

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

ZALA DOBOVŠEK

Gledališče in vojna:
temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in
vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2019

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

ZALA DOBOVŠEK

**Gledališče in vojna:
temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in
vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja**

Doktorska disertacija

Mentor: doc. dr. Blaž Lukan

Ljubljana, 2019

Hvala mentorju Blažu Lukanu za nepopustljivost, precizno usmerjanje, predvsem pa preseganje mej ustaljenega.

Hvala prof. Mitji Velikonji za dragoceno širjenje horizontov in spodbujanje kritičnega mišljenja.

Hvala prof. Aldu Milohniću za podporo in natančnost.

Hvala Meti, Nejcju in vsem, ki so tako in drugače (vede ali nevede) prispevali k nastanku te disertacije.

Mir – je vojna, ki poteka nekje drugje.

Jacques Prévert

Povzetek doktorske disertacije *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja*

Doktorska disertacija raziskuje temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja, pri čemer fokus sledi dvojni liniji: uprizoritveni/estetski vidik se interpretativno umešča v politične, vojne, sociološke in kulturne okoliščine, v »ideologije Balkana«, do njih vzpostavlja distanco (pozicija »intimate stranger«), vendar jih obravnava kot nujno komponento za analizo in razumevanje izbranih gledaliških uprizoritev. Pozicija izhaja iz okolja, na katerega določen dogodek (vojne v 90. letih) še vedno vpliva, četudi tako, da ga ne problematizira dovolj oz. ga celo potlači. Prav kolektivno potlačevanje in cenzura sta bistvena vzroka za razvoj in obstoj nestrpnosti, nacionalizma, stereotipizacije in nekritičnega pogleda na polpreteklo zgodovino nekdanje skupne države Jugoslavije. Pojem Balkana je neizpodbitno povezan z vojnami v Jugoslaviji, z njim disertacija povezuje tudi nekaj fenomenoloških poudarkov in pojavov, ki zaznamujejo življenje, pa tudi gledališko ustvarjanje na tem območju med vojno in po njej, kot so npr. specifična narava kolektivnega spomina, konstrukcija spomina, nostalgичni pogled na nekdanjo Jugoslavijo in mitologija Balkana. Zaradi narave gledaliških projektov so bile za njihovo kontekstualizacijo nujne navezave na nekatera temeljna znanstvena dela, ki kritično analizirajo odnos Slovenije do Jugoslavije oziroma Evrope do Balkana.

Pred samo teatrološko analizo (po)vojne gledališke produkcije disertacija postavlja tematsko raznovrsten kontekst, ki približa fenomen vojne, še bolj pa razjasni izvor potrebe ustvarjalcev in ustvarjalk (vojna psihologija), da po izkušnji tako travmatičnega dogodka, kot je vojna, o njej govorijo in jo predelujejo skozi medij gledališke uprizoritve. Umetnost, ki tematizira stvarno vojno, oblikuje izredno kompleksen prostor njunega srečanja. Ne le zaradi gledališke forme, ki pri tem največkrat vznikne (dokumentarno gledališče in njegovi potenciali manipuliranja), temveč predvsem zaradi otežkočenega razumevanja vojne izkušnje pri občinstvu, ki je ni doživelo. Vojna kot travmatični dogodek deformira intimni in kolektivni spomin, na premici zgodovine nastopa kot motnja, je ultimativni dogodek, ki zaradi specifičnih elementov nastajanja, trajanja in procesiranja učinkuje kot paralelna realnost oziroma kot hiperrealnost, ki ne upošteva več prejšnjega sistema vrednot in družbenih razmerij, ampak vzpostavi novo politiko eksistence.

V ospredju disertacije je analiza psiholoških okoliščin in funkcije gledališča (kot estetske prakse) v skrajnih razmerah, njegovih (bolj eksistencialnih, političnih, ontoloških, kulturoloških kakor estetskih) učinkov; opredeljuje se družbena in politična vloga gledališča v vojni, sledi analiza njegovih sredstev, oblik, estetskih postopkov in učinkov. Disertacija gledališko produkcijo kontekstualizira tudi skozi vidik kolektivnega spomina, nacionalizma, stereotipizacije, drugega/drugosti, samoviktimizacije in jugonostalgije. Vojna kot historični/nacionalni/intimni moment nastopa kot dogodek neke skupnosti, kolektivnosti se ne more izogniti, to je njen atribut in temeljni značaj. Potek vojne je stvar vseh vpletenih (agresorjev, žrtev in opazovalcev), zato je spominjanje nanjo kompleksno, obstoj enotnega kolektivnega spomina je v osnovi nemogoč. Z vidika geopolitične identitete naj bi bil Balkan vselej »kulturni Drugi«, v nasprotju s katerim se Evropa lahko predstavlja kot kulturna (»civilizacijska«) celota, s čimer potrjuje vlogo in položaj Balkana – Balkan kot »nezavedno Evrope«.

Razmerja med gledališčem in vojno so prav tako umeščena v problematizacijo estetike vojne, estetizacije upora ter scenske reprezentacije nasilja in bolečine. Estetizacija vojne, nasilja in bolečine, ki jo uporabljajo množični, največkrat avdiovizualni mediji (televizija realnosti ne reflektira, temveč jo producira), ostaja dominantna, političnim oblastem prikrojena »preslikava« realnosti (vojne), ki jo disertacija poskuša vzporejati z gledališko percepcijo oziroma refleksijo vojne skozi uprizoritveni jezik. Vojna tematika v scenske dogodke vnaša izjemno kompleksnost, ki jo najdemo v več komponentah: na ravni sočutja (problematizacija reprezentacije bolečine), identifikacije (oziroma njene nezmožnosti zaradi neizkušnje vojne), v dokumentarni relativizaciji (fikcija nikoli ne more preseči realnega) in ideologiji (politične konotacije so neizogiben, impliciten del sleherne produkcije).

V tretjem delu disertacija kronološko obravnava uprizoritve od časa vojne (gledališče v obleganem Sarajevu, gledališče pregnancev) in se osredotoča predvsem na terapevtske, a nič manj tudi družbene učinke tovrstnega ustvarjanja. Sledi pregled množične gledališke produkcije, ki se je s časovnim zamikom začela kontinuirano izvajati približno dvajset let po končanih vojnah in je svoj temeljni način izrekanja našla v dokumentarnem gledališču. Pojavi se refleks po prekinitvi »kolektivnega molka«, in sicer ne le na lokalni ravni, temveč tudi na

mednarodni (kar se zgodi s številnimi gostovanji). Inkubacijski čas med vojnami (stvarnim dogodkom) in gledališkimi projekti (umetniško izjavo) je trajal približno petnajst do dvajset let. Vmesni čas je pogojeval (javno in zasebno) »zorenje zavesti« o tem, kaj se je zgodilo, in tudi zasebno/kolektivno distanco do travmatičnega, ekstremno invazivnega dogodka (vojne), ki je posegel v tok zasebnega življenja in širšo družbeno dinamiko.

Zadnji del disertacije se osredotoča na študijo konkretnega primera, dela gledališkega režiserja Oliverja Frljića. Njegove dokumentarne uprizoritve s (po)vojno tematiko so interpretirane tako z estetskega kot s političnega vidika. Poglavje o Frljiću inherentno povzema večino prejšnjih teoretskih in teatroloških diskurzov, opredeli ga kot celostnega avtorja, ki se zaveda tako političnih kot percepcijskih zank gledališke reprezentacije vojne oziroma vojnih zločinov. Frljić že obstoječe zgodovinske, vojne in politične dogodke postavlja v nove kontekste, rotira perspektive nanje, kar občinstvu omogoča demistifikacijo uveljavljenih norm; s tem pa povzroča konflikte s centri moči in zakoreninjenimi antagonizmi v neki (družbeni, državni) skupnosti.

Ključne besede: vojna, gledališče, Balkan, Jugoslavija, kolektivni spomin, nacionalizem, dokumentarno gledališče, gledališče upora, reprezentacija nasilja, politično gledališče, Oliver Frljić.

Abstract of the doctoral thesis Theatre and War: Fundamental Relations between Performing Arts and the Wars on the Territory of Former Yugoslavia in the 1990s.

This doctoral thesis examines the fundamental relationships between performing arts and the wars in the former Yugoslavia in the 1990s. It has a twofold focus: the representational/aesthetic perspective is situated in the political, war-related, sociological and cultural circumstances of the time, in the so-called “ideologies of the Balkans”, and establishes a detachment from them (adopting the critical position of “the intimate stranger”) but it also regards them as necessary for the analysis and understanding of selected theatre productions. The position stems from the environment on which a particular event (in this case the wars of the 1990s) continues to have an impact even if only by way of insufficient problematisation or suppression of it. Collective suppression and censorship are the primary reasons for the development and presence of intolerance, nationalism, stereotyping and an uncritical attitude towards the recent history of the former Yugoslavia. The notion of the Balkans is undeniably associated with the wars in Yugoslavia and the thesis identifies several other phenomena that marked everyday life as well as theatrical production in the region during and after the war. For example, the particular nature of collective memory, the construction of memory, the nostalgic view of the former Yugoslavia and the mythology of the Balkans. Due to the type of theatre projects considered in the thesis it was necessary to contextualise them through some key literature that critically evaluates the relationship of Slovenia to Yugoslavia as well as Europe towards the Balkans.

Before embarking on the analysis of theatrical production in the (post-)war period, the thesis establishes a thematically diverse context which outlines the phenomenon of war and elucidates the origin of the artists' need (war psychology) to speak about, or work through, such a traumatic experience as war through the medium of stage representation. Art which examines war instantiates a very complex space of intersection between the two, not only on account of the emergent theatrical form (documentary theatre and its potential for manipulation) but also because of a complicated understanding of the experience of war for audiences that have not personally encountered it. As a traumatic event, war distorts intimate and collective memories and in the course of history functions as a sort of disorder. Due to the specific ways in which war comes about, unfolds and is experienced, it constitutes a definitive event, operating in a

parallel reality or hyperreality that does not conform to an established value system or a set of social relationships but rather instigates a new politics of existence.

At the forefront of the thesis is the analysis of the psychological conditions and the role of the theatre (as an aesthetic practice) in exceptional circumstances, that is, the (existential, political, ontological, culturological rather than aesthetic) impact that theatre creates. The thesis delineates the social and political functions of theatre in war, followed by the analysis of its tools, forms, stylistic processes and effects. The thesis also contextualizes theatrical production through the perspective of collective memory, nationalism, stereotyping, the notion of the other, self-victimhood and Yugonostalgia. The war as an historical/national/intimate occurrence acts as an event that affects the community as a whole and such collective experience is an attribute and fundamental trait of war. War marks everyone involved (the aggressors, the victims and the witnesses) and thus the memory of it is complex while a unified, shared recollection of war is essentially impossible. From the point of view of geopolitical identity, the Balkans has always signified the “cultural other” in opposition to which Europe has served as the cultural (“civilizational”) whole, establishing the position of the Balkans as “Europe's subconscious”.

The relations between theatre and war are located within the problematic of the aesthetics of war, the aesthetisation of revolt and the representation of violence and suffering. The aesthetisation of war, violence and suffering as employed by mass, mainly audiovisual media (television does not reflect reality but rather creates it) signifies a “reproduction” of the reality (of war) shaped by those in possession of political power. The thesis attempts to relate the media's portrayal of war to theatrical perception or rather reflection on war through the language of the stage. The theme of war endows works of theatre with enormous complexity, including at the levels of: compassion (the problem of the representation of suffering and pain), identification (or rather the inability to identify with war due to not having experienced it), the documentary relativisation of war (fiction never surpasses the real) and ideology (political connotations are an unavoidable, inherent part of each theatrical production).

The third part of the thesis carries out a chronological analysis of theatre productions from the war period (theatre in the under-siege Sarajevo, the theatre of refugees) and focuses on the therapeutic as well as social impact of these artistic creations. This is followed by the overview

of theatrical works which emerged approximately twenty years after the wars ended and found expression in the genre of documentary theatre. These pieces are marked by the desire to put an end to the “collective silence”, not only in the local environment but also internationally (through touring opportunities). The incubation period between the wars (as actual, historical events) and the theatre projects (as artistic expression) stretched through approximately fifteen to twenty years. This time frame necessitated the (public and private) “growth of consciousness” about what happened as well as the personal/collective detachment from the traumatic and extremely disturbing event (of the war) which interrupted the course of daily life and the broader social dynamics.

The final part of the thesis involves a case study of the work of the theatre director Oliver Frljić. His documentary theatre with the (post-)war thematic is examined through aesthetic as well as political standpoints. The chapter revisits a number of theoretical and theatrical discourses outlined earlier in the thesis and considers Frljić as an author who is aware of the political and the perceptual ploys of theatrical representation of war or war crimes. Frljić places historical, war-related and political events into new contexts to shift the perspective and enable the audiences’ demystification of the established norms. In this way he precipitates conflicts with the centres of power and the ingrained antagonisms in a certain (social, national) community.

Key words: war, theatre, the Balkans, Yugoslavia, collective memory, nationalism, documentary theatre, theatre of resistance, representation of violence, political theatre, Oliver Frljić

VSEBINA

I. UVOD

1. Opredelitev teme in raziskovalna izhodišča ... 1
2. Metodološki postopki in struktura ... 5

II. KONTEKSTUALIZACIJA BALKANA IN VOJNE

1. Koncepti in konstrukti Balkana ... 11

- 1.1. Začetki in razvoj Balkana ... 14
- 1.2. Balkan kot nezavedno Evrope ali Balkan kot evropski Drugi ... 18
 - 1.2.1. Slovenija, Jugoslavija in Balkan ... 22
- 1.3. Kolektivni spomin ... 26
- 1.4. Konstruirano spominjanje ... 30
- 1.5. Problematizacija nostalgičnega pogleda na nekdanjo Jugoslavijo ... 33
 - 1.5.1. Jugoslavija, moja dežela ... 36
- 1.6. Mitologija Balkana ... 37

2. Analiza vojne, vojna psihologija in »banalnost zla« ... 41

- 2.1. Vojne v Jugoslaviji v 90. letih prejšnjega stoletja ... 41
- 2.2. Okvirna kronologija vojn ... 44
- 2.3. Vojna in vloga posameznika v njej ... 46
- 2.4. Vojna psihologija ... 49
 - 2.4.1. (Samo)viktimizacija ... 49
- 2.5. Kolektivna odgovornost in kolektivna krivda ... 53
- 2.6. Banalnost zla ... 59

3. Drugi in nacionalizem ... 63

- 3.1. Drugi/drugost ... 65
- 3.2. Nacionalna identiteta ... 66
- 3.3. Oris nacionalizma ... 67

4. Estetizacija in reprezentacija vojne, nasilja, bolečine ... 72

- 4.1. Estetizacija vojne ... 72
- 4.2. Estetika/estetizacija upora (umetnost upora) ... 78
- 4.3. Estetika nasilja in reprezentacija bolečine ... 81
- 4.4. Pogled na bolečino drugega ... 88

III. UPRIZORITVENA UMETNOST IN NJEN ODZIV NA VOJNE NA OBMOČJU NEKDANJE JUGOSLAVIJE V 90. LETIH 20. STOLETJA

1. Gledališče v obleganem Sarajevu (1992–1995) ... 96

- 1.1. Gledališče kot pribežališče ... 96
- 1.2. Gledališče upora ... 98
- 1.3. Esencialno gledališče ... 100
- 1.4. Repertoarji ... 102
- 1.5. Gledališče v pričevanjih gledaliških ustvarjalcev in ustvarjalk ... 104
- 1.6. Kritični vpogledi ... 106
- 1.7. Čakajoč Godota in Susan Sontag ... 108
- 1.8. Identiteta izničnega mesta ... 110
- 1.9. Gledališče kot oblika preživetja ... 112

2. Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancev ... 115

- 2.1. Vojna kot travmatična izkušnja ... 115
- 2.2. Aplikativno gledališče ... 120
- 2.3. Procesi ustvarjanja ... 122
- 2.4. Etika in estetika ... 124
- 2.5. Uprizoritve Nepopravljivih optimistov ali gledališča pregnancev ... 126

3. Dokumentarno (po)vojno gledališče ... 128

- 3.1. Dokumentarno gledališče ... 128
- 3.2. Dokumentarni gledališki odzivi na vojno v nekdanji Jugoslaviji v 90. letih ... 132
- 3.3. Dokumentar(istič)no gledališče: gledališče kot prostor pričevanja ... 135

- 3.4. Primeri uprizoritev različnih dokumentarnih formatov ... 137
 - 3.4.1. Dobesedno gledališče ... 138
 - 3.4.2. Dokumentarno gledališče ... 146
 - 3.4.3. Dokumentaristični hibrid ... 149
- 3.5. Pasti dokumentarnega ... 154

IV. OLIVER FRLJIĆ

1. Celosten gledališki avtor ... 157

2. Politično gledališče Oliverja Frljića ... 160

- 2.1. Osebno = javno = politično ... 163
- 2.2. Večnormativnost političnega pri Oliverju Frljiću ... 167
 - 2.2.1. Vsebinska političnost ... 167
 - 2.2.2. Strukturna političnost ... 181
 - 2.2.3. Perceptivna/interpretativna političnost ... 185
 - 2.2.4. Medijska in pravna političnost ... 188

3. Frljić in nacionalne travme posameznih držav: *Pismo iz 1920* (BiH), *Kukavičluk* (Srbija), *Aleksandra Zec* (Hrvaška), *25.671* (Slovenija) ... 190

- 3.1. Kontekst ... 190
 - 3.1.1. *Pismo iz 1920* ... 194
 - 3.1.2. *Aleksandra Zec* ... 198
 - 3.1.3. *Kukavičluk* ... 203
 - 3.1.4. *25.671* ... 206

V. ZAKLJUČEK ... 213

VI. LITERATURA IN ELEKTRONSKI VIRI ... 219

I. UVOD

1. Opredelitev teme in raziskovalna izhodišča

Doktorska disertacija *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja* je zasnovana iz dveh delov: kontekstualizacije Balkana in vojne ter teatrološke obdelave izbranih gledaliških uprizoritev. Pozicija, skozi katero vstopam v raziskovanje, je pozicija t. i. »intimate stranger« (Jestrovic), pozicija opazovalke, ki je dovolj oddaljena od neposrednega izkustva, da ga lahko nepristransko komentira in problematizira, a je obenem do neke mere vanj neposredno vpeta – zaradi okolja, v katerem živi in na katerega določen dogodek (vojne v 90. letih) še vedno vpliva, četudi tako, da ga ne problematizira dovolj oz. ga celo potlači. Prav kolektivno potlačevanje in cenzura sta bistvena vzroka za razvoj in obstoj nestrpnosti, nacionalizma, stereotipizacije in nekritičnega pogleda na polpreteklo zgodovino nekdanje skupne države Jugoslavije. To je prostor, ki se otepa oznake balkanski in uporablja superiorni, nebalkanski, (zahodno)evropocentristični pogled na države nekdanje Jugoslavije, razmerje med »civiliziranim« in »barbarskim« je ponotranjil globoko v svoje politične in družbene modele. Ta skonstruirani položaj je kompleksen in ga je do neke mere nemogoče izničiti. Kot posledica selektivnih zgodovinskih zapisov, poljubnega spomina in (ne)pristranskih medijev se je v našem prostoru zakoreninila določena podoba balkanskih vojn v 90. letih 20. stoletja in ustvarila trdovratna stereotipna podoba narodov nekdanje Jugoslavije, pri čemer so v javnem in tudi zasebnem diskurzu že zdavnaj razčistili (se razbremenili) s potekom in morebitnim kritičnim razumevanjem nastanka vojn ter medetničnih konfliktov.

Poudarek disertacije (do poglavja o Oliverju Frljiću) oziroma njen ključni interes ni teatrološka analiza uprizoritev oziroma gledališkega delovanja v Sarajevu in v gledališču pregnancev, temveč poskus opredelitve razmerja med vojno (kot ekstremno situacijo) in gledališčem (kot estetsko reakcijo nanjo). V ospredju je analiza psiholoških okoliščin, funkcije gledališča (kot estetske prakse) v skrajnih razmerah, njegovih (bolj eksistencialnih, političnih, ontoloških, kulturoloških kakor estetskih) učinkov; na prvem mestu opredeljujem družbeno in politično vlogo gledališča v vojni, nato analiziram njegova sredstva. V fokusu je raziskava gledališča kot

specifičnega pojava v ekstremnih razmerah, temu pa sledi analiza njegovih oblik, predstav, estetskih postopkov in učinkov.

Da bi lahko kritično vstopili v proces interpretacije in kasneje tudi razumevanja umetniškega dogodka, je nujna kontekstualizacija njegovega vsebinskega materiala – dogodkov iz časa vojn v 90. letih in po njih. Pri tem sem se naslanjala zlasti na literaturo s področij sociologije, humanističnih ved, psihologije in delno filozofije, z namenom, da bi se vojni kontekst razprl vse od družbeno-zgodovinskega momenta do specifične intimne izkušnje. V vseh gledaliških projektih, ki jih umeščam v disertacijo, vidim (najmanj) dvojno funkcijo: prva je strogo politična, druga terapevtska. Prav zato me je zanimalo, kako in s kakšnim kritičnim aparatom je treba »meriti« kakovost, namen in učinke tovrstne gledališke produkcije. Ali ni v odnos med občinstvom, ki ni doživelo vojne, in ustvarjalci, ki so jo, vpisan nek temeljni nesporazum, nezmožnost absolutnega sočutja, neizogibni komunikacijski šum? Kljub številnim ogledanim predstavam, ki so tematizirale vojno v nekdanji Jugoslaviji v 90. letih prejšnjega stoletja in so bile pretresljive, kontroverzne, provokativne ali celo šokantne, se zdi, da je moje razumevanje teh predstav – ne glede na teatrološko predznanje – v resnici zamejeno. Vojna je v svojem temelju najprej kognitivna in telesna izkušnja (ogroženo telo) in bi se na gledališkega naslovnika lahko optimalno prenesla le skozi fizično kinestetični princip, tega pa je v uprizoritveni praksi zelo težko doseči. Umetnost, ki tematizira stvarno vojno, oblikuje izredno kompleksen prostor njunega srečanja. Ne le zaradi gledališke forme, ki pri tem največkrat vznikne (dokumentarno gledališče in njegovi potenciali manipuliranja), temveč predvsem zaradi otežkočenega razumevanja vojne izkušnje pri občinstvu, ki je ni doživelo.

Vojna kot travmatični dogodek deformira intimni in kolektivni spomin, na premici zgodovine nastopa kot motnja, je ultimativni dogodek, ki zaradi specifičnih elementov nastajanja, trajanja in procesiranja učinkuje kot paralelna realnost oziroma kot hiperrealnost, ki ne upošteva več prejšnjega sistema vrednot in družbenih razmerij, ampak vzpostavi novo politiko eksistence. Vojna brutalno zareže v posameznikovo življenje, a ob tem razgrne tudi do takrat nepoznan svet, prekine obstoječo »normalnost« in manifestira dvom o naravi sveta. Ker vojno sproži politika, ceno zanjo pa plačuje prebivalstvo, so me v disertaciji zanimala relacije javne (družbene) in zasebne (intimne) perspektive vojne oziroma njena paralelna izkustva, ki jih

doživljajo »heroji« in žrtve, ter vprašanja, kako zmore za prve vojna predstavljati mestoma tudi moč užitka in kako destruktivno vpliva na druge.

Pred samo teatrološko analizo (po)vojne gledališke produkcije sem želela postaviti utemeljen in tematsko raznovrsten kontekst, ki bi mi približal fenomen vojne, še bolj pa razjasnil izvor potrebe ustvarjalcev in ustvarjalk (vojna psihologija), da po izkušnji tako travmatičnega dogodka, kot je vojna, o njej govorijo in jo predelujejo skozi medij gledališke uprizoritve (po Hammondju je upodabljanje travme politično dejanje). Pri tem se vzpostavlja niz skrajno problematičnih receptivnih nivojev, ki preizprašujejo elemente krivde, soodgovornosti in sočutja ter nemalokrat sprožajo začarani krog med izjavljajočim in naslovnikom: »Identifikacija je namreč nestabilna drža, tako kot sočutje, in lahko učinkuje kot alibi za manko (nadaljnje) udejstvovanja, skratka, neke konkretne aktivnosti. Češ, tako ali tako nisem (so)storilec tega, kar je povzročilo trpljenje te žrtve« (Hesford 105).

Po teoriji Elaine Scarry travmatični narativi vključujejo »dvojno pripovedovanje, oscilirajo med krizo smrti in krizo življenja; med zgodbo o neznosni naravi določenega dogodka in zgodbo o neznosni naravi preživetja tega dogodka« (Scarry, *Body* 7). Bolečina nikoli ne more biti skupna in njenega absolutnega so/po/doživljanja ne more omogočiti niti perceptivno povezana skupnost (gledališki dogodek), kar razumem kot ključno dilemo vsakršne uprizoritve, ki želi bolečino reprezentirati na psihični ali fizični ravni. To izbranim uprizoritvam še zdaleč ne odvzema smisla ali umetniške legitimite (saj še vedno ohranjajo komunikacijo in kritiko na ravni vsebinsko-političnega vojnega diskurza), postavlja pa to številna vprašanja o percepciji v sodobnem gledališču. Poškodovana percepcija pri sodobnem občinstvu je tudi posledica pretirano estetiziranega upodabljanja vojn, ki prevladuje v množičnih medijih. »Na zaslonih ne vidimo preveč trpinčenih teles. Vidimo pa preveč teles brez imena, preveč teles, ki nam niso zmožna vrniti pogleda, ki ga obračamo k njim, teles, ki so objekt govora, ne da bi sama lahko govorila« (Rancière, *Emancipirani* 60). Na tej točki vojna gledališka produkcija, ki jo obravnavam, zaseda bistveno vlogo. Vsaka gledališka uprizoritev izumlja občutljive, tudi problematične vmesne prostore med izrekajočim (odrom) in naslovnikom (občinstvom), saj smo v sferi, kjer se pretakata fiktivno in realno (»pogledi se izmenjujejo«), zato se v razpravi osredotočam tudi na raznolike funkcije dokumentarnih oblik v gledališču (dobesedno gledališče, dokumentaristični hibridi) in na vprašanje, kakšen pomen te kažejo v kontekstu

obravnave vojne. Problematičnost »dejanskosti« je v zadnjih letih postala še toliko bolj alarmantna, saj so z izrednim porastom virtualnih medijev in t. i. postfaktičnosti tako rekoč vse (pod)zvrsti dokumentarizma postale vprašljive in že vnaprej izmaknjene učinku totalnega verjetja, vendar je to, kakor pričajo projekti Oliverja Frljića, ob natančno strukturirani uprizoritvi še vedno mogoče. Ne le rekonstruirati dejanski dogodek v vojni, temveč ustvariti pogoje za izmišljenega, ki bo sprožal učinek popolnoma mogočega, verjetnega.

Izkustvo vojne, (pre)obloženo z elementi krivde in travme, kasneje pa tudi medijske manipulacije, je spolzko in nikoli v celoti definirano področje. Vplivnost okolja, vmesnega časa, moči medijev in temeljnih psiholoških zakonitosti nehote ustvarjajo konstrukte spomina in selektivnega beleženja; spomin (individualni ali kolektivni) kot eden osrednjih parametrov gledališke produkcije, ki jo obravnavam, pa je amorfni pojem brez sidrišča, a vendar v kontekstu kreiranja določene uprizoritve »primoran«, da to sidrišče prepozna in locira, skratka, se opredeli. Gledališko produkcijo, ki jo vključujem v disertacijo, je nemogoče misliti v okviru neke »avtonomne umetnosti«, ki bi izmislila/ustvarila samo sebe, temveč je uprizoritvena forma (torej medij gledališča) v vlogi tistega, ki šele zaokroži/modificira snov – in to snov (vojno) razumem kot večjo esenco umetniškega izjavljanja kakor njeno uprizoritveno formo (Frljić v Novakov Sibinović, »Gledališče ni cilj, ampak sredstvo«, 102).

Regulacija moraliziranja v vojnih gledaliških projektih je izjemno težka in vzajemno z njo tudi vznik samoviktimizacije, oba pojava vzbujata nelagodje in mnogotere etične dileme – te so vstavljene tudi na mikroravni naše percepcije. Kot pravi Lawrence Langer, je »najavtentičnejši preživeli taboriščnik tisti, ki kljubuje zdravilnim učinkom pripovedne katarze, ki ostaja stoični 'razklani jaz', obsojen na nenehno ponavljanje svoje odtujene preteklosti« (Langer v Kearney 64). V tem je neka perverznost (ki jo je težko priznati), sla v opazovanju »razklane« osebe, ki nam »ozdravljena« ne bi bila zanimiva in v izziv. Vojna pričevanja torej nas potrebujejo prav toliko kot mi njih.

Fenomen vojne se je skozi tisočletja izkazal kot dominantna oblika življenja, vojna in mir neprestano kolobarita in človek je po vsej verjetnosti več časa preživel v vojni kot v miru. Dolgotrajni mir je nemogoče vzpostaviti, je neobstoječ, utopija. »Mir – je vojna, ki poteka nekje drugje« (Jacques Prévert v Trajkovski 123).

2. Metodološki postopki in struktura

Metodološko disertacija sledi primerjalni analizi primarnih in sekundarnih virov ter kritičnemu pregledu strokovne literature in že opravljenih študij na to temo, predvsem s področja družboslovnih ved (zgodovinskih raziskav in socioloških razprav). V teatrologiji je bila pričujoča tema (kritična analiza uprizoritvene umetnosti v povezavi z vojnam na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja) pri nas sicer tu in tam že reflektirana, a še ne sistematično obdelana.¹ V doktorski nalogi sem se sklicevala in se navezovala na posamične strokovne in znanstvene teatrološke članke, ki se največkrat osredotočajo na obliko »konkretnih primerov«, nekaj temeljnih virov pa izhaja iz okolij, ki so se z vojno srečala neposredno: kot npr. problematizacija konstruiranega spominjanja (*Kultura spominjanja: teoretske razlage uporabe preteklosti*, Kuljić), gledališče upora (*Gledališče v vojnem Sarajevu 1992–1995*, Diklić), dokumentaristično in politično gledališče (*Vprašanje igralske identifikacije in Brechtovega koncepta političnega gledališča v avtorskih projektih Oliverja Frljića*, Novakov Sibinović).

V sklopu domačih strokovnih razprav in monografij sem se v prvem delu doktorske naloge opirala na raziskave, ki so večinoma nastale v družboslovnem polju in imajo v nadaljnji relaciji z uprizoritveno umetnostjo veliko vlogo pri njeni interpretaciji in kontekstualizaciji v širši kulturno-politični okvir. Gledališke uprizoritve, ki tematizirajo (katerokoli) vojno, vselej presegajo prostor umetniškega in s svojo vsebino naslavljaajo širše občinstvo oziroma javnost kot tako ter s tem vzpostavljajo forme političnega izjavljanja. Zaradi narave tovrstnih gledaliških projektov so bile za njihovo kontekstualizacijo nujne navezave na nekatera temeljna domača dela, ki kritično analizirajo odnos Slovenije do Jugoslavije oziroma Evrope do Balkana.

Božidar Jezernik v knjigi *Divja Evropa: Balkan v očeh zahodnih politikov* (2011) komentira pisanja zahodnih popotnikov po Balkanu, zlasti v devetnajstem stoletju, ko so nastali klišeji in stereotipi o t. i. balkanski zaostalosti. Delo je aktualno, saj so med zadnjo vojno v nekdanji Jugoslaviji mnogi analitiki iskali razloge za kulturne razlike in spopade prav v stereotipih

¹ Ob koncu leta 2018 je pri založbi Palgrave Macmillan izšel zbornik z naslovom *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars* (uredili so ga Jana Dolečki, Senad Halilbašić, Stefan Hulfeld). Članki različnih znanstvenih raziskovalcev in gledaliških ustvarjalcev razpirajo vpogled v različne uprizoritvene forme, meddržavna sodelovanja in kritične odzive v nekdanji Jugoslaviji, ki so nastali v kontekstu gledališča in tamkajšnjih vojn v 90. letih 20. stoletja.

»balkanskega imaginarija«. V tej tezi je prvo izhodišče moje disertacije, v kateri raziskujem razmerje med gledališčem in vojno. Vojna je v tem primeru vojna na tleh nekdanje Jugoslavije, ki pa jo mnogi imenujejo tudi tretja balkanska vojna (izraz uveljavi Mark Mazower). Prav tretja balkanska vojna je namreč skupaj z drugo bosansko krizo spremenila kontinentalno prelivanje krvi, ki je »končno uničilo stari evropski red«, zapiše Mazower. »Že zato, če zaradi ničesar drugega, je bil Balkan od takrat naprej v evropski zavesti preklet« (14). To vojno lahko med drugim umestimo v t. i. »nove vojne«, za katere je značilno, da je večina nasilja usmerjena k civilni populaciji, njeni posamezniki zato lahko prav tako zasedejo mesto herojev in pripovedovalcev vojnih zgodb.

Pojem Balkana je močno povezan z dejstvom, da gre z zgodovinske perspektive za prostor nenehnih vojnih konfliktov, kar tamkajšnjim narodom in kulturam podeljuje (v superiornem pogledu) značaj barbarskega, neciviliziranega oziroma ne(še)evropskega (Evropa se prikazuje kot prostor, ki se je otresel bojevitega nacionalizma in drugih ostankov preteklosti). Geopolitično kompleksnost Balkana in z njim tudi nekdanje Jugoslavije analiziram skozi različne teorije (Todorova, Mazower, Velikonja, Kuljić, Bartulović), ki potrjujejo tezo, da tako nekdanje kot sodobno razumevanje Balkana (bivše Jugoslavije) pogosto izvira iz stereotipnih predpostavk, mitov in ideološko prirejene reprezentacije v množičnih medijih. Vse te predispozicije igrajo vplivno vlogo pri razumevanju gledališke produkcije, ki jo analiziram v tretjem in četrtem delu disertacije. Konstruiran kolektivni spomin je namreč bistvena izhodiščna točka, skozi katero občinstvo vstopa v relacije (komunikacijo) s povojno gledališko produkcijo, iz katere izstopa Oliver Frljić (njegovo delovanje in opus reflektiram v četrtem delu) z jasnim preizpraševanjem vseh omenjenih problematik kolektivnega spomina in zamolčanih epizod jugoslovanske zgodovine.

Pojem Balkana je potemtakem neizpodbitno povezan z vojnami v Jugoslaviji, z njim pa povezujem tudi nekaj fenomenoloških poudarkov, fenomenov in pojavov, ki zaznamujejo življenje, pa tudi gledališko ustvarjanje na tem območju med vojno in po njej, kot so npr. specifična narava kolektivnega spomina, konstrukcija spomina, nostalgični pogled na nekdanjo Jugoslavijo in mitologija Balkana. Omenjene pojave skušam kritično ovrednotiti, še posebej pomembna pa je njihova navezava na gledališče oz. režijsko estetiko Oliverja Frljića. Ker je poleg pojma Balkana, ki gledališče opredeljuje v geografskem, historičnem, političnem in

fenomenološkem smislu, pomembna okoliščina za nastanek gledaliških predstav tudi vojna, jo kontekstualiziram z različnih vidikov: najprej zgodovinskega (faktičnega) oziroma evolucijskega, nato pa se osredotočim na problemske vidike njenega estetiziranja.

Razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih med drugim temeljijo na zakoreninjenih predpostavkah drugega (drugost je v Balkan že stoletja vpisana in mu pripisana kot temeljni diskurz, na račun katerega se vzajemno vzpostavlja tudi pozicija *nebalkanskega*, ki naj bi bila večvredna, dominantna, privilegirana), samoviktimizacije (pri samoviktimizaciji se vloga žrtve v sedanjosti zavaruje s položajem privilegiranega subjekta, z njo se neprenehoma opominja, da nekdo ni poravnal simbolnega in stvarnega dolga) in nacionalizma (telesa posameznikov se v vojnem kontekstu »preobražajo v predstavnike določene nacionalne kategorije in postajajo njihovi (ne)prostovoljni zastopniki«) (Malkki 88), ki jih umestim v področje »vojne psihologije«; pri vseh omenjenih socioloških paradigmah (kolektivni krivdi, kolektivni odgovornosti in funkciji posameznikov v vojni) se večinoma navezujem na kritične analize Vlaste Jalušič, Hannah Arendt in Karla Jaspersa. Na eni strani razmerja vojne in gledališča spremljajo povsem psihološke (a družbeno pogojene) komponente, vendar tudi ideološka dvoumja in prekoračenja politične korektnosti – ki se dandanes kažejo kot ene bolj kritičnih komponent javnega komuniciranja na vseh ravneh. Vzpostavljam razmerja med ultimativnostjo vojne oziroma vojne izkušnje in kasnejših interpretacij te situacije in doživetij, pri čemer ugotavljam, da v tem primeru pogosto razpade standardizirani koncept kriterijev (kakovosti) in tudi recepcije (zaznave), saj se elementi političnega, ostro dokumentarnega in na drugi strani osebnega ter emocionalnega nenehno prelivajo v kompleksno entiteto (distanca in empatija vseskozi tekmujeta). Zato me je pri tem zanimalo tudi problemsko polje estetizacije vojne. Estetizacija vojne, nasilja in bolečine, ki jo uporabljajo množični, največkrat avdiovizualni mediji (televizija realnosti ne reflektira, temveč jo producira), ostaja dominantna, političnim oblastem prikrojena »preslikava« realnosti (vojne), ki jo poskušam vzporejati z gledališko percepcijo oziroma refleksijo vojne skozi uprizoritveni jezik.

Vsi ti postopki estetizacije se vselej kažejo kot problematični (ali vsaj polemični) tako na ravni načina upodabljanja (režije) kot tudi v (zmotni) percepciji občinstva. Pri teh izsledkih so mi vpogled omogočili številni kritiški zapisi (ki jih tovrstna gledališka produkcija zaradi narave

vsebine vedno prejme nadpovprečno veliko), medijske izjave ustvarjalcev in objavljeni intervjuji z njimi. Okoliščina vojne omogoča artikulacijo nekaterih družbenih in psiholoških (psihosocialnih, psihopolitičnih ...) stanj in razmerij, ki so po eni strani nova družbena realnost življenja na tem teritoriju, po drugi strani pa se preselijo tako v vsebinske kot estetske značilnosti gledaliških uprizoritev, ki jih obravnavam v tretjem in četrtem delu. V teh delih se fokusiram izključno na gledališko produkcijo in teatrološke analize, ki jim poskušam najti korelacije s teoretskimi izpeljavami v prvem in drugem delu disertacije. Teatrološki del disertacije je najprej zastavljen kronološko (najprej gledališče v obleganem Sarajevu, nato gledališče pregnancev in na koncu pregled t. i. novega vala dokumentarnih (po)vojnih uprizoritev), vsemu temu pa sledi sociološko-dramaturška prezentacija gledaliških del Oliverja Frljića.

Kljub temu da gledališki produkciji v obleganem Sarajevu in gledališču pregnancev najprej pripisujem lastnost fenomena, se kasneje izkaže, da gre za specifične *ad hoc* kulturološke pojave, ki temeljijo na sorodnih motivih za ustvarjanje. Skozi različna pričevanja, zapise in refleksije ugotavljam, da intenzivna potreba po umetniškem kreiranju v kriznih, katastrofalnih obdobjih postane naraven, logičen odziv človeka, s pomočjo katerega osmišlja svojo existenco in se upira vladajočemu sistemu (»gledališče rezistence«).

Prek omenjenih dveh »fenomenov« v gledališki zgodovini pravzaprav vstopamo tudi v samo psihologijo človeka v vojni, ki pa je – naknadno – v raznolikih scenskih oblikah prenesena tudi v številne uprizoritve po letu 2008, ki najdejo metodologijo procesa in uprizarjanja v disciplinah dokumentarnega/dokumentarističnega gledališča. Izbrane uprizoritve, ki tematizirajo vojno v 90. letih in so nastale na območju nekdanje Jugoslavije, razčlenim v tri formate: *dobesedno gledališče* (odrska uporaba prvo- in drugoosebnih pričevanj ali transkripcij), *dokumentarno gledališče* (uporaba dokumentarnega gradiva z naknadno odrsko obdelavo/interpretacijo), *dokumentaristični hibrid* (dopolnjevanje in estetiziranje dokumentarnega gradiva s fikcijo ali simbolnimi, metafizičnimi, alegoričnimi prvinami). Fenomen tolikšnega vznika dokumentarnih gledaliških projektov vidim v dvojni intenci ustvarjalcev; prva je nuja po neposrednem (mestoma prvoosebne) izjavljanju vojnega izkustva, druga je v nameri, da se javnost informira v čim bolj faktografski obliki, pri čemer se tu v prvi vrsti oponira politiki množičnih medijev, vnašajo se nova dejstva vojne oziroma problematizirajo že vzpostavljena (ki vodijo v

»zmoten« kolektivni spomin). Toda ne glede na receptivno surovost dokumentarnega uprizarjanja se vselej pojavlja vprašanje o verodostojnosti prikazanega in morebitnem zavajanju občinstva ter navsezadnje tudi fenomenološka vprašanja o relaciji med realnim in dokumentarnim, za katera se izkaže, da realno vedno preseže fiktivno (pri čemer izhajam iz teorij Krefta, Isaaka in Favorinija), s čimer sta tudi zmožnost podoživljanja bolečine ali avtentičnost sočutja (znotraj gledališke prakse) postavljeni pod velik vprašaj.

Veščino najbolj sistematičnega in celostnega avtorja v kontekstu odrske manifestacije zamolčanih vojnih zločinov in preizpraševanja kolektivnega spomina prepoznam v režiserju Oliverju Frljiću, ki ga skozi politične, sociološke in teatrološke vidike analiziram v zadnjem poglavju. Frljić odpira pomembna vprašanja o političnem v sodobnem gledališču, pri čemer ugotovim, da se političnost v Frljićevem gledališču cepi na več ravni. Poglavje o Frljiću nekako inherentno povzema večino prejšnjih teoretskih in teatroloških diskurzov, uvidimo ga kot celostnega avtorja, ki se zaveda tako političnih kot percepcijskih zank gledališke reprezentacije o vojni oziroma vojnih zločinih. Frljić že obstoječe vojne, zgodovinske in politične dogodke postavlja v nove kontekste, rotira perspektive nanje, kar občinstvu omogoča demistifikacijo uveljavljenih norm; s tem pa povzroča konflikte s centri moči in zakoreninjenimi antagonizmi v neki (družbeni, državni) skupnosti. Frljić načelno izvaja realizacijo vseh prejšnjih izhodišč v disertaciji: prekinjanje kolektivnega molka, kritično preizpraševanje mitov in kolektivnega spomina, preigravanje estetik upora in bolečine na odru ter predvsem problematizacija sodobnega, aktualnega, še vedno akutnega nacionalizma med državami, formiranimi iz republik nekdanje skupne države Jugoslavije. Frljićevo gledališče se vzpostavlja kot politični aparat, ki skozi estetizacijo prodira v samo realnost in z njo tudi diskutira (četudi na ravni cenzure, groženj).

Nezmožnost absolutnega razumevanja vojne in nesporazumi med žrtvami in (gledališkimi) naslovniki so nenehno prisotni, vendar v doktorski disertaciji ne gre za razreševanje teh, temveč za njihovo ozaveščanje, iskanje notranje logike in splošno legitimiteto njihovega obstoja. Prav ta razmerja so v raziskavi temeljna: ob pregledu številnih vojnih uprizoritev ne gre le za iskanje umetniških (dramaturško-režijskih) učinkov, temveč za osredotočanje na njihove vsebine, ki jim v javnem diskurzu manjka opolnomočenosti, zato vojne travme pogosto ostajajo zamolčane in tabuizirane. Uprizoritvena umetnost tako postane glasnik in kanal za afirmacijo zamolčanih,

zatiranih in preslišanih vojnih dogodkov in osebnih zgodb, vendar pri tem žal trči ob številne ovire tako na uprizoritvenem (receptivnem) kot vsebinskem (političnem) nivoju. Vojna tematika v dogodke vnaša izjemno kompleksnost, ki jo najdemo v več komponentah: na ravni sočutja (problematizacija reprezentacije bolečine), identifikacije (oziroma njene nezmožnosti zaradi neizkušnje vojne), v dokumentarni relativizaciji (fikcija nikoli ne more preseči realnega) in ideologiji (politične konotacije so neizogiben, impliciten del sleherne produkcije). Disertacija poskuša osvetliti in problemsko pristopiti k vsem omenjenim dejavnikom, ki vplivajo na percepcijo gledališke produkcije z vojno tematiko v nekdanji Jugoslaviji v 90. letih 20. stoletja, zlasti pri občinstvu, ki nima lastne izkušnje vojne in je hkrati (četudi nehote) močno okuženo s simbolnimi pomeni Jugoslavije oziroma stigmatizacijo Balkana.

II. KONTEKSTUALIZACIJA BALKANA IN VOJNE

1. Koncepti in konstrukti Balkana

Za vstop v teatrološko analizo uprizoritev, ki so nastale na območju nekdanje Jugoslavije in se dotikajo tematike in problematizacije vojn na omenjenem območju v 90. letih prejšnjega stoletja, je najprej nujno postaviti širši politično-kulturni kontekst, saj so pojmi Balkan, balkanizacija, Balkanci na nebalkanskih ozemljih tako simbolno zaznamovani, da jih je nemogoče brati in dojemati objektivno. Na Zahodu si Balkan pogosto predstavljajo kot prostor, ki trpi zaradi pomanjkanja kulture in zato služi kot paradigma, metafora tega pomanjkanja.

Tu naj bi živeli ljudje, katerih kultura je v osnovi sicer evropska in se zato v tipu kulture ne razlikujejo od Evropejcev in drugih Zahodnjakov, vendar je imajo manj, premalo, da bi bili lahko zares kulturni. V tem delu Evrope prav zato toliko lažje vznikne barbarski atavizem z vzgibi nasilja in sovraštva, ki smo jim v nekdanji Jugoslaviji bili priča v vojnem času med letoma 1991 in 1995 ter leta 1999 na Kosovu (Čolović 7).

Še vedno aktualno razumevanje nekdanje Jugoslavije (predvsem žariščnih vojnih območij) kot prostora, ki nedvomno pripada Balkanu in njegovim ideologijam ter karakteristikam (ki jih problemsko analiziram kasneje), se dandanes kaže v zelo jasni obliki: v sestavi držav članic Evropske unije (EU). Evropska unija kot (geo)politična instanca za vstop v svojo skupnost zahteva izpolnjevanje jasnih včlanitvenih pogojev, striktno zakonodajo ter gospodarsko in politično progresivnost potencialnih članic. Od šestih republik nekdanje Jugoslavije sta bili do danes v EU sprejeti le dve: Slovenija (2004) in Hrvaška (2013). Če so definicije geografskih mej med Evropo in Balkanom zmuzljive in oporečne, pa se v diskurzu evropocentričnih kriterijev hitro pokaže ideološka in politična črta, ki ju loči. Kljub temu da so v EU včlanjene nekatere druge »balkanske države«, kot so Romunija, Bolgarija in Grčija, to ne zmanjšuje vtisa, da večina republik nekdanje Jugoslavije ni bila sprejeta v EU (ali pa niti nima pogojev za to) zaradi prenizkega življenjskega standarda, gospodarske nesposobnosti in nezmožnosti socialnega napredka, ki bi dosegel raven Evropske unije. »Balkanec velja za neizoblikovanega, nerealiziranega Evropejca« (7). Indikator, ki prav tako nakazuje na razmejevanje med Balkanom in Nebalkanom (izvzemši Grčijo in Slovenijo), je tudi koncept »schengenskega območja«, ki je odpravil nadzor na meddržavnih mejah (skupaj s carinskimi kontrolami oseb) znotraj šestindvajsetih evropskih držav članic. Kakor zapišejo v deklaraciji Uradnega lista

Republike Slovenije, »želi Slovenija preko povezovanja v EU [...] zagotoviti visoko raven varnosti in omogočiti uživanje temeljnih svoboščin, ki jih prinaša članstvo v EU – kamor sodi tudi prosto gibanje oseb v schengenskem območju. Slovenija bo še naprej zagovarjala [...] ukrepe za povečanje konkurenčnosti gospodarstva EU, vključno s krepitvijo enotnega trga, prosto gibanje delavcev brez diskriminacije ter učinkovit in transparenten institucionalni ustroj EU s pomembno vlogo nacionalnih parlamentov« (Deklaracija o usmeritvah za delovanje Republike Slovenije v institucijah Evropske unije v obdobju januar 2016–junij 2017). Prav v zadnjem stavku je mogoče razbrati pomembni komponenti, ki ju ponuja schengensko območje – odsotnost diskriminacije in transparentnost. Prva tako implicitno govori o poziciji ne vključenih držav kot diskriminiranih in obenem tudi nezmožnih za transparentno gospodarsko in politično (so)delovanje. »Za Jugoslavijo je globalna strategija prav tako spoznanje, da svojih nacionalnih interesov ne more uspešno ubraniti le z akcijo na subregionalni ali regionalni ravni in z bojem za parcialne ali marginalne cilje, temveč tudi v boju za univerzalne vrednote,« zapiše Iztok Simoniti že leta 1986 (547). Sodelovanje na politični in ekonomski ravni z nevrščenimi državami in njena dejavnost v teh državah – prek diplomacije – sta torej bila že pred vojnami vitalni nacionalni interes Jugoslavije.

Velik poudarek in vpliv gre pripisati predvsem dejstvu, da so ozemlja nekdanje Jugoslavije – v nasprotju s prej omenjenima izvzetima državama – multietnični prostor (še vedno obstoječega) nacionalizma kot enega od ključnih razlogov za (vojne in meddržavne) konflikte. Evropskim perspektivam se tovrstna problematika upira, tudi zato ker naj bi jo že preseгла: »Balkan je še danes označen kot 'še ne-evropski' oziroma kot tisto 'kar-je-Evropa-že-bila'« (Goldsworthy v Bartulović 150). Vzpostavlja se izrazit kontrast med Neevropo (Balkanom) in Evropo, in to na podlagi odnosa do nacionalizma, pri čemer se Evropa prikazuje kot prostor, ki se je otrešel bojevitega nacionalizma in drugih ostankov preteklosti. Večina držav nekdanje Jugoslavije pa predstavlja prav nasprotno: izrazito obsesijo s preteklostjo ter nagnjenost k nacionalizmu in mitom. Nacionalizem in miti so poglobitni parametri, ki pripomorejo h konstruiranemu odnosu Evrope do nekdanje Jugoslavije, ki je s superiornega vidika razumljena kot razvojno zaostala in nesposobna ter »še na poti« v prihodnost. Tovrstna videnja in obravnavanja nekdanje Jugoslavije so opazna ne le v politični retoriki, temveč tudi v diskurzu vsakdana, kar pogloblja že uveljavljeno (četudi skonstruirano) mnenje o njenih nekdanjih republikah in s tem zavira njihov morebitni razvojni potencial.

Izjemno močna mitologija, vladavina stereotipov, hkrati pa aktualen političen »kompleks večvrednosti« Evrope direktno in indirektno vstopajo v posameznikovo zavest; s tem soustvarjajo njegovo razumevanje in doživljanje zgodovinskega ter današnjega položaja/funkcioniranja ozemelj nekdanje Jugoslavije. Gre za ukoreninjeno kolektivno dožemanje »drugega« (pedsodke, ignoranco ali pa, na drugi strani, pretirano, iracionalno glorifikacijo nekdanje Jugoslavije), ki v percepcijskem sistemu – ko gre za vojno gledališko produkcijo – nosi pomembno, morda celo osrednjo vlogo pri oblikovanju razumevanja vsebine, sporočila ali kritike določene uprizoritve. Vsaka gledališka produkcija, ki tematizira ali problematizira kulturno-politično dogajanje na območju nekdanje Jugoslavije, lega kot dodatna plast na naše že obstoječe mnenje ali razumevanje tega okolja, ki pa je pogosto napačno, prirejeno, polovično ali preobloženo s preračunljivim političnim kontekstom. V skladu s tem je zanimivo raziskovanje razmerij med uprizoritveno umetnostjo in vojnam na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja in vprašanje, kolikšna in kakšna je pravzaprav »ideološka prtljaga«, s katero zavestno ali nezavedno kot občinstvo pristopamo k določenemu gledališkemu projektu s tovrstno vsebino – in s tem sovplivamo na njene (ne)učinke. Ali konkretnije: kako izbrana gledališka produkcija komunicira z občinstvom, če je to že kontaminirano s predhodnim »védenjem«, ki mu ga je vsilil vprašljiv, celo dvomljiv sistem množičnih medijev, največkrat osnovan na principu reproduciranja iracionalnega strahu in sovražnosti ter neargumentirane napadalnosti in drugih stereotipov, ki se jih pavšalno pripisuje narodom nekdanje Jugoslavije.

