so ga v krsti v obliki arhitektona odnesli na Črni trg, kjer se je od njega poslovila množica. Zatem so truplo položili v železniški vagon s črnim kvadratom ter ga najprej odpeljali na upepelitev v Moskvo in nato še v Nemčinovko. Krsto in nagrobnik je izdelal Malevičev umetniški kolega Nikolaj Suetin.

Ob stoti obletnici *Zadnje futuristične razstave 0.10*, ki jo je Malevič postavil v Petrogradu leta 1915, so v ljubljanski Moderni galeriji priredili mednarodno skupinsko razstavo *Hommage à Malevič*. Skupina Irwin je na njej sodelovala z instalacijo, ki se je navezovala na črno-bele fotografije njegovega pogreba. O njej je v Delu poročala filozofinja in publicistka Jela Krečič:

Delo *Truplo umetnosti* se nanaša na komentar nekega kritika iz osemdesetih let, ki je vrsto posnetkov, reinterpretacij in apropiacij Maleviča označil za truplo umetnosti (v nasprotju z živo umetniško vrednostjo originala). Irwini so kritiško sodbo vzeli dobesedno in že pred leti razstavili maketo Malevičevega trupla po njegovih načrtih za svoj pogreb. [...] Umetnik leži v krsti, ki jo je načrtoval Suetin in ki ustreza Malevičevim arhitektonom ali planitom (to so modeli njegove utopične arhitekture). Na pokrovu krste sta naslikana krog in kvadrat, v pogledu krste od spredaj pa je mogoče prepoznati njegov znameniti križ. Nad truplom je razstavljen njegov *Črni kvadrat*, ob njem pa stoji vaza lilij. S tem delom morda dobita usoda Maleviča po njegovi radikalni redukciji slike in pričujoča razstava ustrezen komentar: *Malevič je mrtev. Živel Malevič!* (Krečič)

Suprematizem Kazimirja Maleviča je globoko vpisan tudi v opus Dragana Živadinova, ki je v prvi, retrogardistični fazi ustvarjanja v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja, najprej z Gledališčem sester Scipion Nasice in zatem tudi s Kozmokinetičnim gledališčem Rdeči pilot ter Kozmokinetičnim kabinetom Noordung, z vizualnimi umetniki iz skupine Irwin in člani glasbene skupine Laibach, tvoril skupni umetniški kolektiv Neue Slowenische Kunst. Čeprav faze v njegovem dosedanjem opusu v praksi niso bile tako jasno razmejene, kot so v teoriji, je za Živadinova vendarle obveljalo, da se je s petdesetletnim projektom *Noordung 1995–2045* iz retrogardizma usmeril v telekozmozem oziroma postgravitacijsko umetnost, v katerem je svoje dotedanje ukvarjanje z Malevičevim suprematizmom še razvil in umetniško nadgradil.

V tem poglavju se bomo ukvarjali s petdesetletno predstavo, ki se je kot raziskovalni projekt v trajanju začela leta 1995 in se bo v skladu s konceptom zaključila leta 2045 v realnem vesolju. Obravnavali bomo dva vidika: 1) razkroj dramske predloge in nanjo oprtega tradicionalnega modela gledališča, ob katerem se Živadinov navdihuje z Malevičevim suprematizmom, ter 2) značaj in naravo tehnološko izpopolnjenih substitutov, ki bodo skozi desetletja nadomeščali umrle igralko in igralce v predstavi ter se nazadnje preselili v vesolje. Živadinov s tem nadaljuje hrepenenje po idealni umetni formi, kakršnega so pred njim čutili Kleist, Craig ali Prampolini, obenem pa raziskuje in dokumentira staranje in razkrajanje predstave in njenih ustvarjalcev ter ne nazadnje tudi občinstva. Pokazati želimo tudi, da je bila stična točka med obojimi predstava *Krst pod Triglavom* v režiji Živadinova ter izvedbi članov in članic kolektiva Gledališče Sester Scipion Nasice, ki je premiero doživela 6. februarja 1986 v ljubljanskem Cankarjevem domu.

Malevičev znameniti *Črni kvadrat*, ki je »hkrati prvi objekt suprematizma in s tem morda prva geometrična abstrakcija, je poslednji korak v destrukciji klasične slike in podobe, je glasnik nemožnosti reprezentacije ali, kot je to opredelil sam, ničelna forma slike« (Krečič). Gre za prelomno gesto v umetnosti 20. stoletja, s katero je Malevič leta 1915 nadaljeval proces, ki se je začel že z impresionizmom sredi 19. stoletja. »Iz slike je Malevič izgnal ves materialni in objektni svet. V njej gre za prikaz minimalne spremembe, ki nastane, če slikar naslika črni geometrijski lik na belo podlago. Prav ta slikarska gesta izničenja podobe do danes buri kritike in teoretike.« (prav tam) Za petdesetletni projekt je bila tako bistvena, da je Bojan Anđelković v monografiji *Umetniški ustroj Noordung* zapisal: »Kazimir Severinovič Malevič in ne Herman Potočnik Noordung je osrednja referenčna točka projekta Noordung.« (Anđelković, *Umetniški* 139) Ključno za projekt je tudi Malevičevo avtoreferenčno besedilo *Suprematizem* iz leta 1920.

Naseljena skulptura Ena proti ena, izhodiščna predstava petdesetletnega projekta *Noordung* :: 1995–2045 v režiji Dragana Živadinova in izvedbi Kozmokinetičnega kabineta Noordung, je svoj gledališki krst doživela 20. aprila 1995 ob 22. uri v ljubljanski Festivalni dvorani. Poleg Živadinova kot avtorja idejne zasnove in režiserja so pod krstno izvedbo uprizoritve podpisani tudi scenograf Vadim Fiškin, kostumografinja Dunja Zupančič, dramaturginja in umetniška producentka Jana Pavlič, producent Petar Jović, lektorica Mateja Dermelj in drugi sodelavci.

Uprizoritev naj bi do leta 2045 doživela skupno pet ponovitev: vsakih deset let, vselej na isti datum in ob isti uri ter v izvedbi istih igralk in igralcev. Igralska zasedba obsega štirinajst imen: Pavle Ravnohrib, Ivo Godnič, Marinka Štern, Marko Mlačnik, Borut Veselko, Jonas Žnidaršič, Mojca Partljič, Mario Šelih, Romana Šalehar, Iva Zupančič, Milena Grm, Maruša Oblak, Uroš Maček in Mateja Rebolj. Ključni postavki v konceptu sta 1) zamenjava teles igralk in igralcev, ki bodo med trajanjem projekta umrli, s tehnološkimi substituti, in 2) končna selitev slednjih v realno veselje. Anđelković zapiše:

Peta in zadnja ponovitev petdesetletne gledališke predstave Noordung naj bi bila 20. aprila 2045. Telesa mrtvih igralcev bodo nadomeščena s tehnološkimi substituti, dramsko besedilo *Ljubezni in države* pa bo prevedeno v elektronske ritme in melodije. Vse skupaj naj bi se končalo tako, da bo Živadinov postavil tehnološke substitute kot umetniške satelite oziroma planite (planeti-Države?) v ekvatorialno orbito, 36.000 kilometrov daleč od planeta Zemlja, nato bo 2. maja v veselju naredil samomor. (68)

Uprizoritev je doslej doživela dve ponovitvi. Prva je bila leta 2005 v hidrolaboratoriju Centra za urjenje kozmonavtov Jurij Gagarin v moskovskem Zvezdnem mestu, druga pa leta 2015 v vitanjskem KSEVT-u. Prav tako je v igralsko zasedbo že zarezala smrt: leta 2011 je namreč umrla Milena Grm, leta 2017 pa Iva Zupančič. Na drugi ponovitvi je Mileno Grm nadomestil prvi daljinsko vodeni substitut. Ker v uprizoritvi ni imela besedila, ampak je pela ljubezensko pesem iz Rezije, jo je štiristo prisotnih gledalcev slišalo v izvedbi moškega pevskega zbora.

Izvirna scena in kostumi predstave so leta 1997 zgoreli v požaru v Gledališkem ateljeju SNG Drama Ljubljana, kjer so jih hranili, zato izvajalke in izvajalci povsem identične ponovitve predstave ne bi mogli proizvesti, tudi če bi si to želeli. »Pa vendarle se bo predstava vseeno dejansko ponavljala vsakih deset let, saj se bodo igralci oziroma njihovi tehnološki substituti gibali po natančno določeni geometrizirani mizansceni. Za dogajanje predstave pa bo vedno izbran ustrezen krožni prostor, v katerem bodo lahko gledalci opazovali predstavo iz gornjega rakursa, iz 'virtualne' kupole, torej na podoben način kot gledalci prve predstave.« (prav tam)

Ob 22. uri je gledalce pred vhodom v stavbo KSEVT-a pričakal Živadinov, ki jih je s pomočjo črnih, rumenih, rdečih in modrih zapestnic razdelil v štiri skupine, iz prisotnih brez rezervacij pa nato sestavil še peto, v kateri so bili tisti brez zapestnic:

'Rumeni' smo predstavo opazovali iz zgornjega nadstropja, torej iz pozicije gledalcev izvirne predstave iz leta 1995, ki so predstavo opazovali iz kupole, nameščeni ležeče navzdol. Oziroma iz pozicije gledalcev prve ponovitve iz leta 2005, ko so gledalci ponovno opazovali predstavo iz gornjega rakursa, tokrat v hidrolaboratoriju za trening kozmonavtov v Zvezdnem mestu pri Moskvi. Ostali so gledali predstavo iz bolj običajne gledalske pozicije, razporejeni krožno okoli odra, sedeč na stoli ali tleh. (Anđelković, »Noordung«)

Kot besedilno predlogo projekta je Živadinov uporabil dramo *Ljubezen in država* Vladimirja Stojsavljevića iz leta 1980, ki jo je prvič nameraval režirati že kot svojo diplomsko predstavo na AGRFT, a je tik pred diplomo iz akademije izstopil. Kasneje je na tej drami ne samo zasnoval petdesetletni projekt, ampak jo je leta 2011 uprizoril tudi na velikem odru ljubljanske Drame. Šlo je za časovno zadnji, četudi osrednji del širšega projekta uprizoritve avtorjeve *Elizabetinske trilogije*, ki obsega tudi drami *Prepovedano gledališče* in *Marlowe*. Prvo je Živadinov režiral leta 2008 na Gospodarskem razstavišču, drugo pa leta 2009 v fermentaciji Pivovarne Union v Ljubljani. Dodal jima je tudi lasten prolog *Ljubezen::Država::Avatar* in epilog *Država::R.III*. Anđelković v kritiki uprizoritve v SNG Drama Ljubljana med drugim odgovori na vprašanje, zakaj se je Živadinov sploh odločil za to besedilo:

Prvič, čeprav se imenuje *Ljubezen in država*, Stojsavljevićeva drama v bistvu govori o razmerju med umetnostjo in oblastjo in bi se prav tako lahko imenovala *Gledališče in država*, kar bi celo bolj ustrezalo njeni vsebini. Gre torej za razmerje, ki je z izjavo 'Gledališče je država', ki jo lahko preberemo v Prvem sestrskem pismu Gledališča Sester Scipion Nasice iz leta 1983, postavljeno kot temeljno izhodišče Živadinovovega retrogardističnega obdobja in hkrati tudi vseh njegovih nadaljnjih, tehno in postgravitacijskih metamorfoz.

Drugi, še bolj pomemben razlog, zaradi katerega je prav ta tekst izbran za dramsko predlogo 50-letnega gledališkega projekta, pa je, da gre za dramo, ki se dogaja v deželi in času rojstva modernega gledališča, torej v Angliji na prelomu 16. in 17. stoletja. Če je namreč eden izmed osnovnih razlogov, zaradi katerega je projekt Noordung zastavljen kot 50-letni proces, prav gledališka demonstracija prekinitve s tem in takšnim tradicionalnim modelom gledališča, ki sloni na dramskem tekstu – in sicer skozi njegovo procesualno ukinitvev – katera drama bi bila bolj primerna od tiste, v središču katere se nahaja najbolj razvpiti dramatik vseh časov – William Will Shakespeare osebno? (Anđelković, »Živadinov«)

Še preden je Živadinov prišel na idejo, da bi na AGRFT režiral Stojšavljevićevo *Ljubezen in državo*, je kot prvo od sicer dveh predpisanih diplomskih predstav na odru Mestnega gledališča ljubljanskega želel uprizoriti Shakespearovo komedijo *Kakor vam drago*. Dramaturginja Eda Čufer v predavanju »Atletika očesa« piše, da je za prav tako nesojeno uprizoritev te komedije izdelal premišljen in dovršen elaborat v obliki stripa, ki je vseboval »zelo reducirano besedilo ter več kot sto skrbno izrisanih skic posameznih prizorov in scen, ki so nakazovali poigravanje z estetiko pop arta in s *slapstick* komedijo« (Čufer 296-297). Kot rečeno, pa do realizacije tega izvirnega elaborata ni nikoli prišlo, kajti takratno vodstvo gledališča ga je kategorično zavrnilo.

Po tej zavrnitvi je Živadinov izstopil iz študijskega procesa, a razlogi za to njegovo odločitev so bili globlji. Šlo je preprosto za to, da s profesorji, z izjemo Mileta Koruna, ni našel skupnega jezika. Zanimalo ga je namreč gledališče, kakršnega takrat tam niso gojili, gledališče, zajeto v temeljnem modernističnem premiku, ki ga je na primeru *Retrogardističnega dogodka Krst pod Triglavom* v zgoraj omenjenem predavanju povzela Čufer:

To je premik težišča od univerzalne, splošno človeške zgodbe, ki se v tradicionalnih modelih gledališča najprej zapiše v trajnem mediju, dramskem tekstu, libretu ali partituri, ki tako postane matrica neštetihih partikularnih scenskih interpretacij, k univerzalnosti forme, k vprašanju splošnih formalnih zakonov odra, s katerih poznavanjem in obvladovanjem lahko izražamo tudi zelo partikularne, subjektivne, abstraktne vsebine. (Čufer 295).

Krst pod Triglavom je bil eden zadnjih projektov Gledališča Sester Scipion Nasice (GSSN), ki je delovalo od leta 1983 do samoukinitve leta 1987. Premiera uprizoritve je bila 6. februarja 1986 v Gallusovi dvorane Cankarjevega doma, kjer je doživela deset izvedb. Za prelomno je po mnenju Čufer obveljala zaradi »nedramske« strukture, saj je šlo za »izrazito scenski oziroma ritmično-vizualni-glasbeni spektakel, ki pa ga je bilo nemogoče žanrovsko opredeliti kot gledališče, opero ali balet, čeprav si je dogodek izposojal prvine pri vseh teh oblikah« (prav tam). Preden so ustanovili GSSN in pod njegovim okriljem ustvarili *Krst pod Triglavom*, so se Živadinov, Čufer in scenograf Miran Mohar že na AGRFT formirali kot skupina in »prehodili razmeroma dolgo skupno pot raziskovanja in sodelovanja, ki bi jo lahko v grobem označila kot 'eksperimentiranje v območju dekonstrukcije dramskega gledališča'. Na tej stopnji smo se dejavno ukvarjali s poskusi sprva postopne in nato vse radikalnejše redukcije dramskega besedila kot dominantne oblike zapisa – gradbenega načrta, ki smo jo nadomeščali z vse bolj vizualnimi in prostorskimi oblikami ter likovnimi in grafičnimi formami zapisa.« (prav tam)

Samo nekaj mesecev po protestnem izstopu iz študijskega procesa na AGRFT je Živadinov predlagal ustanovitev GSSN, znotraj katerega je skupaj s Čufar in Moharjem nadaljeval raziskovanje gledališča znotraj predhodno načrtanih vsebinskih in formalnih izhodišč.

V teh bolj sproščenih in uporniških razmerah se je hitro pokazalo, da tisto, kar smo si upali oskruniti, torej osrednjo vlogo dramskega besedila, v naši metodi dela vse bolj nadomešča likovni diskurz. Pri tem nimam v mislih likovnega diskurza zgolj v smislu poigravanja s podobami, marveč likovni diskurz kot poseben način mišljenja, kot miselni prostor, ki je urejen po drugačnih zakonih in kriterijih kot, denimo, literarni oziroma verbalni univerzum. Zgodovina slikarstva je nenadoma postala pomembnejši referenčni prostor kot zgodovina drame in gledališča. (297)

Po tistem, ko so leta 1984 uprizorili *Retrogardistični dogodek Hinkemann*, leta 1985 pa še *Retrogardistični dogodek Marija Nablocka*, ki sta vsak po svoje že zrcalila postopni prehod oziroma preobrazbo iz dramskega v scenski diskurz, so se v GSSN na pobudo Gorana Schmidta, takratnega vodje gledališkega in plesnega programa v Cankarjevem domu, lotili še »konstitutivnega mita slovenske nacionalne zgodovine«, v katerega je vpisano pomembno vprašanje, »kaj se zgodi, ko se družbeni, religiozni, moralni in čustveni red dramatično in seveda tudi nasilno spremeni v neki drugi red« (prav tam). In medtem ko so na vsebinski ravni vzporejali Prešernovo in Smoletovo obdelavo mita ter raziskovali zgodovino Slovencev, ki so samo v 20. stoletju zamenjali štiri različne državne ureditve, se je na ravni scenske forme dogodka dogodila enako pomembna »vizualno-prostorska 'prekrstitve' tako imenovanega mimetičnega koncepta prostora v abstrakten koncept prostora«, kar je pomenilo, da so tematiko *Krsta* in 'prekrstitve' v predstavi »premestili iz religiozno-ideološke v estetsko sfero« (298).

Glavna namera ustvarjalne ekipe je bila v tem pogledu »vizualizirati trenutek 'prekrstitve' iz mimetične v abstraktno organizacijo in artikulacijo prostora« (301), pri čemer pa niso izhajali iz kontrapunkta med realistično in abstraktno podobo, marveč so si za izhodišče vzeli dve ikonični modernistični podobi: Appijevo skico *Posvečeni gozd* za Wagnerjevo opero *Parsifal* iz leta 1896 in abstraktno sliko Kandinskega *Modro* iz leta 1925. Tako Appia kot Kandinski sta se v svojem delu ukvarjala z idejo celostne umetnine, ki je zaposlovala tudi ustvarjalno ekipo *Krsta pod Triglavom*, obenem pa med izbranimi podobama obstaja tudi pomembna razlika, ki jo sugestivno povzame Čufer: »Tako Appijev prostor kot prostor Kandinskega je definiran kot ritmični prostor, le da Appia organizira prostor v globino, kot arhitekturo, prostor Kandinskega pa temelji na dinamiki ploskev, površin in barv. To je zvočni prostor. Lahko bi rekli, da Appia misli in vizualizira prostor kot čas, Kandinski pa čas kot prostor.« (prav tam)

Z emblematičnim prizorom »prekrstitve« v *Krstu pod Triglavom*, med katerim se je tako imenovani gozd Kandinskega spustil v Appijev *Posvečeni gozd*, in sicer tako, da sta se za nekaj trenutkov srečala in prekrižala v zraku, pri čemer se je ustvaril vtis lebdenja, pa je bila leta 1986 povezana tudi dejanska življenjska tragedija. Ta je nepovratno okrnila zasedbo predstave in spremenila njeno podobo, obenem pa zaznamovala tudi vse nadaljnje delo Živadinova. Ena od igralk iz zasedbe, imenovala se je Deana Demšar, je namreč v času igranja predstave umrla v prometni nesreči. Živadinov je takrat povlekel daljnosežno potezo in se odločil, da v njeno vlogo ne bo zasedel nobene druge igralk. Prav tako tudi ni spreminjal režije in koreografije uprizoritve, temveč je vsem sodelujočim igralkam in igralcem dal napotek, naj še naprej igrajo tako, kot so dotlej, in se na odru vêdejo, kot da bi bila umrla kolegica na njem ves čas prisotna.

»Na idejo zamenjave teles preminulih igralcev z znaki pa pride Živadinov prek neke fotografije iz omenjene predstave, na kateri je med drugimi igralci 'vidna' odsotnost preminule igralk. Na fotografiji je nad igralci videl velik krožni 'znak', detajl kompozicije Kandinskega iz leta 1925 *Modro*, ki ga je Živadinov v nekem trenutku po lastnih besedah dojel kot znak preminule igralk.« (Anđelković, *Umetniški* 107) To je bil torej prvi sprožilec ideje, da bi bilo mogoče igralko ali igralca po smrti v predstavi nadomestiti z neživim objektom. Živadinov je najprej načrtoval rekonstrukcijo uprizoritve Ajshilove *Oresteje*, ki jo je leta 1968 v SNG Drama režiral Mile Korun in v kateri bi igralk in igralce, ki so vmes umrli, nadomestil s tridimenzionalnimi znaki. Toda to zamisel je že kmalu zatem opustil in namesto nje zasnoval petdesetletni projekt.

