

Eksistencializacija suspenza

Jasna Jasna Žmak: *This is my truth tell me yours*. Center za dramske umetnosti (Zagreb), Via Negativa (Ljubljana), Mesto žensk (Ljubljana), datum ogleda 15. 3. 2024.



Če ne poznaš konteksta avtoričinega življenja in/ali ustvarjanja, se ti, po začetku sodeč, zdi, da bo njen performans ostajal na ravni formalnega poigravanja z dramaturškimi sredstvi, predvsem s sredstvom *suspenza*. Vendar se sčasoma izkaže, da *suspenza ne uporablja, ampak se z njim bori*.

Suspenz, ki je v gledališču in filmu razumljen kot prefinjeno sredstvo za manipulacijo z gledalčevo pozornostjo, se v vsakdanji komunikaciji izkaže za *ogrinjalo laži*; za trenutek, ki se večno napoveduje, a se nikoli ne zgodi. Ko pa se naposled *dejansko zgodi*, je njegova vsebina pogosto zvedena na zgolj še en primerek v množici istih. Srednjeveška *a priori* epistemologija abstraktnih občosti, v katero so naposled zapadli še njeni največji moderni filozofski kritiki, je (očitno) trdovratna značilnost človeške *spoznavne mašinerije*, ki jo predstava *This is my truth tell me yours* avtorice **Jasne Jasne Žmak** po eni strani spretno izkorišča, po drugi pa se upira njenemu neumornemu ponavljanju in poustvarjanju v kulturni in družbeni sferi. Igra z gledališkimi sredstvi in tropi se vztrajno sprevača v resnično izpoved, sopostavitev teh dveh diskurzivnih modalnosti pa nas vodi v primerjavo umetniških in (etično-)izkustvenih aspektov »sredstev«, kot so suspenz, iluzija in vključevanje občinstva.

Desetminutna zamuda nam omogoči, da se razgledamo po praznini odra, ki jo napolnjuje le en predmet: odeja. A še preden lahko začnemo dodobra špekulirati o tem, kaj se bo zgodilo z *odejo*, na oder sramežljivo stopi avtorica, ki v roki drži *pištolo*. Odeja se nam naenkrat ne zdi več tako vznemirljiva: pištola je na koncu koncev gledališki rekvizit *par excellence*, česar nas je učil že **Čehov**, ko je tako znamenito zatrdil, da za pridobitev gledalkine pozornosti zadostuje, če nekam na začetek drame postavimo pištolo. A v trenutku, ko nam avtorica v spomin priključuje to prežvečeno idejo, sama začne ustvarjati suspenz drugačne vrste. Suspenz, ki ni nujno dramaturški, saj se z njim ne »poigrava«, ampak ga pravzaprav *izpoveduje* – suspenz njene lastne treme ali sramežljivosti, ki je v nekem splošnejšem smislu suspenz *vsakršnega vstopa* v stik ali dialog z drugim. Sploh takrat, ko si želiš, da stik ne bi porajal le govoričenja, ampak tudi pristno izmenjavo lastnih izkustev, pogosto vtisnjenih v tkanino živčevja in zatorej nikoli dokončno ubesedljivih.

Avtorica suspenz ohranja z medsebojno povezanima »tehnika«*», katerih »tehničnost«* hkrati prevprašuje, saj v kontekstu performansa nista zares *tehniki*, ampak »naravni«*» izraz njene osebne zgodbe. Najprej nam pove, da ji je nerodno biti sama na odru, potem pa išče načine, da bi se izognila tremi: prekrije se z odejo, obrne se stran od občinstva, skriva se v daljni kot odra, pretvarja se, da predava (ker ji kot predavateljici dramaturgije takšen format ne povzroča toliko treme). Ko preizkusi vse načine, da bi prebila četrto steno, da bi torej ustvarila prost pretok med seboj in nami, ji kot edina možnost preostane vključevanje občinstva. Uvodna dvoumnost med igranim in resno mišljenim ter občutenim nas tako odpre nadaljnjemu razmisleku o tem, kako se lahko v gledališču zamaje meja med nameravanim in nenamernim, med resničnim in lažnim, med etičnim in estetskim.*

Avtoričin kritični odnos do (etične) problematike zavajanja gledališkega občinstva je razgrnjen polagoma in s *svojevrstnim zavajanjem*. Po eni strani vztrajno odlaga trenutek izpovedi *lastne resnice*, s čimer v nas sproža *željo*; po drugi pa v nas nenehno dreza z drobci zgodb iz svojega življenja (in umetniškega ustvarjanja), s čimer spretno izkorišča našo privajenost na specifično diskurzivnost *osebne izpovedi*, ki je na socialnih omrežjih v zadnjih letih postala svojevrsten trop. Metakritiko gledališkega suspenza vedno znova prekinja s *trenutki realnega*, vendar vsak porajajoči se trenutek realnega vsakič znova razveljavi s takšnim ali drugačnim formalizmom. Tako se večno vrača k temu – in odvrta od tega – kar je želela povedati že takoj na začetku. Nam pa se to morda zdi povsem kredibilna *tehnika* (kakšnega gledališča absurda): avtorica bi lahko najbrž do konca predstave počela isto, pa bi ji vseeno vsi navdušeno ploskali (čeprav ne bi imeli pojma, zakaj, morda zaradi njene prisotnosti).