Uprizoritve s (po)vojno tematiko, ustvarjene v prostoru, kjer je sama vojna potekala, so dokumenti, ki sočasno izhajajo iz določene lokacije, jo zaobjamejo in hkrati že podajajo njeno (avto)refleksijo. Glavnina uprizoritvene produkcije, ki se je v zadnjih 25 letih ukvarjala s tematiko vojn na Balkanu (v 90. letih), pripada »Balkanu samemu«. Gre torej za notranjo refleksijo nekega (travmatičnega) izkustva, ki večinoma poteka na strani (posredno ali delno posredno) soudeleženih v vojni. Racionalni odmik in čustvena distanca se znajdetata na veliki preizkušnji, četudi (oziroma prav zato) je velik delež omenjene produkcije pripisan žanru dokumentarističnega gledališča. Pogosto, a vendar ne vselej, gre za pozicijo »mi, ki se nam je zgodila vojna, govorimo vam, ki je niste doživeli«. To je pozicija, ki vsebuje nešteto prednosti in pasti: prednost prvoosebne izkušnje (primarna interpretacija) in pasti pretirane subjektivnosti

(konstrukti spominjanja). Ker pojem Balkan že pri nas, v Sloveniji, odmeva z neštetimi konotacijami, drugod v Evropi in svetu pa je njegova antropološka izkrivljenost ali politična popačenost toliko močnejša, je nujno, da (osnovni) pregled sicer izjemno kompleksnih »ideologij Balkana« vzpostavimo kot odskočno desko in ključne reference za teatrološke razprave, ki bodo sledile zlasti v drugem delu doktorske disertacije. »Balkan je sčasoma postal tudi v slovenskem besednjaku bolj 'ideja' kot 'geografsko ime',« zapiše Vodopivec v spremni besedi h knjigi *Imaginarij Balkana* (Vodopivec v Todorova 392).

Izbrane gledališke uprizoritve bodo analizirane skozi različne interpretativne perspektive: razumevanje njihove vsebine in prostora nastanka bo poskušalo zaobjeti tako njihov lokalni vidik kot tudi vidik prebivalca in prebivalke zahodne in severne Evrope oziroma »nebalkanskih« držav. Eden ključnih spremljevalnih kontekstov se dotika vprašanja, kdaj so stereotipne oznake Balkana in njegovih prebivalcev nastale in zakaj so se tako dolgo obdržale. Koliko je za to kriv tudi »Balkan« sam in njegova vdanost v usodo oziroma nemoč pred nadvlado globalnih množičnih medijev, ki formirajo njegovo podobo.

1. 1 Začetki in razvoj Balkana

Britanski zgodovinar in eden osrednjih poznavalcev genealogije Balkana Mark Mazower piše, da je Balkan od vsega začetka veljal za več kot le geografski koncept. Pojem pa je bil, v nasprotju s predhodnimi, napolnjen z negativnimi konotacijami – nasilja, divjaštva, primitivizma – do te mere, da je težko najti primerjavo (4). Pri tem, nadaljuje Mazower, velja poudariti, da naj bi bili balkanska razdrobljenost, klanska mentaliteta, etnični nacionalizmi, zaplankani lokalizmi in vse drugo, kar zajema izraz balkanizacija, posledica pretežno goratega reliefa, težke prehodnosti polotoka, odsotnosti rečnih in cestnih povezav, izoliranosti populacije v medsebojno nepovezanih gorskih dolinah. »Ta geografski determinizem je odigral pomembno vlogo pri oblikovanju balkanskega diskurza. Če povzamemo, Balkan je bil preveč gorat, preveč ranljiv in razdrobljen za preprosto versko ali jezikovno poenotenje« (prav tam 54). Balkanizem je ideološki konstrukt Zahoda, njegov cilj pa je lažje obvladovanje Balkana, zaokroži Mazower.

Ta diskriminatorni pojem lahko primerjamo s koncepti seksizma ali rasizma, torej ideologijami, ki upravičujejo prevlado enih nad drugimi.²

Model operiranja Evrope definira Mitja Velikonja, ko pravi, da je Evropa vedno nastala najprej z vzpostavljanjem, izumljanjem in v naslednjem trenutku izključevanjem Neevrope. To je pravzaprav del temeljne evropske zgodbe: »[...] nadvlada in prezir do vsega aktualno neevropskega, osvajalski pohodi, koloniziranje neevropske Evrope in ostalega sveta, asimilacije in etnično čiščenje, vse to je v resnici vedno že vgrajeno v temelje evropskih nacionalnih držav in njihovih civilizacijskih misij« (Velikonja, *Evroza* 93).

Prvi zapisi o geografskem in kulturnem območju Balkana so nastali v avtorstvu različnih popotnikov, za katere je velikokrat veljalo, da so tja »zašli« tako rekoč po naključju. Pred koncem 18. stoletja, tako Todorova, so bila potovanja po Balkanu v glavnem naključna, zgolj prehodna. Potopise so pisali in izdajali za precej široko in zanesenjaško publiko, ki ji ni bilo nič bolj dolgočasno od golih dejstev. Kot moderni novinarji so tudi pisci potopisov vplivali na javno mnenje ter izražali prevladujoči okus in predsodke svojega časa (64).³ Pri tem je pomembno, da mnogi potopisi niso nastali na podlagi neposrednega opazovanja, temveč so pogosto temeljili na govoricah ali informacijah iz druge roke, prepisanih iz del starejših avtorjev. Zanimivo in skrb vzbujajoče je, poudari Mazower, da je predstava o endemičnem balkanskem nasilju še danes stereotip, ki ga reproducirajo predvsem politiki, reporterji, potopisci in razni eksperti za Balkan (158).

V 19. in 20. stoletju se je na Balkan podalo ogromno zahodnih popotnikov, prekrižarili so polotok po dolgem in počez, a večina dežele ni videla take, kakršna je v resnici bila, opozarja Jezernik. Dežela in njeni prebivalci so jim služili zgolj kot nekakšno ogledalo, v katerem so

2 Nasilni dogodki so pogosto del diskurzivnega procesa, v katerem se kuje simbolni kapital. To v delu *The Legitimization of Violence*, v katerem je več avtorjev analiziralo celo vrsto »prevratniških« diskurzov, dokazuje David Apter, različne kulturološke študije pa so pokazale, kako nove oblike nasilnih diskurzov, ki jih je sproducirala liberalno-kapitalistična družba (nacionalizem, rasizem, seksizem ...), sodelujejo pri vzdrževanju »hegemonistične predstave o družbi in o njenih interesih« (Apter v Gazdić, *S politiko* nepag.)

3 Metafora balkanskega »nenavadnega« mozaika, ki se pogosto sprevrže v »sod smodnika« (Schwartz 256), pravzaprav ne sega tako zelo daleč v preteklost, kot bi pričakovali. Jonathan Schwartz v svojem zasledovanju metafore v balkanskem kontekstu ugotavlja, da se ta v evropski etnografiji v začetku 20. stoletja sploh ne pojavlja. Drži, da so bili angleški in tudi drugi avtorji hkrati šokirani in navdušeni nad pisanostjo balkanskih dežel, vendar se v svojih opisih kaosa – ne nazadnje se za imenom Balkan skriva »ideja lokaliziranega kaosa« (Jezernik 11) – niso naslanjali na tovrstno estetsko oz. metaforično besedišče (Bartulović 84).

videli sebe in pri tem najprej in največkrat opazili, kako napredni in civilizirani so (Jezernik 16). Svojo identiteto so projicirali skozi mentaliteto Balkana in si s tem »umetno« prisvojili in priskrbeli status ali raje kompleks večvrednosti. V tem kontekstu je nastalo kar nekaj teorij o kolektivnem nezavednem (Žižek, Dolar) oziroma psihoanalizi odnosa med Evropo in Balkanom. Julia Kristeva je uvedla pojem »vznemirljiva tujost«, »drugost naše našosti«, nekaj, s čimer ne vemo, kako ravnati. Z drugimi besedami, prebivalci Balkana so predstavljali tisto, kar so Evropejci nekoč bili, pozneje pa jim to ni bilo več dovoljeno (17). Ali kot analizira David A. Norris: kmet, ki je v začetku 18. stoletja živel na vasi v ruralni Franciji, se ni dosti razlikoval od kmeta na Balkanu, vendar je bilo pred koncem tega stoletja jasno, da je med njima zazeval prepad. Zahodu so bili na voljo filozofski in intelektualni vplivi izobraževanja, napredka v poljedelstvu, sprememb geografskih odnosov in političnih ureditev, ki so na daljnem jugozahodu imeli zelo slab odmev. Urbanizacija je bila ena od najznačilnejših transformacij evropske družbe (*The Culture* 109). Jezernik je prepričan, da glede na to lahko sklepamo, da Evrope brez Balkana ne bi bilo. Ali kot piše Kristeva: »Evropejci so stoletja razlikovali med pripadniki 'civiliziranih družb' na eni in 'primitivci', 'barbari' in 'divjaki' na drugi strani, zato da bi sebe opredelili kot civilizirane ljudi. Zaradi tega so potrebovali svoje nasprotje, svojega Drugega, in balkanska ljudstva so temu zelo dobro ustrezala« (16). V navezavi s pojmom *drugega* Todorova piše, da

je Balkan lahko zaradi svoje geografske neločljivosti od Evrope in obenem zaradi kulturnega statusa 'drugega' znotraj nje prevzemal številne politične, ideološke in kulturne frustracije, ki so izvirale iz napetosti in nasprotij, neločljivo povezanih s pokrajinami in družbami zunaj Balkana, te pa so jih odrinile prek svojih meja. S tem je balkanizem sčasoma postal praktičen nadomestek za čustveno razbremenitev, ki jo je ponujal orientalizem, in Zahod olajšal za bremena rasizma, kolonializma, evropocentrizma in krščanske nestrpnosti do islama (287).

Prezir do Balkana v zahodnem balkanističnem diskurzu ne izvira iz njegovega srednjeveškega, nerazvitega in primitivnega značaja, nadaljuje Todorova. Ta je bil celo prijetno vznemirljiv in vzrok njegove lažno romantične privlačnosti. Zahodu se ni gabil pogled na sliko samega sebe v času somraka človeštva, ki jo je uvidel v Balkanu, temveč lastna podoba le nekaj rodov poprej (80). Todorova gre še dlje in meni, da »se je navsezadnje na Balkan, ki je bel in večinoma krščanski, s prelaganjem frustracij nanj moč zvito izogniti običajnim obtožbam o rasnih in verskih predsodkih. Balkan je bil primeren, in je še, za odlagališče negativnih značilnosti, ki smo jim nasproti postavili pozitivno in samozadovoljno zrcalno podobo 'evropskega' in

'Zahoda'« (287). Kar pa se zdi toliko bolj problematično, je dejstvo, da je Balkan sprejel ali celo ponotranjil karakterni stigmatizacijo, ki mu je bila dodeljena »od zunaj«. Čeprav so bila balkanska ljudstva vse do danes pasivni predmeti oblikovanja njihove podobe s strani tistih od zunaj, vendarle niso pasivni sprejemniki označb in klevet. »Zunanja zaznava Balkana se je v veliki meri udomačila na samem zadevnem območju« (76). Danes postajajo »mi tu spodaj« oz. »izmeček Evrope, njen problem, njen duševno zaostali sorodnik«, je kritično direktna Todorova (96).

Vodopivec v spremni besedi h knjigi Todorove *Imaginarij Balkana* kontekst premesti v naše lastno (slovensko) okolje in zapiše, da je pojem »balkanizacija« nastal prav po balkanskih vojnah (oziroma natančneje: po drugi balkanski vojni, ko so si Bolgarija, Srbija, Grčija in Črna gora poskušale z novim spopadom razdeliti od Turkov pridobljeno ozemlje), Balkan pa naj bi tedaj dokončno dobil »negativen prizvok«. Balkan je sčasoma postal tudi v slovenskem besednjaku bolj »ideja« kot »geografsko ime«, saj praviloma ni več označeval vsega polotoka, temveč predvsem določen, večinski (»balkanski«) del jugoslovanskega ozemlja, njegovo prebivalstvo, njegov način obnašanja in politiko njegovih elit (Vodopivec v Todorova 394). V drugi polovici 80. let prejšnjega stoletja, ko so začeli slovenski izobraženci in politiki razmišljati o samostojnejšem »vključevanju v Evropo«, se je v alternativo »Evropa ali Balkan« ujel tudi slovenski politični diskurz. »Postal je sinonim za prostor, v katerem Slovenci nočejo več biti« (prav tam 398). Ali natančneje: šlo je za projekt novih slovenskih elit (ki jih imamo še vedno na oblasti), ki so z uporabo nacionalistične mobilizacije večine Slovencev dosegle redistribucijo moči in bogastva pri nas.

Še nedavno, kot integralni del Jugoslavije, smo v tretji balkanski vojni 20. stoletja⁴ za vedno spremenili pogled in odnos do nekdanjih skupnih republik. Prav tretja balkanska vojna je namreč skupaj z drugo bosansko krizo spremenila kontinentalno prelivanje krvi, ki je »končno uničilo stari evropski red«, zapiše Mazower. »Že zato, če zaradi ničesar drugega, je bil Balkan od takrat naprej v evropski zavesti preklet« (14). Diskurz o »balkanski mentaliteti, balkanskem primitivizmu, balkanizaciji, barbarstvu in pravoslavju«, tako Kuljić, pa se še zdaleč ne uporablja zgolj na zahodu, temveč tudi za razmejevanje na Balkanu (151). Stereotipizacija

4 Poimovanje »tretja balkanska vojna« uvede Mark Mazower v knjigi *Balkan: od konca Bizanca do danes* (14).

Balkana se ne izvaja le v zahodnoevropskem diskurzu (Evropa v odnosu do Balkana/Jugoslavije), ampak tudi znotraj samega Balkana oziroma nekdanjih jugoslovanskih republik, kjer narodi obračunavajo med seboj skozi aspekt predsodkov o drugem narodu.⁵

1.2 Balkan kot nezavedno Evrope ali Balkan kot evropski Drugi

Veliko izginotje Balkana je po mnenju Mazowera nastopilo po drugi svetovni vojni, ko je prejšnje delitve nadomestila hladnovojna razdelitev na Zahodno in Vzhodno Evropo. Balkan je tedaj, z izjemo Grčije, izginil v nedrju Vzhodne Evrope. Zadnja velika vrnitev Balkana se je ujela z razpadom hladnovojnega evropskega sistema in z morijo na ozemlju bivše Jugoslavije na začetku devetdesetih let (1993). Od padca komunizma, nadaljuje Mazower, »je bilo spet lažje ugledati jugovzhodno Evropo kot enotno stvarnost, a so se ponovno pojavili utrjeni, zaničljivi pomeni« (1993). Vojskovanje, ki je sledilo razpadu Jugoslavije, jih je verjetno še bolj kot kdaj prej vtisnilo v popularne predstave: »[...] zdaj nista le Tito in množični komunizem kriva za množično nasilje, temveč sama etnična raznolikost, hkrati z dolgoletnimi zgodovinskimi cepitvami med religijami in kulturami« (6).

Balkan služi kot metafora križišča, kot stičišče Vzhoda in Zahoda, ki združuje in povezuje različne stopnje razvoja. »Vse balkanske nacije se doživljajo kot križišče civilizacijskih stikov in kot most med kulturami. V tem smislu Balkan ni edinstven niti originalen« (Bartulović 36). Etnična mešanica na Balkanu je ostala skozi stoletja presenetljivo nespremenjena in večino časa ni bilo nobenih etničnih konfliktov. Zakaj je mešanica postala politično nestanovitna v zadnjem stoletju ali dveh? Pokazalo se je, da so sodobne možnosti množične politike in urbanega industrijskega življenja, vzpon novih državnih struktur ter razvoj pismenosti in tehnologije na Balkanu enako pomembni kot domnevno večne resnice verskih delitev, kmečke ukoreninjenosti in etničnih razcepov. »S tem ko je Evropa dala Balkanu kategorije, s katerimi so se ljudstva

5 O primerih v kontekstu gledališke produkcije pišem kasneje v poglavju o Oliverju Frliću. Te konflikte (nekoč so izbruhnili v obliki vojn, danes pa so prisotni v obliki sovražnega nacionalizma), ki temeljijo na medsebojni nestrpnosti med Srbi, Hrvati, Bošnjaki, Slovenci idr., v uprizoritvah ilustrira in problematizira predvsem Oliver Frlić, najbolj izstopajoče v 25.671, *Aleksandri Zec* in *Kukavičluku*. V uprizoritvi 25.671 preri sodobne, aktualne nacionalistične retorike prikaže s primerom problematičnega zgodovinskega trenutka izbrisa, ki je nastal kot posledica namena slovenskih vladajočih garnitur, da se čim bolj distancirajo od nekdanje Jugoslavije. V *Aleksandri Zec* se ultimativni nacionalizem in medetnično sovraštvo na Hrvaškem kažeta v realnem dogodku umora ljudi (tudi otroka) srbske narodnosti. *Kukavičluk* pa vzpostavlja konfliktno razmerje med Srbijo ter Bosno in Hercegovino, kjer posledice nacionalizma eskalirajo v obliki genocida.

definirala, je s tem v obliki pretežno modernega romantičnega nacionalizma dala tudi ideološko orožje, s katerim se lahko uničijo» (Mazower 17).

Etnična mešanica je, tako kot drugje v Evropi, šele v 19. stoletju izoblikovala nacionalizem, ki je nastal okoli jezikovnih in verskih identitet. Pa vendar to ni bil edini oziroma pravi izvor nacionalizma. Nacionalizem so ustvarile nove elite, ki so pretendirale na drugačno razdelitev moči v družbi – namesto fevdalizma kapitalizem, namesto imperijev nacionalne države. V obeh primerih so te profitirale, a za to so potrebovale mobilizacijo množic skozi nacionalizem. Glavna pa je bila redistribucija moči v družbah – nacionalizem je bil v tem aspektu pravzaprav sekundaren. Vsi narodni in kulturni voditelji, tako Todorova, so jezik obravnavali kot najsilnejše gibalno zedinjenje. Prizadevanja novih držav so usmerjena v tvorbo posvetnih, centraliziranih in enotnih šolskih sistemov, ki so skupaj z vojsko predstavljali eno najvplivnejših gibalov nacionalizma (271). Prav v tem poudarjanju združujočega potenciala jezika sta izstopala njegova ekskluzivnost in togost etničnih mej, ki jih je določal. To je oteževalo vključevanje (ne pa tudi asimilacije) različnih jezikovnih skupin v en sam narod (prav tam).

Ko se je v Jugoslaviji zgodil padec socialističnega političnega sistema, pa se je položaj poslabšal, ne izboljšal. Sili, tako Mazower, ki sta ohranjali enotnost države, sta bili moč komunistične partije in Titova osebnost. Pod Titom so se napetosti med republikami reševale na zveznem nivoju države in v partijskem aparatu (137). S smrtjo Tita so vzniknile napetosti tako v Beogradu kot Zagrebu, saj so se med partijskim kadrom pojavili nacionalistični tokovi. »Bosanska partija, ki je izmed vseh republik imela najtrše vodstvo, je postajala čedalje pomembnejša pri podpori zveznega vodstva proti centrifugalnim tendencam, ki so delovale od spodaj« (prav tam). Toda po Titovi smrti je bilo zvezno vodstvo, oslabiljeno z dolgotrajno ekonomsko krizo, manj uspešno pri uravnovešenju zahtev različnih nacionalnosti, ki so med seboj tekmovali. »Z vzponom srbskega nacionalizma sredi osemdesetih je sistem začel razpadati« (prav tam).

Mazower nadalje analizira, da:

je še pred zlomom komunizma Milošević začel ponovno vzpostavljati srbsko premoč nad Kosovom in Vojvodino. V začetku je bila njegova politika namenjena zgolj povečanju srbskega vpliva znotraj Jugoslavije, toda ko so se zvezne republike oddaljile, je postalo jasno, da se Milošević ne bori za Jugoslavijo, temveč za veliko Srbijo, ki bi srbski manjšini na Hrvaškem in

v Bosni omogočila ostati del iste celostne politične skupnosti kot Srbi v Srbiji in Črni gori. Po letu 1991 je bila mednarodna podpora samostojni Hrvaški in Bosni končno razlog propada tudi te politike. Hrvaški Srbi so bili izgnani iz Krajine, bosanski Srbi pa so se morali odpovedati ozemlju in sprejeti, da so del Bosne. Cilj srbske politike v Bosni po letu 1992 je bil, s pomočjo množičnih izgonov, zagotoviti trajno etnično prevlado (137).

Njegova teza je, da dandanes izziv za tradicionalno balkansko nacionalno državo niso več stari imperiji, niti rivalstvo ali sovražnost sosedov. Glavna grožnja zdaj prihaja od mednarodne ekonomije.

V devetdesetih letih 20. stoletja so vojne v nekdanji Jugoslaviji postavile Balkan nazaj na zemljevid Evrope in zbudile mučne spomine na prvo svetovno vojno. Samo etnično raznolikost svet še danes razume kot kronični vir napetosti v delu sveta, ki leži na presečišču velikih religij (prav tam 141). »Balkan je strukturiran kot nezavedno Evrope – das Unbewusste Europas. Evropa nanj projicira vse svoje umazane skrivnosti in obscenosti. To je moj odgovor na vprašanje, kaj se na Balkanu dogaja – ne gre za to, kar ljudje po navadi rečejo: da so ujeti v svoje stare sanje, da se ne morejo soočiti z vsakdanjo, moderno, postmoderno ... kakršnokoli realnostjo že. Ne, rekel bi, da so ujeti v sanje, vendar ne lastne, temveč evropske sanje« (Žižek, *Euronews* nepag.). Jugoslavija v očeh Slavojja Žižka zavzame dvojni položaj in dve vlogi: simbolizira evropsko nezavedno in predstavlja prostor, na katerega so najprej projicirane in potem tudi realizirane vse njene (skrite, umazane, perverzne) želje.

Kuljić omeni, da je leta 1997 Svet Evrope priporočil, da naj se preteklost Balkana v učbenikih začne prikazovati na drugačen način. Bistvo priporočil je, da težišča preteklosti niso občutljivi dogodki iz balkanske zgodovine: »[...] učbeniki zgodovine naj bi poudarjali kulturno-zgodovinske vezi in ne vojn ali osvobodilnih mitov. Vojne naj se premesti iz jedra naracije, v ospredje stopijo zgodovine, kulture, civilizacije in umetnosti« (153). Načrtno prirejanje zgodovine, ki ne nastopa le v javnem diskurzu, ampak je njegov namen, da se s »pravilno« zgodovino srečamo že na samem začetku izobraževanja in si ustvarimo podobo zgodovine lastne države skozi spekter minimaliziranja njenih vojn, je eden od temeljnih motivov, ki regenerira tudi angažirano gledališko produkcijo, v kateri se vojne v 90. letih postavljajo v širši kontekst, predvsem pa se – sicer skozi estetski princip – kažejo v svoji realni obliki, v dejanskem obstoju.

Dejstvo, kako se je izoliral Balkan in utrdil pojem *drugega/drugačnosti*, se je kazalo z usvajanjem oblik »balkanizirati« in »balkanizacija«. »Balkanizirati«⁶ je, sklicujoč se na *Oxfordski slovar angleškega jezika* (The Oxford Dictionary),⁷ glagol, ki pomeni »podeliti (oblast) v odrejeno število manjših, pogosto medsebojno sovražnih enot, kot je bilo udejanjeno z Balkanskim polotokom po koncu 19. stoletja in v začetku 20. stoletja« (Norris, *Balkanski mit* 21).

Sicer je na razumevanje, kako se je ustvarjala in reproducirala podoba Balkana na Zahodu, odločilno vplival že koncept orientalizma Edwarda W. Saida. Orientalizem se nanaša na »prodorne vzorce reprezentiranja kultur in družb, pri čemer dajejo te reprezentacije prednost samozavestno 'napredni', 'moderni', 'racionalni' Evropi pred dozdevno 'nazadnjaškimi', 'zaostalimi', 'tradicionalnimi' in 'okultnimi' družbami Orienta« (Bakić-Hayden in Hayden 441–442). Todorova kritično utemeljuje ločevanje med orientalizmom in balkanizmom z naslednjimi argumenti: »[...] medtem ko je Orient zgodovinsko in zemljepisno neoprijemljiv in nedefiniran, je Balkan zelo določena entiteta: iz neotipljive narave Orienta izhajata tudi njegova percepcija kot 'dežele sanj', 'simbola svobode in izobilja' in ideja o 'pobegu iz civilizacije'«, Balkan pa je »s svojo nedomiselnostjo in s skoraj popolnim mankom izobilja sprožil neposreden, navadno negativen odnos, z redkimi odkloni v eno ali drugo smer« (Todorova 40). Hammond pa pravi:

Balkanske države kandidatke so geografsko gledano seveda del Evrope in vanjo zgodovinsko in civilizacijsko sodijo (ideološke konstante, ki jih poudarjajo tako evropski politiki kot lokalni politiki v balkanskih državah), vendar pa morajo še veliko narediti, da bodo postale evropske oz. del Evrope. Po drugi strani se nahajajo v dvoumnem prostoru in v političnem, ideološkem in kulturnem kontekstu, v katerem je evropskost nekaterih držav samoumevna, medtem ko morajo druge države svojo evropskost izpopolnjevati (8).

6 Balkanizirati (*balkanize*, verb): razdeliti (regijo ali telo) na manjše medsebojne sovražne države ali skupine. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/Balkanize>. Datum dostopa 7. 7. 2018.

7 V spletni verziji Oxfordskega slovarja angleškega jezika so za izraz balkanizacija (*balkanization*, noun) med drugim zapisani primeri: »Delitve ljudi na podlagi narodnih, etničnih in religijskih razlik lahko vodijo le v balkanizacijo celine.«; »Balkanizacija interneta je ena njegovih najboljših odlik.«; »Kaj hočemo, balkanizacijo države?« <https://en.oxforddictionaries.com/definition/balkanization>. Datum dostopa 7. 7. 2018.

Priča smo izjemnemu paradoksu, ki se glasi, da se Balkan torej lahko pozdravi, normalizira, izogne rastočemu nacionalizmu, samo če postane del Evropske unije, samo če postane *Evropa* (Todorova 48). S premestitvijo Balkana iz enega nacionalističnega okolja v drugo (z vključitvijo v Evropo, ki je prav tako nacionalistična, le da skozi drugačne modele uporabe nacionalizma) naj bi se preprečil nadaljnji razvoj nacionalizma. Evropa je nestrpna do Neevrope, vse dokler je ta ločena od nje, če Neevropo Evropa sprejme pod svoj imperij, nenadoma postane do nje tolerantna, saj se ji tako poveča vladajoča moč, nadzor. Todorova artikulira pojav, ko s perspektive zahodnjakov »živijo nezahodnjaki vedno v drugem času, celo takrat, ko so naši sodobniki« (155). Tudi od tod izvira razmeroma problematična dvoplastna naracija gledališke produkcije, ki tematizira vojne na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih: prva naracija reaktualizira problematiko vojn, druga (nadnaracija) pa zaradi prve znova potrjuje prepričanje »zahodnjakov«, da je Balkan prostor permanentnega nesporazuma, ki ga tamkajšnja populacija ni zmožna predelati, razumeti, preseči. Pri tem ne gre vedno za nezmožnost, temveč tudi za nekakšno načelno neprilagajanje imperialistični logiki, ki se je v času radikalnega finančnega zloma (2010) pokazala tudi v primeru Grčije. Pogosto gre za t. i. balkanski refleks, močno zakoreninjeno prepričanje, da nobena oblast ni prava oziroma da se državo (v tem primeru tudi EU) obtožuje za vse, kar se dogaja slabega, pravila pa je smiselno spoštovati samo, ko so nam v prid.

Ključno je tudi razumevanje razmerja med tradicijo in zgodovinsko dediščino, ki ga Todorova razčleni z definicijo, da »v nasprotju s tradicijo, ki je selektivna, pa zgodovinska dediščina ni rezultat aktivnega procesa zavestne izbire elementov iz preteklosti: vključuje vse, kar je bilo shranjeno, ne glede na to, ali nam je to všeč ali ne« (86–87).

1.2.1 Slovenija, Jugoslavija in Balkan

Že v jugoslovanskih časih je bil uveljavljen pogled na Slovenijo kot tisto republiko, ki znotraj federacije v ekonomski sferi deluje kot kolonialistična sila, ki izkorišča poceni delovno silo in surovine »z juga« – to izkazuje, da so percepcije imperialističnega in kolonialističnega na prostoru bivše Jugoslavije mnogosmerne in večplastne.⁸ Položaj Slovenije pred razpadom in ob

⁸ Zygmunt Bauman opozarja na dvoumni položaj sosedov med prijatelji in sovražniki ter sosede izenačuje s tujci (*Modernity* 53). Prijatelji in sovražniki so nasprotja v okviru istega sistema, medtem ko tujci v sistem vpeljejo dvoumnost, ker so neznani in ne morejo biti ustrezno identificirani kot prijatelji ali sovražniki (54).

razpadu Jugoslavije je bil precej kompleksen tudi zaradi geografske lege, ki je neposredno vplivala na njen mednarodni gospodarski razvoj in je bila prednost pri osamosvojitvi od nekdanjih skupnih republik. Ervin Dolenc tako piše:

Slovenija je bila zaradi svoje zgodovinske preteklosti gospodarsko najbolj razvita in se je v Jugoslaviji hitro gospodarsko razvijala, posebej še v šestdesetih letih, ko se je republika močno industrializirala. Po gospodarski reformi in nadaljnji gospodarski decentralizaciji Jugoslavije v letih 1965 in 1966 se je Slovenija med vsemi šestimi republikami najhitreje približevala tržnemu gospodarstvu. Kljub zaviralni gospodarski in socialni zakonodaji je Slovenija ohranjala svojo večjo gospodarsko razvitost (205–212).

Njena osamosvojitvev (opozicijske skupine so že 8. maja 1989 predstavile »majsko izjavo« ali majniško deklaracijo, v kateri so komaj prikrito zahtevale slovensko neodvisnost) je morala izhajati iz vzpostavitve širokega in učinkovitega mreženja z zunanjimi dejavniki, tako je lahko dosegla mednarodno priznanje (v ta namen je Skupščina Republike Slovenije 24. aprila 1991 sprejela zakon o zunanjih zadevah, ki je urejal celotno področje zunanjepolitičnega delovanja).⁹

Sicer je Jugoslavija že na prelomu sedemdesetih let v osemdeseta padla v globoko gospodarsko krizo, ki je bila tudi eden od ključnih vzrokov za razpad države (Prinčič 33). K pomembnim vzrokom za resno gospodarsko krizo v Jugoslaviji so ekonomisti in gospodarstveniki prištevali tudi primanjkljaj v trgovinski in plačilni bilanci ter hitro naraščajoče zunanje zadolževanje (Balažic 100). V drugi polovici osemdesetih let se občutno okrepi srbski nacionalizem. »Srbi so izhajali iz teze, da so bili v Titovi Jugoslaviji zapostavljeni in izkoriščani. Začeli so razvijati staro nacionalno idejo o 'veliki Srbiji', ki bi imela večjo vlogo, moč in vpliv« (Meier 63–64). Sicer pa naj bi veljalo, da se je »javno izražena kriza« Jugoslavije začela marca 1981 z nemiri na Kosovu (36). Srbi so v času SFRJ skušali Albancem zmanjšati avtonomijo, ki so jo imeli kot pokrajina v okviru republike Srbije po ustavi iz leta 1974. Albanci so se Srbom upirali. Sredi osemdesetih let je začel vznikat srbski nacionalizem in skupaj z njim vzpon Slobodana Miloševića, katerega vizija je bila ustvariti močno, enotno Srbijo kot vladajočo državo. V slovenskih medijih je bilo – predvsem na začetku prihoda beguncev in begunk iz BiH – pogosto zaslediti novinarske prispevke, v katerih se je kazala pretresenost nad dogajanjem (Đonlić in

9 Na plebiscitu 23. decembra 1990 so se prebivalci Republike Slovenije z absolutno večino odločili za samostojno in neodvisno državo Republiko Slovenijo. Z resolucijo za sporazumno združitev s SFRJ in 99. ustavnim amandmajem je skupščina RS ustvarila pravno-politične temelje za uresničitev plebiscita.

Črnivec 29). Mediji so dnevno poročali o prihodu beguncev¹⁰ in javnost je bila zaskrbljena ter je obsojala nasilje in agresijo. Vendar je začetno pretresenost kmalu zamenjalo pisanje, ki je opozarjalo le še na velik begunski val.¹¹ Tako so v medijih prevladovali prispevki, v katerih so bili begunci predstavljeni predvsem kot problem (npr. poudarjanje ogroženosti reda in varnosti, zapiranje meja, kratenje pravice do dela, pisanje o nehvaležnosti beguncev ipd.) (29). Nasploh je šlo za izgubo globine emocionalnega odzivanja na takratne medijske reprezentacije vojnih strahot na Balkanu. Ljudje postanejo ravnodušni ob vojnih tragedijah, ki jih spremljajo v medijih, ne občutijo nikakršne obveznosti in odgovornosti, niso se sposobni vživeti v čustva drugih. V najboljšem primeru se javnost odziva s sočutjem do žrtev vojnega dogajanja ali pa občuti strah, da se podobno ne bi zgodilo tudi njim (Meštrović v Šadl 69).

Ne samo geografsko-politična odcepitev Slovenije, ampak tudi kulturna (umetniška) scena se je kazala v odsotnosti kritičnega komentiranja in vpogleda v sočasno dogajanje na vojnih območjih. Slovenska gledališka produkcija se je na vojno odzivala medlo in izjemoma. Tematik o zaostrenih političnih razmerah, poškodovanih mednacionalnih odnosih (deformirana Jugoslavija), nestrpnosti in begunstvu v uprizoritvah režiserjev, ki so takrat veljali za etabrirane in opredeljene do vladajoče politike (Hrvatini/Janša, Berger, Živadinov, Pograjc idr.), ni bilo, vsaj ne neposredno tematiziranih (pojavi se še z večletnim časovnim zamikom). Milohnić to argumentira z idejo, »da so bili ti dogodki tako tragični in tako 'živi', da bi jih realistična ali celo naturalistična reprezentacija kvečjemu le banalizirala, te gledališke projekte pa spremenila v plakat« (*Teorije* 130). V tej dilemi – ali v umetnosti na vojno reagirati takoj/sočasno ali kasneje in s »pomirjenim zamikom« – se izkaže tudi elitistično razumevanje umetnosti/gledališča določenih režiserjev, saj je očitno estetska vrednost (format uprizoritve) pomembnejša od etične (vsebine). Pri tem lahko uvidimo in potrdimo Frlićevo načelo razumevanja gledališča, ki si za prioriteto vzame vsebino, nato šele obliko. Takšno gledališče se ne ukvarja s popolnostjo umetniške integritete ustvarjalca, temveč prvenstveno meri na manifestacijo družbene kritike v času vojne (ali drugih kriznih dogodkov).

10 Slovenija je šele leta 1997 privzela izraz »začasni« begunec (pravno urejanje statusa začasnega zatočišča je trajalo pet let). Ravnala se je po poročilu posebne strokovne skupine izvršnega odbora UNHCR, ki je aprila 1981 razpravljala o vprašanju množičnega bega in prvič uporabila izraz »začasni« begunci (Doupona Horvat, Verschueren in Žagar 29). Z njim je označila ljudi, ki uživajo zaščito države, medtem ko se zanje išče dolgotrajnejša rešitev, kot na primer vrnitev v matično državo, naselitev v tretji državi, pridobitev statusa begunca ali nastanitev v državi pribežališča (Lipovec 33).

11 Takrat je pri nas nastalo tudi gledališče pregnancev, ki ga je zasnovala in vodila igralka Draga Potočnjak. Širša analiza tega gledališča in tudi sociološkega fenomena sledi v drugem delu disertacije.

O odsotnosti odnosa do vojne v 90. letih govori tudi Milohnič, ko dokumentira dogodek z belgijskim umetnikom, ustanoviteljem festivala Klapstuk Michelom Uytterhoevnom. Ta je imel leta 1994 v Cankarjevem domu na »gledališko-plesnem vikendu« uvodni nagovor, v katerem je komentiral tudi slovensko produkcijo z začetka 90. let in jo opisal kot »predstave, polne lepote, a hkrati tudi popolnoma iztrgane iz aktualnega političnega dogajanja«. Medtem ko so se v mednarodnem prostoru uprizoritve ukvarjale z vprašanji novih razmer v Evropi, uničenja ideje o multikulturalnem mestu Sarajevu in problemov beguncev in aidsa, so v Sloveniji nastajale predstave, ki so pele ode 'domišljiji in ustvarjalnosti', ki naj bi torej bežale stran od aktualnega dogajanja in se zatekale v apolitični esteticizem scenskih podob. Na občinstvo v Cankarjevem domu je Uytterhoeven naslovil provokativno vprašanje: »Nikjer drugje se vojna ne zdi tako daleč kot v Ljubljani. Ali mi lahko to razložite?« (Uytterhoeven v Milohnič, *Teorije* 118).

Gledališke (po)vojne korelacije med Slovenijo in državami nekdanje Jugoslavije je v Ljubljani realiziral mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti Ex Ponto, ki je nastal leta 1993 z namenom, »da vzpostavi povezave na področju umetnosti in kulture v nekdanjem skupnem jugoslovanskem prostoru« (Orel 429). Med letoma 1993 in 1998 je festival deloval kot družbeno gibanje, spodbujal je angažirane javne razprave o akutnih političnih in kulturnih vprašanjih, vzpostavljal prostor za ustvarjalno druženje, v našem okolju je želel razpreti dovzetnost za razumevanje problematike begunstva. V obdobju 1999–2015 (do smrti njegovega stalnega direktorja Damirja Domitrovića Kosa) se Ex Ponto uveljavi kot mednarodni festival uprizoritvenih umetnosti, v tem obdobju se zgodi tudi njegova »geografska« širitev gostujočih predstav, ki so prihajale tudi iz vzhodne Evrope in z zahoda. Pri angažiranosti slovenskih gledaliških ustvarjalcev naj ne bi šlo le za oblikovanje stališč in kritično opredeljevanje do vojnega dogajanja na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih, temveč tudi za refleksijo z distanciranega položaja, ki načeloma zagotavlja bolj razsodno interpretacijo. Glavnina gledališke produkcije o vojnah je nastala v prostoru, kjer so vojne potekale, kar je logično, vendar lahko tudi vsebinsko tvegano.¹²

12 Kot izstopajoč avtorski projekt omenimo tudi gledališko uprizoritev *Most na krvi* (Gledališče Glej, 2011, režija Marko Bulc), za katero producenti zapišejo: »Monodrama *Most na krvi* nam na surov način servira intimno pripoved človeka na razpadajoči margini bosanske družbe, človeka, ki je imel preteklost, a nima prihodnosti.« Avtor dramatisacije in izvajalec (tudi glasbenik) Damir Avdić v uprizoritvi s svojo pojavo

1.3 Kolektivni spomin

Izraz kolektivni spomin je stalnica v napovedih, spremnih besedah, scenarijih projektov in kasnejših kritičkih zapisih, komentarjih in analizah posameznih (dokumentarnih) gledaliških uprizoritev iz vojnega in povojnega časa, ki reprezentirajo vojno tematiko na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih prejšnjega stoletja. Kolektivni spomin kot pojem manifestira širok pomen, ki je v jedru zmuzljiv, relativen in ideološko prilagodljiv. Kolikor zmore biti poljuben v rabi, je lahko tudi zmoten v razumevanju. Vojna kot historični/nacionalni/intimni moment nastopa kot dogodek neke skupnosti, kolektivnosti se ne more izogniti, to je njen atribut in temeljni značaj. Potek vojne je stvar vseh vpletenih (agresorjev in žrtev), zato je spominjanje nanjo kompleksno, obstoj enotnega kolektivnega spomina je tako v osnovi nemogoč, vendar pa je raba izraza v (politični, kulturni itd.) javnosti neizogibna, zato je do njega nujno vzpostaviti kritično distanco.

Izhodišča za teoretsko obravnavo kolektivnega spomina najdemo že pri Emilu Durkheimu, ki v 19. stoletju uvede pojem kolektivna zavest. Njegov učenec Maurice Halbwachs, filozof, sociolog, pravnik in statistik, francoski intelektualec prve polovice prejšnjega stoletja, pa Durkheimov koncept kolektivne zavesti nadgradi in premakne dotedanje obravnavanje spomina z ravni subjektivne zavesti na raven spominjanja v družbenem kontekstu. Pri tem, med drugim, naznani, da »za ohranjanje kolektivnega spomina ni dovolj, da nekdo le navaja pričevanja, individualni spomin je namreč treba nenehno usklajevati s spominom drugih in tako ohranjati dovolj stičnih točk, da se dogodki lahko rekonstruirajo na skupni podlagi« (Halbwachs v Starc 42).

V naslednjem poglavju bomo dimenzije kolektivnega spomina vzporejali tudi s problematičnostjo »kolektivne krivde in odgovornosti«, do katerih je bila kritična Hannah Arendt: »Če smo vsi krivi, ni kriv nihče« (*Izvori* 147). V naravi vsake gledališke uprizoritve, ki preizprašuje vojno, je, da se implicitno v njej razrašča tudi diskurz odgovornosti za nastanek, potek in posledice te vojne. To naslavljanje je v okviru izbranih uprizoritev zelo raznoliko,

konkretizira in hkrati simbolizira ta »bosanski subjekt«, izjemno fizičen, politično sugestiv in brezkompromisen, ki poseblja skupek jeze (glede preteklosti) in nemoči (glede prihodnosti) v tujem okolju.

ponekod infiltrirano kot podtekst, drugje eksplicitno. Najbolj neposredno formulirano naslavljanje »potencialnih odgovornih«, ki se skrivajo prav pod idejo, »če smo krivi vsi, ni kriv nihče«, reproducirajo vsi izbrani projekti Oliverja Frljića. Frljić naslavlja (aktualne) politične in vojne figure, vendar odgovornost išče in sproža tudi v »civilni« populaciji. Njegovo razumevanje odgovornosti se ne navezuje le na izvršitev določenega (po)vojnega zločina, ampak predvsem na sodelovanje pri soizvajanju (kolektivnega) molka, ki temu sledi. Kolektivni spomin ne vpliva samo na konstrukcijo družbene realnosti, temveč je tudi sam družbeni konstrukt, saj družba vanj inkorporira vse dogodke, ki so jo v preteklosti pomembneje zaznamovali. Po Hoskinsovem mnenju je funkcija kolektivnega spomina predvsem vzpostavljanje povezav s preteklostjo, naj bo to s presojanjem in razpravljanjem o določenih dogodkih ali z zanikanjem, da se je določen dogodek dejansko zgodil. »Na ta način se vzpostavi simbolni most, ki povezuje preteklost z aktualnimi potrebami sedanosti« (333). Modificiranje kolektivnega spomina je kompleksno, saj zahteva kritično spreminjanje lastne preteklosti in njeno usklajevanje s preteklostjo drugih skupin (Kuljić 240). Kolektivni spomin lahko definiramo kot niz kolektivno konstruiranih pomenov in emocionalnih struktur, ki določajo posameznikova pričakovanja in njegovo mesto v družbi ter v veliki meri vplivajo na značaj javnega diskurza. »Tesno je povezan tudi s sodobnim občutkom sebstva, ki določa naravo odnosov med ljudmi. Spomin ima družbeni značaj, je fluiden in nenehno v nastajanju« (Corcoran 62).

Nenehne bitke med osebnim in kolektivnim spominom so prebivalci Zahodnega Balkana, po Kuljićevem mnenju, ob koncu 20. stoletja doživeli na brutalen način, saj so postali priče tega, kako strateške politične elite poljubno spreminjajo kolektivni spomin (150). Kot bomo lahko videli, se del (dokumentarnih) gledaliških projektov temu upira (torej hočejo opozoriti na kolektivni spomin kot čisti konstrukt), medtem ko nekateri projekti podležejo vplivu »ideologije« kolektivnega spomina, ga ne problematizirajo, mu ne oporekajo, temveč se nanj naslanjajo, iz njega črpajo, ga predajajo kot edino dejanskost (na to precej vpliva tudi moč jugonostalgije).

V obdobju dvajsetih, petindvajsetih let, ki so minila med omenjenimi vojnami in nekaterimi uprizoritvami, je imel tako njihov prostor (nastanka določene uprizoritve) kot naš kolektivni spomin čas, da se dodobra utrdi, uveljavi in usidra, četudi mestoma temelji na popolnih iluzijah.

»Strateške politične elite oblikujejo kolektivni spomin, da bi zavarovale oblast, in ne zaradi potrebe po ohranjanju skupinske identitete« (124), vpliv kolektivnega spomina je močan tudi zato, ker je pri avtobiografskem spominu verjetno najtežje določiti razmerje med spontanim in načrtnim usklajevanjem preteklosti. »Možganski procesi spontano integrirajo različne informacije v poenoteno zavest, hkrati pa se posameznik načrtno prilagaja družbeno sprejemljivim vrednotam« (79). Tako nehote sprejme »resnico« kolektivnega spomina, ne da bi nad tem sprejemanjem sploh imel moč volje. Kolektivni spomin označujejo kot popačeno različico zgodovine« (79).

Po Halbwachsu ontologijo socialnega konstruktivizma povzema stališče, da kolektivni spomin ustvarja podobe tistih dogodkov, ki so pomembni za posameznike oziroma pripadnike določene skupine (100). Ta prepričanja so lahko institucionalizirana (državne avtoritete, izobraževalni sistem, množični mediji, stranke, cerkev) in neinstitutionalizirana (družina, prijateljski krog, neformalne skupine). »Družba spomin cepi in homogenizira. Prvo sistemsko dezintegracijo kolektivnega spomina in njegovo fragmentiranje je začel kapitalizem, ki je razslojil družbo v številne skupine (religija, razred, družina, generacija)« (prav tam). Vera v kolektivni spomin ustvarja zgodbo in občutek trajne povezanosti s preteklostjo, pojasnjuje sedanost in je osnova načrtovanja prihodnosti. »Zato kolektivni spomin ni nujno resnično videnje preteklosti, pač pa bolj funkcionalno, tendenciozno in selektivno organiziranje preteklosti, ki pripomore k ohranjanju in funkcioniranju skupine« (Kuljić 165).

Kolektivni spomin torej lahko razumemo kot nujo. Prav tako kakor lahko kot svojevrstno nujo razumemo dokumentarne uprizoritve, ki preizprašujejo (po)vojno tematiko, in to kot model nujne avtorefleksije oziroma princip terapije in psihološke razbremenitve sodelujočih – in seveda tudi družbe oziroma skupnosti kot take. Politične vsebine v predstavi so vselej občuten poseg v družbo in razlog za kasnejšo sociološko razpravo, ki jo soustvarjajo strokovna javnost, mediji, civilno prebivalstvo in pogosto tudi politične figure. Motrenje kolektivnega spomina – ne glede na to, s kakšnim zadržkom ga dojemamo¹³ – je potrebna praksa in nujnost znotraj umetniško-politične geste (sklicevati se na kolektivnost pomeni razpirati ciljno občinstvo in ga tudi aktivno vključevati), ki pritisne na »kolektivna čustva«, opomni na nacionalno identiteto,

13 Kolektivni spomin ovija individualne spomine, vendar se z njimi ne meša. Giblje se skladno s svojimi novimi zakoni, in če nekateri individualni spomini kdaj pa kdaj prodrejo vanj, se ti individualni spomini spremenijo takoj, ko so postavljeni v skupek, ki ni več osebna zavest (Halbwachs 102).

vsekakor pa je nujno, da pri tem ohranja odmerjeno distanco, v nasprotnem primeru se ne more izogniti močni polarizaciji občinstva oziroma njegovih mnenj (včasih pa je to tudi poglavitni namen; primer Oliver Frlić). Hermenevtiki so se uprli sociološkemu konstruktivizmu in poudarjali, da obstajajo le kolektivni pogoji možnega spomina. Kot idejo formira Koselleck: »[...] kolikor ljudi, in ne skupin, toliko spominov« (107). Za hermenevtiko je kolektivni spomin preveč abstraktna posplošitev, saj je razumljen kot nekakšen spomenik. »Ni kolektivnega spomina, obstajajo namreč le kolektivni pogoji možnega spomina: religijski, politični, nacionalni« (prav tam).

Kolektivni spomin lahko velikokrat razumemo v funkciji zatiralca kritične zgodovine, kot tak izvršuje razlage družbenega spomina, ki nenehno prehaja in se meša z zavestnimi, nezavednimi, pozabljenimi, potlačenimi, načrtnimi in vsiljenimi in normativi spomina. Po Kuljiću glede na trajnost razlikujemo dve vrsti kolektivnega spomina:

- a) *komunikativni spomin*, ki se prenaša ustno in obsega največ tri generacije,
- b) *kulturni spomin*, v katerem so pretekle vsebine institucionalizirane v objektivizirano kulturo in imajo dolgotrajnejši obstoj (spomeniki, prazniki, muzeji) (90).

Dokumentarno uprizoritveno prakso (pričevanj, spominov, medijskih zapisov) lahko umestimo v vmesno polje obeh omenjenih vrst. Gre za prečenje komunikativnega in kulturnega spomina oziroma za princip, ki prvega realizira s pomočjo drugega. Gledališče kot institucija (v širšem pomenu tega izraza) in prostor »kulturnega spomina« omogoča arhiviranje, dokumentiranje, reprezentiranje in propagiranje »komunikativnega spomina«. Ta dvosmerni odnos je soodvisen in v njem pride do soočenja individualnega s kolektivnim, zasebnega z javnim, singularnega z množičnim, naravnega s konstruktom.

Pri sklicevanju na uprizoritve, ki so izoblikovane kot format osebnoizpovedne izkušnje vojne (*Hipermnezija*,¹⁴ *Rojeni v YU*,¹⁵ *Patriotic Hypermarket*¹⁶), je nujno upoštevati dejstvo, da lastno trpljenje na novo strukturira zavest o preteklosti. Utrjuje se dogma, da nas »nikakršna enotna

14 *Hipermnezija*, režija Selma Spahić, Bitef teatar, Beograd, premiera 7. maja 2011.

15 *Rojeni v YU (Rođeni u YU)*, režija Dino Mustafić, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, premiera 12. oktobra 2010.

16 *Patriotic Hypermarket*, režija Dino Mustafić, Bitef teatar, Beograd, premiera 3. oktobra 2011.

zgodovina ne more več povezovati s smrtnim sovražnikom in da je naše trpljenje neprimerljivo« (Kuljić 48). Na primeru jugoslovanske vojne v 90. letih postane ta dejavnik toliko bolj ključen, saj pri prikrojevanju preteklosti lahko opazimo še eno pravilo, ki ga opredeli Kuljić: »[...] čim manjša je kulturna razlika med nacijama, ki se želita razlikovati (Srbi in Hrvati, Rusi, Belorusi in Ukrajinci), bolj vztrajno se poudarjajo razlike (freudovski 'narcizem malih razlik')« (154). Velja pravilo, še doda, da čim mlajša je državnost, bolj očitno je iznajdevanje preteklosti.

Narodi so vselej zamišljene skupnosti, ker vsi pripadniki narodov nosijo predstavo o povezanosti v skupnost, čeprav nikoli ne spoznajo, srečajo ali slišijo vseh članov te skupnosti. Zamišljene skupnosti so vse tiste skupnosti, ki so večje od vaških in preraščajo neposreden medčloveški stik (Anderson 14–15). Toda gledano s perspektive spomina, se identiteta znajde v novem kontekstu, kot proces in konstrukcija, ki ni nikoli dokončana. Konstruktivistični pristop podpira tudi Gillis, ki trdi, da

so identitete in spomini politični in družbeni konstrukti in jih kot takšne moramo tudi obravnavati. [...] Identitete in spomini niso nespremenljivi, saj so predstave in konstrukcije realnosti bolj subjektivne kot pa objektivne narave. Tako obujamo le tiste spomine, ki ustrezajo naši identiteti. Identitete in spomini so zelo selektivni, služijo določenim interesom in ideološkim pozicijam (3–5).

Oporekanju izpeljavi, da »tako obujamo le tiste spomine, ki ustrezajo naši identiteti«, najbolj sledi režijska poetika Oliverja Frlića, ki se upira konformizmu političnih elit, a prav toliko kot njim tudi posamezniku, ki deluje po istem principu. Naloga politike (in medijev pod njenim vplivom) je konstrukcija preteklosti, človeška zaznava pa je v samem bistvu naravnana k optimizaciji lastnih spominov. Frlićeva kritika je vselej dvojna: politične elite se sprenevedajo, ljudstvo je nekritično.