Za izdelavo tehnoloških substitutov je v petdesetletnem projektu zadolžena Dunja Zupančič, umetniška in življenjska sopotnica Živadinova, ki je razvoj lastne biomehatronske metode oprla na pnevmatski modul svojega očeta, strojnega inženirja Janeza Zupančiča. Tehnološke substitute, s katerimi postopno nadomešča telesa umrlih igralk in igralcev, Živadinov imenuje umboti, kar je skovanka iz besed *um*, *umetnost* + *rabota* (delo), *robotnjik* (delavec), *robot*, sam postopek procesualne nadomestitve pa »progresivna substitucija«, ki je »osnovna metoda postgravitacijske umetnosti« (Živadinov 2010, koordinata »Progresivna substitucija«).

'Umbot' je tehnološki abstrakt, ki ima dvostopenjski nosilec. Prvi nosilec mu omogoča delovanje na gledališkem odru, drugi nosilec pa mu omogoča delovanje v realnem, bližnjem vesolju. V petdesetletnem procesu Noordung 'umbot' na prvi stopnji nadomesti igralčevo telo z daljinsko vodenim znakom. Daljinsko voden znak substituiral igralca v njegovi 'mise en scène'. [...] Na drugi stopnji naj bi umboti v vesolju opravljali svojo nosilno nalogo, ki je procesiranje suprabstrakta syntapiensa vseh umrlih igralk in igralcev. (prav tam, koordinata »Umbot«)

»Če je umbot strojna oprema, je syntapiens (kar je zloženka iz 'sintetični homo sapiens') programska oprema, ki vsebuje različne informacije o preminulem igralcu.« (Anđelković, *Umetniški* 107) Ta programska oprema torej hrani in posreduje točno določene vsebine, ki so definirane in klasificirane v manifestu *50 koordinat postgravitacijske umetnosti*: Syntapiens je digitalni suprabstrakt igralčevega obraza, sestavljen iz treh nosilnih programov:

1. program / mikronski izris igralčevega obraza (skeleton), 2. program / nabor igralčevih mimov (emomehanika) in 3. program / genska tekstura igralca (biomehatronika). 'Suprabstrakt syntapiens' je teleloški material, nameščen v procesorju umbota, pripravljen za teletiranje programov o igralcu na planet in v globino vesolja. (Živadinov, koordinata »Syntapiens«)

Tehnološki substitut umrle igralka Milene Grm, vpričo katerega se je ob spremljanju njegovega nastopa na drugi ponovitvi uprizoritve zdelo, kot da je pred očmi občinstva nenadoma oživela, nekako tako, kot se je Živadinovu zazdelo, da je v detajlu slike Kandinskega na fotografiji prizora »prekrstitve« iz *Krsta pod Triglavom* oživela umrla igralka Deana Demšar, bo v svoji naslednji fazi obstoja torej ponesel v vesolje vse, kar je počela v svojem igralskem življenju. Miha Turšič je leta 2012, torej še pred drugo ponovitvijo, v intervjuju za *Dnevnik* povedal: »Njen abstrakt bo nadaljeval njeno igro. Umbot, bodoči umetniški satelit, bo vseboval tudi njen genski zapis ter trikotni zapis njenega obraza« (prav tam), Živadinov pa je k temu dodal: »Do leta 2045 bo Milenina zamenjava odrski abstrakt, takrat ga bom z vesoljskim plovilom odpeljal v orbito. Tam bo postal umetniški satelit, vseboval bo program syntapiens, sintetični homo sapiens. Satelit bo informacije o Mileni pošiljal v globino vesolja in na Zemljo.« (prav tam)

Tako kot v Malevičevem črnem kvadratu je Živadinov prepoznal abstrakcijo tudi v filmu *2001: Odiseja vesolja*, ki ga je po romanu Arhurja Clarka leta 1968 posnel Stanley Kubrick. Vezna točka med filmom in njegovim opusom je bil sicer že Herman Potočnik Noordung: »Clarke in Nasin svetovalec za vesoljsko tehnologijo Frederick I. Ordway III sta namreč v film vključila idejno rešitev Noordungove geostacionarne postaje, natančneje, bivalno kolo, ki z vrtenjem ustvarja umetno gravitacijo.« (Anđelković, »Od genealogije« 1) Toda za predmet naše raziskave nemara še zanimivejši je slavni črni monolit, ki ga Živadinov v radijskem pogovoru z Bojanom Anđelkovićem leta 2010 »razglasi za eno osrednjih izhodišč svoje umetnosti – prek katerega je kot šestnajstletnik šele dojel, kaj je to abstrakcija: 'Monolit je koda. Monolit je eno od teh mojih prvotnih besedil in izhodišč moje umetnosti. Ko sem leta 1976 prvič gledal *2001: Odisejo vesolja*, sem seveda skozi ta model prepoznal tisto, čemur rečemo abstrakcija.'« (5)

2. Četrto in nemogoče telo

Ideja o nadomestitvi igralčevega telesa z neživim objektom ima večstoletno zgodovino in se navezuje na odkritja, ki segajo v isto zgodovinsko obdobje kot vsebina Stojšavljevičeve drame *Ljubezen in država*. Kajti na prelomu iz 16. v 17. stoletje se ni zgodilo samo rojstvo modernega gledališča, ki mu je v veliki meri botroval William Shakespeare, ampak se je takrat začelo tudi moderno razumevanje človeškega telesa. Pot so mu utrli nemški astronom Johannes Kepler, ki je magnetno silo v nebeškem stroju primerjal s silo teže v urnem mehanizmu, angleški zdravnik William Harvey, ki je dokazal obstoj krvnega obtoka, in francoski filozof René Descartes, ki je mehanski princip povzdignil v univerzalno metodo, pri čemer je ločil misel/dušo od telesa, torej duhovno (*res cogitans*) od razsežne (*res extensa*) substance, in človeka razmejil od živali.

Filozofinja in teoretičarka sodobnih scenskih umetnosti Bojana Kunst v knjigi *Nemogoče telo* leta 1999 izpelje naslovni pojem iz spisa Paula Valéryja »Reflections simples sur le corps« (»Preproste refleksije o telesu«). Francoski pesnik, esejist in filozof v njem trdi, da imamo vsi ljudje tri telesa: *prvo telo* je »moje telo«, ki ga zaznamuje »čisto doživljanje brez zgodovine in je telo sedanjosti, daje nam občutek prisotnosti, ki ni samo aktualna, ampak tudi potencialna« (Kunst, *Nemogoče* 9); *drugo telo* je »tisto, ki ga vidijo drugi, približek, ki se z nami sooča v portretih in ogledalih« (prav tam), *tretje telo* pa »telo, ki ga poznamo, in spoznamo ga lahko le tako, da ga raztelesimo in razstavimo na dele; to je torej telo opazovanja in znanosti« (prav tam). Valéry predlaga še obstoj *četrtega telesa*, ki mu pravi *resnično ali prav tako Imaginarno telo*: »To četrto telo je vse, kar tri telesa niso, a se vedno pojavlja skupaj z njimi.« (prav tam)

Pesnikovo četrto telo nam lahko »pomaga vpogledati v bistvena vprašanja, ki se dotikajo smrti, izvora življenja, svobode ipd., zakaj to telo je tisto, ki ga ta vprašanja implicirajo« (9-10). Nekaj podobnega bi lahko rekli tudi o nemogočem telesu, ki ga v središče svoje raziskave postavlja Kunst, saj z njim označuje

tisto temeljno hrepenenje, ki podlaga produkcijo telesnih podob, način videnja, predstavljanja in upodabljanja telesa. Je tisto, ki ga zgodovina umetnosti prepozna kot *idealno telo*, in je hkrati več kot to. V sebi ima neko temeljno napetost: je tisto, ki ne more biti in ki ne obstaja, pa vendarle določa vsako telesno reprezentacijo in produkcijo telesnih podob. Je produkt travmatične želje po idealnem telesu in zato, da bi postalo mogoče, koketira tako z bogom kot s hudičem. Je tisto hrepenenje po telesu brez omejitev, brez grožnje smrti, prostorskih in časovnih mej, brez končnosti in gravitacije, kjer se največkrat prav umetno kaže kot način, kako bi telo lahko bilo in lahko delovalo. (10)

Človekovo hrepenenje po umetnem telesu, ki bi nadomestilo ali izpopolnilo njegovo krhko in minljivo zemeljsko eksistenco, se samo na sebi seveda ni pojavilo šele v renesansi, ampak ima bistveno daljšo zgodovino. Kunst našteje samo nekaj primerov, ki pričajo o tem, da je naše sobivanje z umetnimi ali polumetnimi bitji veliko starejše in je nastopalo v različnih kulturah po vsem antičnem svetu: »V Homerjevi *Iliadi* srečamo železnega Hefajsta, Polibios govori o špartanskem tiranu Nabisu, ki je imel železni kip ženske, podoben njegovi ženi z imenom Agipa (ta je zamudnike z davki stisnila v nepozaben železni objem), iz leta 827 poznamo pričevanje o Kalifu Abdullahu Al-mamunu, ki naj bi imel v svoji palači v Bagdadu drevo iz zlata in srebra, na katerem je pela metalna ptica.« (83) Prelom iz 16. v 17. stoletje nam služi kot vstopna točka v raziskavo le zato, ker se je to človekovo staro hrepenenje takrat povezalo z novimi dognanji o človekovem telesu in se razvilo v takšno smer, da je vplivalo na gledališče.

Keplerju, Harveyju in Descartesu je bilo skupno to, da vsak na svojem področju »spregovorijo o vesolju, človeku in življenju skozi podobo mehanizma/avtomata; univerzalno metaforo, ki globoko zaznamuje moderno razumevanje človeka« (29). Kot paradigmatična podoba telesa se je na temelju njihovih odkritij uveljavil urni mehanizem. Po eni strani zaradi njegove materialne operativnosti, na podlagi katere je mogoče vzpostaviti analogijo med tehnološkim in fiziološkim delovanjem, po drugi pa zaradi njegove nematerialne posledice, saj lahko meri čas in z njim vred tudi gibanje nestalne Lune. »Urn mehanizem je tako operativna in kinetična paradigma, ki v skorajda treh stoletjih evropske zgodovine (16., 17., in 18. stoletje) posreduje med dvema svetovoma in vzpostavlja univerzalni red, z opazovanjem njegovega delovanja (materialnosti) lahko sklepamo o tistem, kar je nevidno, z obvladovanjem njegove kavzalne operativnosti lahko odkrijemo skrito, lahko mogoče celo obvladujemo nematerialni svet.« (36)

Na podlagi tovrstnih odkritij in dognanj se je v renesansi na presečišču znanosti in umetnosti povrnil interes za Valéryjevo *tretje telo*, torej tisto telo, ki ga je mogoče razstaviti na njegove posamezne dele, te proučiti in na njihovi podlagi sklepati o celoti. V tesni povezavi z njim je umetno telo, katerega koncept Kunst zasleduje v anatomiji, fiziognomiji in teoriji gledališča. Začne s področjem, ki je po zatonu antike za dolgo časa zamrlo, v renesansi pa se je zanimanje zanj povrnilo. Med najbolj zaslužnimi za to je bil umetnik, znanstvenik in humanist Andreas Vesalius ali Vesalij, začetnik sistematičnega anatomskega raziskovanja človeškega telesa in avtor cikla sedmih knjig *De humani corporis fabrica* iz leta 1543. Ta je nastal na podlagi njegovih anatomskih lekcij na univerzi v Padovi, v katere je vpeljal dve novi in ključni pravili.

Vivisekcije so dotlej izvajali brivci pod nadzorom zdravnikov, Vesalij pa za skalpel poprime sam in s tem hkrati daljnosežno 1) »povzdigne opazovanje, védenje kot operacijo, ki ni več kontemplacija, in tako izbriše tudi mejo dostojanstva, ki ločuje teorijo in prakso« (22). Hkrati prekine Galenovo in Aristotelovo prakso seciranja nekaterih vrst sesalcev kot zamenjav za ljudi in 2) kot prvi v zgodovini postavi zahtevo, da »se morajo disekcije izvajati na človeškem telesu, saj lahko samo z opazovanjem telesa spoznamo njegove značilnosti« (24). Toda kot piše Kunst, je bil za Vesalija značilen še antropomorfní pogled, zazrt v preteklost: »Ta obrat k človeškemu telesu kot središču védenja, k poznavanju njegove strukture in zgradbe, pa še ni kasnejše moderno razumevanje telesa kot raztelesene mreže informacij, kjer so posamezni deli neodvisni objekti preučevanja. Vesalij namreč v veliki meri (tudi pod vplivom Galena) ostaja pri konceptih telesa kot celote, kot zgradbe (*fabrica*), ki jo je izdelal veliki mojster.« (prav tam)

Humanistični in antropomorfní pogled na človeško telo je pod vplivom primerjave z urnim mehanizmom torej nasledil mehanski: »V naslednjih stoletjih tako slišimo manj o telesu kot *modelu* (kreaciji) in več o telesu kot *stroju*, kar ima izjemen vpliv tudi na reprezentacije telesa oziroma podobe telesa, ki jih z odprtjem telesnega razkazujemo.« (28) Toda anatomsko telo v renesansi in razsvetljenstvu še ni bilo telo, kakršno je izpostavljeno današnjim obdukcijam. Kunst opozarja, da v 17. in 18. stoletju »še ni material znanstvene erudicije, ampak predvsem telo spektakla«, zato je »še kako pomembna tudi njegova moralna in estetska dimenzija« (44).

To dokazujejo anatomske seanse, kakršne so v 17. stoletju prirejali v Theatrum anatomicum v Leidnu na Nizozemskem, v 18. stoletju pa na École de chirurgie v Parizu:

Znotraj posvečenega prostora je bila antomska lekcija uprizorjena kot pravi spektakel in oblikovana kot natančno kodificirani ritual poseganja, razkazovanja in gledanja. Bila je strogo kodificirana, z natančno določenimi sekvencami in pravili, ki niso dovolila kršitev, organizirana skoraj kot religiozni ceremonial oziroma kot svojevrsten obscurni gledališki akt. Anatomska lekcija je tako delovala kot iniciacija, ki kot ritual raziskovanja (razpiranja) vodi poklicane (kompetentne) k imaginarnemu in nevidnemu ter je seveda zadeva strogo privilegiranega pogleda. Anatomske lekcije so bile po vsej Evropi izredno popularne, kmalu pa so prestopile prag laboratorijev in akademskih amfiteatrov in se le v navidezno manj morbidnih oblikah naselile v stičišča mode in učenosti 18. stoletja – v salone, tam pa so zaradi pozornosti za občutljivost pri večini ženskih opazovalk uporabljali voščene ponaredke. (45)

Tovrstne anatomske seanse so imele raziskovalno, ne pa tudi medicinske legitimnosti. To so si pridobile šele na začetku 19. stoletja, »ko se z delom Xavierja Bichata vzpostavi moderni medicinski koncept telesa (raziskovanje mrtvega trupla, ki nam govori o živem) in tako prekine fantazme, ki so v veliki meri zaznamovale razsvetljsko anatomijo« (26). Pred tem je imel anatom »podoben status kot kiparji, slikarji in arhitekti: njegova predanost vzgoji očesa je bila tako kot pri umetnikih povezana z mojstrstvom roke« (45-46). Roka anatoma pa v 18. stoletju ni le segala v globine, temveč je razkrivala tudi strategijo vidljivosti, ki jo ameriška umetnostna zgodovinarica Barbara Maria Stafford poimenuje somatična vidljivost: »Somatična vidljivost je način telesne kritike, pogleda, v katerega je vpeto neko pomembno in temeljno protislovje: kljub temu da lahko vidimo vedno globlje in podrobneje v globine telesa, pa ga nikoli ne gledamo, nikoli ne vidimo prav tega razprtega telesa, ampak vedno že nekega drugega.« (46)

Trupla zločincev, ki so se v pomanjkanju bolj reprezentativnih objektov največkrat znašla pod nožem, so pomenila tako estetski odklon od ideala kot moralno svarilo pred grešnostjo:

Anatomija je taktika ločevanja vizualnih segmentov, zato da bi znotraj njihovih razmerij in oblik znova prebrali, kakšno mora biti popolno telo. Z idealno normo se lahko namreč natančno določi, kateri primeri odstopajo od ideala. Je torej neke vrste nesramna klasifikacija; očiščevalni proces in moralna aktivnost, ki v stoletju, za katero je bilo značilno, da ni bilo glavnega kriterija, nenehno opozarja na neskladje med zunanostjo in notranostjo. Tako kot moda, maškerada, preoblačenje in gledališče poudarjajo totalno neskladje med tem, kar je in kar se zdi, nas tudi anatomska seansa namerno srečuje s tem, da naše telo ni takšno, kakršno bi moralo biti. (49)

Na nepopolnost človeških teles so v 18. stoletju kazale tudi razprte voščene figure. »Posebnost teh anatomskih modelov ni samo njihova že skorajda perverzna mimetičnost [...], temveč predvsem njihova forma, podoba. Ta je hotela do potankosti ugoditi klasični podobi lepega telesa, upoštevati torej predpisana razmerja lepote in tako udejanjati klasicistični kanon lepote, vseskozi kazati na odsotno telo.« (52) Hkrati »z mrtvo razprtostjo na eni strani (organi) in lepo živostjo na drugi (epidermalna površina) razkazujejo enega od pomembnih razsvetljskih paradoksov, ki se kaže tudi v obsesiji z avtomati« (54). Kunst na tem mestu opre lastno misel na sorodno ugotovitev Mladena Dolarja: »Na prvi pogled je lahko videti na moč paradokso, da je v stoletju, ki je tako zelo slavilo svobodo, obenem neznanska fascinacija veljala avtomatom. [...] Mehanične lutke so bile metafora in protipol avtonomne subjektivitete, izza njenega življenja, uživanja in svobodne samoopredelitve tiči mrtev mehanizem. *Le mort saisit le vif*, tu se nemara zgošča eden osrednjih paradoksov razsvetljenstva.« (Dolar, »If Music« 63)

Najslavnejši izdelovalec avtomatov je bil v 18. stoletju francoski mojster in inovator Jacques Vaucanson. Leta 1738 je v Parizu med drugim razstavil *Flavtista*, ki je premikal prste, ustnice in brado ter na flavto zaigral dvanajst melodij, in *Račko prebavljачko*, ki je osupljala občinstvo s tem, da je pred njegovimi očmi jedla, prebavljala in izločala hrano, kot da bi bila živa. Kunst piše, da je bil Vaucanson »po interesih in radovednosti hkrati človek razsvetljenstva kot tudi – s svojimi posegi v mehanizacijo delovnih procesov – predhodnik inženirjev industrijske dobe« (Kunst, *Nemogoče* 85). Ni namreč le izdeloval priljubljenih avtomatov, temveč se je lotil tudi reorganizacije in avtomatizacije delovnega procesa v tovarnah, kjer »z anatomskim znanjem analizira delovne geste in učinkovitost ter postavi tekoči trak, ki je dostopen delavcem brez izobrazbe in lahko učinkovito pospeši celotno proizvodnjo« (prav tam). Zaradi tega Vaucanson »stoji na prelomu in uteleša prehod, ki se dogodi kasneje na začetku 19. stoletja« (prav tam).