» KAJ JE MINIMALNI AKT GLEDALIŠKEGA ČARANJA IN KDAJ LAHKO ZA GLEDALIŠČE REČEMO, DA JE S SVOJIM UROKOM POSEGLO PREGLOBOKO V INTIMO GLEDALK ALI (SO)USTVARJALK? «

Ko že napol sprejmemo takšno premiso, nas avtorica preseneti s spremembo *tona* svoje odrske prisotnosti. Ko se odvrne od vseh poskusov prikrivanja treme in vključevanja občinstva, se naenkrat spomni, da ji pri odrskih nastopih pogosto pomaga, če si predstavlja, da je zgolj *statistka*, ki jo je na oder povabil nekdo drug. Za razliko od drugih tehnik skrivanja in odlašanja, ki jih je prikazovala v uvodnem delu, je slednja ne požene v poskus (performativne) poustvaritve, ampak v *globok spomin*, katerega referenčna mreža se do konca predstave razširi v naša najgloblja (čustvena) jedra, kjer se ohranja kot neskončni odjek eksplozije.

Nato *zabrne* logiko suspenza (pa tudi »funkcijo«*» pištole): najprej nam v nekaj stavkih pove, kaj se ji je zgodilo pred dobrimi desetimi leti, potem pa ta travmatični dogodek pred vsemi nami – ne poustvari, ampak – podoživi. Tako dinamično trojico skrivnost – suspenz – razkritje zamenja enostavnejša dvojica razkritje – razlaga (podoživljanje). Je suspenz res »uprizoritveno sredstvo«* ali pa je zgolj neka različica posploševanja, zakrivanja pred svetom?

Pripoveduje nam o tem, da je pred dobrimi desetimi leti obiskala predstavo *Mandićstroj* in se v enem izmed prizorov, ki je med drugim vključeval *pištolo*, prijavila za statistko. Ko je prišla na oder, jo je **Marko Mandić** prosil, naj z njim odigra prizor iz *Hamleta*, v kontekstu katerega je bila njena edina naloga, da pritisne na sprožilec (prazne) pištole. To je storila in *BUM!* – preboj realnega se je zanjo zgodil malce drugače kot za druge gledalce – pištola je preglasno odjeknila, sama pa se je nenadoma zavedela, da *njenega pogleda na navdušeno ploskajoče občinstvo ne spremlja zvok ploskanja*. Prizor, ki je za druge pomenil prefrigano poigravanje z »realnostjo«, je njeno *realnost* neposredno – in nepovratno – spreobrnil: ker ji pred prizorom s pištolo nihče ni namestil zaščitnih slušalk, je utrpela hudo okvaro slušnega mehanizma (*tinitus*), zaradi katere ji še danes odzvanja v ušesih. Tako ji številne aktivnosti, ki bi se jih lahko sicer prosto udeleževala, niso več enostavno dostopne. Igra se je zanjo sprevrgla v realnost.

S tem ko pove svojo zgodbo v kontekstu nekega drugega gledališkega dogodka, avtorica razpre paralelizem med obema (obe predstavi sta nastali pod okriljem istega producenta, namreč **Vie Negative**) ter v okviru tega paralelizma prevpraša nekatere predpostavke o tem, kaj gledališki avtor *mora* in *kaj mu je še dovoljeno storiti*, da pridobi pozornost in čustveni angažma gledalca. Kaj je torej minimalni akt *gledališkega čaranja* in kdaj lahko za gledališče rečemo, da je s svojim *urokom* poseglo pregloboko v intimo gledalk ali (so)ustvarjalk?

Lahko se strinjamo, da je gledališče v nekem smislu namenjeno izzivanju gledalčevih zaznavnih, spoznavnih in čustvenih navad (**Aristotel** v *Poetiki* znamenito zatrdi, da ima celo večjo *spoznavno* vrednost kot zgodovina, do česar seveda lahko ostanemo kritični). Vendar nas obdobje zadnjih petih let, ko je v svetu zavladal vsesplošni kaos, dve leti pa smo preživeli celo v izolaciji (zato so na plan privrela mnoga zavedanja in spomini), morda poziva k drugačnim, mehkejšim in neposrednejšim oblikam gledališča, ki se jim ni treba zakrivati z neštetiimi plastmi iluzij. Čeprav so subverzije še vedno dovoljene in zaželene, se očitneje kaže potreba po refleksiji njihove logike in učinka.

V manj patriarhalnem sistemu, o katerem lahko na tej točki vsaj špekuliramo, biti ranljiv ne pomeni nujno »igrati (žrtev)«. Jasna Jasna Žmak si dovoli stopiti v svojo ranljivost, posledično pa tudi v svojo posamičnost. Ostane kritična do gledaliških urokov *Mandićstroja*, vendar svoje kritike ne sproži kot pištole, ampak jo prej zavije v odejo razmislekov o *drugačnih dramaturgijah* po eni in *drugačnih načinih povezovanja ter sporazumevanja* po drugi strani.