1.4 Konstruirano spominjanje

Uprizoritve, ki so nastale med vojnami na Balkanu v 90. letih prejšnjega stoletja in po njih, pogosto vojno izkušnjo reprezentirajo oziroma posredujejo v obliki pričevanj, prvoosebni izkušnji, intimnih izpovedi. Tovrstne oblike, ki jih med drugim lahko razumemo kot prepoznaven in prevladujoč format dokumentarnega žanra (dobesedno gledališče/verbatim), so ne glede na dober namen lahko nemalokrat (nehote) zavajajoče oziroma prepojene s pretirano

subjektivnostjo razumevanja in doživljanja vojne izkušnje. »Danes še vedno ni lahko podoživljati preteklosti, v kateri se je zgodila 'velika izdaja' – in to v izvedbi tistih, s katerimi je neki narod pred izbruhom vojne živel v mirnem sožitju« (Gluhovic 58). Sedemnajst let po vojni, tako Gluhovic, ko se je zgodovina države pisala na novo, se je ustvarila nova kultura spominjanja, v kateri so pojmi o vojni, obrambi Sarajeva, vplivih politične oblasti, vojaških strategij in mednarodnih odzivov formirali nove mite o nekem novem narodu (261). »Poglavitni problem je nezmožnost, nesposobnost, nemoč spominjati se določenih dogodkov in jih nato celo ubesediti, opisati, analizirati« (158). To so stranski učinki travmatičnih dogodkov, kjer udeleženci nočejo obnavljati spomina na travmo, saj jo je v luči sedanjega življenja za nekatere zelo težko priklicati. Kuljić je v knjigi *Kultura spominjanja* z analitično obširnostjo razgrnil izjemno kompleksnost spominjanja preteklosti, s poudarkom, da je ta toliko bolj nevarna, tvegana in spolzka takrat, ko vstopa v kontekst problematične (pol)zgodovine, torej (pol)zgodovine, ki jo zaznamujejo vojni konflikti.

Pri najstrožji obliki dobesednega gledališča (verbatim), tako Cantrell, ustvarjalci uporabljajo le besede resničnih ljudi, njihove izpovedi pa pridobijo iz posnetih intervjujev. Vendar je oblika tudi prožnejša in pisci pogosto uporabljajo kombinacijo gradiva iz intervjujev in fiktivnih prizorov ter poročani govor, ne le posnetih izpovedi.¹⁷ Priča smo problematičnosti posameznikove relativnosti spomin(janj)a, ta pa vodi in hkrati izvira iz koncepta širše kolektivne naravnosti spominjanja preteklosti, ki je pogosto tudi (zlo)rabljeno kot orodje za regeneriranje že vzpostavljenih, ne pa tudi preverjenih oziroma verodostojnih vsebin, ki izhajajo iz trdno vzpostavljenih (konstruiranih) idej mitologije, nostalgije in glorifikacije. Prav tako je močno prisotno zavestno, najpogosteje politično motivirano brisanje spomina na osebnosti ali dogodke, kar Kuljić poimenuje z izrazom *damnatio memoriae* (222). Jens Rydgren je za tovrstne situacije iznašel termin »black box«, za katerega je značilno, da predstavlja situacije, kjer ljudje spremenijo svoj siceršnji način razmišljanja oziroma brez razmisleka

17 Dobesedno gledališče teži k prikazu čim bolj pristne resnice oziroma verodostojnega poročanja, pričevanja, a v samem dejanju spominjanja srečamo niz problematičnih nivojev relativnosti, saj gre med drugim za »prežemanje osebnih in kolektivnih dejavnikov spomina, medsebojne povezanosti in sovpadanje osebnih in kulturnih procesov. Sledi in fragmenti preteklih dogodkov postanejo del spomina z izborom, predrugačenjem, organiziranjem in osmišljanjem ali umeščanjem v primerno naracijo – tako se lažje ideologizirajo« (Kuljić 89). Dobesedno gledališče se delno prekriva z dokumentarnim gledališčem in drugimi vrstami na dejstvih temelječe drame, kot sta gledališče pričevanja (kjer posameznik pove svojo zgodbo v sodelovanju s piscem) in sodno gledališče (montaže iz sodnih transkripcij). Vznik te forme je seveda povezan z iznajdbo kasetnih snemalk, in če se je v začetku izvajal zlasti znotraj »obrobnih« gledaliških projektov, je postopoma uveljavil svojo formo tudi v okolju mainstreama (Cantrell nepag.).

zaupajo alternativnim kognitivnim strategijam delovanja. Skratka, ljudje so v tem primeru »nagnjeni bodisi k uporabi shematiziranih struktur znanja, ki so se pokazale za pravilne v drugih situacijah, bodisi k opiranju na druge. Kot posledica tega obstaja velika verjetnost, da se bodo aktivirale dvomljive strukture znanja, ki vključujejo mite in govornice« (228).

Po Kuljiću je razlogov za osrediščenje spomina okoli vojn več. Vojne so zanj markantni kraji memorije, njihove žrtve zahtevajo maščevanje, zmage vzbujajo ponos. Te emocije se zlahka instrumentalizirajo (229). Tovrstna instrumentalizacija emocij je velikokrat prisotna tudi v (dokumentarnih) uprizoritvah s (po)vojno tematiko, zato so projekti kot taki vedno v veliki nevarnosti, da zdrsnejo (četudi ne namenoma) v učinek moraliziranja in (avto)viktimizacije. Obenem prevladujejo upravljavci s spomini, skupine, ki razpolagajo z možnostjo vsiljevanja zaželenega hegemonskega pomena kolektivnemu spominu. To so elite, ki imajo zaradi privilegiranega dostopa do medijev in strateških institucij monopol nad interpretacijo preteklosti (229).¹⁸ Na drugi strani pa zločinci prikrivajo lastno odgovornost, jo eksteriorizirajo in prelagajo na druge. Tudi zgodovinarji, nadaljuje Kuljić, uporabljajo strategije detravmatizacije. Kot slikovit primer navede Tuđmana, ki je v 90. letih zmanjševal število žrtev Jasenovca, srbski revizionisti so govorili o Srebrenici kot o vojnem zločinu in ne genocidu. Nacionalna historiografija je pravzaprav praksa načrtne kulturne detravmatizacije. »Da ne bi motili procesa monumentalizacije etnocentrične preteklosti, se zločini minimalizirajo« (224).

Ena temeljnih tez, ki jo Kuljić izoblikuje v okviru »ohranjanja spomina«, je, da se poudarja normalnost in ne ekscesnost določenih vojnih dogodkov. »Proti relativizaciji vojnih zločinov se je treba boriti prav z razkrivanjem šoka dejstev. Treba je ohraniti spomine na 'normalnost ekscesa' – banalnost zla, ki se vselej lahko ponovi –, ne pa zločine projicirati v nepojmljivost in usodnost« (225).¹⁹ Uradni spomin je vselej odvisen od moči države in od državljske zavesti

18 Dokumentarno gledališče, tako Youker, skozi svoje taktike posreduje kritiko in/ali ponuja alternativo, kako se upreti in kritično pristopati do dominantnih kulturnih struktur, ki konstruirajo, cirkulirajo in vzpostavljajo hierarhijo (kolektivnega in intimnega) *spomina* (19). Prav zato dokumentarni projekti segajo zunaj okvira estetskega učinka, čeprav je ta izjemno pomemben in nepogrešljiv za končni rezultat. Zlasti tam, kjer se razpolaga z izjemno občutljivim materialom obravnave, naj bo to na osebni (posameznikovi) ali javni (družbeni) ravni. Kot, denimo, primeri travme ali krivde.

19 Da okrutna dejanja neposredno izvajajo tudi »banalni« posamezniki in ne nujno politične vodje (vojni strategji), lahko med drugim vidimo v Frljićeви uprizoritvi *Aleksandra Zec* (eksekucijo treh oseb drugačne narodnosti izvedejo pripadniki ministrstva za notranje zadeve Republike Hrvaške), v *Kukavičluku* je razvidno, da so pokol v Srebrenici pod diktatom vodij izvajali »navadni vojaki« ali celo civilisti, akt izbrisa iz evidence stalnega prebivališča (25.671) v demokratičnem glasovanju potrdijo državljani.

in vzpostavi se vprašanje, kaj je bolje: »resnica, ki škodi, ali mit, ki ugaja? Pozaba zločinov je kontraproduktivna. Načrtna amnezija, tj. izguba kolektivnega spomina, ustvarja črno luknjo neodgovornosti. Prva naloga kritične zgodovine ni brisanje lastne preteklosti, temveč kritična pozaba njene lažne slave« (prav tam 241–242). Nekritičnost kolektivnega spomina je tudi povod za manifestacijo nostalgčnih diskurzov, ki zgodovino pomnijo zelo selekcionirano, idealistično in s pretirano glorifikacijo (ali »zaslepljeno« idolatrijo). Kolikor se ta fenomen pojavi v odnosu do preteklosti, ki je problematična (denimo zaznamovana z vojno in drugimi zločini), lahko postane tovrstno pristransko spominjanje in površno »malikovanje« zgodovine precej nevarno in škodljivo.

1.5 Problematizacija nostalgčnega pogleda na nekdanjo Jugoslavijo

Dvosmernost pogleda na nekdanjo Jugoslavijo poleg kritične analize polpreteklih dogodkov nujno zahteva tudi problematizacijo nostalgije (kot njen kontrapunkt), ki je implicitno vpeta v podobo in razumevanje nekdanje skupne republike. Če (po)vojne uprizoritve predstavljajo temni madež zgodovine in s svojim obstojem reflektirajo ter reproducirajo potlačeno/nezavedno razpoloženje različnih (narodnih) skupnosti (po tem, ko jih je vojna individualizirala), lahko jugonostalgijo definiramo kot nekritično retrospektivo, ki momente vojne eliminira oziroma nad njimi izvede amnestijo. V tem kontekstu se pojavi kompleksno ksenofobno razmerje, ki deluje po principu samovoljne selekcije, v kateri – na podlagi stereotipov – največkrat nastane nekakšna splošno uveljavljena lestvica tolerantnosti do različnih narodnosti (v nekdanji Jugoslaviji), pri tem odločilno vlogo odigrajo tudi družbeni status in spol posameznikov/posameznic.

Stopnja ksenofobije je na globalni ravni po nastopu desnega populizma v zadnjih letih dosegla vrhunec, a nestrpnost ni bila nič manjša tudi pred desetletji oziroma po koncu vojn na Balkanu v 90. letih. V Sloveniji lahko aktualni radikalni desni populizem najbolj transparentno prepoznamo v delovanju politične stranke Nova Slovenija (NSi, ustanovljena leta 2000), ki je aktivno delovala in še vedno deluje proti pravicam gejev in lezbijk ter njihovih otrok, izbrisanih, samskih žensk, migrantk in migrantov ter drugih manjšinskih skupin. Omenjena stranka, tako Šori, je diskurz do manjšinskih skupin zaostila zlasti med letoma 2008 in 2011, ko se je borila

za ponovni vstop v parlament (106), pri svojih strategijah nagovarjanja javnosti pa uporabljala kombinirano rabo krščanskodemokratske ideologije in skrajno desnega populizma.²⁰ Njihov populistični diskurz pogosto vključuje tudi moralno diskvalifikacijo »drugega« s ciljem, da se vsaj na simbolni ravni »čistim ljudem« prizna večvrednost.

Če se lahko o prvem fenomenu prepričamo na svetovnem spletu in v razširjeni desničarski retoriki, ki je navzoča tako v političnih strankah, vladi in množičnih medijih, pa sta se ignoranca do vojnih posledic in načrtna birokratska eliminacija populacije iz nekdanje Jugoslavije v Sloveniji realizirala skozi akt *izbrisanih* (Ministrstvo za notranje zadeve Republike Slovenije je 26. februarja 1992 izbrisalo 25.671 iz registra stalnih prebivalcev in jih prestavilo v seznam tujcev).²¹ Na kompleksnost zgodovinskega spomina na Jugoslavijo opozori Kuljić: »Ni še dozorela zavest, da je boljša škodljiva resnica kot pa mit, ki ugaja. Obnova spominov je lahko zelo burna in konfliktna, Balkan na razpotju dveh stoletij pa je primer živega brisanja razlik med mitom in zgodovino. Danes smo soočeni s trženjem preteklosti, ki nas zabava, politizira in travmatizira« (164). Pri nostalgiji gre za obujanje lepih, pozitivnih spominov, njena artikulacija oziroma sam nostalgični diskurz je emocionalno nabit, negativne stvari iz preteklosti so spregledane, pozabljene ali opravičene; spomin pa, splošneje gledano – čeprav je tudi lahko emotiven in pozitiven – vendarle omogoča kritični premislek. Natančna definicija predmeta nostalgije je nemogoča, saj je »objekt nostalgije notorično zmuzljiv« (Boym 19). Včasih gre za hrepenenje po domu, prijateljih, družini, spet drugič po preteklosti, ki ne obstaja več ali pa ni nikoli obstajala. Lahko gre za hrepenenje po nekem drugem prostoru, času, boljšem življenju, po imaginarni ahistorični preteklosti, dobi normalnosti in stabilnosti: »Nostalgik ne hrepeni po preteklosti, kakršna je bila, ampak po preteklosti, kakršna bi lahko bila« (351).

Razlika med spominom in nostalgijo je v tem, zapiše Kundera, da je bila slednja ustvarjena samo takrat, ko ni bilo več spominov, da bi zapolnili vrzel. »Močnejša kot je nostalgija, bolj

20 Mudde tudi ugotavlja, da prihaja do prekrivanja med ideologijo populističnih skrajno desnih strank in konservativno ideologijo, ki jo konstituirajo avtoritarizem, tradicionalizem, religioznost in nacionalizem. V obeh primerih gre za širšo skupino nacionalističnih strank, vendar konservativne in krščanskodemokratske stranke uporabljajo bolj »sprejemljive« oblike nacionalizma, ki je sprejet kot patriotizem, medtem ko je pri populističnih skrajno desnih strankah koncept nacionalizma nativističen, lahko vključuje rasizem in je usmerjen proti ustavni zaščiti manjšin (Mudde v Šori 105).

21 »Izbris februarja 1992 je treba postaviti v kontekst osamosvojitve Slovenije in pretirane, mestoma histerične potrebe tedanjega slovenskega političnega vodstva, da se na vse mogoče načine čim bolj oddalji od nekdanje Jugoslavije. Novoustanovljena slovenska država je hotela vzpostaviti popoln nadzor nad svojimi državljani« (Novak 26).

izpraznjeni so spomini. Ker nostalgija ne povečuje spominske aktivnosti, tudi ne vzbudi spominov« (52). V tem primeru nostalgija brez dvoma dobi več svojih različic, največja raznolikost pa se pokaže v razumevanju (uporabi) nostalgije pri generaciji, ki je neko obdobje vendarle (pre)živela, in tisti, ki to obdobje doživlja dobesedno posredno, brez direktnega osebnega izkustva. O t. i. imaginarnosti nostalgije govori tudi Fritzsche, ko pravi, »da uporabo preteklosti, prepletene s sedanostjo, lahko imenujemo spomin, zavračanje sedanosti zaradi imaginarne preteklosti pa nostalgija« (39). Nostalgija vselej nastaja na širši kolektivni oziroma družbeni ravni, vzrok nastanka pa načeloma izhaja iz političnih sprememb, zamenjav režimov ali revolucij, včasih se pojavi tudi ob prelomnih momentih, ki so pomembni za državo in družbo (Brandt v Lowenthal 66).

Vir nastanka nostalgичnih predstav o »dobrih starih časih« je v socialnih spominih posameznikov ali skupnosti. Njihov prenos poteka v obliki verbalnih reprezentacij, ki se skoraj praviloma izkažejo kot izjemno poljubne in arbitrarne; gre za pripovedovanje zgodb o dogodkih, ki so jih pripovedovalci doživeli sami, slišali o njih in jih zaradi pozabljanja priredili ali spremenili v svojem spominu. Do nastopa nostalgije mora miniti določeno obdobje, v katerem se »njeni potencialni nosilci prepričajo, da je novo stanje slabše od prejšnjega« (Velikonja, *Tistega* 37). V tem vmesnem času se pogosto nekritično pozabi na pomanjkljivosti, krivice in slabosti prejšnjega sistema, nekatere poskušajo opravičiti, druge odpustiti. S pomočjo pozabe, nezavedne in zavestne rekonstrukcije spominov tako ustvarijo pozitivno podobo preteklosti.

Ali gre pri tem dogajanju (če ga povežemo z balkanskim kontekstom) za golo zanimanje za »Balkan« ali pa ga lahko označimo za nostalgijo? Vsekakor gre za obujanje skupne jugoslovanske preteklosti, pri čemer se slednjo razume kot »skupek artefaktov, podob, zvokov in okusov, povezanih z vsakdanjim življenjem v skupni državi, ki je osvobodjena političnih ideoloških konotacij« (Boym 52). Jugonostalgija se spomina in posledic vojn v Jugoslaviji izogiba, gre, kot rečeno, za idejo, ki je razbremenjena politično-ideoloških problemov. Kot bomo videli kasneje, se je slovenska gledališka produkcija v času vojn in po njih minimalno ukvarjala s tematiko vojne v devetdesetih na območju nekdanje Jugoslavije. Postavi se vprašanje, kaj je pravzaprav bolj problematično: nostalgični eskapizem ali absolutna odsotnost kakršnegakoli tematiziranja nekdanje Jugoslavije.

1.5.1 Jugoslavija, moja dežela

Kot primer spajanja dveh skrajnosti lahko izpostavimo uprizoritev *Jugoslavija, moja dežela*,²² ob kateri Miljenko Jergović v članku *Jugoslavija ali fantomska bolečina* za gledališki list zapiše:²³

Jugoslavija, moja dežela vsebuje že v naslovu prav to: frazo, katere polni smisel in dejanski pomen se prepoznavata v spominu. Vojnović priklicuje nedolžni turistično-patriotski gesli iz druge polovice osemdesetih in iz herojskih dni Mladine, deželo »na sončni strani Alp«, čas, ko je bila Slovenija »Slovenija, moja dežela« in ko so partijski komiteji po vsej Jugoslaviji razpravljali o subverzivnosti nekega reklamnega gesla in o dejanskem pomenu besede dežela. Je to država, so se zaskrbljeno spraševali južnjaki po svojih južnjaških komitejih, ali pa je to vendarle kaj manj od države? Če je dežela država, je torej treba vso to sodrgo, ki hoče slovensko deželo, kratko malo pozapreti in poslati na Goli otok? (Jergović, 9)

Jugoslavija, moja dežela je obveljala za zelo uspešno, že skoraj popularno uprizoritev. Recept za to se je skrival v režijsko-dramaturški mešanici komičnega in tragičnega, v rehabilitaciji smeha, ki je taktno dopuščala, da se center osrednjega motiva ne bi pregloboko nagnil v problematiziranje vojnega zločinca, temveč se razpršil v manj kritične podobe polpreteklega časa in v kolesje razširjenega, slikovitega, z glasbo in dovtipi napolnjenega dogajanja. Retrospektivno preskakovanje v času (od danes do 90. let) in prostoru (Slovenija, Srbija, Bosna in Hercegovina) je delovalo kot ekskurzija v avtentično (popkulturno) občutje, ki ga je ponujala nekdanja Jugoslavija. Postavitev, sicer dokaj zavestno, reproducira tipizacijo posameznih nacij in stereotipizira njihove značaje/običaje, pri čemer se preprosto sklicuje na to, da se v posameznih prizorih vrača v »neobremenjeno« preteklost, ko dandanašnje problematizacije in redefinicije nacionalizma, rasizma ter seksizma še niso bile uveljavljene. To je nekakšen alibi uprizoritve, ki ga občinstvo z veseljem sprejme, saj se lahko brezskrbno potopi v čas, na

22 Goran Vojnović: *Jugoslavija, moja dežela*, režija Ivica Buljan, SNG Drama Ljubljana, premiera 11. aprila 2015.

23 »Roman *Jugoslavija, moja dežela* postavlja drugo ob drugo dve podobi Balkana. Eno, ki je zapisana v otroškem spominu, in drugo, ki se razprostira pred nezaslepljenimi očmi odraslega človeka. Nedvomno se lahko na odru ti dve podobi prepletata tako zelo različno, kolikor so neomejene razsežnosti odrskih resničnosti, in ravno v tem gledališkem razkošju se skriva največji potencial za uprizoritev besedila. Gledališki oder namreč na najboljši možni način omogoča istočasnost različnih dogajanj, istočasnost spominskega in resničnega, preskakovanje iz enega v drugo in tudi zabrisovanje mej med njima« (spremni zapis ob uprizoritvi).

katerega ne more več vplivati. Temeljna komponenta romana/uprizoritve pa je ta, da je zgodba fiktivna – kar ji seveda ne odvzema verjetnosti.

Dve leti pred premiero predstave *Jugoslavija, moja dežela* v Prešernovem gledališču Kranj uprizorijo avtorski projekt *25.671*,²⁴ ki prav tako preizprašuje jugoslovanske identitete in korelacije med preteklim in današnjim. Njegov zgodovinski primer *izbrisa* ni fiktiven, temveč povsem realen in že posega v območje »kolektivne in individualne odgovornosti« Slovencev (občinstva). In tu je bistvena razločevalna niansa percepcije: *Jugoslavija, moja dežela* tudi tematizira vojne zločine, vendar zločinec ostaja fiktivni lik. Nastopa kot posredovalno telo uvida v njegovo mentalno in čustveno neuravnovešenost, pripomore k svojevrstni katarzi, ob obilici humornega materiala v uprizoritvi predstavlja dramaturško linijo potlačenega ali nezavednega trenutka nekdanje Jugoslavije. Lik je skratka poln simbolov, metafor in stvarnih referenc, toda kot tak, kot on sam, je še vedno izmišljen. To mu ne odvzema legitimitete umetniškega dosežka, vendar na družbeni (realni) ravni njegov položaj samo potrjuje splošno naravnost (nekritičnih) preferenc občinstva (državljanov), kjer se dopuščata identifikacija in dovzetnost za povojne vsebine, a le do trenutka, ko te na oder niso prenesene v strogo dokumentarnem pristopu (niso dejansko obstoječe).

1.6 Mitologija Balkana

Koncept kolektivne zavesti ob (jugo)nostalgiji kot konstitutivni del sestavlja tudi mitologija. Mitologija in mitološki simboli so po podobnem principu kot nostalgija impregnirani v razumevanje zgodovine, države ali določenega naroda. Mitologija predstavlja našo predispozicijo v procesu interpretacije in tudi vrednotenja, je podstat, osnova tistemu, kar je k njej pristavljeno. Percepcija določene uprizoritve z vojno balkansko/jugoslovansko tematiko je do neke mere že vnaprej predvidljiva, težko ali tako rekoč nemogoče jo je misliti zunaj optike mitoloških predpostavk, čeprav so te lahko nedoločljive, zavajajoče ali celo v celoti lažne – kolikor je pač lahko lažen neki konstrukt v vsej svoji resnici.²⁵

24 *25.671*, avtorski projekt, režija Oliver Frlić, Prešernovo gledališče Kranj, premiera 21. marca 2013.

25 Ena bistvenih lastnosti mita je tudi, da ne izhaja zgolj iz intelektualnih procesov, ampak prihaja iz globokih družbenih emocij. Mit se seveda ne more opisati zgolj z emocijo, vendar je vsekakor izraz emocije (Cassirer 70).

V svoji mitološki zasnovi je Balkan, kot že omenjeno, vmesni člen med mitom o neevropskem, orientalskem nazadnjaštvu in naprednem, modernem Zahodu. Ker se pojavlja kot vmesni člen, na neki način nastopa kot novonastali mit, ki je razpet med obema. Gre za nekakšen začarani krog; glede na to, da je struktura mitologije utemeljena na kulturalističnih mitih, ki poudarjajo in opozarjajo predvsem na diverzitete med posamičnimi kulturami. Mit o razvitem Zahodu vzporedno z zakoreninjenimi stereotipnimi podobami regenerira prepričanje o zaostalosti Balkana in večni obsojenosti na neciviliziran značaj – torej na »balkanskost«.

Ne le, da je balkanski prostor ujet v kletki preteklega časa, kot kaže, se vsak narod posebej oklepa svoje napol mitološke različice preteklosti. Eden izmed razlogov za to je tudi, da se nikoli ni razčistilo z lažmi iz tistega obdobja, torej niti z lažmi, na katerih je bila vojna zgrajena. Da bi se to doseglo, bi nedvomno morali na zatožno klop mednarodnega ali pač nacionalnih sodišč poklicati novinarje, urednike in lastnike medijev, ki so dokazljivo namerno širili medetično sovraštvo (Kurspahić 248).

Mitologija, tako Velikonja, velja za trden branik duha in bivanja, ki obvladuje dejanskost: zagotavlja lažnejše normalnega življenja in dosega vztrajnost v kritičnih trenutkih.

Mitologija ponuja totalni pogled na svet: je gospodujoča razlaga, miselni oklep, v katerem so združeni funkcionalni, spoznavni, čustveni in drugi elementi; v nepredirni in nadčasovni enotnosti so povezani posameznik, skupnost in kozmična sfera. Mitološki način dojemanja potiska v zgodovinske regresije in obljublja željeno prihodnost (Velikonja, *Masade* 11).

Intenzivnost mita je v tem, da zmore povsem (pre)oblikovati naš pogled na svet, nas celo prepričati v nasprotno. »Prepričevalna moč mita je v njegovem mehanizmu zamenjevanja splošnega z osebnim. Splošno pridobiva v novih mitologijah različna imena: nacionalno, družbeno, razredno, versko, svetovnonazorsko ipd.« (22). Mit se vselej svobodno premika po premici zgodovine, v svojem bistvu pa ohranja strukturno praznino in s tem povzroča dileme, ki pa jih mi sami rešujemo individualno. Ključni značaj mita je, da je le napol izrečen.

Pečat mitologije je pogosto ena od pglavitnih vsebinskih referenc, ki sooblikujejo najprej formo dokumentarnega gledališkega dogodka, nato pa seveda tudi vplivajo na samo razumevanje občinstva. Mitološkost je v sklopu refleksije o (po)vojnem stanju na območju nekdanje Jugoslavije ključnega pomena, saj služi kot izvor splošnega razumevanja osrednjih problematik, kot so dojemanje in lociranje sovražnika, opredeljevanje drugega, kompleksnost

multinacionalnosti in razdrobljene strukture različnih veroizpovedi na enem mestu. Z druge strani navidezno velike raznovrstnosti so, tako Girard, ne le vse mitologije in vsi obredi, ampak tudi vse človeške kulture, religiozne in antireligiozne, eno – in to eno, ki ga sestavlja več enot, poganja mehanizem, ki vedno deluje, ker ni nikoli spoznan, mehanizem, ki zagotavlja spontano enoglasje skupnosti okoli grešnega kozla in njegove žrtve (317).

Mitske zgodbe poleg svojih estetskih značilnost vselej ponujajo/skrivajo matrico delovanja družbe v nekem določenem času, lahko rečemo, da šele z mitološko interpretacijo objekti in dejanja človeka zares dobijo pravo vrednost. Mitološka zavest bolj ali manj uravnava našo resničnost, nas osmišlja, velikokrat pa funkcionira na prikrit način. Ker lahko miti povsem presežejo zdravorazumsko dojetje stvarnosti oziroma škodljivo vplivajo nanjo, je s tem izkrivljeno tudi razumevanje posamičnih, usodnih zgodovinskih momentov.

Preizpraševanje vpliva mitov na posameznika in družbo (oba ju imata že tako ponotranjenje, da se jih načeloma niti ne zavedata več, jih nista zmožna oddvojiti od realnosti) je temeljna agenda Oliverja Frljića.²⁶ Miti o Jugoslaviji so sicer tragični tako, kot so tragični vsi ostali miti, a so pogosto tudi trivialni in absurdni. Frljić se je z njimi neposredno ukvarjal v uprizoritvah *Leksikon YU mitologije*,²⁷ *Turbofolk*,²⁸ *Oče na službenem potovanju*,²⁹ *Kukavičluk*.³⁰

Miti so učinkovit aparat za manipuliranje z družbo in Frljićevo gledališče se temu pogosto upira, saj so miti oblika družbenega (umetnega) konsenza, ki je sama po sebi vprašljiva,

26 Močno prisotnost mitoloških prvin, ki še vedno krojijo strukturo vsakdana, Frljić med drugim izpostavi v uprizoritvi *Leksikon YU mitologije* (kjer želi tudi vzpostaviti kritičen odnos do hegemonkega principa kulture in jezika, ki ga knjižna predloga vsebuje). V *Bakha* (2012) se Frljić tekstualno naslanja na motive Evripidovih *Bakchantk*, pri tem se krvoločnost antične mitologije zreducira na občutno selekcijo izvirne drame. Bestialno, starogrško, živalsko in sodobno barbarstvo se prelivajo v dramaturgiji zaciklanosti, s pomeni in podteksti oplajajo drug drugega, s čimer ustvarjajo nov, vmesni prostor med antično mitologijo, arhetipi in surovo (postjugoslovansko) aktualnostjo.

27 *Leksikon YU mitologije*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, NETA (Nova evropska teatarska akcija), Festival Ex Ponto (B-51, SLO), Istarsko narodno kazalište Pula (HRV), Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica (CG), Mal dramski teatar Bitola (MAK), Teatri kombetar i Kosoves (KOS), premiera Ljubljana, 16. septembra 2011.

28 *Turbofolk*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, HNK Ivana pl. Zajca, Reka, premiera Reka, 31. maja 2008.

29 Abdulah Sidran: *Oče na službenem potovanju* (Otac na službenom putu), režija Oliver Frljić, Atelje 212, Beograd, premiera 27. marca 2011.

30 *Kukavičluk*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, Srbsko narodno gledališče iz Subotice / Népszínház Subotica, premiera Subotica, 10. junija 2011.

pravzaprav tudi nevarna. Miti so razcvet doživeli že v antični literaturi in se kot prasnov prenesli vse do danes, še vedno odpirajo temeljne dileme o vprašanju nacionalnih držav, njihove avtoglorifikacije, pri kateri se porazi spreminjajo v zmage in se fabricira zgodovina, da bi s tem prikrila svoje različne komplekse. V krovnem pogledu se kritika mitologije pri Frljiću kaže v želji po (množični) samorefleksiji in v prepričanju, da zločini v 90. letih na prostoru nekdanje Jugoslavije še vedno uravnavajo to okolje in tamkajšnja življenja, kajti miti, ki so bili ustvarjeni v tem obdobju in ki govorijo o lastnih nacionalnih »čistostih« (političnih nedolžnostih), so najbolj vztrajni in še vedno vplivajo na zavest povprečnega državljana posamične države, nastale iz republik nekdanje Jugoslavije.

Po Barthesu »odnos ljudi do mita ne temelji na resnici, temveč na uporabnosti. Določene mitske sheme lahko nekaj časa živijo v senci in njihov politični naboj je videti majhen, vendar je to izključno stvar prilagajanja situaciji« (264–265). Mit torej nastopa kot političen element, ki implicitno sega v področje človekove psihologije.³¹ Po Barthesu je načelo mita preobrazba zgodovine v naravno, kjer ni nič več vprašljivo. »Mit doživljamo kot nedolžen govor – ne zato, ker bi bile njegove težnje skrite (če bi bile skrite, ne bi dosegle učinka), temveč zato, ker so naturalizirane« (251). Izoliranega, atomiziranega posameznika znotraj »individualizirane množice«, tako Velikonja, naslavljajo množična kultura, nacionalizem, različne politične mitologije, ki »zamejujejo nekdanje vrednostne, kulturne in verovansjske sisteme ter družbene integratorje – religijo, ruralno kulturo in družino« (*Mitografije* 8).³²

Konstrukcija mitskega sovražnika, nadaljuje Velikonja, poteka prek mehanizmov najprej politične delegitimacije in diskreditacije (razvrednotenja drugosti, ki je razglašena za neznano, tujo, v vsakem primeru pa grozečo, nevarno), nato depersonalizacije in dehumanizacije (animalizacije, bestializacije, demonizacije) do dokončnega obračuna.

31 Novi miti, tako Marx, so pribežališče pred najrazličnejšimi občutki tuzemske neizpopolnjenosti človeškega bitja: izoliranosti, praznine, strahu (Marx v Matić 25). Mit stoji nekje med neposrednim čutnim zaznavanjem stvari in pojavov ter abstraktnim razmišljanjem in razlaganjem teh (49). (Politična) mitološka zavest je navzoča v množicah samih (in ne le elitah, ki bi množico okužile) oziroma v tradiciji naroda kot latentna kultura in politična moč, ki plane na dan zlasti med krizami in nevarnostjo v neki skupnosti (186–187).

32 Mitsko-simbolni kompleks – mitologija in simbologija – svoje naslovnike ne le povezuje in jim pojasnjuje svet, ampak jih tudi čustveno in razumsko, socialno in individualno krepi, navdihuje, pomirja, teši, podeljuje kriterije članstva. Gre za povezavo dvojne enotnosti, za dve plati iste medalje: mit se »uresničuje«, »udejanja« v kulturno specifičnih obrednih aktivnostih, sama vsebina obreda pa je zajeta v mitu (Velikonja, *Mitografije* 9).

»Idealni' sovražnik ali zarotnik je torej absolutna razlika idealiziranega pripadnika matične skupine: nima nikakršne kulture, zgodovine, vere, morale, je kužen, neumen, zloben in nečloveški. Nevarnost, na katero je treba biti pozoren, je pretiravanje pri ocenjevanju pomembnosti neke osebnosti v njenem času in okolju. Hipertrofija pozitivne vloge osebnega dejavnika v zgodovini namreč pomeni nasedanje mitu voditelja, enostavnosti despotske mitologije oblasti, tolmačenju, da je določeno gibanje ali režim osebno delo, privatni projekt, rezultat inovativnosti ali zasluga izrednega posameznika« (prav tam 17).

2. Analiza vojne, vojna psihologija in »banalnost zla«

2.1 Vojne v Jugoslaviji v 90. letih prejšnjega stoletja

Vojna kot ultimativni dogodek izrazito zaznamuje tako posameznikovo življenje kot javno dinamiko družbe. Vojno je nemogoče podoživeti ali »razumeti« z distance, njen akt je tako vseobsežen, da pogosto vase všteje tudi nezmožnost njene artikulacije. Značilnost posameznih izbranih gledaliških projektov je fokusiranje na vojno tako z vidika osebne izkušnje kot historičnega momenta. Vendar večina teh uprizoritev seveda ne analizira vojne in lastnih izkušenj na način znanstvene obdelave, temveč se učinki in posledice vojne kažejo v estetski reprezentaciji. Vojno je treba reflektirati, s tem se razširi spekter čim boljšega razumevanja tovrstnih uprizoritev tudi v primeru, da nam izkušnja vojne ni lastna. Skozi perspektivo psiholoških in socioloških uvidov izkušnje vojne se vzpostavi bolj čvrsta vez med izjavljajočim (ustvarjalcem) in naslavljačim (neposrednim občinstvom ali širšo javnostjo), saj vsaj grobo razumevanje vojne psihologije pripomore k spoznanju, s katere izhodišče točke ustvarjalci sploh vstopajo v določen projekt. Od kod in zakaj izhajajo njihovi impulzi jeze, (verbalnega) obračunavanja, viktimizacije, upornišva ali pomiritve. Kako proces vojne vpliva na človeka, kakšne posledice pušča, kako se »obnaša« človeško življenje, ko vstopi v kompleksno razmerje s sovražnikom (drugim), od kod sovraštvo sploh vznikaja in zakaj potreba nekaterih, da o izkustvu vojne spregovorijo (terapevtska in angažirana gesta).

V širšem zavedanju je obveljalo, da je v vojnah na Balkanu v devetdesetih letih šlo za krvoločni obračun med različnimi verami, za tako imenovane verske vojne. Nastale so, tako Velikonja,

kot posledica razlik in inkompatibilnosti med narodi in kulturami, »kot povratak starih mitov, kot sla po maščevanju zaradi zgodovinskih krivic ali kot logični rezultat *krvoločnih nacionalnih značajev* balkanskih narodov ipd.« (Velikonja, *Mitografije* 18). Tuji komentatorji in mediji so dojemali ta dogajanja kot razumsko nedojemljiva, spontana, nesmiselna, absurdna. »Vojne na Balkanu so bile interpretirane kot *obskurne, umazane, podle, barbarske, okrutne* itn.« (18).

»Iracionalizacija« vojn na Balkanu naj bi razkrivala glavna motiva in vzroka: prvi je bil načrt reintegracije Jugoslavije pod vodstvom nereformističnih delov Zveze komunistov in trdolinijcev znotraj JLA. Drugi so bile velikonacionalne politike in apetiti po Hrvaški in Bosni in Hercegovini. Ti cilji – reunitarizacija in ozemeljske težnje – in metode njihovega uresničevanja pa so bili nedvomno strateško dobro organizirani, »racionalni« in predhodno načrtovani (97).

V analizah vojn na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih se vseskozi pojavljajo polemike o relacijah med verskimi skupnostmi in njihovem soobstoju z nacionalistično politično ureditvijo (v Jugoslaviji je bilo šest republik, pet narodov, štirje jeziki, tri veroizpovedi in dve obliki pisave). »So same izkoriščale nacionalistično evforijo in politike za doseganje svojih ciljev? So bile instrumentalizirane ali so se same instrumentalizirale? So igrale aktivno ali pasivno vlogo v nedavnih spopadih na tleh nekdanje Jugoslavije?« (prav tam). Nacionalna, politična in vojaška mobilizacija, tako Velikonja, ni mogla biti dosežena brez verske utemeljitve, medtem ko po drugi strani verske skupnosti niso bile sposobne doseči svojih ciljev brez aktivne podpore nacionalističnih strank oziroma politik na splošno. »Verski elementi so postali pomemben del procesa 'etniifikacije' politik in politizacije etničnega« (Vrcan v Velikonja, *Mitografije* 97).

Vojne na ozemlju bivše Jugoslavije, operacija Nata na Kosovu [...] so pri mnogih strokovnjakih, ki se profesionalno ukvarjajo z vprašanji mednarodne politike, okrepili spoznanje, da so bila v navedenih primerih resno omajana temeljna načela mednarodnega prava. Hkrati pa še niso nastala nova merila, ki bi veljala za vse države – jasne norme, ki bi vsem skupaj in vsakemu posebej zagotavljale spoštovanje njihovih pravic in svobodo, kar je predpogoj za mir in varnost v svetu (Trajkovski 119).

Sodobni svet zaznamujejo državljanske vojne, v katere so pogosto vmešane velesile, ki igrajo vlogo reševalcev konfliktov. Ta njihova intervencija je vselej kompleksna, za njihovim delovanjem se skriva več razlogov, največkrat ekonomskih (tajkunske spletke, razlastitev ljudstva). Pri takih vojnah gre namreč za splet klasične vojne, organiziranega kriminala in sistematičnih zločinov proti človeštvu.

Janez Drnovšek v reviji *Harvard International Review* leta 2001 med drugim zapiše:

Čeprav se je na območju zvrstila parada posrednikov EU in ZN, je bilo njihovo poznavanje položaja v veliki meri nezadostno, njihova naloga skoraj nemogoča in njihova poslanstva neuspešna [...] Od začetka leta 1992 do avgusta 1995 se ni zgodilo nič odločilnega, kar bi oviralo Srbe pri njihovih vojnih ciljih. Toda do jeseni 1995 je hrvaški vojski skupaj s silami bosanskih Muslimanov uspelo ponovno priboriti mnoga ozemlja, ki so jih zasedli Srbi, in vzpostaviti neko vrsto šibkega ravnovesja na bojišču. In takrat se je zgodil pokol v Srebrenici; pobjo tisočev tako rekoč neposredno pred očmi mirovniških sil ZN je končno pokazal, da lahko Srbe odvrne samo odločno vojaško ukrepanje Zahoda. Vse, kar je bilo manj od tega, so Srbi razumeli kot slabost mednarodne skupnosti« (Drnovšek, *Jugoslavija nepag.*).

Petindvajsetega maja 1993 je bilo v Haagu (Nizozemska) ustanovljeno Mednarodno sodišče za vojne zločine na območju nekdanje Jugoslavije, delovalo je do konca leta 2017. Sodišče je prevzelo funkcijo obsojanja množičnih zločinov v Bosni in Hercegovini in na Hrvaškem, še ko sta bili državi v vojni (prvo obtožnico so izdali novembra 1994, prvo sojenje pa se je začelo maja 1996).

Treba je vedeti, da je današnji prostor bivše Jugoslavije v mednarodno političnem smislu drugačen od tega, kar je bila povojna Jugoslavija. Vemo, da je Bosna in Hercegovina mednarodni protektorat, nadzirajo jo ZDA in evropske velesile. Tudi procesi v drugih državah so nekakšen odmev približevanja EU. Tribunal v Haagu je del tega mednarodnega konteksta (Mihajlović Trbovc v Škerl, *Celo Radovan nepag.*).

Tudi nekdanji voditelj bosanskih Srbov in vojni zločinec Radovan Karadžić se je brez krivde in slabe vesti skliceval na teorijo, da iz tega, kar se je zgodilo v BiH, lahko svet vidi vzorec, kako so nekatere države uporabile in zlorabile majhno državo zaradi svojih lastnih ciljev, kot sta uveljaviti svoje lastne vojaške zveze in doseči imperialne cilje. Po njegovem mnenju so razpad Jugoslavije in vojno v BiH načrtovale velesile še veliko prej, preden naj bi vstopil v politično življenje.

Ob podpisu daytonskega sporazuma o končanju vojne v BiH (mirovna pogajanja so potekala med 1. in 21. novembrom 1995 v vojaškem oporišču v bližini Dayton v ameriški zvezni državi Ohio) so bili navzoči vsi glavni protagonisti: predsednik Republike Bosne in Hercegovine Alija

Izetbegović, hrvaški predsednik Franjo Tuđman, predsednik Zvezne republike Jugoslavije Slobodan Milošević, glavni ameriški pogajalec Richard Holbrooke in general Wesley Clark.

Poleg njih so za uveljavitev dogovora s svojim podpisom jamčili člani tako imenovane kontaktne skupine: predsednik Združenih držav Amerike Bill Clinton, francoski predsednik Jacques Chirac, britanski predsednik vlade John Major, španski premier Felipe Gonzalez in ruski premier Viktor Černomirdin ter nemški kancler Helmut Kohl. Tri in pol leta trajajoča vojna v Bosni in Hercegovini se je tako končala z dokončno različico sporazuma, ki so jo predstavniki vpletenih strani in priče formalno podpisali v Parizu, 14. decembra 1995 (Pirjevec 34) .

Daytonski sporazum je računal na svoj učinek, s katerim bo Bosna in Hercegovina postala združena, večnacionalna, multireligijska in demokratična celota, a skozi leta se je notranja verska in etnična distanca treh narodov še poglobila, nacionalizem je ostal stalnica na vseh družbenih ravneh, zato sta njena sedanjost in prihodnost postali zelo vprašljivi.

2.2 Okvirna kronologija vojn³³

Prvo dejstvo, ki ga je treba upoštevati, je, da izraza »vojne v bivši Jugoslaviji oziroma vojna na Balkanu« opredeljujeta nasilne konflikte na območju nekdanje Jugoslavije v obdobju od leta 1991 do 1999. Šlo je za več – medsebojno različnih – posamičnih konfliktov, zato je bilo sugerirano, da se uporablja množina in govorimo o več vojnah. Pri tem je zelo pomembno tudi razlikovanje pojmov Balkan in ozemlje nekdanje Jugoslavije, na drugo namreč sodijo vojne v Sloveniji, na Hrvaškem, v Bosni in Hercegovini, Srbiji ter na Kosovu, medtem ko balkanska vojna lahko označuje širši teritorij.

Kot prva država nekdanje Jugoslavije se je od skupne države odcepila Slovenija, 25. junija 1991, sledila sta 10-dnevna vojna in priznanje samostojnosti. V tem času se je odcepila tudi Hrvaška, kar je sprožilo začetek vojne na Hrvaškem. Po intervenciji – najprej kot upor tamkajšnjega srbskega prebivalstva, kmalu pa se v oboroženi konflikt vključi tudi jugoslovanska vojska JLA – in porazu jugoslovanske vojske v Sloveniji vojna na Hrvaškem vznikne poleti leta 1991 (prvo smrtno žrtev zabeležijo že 31. marca), vendar se je prvi spopad

33 Kronologija oziroma opis dogodkov sta povzeta po knjigi *Evropa: naša preteklost in sedanjost* (Boden, 2004).

med hrvaško policijo in JLA zgodil šele 2. maja, ko je bilo v Borovem Selu ubitih dvanajst hrvaških policistov. Vojskovanje traja brez prekinitve do konca leta 1991, JLA v tem času okupira Banijo, Kordun, Baranjo in Vukovar, istega leta (decembra) je napaden tudi Dubrovnik. Mirovni sporazum, ki ga je vodil Cyrus Vance, je bil podpisan 2. januarja 1992 in je boje sklenil.

V letih 1995 in 1996 so se Hrvaški ponovno priključila ozemlja, ki so jih v vojni zavzeli Srbi (predvsem v operacijah Blisk in Nevihta, maja in avgusta 1995). Takoj po referendumu o neodvisnosti se je 2. aprila 1992 v vojni znašla Bosna in Hercegovina. V državi, za katero je značilna mešana etičnost, sta se najprej borili srbska vojska in muslimansko-hrvaška stran. Ker je srbska vojska imela veliko prednost, je vojna v Bosni in Hercegovini vse od začetka terjala veliko smrtnih žrtev in beguncev. Vojna se je nato skrajno intenzivno nadaljevala vse leto 1992, spomladi leta 1993 pa se je konflikt še dodatno zaostрил, med seboj so se namreč začele vojskovati hrvaške in muslimanske vojaške sile (konflikt je dosegel najvišjo točko novembra 1993, ko je hrvaška vojska porušila znameniti stari most v Mostarju).

Zaradi pritiska Združenih držav Amerike so Bošnjaki in Hrvati 1. marca 1994 podpisali sporazum o federaciji in v skupni ofenzivi znova osvobodili posamezna območja. Prva intervencija Nata se je zgodila 28. aprila 1994, in sicer z napadom na štiri srbska letala, ki niso spoštovala prepovedi letenja. Izjemno slabemu vojaškemu položaju bosanskih Srbov in pritegnitvi vodij srbske in hrvaške države je sledila sklenitev miru. Premirje je bilo podpisano 21. novembra 1995, temu pa je sledil daytonski sporazum, po katerem je bila Bosna in Hercegovina sestavljena iz srbske republike in bošnjaško-hrvaške federacije.

Na Kosovu sta se leta 1996 v konfliktu znašli srbska uprava na eni in kosovska osvobodilna vojska (albanska skupina, ki si je prizadevala za neodvisnost pokrajine) na drugi strani. Položaj se je zaostрил decembra 1997, ko se je število napadov kosovske osvobodilne vojske povečalo, na kar je srbska policija odgovorila z incidentom v Likošanah, v katerem je umrlo trideset Albancev. Marca 1998 so izbruhnili nemiri med srbskimi silami in kosovskimi Albanci. Leto pozneje, 24. marca 1999, se je z vojaškimi sankcijami odzvala mednarodna skupnost, rezultat je bil Natovo enajsttedensko bombardiranje vojaških in strateških objektov v Srbiji. Takratni predsednik Srbije, Slobodan Milošević, je popustil, na Kosovu pa je bila uvedena uprava pod mednarodnim nadzorom.

2.3 Vojna in vloga posameznika v njej

Vojna je ultimativni dogodek, ki ga po eni strani spremlja ekstremna manifestacija dogodkov, obenem pa je posameznik v njej ujet v psihološki vakuum. Zaradi specifičnih elementov nastajanja, trajanja in procesiranja vojna učinkuje kot paralelna realnost oziroma kot hiperrealnost,³⁴ ki ne upošteva več prejšnjega sistema vrednot in družbenih razmerij, ampak vzpostavi novo politiko eksistence. Vojna, tako Culbertson, v resnici pretrese posameznikovo življenje, razkrije dotlej neznan svet, razburka obstoječo, kontinuirano »normalnost« ter pogosto uniči najbolj razširjene predpostavke o naravi sveta (61). Vojna siceršnje interakcije in življenjske strategije prebivalcev in prebivalc oteži ter ustvari kompleksno polje, kjer se pogosto srečata tudi realno in imaginativno (preobrazba identitet v vojni). Telesa posameznikov se namreč v vojnem kontekstu »preobražajo v predstavnike določene nacionalne kategorije in postajajo njihovi (ne)prostovoljni zastopniki« (Malkki 88). Tu pa lahko pride do bistvenega vedenjskega zasuka, ki v vojni psihologiji velja za temeljni preobrat človekove volje. »V času tovrstnih kriz tudi (nacionalni) nekonformisti postanejo najbolj lojalni državljani svoje države ali pripadniki 'svoje' nacije« (Herzfeld v Bartulović 147).

Običajni posameznik z aktivnim vstopom v vojno (torej v njeno organizacijo uničevanja) prevzame identiteto, ki mu je tuja, a hkrati zgolj odraža naravo oziroma reakcijo njegove osebnosti v skrajnem primeru (Kron 43). Vojna je ena od ekstremnih situacij, ki vpliva na to, da tabuji postanejo relativizirani (tako v individualnem kot družbenem polju) in v psihološkem smislu popolnoma drugače doživeti in razumljeni. »Posameznik v situaciji podrejenosti začne največkrat delovati nagonsko in skozi prizmo nekega novega 'prava', nove 'pravšnosti', ki je nastala po zaslugi skrajnih dogodkov (vprašanja življenja in smrti) in ki eksistencialne dileme in prioritete obrne sebi v prid, ne glede na prejšnje, predhodno stanje posameznikove načelnosti« (44).³⁵

34 Z učinkom in občutjem vojne kot hiperrealnosti se srečamo tudi v poglavju o gledališču v obleganem Sarajevu, kjer gledališče (kot medij) nastopa v funkciji »vračanja realnosti«, ki jo vojno stanje odvzame ter s tem premeša koordinate zaznave v paradoksalnem razmerju: vojna postane nadrealna, gledališče realno.

35 Do skrajne detabuizacije vojne je prišlo tudi v gledališču v obleganem Sarajevu, in sicer na več ravneh: ljudje so se kljub vojnemu preplahu začeli nagonsko ukvarjati z gledališčem; za izvedbo ali ogled predstave so stavili na usodo/srečo, ki ni več v njihovih rokah; moški so opravljali tako funkcijo vojakov kot igralcev (množenje funkcij/identitet) itd. Dejanskosti vojne se niso več izogibali, ampak so jo infiltrirali v vsakdanjik. Vojna postane implicitni del bivanja in ne več neko »drugo stanje«.

Detabuizacija vojne pa se ne kaže vedno v pozitivni luči, pelje lahko tudi onstran etike. Hannah Arendt v *Banalnosti zla* ves čas ponavlja, da krutosti ne zagrešijo vedno kruti posamezniki, ampak običajni moški in ženske, ki poskušajo dobro opraviti svoje običajne dolžnosti. Bolj kot od osebnih značilnosti storilcev je intenziteta krutosti odvisna od odnosa do avtoritete in podreditve. Milgram je predpostavil in dokazal, da je nečlovečnost stvar družbenih odnosov. Ko so ti »racionalizirani in tehnično izpopolnjeni, velja to tudi za sposobnost za družbeno produkcijo nečlovečnosti in za učinkovitost takšne produkcije. Bolj ko je organizacija dejanja racionalizirana, lažje je povzročiti trpljenje – in ohraniti duševni mir. Hkrati pa je, kot vemo, stopnja krutosti premo sorazmerna z oddaljenostjo žrtve« (141). Podrejena oseba se sramuje ali je ponosna, odvisno od tega, kako ustrezno je izvedla dejanja, ki jih je od nje zahtevala avtoriteta. »Nadjaz ne presoja več, ali so neka dejanja dobra ali slaba, ampak vrednoti, ali nekdo v avtoritarnem sistemu funkcionira dobro ali slabo« (142). Moč sicer izvaja oblast/avtoriteta, toda nadmoč je v posameznikovem psihološkem ustroju, ki reagira situaciji »primerno«. Vojaka, ki ubija in izvaja radikalne masakre, ne vodijo nujno nagoni, niti impulzi destruktivnosti ali osebna krutost, pač pa le princip brezpogojne poslušnosti.

Organizacija, ki v takih primerih vselej nastopa kot avtoriteta, je kot celota sredstvo za ukinitvev odgovornosti. Moralnost, nadaljuje Milgram, ni proizvod družbe. Moralnost je »nekaj, s čimer družba manipulira – kar izkorišča, preusmerja, gnete. Odgovornost, element vsakega moralnega vedenja, izhaja iz bližine drugega. Bližina pomeni odgovornost in odgovornost je bližina« (277). Z odmikom se ustvari družbena distanca, z njo pa pomanjkanje moralnega odnosa. Ko pa je nekdo preobražen v nekoga Drugega, lahko tudi bližino sčasoma nadomesti sovraštvo. S pomočjo mehanizmov nacionalističnih sporočil se generira stanje kolektivnega narcisizma med pripadniki ene in druge skupine/skupnosti, kar vodi v narcistično napihovanje »kolektivnega jaza«. Po eni strani se pospešuje solidarnost med pripadniki določene (»domače«) skupine/skupnosti, prav to pa ustvarja kohezivno kolektivno moč, s katero je manipuliranje z množicami lažje, tako pa se napihnejo tudi narcistično-nacionalistični predsodki.