Vaucanson je bil še prepričan, »da s sobivanjem človeka in stroja dobimo idilični univerzum, v katerem bo človek bolj svoboden« (90). Toda resnica je bolj zapletena. »Tudi urejena družba (avtoritarni sistem kot njena dovršitev v 18. stoletju) deluje kot avtomat,« (prav tam) piše Kunst in navede odlomek iz Foucaultove knjige *Nadzor in kaznovanje* (*Surveiller et punir*) iz leta 1975. Ta govori o delu *Človek stroj* (*L'Homme machine*) zdravnika in filozofa La Mettrieja iz leta 1748, ki ukine Descartesovo ločnico med živaljo in človekom ter tudi slednjega razglasi za stroj brez duše:

La Mettriejev *Človek stroj*, ki je filozofska parafraza avtomata, vsebuje natančno to politično dimenzijo, kot ugotavlja Foucault. Ni samo mehanična redukcija duše, ampak vsebuje tudi teorijo dresure telesa: 'Velika knjiga o *Človeku stroju* je napisana hkrati v dveh registrih – metafizičnem, za katerega je prve strani napisal Descartes, nadaljevali pa so jih zdravniki in filozofi; v tehnično-političnem, ki ga vzpostavijo skupek vojaških, šolskih, bolniških ureditev ter empirični postopki kontrole in korekcije delovanja telesa. Ta dva registra sta jasno ločena, saj je v drugem šlo za podreditev in uporabo, v prvem pa za način delovanja in razlago: uporabno telo, inteligibilno telo. Vendar so med enim in drugim presečišča. La Mettriejev *Človek stroj* je hkrati materialistična redukcija duše in splošna teorija dresiranja, v njunem središču pa stoji pojem učljivosti, ki analizabilno telo veže s telesom, ki ga je mogoče manipulirati. Učljivo je tisto telo, ki se ga da podrediti, uporabiti, transformirati in izpopolniti. Po drugi strani pa sloviti avtomati niso bili le način ilustracije organizma: bili so tudi politične lutke, zreducirani modeli oblasti: obsesija Frederika II., tega minucioznega kralja drobnih strojev, dobro zdresiranih regimentov in dolgotrajnega ekserciranja.' In na drugem mestu: 'Disciplina je politična anatomija podobnosti.' (Kunst 90-91)

Kot popularna veda se je v 18. stoletju razmahnila fiziognomija. Njen utemeljitelj je bil švicarski pastor Johann Kaspar Lavater, ki je leta 1775 objavil knjigo *Die Physiognomische Fragmente (Fiziognomski fragmenti)*. V njej se s tezo, »da lahko z opazovanjem zunanjega videza oziroma obraza odkrijemo pravi značaj osebe, veže na poglobitni pojem estetike in etike 18. stoletja – pojem lepe duše – in tako v svoji 'univerzalni znanosti' staplja lepo dušo in njeno substancialnost, telo« (Kunst, *Nemogoče* 60). Čeprav problematično, je to naziranje živo tudi danes. »Še vedno namreč verjamemo, da lahko iz opazovanja (gledanja) vidnih značilnosti odkrijemo nekaj o bistvu samega človeka; še več, verjamemo, da lahko z opazovanjem in kombiniranjem teh značilnosti sestavimo človeka s čim manj napakami (genetika) in čim bolj odpornega človeka znotraj vseh novih izzivov, ki jih tehnologija postavlja preživetju.« (63-64)

Toda za našo raziskavo je pomembnejši vpliv, ki ga je fiziognomija imela na razsvetljenske teorije gledališča in njihovo dojemanje igralčevega telesa:

Zdi se, kot da prav gledališko oblikovanje čuti tisti temeljni paradoks, vpisan v telo, ki ga z opazovanjem, analiziranjem in odpiranjem (razkazovanjem) nikoli konkretno ne razkažemo, ampak vedno že kažemo drugo, odsotno telo. Še več, prav formacija tega drugega telesa postane v meščanskem gledališču 18. stoletja porok resničnosti in začetnik novega koda igralčeve igre ter traja z nekaterimi večjimi in manjšimi spremembami vse do avantgarde, kjer (zanimivo!) s pomočjo podobnih argumentov, kot so jih navedli že nekateri razsvetljenski pisci o gledališču, doživi temeljit pretres in dekonstrukcijo. Prav ta podobnost argumentov je presenetljiva in kaže na neko bazično artificalnost telesnega v gledališču, na neko temeljno iluzijo kreacije odsotnega, nemogočega telesa – želje po gledališkem stroju, ki bo sposoben popolnih gest in popolne izraznosti, katerega znaki bodo resnični in katerega forma bo nedvomljivo proporcionalno izražala temeljno dialektiko med zunanostjo in notranostjo. (69)

Pred razsvetljenstvom je imel vlogo avtomata v gledališču »bog, ki je sestopil iz stroja«, kar je seveda dobeseden prevod latinske sintagme *deus ex machina*. V svetu mitološkega gledališča je namreč med nebom in zemljo posredovala »magična operativnost trika, ki ne posega samo v dramaturgijo dogajanja, ampak je tudi ontološka gledališka kvaliteta, ki daje gledališkemu dogodku določeno zaključenost, iluzijo popolnosti posredovanja med zgoraj in spodaj« (69). V meščanskem gledališču 18. stoletja tragična enotnost sveta ne obstaja več, zato dobi vlogo gledališkega avtomata telo, ki se na podlagi znanstvenih in estetskih strategij razpiranja telesa ter posledično pod močnim vplivom fiziognomije preobrazi v *stroj za proizvodnjo občutkov*.

Umetno telo v razsvetljenstvu pa ni stvar površine, temveč je njegovo delovanje usmerjeno od znotraj navzven. »Novi koncepti gledališkega telesa, ki se navezujejo na fiziognomijo (kot pomembno pri njegovem oblikovanju), namreč artificalno oblikovano telo postavljajo tako, da nam to vseskozi daje iluzijo jasnega in razumljivega teksta. Še več, verjame se, da lahko prav s specifičnim 'telesnim treningom' in razumsko kontrolo vzpostavimo naravni jezik in naravno ekspresivnost telesa ter tako tudi njegove bistvene kvalitete, kot sta resnica in prepričljivost.« (70) Toda razsvetljenski teoretiki gledališča, med katerimi izstopa zlasti Denis Diderot z razpravo *Paradoks o igralcu*, z »naravnim« niso merili na mimetično posnemanje: »Pojem naravnega jezika, ki se v razsvetljenskem meščanskem jeziku vzpostavlja v opoziciji do tradicionalnega deklamatornega stila, je treba razumeti v tej smeri in ne kot zahtevo po mimesisu emocij in notranjega dogajanja (psihologizmu), kot bi morebiti lahko mislili.« (71)

Kot smo zapisali že v prejšnjem poglavju na mestu, kjer je bil govor o *blackoutu* oziroma zatemnitvah v Diderotovih meščanskih dramah, se *Paradoks o igralcu* osredotoča na igralčevo zmožnost, da se ima med igranjem pod nadzorom in zavestno odmerja učinek svojega početja. Tako kot je vpeljava tehničnega elementa pomagala strukturno razmejiti uprizoritev, je vplivala tudi na prevlado razuma nad čustvi v igralčevi psihi, ki je v gledališču tlakovala pot modernejši igri, v psihologiji pa napovedala vznik mnogo kasnejše psihoanalize, saj je nakazala na obstoj nezavednega. Diderotova razprava je zasnovana kot dialog med dvema sogovornikoma³⁰, ki se na podlagi primerov iz prakse, namreč igre velikih igralcev takratne dobe, vrti okrog vprašanja, kakšna je učinkovita igra:

Igralec ve natanko, v katerem trenutku bo potegnil robec in kdaj bodo tekle solze; pričakujte jih pri določeni besedi, pri določenem zlogu, ne prej ne kasneje. Ta tremolo v glasu, ti premori med besedami, ti pridušeni in razvlečeni glasovi, ti tresoči se udje, ta klecajoča kolena, ta onesveščanja, ti trenutki pobesnelosti, vse to je čisto posnemanje, vnaprej prirejena lekcija, patetična grimasa, vzvišena opicarija, ki jo igralec ohrani v spominu še dolgo potem, ko jo je naštudiral in mu je prisotna v duhu v trenutku, ko jo izvede, ki mu daje – še sreča za avtorja, za gledalce in zanj – vso svobodo duha in ki mu odvzame, tako kot druge vaje, samo telesno moč. Ko odloži čevlji ali pa koturn, mu glas ugasne, začuti veliko utrujenost; toda ne čuti več ne nemira ne bolečine ne melanholijske ne duševne potrnosti. Vse te vtise odnese s seboj gledalec. Igralec je utrujen, gledalec pa žalosten: zato ker se je trudil, ne da bi kaj čutil, in ker je gledalec čutil, ne da bi se trudil.« (Diderot 99)

³⁰ Janez Negro ju v slovenskem prevodu označuje kot sobesednika.

Denis Diderot je v *Paradoksu o igralcu* leta 1778³¹ še menil, da je vrhunski igralec zmožen obrzdati prirojeno človeško senzibilnost ter svojo igro strogo podvreči razumu in nadzoru, kar je v praksi pomenilo, da je zmožen ob vsaki ponovitvi določene vloge uporabiti malone identične gibalne, izrazne in govorne nianse, nemški romantični dramatik in pisatelj Heinrich von Kleist pa je v prelomnem gledališkoteoretskem spisu *O marionetnem gledališču* (*Über das Marionettentheater*) že izrazil zahtevo, naj ga zaradi njegove nepopolnosti na odru zamenjajo z marioneto. Spis je izšel leta 1810 v časniku *Berliner Abendblätter*, napisan pa je kot dialog med avtorjem, ki nastopa kot prvoosebni pripovedovalec, in njegovim sogovornikom, gospodom C, ki »je bil v tem mestu pred kratkim nastavljen kot prvi plesalec v operi in ki je imel pri občinstvu izreden uspeh« (Kleist 50). Pogovor med njima poteka v javnem parku, kjer se sogovornika srečata po naključju, poleg tega pa njuno srečanje z vidika letnice nastanka besedila ni umeščeno v sedanost, temveč v prihodnost, in sicer v leto 1801. Potem ko avtorjevo zanimanje zbudi plesalčeva očaranost nad ljudskim marionetnim gledališčem, se zapleteta v živahen pogovor, v katerem slednji niza argumente v prid nadomestitve plesalca z marioneto.

Po mnenju gospoda C ima marioneta v primerjavi s človekom številne prednosti. Prva je ta, da se lesena marioneta v nasprotju z njim na odru ne spreneveda: »Kajti sprenevedanje [nem. *Ziererei*] se, kot veste, pojavi takrat, kadar je duša (*vis motrix*) v kateri koli drugi točki razen v središču gibanja. Tukaj pa strojnik s pomočjo žice ali nitke sploh ne more nadzirati druge točke razen te: tako so vsi drugi deli takšni, kot je treba, mrtvi, čista nihala, in podvrženi zakonu težnosti; izvrstna lastnost, ki jo zaman iščemo pri večini naših plesalcev.« (prav tam) Druga prednost marionete je v tem, da težnosti kljubuje: »O okornosti materije, lastnosti, ki je plesu najbolj napoti, [lutke] ne vedo ničesar; ker je sila, ki jih dviga v zrak, večja od tiste, ki jih veže na zemljo.« (51) In slednjič, marionete premorejo več miline, saj »se človek členastemu možicu [nem. *Gliedermann*] v tem ne more niti približati. Na tem polju bi se lahko meril z materijo le bog; in to je točka, kjer oba konca prstanasto oblikovanega [nem. *ringformigen*] sveta segata drug v drugega.« (prav tam) Da bi lahko človek pariral marioneti, bi se moral na novo ustvariti, kajti takšen, kot je sedaj, v primerjavi z marioneto nima tako rekoč nobenih možnosti: »Torej, sem rekel nekoliko raztreseno, bi morali spet jesti z drevesa spoznanja, da bi padli nazaj v stanje nedolžnosti? Vsekakor, je odgovoril; to je zadnje poglavje zgodovine sveta.« (prav tam)

³¹ Kot smo omenili v predhodnem poglavju, je Diderotov spis sicer nastal že med letoma 1773 in 1778, izšel pa je šele posthumno leta 1830, torej dvajset let po izidu Kleistove razprave in že globoko v obdobju romantike.

Kot ugotavlja ameriški teoretik sodobnega plesa Mark Franko, »se tako prvokrat v zgodovini gledališča izrecno postavi prednost umetne strukture pred človeškim telesom; umetno telo se 'pokaže kot gledališka opcija', kar ima enormne posledice tudi v kasnejših sodobnih gledaliških konceptih.« (Kunst, *Nemogoče* 113) Kunst piše, da Kleistova zahteva izraža dva daljnosežna premika: 1) zahtevo po ujemanju notranjosti in zunanosti zastavi na novi ravni, »na nivoju estetske forme, katere značilnosti najboljše udejanja prav umetna struktura – marioneta torej, ki je abstraktna struktura in tako predstavlja ideal, ki lahko upodablja in prezentira brez ostanka in v skladu z abstraktnimi kriteriji« (114), ter 2) »nakaže spremembo razmerja med telesom in strojem (oziroma umetno strukturo), ki bo nekaj desetletij kasneje dodobra spremenila pogled na telo« (115-116), saj v bistvu napoveduje pojav inženiringu podrejenega protetičnega telesa.

Podobno velja za drugi krovni primer artifičelnega telesa iz romantike, ki ga obravnava Kunst, namreč za lutko Olimpijo iz novele *Peskar* E. T. A. Hoffmanna, o kateri se je v spisu »Das Unheimliche« razpisal Sigmund Freud in smo jo zato že omenjali v prejšnjem poglavju. Kunst se posveti predvsem srečanju med Nathanielom in Olimpijo, ki »razkriva nekatere spremembe razmerja med človekom in avtomatom ter tudi razkrije nekatere slutnje njunega bodočega sobivanja« (118). Čeprav se strinja s Freudom, da glavni vir grozljivega v noveli ni Olimpija, temveč Peskar, pa meni, da je »stapljanje živega in neživega, kjer se vedno bolj izgublja njuna tanka meja, kljub temu nadvse pomembno. S tem ko postaja vedno bolj dejstvo sodobnega življenja, namreč zbuja če ne že občutek grozljivega, pa vsaj temeljno nelagodnost.« (119)

Posebej opozori na dve plati omenjene novele. Najprej na to, da 1) ironično izraža romantično ambivalentnost v odnosu do avtomatov, ki je »v tem spisu paradigmatična, saj v njem naletimo na srečanje dveh *romantičnih subjektivitet*: avtonomnega umetnika (poeta Nathaniela) in popolne artifičelne strukture (lutke Olimpije)« (prav tam). Četudi žive ljudi plaši, je prav ona »tista mojstrska kreacija, ki ustreza hrepenenju romantične subjektivitete po celoti – in prav to hrepenenje v ironični maniri smeši, a ga hkrati kaže kot nujno in globoko travmatično« (prav tam). Hkrati bralca opozori na to, da 2) formalne značilnosti Olimpije spomnijo na tiste, ki jih ob marioneti slavi Kleist: »Znova se torej kot poglavitni argument za drugačnost in popolnost artifičelne strukture izpostavi njena gibljivost oziroma kinetika ali bolj kinetična forma.« (120) Skozi problem kinetičnosti Hoffmann razpre »problematiko srečanja nepopolne forme človeka z artifičelnim telesom« (122), ki se je tedaj že kazala v vsakdanjem delovnem procesu.

Na prelomu iz 18. v 19. stoletje so se bistveno spremenila ne samo artificialna telesa, temveč tudi človekov odnos do njih, čemur so seveda botrovali novi izumi in odkritja. S Xavierjem Bichatom se je prek anatomije izvršil prehod v moderno medicino: »Iz ritualnih anatomskih secirnic – kjer je bilo še vedno razprto znotraj nekaterih danes skorajda nerazumljivih fantazem (svarilni muzej, moralna anatomija ipd.) – je telo preseljeno v javnemu pogledu zaprte laboratorije, kjer opazovano skozi fiziološke značilnosti postane mrtvi objekt raziskovanja.« (97) Po Foucaultu je Bichat medicino osvobodil strahu pred smrtjo in naredil še več kot to: »Smrt je vključil v tehnično in konceptualno celoto, kjer je dobila svoje posebne značilnosti in svojo posebno vrednost izkušnje. Tako da je veliki rez v zgodovini zahodne medicine mogoče postaviti prav v trenutek, ko je klinična izkušnja postala anatomski pogled.« (Foucault 215)

Na razvezo mehanike od anatomije so vplivala znanstvena odkritja elektrike in magnetizma, toplotne fizike, kemije itd. Predvsem elektrika postane »tista poglavitna sila, ki se ponudi kot sprejemljiva možnost za razlago principa življenja, kreacije in nevidne duše (*l'âme électrique*)« (Kunst, *Nemogoče* 99). Ljudje so širom po Evropi naenkrat začeli verjeti, da je mogoče neživo obuditi v življenje s pomočjo elektrike:

Na to enačitev električne sile z vitalnimi principi življenja v prvi vrsti vpliva odkritje, da je elektrika notranja samemu telesu in je tako električna sila identična z živčnim tokom. Felice Fontana leta 1781 predstavi identiteto živčnega toka in električnega toka, desetletje kasneje (1791) pa to tezo razvije še Luigi Galvani v delu *De viribus electricitatis in motu musculatori*. Njegova teorija se v hipu razširi in dobi po vsej Evropi veliko privržencev *galvanizma*. 'Celotna Evropa prične elektrizirati' in z velikim navdušenjem opazovati trzljaje in krče, ki jih je na daljavo povzročal električni impulz. (99-100)

Navdušenje, ki so ga ob avtomatih občutili v razsvetljenstvu, se je umaknilo nelagodju in grozi, s katerima so navdajali romantike. To je lepo razvidno iz romana *Frankenstein ali Moderni Prometej* angleške pisateljice Mary Godwin Shelley iz leta 1818, ki velja za paradigmatično delo romantične dobe. Nanj so vplivali poskusi Galvanijevega nečaka Giovannija Aldinija, ki je na elektriko priklapljal trupla živali in tudi ljudi: »Aldini je s svojimi eksperimenti postal neke vrste potujoči cirkus, ljudje so prihajali na njegove 'predstave' in z grozo opazovali vedênje 'oživiljenih' delov trupel. Svoj daleč najbolj razvpiti poskus je Aldini opravil na truplu kriminalca Georga Fosterja v Londonu leta 1803. V anus trupla je vstavil električno žico, zato so se njegovi sklepi zvili, začela se mu je tresti čeljust in odprlo se je njegovo levo oko. Videti je bilo, kot da bi mrtvo telo za kratek čas v resnici oživel.« (Pogorevc, »Frankenstein«, 19)

Na *Frankensteina* se v svojem komentarju Freudovega spisa »Das Unheimliche« naveže tudi Dolar in ga priključi avtorjevim primerom. Ugotavlja, da stvor [angl. *creature*] iz romana v nasprotju z njimi nima ne dvojnika ne imena, tako da je »že v izhodišču odvezan od kakršnega koli narcisističnega vzgiba. Dejansko se zgodba suče prav okoli tega, da bi si dobil dvojnika, nekoga, ki bi mu bil podoben, družico, s katero bi lahko ustvaril novo filizacijo, nov rod. To je zahteva, ki jo naslavlja na svojega stvarnika, Frankensteina, in ker mu ta ne bo ugodil, bo zgodba dobila svoj nadvse tragični razplet.« (Dolar, »Strah« 97) V zvezi s podnaslovom romana pojasni, da si je Shelley vzporednico med Prometejem in Frankensteinom izposodila iz La Mettrieja, on pa jo je kakšnih deset let pred nastankom *Človeka stroja* deset let odkril pri Voltairu, ki je z antičnim mitološkim junakom primerjal Vaucansona.