Cilj instrumentalizirane agresije ni osvoboditev od neke frustracije ali nakopičenih destruktivnih sil, ampak doseganje nečesa, kar je označeno kot zaželeno, neizogibno ali nepravilno odtujeno, za kar pa se pričakuje, da bi se to lahko doseglo (maščevalo) z vojno kot

najbolj drastično obliko instrumentalne agresije. Fromm (1973) je diskutiral o absurdnosti teze, da je vojna izzvana zaradi nakopičene ljudske destruktivnosti. Vsi državniki, od babilonskih do grških pa vse do sodobnih, so načrtovali vojne zaradi svojega prepričanja, zaradi realnih in razumnih razlogov ali vsaj ciljev, ki jih je bilo možno zelo jasno definirati (Fromm v Kron 302). Posamezniki, ki jih doleti vojni stres, se znajdejo v stanju, ki ga lahko imenujemo *damnatio in bellum* ali pozicija obsojenih na vojno. Posamezniki so lahko, ne pa nujno, okuženi s kolektivnim narcisizmom; v obeh primerih so v vojnih okoliščinah, in to ne po svoji volji. Prizori trpljenja ali pa samo anticipacija grozljivih dogodkov jih privede v situacijo akutnega psihološkega pritiska, katerega razpon sega vse od kontrolirane anksioznosti do resnih paničnih napadov in hudih posttravmatskih stresnih motenj (prav tam).

Lešnik v razpravi *Eros vojne in Tanatos miru* opredeli vojno kot objekt (mir pa kot odsotnost objektov), vojskovanje (boj, bitka) je objektno razmerje, ki mu moramo zgodovino šele izslediti. Poudari, da dejanski cilji vojne udeležencem zvečine niso transparentni in so tako ali tako irelevantni, celo moteči. Vojaki ne potrebujejo vednosti, ki bi jih vznemirila, bolj potrebujejo duševni mir – iluzijo, ki jih ohranja pripravljene, da nadaljujejo do možne (in verjetne) smrti (Lešnik nepag.). Avtor v istem eseju navede nekaj temeljnih dejstev, ki dajejo vpogled v psihologijo sodelujočih v vojni. Razvidno je, da med samo vojno pogosto ni obtoževanja ali preklinjanja sovražnika, ampak prej preklinjanje same vojne, kar se navezuje na željo po miru. Preobrat, ki sledi, se zgodi po končani vojni.

Ko pa je bilo vojne konec, je [vojak] v nekakšni pesmi izlil bes in sovražnost do Avstrijcev, ki se prej nista nikjer napovedovala. Pesjani nekulturni, ki so hoteli podjarmiti veličastno Italijo! To je bila parafraza, naslednje pa je dobesedno: Prekleta grda rasa! Izraz »rasa« se pojavi še enkrat v podobnem kontekstu. Poskusimo ga razumeti. Psihična sprememba se je zgodila, ko se je vrnil domov. Šele zdaj si je dovolil biti travmatiziran in je blažil travmo tako, da je sprejel ideologijo, ki ga je popeljala v vojno (česar ni hotel), zasovražil ljudi, ki mu prej niso bili a priori neljubi, in jih skrčil na »raso«. Po vojni je izrazil agresivne vzgibe, kakršnih prej ni kazal (prav tam).

Zgornji odlomek in celoten Lešnikov esej analizira psihologijo vojaka, njegove razvijajoče se stopnje apatije in gneva, ki se spreminjajo glede na čas oziroma zaključek vojnega dogajanja. V začetku so morda vojaki brez predsodkov in političnih tendenc, ko so vpoklicani v vojsko, sledi šok, ni časa za opredeljevanje. Izkušnja vojne omenjene lastnosti docela spremeni, a

sprememba je občutna in zares vidna šele po koncu vojne. »Njegov mir ni bil nič drugega kot refleksija vojne« (prav tam). Proces odmika, racionaliziranja in notranje obdelave izkustva lahko beremo kot paralelni potek refleksije, ki jo zaznamo tudi v okviru gledaliških uprizoritev, se pravi njihovega scenosleda glede na konec vojne in čas uprizoritve. Tudi tu lahko razbiramo obdobje miru (po vojni) kot obdobje refleksije, ki se nato prezentira v obliki gledališkega, javnega dogodka.

2.4 Vojna psihologija

2.4.1 (Samo)viktimizacija

Pri samoviktimizaciji se pojavlja pomembno vprašanje, in sicer, ali je možno misliti po(vojno) gledališko produkcijo brez samoviktimizacijskih komponent. Četudi gledališki projekt morda prvenstveno ni usmerjen k priklicu označevanja sebe (posameznika, naroda ali kulture, ki ji pripada) kot žrtve, je viktimizacija vselej nekje prisotna, že v sami gesti izjavljanja in produciranja gledališkega dogodka na račun krivice ali zločina, ki sta bila udeleženi/ustvarjalcem storjena. Vključevanje vojne tematike v uprizoritveni dogodek v samem izhodišču ponuja vznik moraliziranja, ki je v širšem družbenem prostoru nezaželeno. »Didaktični imperativ«, ki ga je, denimo, vpeljal Brecht, se je kljub neposredni kritiki družbe največkrat obdržal stran od moraliziranja, vendar pa tematizacija vojne – tudi zaradi emocionalnih elementov izrekajočih se – zmore hipoma zdrsniti na moralistični nivo.

Kolikor vojna predstavlja absolutno odsotnost etike in morale (zanjo sta balast), toliko etičnega in moralnega diskurza je nato vzvratno prisotno v interpretaciji in odzivu na to vojno. Etika in morala sta nad vsem in nikakršnega nasilja oziroma vojne ni mogoče z ničimer opravičiti. Če vzamemo za primer uprizoritvi *25.671* in *Aleksandra Zec*³⁶ (uprizoritvi konkretnih primerov) ali pa niz drugih dokumentarnih predstav, temelječih na (prvo)osebnih pričevanjih o vojni izkušnji, je zelo problematično določiti enotno ločnico, kdaj izjavljajoči (lik, režiser, igralec, avtor) prekorači mejo, ko samoizpoved ali družbena kritika ni več samo doživljajska izpoved, ampak že sili v diskurz moraliziranja – oziroma samoviktimizacije. Več ko je v nekem projektu

36 *Aleksandra Zec*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, HKD Teatar, Reka, premiera 15. aprila 2015.

dokumentarnega gradiva, večja je možnost, da bo občinstvo v njem prepoznalo simptome (samo)viktimizacije. Žrtev, ki dobi ime in se sklicuje na konkretno krivico, ki jo je doletela, vzbuja elemente (ne)moralnosti na stvarni ravni, fiktivna žrtev pa le na simbolni. Rečemo lahko, da so najbolj uspešne tiste dokumentarne uprizoritve, ki zajamejo obe omenjeni plasti, saj pri tem upodabljajo ekspliciten primer, ki pa nagovarja univerzalno in ne ostane znotraj hermetičnega pojmovanja (samo)viktimizacije. V tem primeru bi se namreč relacija z gledalcem začela in končala v gledališkem dogodku, medtem ko reprezentacija, ki v svoji tematiki ujame univerzalnost, nagovarja gledalca še na zasebni ravni in v širšem družbenem kontekstu, ki je lastno tudi njemu, ne le nastopajočim/žrtvam.

Samoviktimizacija velja za eno najbolj kritičnih in nezavednih nians kolektivnega značaja. V njenem imenu se zlo in nasilje lahko regenerirata v neskončnost. Pri samoviktimizaciji se vloga žrtve v sedanosti zavaruje s položajem privilegiranega subjekta. Z njo se manipulira in neprenehoma opominja, da nekdo ni poravnal simbolnega in stvarnega dolga, zato je vsak nadaljnji postopek ali revanšizem ne glede na njegovo stopnjo nemoralnosti vnaprej avtomatično upravičen. Po teoriji Vlaste Jalušič so nesoglasja, ki so se že pred Titovo smrtjo dogajala na območju Jugoslavije, po njegovi smrti s samoviktimizacijo posameznih skupin dobivala takrat še neslutene razsežnosti. Pregovarjanja o tem, kdo je večja žrtev, so vodila v konflikte med etničnimi skupinami, ki so kmalu začeli preraščati v nasilna obračunavanja. Sindrom »organizirane nedolžnosti«, ki smo ga že omenjali, je neposredno vpet v situacijo samoviktimizacije. Gre namreč za paralelno, dopolnjujoče zanikanje lastne krivde in iskanje krivca za vojno v zunanjem svetu. Vsak narod sebe v maniri avtomatizma doživlja kot »edino žrtev«, »največjo žrtev«, ki vrača tisto, kar so prejeli sami (oko za oko). »Trpljenje iz preteklosti je namreč preprosto instrumentalizirati in iz njega narediti ideologijo, ki opravičuje nove zločine« (Kuljić 149). Oseba, ki je sama žrtev, težko vidi in prizna trpljenje drugih, preden tudi sama dobi priložnost narediti lastno trpljenje vidno.

Viktimizacija oziroma samoviktimizacija je eden najbolj ključnih, a obenem problematičnih elementov znotraj diskurza vojne izkušnje. Njen obstoj je nemogoče izničiti, njen značaj pa je tako nasičen s subjektivnostjo, da sta tudi zato identifikacija ali vsaj verjetje pogosto otežena ali pa preprosto napačna. Različne ravni (samo)viktimizacije predstavljajo ključno referenco znotraj uprizoritvene prakse vojnih dokumentarnih projektov, navzoča je ves čas (pravzaprav

lahko rečemo, da je viktimizacija zavesten ali nezaveden impulz za začetek kreiranja nekega gledališkega projekta), vprašanje je le, koliko se kasneje med ustvarjalnim procesom manifestira v performativnih in retoričnih oblikah. Koliko se je ustvarjalci in ustvarjalke zavedajo in koliko živijo pod njenim ultimatom, ne da bi se tega zavedali. Neposredna pričevanja v dokumentarnih uprizoritvah se samoviktimizaciji le težka izognejo, saj ta načeloma v sami naravi izvira iz potrebe po izražanju oziroma reprezentiranju sebe kot žrtve (vojne). Kot ponazori Hannah Arendt, »odpustimo lahko kvečjemu ljudem, ki so storili zločin, njihovih dejanj pa ne« (*On Revolution* 255).

V takih primerih, ki jih ni malo, smo kot občinstvo soočeni s precejšnjimi moralnimi dilemami, do katere stopnje se pričevanjem »prepustiti« in jim verjeti. Prav tako je potrebno naše angažiranje v prepoznavanju (zgodovinskih/vojnih) dejstev in morebitne manipulacije s temi podatki, obenem pa moramo tako racionalno kot intuitivno oceniti razmerje med »pristno«, surovo reprezentacijo vsebine ter njeno namerno estetizacijo ali pretiranim populizmom.³⁷

Štiri forme viktimizacije:³⁸

- **Primarna:** z začetkom travmatičnega dogodka se začne primarna viktimizacija žrtve. Ta obsega proces in posledice samega travmatičnega dogodka oziroma oškodovanje žrtve, ki neposredno izhaja iz kaznivega dejanja. Na to, da bo posameznik postal žrtev najprej primarnih, sčasoma pa še drugih oblik viktimizacije, bistveno vplivajo njegove viktimogene predispozicije, kot so spol, starost, zdravstveno stanje, čustvena reakcija na stres in psihološke lastnosti. V psihološkem smislu je prva raven viktimizacije faza udara in konfrontacije. Zajema najneposrednejše soočenje s stresno situacijo, »katastrofo«, ki se je zgodila.
- **Sekundarna:** je zaostrovanje primarne viktimizacije zaradi negativne reakcije družbenega okolja in skozi neustrezne, če ne celo napačne reakcije organov pregona.

37 Za Muddeja (562) je populizem ideologija, ki družbo deli na dve homogeni in antagonistični skupini, na »krepostne ljudi« (the pure people) in »korumpirano elito« (the corrupt elite), znotraj katere mora politika biti izraz splošne volje (volonté générale) ljudstva. Spet za Laclaua je populizem diskurz, ki razlikuje med »ljudstvom« in »elito« v prid prvemu. Zaznavamo in opisujemo ga v okviru političnih zahtev, ki vodijo do socialnih in političnih sprememb, ali pa ga razumemo zgolj kot retorični slog, pri čemer gre dejansko za razlikovanje med »lastnostjo sistema« in »lastnostjo stila«, čeprav slog velikokrat že narekuje sistemska predpostavka (Laclau v Vežjak 238).

38 *Izbeglištvo kao trajna viktimizacija* (Nevena Petrušić, Slobodanka Konstantinović-Vilić, Vojislav Đurđić, 2000).

Podobno kot primarni so tudi sekundarni viktimizaciji bolj izpostavljene žrtve, ki zaradi starosti, psihofizičnih lastnosti ali narave zločina (v to kategorijo spadajo tudi žrtve vojnih zločinov) veljajo za še posebej ranljive. Za žrtev je sekundarna viktimizacija lahko enako frustrirajoča in travmatična kot primarna.

- **Terciarna:** s terciarno viktimizacijo označujemo trajno zaznamovanost osebe z zločinom, storjenim nad njo. Pojavi se kot posledica primarne in sekundarne viktimizacije, ki pri žrtvi ustvarita občutek nemoči in izpostavljenost novim deliktom. Pogosta je trajna diskriminacija, žrtev je deležna zavračanja družbe, kar jo močno zaznamuje, včasih celo trajno stigmatizira.

- **Strukturalna:** s pojmom označujemo viktimizacijo, ki je kakorkoli povezana z mestom na družbeni lestvici, ki ga zaseda žrtev. Strukturalna viktimizacija je tako povezana z njenim ekonomskim, socialnim ali političnim položajem, lahko pa do nje pride preprosto zaradi spola žrtve.

Občutje samoviktimizacije je pogosto razlog za maščevanje,³⁹ ki ga izvršitelj ne razume ali pojmuje kot negativno, temveč pravično, včasih celo nujno. S samoviktimizacijo in prenašanjem krivde na druge je močno povezan še en pojav, in sicer sindrom organizirane nedolžnosti. Pri viktimizaciji pride do fenomena »transgeneracijskega prenosa« preživete travme, tako imenovane *izbrane travme* (chosen trauma), po Volkanu (2001). Gre za proces, pri katerem se osebno/posamično preživete travme lahko prenesejo na cel niz prihajajočih generacij in s tem tudi zajamejo veliko število ljudi ter postanejo neločljiv del identitete neke skupnosti. Vsaka naslednja generacija podzavestno individualizira skupne podobe zgodovinske tragedije, pri tem se sproži občutek »naloge« oziroma »dolžnosti« nacije, da ohrani spomin prednikov, ob tem pa tudi popravlja ponižanja in pade pod vpliv resentimenta zaradi izgub. Po Volkanu postane ohranjanje mentalne reprezentacije travme prednikov pri življenju osrednja naloga naslednje generacije, kako, na kakšen način se bo travma ozaveščala, pa je odvisno od posamezne generacije. Na primer, medtem ko se neka generacija odloči objokovati tragedijo svojih prednikov in nacije ter njihovo viktimizacijo, lahko neka druga zavzame aktivno držo

39 Vojaške operacije so tako *sledile* medijski kampanji, katere namen je bil ustvariti ozračje strahu in groženj posameznikov. V tem času so javna občila objavljala »poročila« o nasilju (umorih, posilstvih, krajah itn.). V okviru takega koncepta širjenja informacij so bila poročila o nasilju uporabljena kot »opravičilo« za uporabo vojaških sredstev, da bi se izognili »izpostavljanju ljudi nevarnostim«. Interpretacija nasilja pa lahko deluje tudi kot kodifikacija sveta na »prijatelje« in »sovražnike«, ločevanje na »nas« in »njih«, »nacionalnega« od »tujega« (Humar 70).

ter si postavi za nalogo »popravljanje preteklosti« z maščevanjem za tisto, kar so predniki preživeli. Po drugi strani Derrida trdi, da je odpuščanje tako ali tako nemogoče zaradi čiste pojmovne aporije: odpuščanje, če obstaja, je poklicano, da stori nemogoče z odpuščanjem neodpustljivega, nespokorljivega, zato je torej nemogoče (45–47).

Če je občutje samoviktimizacije pogosto razlog za (»upravičeno«) maščevanje, gledaliških uprizoritev ne beremo skozi to optiko, temveč je gledališče v funkciji medija, posrednika, ki daje viktimiziranim prostor za realizacijo zadovoljitve potrebe, da svoje stiske reprezentirajo drugim, javnosti. Izpovedi, »krika« žrtve ne kaže avtomatično razumeti kot samoviktimizacije, saj gre pogosto – kar potrjuje tudi večina tovrstne gledališke produkcije – za željo po golem priznavanju določene diskriminirane skupnosti (*izbrisani*, posiljene ženske, manjšine, travmatizirani vojaki), ki je največkrat izvzeta iz javnega diskurza/prostora. Gledališče predstavlja prehod iz te izoliranosti, prav njegova narava »fiktivnosti« pa dopušča nešteto variacij upodabljanja, reprezentiranja viktimiziranih. Hkrati jim zaradi vnosa estetizacije ponuja tudi varovalko »dvojne igre« – žrtve (ali le njihova besedila) so avtentični, a obenem vselej tudi fiktivni liki.

2.5 Kolektivna odgovornost in kolektivna krivda

Omenili smo že izraza »kolektivna odgovornost« in »kolektivna krivda«, ki v javnem in tudi umetniško-gledališkem diskurzu postajata temeljni izrazni fenomen, s katerim operirajo tako sami ustvarjalci in ustvarjalke kot tudi medijska krajina.⁴⁰ Največkrat se krivda in odgovornost uperi v celoten narod, naslavlja se državo kot entiteto, vsak posameznik je hkrati predstavnik celote – zato neizogibno odgovoren. Pogosta posplošenost izrazov/pojmov, ki se jih pogosto tudi zlorablja in z njimi manipulira, je bila v samem jedru problematična za Hannah Arendt, ki je odgovornost razumela dvoplastno. Že v osnovi je zavračala kolektivno krivdo za tisto, kar danes imenujemo »kolektivni zločin«, in vztrajala pri strogi individualizaciji krivde, hkrati pa poudarjala kolektivno (politično) odgovornost (Arendt v Jalušič 92). Politična odgovornost,

40 Denimo: *Kukavičluk* (krivda zaradi srebreniškega genocida), *25.671* (krivda zaradi množičnega izbrisa iz registra stalnih prebivalcev), *Aleksandra Zec* (krivda zaradi uboja otroka, predvsem pa zaradi javnega, kolektivnega molčanja o nepravilnem sojenju izvršiteljem) *Patriotic Hypermarket* (krivda zaradi nacionalizma med Albanci in Srbi), *Sedem vzdihov* (krivda zaradi množičnih posilstev), *Prividi iz srebrnega veka* (krivda zaradi dogajanja v Srebrenici leta 1995), *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* (krivda zaradi pasivnega opazovanja vojne) ...

tako Vetlesen, nima nujno moralne ali pravne konotacije, temveč je tesno povezana predvsem z delovanjem; »ne temelji na nekih predhodnih moralnih standardih, temveč se striktno izraža v svoji performativni naravi in morebitni 'veličini' dejanj. Sodi med tiste vrline, ki jih dosegamo v samih dejanjih in jih vzpostavljamo samo z delovanjem« (86).

Krivda je implicitna spremljevalka vojne oziroma vsakršnega nasilja, ki vpliva na človeka neposredno (kot žrtev) ali posredno (kot gledalca). Krivda se vselej naseli v opazovalca, četudi prepričanega, da na kruto situacijo, ki jo opazuje, nima nobenega vpliva. Že v to negacijo, v popolno nasprotje bivanja, se naseli krivda, ki opozarja, da se ne zavedamo svoje privilegiranosti ali še več – ne storimo ničesar, da bi je bili deležni tudi drugi. Mediji, dokumentarni projekti ali gledališče, v katero je vojna tako ali drugače vpeta, se zdijo kot generično središče za distribucijo krivde njihovim sprejemnikom.

Po Karlu Jaspersu, nemškem psihiatru in filozofu, ki je raziskoval predvsem krivdo, navezujočo se na nemški narod, Hitlerjev režim in izkušnjo koncentracijskih taborišč, razlikujemo štiri kategorizacije krivde (10–11), ki jih lahko apliciramo tudi na vojne situacije na območju nekdanje Jugoslavije.

- **Kriminalna krivda:** zločini so objektivno dokazljiva dejanja, ki pomenijo kršitev jasno določenih zakonov. Instanca je sodišče.
- **Politična krivda:** nanaša se na dejanja državnikov in na državljanstvo v določeni državi, zaradi česar moram nositi posledice dejanj tiste države, katere oblasti sem podrejen in katere ureditev omogoča moje bivanje. Vsak človek je soodgovoren za to, kako se mu vlada. Instanca je oblast in volja zmagovalca.
- **Moralna krivda:** za dejanja, ki jih navsezadnje vselej storim kot posameznik, sem moralno odgovoren; tudi za politična in vojaška dejanja, ki jih izvršujem. Nikoli ne more kratko malo veljati »ukaz je ukaz«. Zločini ostanejo zločini, tudi če so bili zaukazani. Vsako dejanje ostane podvrženo tudi moralni presoji. Instanca je lastna vest.
- **Metafizična krivda:** obstaja solidarnost med ljudmi, znotraj katere je vsakdo soodgovoren za sleherno krivico in krivičnost na svetu, še zlasti za zločine, ki se zgodijo v njegovi navzočnosti ali z njegovo vednostjo. Če nisem zastavil svojega življenja, da bi preprečil umore drugih, ampak sem nedejavno stal zraven, se počutim krivega na

način, ki ga pravno, politično in moralno ni mogoče ustrezno doumeti. Da še živim, potem ko se je zgodilo nekaj takega, obleži na meni kot neizbrisna krivda.

Razlikovanje med štirimi pojmi krivde pojasnjuje pomen očitkov. Tako na primer politična krivda pomeni odgovornost vseh državljanov za posledice dejanj države, ne pa tudi kriminalne ali moralne krivde posameznega državljana v zvezi z zločini, storjenimi v imenu države. O zločinih lahko odloča sodnik, o politični odgovornosti zmagovalec; o moralni krivdi lahko dejansko govorimo le znotraj ljubečega boja med seboj solidarnih ljudi (12). Med krivdo in odgovornostjo obstaja referenčna zareza soodvisnosti. Po Jaspersu sicer lahko rečemo, da postanejo vsi pripadniki neke države odgovorni za posledice, ki izhajajo iz ravnanja te države. Toda nesmiselno je, nadaljuje Jaspers, za določen zločin kriviti narod kot celoto (19). Zločinec je vselej posameznik. Nesmiselno je tudi obtoževati narod kot celoto. Ni takšnega narodnega značaja, ki bi se odražal v lastnostih vsakega posameznega pripadnika naroda. »Moralno je mogoče soditi le posameznika, nikoli kolektiv. Kolektivna krivda naroda ali skupine znotraj narodov potemtakem – z izjemo politične odgovornosti – ne more obstajati, niti kot zločinska, niti kot moralna, niti kot metafizična krivda« (21).⁴¹

Tudi pojem kolektivne odgovornosti je pogosto zlorabljen. Ne glede na to, da je pripadnost neki skupnosti naključna, naj bi bili odgovorni zanjo. Problematičnost se po Grünbergu kaže vsaj v dveh vidikih: »Prvič, odgovorni so za tisto, česar niso storili, a je bilo narejeno v njihovem imenu; in drugič, odgovornost ne more biti nekakšno posplošeno ali celo metafizično kolektivno priznanje krivde – to namreč vodi v zanikanje konkretne, politične in v prihodnost usmerjene svetne odgovornosti« (Grünberg 107). Pa vendar je hkrati nedolžnost v družbi tako rekoč nemogoča. »Samo tiste, ki so povsem brez pravic in torej brez razmerja do oblasti, lahko imamo za 'nedolžne' v političnem smislu, pa še ta nedolžnost je dejansko znamenje njihove izgube političnega statusa« (Arendt, *Izvori* 375). Ta »nedolžnost«, tako Jalušičeva, je pogosto povezana s pomanjkanjem pogojev za odgovorno ukrepanje in ni znak nekrivde (v smislu izgube pogojev, ki jih nekdo potrebuje, da lahko začne govoriti in da je slišan v javnosti) (92).

41 Kot najbolj prepoznavno točko identifikacije razumemo »moralno krivdo«. Ta, tako Jaspers, ostane v veljavi pri vseh, ki dajejo prostor vesti in ksanju. Moralno krivi so zmožni pokore, so tisti, ki so vedeli ali bi vsaj lahko vedeli, vendar so vseeno ubrali poti, ki jih v samoosvetlitvi razumejo kot zablodo, za katero so krivi – ker so si zatiskali oči ali se pustili omamiti in zapeljati ali pa so se prodali zaradi osebnih koristi in ubogali iz strahu (44).

Pri faktorju politične nedolžnosti trčimo ob že omenjeni fenomen »zla nemišljenja« oziroma »banalnosti zla«, ki ju pogojuje moderni teror.

Moderni teror je proizvedel tako »nečloveško nedolžne« žrtve kot »banalne« in nemisleče zločince, kar dejansko pokaže, da so tako žrtve kot zločinci oropani svojega potenciala delovanja in mišljenja (93). V tem smislu so oboji dehumanizirani, na delu je »dvojna dehumanizacija«, ki pa se ne zgodi avtomatično. »Storilci množičnih zločinov niso samo dejavni pri dehumanizaciji (potencialnih) žrtev, hkrati aktivno izpeljejo tudi svojo lastno dehumanizacijo. V obeh primerih gre za izgubo človeške pogojenosti, ki osebi omogoča, da postane delujoče in odgovorno bitje« (95). K temu pa je nujno pristaviti tudi organizirano krivdo in organizirano nedolžnost kot strukturalna elementa, ki se vpeljujeta v sistem vojne, etike in morale. »Organizirana krivda je rezultat ideološkega uokvirjanja, proces, ki pomaga tako voditeljem kot sodelujočim množicam, da ubežijo odgovornosti, da jo tako rekoč 'ukinejo' kot samo možnost« (100).

Kot še bolj kompleksen aksiom se kaže forma »organizirane nedolžnosti«, pri kateri ne gre za preprosto zanikanje dejstev ali preteklosti, temveč je, tako Jalušičeva, apriorni konstrukt, ki omogoča vnaprejšnji ideološki ščit pred odgovornostjo ter tako poskuša zaobseči tudi prihodnost in bodoča dejanja kolektiva, karkoli je že ta kolektiv povzročil ali ima za to vnaprejšnje opravičilo (101). Tu je zlasti pomembno dejstvo, da gre za običajne ljudi in elito. Oba pojma lahko beremo skupaj v kontekstu vseh »nevarnih« umetnih tvorb zgodovinsko-družbenega reda. Tako kot kolektivni spomin, mitologija, miti in nostalgija tudi organizirana krivda in nedolžnost (od)igrata vlogo, da blokirata mišljenje in ljudem odrečeta, onemogočita lastno sposobnost presoje. Hkrati pa jim s tem spodrežeta kapacitete delovanja, s čimer uničujeta tako osebno kot kolektivno (torej politično) odgovornost.

Med vojno v nekdanji Jugoslaviji in spremljajočimi zločini je, po mnenju Jalušičeve, takšno stanje »nemišljenja« pomagalo tako elitam kot številnim drugim ljudem, da so se lahko vedli, »kot da ni bil storjen prav noben zločin« (103). To se je nadaljevalo v povojnem obdobju prav zaradi močnega zabrisa mej med resnico in lažmi, pri čemer so ključno vlogo odigrali pristranski in politično motivirani množični mediji. Problematičnost krivde se navsezadnje pojavi tudi zaradi oblike/scenosleda določenih eksekucij. Bauman to poimenuje »vzročna

veriga« (Bauman, *Tekoča* 56), v kateri se sosterilec genocida, pokola, vojne ne zaveda posledic svojega delovanja, saj predstavlja le en člen znotraj verige procesa – ostali postopki so zanj nevidni in tako rekoč ne obstajajo. Posledica tega je, da je veliko dejanj, ki si jih nihče zavestno ne lasti. »Za osebo, v imenu katere so storjena, obstajajo samo besedno ali v domišljiji; zanje ne bo trdila, da so njena, ker jih ni nikoli neposredno doživela. Človek, ki jih je zares storil, pa bo nanje vedno gledal kot na dejanje nekoga drugega, samega sebe pa bo doživljal kot nedolžno orodje tuje volje« (56). Iz tega sledi, da se brez neposrednega poznavanja svojih dejanj celo najboljši človek giblje v stanju, ki ga Bauman imenuje »moralna praznina«; gre za abstraktno prepoznavanje zla, ki ni niti zanesljiv vodnik niti primerna gonilna sila (prav tam).

V primerih vojnih zločinov – pokolov se ustvari »ideal discipline«, ki stremi k popolni identifikaciji z organizacijo. To pa, po Baumannu, ne pomeni nič drugega kot pripravljenost izbrisati lastno ločeno identiteto in žrtvovanje lastnih interesov (takšni interesi se že po definiciji ne morejo prekrivati z nalogo organizacije). V organizacijski ideologiji je pripravljenost za takšno skrajno vrsto žrtvovanja samega sebe predstavljena kot moralna vrlina (51). Za Baumana je, med drugim, holokavst značilno moderen pojav, ki ga ni mogoče razumeti zunaj konteksta kulturnih teženj in tehničnih dosežkov moderne, kot moderen produkt pa vidi tudi rasizem⁴² kot koncept sveta. Učinkovitega instrumenta politične prakse si po njegovih teorijah namreč ni mogoče zamisliti brez napredka moderne znanosti, moderne tehnologije in modernih oblik državne oblasti (107). Bauman moderni svet prepozna kot čas, za katerega je značilna želja po nadzoru nad samim sabo in upravljanju samega sebe. Rasizem razglša, da se določena skupina ljudi endemično in brezupno upira nadzoru in je imuna za vse poskuse izboljšanja (»oblikujemo in urimo lahko le zdrave dele telesa, ne pa rakaste tvorbe. To tvorbo lahko 'izboljšamo' samo tako, da jo uničimo« 113). Prepričan je, da bi bilo »do holokavsta nemogoče priti brez inženirskega odnosa do družbe, brez vere v nenaravnost družbene ureditve, brez institucije ureditve, brez strokovnosti in prakse znanstvenega upravljanja človeškega okolja in interakcije. Na iztrebljevalsko različico antisemitizma je potrebno gledati kot na

42 Po Pierre-Andréu Taguieffu poznamo trislojni rasizem. PRIMARNI rasizem je univerzalen. Je naravni odziv na navzočnost neznanega tujca, katerekoli oblike človeškega življenja, ki je tuje in bega. Prvi odziv je antipatija, ki najpogosteje preraste v agresivnost. SEKUNDARNI ali racionalizirani rasizem: ta sprememba se zgodi, ko je na voljo (ponotranjena) teorija, ki preskrbi logične temelje za sovražstvo. Odvratni Drugi je predstavljen kot zlonameren ali »objektivno« škodljiv, ogroža blaginjo skupine, ki sovraži (ksenofobija, etnocentrizem). TERCIARNI ali mistifikatorski rasizem predpostavlja obe »nižji« ravni, zanj pa je značilna uporaba tako rekoč biološkega argumenta (Bauman, *Tekoča* 109).

moderen pojav; se pravi kot na nekaj, kar se je lahko pojavilo samo na višji stopnji moderne« (123). Kot povzame: rasizem je najprej politika, šele nato ideologija. Tako kot vsaka politika potrebuje organizacijo, voditelje in strokovnjake.⁴³

Elementi individualne in kolektivne krivde so implicitni del vsakršne uprizoritve, ki tematizira vojno, razlika je le v tem, ali so formulirane eksplicitno, subverzivno ali celo nenačrtno. Oliver Frljić krivdo obravnava skrajno neposredno, četudi se sam zaveda, da sta njen pomen in vsebina zelo fluidni in da fiksiranost določene krivde, ki bi na vse učinkovala enako, ne obstaja. Kljub temu Frljić v problematiziranju krivde prepozna korak do visoke stopnje provokacije javnosti (tudi določene igralske zasedbe), prek njih vstopa v dialog – ki je, morda paradokсно, bolj ključen od krivde same (bolj kot sam vzgib je pomemben njegov razvoj, vpliv). Njegovi gledališki projekti *Kukavičluk*, *Pismo iz 1920*,⁴⁴ *Aleksandra Zec*, *25.671*, *Zoran Đinđić*,⁴⁵ *Bakhe*,⁴⁶ *Hrvaško igrilstvo*,⁴⁷ *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*⁴⁸ (zunaj neposredne tematizacije jugoslovanskih vojn še *Naše nasilje in vaše nasilje*,⁴⁹ *Pomladno prebujenje*)⁵⁰ sočasno naslavljajo tako vladajoče politične garniture kot posameznika v tej družbi. Frljić ve, da »je zločinec vselej posameznik in da je nesmiselno obtoževati narod kot celoto«, v občinstvu/narodu ne išče krivde, temveč odgovornost (povezano s krivdo nekoga drugega). Odgovornost, ki se ne navezuje na dejanje določenega ((po)vojnega) zločina, temveč na odziv nanj. Gre za prekinitev fenomena »nemišljenja« (Jalušič) in upora vladajoči dinamiki medijev in politikov, ki so zaradi reguliranja mej med lažjo in resnico v polpretekli (jugoslovanski) zgodovini izoblikovali vsesplošno javno mnenje o vojnah v 90. letih. Osrednji Frljićev motiv je prepoznavanje fenomena »banalnosti zla«, saj se z njim odgovornost za vojne zločine z

43 Bauman ugotavlja, da je glavni problem dobe moderne absolutizacija sistema, z njo povezana birokratizacija in absolutenje vsega življenja, in sicer v lažni iluziji, da je mogoče vse obvladovati (Juhant v Bauman, *Tekoča* 369).

44 *Pismo iz 1920*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, Bosansko narodno pozorište Zenica in Festival MESS, premiera: Zenica, 30. septembra 2011.

45 *Zoran Đinđić*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, Atelje 212, Beograd, premiera 18. maja 2012.

46 *Bakhe*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, HNK Split, Splitsko ljeto, premiera 19. julija 2008.

47 *Hrvaško igrilstvo (Hrvatsko glumište)*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, HNK Ivana pl. Zajca, Reka, premiera 11. novembra 2014.

48 *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, premiera 3. marca 2010.

49 *Naše nasilje, vaše nasilje*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana; HAU Hebbel am Ufer (Berlin), Wiener Festwochen (Dunaj), Slovensko mladinsko gledališče (Ljubljana), Kunstfest Weimar (Weimar), Zürcher Theater Spektakel (Zürich), HNK Ivana pl. Zajca (Reka), Nemška zvezna kulturna fundacija, MESS Sarajevo; premiera 13. oktobra 2016.

50 *Pomladno prebujenje (Buđenje proljeća)*, po motivih Franka Wedekinda, režija Oliver Frljić, Zagrebačko kazalište mladih, premiera 22. maja 2010.

vojnih voditeljev simbolno preusmerja tudi na civilno prebivalstvo, s čimer Frlijić ustvari nenehen referenčni krogotok individualnega in kolektivnega.

2.6 Banalnost zla

Vojna vzpostavlja kompleksna razmerja med posameznikom in množico oziroma med organizatorji vojnih strategij (voditelji), vojaki (soudeleženci/soizvajalci vojne) in civilno populacijo (kot predstavnicu najbolj očitne »žrtve«). Če govorimo o vojni, govorimo o zlu, to zlo pa je treba prepoznati, ga artikulirati/definirati, kontekstualizirati in težiti k temu, da ga zmoremo razbrati kot potencial v vsakem človeku. Razumevanje nekega dejanja (zločina) hkrati lahko hitro sproži bojazen, da bi bila dejanja množičnih morilcev in vojnih prestopnikov opravičena. Vlasta Jalušič v knjigi *Zlo nemišljenja* raziskuje tudi temeljne nagibe vojnih zločincev, njihovo voljo in zavest ter (ne)sposobnost dejanskega uvida v lastna dejanja. Oblikuje pojem »banalnost zla«, ki ga za začetek naveže na Adolfa Eichmanna. »Banalnost zla« je bila lastnost Eichmanna in njemu podobnih »administrativnih« storilcev in »zlo«, s katerim smo v primeru takšnih osebkov soočeni, ne predstavlja nič »radikalnega« ali demonskega – gre prej za »plitkost« kot za karkoli »globokega« (21). To teorijo preči tudi sprevrnitev reda in pravil (ko ubijanje ni več nujno zločin), v kateri je mogoče najti določene »vojne užitke«, ki jih tradicija vojskovanja vceplja, spodbuja in ohranja, da bi vojskovanje naredila privlačno in psihološko vzdržno (80).

Pri totalitarizmu, denimo, je zastrašujoče prav to, da zločincem ni treba biti pošasti, temveč so lahko popolnoma »navadni« in še kako normalni, celo preveč normalni ljudje, ki zgolj »ne mislijo« (33). Tudi v primeru jugoslovanskih vojn, tako Jalušičeva, so bojne akcije pogosto označevali kot »manjše zlo«. To je posledično posebej legitimiralo demografske politike, izključevanje in kasnejše etnično preseljevanje, kar je utrlo pot etničnemu čiščenju in poskusom uničenja določenih skupin. Že zamisel »o odstranjevanju prebivalstev« in samem etničnem čiščenju je ustvarila stanje »sprevrnjene reda«, v katerem si je bilo ekscese najprej mogoče predstavljati, zatem z lahkoto »zdrsniti« vanje, na koncu pa že načrtovati genocidna stanja (75).

Samoprevara je bila tolikšna, da je bila srbska intelektualna in politična elita sredi same vojne in pobijanja sposobna trditi, ne samo da Srbija ni v vojni, »da vojna ni vojna« in »da jo je sprožila usoda«, ampak da gre hkrati Srbom »za življenje in smrt« ter »da morajo uničiti svoje sovražnike, ali pa bodo sami uničeni«. Pri čemer je nujno zavedanje, da tovrstni vzgibi niso

eksplicitni za določeno vojno, ampak so tako rekoč generični in se dogajajo v vseh vojnah ne glede na lokacijo in čas (79).⁵¹

Zunaj notranjega krogotoka vojne, nadaljuje Jalušičeva, se vzporedno odvija zunanji, družbeni, politični ali civilni diskurz, ki odpira enostavna vprašanja brez danih odgovorov (zdi se, da je retoričnost njihova implicitna značilnost). Kot denimo:

Kako je prišlo do tako strašljivih in nedoumljivih stvari? Kakšna je bila pri tem vloga človeškega delovanja? Kaj se je zgodilo z ljudmi, zlasti z intelektualci in profesionalnimi misleci, da niso ugotovili, kaj se je pripravljalo, da se zvečine niso uprli ali pa so tovrstno početje in sistem, ki ga je omogočil, celo soustvarjali ali podpirali? Kaj ima to opraviti z zahodno politično tradicijo in politično filozofijo? Ali bi bilo možno taka dejanja preprečiti? (24).

Pojav t. i. organizirane nedolžnosti je v času vojne in po njej postal tudi značilnost Slovenije in prav zato je pomembno poudariti družbenopolitično pozicijo slovenskega občinstva v razmerju do gledališke produkcije, ki reprezentira, rekonstruira in estetizira vojne na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih prejšnjega stoletja. Organizirano nedolžnost Jalušičeva opredeli kot pogojujočo skupno značilnost vseh *novonastalih postjugoslovanskih držav*, vključno s Slovenijo, ki se je izognila krvavi vojni. »Gre za vzpostavitev kolektivnega subjektivnega prepričanja in blažilcev odgovornosti, ki omogočijo vnaprejšnje opravičilo in legitimizacijo za morebitne kršitve pravic 'drugih' ali celo za zločine. V tem lahko vidimo proces, ki nakazuje poglavitno totalitarno grožnjo 'po Auschwitzu'« (14). Zato je treba tudi pogosto slišani »Nikdar več!«⁵² sprejemati in vrednotiti skrajno kritično, kajti zgolj tovrstno ponavljanje »ne more pomagati pri razumevanju ali preprečevanju tovrstnih 'ponovitev' (ki so ponovitve v smislu, da se ponavlja tisto, kar se je izkazalo za 'mogoče', čeprav seveda niso ponovitve enega in istega dogodka), ampak lahko, nasprotno, prepreči prepoznavanje novih, posttotalitarnih form« (55). Teza *nikdar več* je namreč resnična toliko, kolikor se navezuje na neki dogodek, ki je že minil (npr. genocid), v vseh drugih, ponovnih, tistih, ki morda že prežijo, pa je v tem docela nemočna.

51 V primeru Srebrenice je bilo pogosto slišati, da »na izvršilcih ni nič pošastnega, da niso ne zli ne zveri. So le 'navadni ljudje', ki so se s poklicnimi in drugimi odločitvami zapletli v nasilje in organizirane usmrtitve ter v življenju delali majhne, nepremišljene korake. 'Navadni človek' ni bil nujno ne nacionalist ne norec, temveč zgolj nekdo, ki tedaj, 'ko je dobil priložnost ubijati z na videz legitimnim razlogom in se poleg tega okoristiti z ropanjem svojih žrtev ... ni pomislil dvakrat'. Še več. Ne le da niso bili nujno fanatiki, njihovi motivi preprosto niso šteli. A to ni bila kakšna balkanska posebnost« (80).

52 »Nikdar več!« je – včasih dobesedno, drugič metaforično – stalno prisotno stališče oziroma poziv znotraj različnih uprizoritvenih scenarijev (po)vojnih dokumentarnih gledaliških projektov.

Za vojne na območju nekdanje Jugoslavije je značilno, tako Jalušičeva, da so delovale po principih rasizma, imenovanega »plemenski nacionalizem« ali »rasizem brez rase«. V tem primeru je:

rasa družbena konstrukcija, proizvod esencijalizacije lastnosti, pripisanih eni ali več skupinam, ter primordijalizacije, v kateri identitete postanejo naravne in nespremenljive – se dobesedno »utelesijo«. Ta proces rasizacije je bil nedvomno povezan z nacionalizmom in je zrasel na njegovem terenu. [...] Elementi rasizma so se v posttitovski Jugoslaviji začeli razvijati tako s pomočjo množic kakor vzpenjajočih se elit, ki so potrebovale ljudsko podporo, najprej za svojo politiko v 80. letih, v 90. pa za uspeh na demokratičnih vsestrankarskih volitvah (68).⁵³

Po tem obdobju se je podoba »nasilnega, mačističnega, lenega, zaostalega, fatalističnega, sleparskega in zvitega Balkana« samo še stopnjevala in krepila. Tudi Slovenci, tako Jalušičeva, so dobili oznako »poženščenih, šibkih, izkoriščevalskih, prebrisanih, sebičnih in preračunljivih«, medtem ko so Hrvati veljali za »bolj zahodnjaške, a za privrženca nacizma, poudarjena je bila tudi bajeslovna podobnost med hudobnimi, napadalnimi lastnostmi Hrvatov in Nemcev (Hrvati naj bi 'govorili hrvaško, a mislili nemško')«. V najslabšem položaju so bili Albanci, Muslimani in Romi. Dejansko pa so Albanci vsem, ki so govorili slovanske jezike, predstavljali »notranjega Drugega« (71).⁵⁴

S pojavom množičnih umorov se Jalušičeva naveže na teoretske izpeljave Hanne Arendt in za te dogodke pravi, da so bili organizirani tako, da so celo navadni prebivalci storilce podpirali ali pa so v ubijanju tudi sami neposredno sodelovali. Z drugimi besedami, bili so organizirani v krivdo v arendtovskem smislu (83). Namreč, »ni nikakršne kolektivne krivde ali kolektivne nedolžnosti; krivda in nedolžnost sta smiselni samo, če zadevata posameznika«, trdi Arendtova (Arendt v Jalušič 86). Formulacija je nujna za razumevanje prelaganja odgovornosti na skupnost namesto na posameznike.

53 Posledice rasnega mišljenja so se prvič pokazale že dolgo pred začetkom vojne, na začetku 80. let, in sicer v zvezi s politikami in policijskim zatiranjem v srbski avtonomni pokrajini Kosovo. Kosovski problem je bil jedro procesa razpada Jugoslavije in v času njegovega razmaha je postal »abstrakcija«, mit. Prav tam so se razmerja prvič rasizirala, razlike pa so dobile kvazibiološki okvir in se s tem tako rekoč »zapisale na telo«. Če hočemo razumeti rasizacijo razmerij v Jugoslaviji, moramo najprej pretresti odnos do kosovskih Albancev, saj se je »kosovizacija« srbske politike kasneje razširila na vso jugoslovansko politiko (Jalušič 69).

54 Prevladujoča razlaga se glasi, da so ljudje sodelovali, ravnali nasilno in ubijali zaradi fanatičnega nacionalizma in sovraštva ter zato, ker so jih zmanipulirale elite. A kljub domnevno veliki moči plemensko-nacionalističnih ideologij, ki tako učinkovito prepričujejo elite in množice, analize genocidov in »etničnega nasilja« v Jugoslaviji, Ruandi, Šrilanki, na Irskem, v Sudanu in Avstraliji kažejo, da »etnično sovraštvo« samo po sebi morda ni tako močno orodje za neposredno mobilizacijo, kakor je ponavadi predstavljeno (78).

Pristop do vojn v Jugoslaviji po mnenju Jalušičeve poteka v treh etapah (90):

- a) zanikanje in molčanje, poskus »pozabe«;
- b) poskus samoopravičevanja pod pretvezo vpliva nasilnih struktur, propagande in nemoči ter popolno prelaganje krivde na nacionalistične politike in korumpirane elite;
- c) (najbolj problematičen) temeljita »kontekstualizacija« zločinov in njihova apologija – včasih celo odkrito opravičevanje storjenega –, in takšno kontekstualizacijo je mogoče uporabiti za legitimiziranje vseh nadaljnjih izključevanj, če le ne gre za prehudo nasilje in množične poboje.

Kot bo razvidno v nadaljevanju oziroma v drugem delu disertacije, vzrok vznika (največkrat) dokumentarnih gledaliških projektov o jugoslovanskih vojnah v devetdesetih izhaja iz kritike javnosti in politične imunitete, ki jima je skupna t. i. kultura molčanja. Povod za reprezentacijo (po)vojnih situacij v scenskih umetnostih je najprej poseg v ta molk, in sicer z namenom, da se na prvem mestu vojne dogodke obelodani, nato (umetniško) problematizira in kasneje javno komentira oziroma kritično reflektira. Inkubacijski čas med vojnami (stvarnim dogodkom) in gledališkimi projekti (umetniško izjavo) je trajal približno 15 do 20 let. Vmesno obdobje lahko razumemo kot zorenje »zavesti« o tem, kaj se je zgodilo. Glede na to, da imamo opravka s travmatično izkušnjo in zločini proti človeštvu, torej gre za invazivni dogodek tako v psihološkem kot političnem profilu določene nacije oziroma države, je obdobje desetletja ali dveh razumljivo. V tem času se namreč zgodita kulminacija in artikulacija individualnih stanj, prav tako se pomiri ali prepozna širša politična struktura (ki je vselej tudi »tarča« kritike uprizoritve). Pri »kulturi molčanja« se je treba zavedati, da mora preteči nekaj časa, preden skupnosti začnejo razmišljati o svoji preteklosti in se z njo »spoprimejo«. »Kultura molčanja«, tako Jalušičeva, ne pomeni avtomatično, da bo tisto, kar je zamolčano, nujno potlačeno in da bo sčasoma izginilo. Prav zato »je z indiferentnostjo do temne zgodovine v okoljih, ki so bila vpletena v nedavne kolektivne zločine – v nekdanji Jugoslaviji in drugod –, nekaj zelo narobe. [...] Ne gre samo za pozabo in molk, temveč predvsem za ustvarjanje lažne preteklosti« (91).

Reprezentacija vojne in njenih posledic, kakor jo podaja večina gledališke produkcije, gre v prid prekinitvi omenjene kulture molčanja. Ta molk gledališka skupnost prepozna in se mu upre, ga prekine v obliki umetniške izjave, ki pa je hkrati prav toliko – zaradi narave vsebine in

tudi dokumentarne forme – vselej tudi politična in s tem interpretativno sporna. Kontekstualizacijo vsake uprizoritve, ki skozi (surovo) dokumentarnost oponira obstoječi (prirejeni) ureditvi javnega mišljenja in videnja (vojno-politične) preteklosti, je treba analizirati tako z vidika umetnosti kot politike, saj v slednjo – ne glede na umetniško (ne)kvaliteto⁵⁵ – vnaša potencialen konflikt. Ti projekti nasprotujejo apologiji zločinov, kar izražajo skozi raznolike pristope in estetske prvine (zločini kot posledica individualnega ali kolektivnega dejanja), skladno s tem pa velikokrat postavljajo tudi temeljno vprašanje sodobne liberalnosti. Ta med drugim kljub navidezni progresivnosti vse bolj strateško vzpostavlja razklano družbo, ki desetletja po končanih vojnah še vedno in vse bolj funkcionira po principu »mi : oni«. Ideologija drugega/drugosti in nacionalistična retorika znova pridobivata veljavo.

3. Drugi in nacionalizem

Drugost je – kot smo že analizirali – v Balkan že stoletja vpisana in mu pripisana kot temeljni diskurz,⁵⁶ na račun katerega se vzajemno vzpostavlja tudi pozicija *nebalkanskega*, ki naj bi bila večvredna, dominantna, privilegirana. Kje se konča Balkan in začne Evropa, če si vprašanje zastavimo rahlo karikirano in popreproščeno, je bolj kot za katerokoli drugo državo ključno in akutno prav za Slovenijo. Slovenija kot podaljšek Jugoslavije, ki sega k Evropi, in je hkrati rep Evrope, ki se namaka v Balkan. »Ko smo se [Jugoslavija] komunizma znebili, nas je Evropa zadržala v položaju Drugega, samo razlogi za to so se spremenili: ideološke in politične je zamenjala za rasne« (Petrović 9). Vzporedno s tem sta se uveljavila tudi sistem in logika neoliberalnega kapitalizma: balkanski Drugi postaja drugi, ki ga je treba ekonomsko obvladati in pri tem vzgojiti za poceni delovno silo.

Perspektiva percepcije – ko gre za uprizoritveno umetnost – je zelo fluidna, saj poleg (postdramske) vsebine temeljno vlogo konteksta in učinka odigra narodnost izvajalcev/izvajalk

55 »Vsebin, o katerih govorim, ni mogoče skomunicirati skozi obstoječe gledališke forme, zato me gledališče kot gledališče dobrih in slabih predstav ne zanima« (Frlić, 2015). Estetika odpora, Beograd, 6. 2. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=3JWglEbD3BQ>. Datum dostopa 4. 9. 2018.

56 Po Foucaultu je diskurz tisto, kar »se vzpostavlja preko razlike med tem, kaj bi nekdo v nekem trenutku lahko rekel, in tistim, kar je bilo dejansko izrečeno. Diskurz oblikuje nekaj po točno določenih pravilih in to nekaj obstaja, soobstaja, se spreminja, izginja v skladu s točno določenimi pravili. Torej družba in družbeno lahko hkrati formirata in transformirata rečene/izrečene stvari« (Foucault, *Arheologija* 27).

oziroma prostor nastanka produkcije, kar bom skozi teatrološko analizo problematizirala kasneje in v okviru posameznih uprizoritev. Scensko uprizorjanje se v vsakem primeru znajde v funkciji določitve, koliko bo stereotipe o drugosti ovrglo (problematiziralo) in koliko potrdilo (legitimiziralo, nevtraliziralo). Pomembno je razumeti, da so velikokrat težnje po izoblikovanju drugega v posamezniku ali kolektivu tako globoko in nezavedno zakoreninjene, da lahko vodijo do popolnoma nehotene in nezavedne »politične nekorektnosti« – zametkov rasizma, šovinizma, seksizma.

Ni dovolj, da uprizoritve analiziramo skozi parametre vsebine, estetike in performativnih postopkov, kontekstualizirati jih je treba še z vidika politično-sociološke perspektive; s tem pa razberemo, presodimo tudi etično-moralno naravnost projekta. Poleg tega jih moramo obravnavati znotraj načel kritične diskurzivne analize.⁵⁷ Pri tej disciplini kot glavni element posredovanja politične naravnosti projekta nastopa jezik in njegova diskurzivna operativnost ali točneje: tekstualna predloga, ki je vsaj pri dokumentarnem žanru nemalokrat rezultat procesa snovalnega gledališča⁵⁸ (kar ji daje toliko večjo avtorsko/osebno komentatorsko usmeritev). (Post)dramski tekst najpogosteje nastopa kot iztočnica za nadaljnjo (performativno) odsko reprezentacijo, hkrati je indikator do uvida, koliko in skozi kakšne principe določena produkcija operira z razumevanjem *drugega* – ter vseh njegovih sorodnih konstruktov (rasizma, nacionalizma, šovinizma ...). Kritično jezikoslovje pa to preučevanje nadgrajuje s tem, da analizira tako okoliščine nastanka besedila kot tudi, kako podrobne strukture v jeziku potuhnjeno in hkrati nepretrgoma oblikujejo določene ideje ter med ljudmi krepijo prepričanja, ki te ideje zagovarjajo (Fowler 231). Ideologija je, kot vemo, namreč najbolj učinkovita takrat, ko je njeno izražanje najmanj opazno.

57 Kritično diskurzivno analizo najbolj zanima analiza prikritih pa tudi transparentnih odnosov med strukturami, ki v jeziku izražajo prevlado, diskriminacijo, moč in nadzor. KDA poskuša kritično preiskovati družbeno neenakost, kot je izražena, nakazana, vgrajena, legitimizirana ipd. v jezikovni rabi oziroma v diskurzu (Wodak 3).

58 Snovalno gledališče (angl. devised theatre, devising theatre) je alternativa prevladujoči dramski tradiciji, v kateri dominirajo pogosto hierarhični odnosi. S tem uporom do tradicionalnih aspektov ustvarjanja predstav že lahko zaznamo eno od nians političnega. Če v tradicionalnem repertoarnem gledališču igralka/igralec dobi vlogo glede na dosedanje delo, videz in starost, v snovalnem gledališču dobi priložnost in izziv, da razvija delo od začetnih osnutkov, ne da bi bila obremenjena s tradicionalnimi pričakovanji in stereotipi (Oddey 11).

3.1 Drugi/drugost

Balkan je še en »kulturni Drugi«, v nasprotju s katerim se Evropa lahko predstavlja kot kulturna (»civilizacijska«) celota. Podoba Balkana kot nekakšnega »notranjega Drugega«, »napol Drugega« ima v tem procesu posebno mesto. »Balkan je v imaginariju Zahodnih Evropejcev tradicionalno predstavljen kot evropska periferija« in kot »evropska Neevropa«, ki je v izrazitem nasprotju z »evropsko Evropo« (Luthar in Petrovič 20). Drugi, tako Grošelj, ki se kaže v sebi lastnem obličju, je točka absolutne etične vrednosti, ki nas vpelje v repositioniranje lastnih sodb in pomenov in v nas sproži predrugačenje vrednostne sodbe. Še preden se zavedamo in razumevamo, smo že nagovorjeni od Drugega. Slednji nas (kot ontološka entiteta) nagovarja večpomensko in na več nivojih lastne uprtosti v svet (Grošelj 254).

Pomen obličja se ne nanaša na fizično zunanost, temveč na samo bistvo Drugega, saj po Levinasovo Drugega najbolje srečamo takrat, ko sploh ne opazimo njegovih telesnih značilnosti. Obličje Drugega pa nas, tako Grošelj, hkrati tudi ogroža in v nas vzbudi občutek šibkosti, ki nas nezavedno lahko poziva k nasilju, k nadvladi, k političnemu diskurzu *mi-oni*, k sovražnemu pogledu na polje izven sebe, na boj za prevlado. »Prebudi se torej drugi del našega jaza, ki hoče zagospodariti in škodovati« (254).⁵⁹

Soočenje z obličjem Drugega je pravzaprav že odkrivanje smisla, ki ga »ne podeljujem jaz, temveč ga sprejemam. Ta smisel je izvorno torej neodvisen od moje moči in dejavnosti« (Hribar, *Sveta* 353). Skupnost se poenoti in identificira prek prepoznavanja Drugega, s čimer vznikne tudi moment rasizma kot ena od opcij vladavine (Foucault 59–67).

Kot poudarja zgodovinar in politolog Anthony Padgen,

v novejših časih, postkolonialnih časih, se je želja po kolektivni identiteti – vsaj v nasprotju do Drugega – porodila tudi na drugih celinah. Vendar bi pred 19. stoletjem kdo zelo redko rekel o sebi, da je »Azijec« ali »Afričan« in celo »Američan« [...]. Tako so sebe sami vztrajno označevali samo Evropejci, še posebno kadar so bili soočeni z drugimi, zelo drugačnimi kulturami (Padgen v Petrovič 15).

59 »Dokler sem sam s svojo bitjo in mi gre le zanjo, me to na ravni odnosa z drugim neogibno vpotegne v boj vseh z vsemi, v vojno za preživetje in prevlado in v politični boj za priznanje« (Hribar 351).

Med najbolj izstopajoče uprizoritve, ki preizprašujejo problematiko *drugega*, štejemo: *25.671*, *Aleksandro Zec*, *Patriotic Hypermarket*, *Kukavičluk*, *Pismo iz 1920*. Vsi omenjeni primeri sprva pokažejo na neki notranji paradoks opredeljevanja *drugega*: vsi narodi nekdanje Jugoslavije se medsebojno vzpostavljajo na račun ustvarjanja *drugega*, medtem ko oni sami kot (nekdanja) entiteta predstavljajo *drugega* Evropi. V avtorskem projektu *25.671* se Slovenci kot suveren narod vzpostavljajo na račun drugih (manjvrednih) narodov nekdanje Jugoslavije; v *Aleksandri Zec* razumevanje *drugega* seže vse do brutalnega nacionalizma, ki pripelje do poboja (hrvaški nacionalizem proti Srbom); *Patriotic Hypermarket* tematizira srbsko-albanski konflikt in nezmožnosti srbsko-albanskega sobivanja; *Kukavičluk* radikalne posledice pojmovanja *drugega* formulira z dokazom genocida; *Pismo iz 1920* sovražnost Bosancev do drugih jemlje kot osrednji motiv uprizoritve, *Hrvaško igrilstvo* se fokusira na že strateško uniformirano delovanje proti *drugemu* – na ustaštvo. Vznik sovražnega ali vsaj konfliktnega razmerja z *drugim* lahko izhaja iz raznoterih vzgibov (spolnih, rasnih, razrednih itd.), na območju nekdanje Jugoslavije pa se ta še vedno najbolj utemeljuje skozi vidik nacionalne identitete in verske pripadnosti.

3.2 Nacionalna identiteta

»Vsaka reprezentacija naroda oziroma nacije je zavajajoča fikcija« (Laclau in Mouffe (1994) v Bartulović 139). O čem pravzaprav govorimo, ko tudi znotraj uprizoritvene prakse vzpostavljamo diskurz o narodih in nacijah, ki so v vojne dokumentarne projekte avtomatično vključeni. Nacionalna identiteta kot izhodišče za ustvarjanje *drugega* lahko izhaja iz predpostavk ozemlja, kulture ali etničnosti. Pri tem pa je še posebej problematično razlikovanje (in širše razumevanje) pojmov nacija in narod. »Nekateri ločijo med narodom in nacijo. Po njihovem mnenju šele, ko pridobi politično subjektiviteto – državo, določen narod postane tudi nacija« (Flere in Kerševan 110). Po Smithu narod ni etnična skupnost, kajti etnična skupnost pogosto ne vključuje pojmov, kot sta javna kultura in ozemeljske razsežnosti, saj ni nujno, da zaseda svoje zgodovinsko ozemlje. »Narod mora naseljevati (za daljši čas) svojo lastno domovino, če hoče biti prepoznan kot narod. Razvijati mora tudi javno kulturo in si želeli določeno stopnjo samoodločanja« (23).

Nacionalna kultura ali »duh naroda« sta največkrat pogoja za definiranje narodne identitete, kar pa sodobni humanistični terminologiji vsekakor ne zadostuje. Identiteta je vselej v svoji naravi skrajno dinamična, je »gibljiva, nikoli dokončno formulirana, začasna, situacijska, se pravi razsrediščena in zatorej izmuzljiva, kar pa ne pomeni, da je tudi povsem nekoherentna« (Bauman v Bartulović 132). Še več, »identiteta v smislu etničnosti, narodnosti ali nacionalne pripadnosti je pravzaprav v osnovi 'politizacija razlik'« (Pratt 144). Kljub izmuzljivosti (nacionalne) identitete je ta nujna za formiranje kolektivne identitete, s katero se posameznik navsezadnje orientira v času in prostoru. Gre za potrebo po občutju pripadnosti in vzpostavljanju lastnega bivanjskega sidrišča.

3.3 Oris nacionalizma

Nacionalizem kot ideologija pravzaprav ni le garnitura idej, temveč vodilo akcij in praks propagira ideje kolektivne identitete, ki naj bi bile najbolj relevantne v procesu zarisovanja mej med skupnostmi. Implicirajo »idejo homogenosti med pripadniki 'zamišljene skupnosti', ostro razmejitev od Drugih in določajo mehanizme ter kriterije inkluzivnosti« (Brubaker in Cooper v Bartulović 136).

Etničnost je pogoj, da lahko govorimo o narodu, etničnost je »pripadnost na temelju subjektivnega verovanja v skupne prednike oz. v skupni izvor« (Rizman 17–18). Naroda sicer še ne ustvari (etnična) solidarnost, se pa ta pojavi kot aktivna sila/predstava, ki oblikuje narodovo samopodobo in kot taka predstavlja dinamično silo. Na drugi strani imamo etnične skupine, ki jih, tako Barth, povezujejo »primordialne« vezi (religiozne, rasne, plemenske, lingvistične ipd.), in se definirajo ob soočenju z drugimi skupinami. »Kako skupina ali skupnost razume samo sebe, je odvisno od značilnosti, ki jih pripisuje drugim – ne članom« (Barth v Giddens 365).

Gellner trdi, da »nacionalizem ni prebujenje narodov in njihove samozavesti: nacionalizem izumlja narode, ki jih ni« (169). Gellner kaže, kako si nacionalizem nadeva lažno masko in postavlja »izumljanje« ob bok »izmišljanju« in »potvarjanju«, ne pa »zamišljanju« in »ustvarjanju« (prav tam). Skupnosti moramo namreč razlikovati ne po tem, ali so pristne ali lažne, ampak po načinu, kako so zamišljene. Za nacionalizem je jasno, da gre za ideologijo

oziroma »ideološko gibanje, katerega cilj je doseči ali ohraniti avtonomijo, enotnost in identiteto družbene skupine, za katero velja, da tvori nacijo« (Smith v Bartulović 132). Nacionalizem je vedno okrepljen in aktiviran v času (namišljene) ogroženosti, zato je »skuša nacionalna ideologija s predstavitvijo agresivnih, krvoločnih in nevarnih, (paradokso) tudi infantilnih Drugih prebuditi in ohraniti kolektivno paranojo« (139).

Kot zapiše Andersen v *Zamišljenih skupnostih*, je v naših predstavah narod *omejen*, kajti tudi največji med njimi, tisti, ki morda združuje milijardo človeških bitij, ima končne, četudi spremenljive meje, za katerimi bivajo drugi narodi. Noben narod si sebe ne predstavlja kot sorazsežnega s človeštvom (24). Narod si praviloma predstavljamo kot skupnost, ta skupnost je kljub morebitnemu notranjemu izkoriščanju ali neenakosti navzven vedno razumljena kot neke vrste »tovarištvo«, sopripadnost. Ali če uporabimo celo izraz *bratstvo* – prav to pa je tisti dejavnik, ki omogoča in povzroča dejstvo, da je v zadnjih dveh stoletjih toliko ljudi pripravljeno ubijati, a še bolj umirati v imenu omenjenih predstav.

Osemnajsto stoletje, tako Andersen, v Evropi ne pomeni le svita dobe nacionalizma, temveč tudi zaton religioznega načina mišljenja. Stoletje razsvetljenstva in racionalističnega sekularizma je prineslo tudi svoje sodobno mračnjaštvo. Trpljenje, ki ga je vera vsaj delno blažila, z upadom religioznega verovanja ni izginilo (29). Čarobnost nacionalizma je, da spreminja naključje v usodo. Kar lahko povzamemo v misli: »Res je naključje, da sem se rodil kot Francoz, vendar pa – Francija je večna« (30). Roman in časopis sta od 18. stoletja dalje doživljala razcvet, postala sta tehnični sredstvi za »re-prezentacijo« tiste vrste zamišljene skupnosti, ki jo imenujemo narod (44). Izvrsten primer Andersen poda z vidika večjih držav; na primer, povprečen Američan ne bo nikoli videl, kaj šele spoznal, več kot peščice svojih sonarodnjakov, čeprav jih je 240 milijonov. Ne ve, s čim se v nekem trenutku ukvarjajo. Je pa povsem prepričan o njihovem nenehnem, anonimnem, hkratnem delovanju (prav tam 46). In če to povežemo s časopisnim medijem: bralec, ki opazi, da njegovi sopotniki na podzemni železnici, ljudje, ki čakajo pri brivcu, in sosedje uporabljajo isto izdajo časopisa kot on, se lahko vsakokrat prepriča, da ima zamišljen svet korenine v vsakdanjem življenju (56).

Specifični izvori nacionaliza po Andersenu:

- pisani jezik omogoča dostop do ontološke resnice zato, ker je sam jezik neločljiv del te resnice;

- vera, da je družba naravno organizirana okoli oblasti in pod oblastjo visokih centrov;
- ideja časovnosti, ki pravi, da sta kozmologija in zgodovina neločljivi, izvira sveta in človeka pa sta v bistvu identična.

Tu imamo še tiskarski kapitalizem, ki vse več ljudem omogoči, da se povežejo z drugimi in začnejo razmišljati o sebi na popolnoma nov način (56). Andersen potegne tudi vzporednico med družino in nacionalnostjo.

Družina je tradicionalno vzeto domena nepristranske ljubezni in solidarnosti. Enako je s pojmom 'nacionalnega interesa', s katerim zgodovinarji, diplomati, politiki in družboslovci zlahka opravijo, za večino navadnih ljudi, ne glede na njihovo razredno pripadnost, pa je bistvo naroda prav to, da ne pozna interesa. In to je razlog, da lahko zahteva žrtve (176).

Zamišljene skupnosti najdemo tudi v himnah (te lahko pogosto uporabimo kot odrski znak v vojnih gledaliških projektih). Himna ni nič drugega kot skupni izmišljeni glas. »Naj bodo besede še tako banalne in melodija povprečna, petje prinese izkušnjo simultanosti. V teh trenutkih ljudje, ki se med seboj ne poznajo, izgovarjajo iste verze na isti napev. Podoba: enoglasje. Enoglasnost ponuja zvočno fizično realizacijo zamišljene skupnosti« (177). Tovrstno početje ponuja zavetje in enkratno enoglasje. Če vemo, da drugi pojejo z nami, nas ne zanima, kdo in kje so: vemo, da so z nami. V tem primeru nas »povezuje edino zamišljeni glas. Pokaže namreč, da je narod od začetka utemeljen v jeziku in ne v krvi, da je torej mogoče nekoga 'povabiti' v zamišljeno skupnost. Tako danes najbolj izolirani narodi sprejemajo načelo naturalizacije, četudi v praksi onemogočajo njeno izvajanje« (178).

Tudi Kuljić opozori, da moramo biti do nacionalizma skrajno kritični, saj nacionalizmi na različne načine prepletajo raznovrstna iznajdevanja preteklosti. Iznajdevajo in izpopolnjujejo se: pojasnjevanje porekla nacije, način njenega obstoja in učinek zgodovinske žrtve (150). Nacionalizem je verjetno najbolj kompleksno in najmanj pregledno idejno ozadje iznajdevanja mitov, saj izraža priložnostne interese družbenih slojev, ki so v nekem trenutku tudi najbolj dobičkonosni. Vojne na Balkanu, nadaljuje Kuljić, so predstavljale idealno-tipsko instrumentaliziranje preteklosti, hkrati pa močno spodbudo za razlago omenjene instrumentalizacije (152). Nacionalistična zgodovinska naracija vsebuje neravnotežje med dobrim in zlim: dobri smo Mi (moja nacija, država, ideologija), zli so Drugi (nacija, država ali

ideologija drugega), kar bolj konkretno pomeni, da je normalizirana moja nacija in nacionalni kapitalizem, nezaželen pa sta nadnacionalni mondializem in socializem (237).

Pogled na problematiko nacionalizma in manjšinskih pravic se je, kot v drugih delih Evrope, premaknil z vprašanja vojne in miru k vprašanju meja, političnega upravljanja in urbanega sobivanja, je opozoril že Mazower. »Izziv za tradicionalno balkansko nacionalno državo niso več stari imperiji, niti rivalstvo ali sovražnost sosedov. Glavna grožnja je zdaj mednarodna ekonomija« (139).

Pedro Ramet loči pet vrst nacionalizma (Ramet v Velikonja, *Masade* 51):

- a) heroični (zgodovina naroda je zbirka slavnih zmag),
- b) kljubovalni (preteklost in sedanjost sta prikazani kot negotovi in polni groženj od zunaj),
- c) travmatični (ko zgodovino kroji usodni poraz),
- d) tabu nacionalizem (kjer gre za občutek krivde zaradi zločinov preteklih generacij),
- e) nemi nacionalizem (nacionalizem ni tako v ospredju, bolj kot politična slava se poudarjata kulturna in gospodarska uspešnost).

V procesu razpada Jugoslavije je postala nacionalna ogroženost najmočnejša identifikacijska točka (Salecl 141). Prav nenehno poudarjanje identifikacijske točke nacionalne ogroženosti se je kmalu sprevrglo v odkrito in agresivno povzdigovanje lastne nacionalnosti in s tem nacionalizma. V nekdanji Jugoslaviji so bili posamezniki prisiljeni delovati kot člani etnične skupine in ne v prvi vrsti kot državljani (Dimitrijević 13). To pa je razlog za skrb vzbujajoče probleme, ker obstoječi politični pluralizem ne izključuje nacionalistično usmerjenih strank in skupin. Če nacionalistične skupnosti pridejo na oblast, postanejo seveda mediji njihovo glavno »orožje«, torej kanal za propagiranje njihovih idej in interesov. V skrajnem primeru je tudi to lahko vzrok, ki dodatno razvije vojno – kar se je v nekdanji Jugoslaviji tudi zgodilo. V ta potek je vpleteno občinstvo, ki je odvisno, pasivno in prisiljeno sprejemati dominantno kulturo in informacije/medije. Medijski učinki so v tem primeru mogočni in naravnani h krepitvi obstoječe družbene ureditve. »Mogočnost medijev tega modela je v moči, da blokirajo spremembe in izzive z nenehnim podeljevanjem legitimnosti obstoječi ureditvi, s filtriranjem alternativnih glasov, z redukcijo kritične sposobnosti občinstva in z nagrajevanjem njihove voljnosti« (Vreg 254–255).

Kaj pa je pravzaprav predstavljal *neodvisni* medij v času vojn na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih prejšnjega stoletja in koliko je bil njegov obstoj v danih okoliščinah sploh mogoč?⁶⁰ Mednarodne organizacije in fundacije, ki so se tedaj odločale o finančni podpori »neodvisnim medijem«, so – kot trdi Bojana Humar – s tem pojmom mislile na medije, ki:

- a) so neodvisni od vpliva političnih struktur (državnih institucij, stranke na oblasti),
- b) ne podpirajo nobene posamezne politične stranke,
- c) njihova uredniška politika je multikulturno in multinacionalno usmerjena,
- d) so protivojno usmerjeni.

Kontrapunkt državnemu nadzoru je bila prav gotovo globalizacija komunikacijskih procesov na področju elektronskih medijev, saj je oblastem v vzhodnoevropskih državah onemogočila popoln nadzor nad tem, kaj ljudje smejo gledati in poslušati in česa ne. Radijske oddaje za tujino (BBC, Voice of America ...) in satelitski tv-programi (CNN, Sky News, BBC ...) »so na primer zlomili državni monopol pri odločanju, kaj naj bo državljanom dovoljeno vedeti, in prisilili medije pod državnim nadzorom, da zagotavljajo vsaj nekaj informacij, ki so dostopne iz tujih elektronskih medijev« (Splichal 27).

Z vidika uprizoritvene prakse obravnavanje nacionalizma ni tako preprosto, kot se zdi na prvi pogled. Kritiko nacionalizma sicer najdemo v večini takratne produkcije, Frljić je z njo tudi najbolj radikalen, vendar gre danes še vedno za zamegljeno razumevanje nacionalizma, ki se vselej povezuje s kapitalizmom (holokavst je skrajna točka kapitalizma, maksimalizacija dobička zaradi apropiacije vsega, človeško telo se smatra in uporablja le še kot surovina). Nacionalizem pomaga povečevati dobičkarstvo, vendar je to videnje v splošni javnosti bolj ali manj spregledano (najbolj artikulirano to razmerje Frljić prikaže v uprizoritvi *Naše nasilje in vaše nasilje*, kjer se navezuje tudi na materialistični odnos superiorne Evrope do Bližnjega vzhoda). Sovražnik se še vedno dojema kot tisti, ki je druge nacionalnosti, medtem ko se moč profita in druge smrtonosne posledice neoliberalnega kapitalizma sprejemajo kot del naravnega

60 Poleg skupnih medijskih značilnosti postkomunističnih držav pa med temi in državami nekdanje Jugoslavije obstaja bistvena razlika, ki jo je povzročila vojna, predvsem na Hrvaškem in v Bosni in Hercegovini. Ta razlika je nevarnost opravljanja novinarskega poklica, ki se kaže v različnih oblikah kršenja pravic novinarjev in drugih medijskih delavcev. V času vojnih konfliktov v nekdanji Jugoslaviji je bilo po podatkih, ki jih navaja Bojana Humar, ubitih 74 novinarjev, veliko jih je izginilo, verjetno so tudi mrtvi, še več pa jih je bilo ranjenih. Veliko jih je bilo zaprtih in mučenih (Humar 12).

civilizacijskega napredka, o katerem se ne dvomi. Če se prvi problem kaže v nerazumevanju sodobnega nacionalizma in njegovega obsega, se drugi v distribuciji njegove kritike, kjer se jezik (kot utemelji že Andersen) pokaže kot dominantno sredstvo izključevanja. Umetnost, ki jo danes poznamo, in jezik, ki ga govorimo ter se artikulira skozi to umetnost, ne korespondirata s poljem pričakovanj in izkušenj tistih, ki jim želimo pomagati. Poleg tega gre pogosto za trdovraten kompleks umetniške sfere, ki prepričuje že prepričane. Tudi zato lahko Frljićeve metode gledališkega delovanja razumemo v okvirih, ki si prizadevajo seči globlje v javnost in množične medije, tudi do tistih, ki neke uprizoritve ne vidijo, a se z njeno problematiko vsaj seznanijo. Vendar pa je kljub vsemu tu še vedno prisotna zamejitev, saj brez ogleda uprizoritve v pomembno tematiko ne moremo vstopiti skozi estetski jezik, preformulacija utečene percepcije se ne zgodi. Estetizacija vojne, nasilja in bolečine, ki jo uporabljajo množični, največkrat avdiovizualni mediji, tako ostaja dominantna, političnim oblastem prikrojena »preslikava« realnosti (vojne).

4. Estetizacija in reprezentacija vojne, nasilja, bolečine

4.1 Estetizacija vojne

Množična nasičenost medijev v sodobnem svetu z različnimi vojnimi pojavi povzroča vsaj dva paradoksa; prvi je ta, da nakopičene podobe povzročijo čustveno imuniteto (apatijo), za neudeležene vojna tako rekoč izgublja pomen (četudi je zavedanje o njenem realnem obstoju povsem jasno); drugi pa je dobesedni užitek, ki ga vojna zmore vzbujati v njenem opazovalcu. Povezavo z užitkom lahko referiramo na formulacijo Walterja Benjamina: »Človeštvo uprizarja svojo katastrofo, da bi lahko v njej uživalo« (43)⁶¹ in podčrtamo z izjavo Baudrillarda: »[...] preveliko število podob uniči vsakršno imaginacijo. Ni se mogoče vživeti, ni mogoče interpretirati. Ni časa za to« (25). Užitek in strah se pogosto združita zaradi dvojne kodiranosti sublimnih podob. Po eni strani gre za naravne dogodke, ki nas neposredno ogrožajo, po drugi strani pa za romantične podobe iz umetnosti (te podobe so vsekakor kulturno pogojene). Zato

61 Sodobnega človeka lahko opredelimo kot »homo aestheticus« (to oznako je prvi uvedel nemški filozof postmoderne Wolfgang Iser v svojem delu *Aesthetisches Denken*, 1996). Ta je senzibilen, hedonističen in rahlo narcisoiden. Prevladujoča podoba sodobnega sveta je kot nalašč ukrojena za te standarde, za tak tip človeka, ki vse zaznava z distance in v tej igrivosti uživa. Etična ali moralna drža je pri tem izvzeta.

lahko tudi izpeljemo ugotovitev, da nam prav to dvojno kodiranje »omogoča, da se jih sočasno bojimo in v njih uživamo« (Groys 142).

Intenzivno estetsko doživljanje po Baudrillardu pomeni prekinitev klasičnega toka stvari in iskanje novih kvalit, navsezadnje tudi njihovo posedovanje. »Gre za blažitev razdejanja iluzije s pohlevno obliko simulakra, kakršna je estetska oblika [...] Estetika namreč ponovno vzpostavlja gospodovanje subjekta nad svetovnim redom, obliko sublimacije popolne iluzije sveta, ki bi nas sicer izničila« (278). Estetizacija pomeni tudi »prenos estetskega, lastnega umetnosti, na zunajumetniško resničnost in dejavnost, s katero se nekaj neestetskega naredi estetsko« (Strehovec, *Virtualni* 11). Strehovec iznajde pojem »demonško estetsko« in ga opredeli z definicijo: »Demonško estetsko temelji na užitku ob lepem uničevanju. Pri demonškem estetskem ne gre več za nezainteresirano ugajanje, ampak za zainteresirano ugajanje, ki se konstituira ob fascinaciji destrukcije« (88). Če estetizacijo sveta privedemo do etične skrajnosti, tako Strehovec, nam sporoča naslednje:

Glavni razlog za dogajanje zalivske vojne je bil estetski užitek. Glavni razlog za Afganistan je bil estetski užitek. In glavni razlog za Irak je estetski užitek. Estetsko, ki prevladuje na začetku tretjega tisočletja, je prav demonško estetsko, torej estetsko, namenjeno čutnemu očaranju ne glede na posledice. Ko govorimo o estetiziranosti sveta, smo pri estetizaciji kot procesu, ko se neestetsko naredi (za) estetsko, in to zanalašč, se pravi v smislu nabijanja menjalne vrednosti ali učinkovanj fascinantnosti in prijetnosti tistim stvarjem, ki se jih estetizira« (Strehovec *Demonško* 160).⁶²

Opazovanje vojne se vselej približa svojevrstni perverziji, kjer se mešata (tuji) strah in lepota (doživljanja tega strahu), bolečina (vpletenih) in varnost (opazovalca). Tu se lahko navežemo na znani Marinettijev *Manifest k etiopski kolonialni vojni*, kjer zapiše:

Vojna je lepa, saj s plinskimi maskami, z grozo zbujajočimi megafoni, plamenometi in tanki utemeljuje človekovo oblast nad podjarmljenim strojem. Vojna je lepa, ker vzpostavlja sanjano metalizacijo človeškega telesa. Vojna je lepa, ker cvetočo livado bogati z ognjenimi orhidejami mitraljezov. Vojna je lepa, ker združuje v enkratno sintezo strele iz pušk, kanonade, premore

62 Vojna sama ni lepa, temveč je lepo uničevanje, torej akcija, ki pa mora biti prikazana na določen način. Ta določen način pomeni prikazovanje od daleč, brez krvi in trpljenja. Višek nekega posnetka je samo uničenje, eksplozija. Prikazovanje golega človeškega trpljenja in bolečine pa je daleč od estetskega čustvovanja, saj trpljenje v človeku ne vzbuja čutne fascinacije, temveč prej sočutje in gnus. »Demonško estetsko, torej estetsko, namenjeno čutnemu očaranju ne glede na posledice« (Strehovec 16).

med bojem, vonje in duh po razpadanju. Vojna je lepa, ker ustvarja novo arhitekturo, kot je arhitektura velikega tanka, geometrijskih jat bojnih letal, dimne spirale nad gorečimi vasmi in veliko drugega ... Pesniki in umetniki futurizma, spomnite se teh načel estetike vojne, da bi z njimi osvetlili boj za novo poezijo in novo plastiko (Marinetti v Benjamin, *Izbrani spisi* 176).

Kljub temu da, denimo, vojna na Hrvaškem, kakor opominja Strehovec, še ni potekala s telematičnimi in varljivimi orožji (kot je deloma že zalivska vojna), jo lahko umestimo v zgodovino zgodnje televizije. Celo najbolj grobe detajle vojne na Hrvaškem so namreč osmišljale medijske reference. Pri tem se Strehovec navezuje na namerna in zaigrana rušenja cerkva pred kamerami beograjske televizije »kot akcije poziranja, zavezane želji, da bi akterji stopili vsaj v retuširano sliko« (69). Že leta 1991 Gane zapiše, da »so pogoj za obstoj terorizma mediji, kajti terorizem ima ekshibicionistično naravo in brez medijev ne bi mogel obstajati« (133).

Kreft oblikuje paralelno teorijo med gledališčem in televizijo oziroma medijem, ki mu je fiktivnost priznana, in medijem, ki naj bi prikazoval stvarnost. Kot njun skupni imenovalec nastavi faktor varnosti in njen učinek na posameznikovo dožemanje videnega oziroma realnosti.

Stanje, v katero nas želi s pomočjo estetske privlačnosti spraviti tragedija, uprizorjena v gledališču, je tiste vrste stimulacija, ko se sprenevedamo, da ne vemo, da gre zares, in se hkrati prepustimo doživljanju, ki ga zaradi prejšnjega sprenevedanja lahko jemljemo, kot da gre zares, ne da bi se zato bili dolžni ali prisiljeni takoj tudi ustrezno odzvati. Ko bi šlo zares, bi bilo naše zgolj opazovalsko zadržanje vsaj moralno sporno, če že ne človeško gnusno. Ker pa ne gre zares, pa vendar uprizoritev jemljemo resno, tako kot je treba jemati resno vsako igro, magari »človek ne jezi se«, da bi jo sploh lahko igrali, velja, da je naš estetski užitek v grozljivih stvareh, ki jih trpijo drugi, znak naše moralne zmožnosti sočutja – čeprav smo v resnici zraven kot čisto navadni voyeurji. Ko bi ne bili na varnem, bi se na vse peripetije odzvali drugače – na dogajanje bi se odzvali dejavno, ne pa z estetskim doživljanjem [...] Vendar se medijska dramatizacija resničnih dogodkov že na začetku loči od gledališke postavitve. Namreč, da bi mediji lahko ohranili svojo zgodbo pri življenju in svoje občinstvo v napetosti in pozornosti, mora učinkovati nasprotno od gledališke scene: nikoli in nikjer se ne smete počutiti zares varne (*Medijski spektakel* 115).

Kljub temu da dokumentarno gledališče v svojem namenu največkrat oponira televizijski, spletni ali drugi avdio-vizualni reprezentaciji vojne, pa v tem primeru vseeno vznikne njun

vzajemni učinek, in sicer preigravanje s pojmom (ne)varnosti.⁶³ Nekatere dokumentarne uprizoritve, kot bomo podrobneje spoznali kasneje, vlogo »(ne)varnosti« podajajo na dveh linijah; prva je v vsebini (vojna se lahko zgodi tudi vam), druga v participatorni strukturi dogodka (poseg v občinstvo v smislu njegovega takojšnjega opredeljevanja, izjavljanja ali fizičnega sodelovanja). Občutek nevarnosti v scenskem dogodku je hkrati približevanje realnemu, kar pa je nemalokrat tudi cilj ustvarjalcev dokumentarističnih projektov – ne le skozi (dokumentarno) vsebino, pač pa tudi skozi fenomenološko doživljanje dogodka, v katerega vdira resničnost in morda celo podjarmi siceršnjo fiktivnost gledališča.⁶⁴

Da je gledališče – ne glede na svojo morebitno vsebinsko ali vizualno perfekcijo pa tudi dokumentarno surovost – vselej »pod okupacijo« realnega, izvrstno oriše Kreft v delu *Medijski spektakel za izven in za podeželje*, v naslednji izpeljavi:

Izberite si dan za uprizoritev najbolj sublimne in ganljive tragedije, kar jih je; zasedite najbolj priljubljene igralce; ne varčujte pri sceni in dekoracijah; spravite skupaj največji nabor poezije, slikarstva in glasbe; in ko ste zbrali svoje občinstvo, natanko v trenutku, ko je njihov duh napet od pričakovanja, jim posredujte sporočilo, da bodo zločinca najimenitnejše sorte pravkar usmrtili na bližnjem trgu; prazno gledališče bo nemudoma izkazalo primerjalno šibkost posnemovalnih umetnosti in razglasilo triumf realnega sočutja (114).⁶⁵

Realnost kot osrednja komponenta dokumentarnega gledališča je vseskozi na voljo za prestrukturiranje in predelavo. Po Kreftu, kot vidimo, »resničnost« ni spontana, ali pa je spontana samo v izvirnem pripetljaju, kakršen je bil tudi obravnavani tragični dogodek, toda vse, kar sledi, je tudi v takem primeru predelano v »uprizoritev«, simulacijo realnosti. Na tej točki preidemo do bistvene stične točke med konstruirano umetnostjo in realnostjo, oziroma kot definira Kreft: »Kot realnost dogodek nima ne pomena ne smisla ne smotra, zato ga je treba

63 Za estetski učinek sublimnega tako Burke kot Kant zahtevata, da smo pri tem doživljanju groze, nesreče in tragedije drugih sami na varnem, saj nas sicer ob soočenju z zaresno nevarnostjo prevzamejo drugačna čustva in drugačne misli.

64 Če na tem mestu dokumentarno scensko umetnost povežemo z vizualnim/fotografskim dokumentarizmom, ugotovimo skupno točko, in sicer, da se odziva občinstva ne da predvideti, t. i. eye-witness fotožurnalizem še ne zagotavlja angažirane javnosti, »fotografije le redko prebudijo vest v ljudeh: dokumentarna fotografija je podobna filmskim grozljivkam, strahu nadene obraz, grožnjo pa spremeni v imaginacijo, domišljijo. Domišljijo zlahka premagamo, enostavno jo pustimo za sabo (v smislu saj so oni, ne mi). Namenoma ali ne, množična izdelava takšne imaginacije v knjigah in tisku ustvarja voajerje« (Taylor, J. 12).

65 Kreft še zapiše, da »umetniške oblike estetske funkcije pač ne morejo biti odgovorne za to, kar posnemajo ali prikazujejo – niti za to ne, za kar se same zavzemajo, ker je pač stvarnost vedno močnejša od njih in njihovega vpliva« (*Estetika* 199).

dvigniti na sceno, vzpostaviti ločnico med nastopajočimi in občinstvom, utrditi vlogo medijskih posrednikov med obema stranema in vse skupaj, vključno z izvirnim dogodkom iz realnosti same, odigrati še enkrat, mu dodati nove, v realnosti manjkajoče scenske prijeme« (15).

V Kreftovem eseju *Medijski spektakel* najdemo intriganten vzvod za razpravo, kako ločiti »dramsko tragedijo« od dokumentarne uprizoritve, ki govori o neki realni tragediji. Perceptorji občinstva namreč v obeh primerih trčijo ob neki nenavaden splet fiktivnega in izmišljenega, kjer morda najpomembnejši moment odigra naše stanje sočutja, in sicer v vsej njegovi »realnosti«. Ker je nasilje postalo del vsakdanjika, je izgubilo potencial fascinantnega in zanimivega v umetnosti, tudi zato, ker ne vsebuje več romantičnih konotacij, kot jih je nekoč. V skladu z intenzivnostjo individualnosti je kolektivno nasilje potisnjeno v ozadje, v ospredje pa prehaja pojem bolečine. Bolečina (če je le mogoče nad lastnim/umetnikovim telesom) morda kot edina pot do sodobnega posameznika (sprejemnika medija), ki je v času hipermedizacije že emocionalno otopel in neodziven.⁶⁶

Zanimivo je, kako se »militaristična retorika« vsiljuje tudi v vsakdanjo govorico in splošno občevanje. Bogdan Lešnik v razpravi *Eros vojne in Tanatos miru* postavi sintezo med strahotnostjo dejanske vojne in hkrati lahkotno rabo besede v zasebnem ali publicističnem diskurzu. »Kot da vojn v tradicionalnem pomenu ne bi bilo zadosti, jih napovedujejo tudi 'objektom'. Najdemo sintagme: vojna proti kriminalu, vojna proti revščini, vojna proti drogam, vojna proti terorizmu« (Lešnik nepag.). Sovražnika Lešnik opredeli kot latentnega oziroma ga označujejo anonimni ljudje, ki jih ne poznamo, a jih lahko po potrebi identificiramo. »Iz določenega zornega kota so vse vojne 'objektne', tudi klasične, saj je njihov razlog vedno kakšna korist, sovražnik pa je naslikan po potrebi glede na okoliščine. Vojne 'proti' so vedno vojne 'za', namreč za to korist. [...] Ne moremo reči, da mir konča vojno. Najprej se mora vojna končati, šele potem je mir« (prav tam). Da bi se pripravili na vojno, nadaljuje Lešnik, so potrebna številna dejanja povezovanja, ki je v Freudovi perspektivi delo gonov življenja. »Za boj s sovražniki potrebujemo prijatelje. Še več, eros je zelo očitno na delu v vojaškem tovarištvu, ki je lahko trdnejše in zanesljivejše od ljubezenskega razmerja« (prav tam). Opraviti imamo namreč, tako Lešnik, s polarizacijo agresivnih in neagresivnih gonov, gona smrti in gona

66 »Vsaka vojna se bolj ali manj spremeni v banalno nasilje slik. Ljudje že od nekdaj verjamejo v zakon znakov in ne v resničnost. Vse postaja estetsko v najslabšem pomenu besede« (Baudrillard 159).

življenja, ti vključujejo impulz samoohranitve, ki jo na koncu vselej pripišemo narcizmu. Njihova funkcija, nadaljuje Lešnik, je samooskrba v najširšem smislu. Povezujejo vzgibe različnih virov v korist »sebe« (ali v »svojo« korist). Te vzgibe k regulaciji ali urejanju drugih vzgibov Lešnik naveže na Foucaultov (1984) koncept »skrbi zase«. Kakor vidimo pri Foucaultu, je »temeljno vprašanje, ki zaznamuje skrb zase, ali sem storil prav. Prav po eni strani za sebe, po drugi pa tudi za drugega, vendar z odtenkom, ki nosi znamenje narcizma: za pogled drugega na to, kaj sem storil« (prav tam).

V postmoderni, ko se pojavi silovita estetizacija življenja kot takega, vprašanje estetizacije vojne dobi nove dimenzije. Prihaja namreč do relativizacije realnosti same, s tem pride tudi do relativizacije človeka, zato se porodi temeljna skepsa, ali koncepti vojne in miru ter estetike in neestetike sploh še obstajajo. Estetizacija sveta, tako Baudrillard, pomeni, da je »vse že konstruirano (vzpostavljeno) za sodobnega človeka. Globalni svet je socialno-historično estetiziran. Vsi objekti sveta, vse blago dobi poleg uporabne in menjalne vrednosti še eno vrednost – 'estetsko vrednost'; vrednost določenega načina življenja« (15). In kot opominja Benjamin, »estetizacija vojne ni nekaj, kar je nastalo pred kratkim, kar bi bilo morda celo produkt spektakelskega koncepta sodobne družbe. Le da se z napredkom medijskih tehnologij estetizacija stopnjuje, postaja *spektakularna, senzacionalistična*, tudi zato, ker so taki mediji, ki o njej poročajo. Fašizem dosledno teži k estetizaciji političnega življenja«⁶⁷ (*Izbrani spisi* 175).

V kolikšni meri ima estetsko uživanje tovrstnih podob povezavo z moralo? Kam napeljuje teza o sublimnem, ki preči užitek in bolečino? Kako tovrstne sinteze razumeti v luči sodobnega časa (in njegovih »homo aestheticusov«)?⁶⁸ Estetski pristop po Bleikerju pomeni, da predpostavljamo razliko med reprezentacijo in reprezentiranim, politika pa naj bi bila locirana ravno v tej razliki (510). Politični dogodek nikoli ne obstaja sam po sebi, ampak se (so)ustvari

67 Kot najbolj eklatanten in antologijski primer se kaže Leni Riefenstahl in njeno sodelovanje s Hitlerjem.

68 Strehovec izpostavi pojem »homo aestheticus« – oznako za posameznika, ki mu estetika predstavlja pomemben del življenja. Živi v svetu visokofrekventnih dražljajev, zanj je značilno lahkotno dojetje dejanskosti, uživa v vsakršnih simulacijah, kjer je medij lahek, voljan in omogoča hitro spreminjanje okolij, izbiranje, preskakovanje. Osredotoča se samo na impresivnost pojavov, ne glede na posledice, je lik sodobnega posameznika, vendar ta soobstaja z neestetskim posameznikom (ki je velikokrat odrinjen iz družbenega življenja) (*Demonsko* 14).

z našim pogledom. V zanko pa se ta razlaga ujame na mestu, kjer naj bi obstajala razlika med reprezentacijo in reprezentiranim. Odnos med njima se namreč zruši.

Točka, kjer se ujamejo vsa prizadevanja za estetizacijo politike, je vojna (Benjamin 175). »Estetizacija politike kulminira v estetizaciji vojne« (Strehovec, *Demonsko* 160) – na primer že omenjeni Marinetti in italijanski futurizem, vojaški stroji, tehnologija, fascinacija. »Gre za predstavljanje le-teh, kar pa je ločeno od njihove dejanske funkcije. Pri estetizaciji vojaških strojev gre za zavajanje, za prenos pozornosti človeka od samega učinka in posledic k zunanosti« (160).⁶⁹ Vključenost fascinacije nad vojnimi podobami, pripovedovanjem o njej in drugimi umetniškimi upodobitvami izhaja iz stanja, da je, tako Hribar, »grozljivo istega izvora kot tisto občudovanja vredno«. Tisto pošastno, strašnejše od strahu naj bi bilo ravno na izvoru umetnosti, čeprav »umetnost kot posnemanje in umetnost kot domišljijo družijo katarza, očiščenje in sprostitev« (Hribar 147). Hribar nadaljuje: »Groza je lepa le, če je to prenesena groza: risana, pripovedovana, opisovana groza. Lepota je v risanju, pripovedovanju in opisovanju groze. Skratka: lepota sama, lepota, ki ne bi bila narisana, pripovedovana ali opisovana, je neznosna lepota. Lepota strašnejša od strahu« (prav tam 149). Sploh smrt skozi nove medije funkcionira kot življenje samo (Strehovec, *Virtualni* 120). Smrt je torej največkrat estetizirana in namenjena estetskemu užitku, prav temu se dokumentarne uprizoritve o vojnah želijo izogniti, čeprav to še ne pomeni, da se kdaj kljub vsemu ne ujamejo v zanko lastne kritike, ki jo podajajo.

4.2 Estetika/estetizacija upora (umetnost upora)

Kako misliti upor in aktivizem mimo aspekta estetizacije in koliko je to sploh mogoče in izvedljivo? Kako se upirati z (gledališko) umetnostjo, če je ta sama vpeta v (politični, kapitalistični) sistem, ki ga kritizira? Kulturna politika prav tako deluje po principih hegemonске ureditve, je pravzaprav identičen mikrosistem znotraj večjega sistema, ki ji vlada. Četudi umetniki želijo prestopiti ali celo izničiti meje med življenjem in umetnostjo, estetskim in družbenim, političnim in etičnim, lahko njihove uprizoritve avtonomno umetnost reflektirajo, ne morejo pa je odpraviti. Avtonomnost umetnosti namreč zagotavlja institucija. »Vsaka gesta

⁶⁹ Fašizem, kot piše Marinetti, pričakuje od vojne umetniško zadovoljitev čutnega zaznavanja, preobraženega s tehniko. »To je očitno višek larpurlatizma. [...] Tako je z estetizacijo politike, ki jo uganja fašizem. Komunistem mu odgovarja s politizacijo umetnosti« (Benjamin, *Umetnina* 176).

uprizoritve, ki je ikonoklastična, vsaka akcija, ki meri na razbitje institucije umetnosti, se zgodi v okviru institucije umetnosti in tako trči ob njene meje, pri tem ne more ničesar spremeniti niti estetika performativnega« (Fischer-Lichte 328). V delu *Nelagodje v estetiki* Rancière prav tako opozarja na spremenjen pomen upora. Ta »ni nič drugega kot anamneza 'Stvari', ponoven in neskončen vpis podreditve zakonu Drugega v vrstici pisave, slikarske poteze in glasbenega zvena. Ali pokornost zakonu Drugega, ki izvaja nad nami nasilje, ali nasprotna ustrežljivost zakonu *sebstva*, ki pelje v podložnost tržni kulturi« (Rancière, *Nelagodje* 137). Da bi se vzpostavilo stanje v korist etike (kot edinstvenega zakona), bi se morala zgoditi skupna odprava estetike in politike. V knjigi *Emancipirani gledalec* je Rancière kritičen do dvoličnosti, ki je navzoča v aktivistični uporabi neznosne podobe.

Ali pa zgražanje nad grozotami vojn in morilsko norostjo ljudi. Da bi podoba proizvedla politični učinek, mora biti gledalec že prepričan, da je to, kar prikazuje, ameriški imperializem, ne pa človeška norost na splošno. Poleg tega mora biti prepričan, da je tudi sam kriv, ker je deležen blaginje, ki temelji na imperialističnem izkoriščanju sveta. Ob tem pa se mora čutiti krivega, da je tam in ničesar ne naredi [...]. Mora se skratka počutiti krivega, ker gleda podobo, ki naj bi sprožila občutek krivde. Taka dialektika je inherentna politični montaži podob. Ena od njih mora igrati glavno vlogo realnosti, ki razkrinkava slepilo druge (54).

Produkcija vojnih dokumentarnih uprizoritev kljub medsebojni raznovrstnosti pogosto ni sposobna oziroma niti ne želi (ali je to celo njen namen) zaobiti vzbujanja krivde pri občinstvu. Toda za to, da občinstvo/posameznik pri sebi zazna občutek krivde, mora že prej imeti vedenje o vsebini oziroma biti seznanjen s kulturno-političnimi vzorci, ki jih vsebuje samo uprizarjanje.

Za prikaz tega, da je zgolj dejstvo, da smo gledalci, zgolj dejstvo, da gledamo podobe, nekaj slabega, so torej potrebne akcije, podobe resnične realnosti ali podobe, ki jih ni mogoče neposredno preobrniti v njihovo resnično realnost. Akcija se ponuja kot edini odgovor na zlo podobe in na krivdo gledalca. Pa vendar se temu gledalcu spet kažejo podobe. Ta navidezni paradoks ima svoje razloge: če gledalec ne bi gledal podob, ne bi bil kriv (55).

Tovrstnim vojnim dokumentarnim projektom grozi še problem vizualne in sporočilne nasičenosti (poplava podob in izjav), ki je razlog za vsesplošno neobčutljivost do realnosti grozot.⁷⁰ Pozicija gledališča je na tem mestu dvorezna. Po eni strani ga lahko razumemo kot le

70 Zlo podob je prav njihovo število, njihovo izobilje, ki se nepopravljivo polašča očaranega pogleda in zmehčanih možganov množice demokratičnih potrošnikov blaga in podob (Rancière 59).

še dodaten sloj v že tako nakopičeni eri vojnih reprezentacij (TV, internet, radio, časopisi ...), po drugi strani ga moramo sprejeti tudi kot alternativo večinski produkciji obveščanja o vojnah, saj se (dokumentarne) uprizoritve pogosto ukvarjajo s konkretnimi osebami in partikularnimi situacijami, ki jih podrobno analizirajo in predvsem – identificirajo. Grozote, tako Rancière, niso banalizirane zato, ker vidimo preveč njihovih podob.

Na zasloneh ne vidimo preveč trpinčenih teles. Vidimo pa preveč teles brez imena, preveč teles, ki nam niso zmožna vrniti pogleda, ki ga obračamo k njim, teles, ki so objekt govora, ne da bi sama lahko govorila. Sistem ne deluje s preobiljem podob, deluje s selekcioniranjem govorečih in razpravljajočih bitij, ki so zmožna »dešifrirati« poplavo informacij o brezimnih množicah (60).

Vprašanje o neznosnosti nelagodja je treba prekvalificirati, saj ne gre le za reprezentacijo (vojnih) grozot in preživelih žrtev nasilja in preizpraševanje, ali je to potrebno ali ne. »Vprašanje zadeva gradnjo žrtve kot elementa določene porazdelitve videnega. Podoba nikoli ni sama. Pripada dispozitivu videnega, ki ureja status reprezentiranih teles in tip pozornosti, ki si jo zaslužijo. Vprašanje je, kakšen tip pozornosti izzove tak ali drugačen dispozitiv« (61).

Upor ni vedno le reakcija na dominacijo, ampak tudi prostor kreacije novih kulturnih pomenov, nemalokrat se lahko spotakne ob lastno zanko, ker »reduciranje posameznika zgolj na vlogo žrtve in heroja ter označevanje z etiketo upornika/upornice posamezniku nepričakovano odvzema svobodo lastnega poimenovanja svojih dejanj (Bibler Coutin in Hirsch v Bartulović 47). Tako posamezniki kot skupine, kot že omenjeno, vsaj delno podpirajo družbeni red, medtem ko nekatere njegove segmente odločno ali subtilno zavračajo; »prav noben posameznik se ne more povsem iztrgati iz hegemonskih primežev in vselej zasedati pozicije 'proti'« (49). Noben trenutek dominacije ni povsem osvobojen od relacij upora in podobno »noben trenutek upora, v kakršnikoli obliki, ni povsem ločen od relacij dominacije: vedno sta prisotna v konstruiranju drugega« (prav tam). Ta aktivistično uporniški vakuum torej postavi pod vprašaj vsako »pozunanjeno« akcijo upora, saj kaže na njen negativ, njeno pasivnost. Vendar neko načelno pasivnost, ki ne odraža apatije, temveč odločno vztrajanje.

Tudi pasivnost lahko razumemo kot izraz moči delovanja, kajti ta je navzoča ne le v tistih progresivnih dejanjih, ki kličejo k spremembam, temveč jo lahko izsledimo tudi v posameznikovih praksah, ki se očitno oklepajo statičnosti, kontinuitete in stabilnosti.

Posameznikova moč delovanja se torej kaže tudi v zmožnosti vztrajanja in soočanja z nastalo situacijo (Mahmood v Bartulović 50).

Premestitev te ideje »vztrajanja« v svet, ki se ves čas bori z okoljem nerazumevanja in družbo zanikanja, vidimo v celostnem delovanju Oliverja Frljića in njegovem kontinuiranem problematiziranju in kritiki družbene ureditve (korupcija, ignoranca, rasizem, seksizem, ksenofobija ...), ki ju v javnost lansira povsod in ob vsaki priliki (skozi uprizoritve, intervjuje, izjave). Frljić sledi ideji, da je revolucija najboljša pot k spremembi družbe, a se iz lastnih izkušenj scela zaveda, da gledališče ne more vplivati na družbene revolucije, zato izvaja svojo »gledališko revolucijo«. V njej išče načine, da čim večje število družbenih subjektov jasno in glasno artikulira svoje probleme, to naj bi bila prva faza v procesu nekega možnega reševanja. Gre za aktivizem, ki spodbuja demistifikacijo pojmov (herojev in žrtev), ki jih družbi vsiljuje dominanten neoliberalen ideološki aparat, zvezan s kontroliranim nacionalizmom.

4.3 Estetika nasilja in reprezentacija bolečine

Vojno regenerira nasilje, »nasilje pa vedno izvira iz nemoči (angl. impotence) in zaradi tega lahko kvečjemu uniči moč, vsekakor pa je ne more nikoli nadomestiti« (Arendt, *O nasilju* 99). Zmotno je prepričanje, da sta vojna in revolucija, ki ju družijo skupni imenovalec nasilja, politična fenomena. Kot je prepričana Hannah Arendt, »tam, kjer zavлада nasilje, zavlada tudi tišina, kar je v nasprotju z bistvom političnega, se pravi govora in komuniciranja« (*On Revolution* 19). V obdobju miru namreč skoraj pozabimo, da se odločitve med ljudmi, kadar se ne morejo sporazumeti med seboj, udejanjijo z nasiljem, in »da je sleherna državna ureditev krotilka tega nasilja, četudi tako, da nasilje ostane – navznoter kot prisila zakona, navzven kot vojna« (Jaspers 16).

Baudrillard je nasilju pripisal podobne karakteristike kot vojni. »Na eni strani je totalna, toda virtualna, orbitalna vojna: na drugi strani pa multiplikacija realnih vojn na zemeljski ravni. Njuni merili sta popolnoma različni in ne podlegata istim pravilom« (27). Ta diapazon realnega nasilja, ki sega vse od uličnih tolpa do versko-ideološkega terorizma in lokalnih vojn, po Baudrillardu uporablja moč simbolnega. V teh primerih skupine/množice prevzamejo vlogo

oziroma prostor »prizorišča medijev«, kjer izvajajo svojo akcijo (igrajo svojo igro) vse do (po vsej verjetnosti) tragičnega konca. Kot že leta 1988 zapiše Gazdić,

vzamejo si pravico do participacije, ki državi služi kot legitimacija za uporabo (povratnega) nasilja. Država in terorizem se na ta način medsebojno podpirata in vzdržujeta v realnem. Ker pa je prizorišče, scena njune cirkularnosti, obscenost medijskega ekrana, ki uničuje distanco in z njo za gledališče in politiko značilno logiko reprezentacije, je realnost njunega nasilja v trenutku posrkana v indiferentni transpolitični teror. Kakršnakoli akcija se nemudoma ujame v obsceno objektivnost medijskega pogleda, v katerem simbolično zanikanje realnosti izginja v prazno (nepag.).