Če se je roman postavil ob bok mitu, je kasneje tudi sam postal moderni mit, ki si za izhodišče jemlje znanost. Že Shelleyjev 'Uvod' v knjigo njegove žene, ki skuša nekako upravičiti in situirati bizarnost zgodbe, se obilo sklicuje na Erasmusa Darwina (Darwinovega deda), tedaj znanstveno avtoriteto, na elektromagnetske raziskave, galvanizem itd. Skratka, možnost, da bi sintetično proizvedli človeka, ni videti tako zelo utopična, prej se zdi, da gre le za ne preveliko ekstrapolacijo znanstvenega razvoja, ki je bil tedaj videti brezmejen in zmožen preskočiti vsako prepreko. Shelleyjev 'Uvod' torej celo zadevo predstavi ne kot gotsko fantazijo, kjer nadnaravnost dogodkov sploh ne predstavlja problema, temveč prav kot *science fiction*, fikcijo utemeljeno na možnih skorajšnjih znanstvenih dosežkih, fikcijo same znanosti. (98)

Dolar opozori še na nekaj: »če je bilo mogoče z novimi znanstvenimi dognanji naravo brez ostanka pojasniti kot mehanizem, je bilo treba najti prav tako pojasnilo za človeškega duha – najti je bilo treba manjkajoči člen med materijo in duhom, med naravo in subjektom« (99). Lockovi *tabuli rasi*, pojmom *le bon sauvage* in *l'homme nature*, Condillacovemu kipu in Rousseaujevemu Emilu je skupno »iskanje neke *ničelne stopnje subjektivnosti*, vmesnega člena med naravo in kulturo, točke ki bi omogočila direkten prehod od materialnega k duhovnemu« (prav tam). Stvor v romanu, ki je okleščen vsega imaginarnega, je utelešenje tega ničelnega stanja in po naravi dober. »Tu je njegov paradoks: kot utelešenje naravnega stanja je obenem proti-narava, *monster*, ki je enako izključen iz narave in kulture. Manjkajoči naravni izvor, mitični prazacetek, je obenem sintetično proizveden in kot tak hkrati izrodek, nakaza, izjema, skratka, stvor je hkrati *nestvor* (in tu ponuja slovenščina analogni paradoks zanikanja kot nemški *unheimlich*: stvor je nazadnje semantično isto kot nestvor, zanikanje ne zadene).« (101)

Kleistovo zahtevo o nadomestitvi igralca oziroma plesalca z umetno marioneto je na prehodu iz 19. v 20. stoletje obnovil in nadgradil Edward Gordon Craig v eseju *Igralec in nadmarioneta* (*The Actor and the Über-Marionette*), ki je leta 1908 izšel v reviji *The Mask*, leta 1911 pa še v knjigi *O gledališki umetnosti* (*On the Art of the Theatre*). Kot opozarja Lado Kralj v opombi k lastnemu prevodu slednje, je nadmarioneta »nemško-angleška skovanka, ki jo je Craig zelo verjetno napravil po vzoru Nietzschejevega pojma 'Über-mensch' (nadčlovek) iz njegovega dela *Tako je govoril Zaratustra*« (Craig 54). Njegove ideje odsevajo novo pojmovanje telesa, ki so ga v industrijski dobi obeležili novi izumi in odkritja v znanosti, medicini, tehniki. »Craig svoj koncept nadmarionete postavi kot simbolno, likovno, vizualno in scenografsko entiteto, ki je eden od sintetičnih elementov gledališča prihodnosti kot sinteze dejanja, linije, besede in ritma ter s temi elementi tvori simetrično in popolno vizualno celoto.« (Kunst, *Nemogoče* 157)

Craig zatrjuje, da igralec ne more biti umetnik že zaradi tega, ker je podvržen čustvom. »Vsa človeška narava stremi k svobodi; prav človekova osebnost je dokaz, da je človek kot gradivo *neuporaben* za gledališče. Ker moderno gledališče uporablja moška in ženska telesa kot *gradivo*, postane vse, kar je tam prikazano, naključno.« (Craig 55) Igralca se čustva polastijo in ga obsedejo, vplivajo na njegovo pamet in si podredijo njegov izraz. Drugi problem vidi v tem, da so igralci nagnjeni k posnemanju: »Igralec gleda na življenje s pogledom fotografskega aparata; in skuša napraviti podobo, ki bi tekmovala s fotografijjo. Igralec nikdar ne sanjari, da bi bila njegova umetnost takšna, kot je na primer glasba. Skuša reproducirati naravo in se redko domisli, da bi s pomočjo narave kaj iznašel; in nikoli ne sanjari, da bi kaj *ustvaril*.« (59) Rešitev vidi v tem, da bi iz gledališča izgnali igralce in igralke ter tako naredili konec tudi posnemanju.

Namesto igralca bi v gledališču nastopala živa figura, izpopolnjena različica svoje predhodnice marionete. »Nadmarioneta ne bo tekmovala z življenjem – rajši ga bo presegala. Njen ideal ne bo več človek iz mesa in krvi, temveč telo v transu – njen cilj bo, da bi se oblekla v lepoto, ki je smrti podobna, obenem pa izdihavala živega duha.« (Craig 72) V svoji zahtevi po uvedbi nadmarionete Craig torej ponovi Diderotov pomislek o tem, da so igralcu v napoto njegova čustva, obenem pa iz njega razberemo Kleistovo željo po njegovi nadomestitvi z umetnim telesom. A tu je še nekaj: »Organsko/mehansko postane tako tisto, ki priča o naravnem. Vzrok temu je v veliki meri spremenjen koncept telesa, ki se pod vplivom razvoja industrializacije in mehanizacije v 19. stoletju ter novih fizikalnih in fizioloških teorij vedno bolj staplja z artifično strukturo; ta mu na eni strani s strogo enoličnostjo odvzema njegovo avtonomijo, na drugi pa mu jo s silovito kinetiko ravno tako podeljuje nazaj.« (Kunst, *Nemogoče* 161)

Craigove zahteve je dodatno zaostril italijanski futurist Enrico Prampolini, ki je leta 1915 v manifestu *Futuristična scenografija in koreografija* (*Scenografia e coreografia futurista*) zapisal, da z odra ni treba izgnati samo igralca, temveč tudi nadmarioneto. Kajti šele s tem bi zares »ukinili imitacijo ali predstavljanje realnosti, ki je zanj zgolj star predsodek« (184). Zahteva enotnost scenske akcije ter kot bistveni značilnosti novega gledališča vidi dinamizem in simultanost. »Namesto igralca uvede pojem igralec-prostor [it. *attore-spazio*] oziroma personifikacijo prostora, ki se izraža v njegovem konceptu kinetičnega gledališča – samodejne, ekspresivne, lučne in avtomatske strukture, ki jo je Prampolini predstavil v svojem modelu *Magnetnega gledališča*, predstavljenega leta 1925 na svetovni razstavi v Parizu.« (prav tam)

Tudi v uprizoritve ruskih futuristov so pod vplivom Craiga vdiralci cirkuški in akrobatski elementi, v manifeste pa zahteve po mehanizaciji telesa. Najceloviteje se je reforme igralske umetnosti lotil režiser, igralec in producent Vsevolod Emiljevič Mejerhold. Sistem svojega sodobnika Konstantina Sergejeviča Stanislavskega je doživljal kot anahronističnega. Sam je želel z metodo biomehanike reformirati igro na podlagi izsledkov znanstvenega menedžmenta, ki zadevajo reorganizacijo delovnega procesa ter interakcijo človeka in stroja.

Bistvena novost, ki jo lahko opazimo v Mejerholdovem razmišljanju o biomehaniki in tudi v njegovih stvaritvah, je razmišljanje in vztrajanje znotraj teorije igre oziroma raziskava novega principa igre, ki prvenstveno temelji na mehanizaciji človeškega telesa: 'igralec (...) mora študirati mehaniko telesa'. Če so torej drugi avtorji in umetniška gibanja, ki so v predstave vpeljevali mehanizacijo, ostajali predvsem pri raziskovanju estetskega polja gledališke predstave, kar je posredno vplivalo tudi na stil in način igre, pa Mejerhold vprašanje zastavi na drugem, lahko rečemo še bolj bazičnem teatrološkem nivoju in prične razmišljati o osnovnih opredelitvah in tehnikah igralčeve priprave ter o teoriji igre nasploh. (193-194)

Kralj opozarja na to, da je Craig s svojimi idejami vplival na teorijo in prakso Filippa Tommasa Marinettija, Oskarja Schlemmerja, Aleksandra Tairova, Vsevoloda Emiljeviča Mejerholda, Jerzyja Grotowskega in Tadeusza Kantorja. »To so precej različne gledališke poetike. In kaj jim je skupno, kaj je rdeča nit, ki se vleče do Craiga? 1) Odklon od dramskega teksta, od besede, ki jo zamenjujeta gibanje in gestika, 2) odklon od verizma, reprodukcije resničnosti, psihologiziranja, torej težnja k abstrakciji; primaren je celotni optični vtis, 3) redefiniranje igralčeve funkcije, odklon od dramskega karakterja in težnja k neosebni perfekciji mehanizma ali stroja.« (Kralj, »Rojstvo« 194) Prenekatero njegove zamisli v gledališču vztrajajo še danes.

2.1 Digitalna smrt

So digitalna telesa, ki naseljujejo virtualne prostore sodobnosti, še ena od materializacij sanj o idealni artificialni formi, kakršne so gojili Kleist, Craig ali Prampolini? Na kakšen način bivajo in »umirajo« v primerjavi z organskimi telesi? Na kakšne načine lahko vstopajo v uprizoritvene umetnosti in se na odru pomešajo z živimi izvajalci? Je navzočnost živih teles na odru mogoče prirediti in jo pripeljati v sorodnost z digitalnimi? In kaj naj bi s tem sploh sporočili? O vseh teh iztočnicah razmišljajo sodobni režiserji in režiserke, kajti svoje projekte ustvarjajo v dobi, ko sta se biološki in družbeni proces umiranja nepovratno ločila, v dobi, ki je preplavljena z zgolj konstruiranimi in posredovanimi podobami smrti. Obdani so z množičnimi mediji, ki po eni strani posredujejo nazorne posnetke realnih smrti v naravnih katastrofah in bojiščih širom po svetu, po drugi pa producirajo estetizirane podobe smrti v igranih televizijskih serijah, ki se sicer podrobno ukvarjajo z različnimi vidiki rokovanja s trupli, vendar lahko gledalec ob njih kvečjemu kompenzira neposredno izkustvo, ki se mu je v resnici že desetletja nazaj izmaknilo.

Nemška raziskovalka novih medijev Birgit Richard je v že večkrat omenjeni zbornik *Nova vidnost smrti* prispevala besedilo z naslovom *Inkarnacije nemrtvih? Virtualna smrt in trupla v digitalnih medijih* (*Inkarnationen der Untoten? Virtueller Tod und Leichen in den digitalen Medien*), v katerem ponuja nekaj zanimivih iztočnic za razmislek o tovrstnih vprašanjih. Svoj esej začne z raziskavo različnih področij reprezentacije mrtvih teles in oblik digitalne smrti. Spomni nas na to, kako se je podoba smrti v poznih osemdesetih letih 20. stoletja nepovratno in za vselej spremenila spričo razmaha digitalnih tehnologij in se skupaj z bralcem sprašuje:

Ali smrt še vedno igra vlogo v na videz neskončnih umetnih binarnih svetovih in kako so pojavi smrti povezani z realnimi pojavi? Pojavljajo se dodatna vprašanja: ali je vse, kar je kodirano v binarni obliki, potencialno neskončno in mora biti smrt umetno programirana? Ali pa je v osnovi smrtno vse, kar temelji na strojni opremi? Če drži, da v virtualnih svetovih obstajajo neumrljive oblike življenja, se poraja vprašanje, zakaj jih ne bi bilo mogoče uvoziti v resnični, materialni svet? Cilj tukaj bi bila odstranitev smrtnega telesa. (Richard 581)

Navedimo le nekaj primerov. V devetdesetih letih 20. stoletja je pomenila pravo senzacijo japonska igrača tamagoči, katere privlačnost je slonela na obetu ponovne obuditve v življenje. »Tamagoči je razbil mit o digitalni nesmrtnosti z vzpostavitvijo nove legende o minljivosti vseh materialnih stvari: ko umre virtualno bitje, umreta tako programska kot strojna oprema.« (583) Danes je tamagoči pozabljen, nasledili so ga virtualni ljubljenci na mobilnih telefonih.

Primer so zase pomenijo računalniške igre, med katerimi izpostavimo *World of Warcraft*. V njej so igralci tekmujejo med sabo na spletu, njihovi avatarji pa umirajo, medtem ko postopoma izgubljajo »zdravstvene točke« [angl. *health points*]. »Nihče ne umre od starosti; temveč nasilne smrti (ubijejo jih ali zastrupijo). Smrt je videti tako, da avatarji popadajo na tla, in če jih nihče ne oživi, se njihova telesa razpršijo ali za seboj pustijo okostje. Glede na sposobnosti in stopnjo spretnosti obstajata dve vrsti likov, ki jim lahko pomagata pri vstajenju: duhovniki in inženirji, ki v maniri dr. Frankensteina oživljati mrtva telesa z uporabo energije.« (prav tam). Virtualni prostor igre je posejan s pokopališči, s katerih nenehno vstajajo mrtvi. »Da bi jih se vrnili v življenje, se morajo najprej vrniti na kraj, kjer so jih ubili, kar ni enostavno, saj jim nenehno grozijo pošasti in spopadi. Vstajenje v fizični obliki je zahteven proces. Vrnitev v igro vključuje nekakšno duhovno združitev telesa in duše, med katero igralec potrebuje obdobje okrevanja. Smrt na avatarju ne pusti sledi, vpliva pa na njegovo moč in mobilnost.« (prav tam).

Richard postreže s študijo primera popularnih kulturnih podob smrti, ki se izteče v vznemirljivo razpravo o novih možnih podobah (digitalne) smrti. Pri tem izhaja iz Lacanove teorije o »dveh smrtih«, ki velja tako za realno materialni kot virtualni svet. »Tehnične podobe digitalnih medijev so zaradi svoje strukture vnaprej določene za vizualizacijo področja med fizično in simbolno (družbeno) smrtjo v novih oblikah. Ta medijski svet med obema smrtima ne vsebuje nobene fantazme v klasičnem smislu, temveč shizofrene dvojnike in odmaknjene sence.« (579)

2.2 »Samo umiram, to je vse.«

Primer: Susanne Kennedy in Markus Selg: *ANGELA (A Strange Loop)*

Uprizoritev *Angela (A Strange Loop)*, ki sta jo leta 2023 ustvarila nemška dramatičarka in režiserka Susanne Kennedy ter multimedijski umetnik Markus Selg,³² na festivalih širom po Evropi in svetu oglašujejo kot študijo primera o tem, kaj danes pomeni biti človek. Njena naslovna junakinja je mlada influencerka Angela, ki trpi za skrivnostno in nikoli poimenovano kronično boleznijo:

Z Angelo se odpravimo na potovanje skozi vsakdanje situacije: budnost in spanje, rojstvo in porod, staranje in smrt. Nazadnje vidimo, da zbolí. Jo skrivnostni simptomi spreminjajo ali pa nemara spreminjajo njen pogled na lastno dotedanje življenje? Angela je sestavljena iz milijonov

³² Svetovno premiero je doživela 11. maja 2023 v Théâtre National Wallonie-Bruxelles v okviru festivala Kunstenfestivaldes.

izkustev, od katerih so ji nekatera posredovali drugi. Navsezadnje pa morda sploh ni nič drugega kot čudna zanka, neskončno zaporedje. («What makes«)

Kot Kennedy pojasni v intervjuju, ki je nastal v času gostovanja uprizoritve na 77. festivalu v Avignonu poleti 2023, se ji je zamisel o Angelini bolezni porodila po koncu pandemije, in sicer na podlagi ugotovitve, da se s simptomi dolgotrajne bolezni covid-19, ob katerih telo kot pri kakšni avtoimuni bolezni napada samo sebe še dolgo po tistem, ko naj bi njegova ozdravitev že nastopila, večinoma spopadajo ženske. Čeprav ni želela ustvarjati na temo dejanske bolezni in se med pisanjem ni opirala na znanstvene izsledke o njej, ji je bila ta v navdih, kajti med simptomi okužbe z virusom covid-19 in Angelino skrivnostno boleznijo je zaznala določene sorodnosti in povezave. Vendar:

Angelina bolezen je bolj kot nekakšna vročica, ostaja dokaj nejasna. Vstopamo v metafizični sen, v katerem nas strašijo številna vprašanja. Kaj pomeni biti živ? Trpeti? Zdi se, da lik Angele doživi ključen in neizogiben trenutek, v katerem njeno telo reče 'ne' in zapusti samo sebe. Prisostvujemo njenemu izginotju, ne da bi vedeli, kam je pravzaprav izginila. Ko se vrne, nam pripoveduje o vzporednem svetu, o nekakšni smrti, o obisku spodnjega sveta, ki je zunaj našega sveta.« (Daland)

Scenografija uprizoritve je pravzaprav multimedijski ambient, ki se lahko pred gledalčevimi očmi spremeni tako hitro, kot je pač mogoče klikniti na ustrezen ukaz v njegovem programu. Na stenah prizorišča se izmenjujejo digitalne projekcije, ki prikazujejo notranjost Angelinega stanovanja in tudi abstraktne pokrajine njene duševnosti, obenem pa tako vzpostavljeni prostor opremljajo tudi s številnimi besedilnimi citati in naseljujejo z najrazličnejšimi animiranimi liki.

Poleg Angele v inkarnaciji Ixchel Mendoza Hernández so na odru navzoče še štiri osebe, ki jih pred občinstvom v živo odigrajo fizično navzoče igralka in igralci. Tri od njih so Angelina Mama, Fant in Prijateljica, četrta pa je »mejna figura, neke vrste silhueta, ki jo spremlja med prestopom v območje nenavadnega, v ta spodnji svet, ta pekel, če naj uporabim izraz, ki pa bo seveda vsakomur pomenil nekaj drugega« (prav tam). Človeška razsežnost v živo odigranih oseb je občutno razrahljana in se na ravni njihove odrske navzočnosti približuje digitalni pojavnosti animiranih likov iz projekcij. Veliko vlogo pri tem igra dejstvo, da igralka in igralci na odru ne govorijo neposredno, temveč z ustnicami vseskozi sinhronizirajo vnaprej posnete in predvajane dialoge. »S tem se ustvari vtis votlosti oziroma izpraznjenosti. Replike in geste igralcev v vrzeli med njihovimi telesi in posnetimi glasovi sicer sovpadajo, vendar ne povsem. Prihaja do drobnih zakasnitev, ki otežujejo razumevanje in percepcijo dogajanja.« (prav tam)

Pripoved o Angeli je v uprizoritvi razčlenjena na tri etape, ki se imenujejo Nigredo, Albedo in Rubedo ter sovpadajo s fazami pretvarjanja snovi v alkimiji: razgradnjo, očiščenjem in končno spremembo. Kot v knjigi *Psihologija in alkimija* piše Carl Gustav Jung, čigar delo je Kennedy med snovanjem uprizoritve intenzivno proučevala, glede pglavitnih točk procesa kemijske spremembe v alkimiji že od začetka vlada soglasje. Sprva so alkimisti razlikovali med štirimi fazami, ki so jih označevale izvirne slikarske barve in jih omenja že Heraklit: *melanosis* (črnjenje), *leukosis* (beljenje), *xanthosis* (rumenenje), *iosis* (rdečenje). V 15. in 16. stoletju se število barv skrči na tri, saj rumena faza, *xanthosis* oziroma *citrinitas* postopoma izpade:

»Črna, *nigredo*, je začetno stanje, ki je bodisi že od začetka lastnost *prime materie*, kaosa ali *masse confuse* bodisi nastane z delitvijo (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) elementov. /.../ Iz *nigredo* pelje pranje (*ablutio, baptisma*) neposredno k beljenju – ali pa se duša (*anima*), ki ob smrti zapusti telo, znova združi z mrtvim telesom, da bi ga oživela – ali pa mnoge barve (*omnes colores, cauda pavonis*) peljejo k eni sami, beli barvi, ki vsebuje vse druge barve. /.../ Prehod v *rubedo* predstavlja 'rumenenje', *citrinitas*, ki pozneje, kot že omenjeno, izpade. *Rubedo* tedaj s stopnjevanjem ognja do najvišje stopnje nastane neposredno iz *albeda*.« (Jung, 237-238)

Črna, bela in rdeča faza, ki so označene z napisi na stenah prizorišča, so sinonimi za Angelino izginotje oziroma smrt, njen obisk vzporednega oziroma spodnjega sveta ter vrnitev, vstajenje oziroma ponovno rojstvo. Slednjega v kritiki uprizoritve slikovito opiše Eberhard Spreng: »Iz Angelinih ust prilezeta amnijska vrečka in popkovina, ki ju Kate Strong v vlogi Mame nekoliko kasneje pestuje kot novorojeno Angelo. Matrilinarnost, nadaljevanje življenja od matere do hčere, se razvidno preplete z zgodbo o Angelini reinkarnaciji.« (Spreng) Vidimo lahko, da so vse ključne etape življenja in smrti izrazito posredovane in stilizirane, zato tembolj bije v oči prizor, v katerem na zelo drugačen način umre Mama. Četudi fiktivna, njena smrt v kontekstu uprizoritve deluje kot performativna gesta, saj Mama umre tako, da Angelo o tem zgolj obvesti.

Po tistem, ko Angela rodi novo sebe, se Mama uleže na posteljo ob desni steni prizorišča. »Kaj ti je?« jo vpraša Angela, ona pa ji odgovori: »Samo umiram, to je vse.« Prizor njenega umiranja celo v posthumanističnem kontekstu celotne uprizoritve preseneti in osupne s svojo radikalno preprostostjo, brezprizivnostjo in ne nazadnje samoumevnostjo. Spomni tako na ugašanja digitalnih teles v sodobnih računalniških igrah, kot na opise umiranja junakov iz srednjeveških romanov in junaških epov, ki jih v poglavju o *ukročeni smrti* v svojih delih niza Philippe Ariès.