Reprezentirati⁷¹ vojno vselej pomeni reprezentirati bolečino. Bolečino izgube, fizično bolečino, bolečino obupa, bolečino nemoči, bolečino poraza, bolečino neslišnosti, bolečino prezrtosti. Marsikdaj gre za posredovanje neke osebne bolečine (travme), ki je lahko fizična ali psihična – oziroma večdimenzionalna, saj prvi parameter (telesni) pogosto ne obstaja brez drugega (psihičnega) in obratno. Ali je reprezentirati bolečino sploh mogoče in koliko ustvarjalke in ustvarjalci vojnih (dokumentarnih) uprizoritev k temu sploh težijo? Tako kot umetnost, kot smo omenili že prej, lahko vedno zaradi radikalnosti dejanskega premaga realnost, tako tudi bolečina drugega nikoli ne more preseči naše lastne. »Bolečine drugega ne moremo občutiti, niti neposredno niti posredno, in to preprosto zato, ker lahko posameznik čuti zgolj lastno bolečino; kajti da občuti bolečino, mora imeti telo. Boleče telo pa je le njegovo, nikdar koga drugega« (Tye v Krpič 56).

Principov in metod reprezentacije, kako zasebno bolečino transformirati v javno, je sicer nešteto, vendar ne gre vselej za reprezentiranje njene totalnosti/absolutnosti (ki bi pri občinstvu sprožila popolno vživljanje), temveč za akt »deljenja bolečine z drugimi«. Je pa pri tem nujen pogoj vzpostavitev ustreznega simbolnega jezika umetnosti, ki se razpne med izrekajočim in opazujočim, in prav ta simbolni jezik se največkrat izkaže za najbolj problematičnega. Vživljanje, predvsem vživljanje v različne osebe, ki poteka med uprizoritvijo, lahko pojmujeemo kot poskus prevzemanja in igranja novih vlog in identitet in v tem smislu kot »izkustvo praga«.

71 Izraz reprezentacija običajno dojemamo kot predstavljanje česa drugim ljudem. Sociolog in politični aktivist Stuart Hall (2004) je reprezentacijo opredelil kot ključni del zapletenega procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo in izmenjujejo pomene. Posamezniki znotraj določene kulture tako s pomočjo jezika, znakov in podob dodeljujejo stvarjem pomene in si tako omogočijo osmišljanje sveta, ki jih obdaja, kot tudi namišljenih svetov.

Kot zapiše Erika Fischer-Lichte, »občutja, ki jih gledalec zaznava na igralčevem telesu, bo proces 'okužbe' prenesel na njegovo lastno telo« (312). Nadaljuje, da inscenacija gledališke uprizoritve kot intendirano performativno proizvajanje njene materialnosti meri na ponovno začaranje sveta, estetsko izkustvo pa si kot izkustvo praga prizadeva, da bi udeležence uprizoritve spremenilo (317).⁷²

Normalno je, da bolečina na nas vpliva kot nelagodje, morda še toliko bolj, kadar je ta bolečina uprizorjena, ko nastopa kot estetsko srečevanje z bolečim dogajanjem na odru, kar je uveljavljena praksa body arta. Učinki povzročajo neugodje, tesnobo, ki neposredno vzpostavlja fenomen, pri katerem »je nemogoče sočasno vedeti/začutiti resničnost in vendar akt docela ter občutljivo absorbirati prek zasebne zaznave, ponotranjenja, sočutja« (Trezise in Wake 58). Anthony Kubiak v knjigi *Stages of Terror* (1911) definira teror kot tisto, česar se ne da ubesediti ali uprizoriti. Njegova definicija terorja se približa teoriji Peggy Phelan o travmi, za katero meni, da je »nedotakljiva«, s čimer misli predvsem to, da je ni mogoče reprezentirati (Trezise in Wake 15). Optimalna resolucija o učinkoviti reprezentaciji tako fizične kot psihične bolečine bi sledila ideji Eisensteina, ki cirkus in šport daje kot primer uprizoritvenih situacij, kjer gre za zavračanje posredovanja pomenov in za sprotno izkustvo presenečenja, groze, šoka, ki na gledalca učinkujeta neposredno – fiziološko (Eisenstein v Fischer-Lichte 318).

Bolečina, ki jo lahko opredelimo kot »edini zares notranji čut« (Arendt, *O nasilju* 323), je namreč docela brezpredmetna, kajti gre za »edino stanje, v katerem ne čutiš ničesar, razen sebe samega« (prav tam). Užitek, denimo, v nasprotju z bolečino vedno uživa svoj predmet. »Priznati radikalno subjektivnost bolečine pomeni priznati preprosto in absolutno nezdružljivost bolečine in sveta, kjer mučenje analizira kot poskus, da bi bolečino opredmetili in jo pretvorili v moč« (Scarry, *Struktura* 87). Obstoj obeh je namreč odvisen od njune ločenosti. »Če ju približamo, (če) vnesemo bolečino v svet tako, da jo opredmetimo z jezikom, uničimo enega od obeh: lahko je to bolečina, lahko pa je to svet oziroma njegov nadomestek, kar se

72 Na prelomu 20. in 21. stoletja nastopijo novi pogoji v dobi naraščajoče estetizacije življenjskega sveta ter pod pogoji kulture zabave in eventa. 'Nezainteresirano in svobodno ugajanje' gotovo ni občutje, ki bi subjekt primerno prestavilo v stanje praga. Za to je treba zmotiti tako 'čute' kot 'um'. Zdi se, da so tega precej bolj zmožni vznemirjenje, medsebojni trki okvirov, destabiliziranje zaznavanja sebe, drugega in sveta, na kratko: sprožanje kriz. Kajti krize posredujejo izkustva, ki so skrajno moteča in ki lahko transformirajo tudi tistega, ki gre skozi (Fischer-Lichte 317).

dogaja pri mučenju in vzporednih oblikah sadizma – v tem primeru je bolečina nenadoma opredmetena in ponarejena, izražena tako, da pomeni nekaj drugega« (prav tam).

Elaine Scarry bolečini pripiše tri temeljne dejavnike, ki vplivajo na njen proces in učinke. To so: problematičnost izražanja fizične bolečine; politične in perceptivne komplikacije, ki vzniknejo zaradi tega; narava tako materialne (telesne) kot verbalne izraznosti oziroma, preprosto, narava človeške kreacije. Fizična bolečina, tako Scarryjeva, nima glasu, ko pa vendarle ta glas dobi, začne pripovedovati zgodbe, in ko začne pripovedovati, se vsi trije omenjeni deli začnejo medsebojno povezovati in postanejo neločljivi (87). V vojni prepozna dva notranja nagona, ki posegata k cilju kot prizadevanju bolečine: takojšnje povzročanje poškodbe (recipročni princip) in tekmovanje. »Ne gre za to, da bi se fizična bolečina upirala jeziku, ampak ga aktivno uniči, pri tem pa vstopa v takojšnji preobrat, v stanje predjezika, v zvoke, jok in krike, ki jih človek izvaja, preden spozna jezik« (Scarry, *Staging* 4).

Bolečina in domišljija sta zvezani zaradi njunega delovanja, ki poteka zunaj oziroma mimo sklicevanja na realni svet: »Edino stanje, ki je prav tako anomalno kot bolečina, je domišljija. Medtem ko je za stanje bolečine značilno, da je v celoti brez objektov, je za domišljijo značilno, da je edino stanje polno objektov« (Scarry, *O nasilju* 162). Dejstvo, da bolečina nikoli ne more biti skupna, in predvsem, da njenega totalnega so/po/doživljanja ne more omogočiti niti perceptivno povezana skupnost (gledališki dogodek), je temeljna dilema vsakršne uprizoritve, ki želi bolečino reprezentirati na psihični ali fizični ravni. Kompleksnost sodoživljanja je navzoča celo v razmerju, ko dve osebi doživita isto bolečino (vojno, zdravstveni poseg ali druge travmatične izkušnje); tudi tu je vsaka posamična bolečina ločena od druge in jo je nemogoče podoživljati. »Travmatični narativi torej vključujejo nekakšno 'dvojno pripovedovanje', oscilirajo med krizo smrti in krizo življenja; med zgodbo o neznosni naravi določenega dogodka in zgodbo o neznosni naravi preživetja tega dogodka« (Scarry, *Body* 7). Uprizarjanje uprizoritev z vojno tematiko moramo zato kdaj bolj kot željo po »razumevanju« bolečine razumeti kot terapevtski dejavnik. Zlasti tiste uprizoritve, ki temeljijo na principu dobesednega gledališča in kjer so izvajalci sami tudi (bili) udeleženci vojne (*Hipermnezija*, *Rojeni v YU*) ali pa so posredniki/interpreti pričevanj drugih (*Patriotic Hypermarket*, *Čakalnica*, *Sedem vzdihov*), ter uprizoritve Nepopravljivih optimistov ali gledališča pregnancev, kjer so terapevtski učinki namenjeni otroški, mlajši populaciji.

Konstruktivna bolečina, kar se sicer sliši kot paradoks, je mogoča le v dejanju, ko jo v celoti ugledamo, sprejmemo in se z njo soočimo. Vsakršen odmik ali varovanje pred njo ustvari fenomenološki obrat, s katerim bolečino pravzaprav opolnomočimo, saj deluje po odbojnem principu, kjer odrivanje spodbudi še silovitejšo vrnitev. Eden od substitutov bolečine je jeza, v katero je dolgoročno vpisana destruktivnost, na koncu pa postane le še ena nova, dodatna varianta bolečine. Bolečina se podaljša v žalovanje, kjer gre za premestitev psihične bolečine v fizično (Morris 10), pri čemer je »bolečina subjektivna izkušnja, na neki način arhetip subjektivnosti, ki jo doživimo v (mentalni) osamljenosti naših individualnih misli. Kot taka je vedno nasičena z vidnimi ali nevidnimi odtisi določene kulture. Naučimo se, kako čutiti bolečino in kaj ta pomeni« (14). Bolečina ni občutje, ampak izkustvo, je prepričan Morris. Ko pademo v bolečino, hkrati »pademo v mrežo že obstoječih pomenov (nje). Izkušnjo bolečine (so)oblikujejo močne kulturne sile spola, religije in družbenega razreda. Pogosto pa na samo strukturo in intenzivnost bolečine vplivajo še psihološki in emocionalni dejavniki, kot so krivda, strah, jeza, žalovanje in depresija« (16).

»Objekt vojne je ubijanje ljudi, medtem ko mučenje oponaša ubijanje s povzročanjem bolečine« (Scarry, *O nasilju* 27), in mučenje je imitacija smrti. Ko pride do agresivnega stika med žrtvijo in mučiteljem, se prestrukturira tudi razmerje njunih glasov. Ne gre le za zanikanje glasu žrtve, temveč celo za dodatno opolnomočenje, podvojitve glasu mučitelja (nadrejenega), saj je žrtev prisiljena izražati/izgovarjati mučiteljeve besede (v tem primeru gre, tako Scarryjeva, za »glas brez telesa«). »Vendar je končni izdelek, rezultat mučenja, v resnici zgolj 'fikcija moči', ker sproti razveljavlja dejstvo, da drugi sploh obstaja« (Scarry, *Struktura* 95). V tem primeru se briše prostor javnega, saj gre pri pretvarjanju bolečine v glas za »nepolitično« mučenje, pri katerem podvojeni glas vladajočega ukinja svet (dialog). Pravniki Azo je v 13. stoletju definirali mučenje kot »iskanje resnice s trpinčenjem« (Bercht 21), saj je bilo mučenje stalen del dokaznega postopka, vselej se ga je izvajalo za pridobivanje informacij, priznanja, torej »resnice«. Pri tem trčimo ob pomembno dilemo, in sicer koliko je razlikovanje med političnim, religioznim, ekonomskim, etničnim ter spolno motiviranim mučenjem sploh smiselno in možno.

Silke Bercht fuzijo vseh omenjenih komponent najde prav v primeru konfliktov v nekdanji Jugoslaviji:

Primer razpada in vojne v nekdanji multietnični Jugoslaviji namreč nazorno prikazuje medsebojno prepletanje vseh navedenih motivacijskih kategorij in kaže na dejstvo, da lahko vsako od njih razumemo kot subkategorijo političnega mučenja. Tako so se obrnile srbske ortodoksne skupine prebivalstva proti težnjam po neodvisnosti Hrvatov in Bosancev zaradi ohranitve politične dominacije, gospodarskega prostora ter dostopov do morja. Vojskovanje in mučenja, do katerih je prihajalo, so bila – glede na to ozadje – torej ekonomsko motivirana. Poleg tega sta obe vojskujoči se strani (srbska in hrvaška) pri tem zasledovali koncept nacionalne države, ki izvira iz 19. stoletja in ki razglašča etnično homogenost kot temelj državnosti. S tega vidika lahko trdimo, da so izhajali masovni izgoni ter z njimi povezana mučenja iz etničnih nagibov. Mučenja, ki so jih izvajali pripadniki hrvaške in srbske ortodoksne strani nad islamskim in katoliškim prebivalstvom, pa zopet sodijo k religiozno motiviranim mučenjem (103–104).

Vendar je avtorica prepričana, da gre tu za umetno razlikovanje, ki pogosto zabrisuje pojem politično motiviranega mučenja. V vsakem od navedenih primerov, pravi, sicer lahko obravnavamo posamično motivacijo, iz katere mučenje izhaja, kot samostojno, vendar gre pri tem vselej hkrati za inštrument nastalega političnega spora (prav tam 104). Pri mučenju gre velikokrat za težnjo po poškodovanju širše ali celotne družbe, torej tudi na individualni ravni. Izginuli in pripovedovanje posameznikov, ki so neko mučenje preživeli, v množici, tako Berchtova, med prebivalstvom vzbujajo strah, tesnobo in nenehen občutek ogroženosti. »Vsenavzočnost mučenja povzroči, da ljudje obmolknejo, tudi med seboj, kajti vsak od njih lahko v vsakem trenutku postane bodisi storilec bodisi žrtev. Nezaupanje zaduši vsakršen občutek sočlovečnosti. To privede do preloma obče solidarnosti, kar zopet vodi do reduciranja medčloveških razmerij na vrednote totalitarne oblasti« (104). Režim z mučenjem prikaže svojo oblastno moč – najprej posamezniku, skozenj pa tudi širši skupnosti. Kot ena od nevarnosti se tu znova pojavi samoviktimizacija oziroma poglobljanje stereotipov, ki ga izvajajo (vojne) žrtve same pri sebi. »Posameznik prek mučenja postane družbeni simbol negativnega, izključenega, preziranega, ta sporočila pa nenehno prenaša na družbo samo« (105).

Kot sistematično nasilje so bila v nekdanji Jugoslaviji označena spolno mučenje in množična posilstva med vojno, kar je na simbolni, a tudi realni ravni pokazalo na večdimenzionalnost

instrumentalizacije žensk. O tem govori dokumentarna uprizoritev *Sedem vzdihov*,⁷³ kolaž pričevanj sedmih žensk različnih narodnosti in veroizpovedi (kar sicer ne vstopa v prvi plan), posiljenih na Hrvaškem in v BiH med vojno v 90. letih. V formatu monodrame mlada igralka uprizarja pripovedi vseh sedmih žensk, ki v postavitev vnašajo naracijo surove dokumentarnosti in izrisovanje neposrednih izkustev spolnega posilstva. Uprizoritev med drugim želi kategorično preseči partikularne razlike med izbranimi ženskami in jih združiti na podlagi skupne intimne izkušnje.⁷⁴

»Ženske v vojnah, katerih namen je uničenje nasprotnikove kulture, so namreč tiste, ki ohranjajo povezave v družini in skupnosti. Na ta način predstavljajo povezanost skupnosti in zagotavljajo njeno reprodukcijo. Tako je ženski spol interpretativni sistem skupine; na ženskih osebah, telesih in življenjih se tvori in vzpostavlja konstrukcija skupnosti« (Wobbe v Bercht 113). Posilstvo pa ni le zločin nad žrtvijo, temveč v precejšnji meri tudi simbolno sporočilo o kastraciji moških. Posilstvo kot ekstremno dejanje postane znak za »zavojevano« telo in s tem tudi ozemlje, ki ju moški določene pripadnosti niso sposobni zaščititi. S tem, ko se med moškimi na ta način prenašajo sporočila o tem, da niso sposobni ščititi žensk, postajajo ženska telesa »prostor izmenjave moških sporočil« (114).

Tovrstna struktura komunikacije lahko deluje samo tam, kjer kulturno določeno urejanje razmerij med spoloma temelji na razmerju neenake oblasti – in prostor nekdanje Jugoslavije je nekoč deloval, živel in mislil v okviru trdnih struktur patriarhata in kot tak še vedno deluje. »Ženska in njeno telo tam nista subjekt, temveč objekt moškega posedovanja; moška identiteta se vzpostavlja v tovrstnem razmerju. Definirana je kot dominacija nad spolnostjo in reproduktivno sposobnostjo žensk. Spolno nasilje drugega nad lastno žensko se zato doživlja kot okupacija in razpolaganje z lastno moško identiteto« (114). V tako oblikovani spolni hierarhiji postane ženska dobesedno le sporočilno sredstvo za komuniciranje z (njihovimi) moškimi (npr. pripadniki drugega naroda ali etnije). Gre za napad na moško samopodobo in demonstracijo premoči, ki se izvede prek nasilja na ženskem telesu. »Žensko telo postane

73 *Sedem vzdihov (Sedam uzdaha)*, po motivih dela *Ženska stran vojne*, režija Tanja Miletić Oručević, Mostarski teatar mladih, MTM, premiera 12. julija 2013.

74 O množičnih posilstvih na območju Jugoslavije med vojno v 90. letih je nedavno nastala tudi empirično zasnovana doktorska disertacija avtorice Nene Močnik *Preživela telesa, umrle ženskosti: seksualnost v naracijah o preživelih žrtvah posilstev v bosanski vojni* (2015), kasneje predelana v knjigo *Sexuality after War Rape: From Narrative to Embodied Research* (Routledge, 2017).

ceremonialno bojišče, prostor za zmagoslavne parade močnejšega. In dejanje, ki se stori ženski, je sporočilo moških moškim; za ene predstavlja jasen dokaz zmage, za druge dokument poraza« (Brownmiller v Bercht 114).

4.4 Pogled na bolečino drugega

V prejšnjih poglavjih smo govorili o reprezentaciji nasilja in bolečine skozi vidik njune mediatizacije, na tem mestu pa percepcijo bolečine (drugega) umeščamo v psihološki kontekst in specifične človekove zaznave podob in situacij, na katere se največkrat podzavestno, spontano, skratka kognitivno odziva – seveda še vedno v trdnem razmerju s siceršnjo politiko medijev, ki posameznika obdaja in »uravnava« njegovo dožemanje bolečine drugega. Kot bomo videli v nadaljevanju, razmerje med psihofizično poškodovanim subjektom in njegovim sprejemnikom (gledalcem) definira nezmožnost popolnega medsebojnega razumevanja/sočutja. Tako fizična kot psihična bolečina je absolutna le v tistem, ki jo doživlja, in jo je nemogoče premestiti v telo drugega, da jo ta znova »podoživi«.

Reprezentacija⁷⁵ bolečine na odru je v primerjavi z literaturo, fotografijo ali avdiovizualnimi mediji še vedno sicer v nekakšni »prednosti«, saj neposredna navzočnost »bolečega telesa« potencira zmožnost sočutja (ki lahko prestopi v fizično in ne le umsko sočutje), fenomenologija zaznave postane bolj občutljiva, bolj neposredna, v njej se kaže kinestetični potencial. Nezmožnost popolnega vživljanja v drugo telo seveda različnim gledališkim produkcijam (*Hipermnezija, Rojeni v YU, 25.671*), ki tematizirajo travmatične (po)vojne izkušnje, ne odvzema smisla izvajanju, a vseeno vanje vpisuje nekakšen nesporazum med sprejemnikom in naslovníkom, ki ga je težko preseči, saj je ultimativnost bolečine enkratnega značaja in je ni mogoče v celoti reproducirati.

Susan Sontag spomni, da je že André Breton oznanjal »lepota bo krčevita ali pa je ne bo«. Lov za bolj dramatičnimi podobami (kot jih pogosto opisujejo), tako Sontagova, spodbuja podjetnost fotografov in je del normalnosti kulture, v kateri je postal šok vodilni vzgib porabe in vir vrednot (6). Zgodbe o razdejanju (ki so obvezen del skoraj sleherne dokumentarne

75 »Reprezentacija je konstitutivna za dogodek, njegov pomen se oblikuje in utrdi šele skozi proces reprezentiranja« (Luthar 7).

uprizoritve o določeni (po)vojni situaciji) nam kot fotografije razkosanih trupel na cesti predajajo sporočilo z vso ostrino, ki jo premorejo. »Vojna pohablja. Vojna uničuje. Ne čutiti bolečine ob teh podobah, ne zgroziti se ob njih, ne prizadevati si za odpravo tega, kar je povzročilo to opustošenje, to prelivanje krvi, tega bi bila po Virginii Woolf zmožna le moralna pošast. [...] Naša napaka je napaka domišljije, sposobnosti vživetja; nismo zmogli dojeti te realnosti« (prav tam). Vendar je naša percepcija poslušanja ali videnja grozljivih vojnih izkušenj vselej bipolarna. Sontagova pravi, da upodobitve teh okrutnosti ne vsebujejo nobene moralne obtožbe, le provokacijo. »Obstaja zadovoljstvo, da smo sposobni pogledati sliko, ne da bi se zdrznili. In potem zadovoljstvo, da se ob njej zdrznemo« (38). Kako reagirati ob tuji nesreči oziroma njenem opazovanju z distance, odpira temeljne etične dileme, ki nimajo enoplastnih odgovorov.⁷⁶ Močni tabuji, tako Phelanova, ki nam jih je vcepila kultura, o tem, kaj je nespodobno v kontekstu opazovanja nesreče/nezgode, konkretno v dejanju »rubberneckinga« (na primer, ko se množica mimoidočih gnete, da bi videla postopek ali rezultat neke nesreče v javnem prostoru), zaznamujejo sleherno nacionalno identiteto.

Ko uprizarjamo ali reprezentiramo ekstremne bolečine, občinstvo »naprošamo« za sočutje, to sočutje pa ni nujno etično, in tudi samoiniciativno povzročanje bolečine sebi ni enako kot mučenje drugega (Phelan v Trezise in Wake 42). Kontinuitetno prikazovanje vojnih podob poseže globoko v etičnost vsakega posameznika, a kakor lahko zmore biti na začetku intenzivno, toliko lahko z reproduciranjem izgubi ostrino in njegov naboj uplahne. Susan Sontag je izpeljala specifično teorijo o tem, kako je vojno v Bosni spremljala preostala Evropa. Prepričana je namreč bila, da so se ljudje iz tujine odvrnili od grozljivih prizorov vojne, zato ker se ta kar ni nehala in ker so voditelji zatrjevali, da je položaj neobvladljiv. »Če ni videti, da bi bilo vojno – katerokoli vojno – mogoče ustaviti, potem postanejo ljudje manj dovzetni za njene grozote« (Sontag 97). V takih primerih se sočutje izkaže za skrajno nestalno čustvo, ki se lahko razvije v dejanje (pomoč) ali pa usahne (postane indiferentno). »Če čutimo, da ni ničesar, kar bi lahko storili 'mi' sami – ampak kdo je ta 'mi'? – in tudi ničesar, kar bi lahko storili 'oni' – ampak kdo je ta 'oni' – potem se začnemo dolgočasiti, postanemo cinični in apatični« (prav tam). Televizijske podobe ali gledališka pričevanja nam omogočajo vsaj slutnjo, da obstaja neka

76 Hkrati je vprašanje tudi, kaj se zgodi z etiko, ko imamo opravka z načrtnim povzročanjem bolečine oziroma nezgode (primeri: streljanje Chrisa Burdna, body art Rona Atheyja, stradanje Marine Abramović ipd.).

vez med tistimi, ki trpijo (ali so trpeli), in nami (privilegiranimi opazovalci), toda ta vez je pravzaprav neresnična in »je zgolj še ena mistifikacija naših realnih razmerij do moči« (98).

Sočustvovanje lahko razumemo kot precej »zahrbtno« emocijo, saj z njim samim sebi potrjujemo, da nismo sokrivi za situacijo, ki je povzročila neko trpljenje. Pri tem morda res poudarjamo svojo nedolžnost, a tudi nemoč. V skrajni sili bi lahko rekli, da je pojav sočustvovanja (četudi želi biti pozitiven) pravzaprav neprimeren odziv na zlo, saj z njim izvajamo zgolj »pasivno aktivnost«, ne pa nujno konkretnih dejanj pomoči, reševanja.

Naša pozicija varnega, preskrbljenega, v miru živečega in razumevajočega državljana se lahko kaj kmalu izkaže v bolj sprevrženi obliki. Pustiti ob strani sočutje, ki ga izkazujemo ljudem v vrtincu vojne in zločinske politike, ter se posvetiti razmisleku o tem, da so naši privilegiji umeščeni na isti zemljevid kot njihovo trpljenje in da so morda – na načine, ki si jih raje ne bi zamišljali – povezani z njihovim trpljenjem, tako kot je bogastvo nekaterih nemara povezano s siromaštvom drugih; to je naloga, za katero lahko boleče, pretresljive podobe morda preskrbijo le začetno iskro (98).

Če pomislimo na dnevno informiranje (TV, radio, internet) ali pa na dokumentarne uprizoritve, ki so se začele pojavljati približno dvajset let po začetku vojn na območju nekdanje Jugoslavije, se soočimo s sorodnim problemom prezasičenosti podatkov in pogosto tudi dramaturških ponavljanj (v smislu uprizoritvenega ali novičarskega formata). »Ljudje se ne privadijo temu, kar jim kažejo – če je to sploh pravi način opisovanja tega, kar se dogaja – zaradi količine podob, s katerimi jih zasipajo. Pasivnost je tista, ki otopi čustva. Stanja, ki jih opisujemo kot apatija, moralna ali čustvena neobčutljivost, so polna čustev: čustev jeze in frustracije« (98).

Za čim boljši učinek poistovetenja ali sočustvovanja je nujen vnos identitete,⁷⁷ toliko bolj, ko govorimo o kontekstu vojne (oziroma vojnih dokumentarnih uprizoritev). Kot je bila v enem od prejšnjih poglavij kritična že Hannah Arendt, vojnih žrtev ne smemo zvrniti na »množico«, ampak mora iz te množice izstopati vsak posameznik. Veliko število žrtev sicer lahko priključuje

⁷⁷ Tu trčimo ob vzpostavitev razmerja med identiteto in narodom, ki v mejnih razmerah, kakršna je vojna, dobi esencialen in izjemno občutljiv pomen. Razsvetljsko načelo, tako Alter, da je posameznik v prvi vrsti pripadnik človeške vrste, dandanes ne velja več. »Posamezniki se prvenstveno identificirajo kot pripadniki nekega naroda. Narod jim pomeni okvir, s čigar zgodovinsko in kulturno dediščino se lahko identificirajo in znotraj katerega poteka njihovo življenje« (225). V antropološkem duhu je definicija naroda zapisana kot »zamišljena politična skupnost – zamišljena je hkrati kot notranje omejena in suverena« (prav tam).

šok, ki pa je velikokrat hipen. Kar ustvari dolgotrajno identifikacijo, je jasno formulirana identiteta določene žrtve, ki jo šele takrat razumemo kot edinstveno, enkratno.

Na primer, dokumentarne fotografije dobijo šele s podnapisi svojo pravo ali ponarejeno razlago. »V spopadih med Srbi in Hrvati v začetku vojne so tako na srbskih kot hrvaških propagandnih poročilih krožile iste slike otrok, ubitih med topniškim obstreljevanjem neke vasi. Spremenite napis, in otroške smrti lahko uporabite v te ali one namene« (Sontag 8). Pri tem ne gre le za relacijo individualno : kolektivno, temveč tudi za pozornost ob spoznanju, da naroda kot celote ni. »Narod in država ne sovpadeta, kakor ne sovpadajo niti govornica, skupne usode in kultura. Iz naroda ni mogoče narediti individua. Narod ne more junaško propasti, biti zločinec ... Tega so zmožni le posamezniki v njem« (Jaspers 20).

Skratka, pozicija gledalca/gledalke v sami osnovi temelji na razmerju realnega do fiktivnega. Tisto, kar opazujemo, ni nujno *realno*. Ta relativnost je bila v času spektakla (ki še traja in se progresivno cepi v nepregledno mrežo) ključna: »[...] domneva, da je vsakdo gledalec, nakazuje – sprevrženo, neresno – da v svetu ni resničnega trpljenja. [...] Vendar je absurdno posploševati zmožnost ljudi, da se odzivajo na trpljenje drugih, na temelju miselnosti tistih odjemalcev ljudi, ki o vojni ter o množičnih krivicah in terorju ne vedo ničesar iz prve roke« (Sontag 105). V takem primeru lahko nastaneta dva skrajna pola: na eni strani ciniki, ki niso bili nikoli niti blizu vojne, in ljudje, ki jih je vojna izčrpala in so preutrujeni za razsojanje prikazanega.

III. UPRIZORITVENA UMETNOST IN NJEN ODZIV NA VOJNE NA OBMOČJU NEKDANJE JUGOSLAVIJE V 90. LETIH 20. STOLETJA

(Po)vojno gledališče (kot javni dogodek) oziroma ukvarjanje z njim (kot avtoterapija) je v obdobju od samega vojnega dogajanja do danes odslikavalo precejšnjo vsebinsko, žanrsko in politično heterogenost. Gledališka produkcija (ki jo analiziram v disertaciji), ki je nastajala med vojno (lahko bi jo označili kot kulturološki *ad hoc* pojav), se je krovno cepila na dve liniji: gledališče, ki je neposredno potekalo v območju vojnega dogajanja (gledališče v obleganem Sarajevu 1992–1995), in gledališče, ki se je dogajalo sočasno, a na dislocirani lokaciji (gledališče pregnancev v Sloveniji). Njuna najočitnejša distinkcija je bila torej povsem »objektivne« narave: prvo je nastajalo v samem žarišču vojne in pod njeno represijo, drugo »v miru«, v fizični oddaljenosti od vojnega dogajanja, v vojnem »zatišju«. Tako v prvem kot drugem primeru se vzpostavljajo terapevtski učinki gledališča, ki delujejo po docela različnih principih in izkazujejo drugačne namene. Če je gledališče v obleganem Sarajevu pomenilo upor proti vladajočemu vojnemu sistemu, ki je posegal v naravno dinamiko človeškega življenja (pri čemer naravna dinamika ne pomeni le človekove fundamentalne želje po miru, temveč tudi po »presežnih vrednostih« čutnega bivanja, ki jih ponuja umetnost/gledališče), je gledališče pregnancev prevzemalo že bolj deklarirano in direktno vlogo terapevtskega dejavnika (ali celo gibanja), ki je mladoletnikom in mladoletnicam (pregnancem) pomagalo artikulirati vojno izkušnjo – oziroma predvsem olajšati pobeg pred katastrofo (pobeg iz vojne in »rešitev« lastnega življenja namreč kasneje izbruhneta kot intenzivna bivanjska tesnoba).

Gre za dve obliki soočanja z vojno, ki se navzven (v gledaliških oblikah, vsebinah in ciljih) kažeta povsem drugače in tu in tam celo poudarjata svoje nasprotje (živeti/delovati v vojni in živeti/delovati v miru), a vendar so v njunem temelju isti notranji motivi in impulzi: upreti se (psihofizični) bolečini, ki jo proizvaja vojna, oziroma to bolečino nekako »osmisliti«, jo distribuirati drugim, jo preseči, jo za trenutek z umetniškimi sredstvi (fikcijo) odmisлити (izničiti) in se s tem izmakniti definiciji »absolutne« vojne žrtve.⁷⁸ Absolutne v smislu, da jim vojna agresija ne odvzame zmožnosti glasu, artikulacije (četudi šibke) vojnega izkustva in ne uniči

78 Spomnimo na »agresivni stik« med žrtvijo in mučiteljem, ki prestrukturira razmerje njunih glasov. Ne gre le za zanikanje glasu žrtve, temveč celo za dodatno opolnomočenje, podvojitve glasu mučitelja (nadrejenega), saj je žrtev prisiljena izražati/izgovarjati mučiteljeve besede (v tem primeru gre, tako Scarryjeva, za »glas brez telesa«) (*Struktura* 95). Zato se briše prostor javnega, saj gre pri pretvarjanju bolečine v glas za »nepolitično« mučenje, pri katerem podvojeni glas vladajočega ukinja svet (dialog).

njihove lastne, zasebne identitete (ki je obstajala pred vojno). Na tem mestu se hkrati utrdi teza, da »travmatični narativi vključujejo nekakšno dvojno pripovedovanje, pri čemer oscilirajo med krizo smrti in krizo življenja, med zgodbo o neznosni naravi določenega dogodka in zgodbo o neznosni naravi preživetja tega dogodka« (Scarry, *Staging* 7). Po teoriji Morrisa, ki smo ga omenjali v prvem delu disertacije, gre tu za paradoksalno »konstruktivno bolečino«, ki jo lahko v celoti ugledamo, sprejmemo in se z njo soočimo le v dejanju. Vsakršen odmik ali varovanje pred njo ustvari fenomenološki obrat, s katerim bolečino pravzaprav opolnomočimo, saj deluje po odbojnem principu, kjer odiranje spodbudi še silovitejšo vrnitev (10).

V nasprotju s povojno gledališko produkcijo (čez približno petnajst, dvajset let), ki je od vojnega dogajanja že deloma distancirana, so bili tako za gledališče v obleganem Sarajevu kot gledališče pregnancev značilni formati (uprizoritvenega) izjavljanja, ki niso posegali po iskanju estetske dovršenosti, ampak je bilo gledališče prepoznano kot medij, ki po eni strani služi kot odlagališče strahu in stisk (kreativna procesna terapija), po drugi pa izoblikuje njegov temeljni smisel v posredovanju omenjenih razpoloženj drugemu – ta drugi je lahko sožrtev (v Sarajevu) ali subjekt/občinstvo, ki te izkušnje ni doživelo (gledališče pregnancev). V prvem primeru gre za zavezništvo v bolečini, v drugem predvsem za emancipacijo bolečine v drugem okolju.

Pojem oziroma izkustvo vojne v obeh primerih prevzame funkcijo ultimativne iztočnice za ustvarjanje, ki pa je precej več kot le to; je najprej dejanje samorealizacije posameznikov in posameznic (tako ali drugače ujetih v vojni), s katerim najprej nepopustljivo ohranjajo svojo (predvojno) identiteto (naj bo v obliki poklica ali osebnega karakterja), nadalje pa ta akt »posredujejo« tudi drugim, s čimer prvotni motiv (samorealizacijo) potrdijo, opolnomočijo (»Četudi je vojna, sem še vedno igralec. Četudi je vojna, sem še vedno običajen najstnik.«). Ena vidnejših procesnih razlik v obeh »gledaliških fenomenih« je bila uporaba tekstualnih predlog. V obleganem Sarajevu je največkrat šlo za (re)interpretacijo že obstoječih besedil (Beckett, Kafka, Auster idr.), sicer zvrstno in vsebinsko skrajno raznolikih (drame, tragedije, komedije, muzikali), medtem ko je gledališče pregnancev načeloma uprizarjalo besedila, nastala na podlagi njihovih osebnih izkušenj in zgodb (»zasebni izkustveni arhiv«), predvsem na temo prvega dneva vojne v Sarajevu, 6. maja 1992.

Vsekakor se terapevtska dimenzija vpisuje tudi v gledališko produkcijo, ki je nastala s časovnim odmikom, približno dvajset let po začetku/koncu vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije v 90. letih prejšnjega stoletja. Tu se terapevtski angažma začenja močno stikati s širšim političnim kontekstom, uprizoritve (največkrat dokumentaristične), ki tematizirajo vojno, že postajajo »celostne« produkcije, postavitve, v katerih estetika in vsebina (sporočilnost) pridobivata enakovredno vlogo, pomen in učinek. Največja terapevtska nota je v principu nastajanja teh uprizoritev, ki pogosto temeljijo na metodologiji lastnih pričevanj o doživljanju vojne ali upodabljanju drugih (medijskih) vojnih dokumentov kot javnem skladišču določene kolektivne zavesti oziroma spomina.

Naval dokumentarističnih uprizoritev se začne okvirno okoli leta 2010 in se nato v dokaj intenzivni dinamiki nadaljuje še nekaj let (v primeru Oliverja Frlića do danes). Kot že omenjeno v prvem delu disertacije, impulz za reprezentacijo (po)vojnih situacij med drugim izvira iz refleksa prekiniti »kolektivni molk«, in sicer ne le na lokalni ravni, temveč tudi na mednarodni (kar se zgodi s številnimi gostovanji). T. i. inkubacijski čas med vojnami (stvarnim dogodkom) in gledališkimi projekti (umetniško izjavo) je trajal približno petnajst do dvajset let. Vmesni čas je pogojeval (javno in zasebno) »zorenje zavesti« o tem, kaj se je zgodilo, in tudi zasebno/kolektivno distanco do travmatičnega, ekstremno invazivnega dogodka (vojne), ki je posegel v tok zasebnega življenja in širšo družbeno dinamiko.

Razmerja med dobesednim in dokumentarnim gledališčem ter dokumentarističnimi hibridi (ki se pojavijo v omenjenem valu uprizoritev s časovno distanco) kažejo močno tendenco gledaliških ustvarjalcev in ustvarjalk, pristopiti k vojnim dogodkom skozi poudarjeno osebno videnje (pričevanja) ali oster informativni aspekt (javna osvetlitev občutljivih političnih dokumentov ali scenska reprodukcija že obstoječih, tu in tam prikritih dokazov o vojnih zločinih). Pojma dokumentarno gledališče in dokumentaristični hibrid razlikujem skozi vidik uporabe dokumentarnega materiala in njegove scenske reprezentacije: pri dokumentarnem gledališču gre za uporabo dokumentarnega gradiva z naknadno odrsko obdelavo/interpretacijo, ki največkrat surovo, dobesedno in plastično preslika neki dogodek iz resničnega življenja v scenski jezik, pri dokumentarističnem hibridu pa gre za očitno dopolnjevanje in estetiziranje že obstoječega dokumentarnega gradiva s fikcijo ali simbolnimi, metafizičnimi, alegoričnimi prvinami.

Uprizoritve vojno sicer tu in tam reprezentirajo skozi simbolne ali metaforične prvine, a večinoma se fokusirajo na idejo čim bolj neposredne sporočilnosti, ki naj – na ravni vsebine – ne dopušča pretirane dvoumnosti, ampak vojno predstavi v surovi in stvarni podobi. Za zagotovitev teh pogojev in kasneje tudi učinka »realnega« je potrebna močna angažirana misel (kritični premislek), ki pa jo, kot bomo videli kasneje, pogosto spremlja prav tako intenzivna emotivna plat izjavljanja. Kot neizogibna se izkaže potreba, govoriti o vojni objektivno, saj vsakršna izjava (izvajalca ali kolektiva) v takem kontekstu že lahko nastopa kot »politični moment«, kot subjektivni aksiom, ki ga umetniška stvaritev lansira v okolje »že obstoječih resnic« in jim s tem oponira, včasih tudi pritrjuje.

Izkustvo vojne pri ustvarjalcih in ustvarjalkah avtomatično sproža čustvene odzive, vojna predstavlja življenjski ekstrem in vsakršna naracija o njej (ne glede na časovni zamik) implicitno vsebujeemotivni spomin, ki je največkrat tudi najbolj problematičen. Ne le z vidika pretiranega moraliziranja, temveč tudi dvomljivosti spomina kot takega, kajti spomin, obložen z emocijami, manipulira s posameznikovo zavestjo. Postavili smo že kontekst težavnosti spominjanja, saj je razlogov za osrediščenje spomina okoli vojn več. Vojne so, tako Kuljić, markantni kraji memorije, njihove žrtve zahtevajo maščevanje, zmage vzbujajo ponos. Te emocije se zlahka instrumentalizirajo (229), in to čeprav v pričujočih dokumentarnih uprizoritvah ne gre za dejanje maščevanja (ali njegovih nastavkov), ampak za soočenje s preteklostjo in njeno realno podobo ter za estetski obračun s krvavo preteklostjo, ki si – tu in tam – utopično želi tudi »sprave«. Vpliv emocij je pri tem enormen, včasih tolikšen, da jih je z vidika gledalca in gledalke, ki vojne nista doživela, težko ali nemogoče dojeti, še manj podoživeti. Tu svojo vlogo prevzame že omenjena Morrisova teorija, po kateri je »bolečina subjektivna izkušnja, na neki način arhetip subjektivnosti, ki jo doživimo v (mentalni) osamljenosti naših individualnih misli. Kot taka je vedno nasičena z vidnimi ali nevidnimi odtisi določene kulture. Naučimo se, kako čutiti bolečino in kaj ta pomeni« (14). Toda, kot še poudari, »bolečina ni občutje, ampak izkustvo« – in tu je tudi temeljna kompleksnost razmerja med pričujočo gledališko produkcijo in potencialnimi, raznolikimi občinstvi.

1. Gledališče v obleganem Sarajevu (1992–1995)

1.1 Gledališče kot pribežališče

Frankl⁷⁹ poda tezo: »Tisto, s čimer je človek najgloblje in do konca prežet, ni niti volja do moči niti volja do ugodja, temveč volja do smisla. Ugodje je stranski učinek izpolnitve smisla« (*Človek* 77). Skozi to definicijo Viktorja Frankla vstopamo v kontekstualizacijo razmerja gledališča in vojne oziroma gledališča v vojni. Transformacija učinka (in pomena) umetnosti tu pride do točke, kjer se iz morebitnega estetskega presežka (užitka) ali kulturne kritike (aktivizma) vzvratno lušči do fenomenološkega ekstrema – umetnost preprosto postane le smisel.⁸⁰ Vojno stanje nekdanjo enotno realnost preseka na dve realnosti, ki ju lahko razumemo kot nadrealnost (nadrejena realnost) in podrealnost (podrejena realnost). Prvo vodi vojna (vojna situacija), njej se podreja človek (posameznik – žrtev vojne). Če torej v neki normalizirani, standardizirani realnosti vsakdanjika umetnost (gledališče) predstavlja presežek osnovnega bivanja in želi nadgraditi človeško bivanje/zaznavo, se v vojni situaciji njena funkcionalnost preobrne tako rekoč v »nasprotje«: tu umetnost prvenstveno ne želi presegati človekove zaznave, ampak prodreti neposredno v njegovo primarno bistvo (eksistence ne »dekorira« in pomensko razpira, temveč jo »osmišlja« in »oživlja«). Pojem umetnosti moramo tako v okviru koncentracijskega taborišča kot obleganega mesta razumeti širše in zunaj konvencionalnih pomenov. V takih kontekstih lahko umetnost hitro postane »vse in marsikaj«, toda tu ne iščemo več estetskega presežka, marveč prostor osvobajanja in upora.

Frankl piše o lastni izkušnji, kako so v koncentracijskem taborišču nekajkrat uprizarjali improvizirane kabaretne predstave. Eno od barak so začasno izpraznili, privlekli vanjo nekaj lesenih klopi ali pa jih zbili sami ter sestavili »program«. Zvečer so jih obiskovali tisti, ki so bili višje na statusni lestvici, na primer kapoti in taboriščni delavci, ki jim ni bilo treba hoditi

79 Viktor Frankl, avstrijski psihiater in nevrolog (1905–1997), je preživel holokavst in v koncentracijskem taborišču pridobil izkušnje, s katerimi je uvedel psihoterapevtski model logoterapije in eksistenčne analize. Logoterapija se osredotoča na smisel človeškega bivanja in na posameznikovo iskanje tega smisla, ki je eno temeljnih gonil človeka, ki sega v duhovno dimenzijo, torej presega primarne motivacije nagonov in potreb.

80 »Medtem ko je večino taboriščnikov skrbelo: ali bomo preživeli internacijo? – kajti če je ne bomo, vse to trpljenje nima nobenega smisla –, se je vprašanje, ki je pestilo mene, glasilo drugače: ima vse to trpljenje, to umiranje vseprek, kakršenkoli smisel? Kajti če ga nima, tedaj navsezadnje prav tako nima smisla, da se živ vrneš iz internacije. Če bi bil namreč smisel življenja odvisen od tega, ali se te bo naključje usmililo ali ne, tedaj življenje ne bi bilo vredno, da ga sploh živiš« (Frankl, *Kljub vsemu* 92).

na zunanja delovišča. »Prišli so, da bi se malce nasmejali ali pa potočili nekaj solz, predvsem pa, da bi pozabili. Nekaj pesmi, nekaj šal, tudi takšnih, satirično uperjenih v taboriščno življenje, vse to naj bi pomagalo pozabiti. In res pomaga! Celó tako zelo pomaga, da so posamezni neugledni, navadni taboriščniki zamudili delitev juhe« (Frankl, *Kljub vsemu* 59). Seveda je vsako tako imenovano umetniško življenje v taboru prežeto z grotesknostjo. »Doživetje vsega, kar je kakorkoli povezano z umetnostjo, je prav v srhljivem kontrastnem učinku med uprizorjenim in brezupnim ozadjem taboriščnega življenja« (prav tam 60).

Gledališka produkcija v obleganem Sarajevu (1992–1995) je nastajala v nemogočih razmerah, največkrat brez elektrike, ogrevanja in ob zvočni kulisi granat, pokov in rušenja. Ta surova podoba je hkrati omogočala psihološko očiščenje, pomiritev in pobeg v fikcijo – ki je bila pravzaprav edina znosna realnost. Funkcija gledališča se je iz javne/družbene preselila v intimno/individualno, šlo je za svojevrstne obrede, za iskanje vere in navsezadnje potrditev, da je gledališka umetnost zaradi svoje narave neposrednega človeškega stika med vojno pomenila največjo stopnjo humanizma in medsebojnega spoštovanja ter oponirala vsakdanji destruktivnosti, ki jo je predstavljal permanenten *smrtni strah*.

Gledališče postane simbolno pribežališče, pri katerem sta pomena fizične in psihične premestitve posameznika enakovredna.⁸¹ Če nekje poteka gledališki dogodek, to po vsej verjetnosti pomeni, da je tam tudi *mir* (izsiljeni mir sredi vojnega dogajanja), mir pa je tisti pogoj, ki šele omogoča mentalno stabilnost, sicer največkrat hipno, a vendar zadostno, da občinstvu omogoči hipni pobeg in pozabo na realnost, ki se dogaja zunaj obroča »umetniške

81 Za postavitev zgodovinskega konteksta gledališča v vojni na območju nekdanje Jugoslavije omenimo dva primera partizanskega gledališča. Prvo je SNGOO: »Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju je bilo ustanovljeno z odlokom IOOF 12. januarja 1944. Večina igralcev je bila pred vojno poklicnih gledališčnikov in je začela svojo poklicno gledališko pot v Jermanovi skupini. Po mesecu dni urejanja odra v Črnomlju, oskrbe z rekviziti in garderobo ter vaj so premierno uprizorili Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* v režiji Mateja Bora, druga premiera pa je bila obnovljena enodejanka Mileta Klopčiča *Mati* s kočevskega zbora odposlancev v isti režiji in igralski zasedbi. Temu je sledilo še 13 premier in skupno čez 130 predstav, proslav in akademij. Repertoar je bil izbran po sodobnih načelih in je vključeval domače avtorje z aktualno politično tematiko, zraven pa še slovenske, jugoslovanske in svetovne klasike.« Druga so gledališča na fronti (Frontno gledališče, Frontno gledališče 9. korpusa, kulturniška skupina 14. divizije, Agitteater): »Prve gledališke prireditve v partizanih so bile pretežno družabnega pomena. Na pohodih ali ob tabornem ognju je odmevala slovenska pesem ob spremljavi harmonike. Od teh improviziranih mitingov je zlasti po kapitulaciji Italije septembra 1943 prišlo do bolj organiziranih dejavnosti, kar je bilo mogoče zaradi prihoda večjega števila kulturnih delavcev v partizane. Propagandni odsek glavnega štaba je idejno, vsebinsko in organizacijsko usmerjal kulturno-prosvetno in propagandno dejavnost v enotah. Naloga mitingov je bila propagirati narodnoosvobodilni boj, bodriti borce in spodbujati rast narodne zavesti pri vojaškem in civilnem prebivalstvu s političnimi govori, recitacijami, napevi in skeči. Mitingi so vodili v organizacijo pevskih zborov, godb in končno prave gledališke skupine« (»Partizansko gledališče« nepag.)

realnosti«. Oblegano Sarajevo, v katerem se mešajo različni volumni realnega (vojna-resničnost-umetnost), zaradi vojnih intervencij (kot oblike hiperrealnosti) sproži večdimenzionalnost sočasne dejanskosti. Baudrillard opredeli štiri stopnje odnosa med reprezentacijami in dejanskostjo: na prvi stopnji so reprezentacije odsev dejanskosti, na drugi jo zakrivajo in pervertirajo, na tretji stopnji reprezentacije zakrivajo odsotnost dejanskosti, na četrti pa nimajo z njo več nobene zveze (47). V vojnih okoliščinah so ločnice med gledališčem in življenjem zabrisane. Vznikne vprašanje, kaj je bolj teatralno, kaj je resničnejše – življenje ali gledališče (ki naj bi vselej veljalo za konstruirano situacijo/dogodek)?

Življenje se znajde v paradoksnem krogotoku, saj zaradi nadrealnosti neprekinjenega obleganja (obstreljevanja) pravzaprav dobiva uprizoritvene karakteristike; napadi so nekakšna stalna simulacija, ki prehaja v robotizirani mehanizem in učinkuje kot vzvod za razumevanje neke ponavljajoče se situacije kot nadrealnega pojava, tudi brezsmiselne praznine. Na drugi strani pa se gledališče (gledališki dogodek) v tem času preobrne v svojo nasprotje: ni več fikcija, ampak edina možna realnost, ki jo je – v primerjavi z zunanjo realnostjo – še mogoče zaobjeti in razumeti. »Cel dan si poslušal eksplozije granat, nesreče, zavijanje siren, lačen in žejen, potem pa si odšel v gledališče, kjer si sedel dve uri in gledal igralce, ki igrajo. To je bila skrivnostna naveza, ki jo je težko pojasniti, pa vendar je očitno delovala« (Bečić v Diklić 31).

Realnosti postmoderne sveta so vseskozi konstruirane in konzumirane, človek že v izhodišču živi v simuliranem okolju. V tej hiperrealnosti je neprestano na delu implozija imaginarnega in realnega, ki se zlivata drugo v drugega, posledica pa se kaže v nezmožnosti ločevanja med dejanskostjo, fikcijo in simulacijo. Ali še huje: simulacije so velikokrat doživete bolj realno od realnosti same.

1.2 Gledališče upora

Esencialni pomen obstoja gledališča v času vojne je, kot že omenjeno, njegova funkcija »simbolnega pribežališča«, kjer pa se ne dogaja le pobeg pred nevarnostjo (čeprav je tudi varnost v gledališču, kot bomo videli kasneje, takrat zelo relativna), temveč se samodejno ustvari prostor odlaganja odvečnega psihičnega materiala, ki se v ljudeh nakopiči v času obleganja/bombardiranja okolja, v katerem živijo. Gledališki prostor v tem primeru eliminira

psihične pritiske jeze, besa ali celo maščevanja (ki so v takih okoliščinah običajni ali že skoraj pričakovani), sublimacija vseh teh notranjih razpoloženj se zato dogaja skozi prizmo umetniškega ustvarjanja in prek fikcije.

V velikih bojih, ki jih imenujemo vojna, iz sovražnega čustva pogosto nastane sovražna namera in običajno vsaj pri posamezniku ni prisotno sovražno čustvo proti posamezniku. Kjer pa tudi tega manjka, sovražno čustvo vname boj sam, kajti nasilnost, ki jo nekdo po višji direktivi zagreši nad nami, nas bo podžgala k povračilu in maščevanju proti njemu, še preden bomo nasprotovali višji sili, ki mu ukazuje, kako ukrepati. To je človeško ali živalsko, kakor hočete, toda tako je (von Clausewitz 79).

Vojna umetnosti – naj se sliši še tako paradoksnost ali celo perverzno – doda nove dimenzije, ki jih je možno proizvesti le v ekstremnih situacijah, v situacijah, ko je ne samo posameznik, ampak celotna družba (nekega mesta) obsojena na izničenje. »Brutalno nasilje, namenjeno Sarajevčanom, je v njih spodbudilo mešane odzive: nekateri so zbežali v tujino, drugi so se skrivali v zakloniščih, tretji so odšli na ulice, odrasli moški v boj, gledališčniki pa so v sebi prepoznali do takrat nepoznani odrešilni potencial, ki je pred norostjo rešil tako njih kot občinstvo« (Bosto v Diklić 51). Gledališče v obleganem Sarajevu definiramo kot »gledališče upora«,⁸² ki mu je lastna ne le ideja upora/odpora proti vladajočemu sistemu (ki se tokrat kaže v ekstremu – vojnem napadanju), pač pa tudi načelna moralna drža. »Odpor, da bi preživel, da ne bi podlegli zlu, volja, da bi se uprli ideji uničenja Bosne in Sarajeva. Ljudje iz gledališča so na barbarske, iracionalne namere o popolnem uničenju nekega mesta in njegovih prebivalcev odgovorili na najboljši možni način – ne z obupom in ne z resignacijo ali brezupom, temveč z ustvarjalnostjo« (51). Tveganje ni bilo vpisano le v ideološki upor, ampak tudi v povsem fizičnega. Na začetku so namreč ustvarjalci sporede predstav objavljali javno, čemur je sčasoma sledilo granatiranje v bližini gledališča pred začetkom predstave. Kasneje se je »reklamiranje«

82 Gledališče upora je kulturno-umetniška praksa, ki vključuje boj za družbene spremembe. »Umetnost, ki samo sebe razume kot 'orožje', je lahko samo tista, ki se je odpovedala meščanski avtonomiji in ki – ne v nasprotju, temveč v skladu s to pozicijo – ne trdi, da je lahko nadomestek za oboroženi boj v času vojne ali za politični boj v času miru. Poskuse konceptualizacije radikalnih performativno-političnih praks lahko najdemo v skoraj vseh velikih emancipatornih gibanjih preteklega stoletja, od 'proletkulta' v času ruske revolucije in 'urgentnega gledališča' v španski državljanski vojni, do jugoslovanskega partizanskega gledališča v času 2. svetovne vojne« (Milohnić, »O dveh« 6). V drugi svetovni vojni so med najbolj znane partizanske kulturniške skupine na Slovenskem sodile Kajuhova kulturniška skupina 14. divizije, med frontnimi gledališkimi skupinami pa Agitteater, Jasa, Jermanova skupina, Frontno gledališče in Frontno gledališče 9. korpusa. Med vojnami v Jugoslaviji v 90. letih je nastajala gledališka produkcija v obleganem Sarajevu, v Sloveniji je bila takrat ustanovljena gledališka skupina beguncev iz BiH (Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancy), še vedno pa obstajajo tudi sodobne prakse (npr. gledališče zatiranih), ki povezujejo gledališke in druge performativne oblike s političnim aktivizmom.

izvajalo izključno le še ustno ali na oglasni deski v gledališču, nevarnost je bila prehuda, saj je gledališko občinstvo nenadoma predstavljajo množico ljudi, ki bi jo bilo mogoče v trenutku likvidirati s streljanjem ali drugo uporabo orožja.

1.3 Esencialno gledališče

Format gledališča je bil takrat oblikovan kot elementarni izraz, ta »primordialnost« se je odražala v minornih potrebah po rekvizitih, kar pa je imelo diametralno drugačne učinke in potrebe, ti so se kazali kot vračanje k primarni komunikaciji v gledališkem dogodku, oropanim vsakršne dekorativne ali tehnološke spremljave.⁸³

Pogosto nismo imeli luči. Občinstvo je sedelo na odru. V fizičnem smislu med nami ni bilo meje, ni bilo rampe. Nekdo je prišel na predstavo in drhtel je od mraza, da bi videl mene, kako se tresem od mraza. On in jaz sva prišla v gledališče iz identične situacije. To je uničilo vse rampe in bariere med odrom in občinstvom in to je bilo najlepše, kar se nam je zgodilo v vojnem gledališču (Đurevska v Diklić 74).

Generična anekdota, da »gledališče lahko obstaja brez vsega, le brez igralca in nekoga, ki ga gleda in posluša, ne«, med vojno dobi esencialni smisel.⁸⁴

Mnogi ustvarjalci v knjigi pričevanj *Gledališče v vojnem Sarajevu 1992–1995 (Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995, Davor Diklić)* poudarjajo, da v takratnem obdobju ni bilo nikakršnega blefiranja, to pa je mišljeno širše in se dotika celostnega protokola ogleda predstave. Njihove poti do gledališča so vsakodnevno potekale med padanjem granat, mimo mlak krvi, trupel in razlitih možganov.

Takšno pot si moral premagati, da si prispel od 'užitka umetnosti'. O tem je grozno govoriti, a vse to vidiš. In prideš in igraš komedijo. Ali mora publika vedeti, da sem videl razlite možgane?

83 Do neke mere lahko te formate vključimo v estetiko Grotowskega in njegovo t. i. »revno gledališče«, ki je »slečeno« in »oropano« vsega, kar ni bistveno, in s tem odkriva temelje komunikacije, ki so v sami naravi umetniške oblike. Vzporednico lahko zarišemo z njegovo idejo igralca, ki naj za svojo interpretacijo uporablja zgolj svoje telo in le v njem išče potenciale izražanja. Revščina kakor da postane neke vrste ideal: v »revnem gledališču« naj se odreče vsemu, razen lastnemu telesu. Prav v tem pa se skriva tudi neomejenost izraznosti in neskončno upravljanje z »neodvisnim« inštrumentom – ki je lastno telo.

84 »Fundament uprizoritvenega dogodka je takrat blestel v svoji najpristnejši odliki – neposrednem dialogu. Mislím, da je edini način, da obstaneš, vzdrževanje dialoga. Dialog je sistem, ki ti omogoča, da nerazumljive stvari, kot so vojna, padec morale, izguba človeških vrednot – da vse to sebi pojasniš, postaviš ta dejstva na svoje mesto, kjer bodo dobila človeški smisel. [...] Logično je, da človek išče odgovore, a teh odgovorov ne more najti v knjigah, ampak v komunikaciji z ljudmi« (Roš v Diklić 244).

Ne, ni ji treba vedeti, ker je tudi ona videla razlite možgane na poti na predstavo. Pobegnili so v gledališče, ker ni bilo ničesar, s čimer bi se nahranili, in odšli so iz gledališča zadovoljni, s priporočili sosedom (Glamočak v Diklić 96).

Kakor nadaljuje Glamočak, so negovali posebno vrsto igre, ki je bila brez distance, brez zadržkov. To je bila po njegovem mnenju avtentična igra, tako rekoč dokumentarna zaradi svoje moči, neposrednosti in ekspresivnosti. »Nekdo me je v občinstvu gledal, za nekoga je bilo to, kar sem počel, izjemno pomembno, in to v vsakem trenutku. Pred vojno sem se lahko obrnil stran od publike, da sem si oddahnil in se sprostil za svojo naslednjo repliko, ampak ne v vojni« (96). To so bile predstave, ki niso bile narejene za nikogar drugega kot za Sarajevčane.⁸⁵ Izredno zanimiv je tudi fenomen izginotja treme, ki ga lahko razumemo predvsem kot posledico umetnega, družbenega diktata, ki izvira iz želje po moči (ugledu, priznanju). »Igra je bila surova v najboljšem pomenu. Temeljila je na popolnem predajanju in iskreni strasti. Prav tako ni obstajala trema. Seveda, vsi smo bili neskončno vznemirjeni, ampak treme ni bilo. Trema je odgovor na družbeni pritisk, ki nima zveze z umetnostjo« (Muftić v Diklić 182).

Za vojno stanje je značilno, da se ljudje pogosto prepustijo »vdanosti v usodo«, vendar ne zaradi indiferentnosti ali strahopetnosti, prej nasprotno. Predaja ne pomeni vseenosti, ampak »svobodni« občutek, da je usoda nadrejena in je zato posameznik neodvisen od lastne volje. »Imeli smo občutek, da nas lahko ubijejo kjerkoli in v katerikoli situaciji; če nam je usojeno, da bomo umrli, tako pač bo, ne glede na to, kako se bomo pazili in bežali« (Hrustanović v Diklić 118). Pogum, tako von Clausewitz, nikakor ni akt razuma, temveč prav tako čustvo kot strah; strah je usmerjen k fizični ohranitvi, pogum k moralni. Posebna težava je tudi velika negotovost podatkov v vojni, ker je vse ukrepanje opravljeno tako rekoč v samem somraku, kar temu neredko daje – kot meglena osvetlitev ali mesečina – še pretiran obseg in grotesken videz (81). »Česar ta medla osvetlitev ne razkriva za popolni uvid, mora uganiti talent ali mora ostati prepuščeno naključju. Spet je torej talent ali celo naklonjenost naključja tisto, čemur je ob pomanjkanju objektivne modrosti treba zaupati« (prav tam).

85 Kaj se zgodi s kontekstom, ko te predstave zamenjajo lokacijo in s tem profil občinstva, koliko predstave sploh še ostane, če je iztrgana iz okolja, ki jo celostno definira. Gre namreč za odsotnost dveh temeljnih dejavnikov, ki sicer zaznamujeta gledališko prakso: prvi je eksistencialna varnost v času trajanja/gledanja predstave, drugi pa ambicija po estetskem pečatu. Oboje je bilo v gledališču v obleganem Sarajevu zmanjšano, zato je premestitev (gostovanje) teh projektov pri novih občinstvih vsekakor vstopila v nenavadno razmerje, morda so predstave v tem primeru ohranile le še svojo lupino (sporočilni nivo), meso (celostno doživetje) pa je bilo možno izkusiti le znotraj ekstremnih okoliščin in s psihološko predispozicijo izkustva vojne.

Spomnimo, da je estetizacija vojne, nasilja in bolečine, ki jo uporabljajo množični, največkrat avdiovizualni mediji, dominantna, političnim oblastem prikrojena »preslikava« realnosti (vojne). Skrajno selekcionirano poročanje o vojni, značilno za (v takih okoliščinah največkrat dostopne) medije, vojno pogosto izrisuje kot črno-bel teritorij, prostor sovražnika in žrtve, nasilja in bolečine, obupa in agresorske naslade. Obsedno stanje je ustvarjeno namerno, saj tako minimalizira potencial »normalnega« življenja, ki bi se lahko vrinilo v »mirne, varne« pore sredi vojnega trenja. Prav v teh »izsiljenih« porah je nastalo in se več let ohranjalo tudi gledališče v obleganem Sarajevu, ki pa je nastalo in obstalo zaradi dveh razlogov: tako treznega vpogleda v vojno stanje kot iracionalnega poguma.

1.4 Repertoarji

Repertoarji gledališke produkcije v obleganem Sarajevu so bili vsebinsko in žanrsko precej raznoliki. Na sporedu so bile tako komedije kot tragedije oziroma: besedila in zgodbe, ki so se odmikali od realnega (vojnega) stanja, in takšni, ki so namerno govorili prav o tem. Oba pola naj bi občinstvu prinesla očiščevalno refleksijo, pomiritev. Če je komedija omogočala razbremenjen sestop iz realnosti, so tragedije pripomogle k drugi vrsti »katarze«, nastale zaradi artikulacije njihove lastne bolečine in trpljenja, ki si ju sami morda niso zmogli ali znali razložiti (in se ju s tem vsaj deloma osvoboditi). Prav ti »terapevtski« učinki so bili razlog, da je obiskovanje predstav postalo množično, večkratno, tudi obsesivno (včasih se je, na primer, zgodilo, da je številna publika zasedla tako rekoč celoten igralni prostor, igralci so se komaj prebili do odra in si »izborili« nekaj metrov igralnega prostora), skratka, gledališče je postalo enakovredna človekova potreba, tako kot hrana, voda, toplota.

Največjo produkcijo so imeli Kamerni teatar 55 (tudi zato, ker je deloval na najbolj »varni« lokaciji v mestu, nekako skrit med stanovanjskimi zgradbami), Pozorišče mladih (pod umetniškim vodenjem Nermina Tulića) in SARTR, Sarajevski ratni teatar, ki ga je v času obleganja ustanovil dramatik Safet Plakalo. Med najbolj odmevne in izpostavljene uprizoritve

štejejo *Čakajoč Godota*,⁸⁶ *Alkest*, *Svileni bobni*,⁸⁷ *Mesto*,⁸⁸ *V deželi poslednjih stvari*⁸⁹, *Zid*⁹⁰, ki jih – glede na kontekst nastanka – umeščamo v linijo kompleksnih in družbeno kritičnih gledaliških dogodkov v takratnem času. Silvija Jestrović ob pregledu repertoarjev ugotavlja, da v tem času ni nastala niti ena gledališka produkcija, ki bi spodbujala vojno propagando. Nobena od teh uprizoritev ni sprožala tematik nacionalizma, ni promovirala določene politične stranke, verske opredelitve ali hujskala k fizičnemu uporju proti drugim etničnim skupinam (Jestrović 169). Kar gotovo izhaja tudi iz dejstva, da je Sarajevo od nekdanj veljalo za svojevrsten babilon, mesto mešanice jezikov, ver, kultur in ljudi, ki so živeli skupaj na tako majhni površini. »Ob nastanku Sarajeva so mesto naseljevali prebivalci treh monoteističnih ver – islama, katolištva in pravoslavlja. Poleg tega je v mestu mrgolelo različnih jezikov, od turškega, arabskega, perzijskega do bosanskega, hrvaškega, srbskega, madžarskega, nemškega in italijanskega« (Karahasan 4–5).

Obleganje Sarajeva je trajalo 42 mesecev, v tem času sta bila realizirana 3102 umetniška in kulturna dogodka, kar pomeni 2,5 dogodka na dan. Sarajevska filharmonija je izvedla 48 koncertov v Sarajevu in po Evropi, posnetih je bilo 156 dokumentarnih in kratkih filmov, izdano 263 knjig, pripravljenih 177 razstav. V sarajevskih gledališčih je bilo postavljenih 182 premier in več kot dva tisoč ponovitev, ki si jih je ogledalo več kot pol milijona gledalcev. Sarajevo je v času vojne obveljalo za kulturološki fenomen zgodovinskega in univerzalnega značaja, kulturni dogodki so imeli za Sarajevčane fundamentalen pomen tudi v sociološkem, kulturološkem in političnem pogledu (povzeto po Diklić 10). Skupno število vseh gledaliških dogodkov je z današnjega vidika nepredstavljivo. Kamerni teatar 55 je imel 1112 predstav, Sarajevski ratni teatar SARTR 526, Pozorište mladih 336, Narodno pozorište 183. K temu je treba dodati tudi veliko število akademjskih produkcij študentov tamkajšnje Akademije scenskih umetnosti in obsežno aktivnost MESS, ki je organiziral gledališke projekte, Sarajevo

86 Samuel Beckett: *Čakajoč Godota* (*Čekajući Godoa*), režija Susan Sontag, MESS, premiera: Sarajevo, 17. avgusta 1993.

87 *Svileni bobni*, po motivih dram *no*, režija Haris Pašović, Bolnica Koševo, SARTR, MESS, premiera: Sarajevo, 10. januarja 1994.

88 Semezdin Mehmedinović: *Mesto* (*Grad*), režija Haris Pašović, SARTR, premiera: Sarajevo, marca 1993.

89 Paul Auster: *V deželi poslednji stvari* (*U zemlji posljednjih stvari*), režija Haris Pašović, premiera: Sarajevo, leta 1994.

90 Jean-Paul Sartre: *Zid*, režija Dino Mustafić, premiera leta 1993.

Film Festival, predavanja, razstave, promocije knjig in gostovanja v dvanajstih evropskih državah z 31 ponovitvami.⁹¹

1.5 Gledališče v pričevanjih gledaliških ustvarjalcev in ustvarjalk

Davor Diklić je v knjigi *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995* zbral triintrideset pričevanj igralcev in igralk, režiserjev, novinarjev in drugih kulturnikov, ki so z osebnimi izpovedmi izrisali avtentično podobo gledališkega ustvarjanja med vojno. Skozi njihovo pripovedovanje se sočasno razbira tudi postopna obnovitev identitete razdejanega mesta, v katerem funkcija gledališča postane temelj kultiviranosti sredi barbarskega okolja, ki ga povzroči vojno stanje. Knjiga pa daje tudi uvid v nekakšno »dramaturgijo« vojne oziroma procesiranja tega, kako jo posameznik zaznava. Za prepoznanje sistema in delovanja vojne je bilo potrebno eno leto, začetna negotovost in strah se kasneje razvijeta v željo po upor, ki se ne kaže le v kreativnem smislu (gledališče upora), ampak tudi v pridobljeni »vseenosti« (vdaji v usodo), ki je namenjena »sovražni strani« znotraj vojne.

Maja 1992 se nam je zdelo popolnoma nemogoče karkoli ustvarjati v takšnih grozotnih razmerah, pomembno je bilo le izogniti se granati. Že leta 1993 smo vedeli, da se tudi v takih okoliščinah lahko dela, ustvarja. Takrat ni nihče mislil na fizično zdravje, ker smo bili že docela navajeni telesnih muk; ni bilo hrane, ni bilo vode, kot okostnjaki smo prihajali na vaje, ampak ker smo bili tako shirani vsi, tega sploh nismo več opazili (Bajrović v Diklić 20).

V ustvarjalcih, ki so gledališče razumeli kot »duhovni upor«, se je nenehno pojavljalo razpoloženje med sentimentom in pokončnostjo: »To je bil angažiran odpor v smislu dokazovanja človeške superiornosti nad ubijalci, ki so obkrožali mesto. Torej, oni imajo top, ampak jaz imam gledališče. Neskončno veliko nam je pomenila ta vzvišenost nad zlom« (Pećanin v Diklić 224). Tudi v neformalno okolje gledališča so se zarezale spremembe, vojno stanje je pripomoglo k temu, da med vojno niso obstajali »kuloarji«, klani, ni bilo nesoglasij in

91 BiH je zaradi vojne doživela tudi medijsko ekspanzijo, kljub rušenju so nastajale nove radijske in televizijske postaje ter časopisi. To je seveda povzročilo tudi nekatere negativne učinke, denimo odsotnost medijskega trga in poslovanja po tržnih zakonitostih ter zniževanje profesionalnih in tehnoloških standardov. Dodati je treba še boj za obstanek, pomanjkanje materiala vseh vrst, stalno nevarnost napadov, pogoste izpade elektrike, vode in plina, informacijsko blokado, neplačevanje novinarskega dela. Zaradi navedenih dejavnikov je bila podoba Sarajeva in celotne BiH nasploh zelo nestabilna in spremenljiva. Od julija 1992 do avgusta 1994 je bilo v register vpisanih kar 135 novih časopisov, revij in periodičnih tiskov, od tega kar 122 v Sarajevu (Humar 15).

zavisti med gledališčniki, predvsem pa nikakršne težnje po materialnih koristih, saj ni bilo niti vstopnin niti honorarjev.

Prostor gledališča (gledališke dvorane) v takih okoliščinah postane stičišče paradoksa, ki navsezadnje temelji na zelo logični strukturi: zgodi se fuzija že prej omenjene estetske »elementarnosti« in »sakralnosti«, ki je vzniknila zaradi pristne komunikacije, potrjevanja višje ravni zavesti (ki jo vojna s spretnitvijo človeka v žival načrtno uniči) in interesa za umetnost (iskanje presežne vrednosti bivanja glede na dane vojne okoliščine).

Sulejman Bosto je takratno ritualnost označil takole:

Gledališče samo po sebi nosi vzorec ritualnega. To, da se ljudje zberejo in nekaj skupaj gledajo. To je že, simbolično rečeno, nekakšen mali ritual. Če pa ste ob tem potisnjeni v okoliščine, v katerih ste vsako minuto na robu smrti – kot je to bilo v Sarajevu – potem se to združevanje energij in prisostvovanje gledališkemu dejanju, ki je v temeljih neposredno in zavezano živemu stiku ter nosi v sebi nekaj ritualnega, pretvarja v svojevrsten ritual življenja, v katerem se intenzivno izmenjuje energija med občinstvom in izvajalci. Pri tem pa se oboji trdno oklepajo svojega smisla, skupnega razloga in vere, da bodo preživeli in premagali zlo (Bosto v Diklić 55).

V obleganem Sarajevu (vstop in izstop iz mesta sta bila možna le prek letalske steze ali koridorja) so med vojno ustanovili dva festivala – enega gledališkega in enega filmskega.

Počutili smo se, kot da smo v središču sveta in da je to edini način, da obstanemo. Izguba duha in jokanje nad lastno usodo nista pomagala, ampak ravno to je bilo tisto, kar so naši mučitelji pričakovali. To, da smo sebe postavili v središče sveta in pokazali temu svetu, da delamo, ustvarjamo in se borimo, je – kot prvo – v svetu proizvedlo reakcijo, z druge strani pa je pomagalo nam samim in prebivalcem Sarajeva, da smo prebrodili vse to, kar se nam je dogajalo (Pašović v Diklić 209).

Zanimiva je bila poteza oblasti, ki je vsakič, ko je v mesto prišla električna, to zagotovila tudi Kamernemu teatru. V tem kontekstu je bilo to verjetno prvič in edinkrat v zgodovini, da je bilo gledališče po pomembnosti postavljeno na isto raven kot državna oblast, vojska, bolnišnice, tovarne orožja in druge vitalne institucije. Potrjuje se univerzalno pravilo, da je pogosto potrebna skrajna situacija, da se »materializirajo« vrednote, ki so zunaj tega konteksta abstraktne ali vsaj samoumevne.

1. 6 Kritični vpogledi

Haris Pašović je do neke mere unikatnost (za nekatere celo romantiziranje) takratnega sarajevskega gledališkega angažiranja postavil na bolj trezno in diskutabilno raven. Vztrajal je namreč, da to, kar se je zgodilo v Sarajevu, ni nobena posebnost Sarajevčanov. »To bi se zgodilo tudi na/v nekem drugem mestu, ker je reakcija na nečloveške okoliščine, toda kreativno gledano je bilo pomembno kot oblika človeškega odzivanja« (Pašović v Diklić 205). V kritikah gostovanj po tujini pa zasledimo tudi kritičen ali polemičen pogled. Že v Sloveniji lahko vidimo, da je prišlo do šibke identifikacije (ali, bolje rečeno, nezmožnosti identifikacije) in sta se namen in poslanstvo sarajevskih vojnih produkcij včasih »izgubila v prevodu«. Navsezadnje se zastavlja tudi vprašanje, kakšen naj bi bil dejanski namen (in učinek) tovrstnih gostovanj po tujini. Razumemo lahko, da gre za prezentacijo gledališkega izdelka, ki je nastal pod močno represijo, in da v tem lahko vidimo tudi njegovo višjo vrednost, toda po drugi strani je izvirniku izmaknjen temeljni kontekst – vojna (in eksistencialni strah, negotovost, pomiritev, ki temu pritiče). Z neposredno »neobremenjenim« pogledom je tovrstne predstave nemogoče zares dojeti oziroma se dojemanje ustavi na ravni estetike in načelnega razumevanja okoliščin (ali celo sočutja), ki pa ostaja izključno na teoretični ravni.

Kritiški zapis Blaža Lukana o predstavi *Zaklonišče* zaobjame bistvene dileme:

Zadrega je popolna: na eni strani predan kolektivni akt, pri katerem se čas in dogodki izražajo v vsaki gesti, premiku, pogledu igralcev, ki jih spremljamo na odru; sveta želja po tem, da bi vse konkretno presegli, mu ubežali, se mu izmaknili v umetnost, v metaforo; na drugi strani pa manipulativni režijski načrt, ki vso gledališko invencijo žrtvuje fenomenologiji učinka, pri čemer se tisti besedi, ki bi – kot krik ali kot metafora – v svoji najneposrednejši obliki lahko spregovorila o stiski kot taki, spretno izogne in jo nadomesti s kopico približkov in eksotičnih nadomestkov. Za poročevalca je ta zadrega celo neznosna, saj zadeva stvari, ki z gledališčem nimajo nobene zveze več. Vendar je najbrž edini način, ki jo pomaga preseči, ta, da o vsem tem po svoji vesti poroča (obenem pa o svojem delu v temelju podvomi) (Lukan, 1993).

O predstavi *Zaklonišče*⁹² Sarajevskega vojnega gledališča (SARTR) Lukan zapiše še:

[*Zaklonišče*] je gotovo predstava tiste vrste, o kateri ne moremo napisati običajne kritike ali recenzije. Govorjenje o zasilni dramaturgiji besedila, igralski »šmiri« ali prozornih aktualizmih je ob pomisli na okoliščine, v katerih je predstava nastala (premiera je bila 6. septembra 1992 v Sarajevu), in funkcijo, ki jo opravlja (najsi bo v svojem izvirnem okolju, torej porušenem mestu, najsi bo na gostovanjih v tujini), povsem nesmiselno, če ne celo neumestno« (Lukan, 1993).

Ob tem Lukan ugotavlja, da ob ogledu *Zaklonišča* lahko v povsem novi luči ugledamo tudi pojem funkcije, smisla gledališča.

Sarajevsko gledališče se nam namreč pokaže kot v vseh pogledih motivirano gledališče, kot gledališče z jasnim poslanstvom, kot gledališče, ki je sicer ujeta v lastne tehnološke okvire, vendar se nikdar ne pretvarja; pokaže se nam kot gledališče par excellence, ki se še vedno igra, hoče ugajati, si želi napolniti dvorano itn., vendar ima vse njegovo početje globlji, recimo mu eksistencialni, ontološki, teleološki smisel. To je gledališče, ki mu verjamemo, saj vemo, da je vse, o čemer pripoveduje, preprosto »res«. Primerjava tega gledališča z večino tistega, ki si ga iz meseca v mesec ogledujemo v naših krajih in v katerem se trudimo najti kak smisel, pa lahko v nas vzbudi še nov občutek, občutek groze ... (prav tam)

Gostovanje tovrstnih uprizoritev, konkretno uprizoritve *Zaklonišča*, ki je gostovalo v Ljubljani, ustvarjeno pa je bilo v obleganem Sarajevu, torej v popolnoma drugačnih in ekstremnih okoliščinah, je na lokaciji *miru* zarezoniralo popolnoma drugače. Gre za že problematizirano kompleksnost, ki je navzoča v tovrstnih relacijah med scenskim dogodkom in občinstvom. Vznik identifikacije pri nekemu, ki predstave ni videl in doživel v njemem avtonomnem, robnem, eksistencialno skrajno ogroženem okolju nastanka, je izjemno težko dosegljiva ali že kar nemogoča. Odsotnost prvoosebne izkušnje vojne takim projektom/uprizoritvam postavi drugačno refleksijo, saj se jim nenadoma izmakne temeljni (prvotni) učinek teh predstav, in sicer terapevtski. Ker ta umanjka, je percepcija občinstva bolj ali manj, pričakovano, usmerjena v estetski okvir in vsebinsko sporočilnost, manj pa v govorico, ki sporoča o predstavi kot »oazi miru« in začasni odreditvi (»varnem« zaklonišču). Specifičnost projektov, ki nastajajo v času vojne in v centru njenega dogajanja, je preprosto preveč avtonomna, da bi lahko učinkovala tudi kot kinestetična izkušnja – kar v svojem izvirnem okolju vsekakor vselej je.

92 *Zaklonišče (Sklonišče)*, režija Safet Plakalo in Dubravko Bibanović, premiera: Sarajevo, 6. septembra 1992.

1.7 Čakajoč Godota in Susan Sontag

Kljub tako velikemu številu gledaliških projektov domačih ustvarjalcev in ustvarjalk je med produkcijami, nastalimi med letoma 1992 in 1995, najbolj izstopala »mednarodna« uprizoritev *Čakajoč Godota* (Samuel Beckett) v režiji Susan Sontag.⁹³ Njeno angažiranje je imelo najmanj dvojni učinek: po eni strani naj bi šlo za njeno osebno požrtvovalnost in pogum (etični vidik), po drugi za zagotovljen medijski odmev takratnega (ne)obstoja Sarajeva v Evropi in širše (politični vidik). Po prvem obisku obleganega Sarajeva⁹⁴ se je Sontagova odločila, da vojne ne bo le opazovala (v tej držji je hitro prepoznala vzorec »spektakelskega voajerizma«), temveč bo prvoosebno realizirala aktivistično dejanje. Svojo idejo o režiranju je takrat omenila bosanskemu režiserju Harisu Pašoviću, že od samega začetka pa je imela v mislih Beckettovega *Godota*, o katerem je napisala, da »se Beckettova igra, napisana pred štiridesetimi leti, zdi, kot da je napisana za Sarajevo in o njem« (Jestrovic 115). Susan Sontag je sicer na oder postavila le prvo dejanje, drugega pa namerno, konceptualno odmisli, s čimer je želela vpeljati še dodaten akcent na pomen kolektivne negotovosti, nesmisla, brezizhodnosti, vakuuma in vojnega brezupa. Sontagovo so sicer opisovali kot »ambasadorko Sarajeva«, a se je do tega težko opredeliti enoznačno, saj se njenega aktivizma ves čas drži konotacija lastne koristi in sporne moralne podpore, ki morda ne bi bila tako intenzivna, če ne bi o projektu sočasno poročali domači in svetovni mediji. Prav tako bi marsikdo lahko pokroviteljsko razumel njeno gesto sporočanja svetu, da Sarajevo ni le kraj vojnih zločinov, ampak tudi kulture/umetnosti. Gre za kompleksno razmerje med depriviligiranim vojnim prostorom in »rešiteljico«, prihajajočo iz superiornega dela sveta. Možnosti interpretacije tega sodelovanja so različne, vsekakor pa pozitivno ali negativno konotacijo vzpostavi šele kontekst – etični ali politični.

Sontagova je sestavila večletno zasedbo, kar je na daleč morda delovalo provokativno. Jasno je bilo, da med gledališčniki oz. igralci ni bilo medsebojnih narodnostnih trenj, umetnost je, kot večkrat izrečeno, presegla družbene kategorizacije. Etnična raznolikost je pri Sontagovi spodbudila idejo, da bi potek predstave koncipirala kot sosledje treh različnih parov

93 »Boj za karkoli se mora začeti iz zla, ne trpljenja. Popolnoma jasno je, da smo v Sarajevu, kakršnega smo opazovali, prepoznali transparentnost zla. Lažna Evropa, izginjajoča Evropa, v hipokriziji zapravljenega Evropa – to je Evropa, ki jo kaže Sarajevo« (Baudrillard, *Ni milosti nepag.*)

94 Premiera je takrat celo prišla na naslovnico ameriškega časopisa *Washington Post*.

protagonistov, treh narodnostno različnih Vladimirjev in Estragonov. Nekateri igralci so bili do tega skeptični, denimo Ines Fančović, ki je dejala:

Mislím, da si je naložila težko nalogo, in zdi se mi, da ji je ni uspelo izpeljati do konca. Hotela je narediti tri pare Vladimirja in Estragona, da bi asociirali na tri konstitutivne narode tu pri nas; to je delovalo malo preveč dobesedno. Veliko se je namučila z razdeljevanjem besedila. Medtem ko sem čakala, da pridem na vrsto, sem se učila svoj tekst, doma pa sem vlogo pilila ponoči, v popolni temi (Fančović v Diklić 280).

Sarajevo se je znašlo v absurdnem vakuumu in dejansko je čakalo na svojega odrešitelja – »Godota«, ki je kar naprej odlašal s prihodom in odrešitvijo. Morda je bila ta primerjava do neke mere preveč dobesedna, plastična, a je sredi najhujših vojnih napadov na mesto prinašala idejo o navideznem koncu in rešitvi mesta. Ljudje so se z idejo preprosto identificirali. Igralec Admir Glamočak je igral Luckyja, pri čemer se je na samem začetku odločil, da bo skozi to vlogo interpretiral mesto Sarajevo.

Ona [S. Sontag] je odgovorila, da se tega ne da igrati, ampak jaz sem vedel in čutil, da ima Lucky kot žrtev dimenzije tragičnega, in prav takšno je bilo takrat zame Sarajevo. Lucky je bil zame koncentrat vsega tistega, kar sem doživel, videl in slišal; on je bil moj otrok, moja žena, moj prijatelj, z eno besedo – moje mesto. Bil je poenostavljen in zgoščen primer Sarajeva« (Glamočak v Diklić 93).

Izjava izpostavlja tezo o ključni disonanci v razmerju med tistim, ki vojno neposredno in absolutno doživlja, in nekom, ki je ne ali vanjo vstopa zgolj začasno, kot gost (novinar, umetnik, humanitarci). Tu se utrdi izpeljava, da je tako fizična kot psihična bolečina absolutna le v tistem, ki jo doživlja, in jo je nemogoče transplantirati v telo drugega, da bi jo ta znova »podoživel« ali vsaj razumel.

Hkrati se odpira vprašanje razmerja med privilegiranostjo »začasnega obiskovalca« v vojni in stalno prisotnega v njej, o čemer smo v sklopu teorije pogleda na bolečino drugega Susan Sontag že govorili. Gre za problem pozicije varnega, preskrbljenega, v miru živečega in razumevajočega državljana, ki mu z začasnim vstopom v vojno zlahka preti oznaka perverznega (v resnici pasivnega) opazovalca. »Naši privilegiji, umeščeni na isti zemljevid kot njihovo trpljenje, [...] so povezani z njihovim trpljenjem, tako kot je bogastvo nekaterih nemara

povezano s siromaštvom drugih; to je naloga, za katero lahko boleče, pretresljive podobe morda preskrbijo le začetno iskro« (Sontag 98).

Čakajoč Godota se je kljub vsemu v gledališko zgodovino zapisal z zlatimi črkami.⁹⁵ »Prispeval je k presunljivi konvergenci med besedilom in svetom, med trpljenjem in dostojanstvom, med izničenjem in normalnostjo. Tudi sicer je bilo medvojno Sarajevo – paradokсно – pogosto označeno kot *joie de vivre*, kot mešanica humorja, prožnosti, ironije in nihilizma« (Jestrovic 125). Če pripravljenost na humor pomeni poskus, da stvari ugledaš s smešnega zornega kota, je to obenem zvijača znotraj umetnosti življenja. »Tovrstna naravnost do neke mere relativizira vsakršno trpljenje« (Frankl, *Kljub vsemu* 62).

1.8 Identiteta izničnega mesta

Mesto Sarajevo je funkcioniralo kot bipolarno območje; na eni strani vojna, granate, pokoli, strah, na drugi umetnost, gledališče, smeh, zabava, slednje seveda v kolikor le mogoče varovanih in skritih prostorih. Tako, kot je bila v Sarajevu med vojno razvita underground scena, ni bila nikoli prej niti kasneje. Slika obleganega Sarajeva je bila za večino Evropejcev sestavljena iz selekcioniranih fragmentov (reportaž in fotografij), ki so prek ekranov vstopali v varna območja stanovanj. »Zdi se, da so ljudje zlahka 'vedeli' za vojno razdejanje, nihče pa ni razumel ne mesta in ne vojne, ki je mesto razdirala« (Jestrovic 126).

Esencialni pojem mesta je bil skozi umetniške projekte najbolj izpostavljen v že omenjeni uprizoritvi *Čakajoč Godota*, pomembna prispevka pri artikulaciji pripadnosti do svojega mesta pa sta bila tudi uprizoritev *Mesto* v režiji Harisa Pašovića in »urbane intervencije v javni prostor«, ki jih je več mesecev izvajal sarajevski čelist Vedran Smajlović. Pašović je uprizoritev *Mesto* strukturiral kot kolaž zapisov različnih avtorjev, ki so pisali o mestu, med drugim je izbral tudi poezijo Zbigniewa Herberta, ostrega in provokativnega poljskega pesnika. Po Pašovićevev pričevanju so predstavo naredili dokaj hitro, v enem tednu. Bila je niz razmislekov o tem, kaj mesto je, kaj (jim) pomeni. Mesto je bilo takrat za vse glavni fokus in ves svet je govoril o Sarajevu kot o obleganem mestu. Uprizoritev je bila zasnovana precej sakralno, umirjeno, a je

95 Po smrti Susan Sontag (2004) je 30. marca- 2009 skupščina Kantona Sarajevo sprejela odločitev, da se trg pred narodnim gledališčem preimenuje v Gledališki trg – Susan Sontag.

ohranjala komunikacijo z občinstvom in njihovo participacijo, ne le mentalno, tudi izvedbeno. Prostor je osvetljevalo le nekaj sveč, igralci so pridušeno skandirali, peli in recitirali poezijo (130). Neposredna bližina občinstva in siceršnja komornost gledališča sta dogodek formirali kot meditativno, pomirjeno, skoraj ritualno izkušnjo. *Mesto* je izstopalo v funkciji gledališča kot tistega prostora, ki je ne le ponujal duhovno zatočišče, temveč je proizvedel neki nov čas in prostor, »specifično nadrealnost, ki se je v odmiku od resničnosti zavihtela še višje od ostale gledališke produkcije v tistem obdobju«. Misel o mestu je postala absolutna tendenca dogodka kot njegova svojevrstna, predelana sinhronizacija. Toda »ni šlo za slepi eskapizem v gledališko iluzijo, temveč za poudarjanje zavesti in zavedanja o mestu, njegov vlogi in idejni manifestaciji« (130).

Poglavitna misel, ki se je takrat prebivalcem praktično, distanciranim ljudem pa teoretično, nenehno pojavljala, je bila, »kaj je to mesto«. Kaj ga ustvarja, osmišlja, reproducira? Ljudje, arhitektura, dogajanje?

Mesto se med samo vojno še bolj čvrsto oprime pomena identifikacije, je namreč prizorišče posameznikovih spominov in izkušenj; in če trpi, se ruši in razdejanja mesto, potem je temu dobesedno ali metaforično podvržen tudi njegov prebivalec. Individualna psiha, kolektivno sebstvo in mesto so trije sestavni segmenti rahločutne ekologije, ki temelji na preživetju vsakega posebej (120).

Silvija Jestrovic nadaljuje, da so premislek, posnemanje in uprizarjanje situacij iz vsakdanjega življenja v kontekstu gledališča ena od ključnih podpornih idej o mestu; s to gesto se vrača občutek biti državljan, meščan, prebivalec. »Sarajevo je bilo med vojno edinstven in ekstremen primer ranjenega, napadanega in izničnega telesa, a je bilo tudi telo, ki je samo sebe neprestano revitaliziralo, bilo je telo, ki nikoli ni nehalo uprizarjati« (133).

Fluidnost znakovnega sistema človeškega telesa, ki prehaja iz konkretnega v simbolno, je uprizarjal (pravzaprav živel) glasbenik Vedran Smajlović (t. i. »sarajevski čelist«), sicer takratni član Sarajevske opere, Sarajevskega filharmoničnega orkestra in Narodnega gledališča Sarajevo. Smajlović je med vojnim obleganjem tri leta zapored vsakodnevno igral čelo na različnih lokacijah v mestu, navadno na zbombardiranih prizoriščih in na krajih, ki so bili osrednje tarče ostrostrelcev. Prvotni impulz je izviral iz dogodka v maju 1992, ko je v granatiranju umrlo 22 civilistov, Smajlovićevih prijateljev, sosedov in znancev. »Smajlović,

opravljen v koncertno obleko, je v čast preminulih neprekinjenih 22 dni igral na različnih lokacijah, največkrat na ruševinah, ulicah in pokopališčih. Ta 'kiksotični' rekviem je postal trajen, neustavljiv simbol evropske civilizacije pod vojnim obleganjem« (Hadžiosmanović 30). Z glasbo, ki jo je izvajal na ruševinah knjižnic, muzejev, galerij, mošej in cerkev, je reformiral njeno nekdanjo (tako ali drugače sakralno) funkcijo, izvajal je nenehno regeneracijo (nekdanje) identitete mesta in »vzpostavil spomin na minulo, prav s tem spominom pa je zagotovil ohranjanje spomina na preteklo podobo mesta in vsebino številnih pomembnih družbeno-kulturnih ustanov. Posamezni nastopi so ustvarili alternativni prostor, prostor intervencije in upora skozi simbolično dejanje, ki je spodkopalo možnost totalne destrukcije« (Jestrovic 148).

1.9 Gledališče kot oblika preživetja

Kot že omenjeno, gledališče v obleganem Sarajevu v širšem zgodovinskem in teatrološkem kontekstu ni bilo unikaten primer in poseben kulturni vzrok, ki bi imel kakršnokoli zvezo s specifičnimi profili narodnosti ali značilnostjo lokacije, temveč fenomen, kakršen bi lahko materializiral na kateremkoli drugem vojnem območju. To stališče govori predvsem o univerzalnosti te situacije, zlasti pa človekovega delovanja in njegovega odzivanja na strah, bolečino in teror. Obenem sta nastanek in potek te gledališke produkcije (glede na obseg že skoraj »mašinerije«) pričala o notranji, nevidni strukturi človekove reakcije na vojno (ki »ji ni videti konca«), pojav gledališča je pravzaprav predstavljal prostor manifestacije svobode v središču vojne (oziroma elementarno željo po svobodi). Gledališka umetnost se je pri civilni populaciji transformirala v »orožje«, s katerim se je branila pred dehumanizacijo, učinkovala in pomensko razpirala pa se je najmanj na treh ravneh: prva je intimna (posameznik znova vzpostavi svoje dostojanstvo), druga lokalno kolektivna (predstave kot skupinski dogodek, ki združuje, za hip opolnomoči vojne žrtve), tretja komunicira globalno (o tej gledališki produkciji so govorili v mednarodnem prostoru, kasneje so sledila tudi gostovanja).

Sarajevo je na ruševinah lastnega mesta začelo vzpostavljati nove identitete, z nenehnim »samouprizarjanjem« (Jestrovic) je poskušalo revitalizirati svoj obstoj in nadomestiti prejšnjo identiteto z novo, hkrati pa je njegova identiteta bombardiranega mesta utelešala krivdo preostalega sveta, ki je izničenje mesta opazoval z distance, nemočno, a nemalokrat tudi z

»nezavednim« užitkom (da je vojna doletela nekoga drugega). Sarajevo je posebljalo razpad sistema, ki se je dotikal tako takratnih svetovnih političnih garnitur (in njihovega superiornega odnosa do Balkana) kot vseh tistih, ki v svojih rokah niso imeli oblasti/moči za prekinitev vojne, so pa kljub temu prisostvovali opazovanju vojne in tako utrdili svoje prepričanje o lastni (»evropski«) večvrednosti in civiliziranosti ter »barbarskosti« Jugoslavije/Balkana.

V zvezi z repertoarno politiko v obleganem Sarajevu vsekakor izstopa dejstvo, da se kompleksnost položaja gledaliških ustvarjalcev in ustvarjalk v krču vojne – v nasprotju z gledališčem pregnancev in kasnejšimi dokumentarističnimi gledališkimi projekti – ni pretirano nagibala v formate osebnih odrskih izjav (pričevanj oziroma pripovedi o aktualnem psihofizičnem razpoloženju), prav tako niso posegali po kakršnihkoli hujskaških, politično sovražnih (ali vsaj problematičnih) tekstih, ampak so se večinoma usmerjali v interpretacijo že obstoječih dramskih del (tu in tam priredb) razmeroma znanih avtorjev. Scenska sredstva so bila minimalna, to je dogodkom dodajalo ne le zametke »revnega gledališča«, temveč tudi prvinskost v samem izjavljanju in vizualni podobi postavitev. Pomensko nabita, premišljeno sugestivna besedila so temeljno razmerje vzpostavila z igralsko motivacijo, »strastjo«, erosom interpretiranja, ki je – kljub osiromašeni scenografiji/dekorju – še vedno želelo ustvariti »pravo« gledališče, gledališče, kjer se atributi pokažejo v odločnosti ohranjati gledališko izreko (igro) neokrnjeno in nepoškodovano ne glede na uničujoče zunanje okoliščine. Pri tem je problematično »meriti« kakovost izvajanja z običajnimi kriteriji, že zaradi dejstva, da so bili dogodki/predstave kot prvo iztrgani iz siceršnjega produkcijskega sistema (njegovih pričakovanj in pogojev), obenem pa so se v notranjem mehanizmu prav tako zgodile radikalne spremembe, denimo odsotnost treme (v običajnem teatrološko-psihološkem) pomenu. Če trema vzpostavlja in potrjuje nastalo relacijo med izjavljajočim in opazovalcem, potem njena odsotnost govori o nastanku neke nove skupnosti/organizacije, nove zveze med odrom in avditorijem, ki seveda ne postane eno (to je pravzaprav nemogoče), izrine pa iz svojega razmerja vse njune umetno, družbeno ustvarjene normative in tudi prejšnje percepcijske paradigme.

V eni od citiranih kritik smo prebrali, da »se nam to kaže kot gledališče par excellence, ki se še vedno igra, hoče ugajati, si želi napolniti dvorano itn., vendar ima vse njegovo početje globlji, recimo mu eksistencialni, ontološki, teleološki smisel«, toda kvalitativni standardi

(prepričljivost igre) se v ekstremnih okoliščinah brez dvoma spremenijo, predvsem pa nastane enakovredno razmerje med obliko izvajanja (izjemen pomen in učinek žive prisotnosti) in vsebino prikazanega.

Vsebinsko-žanrska diverziteta repertoarjev je izkazovala interes igralskih zasedb in občinstva po raznolikosti vsebin, kakršne bi obstajale tudi mimo vojne. Psihološko stanje posameznika v mejnem izkustvu, kot je vojna, očitno še vedno ohranja večplastno potrebo po (razvedrilni) razbremenitvi, a tudi samoanalizi (izkušnje) ter seveda liminalnem vmesnem prostoru, ki so ga nakazovale težnje po absurdističnih temah, kot denimo Beckettov *Čakajoč Godota* (utopično in neskončno čakanje na rešitelja, ki nikoli ne prispe) ali priredba Sartrovega *Zidu* (zgodba zadnjih ur pred eksekucijo treh španskih borcev med državljansko vojno). Druga linija vsebin je bila v sporede umeščena z namero vzpostavljanja identifikacije pri občinstvu (gledališče kot transfer bolečine), med njimi uprizoritev *Svilnati bobni*, ki se je inspirirala z japonskim gledališčem *no* ter je preizpraševala vlogo občutenja in senzitivnosti v času obupa, hkrati pa se tudi opirala na povezave z oddaljenimi kulturami. Prav tako je motiv vojnega obleganja obdelovala uprizoritev *V deželi poslednjih stvari*, priredba romana Paula Austerja, ki je orisovala izkustvo življenja v nenehni krizi. Uprizoritev *Mesto* je bila strukturirana kot kolaž zapisov različnih avtorjev, ki so pisali o mestih kot takih, s čimer je vsebina z močno konotacijo vzpostavljala (samo)spraševanja o mestu Sarajevu, predvsem o identitetah in simbolni moči, ki jih je v vojnem času prevzelo nase. Ključno manifestacijo mesta namreč definira njegova reakcija na dano (vojno) stanje. Znani muzikal *Lasje*⁹⁶ je omogočil identifikacijo in komično razbremenitev hkrati (pacifistične notacije vsebine), *Bešeškija, sanje o Sarajevu*⁹⁷ pa je bila lirski komedija («o slabih časih in dobrih ljudeh»), tragična ljubezenska zgodba s konca 18. stoletja, ko je bilo Sarajevo, kot vedno, v okoliščinah dveh vojn, dveh pandemij zla in nesreče. Identifikacija se zgodi prav skozi optiko intimnih zgodb malih ljudi, ki se znajdejo pod okupacijo velike vojne.

»Če pomislimo na težavnost vsakodnevnega boja za preživetje, lahko za ljudi v Sarajevu rečemo, da so se najbolj približali antropološki definiciji lastne kulture 'kot celostnega načina bivanja'« (Mayo 13). Gledališka produkcija v obleganem Sarajevu je bila le ena od umetniških

96 *Lasje (Kosa)*, režija Slavko Pervan, Kamerni teater 55, premiera oktobra 1992.

97 Darko Lukić: *Bešeškija, sanje o Sarajevu (Bašeškija, san o Sarajevu)*, režija Gradimir Gojer, premiera 12. aprila 1991.

struj, ki je proizvajala dogodke; v tem času sta se odprla dva kinematografa (Apollo leta 1993 in Radnik leta 1994), ki sta predvajala predvsem filme iz zasebnih zbirk, kasneje so jih prinašali tudi tuji novinarji. Sarajevski filmski festival so zasnovali tik pred koncem obleganja (oktobra 1995). Poleg že omenjenega čelista Smajlovića je kontinuirano deloval tudi Sarajevski godalni kvartet, ki pa je ves čas menjal zasedbo, saj so člani zapuščali Sarajevo ali pa so bili ubiti. Nastajali so performansi na temo požgane mestne knjižnice, ustanovljena je bila Mobilna univerza, ki je prirejala predavanja in delavnice na različnih strokovnih področjih in organizirala izmenjavo izobraževalnih vsebin med Sarajevom in preostalim svetom.

Da so Sarajevčani vselej ohranjali značilni (črni) humor, potrjuje tudi naslov in koncept vizualnega projekta – skulptur, poimenovanih *Hitrejši od vetra* (1994). Skulpture so bile izobešene nad reko Miljacko in so ob opazovanju vzbujale občutek teka. Tek je namreč postal povsem običajna, vsakodnevna in tudi ultimativna dinamika gibanja v vojnem Sarajevu, nadzorovanem z ostrostrelci. Novoustanovljeni Survival Art Museum se je fokusiral na obdobje med letoma 1992 in 1994, ki je bilo obdobje fizičnega in kulturnega zastoja. V muzeju so predstavili najbolj inventivne ročno izdelane predmete, nastale v najbolj kriznih letih vojne: svetilke, naprave za gretje, vozičke za beg pred ostrostrelci. Drugi del muzeja je hranil zapise in druge dokumente o masovni umetniški produkciji (gledališki, likovni, izdajateljski, slikarski, oblikovalski), ki je nastala med vojno, izdali pa so tudi knjigo *Survival Guide Sarajevo* – vodič o načinih preživetja v času postkataklizme.

2. Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancev

2.1 Vojna kot travmatična izkušnja

Osrednja slovenska gledališka produkcija se je med vojno v nekdanji Jugoslaviji v 90. letih, kot že omenjeno, medlo odzivala na vojno dogajanje in je bila v reflektiranju nanjo manj aktivna kot preostali evropski kulturni prostor. Takšen (ne)odziv so pripisovali zlasti nehvaležni poziciji Slovenije, ki naj bi bila še vedno preveč (politično in geografsko) vpletena v dogajanje, da bi ga lahko trezno analizirala in kritično ovrednotila. Neopredeljenost do eskalacije vojne je povedala precej o skupni zavesti (eskapizmu) slovenskih gledaliških ustvarjalcev in ustvarjalk,

ki so, če že, namesto po politično neposrednih uprizoritvah raje posegali po besedilih, ki so zgolj tematizirala (katerokoli) vojno (metaforični komentar), še bolj pa so se usmerjali v magične oblike uprizarjanja, ki so »pele ode domišljiji in ustvarjalnosti«. Če je »stvarna« vojna zaradi tega ostajala reprezentirana skozi množične medije, pa se je njena dejanska, fizična realnost kmalu pokazala v prihodu pregnancev v našo državo. Šele individualni aktivizem je vzpostavil angažirano gesto v odnosu do vojne situacije: igralka Draga Potočnjak je med letoma 1992 in 1997 z mladimi pregnanci iz Bosne ustanovila gledališko skupino Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancev. Gledališka skupina mladih Sarajevčanov, katere pobudniki so bili Igor Serdarević, Igor Anjoli in Mithad Huskić, se je organizirala tako rekoč čez noč. Število članov se je zaradi nenehnih odhodov v druge države spreminjalo, a se je na koncu ustavilo pri deset. Gledališče pregnancev je veljalo za specifičen gledališki fenomen pri nas, ki je žal nastal kot stranski učinek vojne, njihove gledališke uprizoritve so bile sicer le končna, vidna oblika ustvarjalnega procesa, skozi katerega so mladi pregnanci predelovali/razčiščevali svoje osebne stiske.

V osnovi je bilo to gledališče terapevtsko zatočišče zaregnane mladoletnike in mladoletnice, ki je svojo prioriteto vlogo videlo v premagovanju strahu skozi gledališke/dramske postopke. V metodologiji terapevtskega procesa gre za razreševanje treh dejavnikov: notranjega sveta izvajalca, problemske situacije (življenjske izkušnje) in aktivnosti, ki je del dramske terapije. Rezultat naj bi v optimalni verziji realiziral katarzo, pri postopku do cilja pa je potrebna precejšnja previdnost, saj so udeleženci lahko izjemno senzibilni in zato potrebni preudarne zaščite pri vstopanju v njihove stiske. Hkrati je dobrodošlo tudi občutje udeleženca, da je do uspeha (psihične sproščenosti in siceršnje razbremenitve) prišel sam in ne pod pritiskom (mentorja, vodje, režiserja). Varnost in zaupanje sta temeljna pogoja za sodelovanje. Druga, javna vloga projekta pa je vsekakor bila v seznanjanju javnosti z navzočnostjo pregnancev, še posebej z njihovimi zgodbami – realno podobo vojne. Pregnanci so predstavljali ranljivo, marginalizirano skupino, ki sicer v javni sferi ne bi mogla dobiti glasu, zato so manifestacijo svojega obstoja (in travmatičnih zgodb) vzpostavili skozi princip (terapevtskega) gledališča, ki je spajal improvizacijo, dramo in osebne izkušnje. Preplet spontanosti, izraznih in gibalnih potencialov ter bolj fleksibilnega vstopa v novo, drugačno družbo je ustvaril dogodke, ki znotraj teatrologije zasedajo specifično mesto, saj si predstave prioriteto niso prizadevale ustvariti

estetskega učinka, pač pa reprezentirati položaj otroka – žrtve v vojni oziroma prikazati posledice prisilnega pobega iz nje.