3. Od kvadrata do monolita

Črni kvadrat se je v Malevičevem opusu prvič pojavil že leta 1913, in sicer kot motiv na scenski zavesi v kubofuturistični operi *Zmaga nad soncem*. Ob premieri krstne izvedbe v Sankt Peterburgu, ki ga je caristična oblast samo leto zatem preimenovala v Petrograd, je zanetila škandal in »postavila prelomnico tako v razvoju umetnosti 20. stoletja kot tudi v slikarstvu znanega ruskega umetnika Kazimirja Maleviča, ki se je večkrat skliceval na leto 1913 kot na leto začetka suprematističnega gibanja« (Pranjić). Opera je nastala kot plod sodelovanja štirih ruskih futurističnih umetnikov: libreto je ustvaril Aleksej Kručonih, prolog Velimir Hlebnikov, glasbo Mihail Matjušin, kostume in sceno pa Kazimir Severinovič Malevič:

Na eni od Malevičevih skic za to kultno predstavo, ki je bila v izvirni produkciji izvedena samo dvakrat v sanktpeterburškem Gledališču Luna Park, se prvič pojavi 'prikazen' črnega kvadrata. Mijušković navaja, da je na 'pomembnost tega kompleksnega projekta za nastanek suprematizma opozoril sam Malevič, ki je v svojih kasnejših spisih omenjal, da se je suprematizem pojavil leta 1913 ter da je 'prek opere *Zmaga nad soncem* razglasil nepredmetnost'.³³ O pomembnosti retroaktivne vzpostavitve genealoške zveze med suprematistično idejo in omenjeno opero priča tudi Malevičevo pismo Matjušinu poleti leta 1915: 'Bil bi ti zelo hvaležen, če bi natisnil eno mojo risbo zaves v dejanju, ko se pojavlja zmaga ... ta risba bo imela velik pomen za slikarstvo. Tisto, kar je ustvarjeno nezavedno, zdaj ponuja nenavadne rezultate.' V naslednjem pismu Malevič dodaja: 'Zavesa predstavlja črni kvadrat, začetek vseh možnosti, ki v svojem razvoju pride do gromozanske moči.' (Anđelković, *Umetniški* 145; Malevič, *Suprematizam* xix)

Kot povzema teoretičarka umetnosti in raziskovalka avantgard Kristina Pranjić, je bila *Zmaga nad soncem* »prvi primer kubofuturističnega gledališča na svetu. Opera je vsebovala atonalno glasbo, 'zaumno' poezijo absurdne zveze in kubofuturistično scensko postavitev« (Pranjić), začela pa se je z izjavo *Začetek dober, vse dobro*. Njeni avtorji so »v enem zamahu opravili z naturalizmom in tradicijo, obenem pa so gledalce odrešili tudi realizma Stanislavskega in Mejerholdovega simbolizma. Z eno predstavo je bilo tako vzpostavljeno novo poglavje ruskega teatra in umetnosti, ki sta na vseh nivojih obračunala s tradicijo preteklosti. Uspelo jim je, da so v trenutku sedanosti pokazali, kakšen občutek in videz bo imela prihodnost.« (prav tam)

³³ Anđelković se sklicuje na srbsko izdajo Malevičevih spisov o suprematizmu *Suprematizam – Bespredmetnost: tekstovi, dokumenti, tumačenja*, ki jo je leta 1980 uredil in zanjo napisal spremno besedo Slobodan Mijušković.

Prav oznanilo novega, ki bo zamenjalo staro, je po mnenju Bojana Anđelkovića odgovor na vprašanje, zakaj se je *Zmaga nad soncem* Maleviču zdela tako pomembna, da jo je za nazaj razglasil za začetek suprematističnega gibanja. Metafora zmage nad soncem je pomenila izum alternative staremu dojemanju časa in še več kot to:

Premagati sonce pomeni premagati naravo, ki izgubi tradicionalni položaj in konotacijo posvečenega. Človek se je narave od nekdaj bal zaradi njene nepredvidljivosti in nenadnih pojavov, ki jih je poskušal razložiti z mističnimi razlagami. Prihod dobe tehnologije in stroja je človeku omogočil, da se odreši strahospoštovanja, ki ga je gojil do narave, in zapusti vlogo opazovalca. Človek se je tako končno ugledal v vlogi stvarnika, človeka boga, ki lahko sam odloča, v katero smer bo potekala evolucija. (Pranjić)

Naslednjič se črni kvadrat v Malevičevem opusu pojavi leta 1915 na *Zadnji futuristični razstavi 0.10* v Petrogradu, ki obelodani prelom ruskih avantgardistov s futurizmom in kubizmom, »Malevič pa z več kot tridesetimi platni in manifestom *Od kubizma do suprematizma, novi slikarski realizem* inavgurira suprematizem: 'Suprematizem je začetek nove kulture: divjak je premagan kot opica [...] Kvadrat ni nezavedna forma. Je kreacija intuitivnega uma. Obraz nove umetnosti. Kvadrat je živ, kraljevski otrok. Prvi korak v ustvarjanju čiste umetnosti. Pred njim so obstajale samo naivne deformacije in kopije narave.« (Anđelković, *Umetniški* 140; Malevič, *Suprematizam* 12) Slika, ki jo je Malevič sicer poimenoval *Štirikotnik*, kasneje pa se je kot njen naslov obdržal avtorjev opis *Črni kvadrat na belem ozadju*, je bila pomenljivo umeščena v kot pod stropom razstavišča, v tako imenovani »bogkov kot«, ki sicer pripada razpelu s Kristusom.

»Dokler je abstrakcija delovala kot čutni spomin, je prevladovalo mnenje, da gre pri njej za redukcijo vidnega sveta, že zelo kmalu pa so nekateri slikarji uvideli, da s tem, ko so prišli do abstraktne slike, niso le dokončali neke tradicije upodabljaajoče umetnosti, ampak tudi načeli nekaj novega, da so prešli v nov način razmišljanja, da ne gre več samo za nov način slikanja, pač pa da je treba točko preloma s sliko kot prikazovanjem nečesa umestiti v mišljenje samo.« (Gorenec 1) Suprematizem se okliče za novi realizem na podlagi tega, da »si za svoj predmet ne bo več jemal in predstavljal predmetov iz realnega sveta – ne realnih predmetov ne njihovih abstraktnih nadomestkov –, ampak bo resnično 'realen', ker bo resnično 'abstrakten', saj bo popolnoma nepredmeten« (Anđelković, *Umetniški* 140). Tudi vez med letoma 1913 in 1915 se osmisli. Anđelković citira Mijuškovića: »Leta 1913 je kvadrat znak zmage nad soncem. Leta 1915 pa je 'nič oblike', ničta točka, iz katere bo Malevič začel ustvarjati novo slikarstvo.« (145)

Kar je bilo ustvarjeno nezavedno, je po Malevičevih lastnih besedah iz pisma Matjušinu zares postalo začetek vseh možnosti. Tako črni kvadrat kot »temeljni suprematistični formi, ki sta se razvili iz njega: krog in križ ter njune statične, dinamične in kontrastne kompozicije« (140) ne kažejo na nič razen nase. Anđelković piše, da je »Malevičev črni kvadrat negacija celotnega dotedanjega slikarstva in afirmacija slikarstva prihodnosti, pri čemer afirmacija, kot opozarja Wajcman, tukaj predhodi negaciji, saj je slednja nujna posledica prve in ne obratno« (141).

Anđelković navaja citat iz dela *Objekt stoletja*, v katerem je francoski psihoanalitik Gérard Wajcman leta 1998 na uganko iz naslova, kaj je ključni objekt 20. stoletja, odgovoril z *nič*, pojem slednjega pa obravnaval na primerih holokavsta (ki kreira *nič*, ko briše posledice lastnih dejanj) in sodobne umetnosti (ki se vpraša, kako *nič* naslikati): »Kvadrat se mi sedaj zdi kot skrivnostni megalit, okoli katerega se suče ves svet in s katerim si daje opravka, ga preiskuje z vseh strani, megalit, ki je padel v 20. stoletje zato, da bi kot nemi opuščaj v tistem jeziku razglasil nekaj takega kot: 'Kaj je nov'ga? Slika.' / 1915, Odiseja Slikarskega Vesolja.« (prav tam; Wajcman 110) Wajcman opravi preskok v leto 1968, ko je ameriški režiser in producent Stanley Kubrick po istoimenskem romana Arthurga Clarka posnel znanstvenofantastični film *2001: Odiseja vesolja*. V njem se namreč štirikrat pojavi zagoneten, sijoč in spoliran, ničemur podoben črni monolit³⁴, ki ga mnogi pisci kasneje vzporejajo z Malevičevim črnim kvadratom³⁵:

- 1) V prvem delu filma »Zarja človeštva« se monolit skrivnostno pojavi med opičnjaki. Eden izmed njih se ga dotakne, nakar monolit izgine, njegov učinek pa vztraja. Ko isti opičnjak v nadaljevanju dvigne kost s tal, ga presvetli spoznanje, z njo pobije sovražnega opičnjaka.
- 2) Milijone let pozneje se pojavi v luninem kraterju, od koder oddaja signale proti Jupiteru, ob njem pa niso več opičnjaki, temveč astronauti, ki se ga dotikajo in se z njim fotografirajo.
- 3) Ob svoji tretji pojavitvi monolit kroži okrog Jupitera kot nebesno telo. V Clarkovem romanu je krožil okrog Saturna, vendar Kubricku ni uspelo ustvariti njegovih značilnih obročev.
- 4) Zadnjič se pojavi v baročni sobi na drugi strani vesolja. V njej umira vesoljski popotnik Bowman, ki se sreča svojimi različno starimi dvojniki in monolitom. Ko se ga želi dotakniti, se ta razpre. V njem je on sam kot zarodek, ki se ponovno rodi in začne krožiti po vesolju.

³⁴ Izraza megalit in monolit se pogosto pojavljata kot sinonima, čeprav naj bi prvi označeval prazgodovinsko nagrobno znamenje, drugi pa velik samostojec kos kamna; drugi ima torej nevtralnejši pomen kakor prvi.

³⁵ Kot opozarja Anđelković, ga je Alexei Monroe leta 2003 umestil v naslov monografije o Laibachu *Pluralni monolit* ter primerjal pojav črnih križev na njihovih plakatih s pojavom monolita pri Clarku in Kubricku.

»Ni naključje, da je Kubrick za glavno glasbeno temo filma izbral prav Straussovo skladbo *Tako je govoril Zaratustra*, ki jo v filmu zaslišimo dvakrat – vsakič, ko pride do predrugačenja oziroma transmutacije, najprej človeške opice v človeka, nato pa človeka v nadčloveka,« zapiše Anđelković. (Anđelković »Od genealogije« 6) »Naključje ni niti to, da ob Straussovi glasbi obakrat pridejo v jukstapozicijo Zemlja, Sonce in Mesec, kar je simbol zoroastrizma.« (prav tam) To misel opre na Deleuza: »Črni monolit iz *Odiseje* v *vesolju* upravlja ne le s kozmičnimi stanji, ampak tudi z možganskimi fazami: je duša treh nebeških teles, pa tudi zametek treh možganov – živalskih, človeških in mehanskih. Kubrick obnavlja temo iniciacijskega potovanja, kajti vsako potovanje po svetu je pravzaprav raziskovanje možganov.« (prav tam)

Tudi v Malevičevem slikarskem opusu so se geometrični liki razvijali in sčasoma dobili tretjo dimenzijo. Črni kvadrat se je v njem pojavil hkrati s svojim nasprotjem, belim kvadratom, ki je »dejansko prisoten že od samega začetka; v nekem smislu je bil beli kvadrat še pred črnim; mar ni bil črni kvadrat naslikan na beli kvadratni ploskvi?« (Anđelković, *Umetniški* 141). V začetku dvajsetih pa beli kvadrat

'zraste' v volumen in postane tridimenzionalni model kocke, ta pa postane osnovni element nepredmetnega 'prostorskega realizma'. [...] Te tridimenzionalne, a bele in nepredmetne arhitekturne zasnove – nepredmetne, saj so brez oken, vrat ali kakršnih koli odprtín – poimenuje Malevič *arhitektoni*; kot nekakšne njihove analogone pa istočasno izdeluje tudi arhitekturne vesoljske načrte, ki jih imenuje *planiti*. Tako arhitektoni kot planiti so organsko povezani z Malevičevim slikarskim suprematizmom, iz katerega izhajajo. (143)

Anđelković se na tem mestu naveže na spis »Zaprto vesolje«, v katerem pesnik in umetnostni zgodovinar Miklavž Komelj govori o Gregorju Strniši, z Malevičem pa ga poveže prav v oziru njunih vizij kozmičnih potovanj:

Povezava je prav v tem, da ima prodor v vesolje, ki ga omogoča tehnologija, konsekvence za človekovo potovanje v svoj notranji svet. Pri tem je umetniško delo objekt, ki je lahko tako rekoč model za oboje; spomnite se, da je Malevič čisto vizualni učinek breztežnega lebdenja, ki ga je dosegel s svojimi suprematističnimi slikami, povezoval s perspektivo potovanj v vesolje: bil je eden prvih, ki so navdušeno govorili o tej perspektivi; polete v vesolje je imel za konsekvenco svojega slikarskega odkritja – hkrati pa je svoje slikarsko odkritje utemeljeval v perspektivi vesoljskih poletov. (Komelj 202)

4. Fenomen praznega groba

Drugo ime za grob, v katerem sicer ne ležijo posmrtni ostanki umrlega, mu pa vseeno pripada, saj je na njem zapisano njegovo ime, je kenotaf [grš. *kenós táphos*] in v stari grščini dobesedno pomeni »prazen grob«. Tovrstna praksa spominjanja se je začela že v starem Egiptu in antični Grčiji, kjer so s kenotafi vzpostavljali mesta spominjanja na ljudi, ki so iz različnih razlogov umrli in bili zato tudi pokopani drugod. Po nekaterih pričevanjih naj bi Atenci postavili kenotaf tudi Evripidu, ki je menda umrl v Makedoniji, toda podatki o tem niso zanesljivi, saj se žal ni ohranil, pa tudi mnenja o vzroku in kraju smrti slavnega trageda se med raziskovalci razhajajo.

V kasnejših stoletjih so kenotafe pogosto umeščali v cerkve. V baziliki Santa Croce v Firencah, kjer so pokopani Michelangelo Buonarroti, Galileo Galilei in Niccolò Macchiavelli, je denimo tudi impresiven kenotaf Danteja Alighierija. Veliki pesnik je bil po rodu iz Firenc, umrl pa je leta 1321 v izgnanstvu v Raveni, kjer je med drugim ustvaril tudi svoje najslavnejše delo, *Božansko komedijo*, in kjer še vedno hranijo njegove posmrtno ostanke. Kenotaf, ki ga je na pobudo toskanskega vojvode Ferdinanda III. iz marmorja izdelal kipar Stefano Ricci, so mu sicer postavili leta 1830, torej s kar petstoletnim zamikom. Prav tako je v baziliki Santa Croce spominska plošča slikarja Leonarda Da Vincija, ki je umrl leta 1519 na gradu Clos Lucé v bližini mesta Amboise v Franciji, kjer so se do danes ohranili tudi njegovi posmrtni ostanki.

Spet drugačen primer je grob neznanega junaka v londonski Westminstrski opatiji, v katerem so posmrtni ostanki štirih vojakov, ni pa znana njihova identiteta. Gre za vojake, ki so med prvo svetovno vojno padli v Franciji, od koder so njihova trupla prenesli v domovino in jih leta 1920 v navzočnosti kralja Jurija V. pokopali z vsemi državnimi častmi. Kot piše na spletni strani opatije, je grob zasut s prstjo s francoskih bojišč in prekrit s ploščo iz črnega marmorja iz kamnoloma blizu belgijskega mesta Namur. Na njem je napis nekdanjega westminstrskega dekana Herberta Ryla, ki kolektivno slavi padle vojake v prvi svetovni vojni.

Zamisel o tovrstnem pogrebu se je porodila kaplanu na fronti, prečastitemu Davidu Railtonu (1884–1955), ki je leta 1916 na vrtu v Armentièresu opazil grob s križem, na katerem so bile s svinčnikom izpisane besede 'Neznani britanski vojak'. Avgusta 1920 je pisal westminstrskemu dekanu Herbertu Rylu, s pomočjo katerega so spomenik kasneje tudi realizirali. Trupla so izbrali med neznanimi britanskimi vojaki, ki so jih ekshumirali na bojiščih v Aisnu, Sommu, Arrasu in Ypresu (nekateri viri pravijo, da je trupel šest, uradni podatki pa navajajo štiri). (»Unknown«)

Množično umiranje vojakov na fronti v prvi svetovni vojni je oživilo kolektivni vidik pogrebne in spomeniške prakse, ki se je sicer začel že v 18. stoletju, vendar se je za nadaljnjih dvesto let na pokopališčih umaknil zasebnemu oziroma družinskemu. Philippe Ariès nas na to opomni z značilnim primerom iz Francije: »Načrti za pokopališča med letoma 1765 in 1780 so želeli povzeti mikrokozmos tako celotne družbe kot njenih zaslužnih mož. Revolucionarni režimi so to idejo ohranili in spremenili pariško opatijo Sainte-Geneviève v Panteon, posvečen narodovi slavi. Še vedno obstaja, toda Parižani ga le redko obiščejo kot svetišče.« (Ariès, *The Hour* 547)

Ko so leta 1919 želeli s podobno gesto počastiti spomin na preštetilne in nikoli identificirane žrtve med vojaki, ki so se borili v prvi svetovni vojni, je bilo najprej sklenjeno, da bodo grob neznanemu vojaku uredili v Panteonu. Toda javna pisemska kampanja je stvari preobrnila v drugo smer: leta 1920 je bila krsta z anonimnim truplom položena najprej v kapelo na prvem nadstropju Slavoloka zmage, leto zatem pa še na svoje sedanje počivališče pod njim. Podobni kenotafi so po prvi svetovni vojni zrasli tudi na londonski ulici Whitehall, v Kansas Cityju in v Hongkongu. Izražali so nov odnos do čaščenja žrtev vojne, ki je bil po koncu prve svetovne vojne tudi sicer izpostavljen daljnosežnim spremembam: »Prva svetovna vojna je državnemu kultu žrtev 'naših nepozabnih spopadov' podelila priljubljenost in ugled, ki ju pred tem ni imel. Pokopi in sežigi mrličev na bojiščih so postali nesprejemljivi. Žrtvam vojne so začeli posvečati celotna pokopališča, zasnovana kot arhitekturne krajine, z neskončnimi vrstami enakih križev.« (prav tam) Tovrstna praksa je obstala tudi po drugi svetovni vojni, ko so že obstoječe kenotafe, denimo londonskega in hongkonškega, na novo posvetili in jih namenili tudi spominu na žrtve naslednjega velikega svetovnega konflikta. V Hirošimi se jim je leta 1952 pridružil kenotaf v spomin žrtvam jedrskih bomb, ki so ju Američani leta 1945 odvrkli na Hirošimo in Nagasaki.

Z žrtev vojne so se snovalci kenotafov preusmerili tudi na žrtve drugih tragičnih dogodkov. V Dallasu je po atentatu na Johna F. Kennedyja, ki je sicer pokopan na pokopališču v Arlingtonu v zvezni državi Virginiji, leta 1970 zrasel mogočen betonski spomenik, ki ga je po vzoru kenotafa zasnoval ameriški arhitekt Philip Johnson. V kanadski Ottawi so spomenik, ki je zrasel leta 1939 v počastitev žrtev prve svetovne vojne, leta 1982 ponovno posvetili in razširili njegov pomen tudi na žrtve druge svetovne vojne in korejskega konflikta, leta 2020 pa so mu dodali še grob neznanega vojaka. V New Yorku je na mestu, kjer sta stala dvojčka World Trade Centra, ki so ju zrušili letali teroristov Al Kaide, leta 2006 zrasel Spomenik 9/11 v spomin na žrtve ne le tega tragičnega dogodka, ampak tudi bombardiranja World Trade Centra leta 1993.

Obenem sta se v sodobnem zahodnem svetu spremenila funkcija in pomen kenotafa tudi v čisto zasebnem kontekstu. V času, ko je svet globalno povezan in transport posmrtnih ostankov ne pomeni več nepremostljivega problema, je začel kenotaf bolj kot kadarkoli izražati poslednjo voljo umrlih. Kot smo ugotovili v drugem poglavju, so upepelitve s pokopi in raztrosi pepela v zahodni Evropi druge polovice 20. stoletja začele izpodrivati tradicionalne pokope. Zlasti v primeru raztrosov se zato dogaja, da umrli samo navidezno počiva v grobu, ki je opremljen z njegovim imenom, čeprav so njegovi posmrtni ostanki fizično pristali drugje. Na presečišču med kolektivnim in javnim pa je o kenotafu slednjič začela razmišljati tudi sodobna umetnost.

4.1 Multiplicirani grob

Primer: Poslednji performans

Marine Abramović

Slovita umetnica Marina Abramović je leta 2015 med štirinajstdnevno rezidenco v Sydneyju sklicala medije in jim kot svoj poslednji performans opisala lasten pogreb. Na zamisel o njem je prišla leta 2004, ko se je udeležila pogreba Susan Sontag: »To je bil eden najbolj žalostnih pogrebov, kar sem se jih kdaj udeležila, ona pa je bila eno najbolj čudovitih bitij, kar sem jih poznala. Bila je polna življenja, radovedna in preprosto izjemna pisateljica. Ko sem se vrnila v New York, sem svojemu odvetniku takoj povedala, kakšen pogreb si želim zase. Izdelala sem natančen načrt.« (Groves) Umetnica vztraja, da morajo biti ljudje na njem oblečeni v žive barve in da jim mora Antony Hegarty, s katerim je leta 2011 nastopila v glasbeni uprizoritvi *The Life and Death of Marina Abramović* Roberta Wilsona, zapeti Sinatrovo skladbo *My Way*.

Vendar to še ni vse. Pogreb Marine Abramović namreč ne bo samo eden, ampak trije. Ključna za realizacijo projekta je odločitev umetnice, da bo njen poslednji performans potekal na treh lokacijah, in to sočasno. »Želim si imeti tri Marine. Seveda bo samo ena prava, drugi dve pa lažni, kajti ne moreš imeti treh trupel. In moja želja je, da bodo te tri Marine pokopane v treh mestih, kjer sem najdlje živela: Beogradu, Amsterdamu in New Yorku.« (prav tam) Bistveno za projekt je, da nihče ne bo vedel, kje je Abramović zares pokopana. A čeprav sama razlikuje med »pravim« in »lažnima« truploma, ki sta neznano kakšna substituta njenega umrlega telesa, je pravzaprav vseeno, katero od treh mest bo njeno poslednje počivališče. Njeno umrlo telo bo imelo tri grobove, četudi bo dejansko shranjeno samo v enem od njih; njen lik in delo bosta ne glede na to dobila tri posmrtna obeležja, ki bodo enakovredno ohranjala in častila njen spomin.

Vest o trojnem pogrebu Marine Abramović je leta 2015 odjeknila v medijih, toda v resnici je bila uvodno dejanje projekta že omenjena uprizoritev Roberta Wilsona, ki ga je Abramović izzvala z vabilom, naj uprizori njen pogreb. Ob ameriški premieri leta 2013 je kritik in publicist James C. Taylor poročal: »Predstava se je začela s sliko treh igralcev, ki so nosili maske Marine Abramović in ležali na treh krstah.« (Taylor) Wilson je že pred začetkom nagovoril občinstvo: »Tri krste, je rekel, predstavljajo tri mesta, v katerih je živel: Beograd, Amsterdam in New York – in osupljivi, sijajno osvetljeni uvodni živi slike, je sledila 2 uri in 40 minut dolga operakabaret-ples-pripoved o življenju Abramović, vse od njenih skromnih začetkov v komunistični Jugoslaviji do njenega vzpona na mednarodni umetniški sceni in 'smrti' leta 2013 (programski list je bil časnik z naslovom: *Umetnica Marina Abramović umrla v starosti 67 let*).« (prav tam)

Poleg Abramović so v uprizoritvi nastopali igralec William Dafoe, ki mu je pripadla glavna besedila, že omenjeni pevec Hegarty in pevka Svetlana Spajić. Glasbo sta poleg skladatelja Williama Basinskega prispevala tudi onadva in svoje dele na odru izvedla pred občinstvom. Četudi na odru vseskozi navzoča, je Abramović v predstavi spregovorila šele po dobri uri, ko je povedala devet »receptov« za življenje. »Njen glas (kot tudi pri ostalih nastopajočih ojačen) odmeva, a kot v muzejskih galerijah, kjer si je ustvarila ime, sta mirnost in moč njene drže in mimike na odru tista, ki največ povesta.« (prav tam) Uprizoritev se je zaključila z veličastnim prizorom njene smrti: tri Marine, dve lutki in eno živo telo, se pripete na žice dvignejo v nebo.

Leta 2020 sta Abramović in Dafoe znova nastopila skupaj v Bavarski državni operi, kjer je svetovno premiero doživel operni projekt *7 smrti Marie Callas*. Nevsakdanji projekt je povezal sedem sopranskih arij iz oper Bellinija, Bizeta, Donizettija, Puccinija in Verdija, po katerih je slovela Callas po libretu Abramović in v priredbi srbskega skladatelja Marka Nikodijevića. Arije so izvajale različne operne pevke pred platnom, na katerem se je odvrtelo sedem filmov, v njih pa sta nastopila Dafoe in Abramović, ki je sedemkrat »umrla«. Toda v intervjuju pred londonsko premiero je lani povedala, da jo je bolj od obeh izkušenj uprizorjenih smrti šokirala rutinska operacija noge, po kateri je zaradi pljučne embolije kar dva meseca ostala v bolnici:

Izkušnja me je v temelju pretresla. Nisem mogla verjeti, da sem bila tako blizu smrti. Spraševala sem se: »Kaj se je zgodilo?« In dobila čuden odgovor – videla sem, da se že vse življenje igram s smrtjo. *Življenje in smrt Marine Abramović* sem z Bobbyjem Wilsonom zasnovala kot svoj pogreb. Pri delu sem se igrala s smrtjo, prenašala in umivala okostnjake, se ukvarjala z njo na razne načine. Tudi v *7 smrti Marie Callas* sem igrala umirajoče ženske. Pomislila sem: »Mogoče mi vesolje pravi: 'Veš kaj? Jebi to. Si res želiš umreti? No, pa pogledjmo, kako to deluje.« (Obrist)

5. Sklep: Projekcija in zapuščina

Petdesetletna predstava Dragana Živadinova konsektivno spaja dva sorodna pristopa k igri: v prvi fazi podvrže igralce Mejerholdovi metodi biomehanike, za drugo fazo, ki temelji na progresivni substituciji teles umrlih igralk in igralcev z umboti ter se bo leta 2045 zaključila v realnem vesolju, pa definira koncept praznotelesne režije. »'Praznotelesna režija' si postavlja za svoj končni cilj 'postgravitacijsko umetnost'. To je tista umetnost, ki zagotavlja konflikt med konstrukcijo in supremacijo. Iz tega temeljnega konflikta XX. stoletja se materializira 'objekt' konceptualizacije (projektil *Noordung::1995–2045*). Z vidno smrtjo igralca praznotelesna režija vektorsko usmerja žive, da bi s čustvenim spominom mrtvega informirala o tistem, ki se še ni rodil.« (prav tam, koordinata »Praznotelesna režija«) S praznotelesno režijo Živadinov po eni strani nadaljuje hrepenenje po idealni artificialni formi, kakršnega so pred njim čutili Kleist, Craig ali Prampolini, po drugi pa se od vseh naštetih umetnikov tudi pomembno razlikuje.

Pomanjkljivost telesa namreč pri njem ne zadeva več emocionalne neprimernosti ali izvedbene nedoslednosti, temveč je stvar temeljne nepopolnosti, ki je v sleherno človeško telo vpisana že nemudoma ob njegovem rojstvu, namreč dejstva njegove smrtnosti. Za razumevanje koncepta petdesetletne predstave je bistvenega pomena to, da tehnološki substituti oziroma umboti nadomestijo igralko in igralce šele po njihovi smrti ter da hranijo in posredujejo posthumni spomin na konkretne ljudi. Ameriška teatrologinja Alice Rayner, na katero smo se sklicevali že v prejšnjem poglavju, v knjigi *Ghosts* opozarja na pomemben vidik substituta, da z odsotnim objektom nadomestitve vzpostavlja čvrsto imaginarno vez: »Dvojnik ustvarja mesto vrnitve, mesto spomina, pa tudi mesto zanikanja, kamor se duhovi vedno znova vračajo.« (Rayner 132)

V tem pogledu je razumljivo, da je bil ob drugi ponovitvi petdesetletnega projekta leta 2015 v KSEVT-u vrhunec dogodka prizor, v katerem je moški pevski zbor zapel ljubezensko pesem iz Režije, na prizorišču pa se je tačas vrtel in obračal substitut, ki je učinkoval kot duh dvojnik Milene Grm in zbujal izrazito čustvene odzive. »Milena je bila v moji gledališki izkušnji zelo, zelo pomembna,« je Živadinov leta 2012 povedal v intervjuju za časopis Dnevnik. (Lesničar Pučko) »Poleg vseh odličnosti, ki jih je odigrala, naj spomnim le na njene vloge v *Maši v a-molu* Ljubiše Ristića in *Šeherezadi* Tomaža Pandurja, je v našo petdesetletno predstavo vnesla poleg svoje fizičnosti in talenta še posebno strukturo – ljubavno pesem iz Režije. Ta se je nenehoma pojavljala v vseh oblikah manifestacij petdesetletne gledališke predstave *Noordung*, tudi v informansih, tudi v tem zadnjem, s katerim smo pravkar gostovali v Moskvi.« (prav tam)

Hrvaška teatrologinja Agata Juniku v knjigi *Indoš in Živadinov, teatro-bio-grafiji : Sveto in ludično kot modusa političnega v gledališču* o prizoru s substitutom Milene Grm na drugi ponovitvi zapiše: »Ta ponovitev predstave bo ostala v spominu po izredno ganljivem sklepnem prizoru, v katerem je prvo preminulo igralko, Mileno Grm, gibalno 'zamenjal' njen *abstrakt, mehatron*, ki ga je zasnovala Dunja Zupančič, moški pevski zbor Domen pa je izvedel njeno izbrano vokalno režijansko ljubezensko pesem *Lepa moja rožica*.« (Juniku, nepaginirano)

Juniku omenja tudi neuresničen obred poslavljanja od Milene Grm. Tega sicer v knjigi definira kot podzvrst informansa, ki jo Živadinov »občasno udejanja z igralci iz svoje petdesetletne predstave, saj se njene ponovitve zgodijo le vsakih deset let. Ti javni obredi služijo ohranjanju kontinuitete skupnosti, ker pa obstaja možnost, da med dvema ponovitvama kateri od igralcev umre, je sleherno tovrstno srečanje potencialno tudi obred poslavljanja – na katerega lahko vsak od njih pride s kakim svojim gradivom: govornim, plesnim, vizualnim.« (prav tam) Na podlagi predhodno opravljenega intervjuja z Živadinovom v knjigi zapiše:

Devetega aprila 2011 je umrla Milena Grm. Živadinov se spominja njenega predloga za obred poslavljanja, ki pa ga žal niso uresničili še za časa njenega življenja: 'Milena me je mesec dni pred smrtjo poklicala in rekla, da ne ve, kakšen naj bi bil obred poslavljanja, vendar si želi, da ga naredimo. Čutil sem, da je bolna ... in ji rekel: 'Okej, Milena, bomo že.' Ona pa je rekla: 'Ne vem, kaj naj bo to, vem pa, kje. Na Triglavskih jezerih.' Tega nismo storili, še preden je umrla, vsekakor pa bomo morali tam zgoraj, na tistih jezerih, nekaj narediti.'« (prav tam)

Kljub dozdevnemu »vztrajanju pri istem«, ki je vpisano tudi v koncept projekta, je tisto, kar Živadinov v petdesetletnem projektu proizvaja, pravzaprav razlika, ki se glede na sodelujoče kaže na vsaj dveh ravneh: 1) od leta 1995 se je spreminjala ekipa projekta, ki so ga zapustili ali se mu priključili različni umetniški sodelavci; v njegovo ožje jedro je denimo šele po premieri vstopil Miha Turšič, ki je ob Živadinovu in Zupančič danes eden od njegovih ključnih avtorjev, in 2) igralka in igralci ostajajo isti, a se starajo, zbolevalo in umirajo. Dramaturginja in kritičarka Nika Leskovšek leta 2015 s tem v zvezi zapiše:

Bolj kot spominska vaja ali filozofski koncept 'ponavljanja in razlike' pa je *Noordungova* stalnica prav sprememba. *Noordung 1995–2045* je namreč dokument spreminjanja, staranja (predstave), njenih ustvarjalcev in z njo vred njenih gledalcev: posthumni spomin in ostanek, zapuščina človeštva, lahko tudi obred poslavljanja ali zgolj molitveni stroj (nazadnje se pri Živadinovu vse kaže kot povezano). *Noordung* je mogoče razumeti tudi kot gledališče, ki je najbolj 'človeško, vse preveč človeško' prav v svojem efemernem poudarku, torej minljivosti, ki je minljivost človeka, 'ki bi še raje hotel nič, kot nič ne hotel'. (Leskovšek)

V spremenjenem kontekstu realnega vesolja bo petdesetletna predstava zaživela v razmerah onkraj gravitacije. Govorjene replike bo zamenjala glasba, mizansceno iz razmer zemeljske težnosti pa breztelesna režija. Štetje zemeljskih let, ki je bilo tako pomembno za projekt v prvi fazi vztrajanja na gledališkem odru, se bo ustavilo, kajti umboti se bodo kot umetniški sateliti v vesolje preselili za vedno. Umboti ne bodo brezosebni roboti, temveč izrazito personalizirani tehnološki substituti igralk in igralcev v abstraktni predstavi, ki bodo hkrati učinkovali tudi kot njihovi posmrtni kenotafi, saj bodo namesto organskih teles, ki bodo ostala na Zemlji, hranili in posredovali informacije o umrlih, vključno z njihovim genskim zapisom. Ker bo njihova razpostavitve v zemeljski orbiti trajna, se projekt *Noordung::1995–2045* v drugi fazi ponuja v branje tudi kot vesoljsko pokopališče, akcija razpostavljanja umbotov pa kot konceptualiziran pogreb, ki se bo zaključil s samomorom Živadinova. Medtem ko bodo ostali igralci in igralkе pokopani na Zemlji, bo njegovo fizično telo edino umrlo v vesolju in bo tam tudi »pokopano«.

Predpostavka, da bodo umrle igralkе in igralci živeli naprej, le da bodo njihova smrtna in spričo tega temeljno nepopolna telesa nadomeščena z idealno artifično formo, ki poleg trajne abstraktne predstave v vesolju obljublja tudi večno posmrtno življenje, je sama na sebi tako privlačna, da se organska telesa v njeni luči pokažejo kot popolnoma obsoletna in nezanimiva. Ne glede na to, da v medijih od vsega začetka obstaja precejšnje zanimanje za petdesetletni projekt, je bilo doslej malo ali nič pozornosti posvečene celo smrti Živadinova. Medtem ko se ve, kdaj in zakaj želi umreti, ga ni še nihče zares vprašal, kako namerava izvesti samomor in kaj se bo po smrti v vesolju zgodilo z njegovim umrlim telesom. Vsa pozornost velja konceptu predstave in njenemu performativu, medtem ko se njegovo lastno telo vselej izmuzne iz fokusa.

V primerih izstrelitve Dragana Živadinova v vesolje, ne nazadnje pa tudi trojnega pogreba Marine Abramović, imamo opraviti z načrtovanim izginotjem v skrivnost, za katero se zdi, kot da želita z njim zaokrožiti svoja umetniška opusa. Gre za umestitev njunih odsluženih organskih teles v praznino, ki bo nadomestila fizični obstoj groba – kot zadnjega počivališča, v katero bi bilo položeno umrlo organsko telo, pa tudi kot nagrobnika oziroma posmrtnega obeležja, ki bo lahko služilo kot mesto spominjanja in žalovanja za umrlima. Grob Marine Abramović bo sicer obstajal, vendar zaradi konceptualne ukane ne bo nihče nikoli z gotovostjo vedel, v katerem od omenjenih treh mest bo, Živadinovovo dejanje samomora v vesolju pa učinkuje kot izzvana konceptualna ponovitev izginotja, ki je v preteklem stoletju doletelo zadnje počivališče osrednje reference njegovega opusa, suprematističnega velikana Maleviča.

VII. ZAKLJUČEK

Ob zaključku naše raziskave lahko ugotovimo, da so podrobni pretres primerov iz prakse in teoretskih referenc vzdržale vse tri teze, ki smo jih postavili na njenem začetku. Kot svoj cilj smo napovedali sintezo treh med seboj prepletenih izzivov: 1) pogledati na »živost« gledališča skozi optiko smrti, 2) se vprašati, katera sredstva, postopke in strategije si izposoja iz drugih medijev z namenom, da bi se nekoga spominjalo ali za njim žalovalo, ter 3) preveriti namen, s katerim se je tega sploh lotilo. Sočasno smo že tudi dali vedeti, kakšne rezultate pričakujemo:

- 1) da v uprizoritvah, ki so doživele smrt v lastnih igralskih vrstah in po njej živijo dalje brez prezasedbe, na mestu, ki ga je v njih zasedal umrli, zazeva performativna praznina ter da se bo uprizoritev zaradi dejavnikov smrti in žalovanja preobrazila v drugačno in novo celoto.
- 2) da sodobno gledališče v primeru uprizarjanja smrti skoraj brez izjeme posega po sodobni tehnologiji, s čimer po eni strani parira drugim medijem, po drugi pa razkriva vznemirljiv paradoks: sočasno s tem, ko z njeno pomočjo prikazuje vsebine, ki jih zgolj z lastnimi sredstvi, postopki in strategijami ne bi moglo podati tako nazorno in neposredno, vseskozi na novo odkriva, definira in neguje lastno bistvo, torej soprisotnost izvajalca in gledalca.
- 3) da je na naraščajoči trend ukvarjanja s smrtjo in žalovanjem v sodobnem gledališču in drugih oblikah uprizoritvenih umetnosti bistveno vplival performativni obrat iz šestdesetih letih 20. stoletja, zaradi česar avtorjem izbranih primerov ne bo šlo (vsaj ne izključno) za estetizirane prikaze smrti in žalovanja, temveč za angažirane osebne izjave v njihovem lastnem imenu.

Kot reprezentativen in v praksi redko viden primera vzpostavitve performativne praznine po smrti glavnega igralca smo v pričujoči nalogi obravnavali Shakespearovega *Kralja Leara* v režiji Jana Klata, pa tudi uprizoritev Tadeusza Kantorja *Danes je moj rojstni dan* in enkratno performativno žalno gesto *Svetovalec. O predstavi, ki je ostala brez igralca*. V vseh treh primerih so se na podlagi rabe rekvizitov – stolov, ki so jih prej uporabljali umrli akterji – na odru vzpostavili duhovi dvojniki odsotnih posameznikov, ki so bili v prvem in tretjem primeru hkrati podkrepljeni tudi z rabo njihovih avdio- in videoposnetkov. Četudi njihovo zaznavanje pri gledalcih variira glede na to, koliko so seznanjeni z okoliščinami odsotnosti in kakšen odnos gojijo (če sploh) do njenega dejstva kot takšnega, se je v vseh treh primerih potrdilo, da so uprizoritve prenehale govoriti zgolj o njihovih nekdanjih motivih in temah, temveč so začele tematizirati tudi izgubo, odsotnost in žalovanje. Pridobile so torej dodatne plasti pomena, ki so nato v različni meri vplivale na recepcijo siceršnje vsebine pri vsakem posameznem gledalcu.

Kar se tiče uporabe sredstev, postopkov in strategij, ki si jih gledališče ob uprizarjanju smrti in žalovanja izposoja od sodobne tehnologije, smo nanje naleteli v skoraj vseh primerih, ki smo jih analizirali. Alain Platel in Milo Rau sta oba posegla po dokumentarnih videoposnetkih realne smrti, ki je bila v primeru uprizoritve *Rekviem za L* (*Requiem pour L*) naravna, v primeru uprizoritve *Grief and Beauty* pa vnaprej načrtovana in izzvana s pomočjo evtanazije. Rau je videokamero uporabil tudi na odru, kjer so se nastopajoči snemali z njo in se predvajali v živo na platnu, čeprav bili gledalci z njimi v dvorani; to je bila aluzija na pravkar končano obdobje pandemije covid-19, v katerem so bili ljudje za dolge mesece obsojeni zgolj na komunikacijo prek zaslonov. Na gledalca je imela sugestiven in daljnosežen učinek, kajti raven prisotnosti živih igralcev na platnu se je izenačila s tisto, ki jo je na njem zasedala že pokojna Johanna B.

Wajdi Mouawad je v uprizoritvi *Vnetje glagola živeti* (*L'inflammation du verbe vivre*) posegel po filmski kameri, s katero je dokumentiral svoje potovanje po sodobni Grčiji ter ga med živim nastopom vključeval v dogajanje na odru. Posneto gradivo mu je služilo za dokumentaren prikaz razmer v sodobni Grčiji in tudi za poetično pripoved z mitološkim ozadjem, ki je kulminirala v bližnjem posnetku umrlega Roberta Davreauxa kot Tejrezija. Prav tako sta kamero uporabila Celal Tayip, ki je v instalaciji *Zapuščina. Komadi/sobe brez ljudi* (*Nachlass. Pièces sans personnes*) kolektiva Rimini Protokoll z njo posnel pot, ki jo bo ob selitvi iz Švice v rodno Turčijo opravilo njegovo truplo, in Mohamed El Khatib, ki je v *Naj bo konec lep* (*Finir en beauté*) dokumentiral svoje poslednje trenutke z umirajočo mamo ter jih vključil tako v dramo kot v uprizoritev. Da njegovo besedilo funkcionira tudi brez posnetkov na ekranu, je pokazala uprizoritev Ivice Buljana v izvedbi Roberta Waltla, ki je stavila izključno na živi stik igralca in gledalca, obenem pa je slednjega tudi označila z izpovedjo prvega o njegovi lastni izgubi mame.

Jan Klata je ob novici, da mu bo v času igranja uprizoritve *Kralja Leara* umrl igralec naslovne vloge, sprejel odločitev, da se bo na to vnaprej pripravil s snemanjem audio- in videozapisov njegovega nastopa. Čeprav jih je v uprizoritev vključil že pred igralčevo smrtjo in s tem razširil njen dogajalni prostor, so po njej delovali na občinstvo drugače in, vsaj ob poznavanju ozadja, zbujali nove interpretacije. Dragan Živadinov se je petdesetletnega projekta *Projektil Noordung 1945–2045* lotil na podlagi vnaprejšnje konceptualizacije smrti svojih igralk in igralcev, ki jih bo nekoč nadomestil s tehnološkimi substituti in jih slednjič skupaj z informacijami o njih poslal v realno vesolje, kjer bo sam na točno določen datum naredil samomor in »izginil v skrivnost«.

Že bežen ponovni pregled obravnavanih primerov nam daje vedeti, da tehnologija v njih ni sama sebi namen, temveč je uporabljena premišljeno in strateško. Cilj ustvarjalcev ni osupljati gledalcev z možnostmi, ki jih ponujajo kamere, snemalniki in tehnološki substituti, temveč odpirati nove prostore srečevanja v gledališču. V nalogi so opisani momenti, ki dokazujejo, da so obravnavane uprizoritve najintimneje zarezale v trenutkih, ko so najočitneje posegle po tehnologiji. Spomnimo se samo na pojavitev Roberta Davreauxa na projekcijskem platnu v uprizoritvi, na pogled od zgoraj v *Kralju Learu*, ob katerem se je nenadoma zazdelo, kot da z neba na oder gleda Jerzy Grąlek, ali na substitut Milene Grm, ki je na drugi ponovitvi projekta Živadinova izvajal ljubezensko pesem iz Rezije. V vseh treh primerih je šlo za trenutke, ki so v obravnavanih uprizoritvah pomenili svojevrstne čustvene kulminacije, med katerimi se je odnos med gledalcem in njimi ravno zaradi uporabljene tehnologije samo še dodatno okrepil.

Kar se tiče performativnosti uporabljenih primerov, lahko ugotovimo, da med izbranimi primeri prevladujejo uprizoritve, ki bi jih lahko označili kot performativne dogodke. Izjemi v tem pogledu sta Cassolov in Platelov *Rekviem za L* (*Requiem pour L*) ter Klatov *Kralj Lear*, ki kljub obravnavanju realnih smrti vztrajata v območju klasične in zaključene uprizoritve ter bolj kot na lastne osebne in angažirane izjave stavita na estetsko in tehnično dovršenost. Deloma velja to tudi za Mouawada, ki lastno izpoved o svoji intimni izgubi literarizira in jo pripiše svojemu fiktivnemu alter egu z imenom Wahid. V vseh drugih primerih se avtorji in režiserji ter tudi nastopajoči izrekajo v lastnem imenu in ob tem pojasnjujejo svoje razloge za ukvarjanje s smrtjo in žalovanjem, pa tudi podpirajo nekatere civilne iniciative, ki urejajo razmere na tem področju.

Najočitnejši primer je v tem smislu Rauova uprizoritev *Grief and Beauty*, ki tako na odru kot v gledališkem listu in na spletu načne vprašanje evtanazije oziroma samomora z asistenco, pa tudi vzpostavi in opredeli gledališče kot prostor srečevanja in dialoga med izvajalci in gledalci. Umrlo Johanno B. predstavi kot članico gibanja RWS (Recht op Waardig Sterven / Pravica do dostojne smrti), ki je svoj odhod s tega sveta načrtovala celih deset let in ga nazadnje tudi izpeljala v skladu z lastnimi željami. Četudi za omenjeno gibanje ne agitira neposredno, je vendarle jasno, da Johannino stališče do umiranja spoštuje in tudi podpira. V ta namen se vsi nastopajoči razgalijo z lastnimi zgodbami o najrazličnejših izgubah, ki so jih doživeli v svojih življenjih, te pa se na odru nazadnje zlijejo v kolektivno izpolnitev njene poslednje in največje želje: da bi smrt prenehala biti »najbolj samotno opravilo na svetu« in bi spet zbliževala ljudi.

Toda stanje sodobnega sveta se v obravnavanih primerih ne kaže samo na ravni uporabljene tehnologije, temveč tudi na ravni družbenih, političnih in ekonomskih razmer, ki jih odslikavajo z odra. Globalno povezanost s svojo izrazito multikulturnostjo izpričujeta Mohamed El Khatib v monodrami *Naj bo konec lep (Finir en beauté)* in Celal Tayip v »svojem« delu instalacije *Zapuščina. Komadi/sobe brez ljudi (Nachlass. Pièces sans personnes)* kolektiva Rimini Protokoll, ki nam pripovedujeta o tem, kako posmrtni ostanki razseljenih ljudi potujejo nazaj v svojo domovino. Še bolj drastično nam razliko med celinami v dožemanju smrti in žalovanja predočita Cassol in Platel, ki Mozartov *Rekviem* prepustita bravurozni izvedbi temnopoltih glasbenikov, proces umiranja anonimne L na projekcijskem platnu pa prikažeta v kombinaciji z afriškimi pogrebnimi običaji, ki so za evropsko oko dokaj nevsakdanji. Pogrebi imajo namreč v Afriki veliko izrazitejšo družbeno vlogo kakor na Zahodu, kjer jih imamo za dogodke bolj ali manj zasebne narave, ki se jih, razen morda v primerih slavnih in izstopajočih osebnosti, poleg članov družine udeležujejo kvečjemu žalujoči, ki so umrlo osebo vsaj na daleč osebno poznali.

Na stanje v Evropi se omeji Jan Klata v *Kralju Learu*, ki prek zasedbenih izbir in premišljeno plasirane glasbene opreme vzpostavi cinično kritiko brezprizivne avtoritete, ki ni pripravljena na menjavo generacij in svoje moči ne izpušča iz rok. Kot piše v eni izmed kritik, ki je nastala že po smrti njegovega glavnega igralca, je Lear v njej postal simbol Evrope, ki se bori s svojimi šibkostmi, Vatikan pa mesto slavljenja privida moči, ki se je dejansko že zdavnaj izčrpala. Ko iz nje črta zadnje dejanje in Leara namesto fiktivni smrti pravzaprav prepusti povsem realni, s tem poskrbi za več kot pretresljiv in pesimističen zaključek dogajanja, ki pa se je v polnem pomenu in vseh razsežnostih gledalcem pojasnil šele po tistem, ko je igralec tudi v resnici umrl.

Obravnavani primeri vabijo k premisleku o tem, kako se je današnje pojmovanje smrti in žalovanja v zahodni kulturi in družbi vzpostavilo v odnosu do praks naših prednikov in tudi do fenomenov, ki zaznamujejo čas in prostor, v katerih živimo. Hkrati načnejo vprašanje o tem, kje so meje gledališke umetnosti ter do kod sme segati prikazovanje smrti na odru. Nobena od uprizoritev se ne zadovolji z vnaprejšnjim odgovorom in vsaka od njih si prizadeva premikati meje uprizarjanja po svoje. Kot je mogoče sklepati na podlagi večine primerov, ki so našli svoj prostor na straneh pričujoče naloge, je meja morda tam, kamor izbranih primerov ni zaneslo: kjer gledališče pozabi na svoje temeljno poslanstvo, stik z gledalcem, in preneha biti gledališče.

VIII. LITERATURA IN ELEKTRONSKI VIRI

1. Literatura

Andelković, Bojan. *Umetniški ustroj Noordung : filozofija in njen dvojnik*. Ljubljana: Založba ZRC (Inštitut za kulturne in spominske študije ZRC SAZU), 2016.

Appia, Adolphe. *Glasba, igralec, prostor*. Prevedla Suzana Koncut. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 126), 1998.

Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : Du Moyen Âge à nos jours*. Pariz: Éditions du Seuil, 1975.

Ariès, Philippe. *The Hour of Our Death : The Classic History of Western Attitudes Toward Death Over the Last One Thousand Years*. New York: Vintage Books, 2008.

Aristoteles. *Poetika*. Prevedel Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Koda), 2012.

Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. Prevedel Aleš Berger. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 119), 1994.

Auslander, Philip. *V živo : Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Prevedla Aleksandra Rekar. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 146), 2007.

Badiou, Alain. *Dvajseto stoletje*. Prevedla Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka Analecta), 2005.

Bajuk Senčar, Tatiana. »Miazmično pojmovanje tvornosti v dobi antropocena«. V: (Ur.) Podjed, Dan in Polajnar Horvat, Katarina. *Nevidno življenje odpadkov*. Ljubljana: Založba ZRC (Inštitut za kulturne in spominske študije ZRC SAZU), 2022. Str. 21-40.

- Barthes, Roland. *Dnevnik žalovanja*. Prevedla Suzana Koncut. Ljubljana: LUD Literatura, 2020.
- Barthes, Roland. *Fragmenti ljubezenskega diskurza*. Prevedla Zoja Skušek. Ljubljana: Založba /*cf., 2019.
- Bataille, Georges. *Erotizem*. Prevedla Sonja Dular. Ljubljana: Založba /*cf., 2022.
- Belting, Hans in Macho, Thomas. »Die neue Sichtbarkeit des Todes. Hans Belting und Thomas Macho im Gespräch«. V: Macho, Thomas in Marek, Kristin (Ur.). *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. Str. 235-260.
- Benjamin, Walter. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.« Prevedel Janez Vrečko. V: Benjamin, Walter: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2003. Str. 145-176.
- Braut, Pascale-Anne in Naas, Michael. »To Reckon with the Dead: Jacques Derrida's Politics of Mourning. V: Derrida, Jacques. *The Work of Mourning*. Chicago, London: Chicago University Press, 2001. Str. 1-30.
- Cieślak, Magdalena. »King Lear by Narodowy Teatr Stary«, v: Shakespeare Bulletin, letnik 34, številka 1, pomlad. Exeter: John Hopkins University Presss, 2016, str. 132-139.
- Cieślak, Magdalena. »'I fear I am not in my perfect mind.' Jan Klata's *King Lear* and the Crisis of Europe«. V: *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, letnik 19, številka 34. Łódź: Łódź University Press, 2019. Str. 107-117.
- Craig, Edward Gordon. »Igralec in nadmarioneta«. V: *O gledališki umetnosti*. Prevedel Lado Kralj. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 120), 1995. Str. 54-78.
- Čufer, Eda. »Atletika očesa. *Krst pod Triglavom* – vprašanje zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks. V: Kunst, Bojana in Pogorevc, Petra [Ur.]: *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska (zbirka Transformacije, št. 20), 2006. Str. 292-317.

- Derrida, Jacques. *The Work of Mourning*. Prevedla in uredila Pascale-Anne Brault in Michael Naas. Chicago, London: Chicago University Press, 2001.
- Diderot, Denis. »Paradoks o igralcu«. Prevedel Janez Negro. V: Diderot, Denis: *Rameaujev nečak – Paradoks o igralcu*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižnica Kondor, št. 122), 1971. Str. 93-138.
- Dolar, Mladen. »Strah hodi po Evropi«. V: *Das Unheimliche*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka Analecta), 1994. Str. 5-36.
- Dolar, Mladen. »'If Music Be the Food of Love ...'«. V: Dolar, Mladen in Žižek, Slavoj: *Filozofija v operi*. Ljubljana: LDS (Razprave 3-4/1992, Problemi 7-8/1992, zbirka Analecta), 1992. Str. 7-102.
- Douglas, Mary. *Čisto in nevarno : Analiza konceptov čistosti in tabuja*. Prevedla Marija Zidar. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Koda), 2010.
- Dular, Sonja. »Bog, če si, pridi dol. Pogovor z Junošem Miklavcem«. V: (Ur.) Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo. *Prišli so Pupilčki : 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska (Transformacije, št. 26) : Slovenski gledališki muzej (Dokumenti SGM letn. 45, št. 86), 2009. Str. 107-110.
- El Khatib, Mohamed. *Naj bo konec lep*. Prevedla Suzana Koncut. Tipkopis. Ljubljana: Mini teater, 2017.
- Féral, Josette. »Teatralnost. Raziskava o specifičnosti gledališkega jezika«. Prevedla Jana Pavlič. V: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Uredil Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska (Transformacije, št. 1), 1996. Str. 3-17.
- Fischer-Lichte, Erika. »Gledališče kot semiotični sistem«. Prevedla Špela K. Virant. V: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Uredil Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska (Transformacije, št. 1), 1996. Str. 29-45.

- Fischer–Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Prevedel Jaša Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Koda), 2008.
- Forstnerič Hajnšek, Melita. »Predstava umrla z igralcem«. Maribor: Večer, 22. 6. 2017.
- Földényi, László F. *Hvalnica melanholiji*. Prevedla Gabriella Gaál. Ljubljana: Beletrina (Knjižna zbirka Koda), 2018.
- Foucault, Michel. *Rojstvo klinike*. Prevedla Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Koda), 2009.
- Freud, Sigmund. »Motiv izbire skrinjice (1913)«. Prevedel Marko Štuhec. V: *Spisi o umetnosti*. Ljubljana: Založba /*cf., 2001. Str. 191-199.
- Freud, Sigmund. »Das Unheimliche (1919)«. Prevedla Doris Debenjak. V: *Spisi o umetnosti*. Ljubljana: Založba /*cf., 2001. Str. 289-325.
- Freud, Sigmund. »Žalovanje in melanholija (1917 [1915])«. Prevedel Rado Riha. V: *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2012. Str. 191-211.
- Gantar, Kajetan. »Spremna beseda«. V: Homer: *Odiseja*. Prevedel Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižnica Kondor; 263). Str. 109-146.
- Gantar, Kajetan. »Sofoklov *Filoktet* in njegova aktualnost«. V: Gledališki list uprizoritve *Filoktet* po predlogah Sofokla in Heinerja Müllerja, letnik LXXV, sezona 1995/96, dvojna številka 7, 8. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 1996. Str. 18-20.
- Gorenec, Bojan. »Simptom je simptom je simptom.« V: Malevič, Kazimir Severinovič. *Bog ni zapustil prestola*. Prevedel Bojan Gorenec. Ljubljana: Galerija Škuc, 1986. Str. 1-2.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Slehernik. Igra o smrti bogatega človeka*. Prevedel Niko Grafenauer. Ljubljana: Založba Mihelač (zbirka Svetovni klasiki), 1993.

- Hoffmann, E. T. A. »Peskar«. Prevedla Mojca Savski. V: V: Das *Unheimliche*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka Analecta), 1994. Str. 37-69.
- Jindra, Michael in Noret, Joël (ur.). *Funerals in Africa : Explorations of a social Phenomenon*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2013.
- Jovanović, Dušan. »Pleme, konfrontacija in kolaž«. V: Jovanović, Dušan: *Paberki*. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 123), 1996. Str. 68-79.
- Jung, Carl Gustav. Psihologija in alkimija. Prevedel Alfred Leskovec. Ljubljana: Beletrina (Zbirka Koda), 2017.
- Juniku, Agata. *Indoš in Živadinov, teatro-bio-grafiji : Sveto in ludično kot modusa političnega v gledališču*. Prevedla Aleksandra Rekar. Ljubljana: MGL.Tipkopis. Nepaginirano. [V času nastajanja naloge je knjiga še v procesu priprave na izid.]
- Keefe, Simon P. *Mozart's Requiem. Reception, Work, Completion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Kertzer, David I. »Introduction to the Second Edition«. V: Genep, Arnold van. *The Rites of Passage*. Druga izdaja. Prevedli Monika B. Wizedom in Gabrielle L. Caffee. Chicago, London: Chicago University Press, 2019. Str. vii- xiii.
- Kleist, Heinrich von. »O marionetnem gledališču«. Prevedla Mojca Kranjc. V: *Maska: časopis za scenske umetnosti*, letnik VIII, številka 3-4, pomlad-poletje. Ljubljana: Maska, 1999. Str. 50-51.
- Klotz, Volker. *Zaprta in odprta forma v drami*. Prevedla Mojca Kranjc. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 121), 1996.
- Kobialka, Michal. »The Quest for the Self/Other. A Critical Study of Tadeusz Kantor's Theatre«. V: Kobialka, Michal (ur.): *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990. Tadeusz Kantor*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993, str. 267-386.

- Komelj, Miklavž. »Zaprto veselje«. V: Sodobnost, letnik 72, številka 2. Ljubljana: KUD Sodobnost international, 2008. Str. 196-213.
- Kott, Jan. »'Kralj Lear' ali z drugimi besedami 'Konec igre'«. Prevedla Radojka Vrančič. V: Kott, Jan: *Eseji o Shakespearu*. Ljubljana: DZS, 1964. Str. 103-138.
- Kralj, Lado. »Rojstvo odrske utopije«. V: Craig, Edward Gordon. O gledališki umetnosti. Ljubljana: MGL ((Knjižnica MGL, zv. 120), 1995. Str. 194-203.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon; zv. 44.), 1998.
- Kralj, Lado. »Performativni obrat«. V: Fischer–Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Prevedel Jaša Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Koda), 2008. Str. 339-345.
- Kübler-Ross, Elisabeth. *On Death and Dying. What the Dying Have to Teach Doctors, Clergy & Their Own Families*. New York: Scribner, 2014.
- Kübler-Ross, Elisabeth. *On Grief and Grieving. Finding the Meaning of Grief Through Five Stages of Loss*. New York: Scribner, 2014.
- Kunst, Bojana. *Nemogoče telo. Telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*. Ljubljana: Maska (Transformacije, št. 3), 1999.
- Kunst, Bojana. »Živo v kulturi sodobnih medijev«. V: Auslander, Philip. *V živo : Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Prevedla Aleksandra Rekar. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 146), 2007. Str. 11-26.
- Lindemann, Erich. »Grief and Grief Management: Some Reflections«. V: The Journal of Pastoral Care. Letnik XXX, številka 3. The Journal of Pastoral Care Publications, 1976. Str. 198-207.

- Lindemann, Erich. *Beyond Grief : Studies in Crisis Intervention*. New York, London: Jason Aronson, 1979.
- Lukan, Blaž. »Kdo je Svetovalec?«. V: Gledališki list uprizoritve *Svetovalec*, sezona 2016/2017, letnik 67, številka 3. Ljubljana: MGL, 2016. Str. 13-19.
- Macho, Thomas in Marek, Kristin. »Die neue Sichtbarkeit des Todes«. V: Macho, Thomas in Marek, Kristin (Ur.). *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. Str. 9-21.
- Malevič, Kazimir Severinovič. *Suprematizam – Bespredmetnost : tekstovi, dokumenti, tumačenja*. Uredil Slobodan Mijušković. Beograd: Studentski izdavački centar, 1980.
- Malevič, Kazimir Severinovič. *Bog ni zapustil prestola*. Prevedel Bojan Gorenec. Ljubljana: Galerija Škuc, 1986.
- Milohnič, Aldo. »Tisti, ki niso klali kokoši«. V: (Ur.) Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo. *Prišli so Pupilčki : 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska (Transformacije, št. 26) : Slovenski gledališki muzej (Dokumenti SGM letn. 45, št. 86), 2009. Str. 247-256.
- Mlačnik, Primož. *Poročilo o melanholiji : primer Kafka*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede /Založba FDV/, 2020.
- Mlačnik, Primož. »The Deconstruction of Freud's Theory of Melancholy«. V: Družboslovne razprave, letnik XXXIV, številka 88. Ljubljana: Slovensko sociološko društvo, 2018. Str. 113-131.
- Mouawad, Wajdi. *Inflammation du verbe vivre*. Montréal in Pariz: Leméac/Actes Sud-Papiers, 2016.
- Nachlass. Pièces sans personnes*. Katalog instalacije. Lozana: Théâtre Vidy, 2017.
- Parker, Robert. *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. New York: Oxford University Press, 1996.

- Pavček, Saša. »Mokrocveteče rožice Talije«. V: Gledališki list uprizoritve *Odhodi vlakov*, sezona 2018/2019, letnik 69, številka 6. Ljubljana: MGL, 2018. str. 13-19.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prevedel Igor Lampret. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 124), 1997.
- Pogorevc, Petra. »Frankenstein med bliski in elektrošoki«. V: Gledališki list MGL, letnik 63, sezona 2012/2013, številka 1. Ljubljana: MGL, 2012. Str. 17-19.
- Pogorevc, Petra. »Svetovalec. O predstavi, ki je ostala brez igralca«, v: Bilten FBS, št. 4. Maribor: Borštnikovo srečanje, 23. 10. 2017.
- Pogorevc, Petra. *Joži : Biografski roman o Jožici Avbelj*. Ljubljana: Beletrina (zbirka Posebne izdaje), 2022.
- Rayner, Alice. *Ghosts. Death's Double and the Phenomena of Theatre*. Minneapolis, London: 2006.
- Richard, Birgit. »Inkarnationen der Untoten? Virtueller Tod und Leichen in den digitalen Medien«. V: Macho, Thomas in Marek, Kristin (Ur.). *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. Str. 579-595.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Mali princ*. Prevedel Jaroslav Skrušny. Ljubljana: Beletrina (Knjižna zbirka Zvezdna Beletrina), 2022.
- Shakespeare, William. *Kralj Lear*. Prevedel Matej Bor. Ljubljana: Slovenska matica, 1964.
- Shakespeare, William. *Romeo in Julija*. Prevedel Oton Župančič. Tipkopis. Ljubljana: MGL, 2010.
- Skupina 443 (Milan Jesih, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, Ivo Svetina, Dušan Rogelj, Dušan Jovanović). *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. V: (Ur.) Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo. *Prišli so Pupilčki : 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska

(Transformacije, št. 26) : Slovenski gledališki muzej (Dokumenti SGM letn. 45, št. 86), 2009. Str. I-XX.

Slapšak, Svetlana. »Sofoklov *Filoktet* – moška melodrama; Müllerjev *Filoktet* – ali je sarkazem pogubnejši od melodrame?«. V: Gledališki list uprizoritve *Filoktet* po predlogah Sofokla in Heinerja Müllerja, letnik LXXV, sezona 1995/96, dvojna številka 7, 8. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 1996. Str. 36-39.

Slapšak, Svetlana. *Antična mitografija*. Ljubljana: Beletrina (Knjižna zbirka Koda), 2017.

Sofokles. *Filoktet*. Prevedel Kajetan Gantar. V: Sofokles: *Ajant; Trahinke; Filoktet*. Maribor: Obzorja, 2000. Str. 146-220.

Sofokles. *Antigona*. Prevedel Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2022.

Staël, Madame de. *O Nemčiji*. Prevedla Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.

Svetina, Ivo. »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk«. V: (Ur.) Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo. *Prišli so Pupilčki : 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska (Transformacije, št. 26) : Slovenski gledališki muzej (Dokumenti SGM letn. 45, št. 86), 2009. Str. 27-77.

Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Prevedel Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 130), 2000.

Taufer, Venio. »Eksperimentalno gledališče v Križankah: pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki«. V: (Ur.) Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo. *Prišli so Pupilčki : 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska (Transformacije, št. 26) : Slovenski gledališki muzej (Dokumenti SGM letn. 45, št. 86), 2009. Str. XXVIII.

Tenenti, Alberto. *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*. Prevedla Vera Troha. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1987.

- Toporišič, Tomaž. »Odisejeva dramaturgija rabljenih besed«. V: Toporišič, Tomaž: *Levitve drame in gledališča*. Maribor: Aristej (Zbirka Dialogi), 2008. Str. 60-70.
- Toporišič, Tomaž. »Performativni obrat Pupilije Ferkeverk«. V: (Ur.) Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo. *Prišli so Pupilčki : 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska (Transformacije, št. 26) : Slovenski gledališki muzej (Dokumenti SGM letn. 45, št. 86), 2009. Str. 215-230.
- Turner, Victor. *The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual*. New York: Cornell University Press (Cornell Paperbacks), 1970.
- Ubersfeld, Anne. *Brati gledališče*. Prevedel Jan Jona Javoršek. Ljubljana: MGL (Knjižnica MGL, zv. 135), 2002.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Druga izdaja. Prevedli Monika B. Wizedom in Gabrielle L. Caffee. Chicago, London: Chicago University Press, 2019.
- Vidal–Naquet, Pierre. »Sofoklov *Filoktet* in efebija«. V: Vernant, Jean–Pierre in Vidal–Naquet, Pierre: *Mit in tragedija v stari Grčiji*. Prevedli Suzana Koncut in Agata Šega. Ljubljana: ŠOU (Knjižna zbirka Prevodi), 1994. Str. 121-136.
- Vrečko, Janez. »Sofoklov *Filoktet*«. V: *Atiška tragedija*. Maribor: Obzorja, 1997. Str. 221-308.
- Wajcman, Gérard. *Objekt stoletja*. Prevedla Ana Žerjav in Marko Jenko. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (zbirka Analecta), 2007.
- Waltl, Robert. »Uvod v uprizoritev drame Naj bo konec lep Mohameda El Khatiba.« Prepis z video posnetka uprizoritve. Ljubljana: Mini teater in MG Ptuj, 2017. Nepaginirano.
- Zeitlin, Froma, I. »Igrati drugega: gledališče, gledališkost in žensko v grški drami«. V: *Ženska v grški drami*. Ljubljana: ŠOU (Knjižna zbirka Krt; 87), 1993. Str. 1-34.

Zimmermann, Melanie. *Ein Trauerritual als Feier des Lebens. Fabrizio Cassol und Alain Platel im Interview*. V: Programska knjižica uprizoritve *Requiem pour L*, ki je izšla ob njeni avstrijski premieri. St. Polten: Festspielhaus, 2019. Str. 8-13.

2. Elektronski viri

Anđelković, Bojan: »Od genealogije tehnike/subjekta do geneze tehnosubjekta v filmu *2001: Odiseja v vesolju (problem nadčloveka)*«.

<https://www.scribd.com/document/597554261/Anđelkovic-NOORDUNG-Odiseja-v-vesolju>. Spletna knjižnica Scribd, 29. 9. 2022.

Anđelković, Bojan. »Živadinov, Zupančič, Turšič : Ljubzen–Država–Gledališče«.

<https://radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/zivadinov-zupančič-turšič-ljubzen-država-gledališče>. Radio Študent, 28. 09. 2011.

Anđelković, Bojan. »Noordung: 1995-2015-2045 : ponavljanje in razlika«.

<https://radiostudent.si/sites/default/files/slike/2015-04-22-teater-v-eter-noordung-1995-2015-2045.druga-ponovitev.40972.jpg>. Radio Študent, 22. 4. 2015.

Boerner, Kathrin, Stroebe, Margaret, Schut, Henk, Wortman, Camille B. »Grief and

Bereavement: Theoretical Perspectives«. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/380385>. Encyclopedia of Geropsychology, 2017.

Bogart, Anne. »Shared Heat«. <http://siti.org/content/shared-heat>. SITI, 12. 9. 2016

Buglass, Edith. »Grief and Bereavement Theories«.

<https://go.gale.com/ps/i.do?p=HRCA&u=googlescholar&id=GALE%7CA230415628&v=2.1&it=r&sid=HRCA&asid=074e66d7>. Nursing Standard, 16. 6. 2010.

Butler, Anthea. »Sinead O'Connor used her voice. And not just for singing melodies.«

<https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/sinead-oconnor-pope-picture-legacy-death-rcna96560>. MSNBC, 29. 7. 2023.

- Cappelle, Laura. »The Moment of Death, Live Onstage.«
<https://www.nytimes.com/2021/10/21/theater/euthanasia-theater.html>. New York Times, 21. 10. 2021.
- Climenhaga, Lily. »'Is Anybody There?' – Milo Rau's 'Everywoman' in Salzburg«. <https://lostdramaturgininternational.wordpress.com/2020/08/25/is-anybody-there-milo-raus-everywoman-in-salzburg/>. Lost Dramaturgin International, 25. 8. 2020.
- Climenhaga, Lily. »'It is only with the heart that one can see rightly' – Milo Rau's 'Grief and Beauty' (September 22, 2021)«. <https://lostdramaturgininternational.wordpress.com/?s=grief+and+beauty>. Lost Dramaturgin International, 27. 9. 2021.
- Dalant, Moïra. »Interview with Susanne Kennedy and Markus Selg«. <https://festival-avignon.com/en/interview-with-susanne-kennedy-and-markus-selg-338343>. V angleščino prevedla Gaël Schmidt-Cléach. Festival Avignon, 2023.
- Dementsova, Emiliia. »Jan Klata's 'King Lear' at the Theatre Olympics: In the Name of the Father«. <https://thetheatretimes.com/jan-klatas-king-lear-at-the-theatre-olympics-in-the-name-of-the-father/> The Theatre Times, 2. 11. 2019.
- Derrida, Jacques. »Politike prijateljstva«. Prevedel Mario Kopic. <https://pescanik.net/politike-prijateljstva/>. Peščanik, 12. 10. 2009.
- Fisher, Mark. »*Familie* review: Milo Rau's soulful hymn to life on the brink of death«. <https://www.theguardian.com/stage/2020/jan/05/familie-review-milo-rau-ntgent-ghent-belgium-real-life-family>. The Guardian, 5. 1. 2020.
- Gorer, Geoffrey. »The Pornography of Death«. <https://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf>. Romolo Capuano, 2003.
- Groves, Nancy. »Marina Abramović reveals plans for her funeral, 'the artist's last piece'«. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/01/marina-abramovic-reveals-plans-for-her-funeral-the-artists-last-piece>. The Guardian, 1. 7. 2015.

- Hornbostel, Carmen. »Trying to Share Something That Is not Shareable. Milo Rau in conversation with Carmen Hornbostel about a dramaturgy of everyday existence, euthanasia and sustainable art production«. V: Programska knjižica uprizoritve *Grief and Beauty*. <https://readymag.website/NTGent/grief-en/>. NT Gent, 2021.
- Jennings, Luke. »This Week in Dance: Requiem pour L; Bernstein Centenary – review«. <https://www.theguardian.com/stage/2018/mar/25/requiem-pour-l-bernstein-centenary-observer-review>. The Guardian, 25. 3. 2018.
- »Johanna B«. Izjava avtorske ekipe uprizoritve *Grief and Beauty*. V: Programska knjižica uprizoritve *Grief and Beauty*. <https://readymag.website/NTGent/grief-en/>. NT Gent, 2021.
- Kaegi, Stefan / Huber, Dominic. »Nachlass. Pièces sans personnes«. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>. Rimini Protokoll, 2016.
- Košir, Tina. »Do zadnjega diha se je kopala v naši ljubezni.« <https://www.facebook.com/tina.kosir.potnavznoter>. Facebook, 2. 5. 2024.
- Krečič, Jela. »Malevič je mrtev! Živel Malevič!«. <https://old.delo.si/kultura/vizualna-umetnost/malevic-je-mrtev-zivel-malevic.html>. Delo, 9. 7. 2015.
- Kuzmič, Franc. »Obredi in običaji med Židi ob smrti«. <https://www.pomurski-muzej.si/pages/posts/obredi-in-obiaji-med-idi-ob-smrti-422.php>. Pomurski muzej, datum objave ni naveden.
- Lebeau, Anne-Bénédicte. »Communion funebre«. <http://www.carnetdart.com/finir-en-beaute/>. Carnet d'art, 14. 11. 2018.
- Leskovšek, Nika. »V pričakovanju izstrelitve v orbito«. <https://www.dnevnik.si/1042711790>. Dnevnik, 23. 4. 2015.
- Lesničar Pučko, Tanja. »Dragan Živadinov – Dunja Zupančič – Miha Turšič«. Intervju. <https://www.dnevnik.si/1042536347>. Dnevnik, 28. 10. 2012.

- Maličev, Patricija. »Mohamed El Khatib: Zakaj bi na odru petnajstkrat gledali Alaina Delona?« <https://old.delo.si/sobotna/mohamed-el-khatib-zakaj-bi-na-odru-petnajstkrat-gledali-alaina-delona.html>. Delo, 10. 11. 2017.
- Matić, Borisav. »Intervju sa Fabriciom Kasolom«. <https://52.bitef.rs/Blog/961/Intervju-sa-Fabriciom-Kasolom.shtml>. Bitef blog, 26. 9. 2018.
- Mc Ewen, Rhonda, in Scheaffer, Kathleen. "Virtual Mourning and Memory Construction on Facebook: Here Are the Terms of Use". Bulletin of Science Technology and Society. https://www.researchgate.net/publication/260749007_Virtual_Mourning_and_Memory_Construction_on_Facebook_Here_Are_the_Terms_of_Use. Researchgate, 8. 10. 2015
- Mencigar, Lea. »Pregled teorij in modelov žalovanja«. <http://revijapanika.si/2022/09/28/pregled-teorij-in-modelov-zalovanja/>. Panika, 28. 9. 2022.
- Minns, Nicholas in Albano, Caterina. »Fabrizio Cassol and Alain Platel, Requiem pour L at Sadler's Wells«. <https://www.writingaboutdance.com/performance/fabrizio-cassol-alain-platel-requiem-pour-l/>. Writing About Dance, 29. 3. 2018.
- Obrist, Hans Ulrich. »On Life and Death : Marina Abramovic and Hans Ulrich Obrist in Conversation.« <https://www.anothermag.com/art-photography/15091/marina-abramovic-hans-ulrich-obrist-interview-another-magazine-aw23>. Another Magazine, 13. 9. 2023.
- Pelletier, Katie. »TBA Review: Grief and Humor in Mohamed El Khatib's *Finir en beauté*«. <https://www.portlandmercury.com/tba/2016/09/20/18576158/tba-review-grief-and-humor-in-mohamed-el-khatibs-finir-en-beaut>. Portland Mercury, 20. 9. 2016.
- Poštuvan, Vita. »Doživljanje samomora ter varovalni dejavniki in dejavniki tveganja v procesu reintegracije bližnjih po samomoru«. <http://zivziv.si/wp-content/uploads/zalovanje-in-model-rastoče-rože.pdf>. Slovenski center za raziskovanje samomora – spletna postaja Živ? Živ!, datum objave ni naveden.

Pranjić, Kristina. »Zmaga nad soncem«. <https://radiostudent.si/kultura/objekt-meseca/zmaga-nad-soncem>. Ljubljana: Radio Študent, 23. 2. 2014.

Rosenfeld, Eva K. »The Fire That Changed The Way We Think About Grief«. <https://www.thecrimson.com/article/2018/11/29/erich-lindemann-cocoanut-grove-fire-grief/>. The Harvard Crimson, 29. 11. 2018.

Seligson, Hannah. "An Online Generation Redefines Mourning". <https://www.nytimes.com/2014/03/23/fashion/an-online-generation-redefines-mourning.html>. New York Times, 21. 3. 2014.

Spreng, Eberhard. »Wiederaufstehung und Selbstgeburt.« <https://www.eberhard-spreng.com/theater/kritiken/susanne-kennedy-inszeniert-angela-a-strange-loop/>. Eberhard Spreng, 12. 5. 2023.

Taylor, James C. »Matters of life and death explored by Marina Abramovic, Robert Wilson«. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-life-death-marina-abramovic-20131215-story.html>. Los Angeles Times, 16. 12. 2013.

»Unknown Warrior«. <https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/commemorations/unknown-warrior>. Westminster Abbey, datum objave neznan.

Vrdlovec, Zdenko. »O *Anatomiji melanholije* Roberta Burtona: Obstoje brez smisla in resnice«. <https://www.dnevnik.si/1042659728>. Dnevnik, 2. 1. 2014.

Wagner, B. B. »The Graveyard Prostitutes of Rome and Beyond«. <https://www.ancient-origins.net/ancient-places-europe/graveyard-prostitutes-0014467>. Ancient Origins, 29. 10. 2020.

Watts, Graham. »Alain Platel & Fabrizio Cassol – Requiem pour L. – London«. <https://dancetabs.com/2018/03/alain-platel-fabrizio-cassol-requiem-pour-l-london/>. DanceTabs, 23. 3. 2018.

- Weickmann, Dorion. »Die Kunst zu Sterben«. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/tanz-die-kunst-zu-sterben-1.3832727?reduced=true>. Süddeutsche Zeitung, 19. 1. 2018.
- »What makes ANGELA, ANGELA«. <https://www.narodni-divadlo.cz/en/show/angela-a-strange-loop-susanne-kennedy-marcus-selg-148841320>. Promocijsko besedilo. Festival Crossroads Praga. Spletna stran Narodnega gledališča Praga, 2023.
- »Zadnje pismo Mance Košir: 'Tako kot ravnamo z umirajočimi, bodo ravnali z nami«. <https://n1info.si/novice/slovenija/zadnje-pismo-mance-kosir-tako-kot-ravnamo-z-umirajocimi-bodo-ravnali-z-nami/>. N1, 3. 5. 2024.
- Zlobec, Marijan. »Komemoracija za Gašperja Tiča najbolj iskrena in doživeta predstava MGL«. <https://marijanzlobec.wordpress.com/2017/06/23/komemoracija-za-gasperja-tica-najbolj-iskrena-in-doživeta-predstava-mgl/>. Wordpress, 23. 6. 2017.
- Zneimer, Lia. »How We Mourn in the Age of Social Media.« <https://time.com/47252/mourning-social-media/>. Time, 6. 5. 2014.
- Živadinov, Dragan. »50 koordinat postgravitacijske umetnosti«. <https://www.scribd.com/document/31097592/50-kordinat>. Spletna knjižnica Scribd, 2010.

IZJAVA O AVTORSTVU

doktorske disertacije

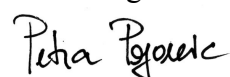
Spodaj podpisana študentka **Petra Pogorevc**, vpisna številka **44170037**, avtorica pisnega zaključnega dela študija z naslovom: ***Smrt in žalovanje kot mejna in preobrazbena dejavnika v sodobnih uprizoritvenih umetnostih,***

IZJAVLJAM,

1. da je pisno zaključno delo študija rezultat mojega samostojnega dela;
2. da je tiskana oblika pisnega zaključnega dela študija istovetna elektronski obliki pisnega zaključnega dela študija;
3. da sem pridobila vsa potrebna dovoljenja za uporabo podatkov in avtorskih del v pisnem zaključnem delu študija in jih v pisnem zaključnem delu študija jasno označila;
4. da sem pri pripravi pisnega zaključnega dela študija ravnala v skladu z etičnimi načeli in, kjer je to potrebno, za raziskavo pridobila soglasje etične komisije;
5. soglašam, da se elektronska oblika pisnega zaključnega dela študija uporabi za preverjanje podobnosti vsebine z drugimi deli s programsko opremo za preverjanje podobnosti vsebine, ki je povezana s študentskim informacijskim sistemom članice;
6. da na UL neodplačno, neizključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki, pravico reproduciranja ter pravico dajanja pisnega zaključnega dela študija na voljo javnosti na svetovnem spletu preko Repozitorija UL ali digitalnega kataloga UL AGRFT eKumba;
7. [za zaključna dela na 3. stopnji študija, sestavljena iz člankov] da sem od založnikov, na katere sem predhodno izključno prenesla materialne avtorske pravice na člankih, pridobila potrebna soglasja za vključitev člankov v tiskano in elektronsko obliko disertacije. Soglasja UL omogočajo neodplačno, neizključno, prostorsko in časovno neomejeno hranjenje avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranje ter dajanje disertacije na voljo javnosti na svetovnem spletu preko Repozitorija UL ali digitalnega kataloga UL AGRFT eKumba;
8. da dovoljujem objavo svojih osebnih podatkov, ki so navedeni v pisnem zaključnem delu študija in tej izjavi, skupaj z objavo pisnega zaključnega dela študija;
9. dovoljujem uporabo mojega rojstnega datuma v zapisu COBISS.

V Ljubljani, 25. 2. 2025

Petra Pogorevc



PODATKI O DELU

Ime in priimek: Petra Pogorevc

Naslov doktorske disertacije: *Smrt in žalovanje kot mejna in preobrazbena dejavnika v sodobnih uprizoritvenih umetnostih*

Kraj: Ljubljana

Leto: 2025 (februar)

Število strani: 220

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

Program in smer študija: Humanistika in družboslovje, Študiji scenskih umetnosti

Mentor: prof. dr. Tomaž Toporišič

Prevod angleškega povzetka: Mateja Petan

Lektura: Barbara Rogelj