Serijski gledališki uprizoritvi je bila zagotovo gledališki fenomen. Mladi begunci, ki v glavnem še nikoli niso stali na odru, so »igrali« v gledališko nenavadno »formiranih« predstavah, ki so učinkovale tako s svojo pretresljivo vsebino (in njenim ozadjem) kot tudi z golo in nabito gledališko formo. Te predstave so bile vselej več kot samo gledališka dejanja, to so bile nekakšne »predstave predstav« (Lukan, *Izvori* 61).

Psihološko stanje prebežnikov je kompleksna struktura, ki je navsezadnje pomembna za razumevanje njihovega delovanja v gledališču, kjer ne le da izstopijo iz zasebne sfere v javno, ampak to naredijo skozi občutljive korake in intimne vsebine. V tem primeru nase prevzamejo multiple identitete: najprej svojo lastno, potem umetniško in družbeno ter na koncu tudi politično. V Evropi, denimo, že desetletja delujejo številna gledališča (umetniško-terapevtske skupine), ki na soroden način reaktivirajo prebežnike v tujem okolju in jim ponujajo prostor za afirmacijo ter si prizadevajo za detabuizacijo ljudi ter vojne kot take. Kot poseben fenomen se zadnja leta kaže tudi mednarodni trend številnih gledaliških uprizoritev (največ tovrstne produkcije je v Veliki Britaniji), ki s pomočjo verbatim metode (dobesednega gledališča) uprizarjajo zgodbe beguncev. Največkrat gre za skromno in komorno postavitev, s središčem v čistem, nemotenem pripovedovanju o izkušnji begunstva, ki pa odpira eno temeljnih dramaturških predpostavk oziroma prepričanj, da je vsaka »avtentičnost inherentno dramatična« (Stafford-Clark v Radosavljević 137). Dodana plast »dramatičnosti« se kaže tudi v formatu naslavljanja občinstva, ki načeloma vedno poteka direktno, s padcem četrte stene. Kolikor gre za avtentičnost, ki vključuje vojno izkušnjo, taki reprezentaciji naraste volumen, kar nas spomni na teorijo o razmerju med pripovedovanjem »neozdravljene« žrtve in občinstvom, pri katerem se začetni efekt groze postopoma transformira v estetiko, v lepoto izjavljanja/poslušanja te groze.

Tovrstni projekti pričakovano sprožajo polarizirane reakcije občinstva in širše javnosti, saj se nenehno poraja skepsa o etiki takega delovanja. Z današnjim porastom desnega populizma, na drugi strani pa pretirane zahteve po politični korektnosti, si lahko samo predstavljamo, kakšne reakcije in učinke bi gledališče pregnancev v našem prostoru povzročilo danes.

Mladi pregnanci in pregnanke iz gledališča pregnancev so bili zaznamovani s travmatično izkušnjo vojne, iz katere so pobegnili, in to negativno izkustvo je tudi pogojevalo njihovo odločitev za udeležbo pri ustvarjanju, prav tako kasnejšo obliko/način tega sodelovanja. V pojavu sodelovanja s pregnanci v gledališču pregnancev lahko prepoznamo psihološki vzorec podpore. Če pridemo v stik z akutno travmatiziranimi ljudmi, ki so prizadeti, v šoku, žalostni, nastane pri človeku intenzivna potreba, da vskoči, postane aktiven, pomaga in tolaži. »Takšno vedenje velja za 'transkulturno' pogojeno, podedovano. Očitno je to evolucijsko, biološko vgrajen program. To je notranje motivirana spontana potreba po ponujanju pomoči, tako pri laikih kot pri profesionalcih, ta spontana potreba je pri delu z ljudmi pomembna« (Petzold 4). Na začetku so begunci⁹⁸ srečni, da so preživeli in da so na varnem. Kmalu pa se zaprejo vase in začnejo razmišljati o negotovosti lastne prihodnosti. Občutek sreče je le navidezen in kratkotrajen, begunec se namreč zelo kmalu sooči z novo realnostjo.⁹⁹

Komunikacija je v begunstvu pomemben dejavnik pri okrevanju od travmatskega stresa in pri prilagajanju na begunsko situacijo. Odkrito izražanje čustev in pogovor z najbližjimi o svojih čustvih lahko pomembno prispeva k vzpostavitvi kar se da normalnega življenja v begunstvu. V primeru kolektivne travme, kjer travmatizacija ne prizadene samo posameznika, ampak celotno družbeno-kulturno okolje, ostaja družina edini mikrosocialni sistem, ki je posamezniku v oporo. Ker pa tega – zaščite – mnogi moški v begunstvu niso mogli omogočiti svojim partnerkam, se je v njih razvil občutek krivde in sramote. Seveda tega niso kazali navzven, ampak so svoja čustva – razočaranje, žalost, krivdo – večinoma skrbno skrivali, kajti v odkritem izražanju moške ranljivosti in bolečine Bosanci vidijo sramoto (621). Alice Miller (1992) ugotavlja, da mora odrasla oseba računati z depresivnim razpoloženjem, če ob izgubi bližnjega ne sme doživeti žalosti, ampak skuša nanjo pozabiti in jo potlačiti. Pravi tudi, da otrok – v nasprotju z odraslimi – nima možnosti potlačiti negativnih čustev, ker so otrokova čustva ponavadi zelo močna. Če otrok zakoplje dogodek globoko vase in poskuša nanj pozabiti, lahko čez nekaj let travma podzavestno pride na površje (81–82). Posledice so v tem primeru veliko

98 Po konvenciji Združenih narodov o statusu beguncev iz leta 1951 je begunec oseba, ki je morala zapustiti ozemlje svoje matične države zaradi dogodkov in zaradi utemeljenega strahu pred preganjanjem, katerega vzrok je rasa, vera, narodnost, politična prepričanost ali pripadnost neki družbeni skupini (Milovanović 12).

99 Takšna oseba potrebuje in si zasluži mednarodno zaščito. Konvencija opredeljuje begunca tudi kot osebo, ki nima državljanstva in je zunaj države, kjer je imela stalno prebivališče, vendar pa se ne more ali zaradi strahu pred omenjenimi dejavniki noče vrniti v to državo. Statistični podatki Visokega komisariata za begunce kažejo, da je bilo leta 1993 v Sloveniji 44.300 beguncev in begunk iz BiH (Petzold 4).

hujše in uničujoče. Zato lahko rečemo, da je otrok zaradi intenzivnosti in silovitosti svojih čustev brez opore in empatije okolice veliko bolj ogrožen kot odrasli (81–82).

Vojna in njene posledice ne uničijo samo otrokovega fizičnega, emocionalnega in družbenega sveta, ampak tudi njegov moralni svet. Otroci, ki so doživeli travmatično izkušnjo vojnega dogajanja, namreč pogosto doživljajo dileme, povezane z vrednotenjem dobrega in zlega, z zaupanjem in izdajo, z zaščito in agresijo (Rafman 467–471). To se je izrazilo tudi v multietnični BiH, kjer so prebivalci živeli v dobrih odnosih – vse do oboroženih spopadov. Že dejstvo vojne in bega negativno vpliva na otroka, v begunstvu pa je otrok še dodatno vsakodnevno izpostavljen negativnim situacijam, saj »gre za dolgotrajno delujoč splet bolečih izkušenj« (Mikuš-Kos in Slodnjak 7).

Po podpisu daytonskega sporazuma decembra 1995 se je veliko beguncev vrnilo v Bosno in Hercegovino, tako da je bilo leta 1997 v Sloveniji še okoli 4600 bosanskih beguncev. Mnogi so kmalu po prihodu zapustili Slovenijo in zatočišče poiskali predvsem v zahodnoevropskih državah (Nemčiji, Švedski, Danski, Nizozemski, Angliji) ter v Združenih državah Amerike in Kanadi (Milovanović 13). Vsekakor je begunec v novi kulturi, v katero se integrira, vselej podvržen trdovratni stereotipizaciji. Čeprav je lahko tipološko pojmovanje v določenem pogledu točno, nas to ne bi smelo napeljati k prepričanju, da smo, če posameznika opazujemo kot zaznamovanega s takšno splošno karakteristiko, zajeli vsakega od njih. »To je oblika mišljenja, ki se vleče skozi stoletja – kot sredstvo za netenje sovraštva med narodi in človeškimi skupinami. Kakor da ne obstajajo več ljudje, ampak samo še kolektivi« (Jaspers 20).

Kljub prenehanju vojne v Bosni in Hercegovini se mnogi begunci in begunke niso odločili za vrnitev v svoje predvojne domove. Eni od osnovnih zahtev za vrnitev sta mir in dejstvo, da se imajo kam vrniti. Veliko beguncev pa je ostalo brez svojih domov – ti so bili uničeni ali so v njih živeli drugi ljudje (Milovanović 14). Na odločitev beguncev o vrnitvi je vplivala tudi izredno slaba ekonomska situacija v BiH, revščina ter brezposelnost. Nastale so dileme, kako bodo popravili domove, ali se bodo zaposlili, kaj bo z zdravstvenim in socialnim zavarovanjem in podobno. Izsledki mnogih raziskav kažejo, da se veliko beguncev ne želi vrniti tja, kjer so pred vojno živeli, saj se vračajo v slabše razmere in v okolje, kjer vlada odpor do beguncev, češ

da so zapustili domovino v najtežjih trenutkih (prav tam).¹⁰⁰ Odití ne pomeni zgolj fizičnega izziva, odločitev za begunsko življenje prinese tudi emocionalno dezorientiranost, vendar ko gre za »travmo, ki človeka preganja in pritiska na beg, je pomembno samo življenje« (Hunt 72–73).

Potezo mladih pregnancev, da so se odločili ne le sodelovati v gledališču (se torej javno izpostaviti), ampak tudi soočiti se s svojimi strahovi in stiskami, lahko razumemo kot pomembno odločitev (afirmacijo), saj se begunci v nenehnem razpoloženju strahu in negotovosti načeloma izogibajo odprti komunikaciji o svojih spomnih in emocijah, ki jih spremljajo. O svojih strahovih ne želijo govoriti z drugimi, niti drug z drugim. Če starši travm niso predelali in poimenovali, ima to lahko usodne posledice za nadaljnje generacije. Vojna pusti na družinah, ki so bile vanjo posredno ali neposredno vpletene, katastrofalne posledice. Družinski člani se problema lahko zavedajo, a vseeno o tem ne morejo ali nočejo govoriti, ker je bolečina prevelika, jih presega. Posledica se kaže v tem, da bodo otroci ali celo vnuki čez čas čutili učinke nerazrešitve na lastni koži. Občutili bodo občutja, ki jih sploh nikoli niso doživeli. V njih se bodo pogosto iz neznanega razloga naseljevali žalost, otopelost, bes in jeza.

Nekateri od sodelujočih v gledališču pregnancev so prišli v Slovenijo sami in so bili popolnoma odrezani od svoje družine, drugi so prišli skupaj z družinskimi člani, a to še ni pomenilo, da je njihovo psihično stanje boljše. Pri mnogih odraslih, ki so »sami prizadeti s travmatskim dogodkom, se lahko zaradi lastnih čustvenih stisk zmanjšata občutljivost in odzivnost za otrokove potrebe« (Mikuš-Kos in Slodnjak 16).

2.2 Aplikativno gledališče

Gledališče pregnancev lahko do neke mere označimo kot aplikativno gledališče. Termin označuje dramsko aktivnost, ki se ustvarja in dogaja »zunaj konvencionalnih in ustaljenih gledaliških institucij, namenjena pa je predvsem izboljšanju položaja določenih družbenih skupin ali preizpraševanju problemov celotne družbe« (Nicholson 2). Pri tem temeljna ideja

100 Vojna je eno izmed najbolj travmatskih doživetij v življenju posameznika, saj v sebi združuje begunstvo, opustošenje, ogroženost, uničenje fizične in psihične integritete osebnosti ter velikanske spremembe v življenju ljudi. Mnogi begunci niso neposredno doživeli vojne, so pa kljub temu doživljali travmo – v podobi begunskega življenja (Batič 66).

participatornega raziskovanja izhaja iz premise, da so raziskovalec in udeleženci raziskave enakovredni ne glede na njihov socialni, kulturni in ekonomski kapital in da udeleženci niso zgolj pasivni objekt opazovanja brez kritičnega mišljenja in intelektualne kulture. Philip Taylor je tehniko aplikativnega gledališča definiral kot metodo, v kateri »umetniki ustvarjajo scenarije in priložnosti za lokalne skupnosti, ki lahko na ta način izrazijo svojo bolečino« (18). Pomembno pri tem je, da te performativne metodologije poskušajo raziskati in povezati tri segmente, in sicer: posameznikovo ali skupinsko delovanje kot performans, nastop pred drugimi, »publiko«, in obenem povezati ta »javni« jaz z zasebnim, z »zaodrjem«. Participatorno raziskovanje se kaže kot kombinacija raziskave, izobraževanja in akcije (Hall 6), ki v osnovni ideji teži k povečevanju družbene pravičnosti in se od tradicionalnega raziskovanja razlikuje po »težnji in prizadevanjih za opolnomočenje, učenje in aktivizacijo vseh, ki so v raziskovalni proces vključeni« (6).

Po mnenju Diane Taylor so najboljše uprizoritve tiste, ki vstopajo v dialog s travmatično zgodovino, ne da bi same proizvedle travmatične konotacije. To so pazljivo strukturirana dela, ki vzpostavijo distanco do izkušnje in so kot opozicija (osebnemu, kolektivnemu) sesutju, pričevanju (Taylor v Trezise in Wake 44). Gledališče naj ne bi ponovno izvajalo travmatičnih dogodkov ali reproduciralo izkušnje travme v gledalcu, etika repetitije namreč zasluži bolj poglobljeno preizpraševanje, ni vse črno-belo, še najmanj je jasna enoplastna etika »ponovnega pričevanja« (45). V primeru gledališča *pregnancev* veliko vlogo v razmerju interpretacije in percepcije odigra dejstvo, da so nastopajoči otroci – mladostniki. Gre za subjekte, ki, kot prvo, na videz še nimajo razvite zavesti o morebitni zlorabi ali manipulaciji z določenimi zgodbami/izkušnjami/informacijami,¹⁰¹ hkrati pa je tudi vprašljiva sama stopnja zavesti o lastnem početju, in to ne z vidika samoterapije (njenih učinkov se povsem in sprotno zavedajo), temveč pomena in učinka za javnost, širšo družbo (vznik političnega naboja znotraj njihovih predstav).

101 »In tukaj vidim pravo monstroznost vojne, ki se vpisuje v otroke kot v čisto knjigo. Vojna je zate nekaj normalnega, ker ne poznaš ničesar drugega! Normalno je, če rečeš: 'Kdor laže, ta krade, kdor krade, ta mori, kdor mori, je Srb!' Ko zrasteš in dozoriš, pa se začnejo težave. Naenkrat ugotoviš, da to ni normalno, a ne veš, kaj početi s tem. Grozno te boli vse, kar se je zgodilo, in ne moreš izstopiti iz naučenih obrazcev – razen z veliko napora, saj moraš delati na sebi, kopati, kjer ne želiš; le zato, da bi nekako sprejel, kar se je zgodilo, in iz tega naredil kaj dobrega« (Kosmos, *Pošastni nepag.*)

V odrski prezenci otroka sta dva ekstrema, ki hkrati govorita o njegovi nedolžnosti/nepreračunljivosti v izbiri zgodb in morebitni nenačrtovani »travmatični konotaciji«, ki sicer lahko vznikne, a na račun (objektivnih) spremljevalnih okoliščin in ne toliko zato, ker bi jih otrok namerno/zavestno ustvaril (igral »na učinek«). Pozicija otroka v predstavi (za odrasle) se vselej dotika tudi polja dokumentarnega, saj je otrok ne glede na svojo naučeno in izpiljeno odrsko izvedbo vedno znak/simbol sam zase, ki na neki točki učinkuje univerzalno in je nenehno spojen z realnostjo, iz katere resnično (zasebno) izhaja. Otrok na odru (v predstavi za odrasle) nastopa kot avtentičen vnos sam po sebi, s svojo navzočnostjo gledalčevo percepcijo vrtinči, preigrava, prevprašuje. Kljub zavestni koncentraciji in kontroli igranja je v očeh občinstva pogosto dojet kot spontana, nenarejena in nevzvišena pojava znotraj dogodka. Zato vselej izstopa, vzbuja začudenje in nenehno odpira nova vprašanja o dometu dokumentarnosti in znakovni/simbolni/metaforični sporočilnosti, ki jo vnese v hipu, ko se prikaže znotraj gledališkega dogodka.

2.3 Procesi ustvarjanja

Prizadevala sem si, da bi bila naša zgodba čim bolj splošna, kolikor se le da metaforična in vsaj malce poetična. Pa so me vse bolj zapletali v konkretnosti. Brezkompromisno so hoteli spregovoriti z odra o svoji vojni in to na kar se da direkten način. Nisem jih uspela prepričati, da lahko takšna konkretnost deluje na moč naivno in predvsem do konca zbanalizira prav tisto, kar je najbolj dragoceno. Da ima takšno »predstavljanje« stvarnosti vsekakor lahko nasproten učinek, tako da se bodo ljudje raje obračali od njih, kot da bi jih prihajali gledat. Ne, ni šlo, nikakor ni šlo! Na vse možne načine so uveljavljali svoje prepričanje, da njihova resnica tudi z odra ne more delovati kot laž. Niso jih zanimale zgodbe, ki bi zgolj asociirale njihovo usodo, ne, hoteli so govoriti prav konkretno o sebi, o svojem Sarajevu v vojni (Potočnjak 15).

Podobno intenco snovalnega gledališča, kjer novonastali dramski tekst (odrski scenarij) nastaja na podlagi osebnih zgodb, srečamo tudi kasneje pri dokumentarnem gledališču, ki se na območju nekdanje Jugoslavije najbolj sistematično pojavlja po letu 2010. Paraleli sta dve: prva govori o intenci pripovedovati izkušnjo skozi intimno doživetje, druga pa se kaže v želji posredovati konkretne zgodbe in izkustva, in ne njihovih pretiranih simbolnih predelav. Vojna travma naj se uprizarja neposredno, izčiščeno, kot magistralni element reprezentacije, tako

izkustvo kot pripoved o njem morata učinkovati »na nož«. Pri tem se znova vzpostavlja dokaz o univerzalnosti razumevanja in obdelovanja določene travme, ki tako pri otrocih kot odraslih zahteva podobne, morda celo iste oblike »zdravljenja« – v tem primeru »zdravljenje« razumemo kot akt javnega deljenja lastne travme z drugimi, z javnostjo, na kolikor je mogoče neposreden, izčističen način.

V fazi pisanja besedil so v gledališču pregnancev potekali pogovori o njihovih izkušnjah, predvsem zgodbe, ki naj bi se dogajale na prvi dan vojne v Sarajevu, 6. maja 1992. To so bili konkretni podatki, tako rekoč zgodovina, arhiv. To je bil tudi eden izmed momentov, ko je v njihovo gledališče (zavestno ali ne) vstopil prepoznaven dokumentarni značaj postavitve v obliki kolaža osebnih/intimnih pričevanj. Tako kot v gledališču obleganega Sarajeva je šlo tudi tu za svojevrsten »duhovni upor« proti grozljivi situaciji, v katero so bili vrženi begunci. V nasprotju s Sarajevčani so svojo stisko doživljali daleč od svojih domov, v novem okolju, med neznanimi ljudmi, kulturo in pravili. Kljub temu da jim je bila prihranjena neposredna vojna nevarnost, je njihovo psihološko stanje utrpelo posledice skozi druge vidike. Bili so tarče šovinizma, ksenofobije, sovražnega govora, ignorance, krivde. Mladi, ki po eni strani še niso bili dovolj zreli, da bi razumeli sistem vojne in njenih posledic, so bili po drugi strani dovzetni za svoja občutja, uvide in refleksijo tega, kar se jim je dogajalo. Generacijski profil udeležencev, s katerimi je delala Draga Potočnjak, se je gibal od osem do dvajset let.

Če bi hoteli to gledališče opredeliti, bi lahko rekli, da se nekako izmika definicijam oblik gledališča na 'presečišču kultur', kot jih definira Patrice Pavis. Kategorijam kot interkulturno (medkulturno) gledališče, multikulturno gledališče, kulturni kolaž, sinkretično gledališče, postkolonialno gledališče in gledališče »četrtga sveta« bi morali dodati novo, recimo 'gledališče rezistence' (Lukan, *Razvaline, ruševine*).

Draga Potočnjak je s pregnanci napisala in uprizorila besedila *Srečen čas otroštva* (1991), *Hiša brez strehe* (1993), *Pridi vsaj k sebi, če nimaš kam* (1994), *Mirna Bosna* (1995). »V teh letih se je v skupini zvrstilo ogromno mladih, ki so neprestano odhajali, in to za zmeraj. Druge države so jim ponudile veliko boljše pogoje za življenje, študij, delo« (Potočnjak v Kraigher, *Do ljudi* 67). V času intenzivnega druženja z njimi je Potočnjakova spoznala, kakšne travmatične dimenzije vsebuje izkušnja pregnanstva. »Celo majhne otroke je razjedala slaba vest, ker so preživeli, zapustili dom, da bi si rešili kožo, medtem ko je na tisoče in tisoče ljudi doma umiralo.

Ne vem, če je kaj hujšega kot to, da mlada nedolžna duša vzame nase krivdo za pošastna dejanja odraslih« (prav tam).

2.4 Etika in estetika

Razmerje med etiko in estetiko se skozi različna (po)vojna obdobja in odrske zvrsti vsakič kaže kot problematična naveza. Po eni strani naj bi z estetiko še tako kruta (vojna) vsebina pridobila vrednost, po drugi pa lahko estetika izpodbija ostrino realnega (vojne). Med oboje se vpenja še etično-moralna dilema o navzočnosti kakršnekoli estetizacije zločinov in katastrof oziroma, kot v primeru pregnancev, njihovih posledic. V prvem delu naloge smo opozorili na stališče Kearneyja, ki pravi, da naj bi vojna pričevanja podpirala preiščena estetska drža. »Zgodovinskim grozotam mora služiti estetika, ki bo enako močna in ganljiva kot pri zgodovinskih zmagoslavjih – morda celo močnejša, če naj v širši javnosti tekmuje za pozornost« (62). Kot bomo omenili tudi kasneje, naj bi veljalo, da vsakršna avtentičnost v samem izhodišču v sebi nosi izjemen potencial dramatičnosti. Odrsko pričevanje (reprezentacija pripovedi) že samo po sebi temelji na avtentičnosti (tako vsebine kot prvoosebne pripovedovalca), torej je svojevrstna estetika vpisana vanj, še preden ga obložimo z morebitnimi scenskimi (simbolnimi) dodatki.

Druga problematika gledališča pregnancev se lahko izkaže v kontekstu vzpostavljanja *drugega*. Scenska reprezentacija begunske izkušnje morda res pogosto izhaja iz namere po informiranju javnosti o zatiranih skupinah (ali vsaj vsebinah), vendar se v tej potezi skriva tudi zanka v etabliranju nastopajočih kot *drugih*. V primeru, ko v diskurz vstopa otroška populacija, vrednost *drugega* popusti, saj otrok še ni, vsaj osebno, kontaminiran s politično zavestjo ali ideološkim delovanjem. Z zasebnega vidika lahko rečemo, da ga prav otroškost razbremeni politične drugosti, še vedno pa se z njim vzpostavlja kulturna drugost, ki tokrat ne ponazarja le dejstva, da prihaja od drugod, temveč da prihaja iz okolja, ki za tujino predstavlja »temni Balkan« oziroma prostor, kjer se narodi medsebojno niso zmožni sporazumeti drugače kot z nasiljem. Ta kontekst jim je – mimo njihovega zavedanja – predestiniran. Balkan je tudi za naše okolje, kot smo že zapisali, »kulturni Drugi«, v nasprotju s katerim se Evropa lahko predstavlja kot kulturna (»civilizacijska«) celota (tista brez vojnih konfliktov), in če ne drugače, lahko geografsko prekinitev Balkana na severu določimo s tem, da ločimo vojno od nevojnih območij.

Za besedilo in režijo predstave *Hiša brez strehe* je Draga Potočnjak leta 1996 prejela Župančičevo nagrado, prav tako mednarodno priznanje z odmevnimi gostovanji v Avstriji, Italiji in Bosni, leta 1994 pa je prejela drugo nagrado Sveta Evrope v okviru akcije Evropski mladinski svet proti rasizmu, antisemitizmu, ksenofobiji in nestrpnosti. V intervjujih je Potočnjakova pogosto omenjala razmerja med etiko in estetiko v tovrstnem formatu gledališča.

Naučila sem se, da je estetika lahko zgolj prazna forma, kadar ne išče nekakšnega skladja z etiko. Mogoče sem tudi jaz kaj naučila njih. Trudili smo se vsi zelo intenzivno, brez posebnih naprezanj, razen utrujenosti, da bi našli in izpovedali sebe, da bi izkoristili in doživeli čas, ko smo bili skupaj, ki je bil težak za preživetje – njim seveda, jaz sem bila v vseh pogledih privilegirana – in ga naredili čim bolj dostojnega in navzven dostojanstvenega, predvsem pa vse brez lažne patetike in poceni solza (63).

V primeru gledališča *pregnancev* se srečamo z redefiniranjem pomena/funkcije otroka, ki ni več samo bitje v procesu prehajanja v odraslo/zrelo fazo, ampak gre za utelesitev kompleksne psihološke sestave, ki zaradi izkušnje vojne travme potencira rast zavesti o človeški minljivosti (negotovost glede ostalih družinskih članov) in preživetih robnih izkustev (beg v neznano okolje brez vsakršne vizije). Vzpostavlja se specifičen paradoks vojne žrtve, ki »ne ve ničesar, a je že doživela vse« (če rahlo karikiramo).

Govorila sem jim, da so si s tem, kar se jim je zgodilo, za vselej pridobili pravico, da v življenju nastopajo z gotovostjo ter dvignjeno glavo, predvsem pa naj se ne pustijo poniževati. Zdelo se mi je, da potrebujejo predvsem potrditev, občutek, da so res nekaj. [...] Dobili so priložnost, da so o vojni in določenih stvareh, ki so jim meglile zavest in možgane, tudi spregovorili na odru, da so obnavljali svoje najbolj hude občutke, in to jim je vračalo samozavest (65).

V izkušnjo dogodka kot travmatičnega je treba vedno vključiti tudi razvojne variacije. Določen dogodek je za odraslega lahko povsem nepomemben, medtem ko je zelo pomemben za razvijajočega se otroka. V tako mejnih in intenzivnih izkušnjah, kot je vojna, se je nemogoče izogniti občutkom krivde, vprašanje etike je nenehno navzoče, ustvarjalec je ujet med lastna stališča (ali željo po pomoči) in superiorno silovitost vojne, ki žrtvam odvzema človečnost. Kako pristopiti k travmiranim ljudem, ne da bi pri tem tvegali pokroviteljstvo in lastno nerazumevanje? Potočnjakova komentira:

Sama si ne bi nikdar vzela pravice tako radikalno in direktno spregovoriti o vojni in vseh strahotah, ki so povezane z njo, ker to ni bila moja neposredna izkušnja. Zelo legitimno pa se mi je zdelo, da v določenih, tudi estetskih oblikah, spregovorijo pregnanci sami. [...] Ne vem, če ima še kakšen narod bolj črn humor. In med vojno je bil še bolj bosanski in še bolj črn (21).

2.5 Uprizoritve Nepopravljivih optimistov ali gledališča pregnancev

O predstavi *Pridi vsaj k sebi, če nimaš kam* (premiera je bila v KUD France Prešeren 23. aprila 1995) je kritik Blaž Lukan zapisal:

To je čas, ki teče vzporedno z vojno, točneje: vse to je vojna. Spoznanje, da nekega univerzalnega premirja nikdar ne bo, je surovo, tragično. Bo samo to, kar je že: ruševine, razvaline ... Drama begunskih gledališčnikov z naslovom *Ako nemaš kome drugom, dođi makar sebi*, pa ponuja tudi možnost izhoda, možnost vznika novega na ruševinah starega. Vendar je za to potrebna žrtev. [...] Drama Igorja Serdarevića in Drage Potočnjak je sodobna eksistencialistična igra camusovskega tipa, v kateri je skoraj vse, kar je v njej mišljeno, tudi izrečeno. Različne oblike torture, ki jih uprizarja, so spretno žanrsko uokvirjene (neuporabljen ostane samo zlizan nož), pri čemer kljub mnogim humorim, vznesenim in izjavljajočim trenutkom igra nikdar ne zdrkne na raven melodrame (*Razvaline, ruševine*).

V uprizoritvi *O, srečen čas otroštva! (Sretno doba, kad si dijete!)* so ustvarjalci besedilo napisali sami, in sicer na osnovi improvizacij, pogovorov o družini, o odraščanju, o svobodi posameznikove volje, ki najbolj očitno vznikne v času pubertete. Uprizoritev je bila zasnovana kot komična, humorna, namenjena smehu in sprostitvi, navsezadnje so z njo nameravali obiskati vse begunske centre v Sloveniji. Zasledimo lahko eno od distinkcij, ki govori o tem, da so različni projekti Nepopravljivih optimistov ali gledališča pregnancev imeli svojo notranjo repertoarno politiko, v kateri se je jasno vedelo, kateri žanr bodo pokazali komu. Šlo je za različne aspekte ozaveščanja in terapije. Za lokalno (slovensko) občinstvo je šlo za poskus razumevanja in sočutja, za udeležence in udeleženke pa za razvedrilo in hipno pozabo na morečo realnost. Gostovanja v begunskih centrih so predstavljala svojevrstno izkušnjo za ustvarjalce, saj so nastopali pred ljudmi, ki še nikoli v življenju niso bili v gledališču. V centrih je bila takrat populacija najrevnejših pregnancev.

Takrat sem se, včasih tudi na precej grob način, srečala s pojmom 'kontakta s publiko'. Najbolj zaradi snovi same, nekaj zaradi drugačnih kulturnih značilnosti, malo zaradi

neprivajenosti mediju, se je včasih dogajalo, da so morali naši igralci uporabiti skoraj nečloveško koncentracijo, da so predstavo lahko odigrali do konca in na dogovorjen način. Publika je intenzivno sodelovala in reagirala tako zares, da so nekateri hoteli kar na oder (Potočnjak 20).

Temeljno načelo pregnancev je bilo v jasnem posredovanju svojih stisk, ostrina njihove bolečine je – ne glede na dano besedilno predlogo – iskala intenco, da svoj vojni položaj reprezentirajo nedvoumno in z jasnim stališčem, v katerem sta se kazala osebna nepopustljivost in pogum, a nič manj tudi dvom in negotovost v zvezi s prihodnostjo. Šlo je za princip gledališča, ki ni ponujal le kreativnega zatočišča (npr. gledališče kot zabava, sprostitiv), kjer bi se realnost odrinilo na stran, temveč je poudarjeno pretendiralo k premišljeni manifestaciji te realnosti (vojne).

Največja in hkrati najpomembnejša razlika, ki jo čas meče na interpretacijo gledališča pregnancev, izhaja iz precejšnjih sprememb, ki so se v vmesnem obdobju zgodile v polju medijev, politike in navsezadnje tudi gledališča. Vsi trije elementi se medsebojno neprenehoma (čeprav tu in tam uničevalno) oplajajo in koreferirajo ter s tem kažejo tudi na svojo soodvisnost. Ob dandanašnji eksploziji ksenofobije in nacionalistične retorike (ki se je pojavljala tudi v času gledališča pregnancev, a je bila zaradi neobstoja spletnih medijev manj opažena in vplivna) ter porastu desnega političnega ekstremizma in vse večji ranljivosti gledališča (stigmatiziranega kot nepotrebne, družbeno nemočnega) bi bile reakcije na takšno sistematično uveljavitev novonastalega gledališča, kot je bilo gledališče pregnancev, drugačne, vsekakor bolj radikalne. Tu nas zanima predvsem odziv gledališke stroke ali občinstva, ki je dandanes pretirano kontaminirano s politično korektnostjo in krivdo superiornosti. Še vedno lahko namreč od etabliranih režiserjev (srednje generacije) slišimo izjave, da se jim zdi neetično, da o zatiranih skupinah govorijo (jih problematizirajo) s svojega privilegiranega položaja. Zaradi takšnih stališč lahko v neki družbi (gledališkem okolju) nastane ideološka praznina, saj se ustvarjalci – zaradi moralnih zadržkov in tudi želje po varnosti – osredotočajo le na probleme in tematike, ki naslavljajo njihov družbeni status oziroma tematizirajo vsebine že obstoječih, predvsem pa vidnih družbenih resnic.¹⁰²

102 Angažirani režiserji, ki pri nas z gledališkimi projekti na institucionalni ravni načelno in sistematično problematizirajo lokalne zatirane, nevidne, utišane skupine oziroma skupnosti (begunce, Rome, izbrisane ...), so Oliver Frlić, Žiga Divjak, Janez Janša ...

3. Dokumentarno (po)vojno gledališče

3.1. Dokumentarno gledališče

»Ker dramaturgija nikoli ne ustvari ničesar 'ex nihilo', temveč se zateka k različnim virom (mitom, zanimivostim, zgodovinskim dogodkom), vsebuje vsaka dramska zgodba svoj dokumentarni del« (Pavis 142). Po Diani Taylor zgodovina in spomin obstajata v dveh paralelnih linijah, ki pa nista identični: arhivi (dokumenti) in repertoar (utelešen spomin, ustno izročilo). Z dokumentarnim gledališčem se ti dve ločnici zabrišeta. »Zvok in telo sta skupaj in narazen obenem, kar spominja na to, da novi mediji ustvarjajo inovativne poti razumevanja in izkustva utelešenja. Arhiv je konkreten, zgodovinsko umeščen in razmeroma stalen; je material, ki traja, medtem ko je gledališko uprizarjanje neoprijemljivo in efemerno« (Martin 8). Dokumentarno gledališče poudarja določeno vrsto spomina, a lahko tudi zanemarija ostale. Vse, kar je ustvarjeno zunaj »arhiva«, je v domeni igralcev in režiserja (geste, govorica, jezik, prostor ...), prikriti šivi dokumentarnega gledališča pa podčrtujejo vprašanja kontinuitete med dokumentacijo in simulacijo.

Dokaz je tipično neoseben – materialni objekti, laboratorijski izvidi, bančni izpiski itd., medtem ko pričevanje vsebuje naracijo spomina in izkušenj (9). Dokumentarno gledališče lahko povežemo z delovanjem sodišča, kjer obojestranske naracije prehajajo v konflikt. Izvajalci/praktiki uporabljajo arhivske dokaze, da izvedejo »uprizoritev pričevanja«; občinstvo sprejema posredovano kot nekaj nefiktivnega, igralci navidezno igrajo »dobesedno«. Resnična življenjska drama na sodišču se konec koncev od te formulacije ne razlikuje prav veliko. Na sodišču, prav tako kot v dokumentarnem gledališču, je forenzično gradivo, shranjeno v arhivu, konstruktivno le toliko, kolikor je najdeno in razbrano. Ne samo da sodniki za prekrške pogosto fabricirajo dokaze, tudi tožilec in zagovorniki naredijo vse, da lahko ovirajo/potrdijo dokaze, ki morda podpirajo/uničujejo njihov primer. Prav tu se skriva problem: dokumentarno gledališče je lahko kaj hitro le še ena od oblik propagande, samosvoj sistem skonstruirane (pol)resnice z zaledjem specifičnih argumentov. Tipično za te primere je, da besedilo in uprizarjanje kot celota nista predstavljena le kot ena izmed verzij nekega (zgodovinskega) dogodka, pač pa kot edina verzija tega dogodka (Irmer 17). Namen tovrstnega uprizarjanja je, da prepriča občinstvo, naj razume specifičnost dogodkov na (posebej) določen način. Čeprav

se lahko zgodi, da je uprizoritveni tekst nedefiniran v svoji končni poanti in je odziv občinstva ravno nasproten. Takšno priložnost dokumentarnega gledališča lahko razumemo kot politično pripadnost samo po sebi in samemu sebi.

Včasih ustvarjalci in ustvarjalke namenoma sprevračajo utečenost dokumentarnih oblik uprizarjanja tako, da »arhivsko resnico« zapletejo in jo postavijo pod vprašaj. Ta metoda se razvije v žanr, ki lahko vzpostavi stanje premišljevanja o različnih načinih, skozi katere je bila zgodba povedana. Tako si gledalci/sprejemniki sami krojijo resnico o videnem, posredovanem materialu. V funkcijah dokumentarnega gledališča, med katere štejemo tudi obnavljanje preteklih procesov, rekonstrukcijo dogodkov, povezovanje avtobiografij z zgodovino in ustvarjanje nove zgodovinske baze, pa je zanimiv paradoks: »gledališče dejstev«, ki uporablja predstavljanje/predstavitve za izvajanje realnosti, se ne bi smelo razgubiti v entuziazmu po politično uspešnem gledališču. »Dokumentarno gledališče, ki zabrisuje meje med resničnim in predstavljenim, je prav tako problematično kot dvoumnost televizije in njenih dokumentarnih dram in resničnostnih šovov« (Martin 10).

Pogosto je dokumentarno gledališče dojeta kot »dobesedno« gledališče, ker posega po citatih – v najširšem pomenu. In tudi zato, ker je bilo veliko tovrstne produkcije ustvarjene z namenom, da se »dejstva povedo neposredno« oziroma da se tako ali drugače prezrte tematike razgrnejo pred občinstvo, jo moramo že skoraj kategorično moralno/etično upoštevati. Ni naključje, da se je tovrsten gledališki žanr pojavljal v času mednarodnih vojnih, verskih, vladnih in informacijskih kriz. Vlada vrtniči dejstva z namenom, da pove zgodbe. Gledališče to impulzivno vrača, toda z namenom, da pove zgodbo drugače oziroma drugačno zgodbo.

Zdi se, da so poststrukturalisti pravilno in smotrno vztrajali v ideji, da je družbena realnost konstruirana. Resnična realnost ne obstaja nikjer v svetu reprezentacije. Prav ta namreč posreduje »resnico« zgolj za svoje lastno preživetje; ustne, tekstovne in uprizoritvene zgodbe privabljajo ponavljanje, revizije in preoblikovanje. Praktično pa lahko dokumentarno gledališče definiramo tako kot usmeritveno formo kot tudi provokacijo, ki deluje v smeri samovoljnega oblikovanja spomina (11).

Termin »dokumentaren, dokumentarno« se je v polju kritičnih razprav prvič pojavil približno sočasno tako v sferi filma kot gledališča, in sicer nekaj let po koncu prve svetovne vojne (Youker 9). Toliko bolj kredibilen prizvok in uporabo je termin dobil leta 1926, ko ga je uporabil

Bertolt Brecht, ko je govoril o produkcijah Erwina Piscatorja kot »velikem epskem in dokumentarnem gledališču« (10).¹⁰³ Kljub temu da vnovičen val dokumentarnega gledališča zasledimo že v 60. letih prejšnjega stoletja, pa je prav obdobje od 90. let do danes čas intenzivnega vznika dokumentarnih gledaliških form.

Po Suzanne Little je eden izmed temeljnih vnosov političnosti v dokumentarno gledališče upodabljanje določenih travm (»traumatic real«) ter izzivanje spremembe in poziv k razumevanju, sočasno pa nenehna evokacija reprezentacije (po)doživljanja določenega izkustva žrtve/preživelih na odru. Narava in občutljivost izbranega vsebinskega materiala rasteta sorazmerno z etično težavnostjo, dilemo (49). Vsak dokumentarni projekt ali prijem je plod ustvarjalčevih upov, želja in motivacije, da svoj pristop uporabi kot »prevzgojo« čutov in občutljivosti občinstva, nekje v ozadju pa vsakič tli (pobožna) želja po nekakšnem reformiranju družbe. Ne gre za to, da bi spreobrnili poglede ali stališča naslovnikov (gledalcev), pač pa predvsem za to, da bi védenje in informacije, ki jih morda že imajo (in so jih pridobili iz drugih medijev), primerjali s temi, ki jim jih razgrinja uprizoritvena govorica. Dokumentarno gledališče, tako Youker, skozi svoje taktike posreduje kritiko in/ali ponuja alternativo, kako se upreti in kritično pristopati do dominantnih kulturnih struktur, ki konstruirajo, cirkulirajo in vzpostavljajo hierarhijo (kolektivnega in intimnega) spomina (19). Prav zato dokumentarni projekti segajo iz okvira estetskega učinka, čeprav je ta izredno pomemben in nepogrešljiv za končni rezultat. In to zlasti tam, kjer se razpolaga z izjemno občutljivim materialom obravnave, naj bo to na osebni (posameznikovi) ali javni (družbeni) ravni. Taki so, denimo, primeri travm ali krivde.

Upodabljanje travme je pogosto politično dejanje, meni tudi Hammond, in poudarja kompleksno dvoreznost takšnih potez; upodabljanje išče in izvaja razumevanje ter razdelavo same travme, sočasno pa poteka reprezentacija izkušnje same žrtve/zmagovalca, prisotnega na odru. V takih dogodkih vznikne nemalo etičnih in uprizoritvenih problemov, kako občinstvo voditi skozi izbrani (dokumentarni) material. Zato Hammond opozarja, naj vsak tovrsten material in posledično uprizoritev vsebujeta oz. izoblikujeta metaforo. »Če dokumentarna izvedba (ali pa drama) nima metaforičnih elementov ali vsaj nastavkov zanje, lahko zdrsne v

103 V filmski industriji prvi pojav protodokumentarizma pripisujemo filmu bratov Lumière *La Sortie de l'Usine Lumière (Odhod iz tovarne)* (1894) (Youker 10).

duhamornost in sproži popoln kontraučinek, saj lahko taka scenska postavitev nenadoma postane le posoda, napolnjena z obilico dejstev in suhoparnih izsečkov iz realnega sveta« (59).

Iskanje in evociranje sočutja in identifikacije pri občinstvu prikažeta njegovo recepcijo in odzive, ki odigrajo zelo pomembno vlogo in učinek na estetski, politični in etični ravni. Toda, na kar opozarja Wendy Hesford, »iskati in priklicevati v dokumentarnem gledališču le čustveno identifikacijo in sočutje je, teoretično gledano, zgolj parcialen namen, razumevanje in zaveza k obravnavani vsebini« (105). Poleg tega pa se lahko obelodanjenje določene travme znajde v nehvaležnem položaju »poceni« vabe, nad katero se naslanjajo voajerji. Ni nujno, da identifikacija in sočutje vodita v nadaljnje politične in moralne poteze, akcije. »Identifikacija je namreč nestabilna drža, tako kot sočutje, in lahko učinkuje kot alibi za manko (nadaljnega) udejstvovanja, skratka, neke konkretne aktivnosti. Češ, tako ali tako nisem (so)storilec tega, kar je povzročilo trpljenje te žrtve« (prav tam).

Že v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je svet že prežemala vladavina tehnološkega kapitalizma (in se je ta selil tudi v gledališče), je Dan Isaac formuliral definicijo dokumentarnega gledališča kot indikatorja družbene potrebe po vrnitvi resnice v samo središče. »Kapitalizem je v 20. stoletju proizvedel novo družbo: tehnološko-industrijski kompleks. Eden od intelektualnih stranskih produktov je postalo abstraktno razumevanje/dojemanje dejstev. Gledališče dejstev je umetniški odgovor na ogrožajočo prevlado in tendenco kvantitete« (132). Od tod tudi specifika umeščanja določenega dokumentarnega podviga v točno določen prostor in čas ter seveda tudi preiščena usmeritev profila občinstva, ki je pozvano, da med nepregledno informacijsko navlako najde osišče, ki je najbolj kredibilno.

Po Atilliu Favoriniju je dokumentarnost v gledališču reakcija na splošno paniko vračanja realnega in odkrivanja resnice – in to v okoliščinah sveta, ki ga je mogoče razumeti le še kot nepremično šablono baudrillardovskih simulacij in simulakra. V takšnih okoliščinah, tako Favorini, mešanja realnega in fiktivnega, kjer je realno izginilo, je raziskovanje realnega v dokumentarnem gledališču postalo svojevrsten izziv (40). »Resnična resničnost v svetu reprezentacije ne obstaja. Glede na to, kdo si, kakšni so tvoji politični nazori in tako dalje, bo dokumentarno gledališče zmeraj le proizvajalec 'pripovedovanja novega kompleta laži'« (40).

Minulo dogajanje je uokvirjeno z našim spominjanjem spominjanja in prav emotivni značaj dogodka utrjuje prepričanje o avtentičnem spominu nanj, pravi Welzer, in nadaljuje, da čeprav so ti spomini najpogosteje predrugačeni, se z nenehnim ponavljanjem le še bolj utrjujejo (41). Osebni spomini so sami po sebi fragmentirani, omahljivi, spremenljivi in labilni, speljujejo se na izolirane prizore predhodnega in pričakovanega. Pogosto pa so spomske pripovedi »pripovedi iz druge roke, ki so bile že prej posredovane kot take. Naši pripovedovalci nam povedo to, kar je bilo njim povedano ali kar so si zapomnili od tega, kar jim je bilo povedano« (Bahloul 127).

»Strateške politične elite oblikujejo kolektivni spomin, da bi zavarovale oblast, in ne zaradi potrebe po ohranjanju skupinske identitete« (Kuljić 124). Vpliv kolektivnega spomina je močan tudi zato, ker je pri avtobiografskem spominu verjetno najteže določiti razmerje med spontanim in načrtnim usklajevanjem preteklosti. »Možganski procesi spontano integrirajo različne informacije v poenoteno zavest, hkrati pa se posameznik načrtno prilagaja družbeno sprejemljivim vrednotam« (79). Tako nehote sprejme »resnico« kolektivnega, ne da bi nad tem sprejemanjem sploh imel moč volje. Zato »kolektivni spomin ni nujno resnično videnje preteklosti, pač pa bolj funkcionalno, tendenciozno in selektivno organiziranje preteklosti, ki pripomore k ohranjanju in funkcioniranju skupine« (165).

3.2 Dokumentarni gledališki odzivi na vojno v nekdanji Jugoslaviji v 90. letih

Približno dvajset let po vzniku vojn na območju bivše Jugoslavije v 90. letih prejšnjega stoletja se v polju scenskih umetnosti pojavi »novi val« uprizoritev, ki omenjene vojne postavijo kot izhodiščni in temeljni motiv za refleksijo ter raziskavo. Razmerja med vojno in gledališčem so se na področju uprizoritvenih praks vedno pojavljala in uveljavljala kot pomembna in družbeno odgovorna umetniška gesta, refleksijo in kritiko vojnih dogodkov pa seveda najdemo tudi v drugih medijih: v literaturi, glasbi, na filmu, v stripu, grafitih, intermedijskih disciplinah itd.

Največ dokumentarnih gledaliških projektov, ki jih vključujemo v to razpravo in so tematizirali vojno v nekdanji Jugoslaviji v 90. letih,¹⁰⁴ je nastalo v letu 2011, med njimi *Generacija 91.*–

104 Na tem mestu vsaj omenimo tudi performans/instalacijo Marine Abramović *Balkan Baroque*, ki je bil leta 1997 izveden na Beneškem bienalu. Ritualno čiščenje grmade kravjih kosti je predstavljalo čiščenje krivde, obenem pa tudi krvoločnost dogajanja v vojni. Celoten dogodek je simboliziral razpad Jugoslavije, obdobje

95., Čakalnica, Hipermezija, Leksikon YU mitologije, Patriotic Hypermarket, Elijev stol,¹⁰⁵ Pismo iz 1920. Preostale uprizoritve nastajajo v manj izstopajočem tempu, že bolj sporadično: Turbofolk, Bakhe, Turbo paradiso (2008);¹⁰⁶ Rojeni v YU, Preklet naj bo izdajalec svoje domovine, Kukavičluk (2010); Prst,¹⁰⁷ Ubiti Zorana Đinđića,¹⁰⁸ Zoran Đinđić, Prividi iz srebrnega veka (2012),¹⁰⁹ Sedem vzdihov, 25.671 (2013); Aleksandra Zec, Hrvaško igralstvo (2014); Trilogija o hrvaškem fašizmu, Moka v žilah (2015);¹¹⁰ Mleko v prahu,¹¹¹ Jami distrikt (2017).¹¹² Kot najbolj sistematičen avtor deluje režiser Oliver Frljić, ki po letu 2008 tako rekoč vsako leto ustvari vsaj eno politično angažirano uprizoritev, včasih dve ali celo tri, in sicer v različnih državah nekdanje Jugoslavije (BiH, Hrvaška, Srbija, Slovenija). Drugi režiserji bolj ali manj ostajajo v svojem okolju, vendar redna mednarodna gostovanja njihovih predstav omogočajo vpogled v scensko reprezentacijo vojne tudi drugim (že delno distanciranim) občinstvom. Kljub temu da govorimo v tem obdobju o inflaciji tovrstnih projektov, ki lahko na račun zasičenosti informiranja tudi podležejo imuniteti pri naslovniki, pa je vsak od projektov v javnem diskurzu vedno povzročil kritične diskusije.

Tako imenovani novi val uprizoritev se s časovno distanco kritično, a tudi sentimentalno ozira na obdobje, ki je v političnem, ideološkem in kulturnem kontekstu odigralo osrednjo vlogo v dekonstrukciji in redefiniranju nekoč skupne države Jugoslavije. V gledališko zgodovino se začnejo v sistematični dinamiki vpisovati uprizoritveni dogodki, ki želijo razgrniti, pojasniti, osvetliti, predvsem pa opozoriti na pomembnost vojn, katerih ključni razlog so bili konflikti znotraj heterogene demografske (narodnostne) strukture raznolikih etničnih in veroizpovednih pripadnosti.

»preporoda«, t. i. »renesanse«, ki pa je posledično ustvarila predvsem obrat k nacionalizmu in religijskim konfliktom (med katolištvom ter muslimansko in pravoslavno vero).

105 Darko Lukić/Igor Štik: *Elijev stol (Elijahova stolica)*, režija Boris Liješević, Jugoslovensko dramsko pozorišče, Beograd, premiera 16. oktobra 2010.

106 *Turbo paradiso*, avtorski projekt, režija András Urbán, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka, premiera 9. novembra 2008.

107 Doruntina Baša: *Prst*, režija Ana Tomović, Hartefakt, Bitef teatar, Beograd, premiera 24. decembra 2012.

108 *Ubiti Zorana Đinđića*, avtorski projekt, režija Zlatko Paković, Studentski kulturni centar, Novi Sad, premiera 5. oktobra 2012.

109 Almir Bašović: *Prividi iz srebrnega veka (Priviđenja iz srebrenog vijeka)*, režija Stevan Bodroža, Nestroyhof Hamakom, premiera 13. aprila 2012.

110 Igor Štik: *Moka v žilah (Brašno u venama)*, režija Boris Liješević, SARTR, Sarajevo, premiera 26. januarja 2015.

111 Dragana Tripković: *Mleko v prahu (Mlijeko u prahu)*, režija Stevan Bodroža, Alternativna teatarska aktivna kompanija, Podgorica, premiera 6. novembra 2017.

112 Milena Bogavac: *Jami distrikt*, režija Kokan Mladenović, Bitef teatar, Beograd, premiera 24. marca 2017.

Po skoraj dveh desetletjih od začetka vojn uprizoritvena umetnost nastopi kot medij, ki izstopajoče »spregovori« o vojnih in povojnih travmah tako na ravni posameznika kot skupnosti. Uprizoritve nastajajo zlasti na območju Bosne in Hercegovine, Srbije, Hrvaške in deloma Slovenije. V uprizoritvah se pojem vojn odločno upira enoznačnim pomenom, vojni dogodki nastopajo kot vzrok, a tudi kot posledica; z vidika gledalca ali gledalke pa so referenčna točka za nadaljnje zaznavanje in (ne)razumevanje pojmov nacionalizma, nestrpnosti, ignorance, stereotipizacije, samoviktimizacije in navsezadnje samega, izjemno kompleksnega poteka vojn.

Podobe in simptomi vojn se vsakič znova izoblikujejo glede na prostor oziroma kulturno umeščenost nastanka posameznega projekta. Eden od najopaznejših fenomenov je zagotovo ta, da večina uprizoritev pripada formatu dokumentarističnega gledališča. Torej forme, ki po eni strani temelji na osebnem in intimnem izpričevanju, po drugi pa problematizira ali se (nehote) podreja že uveljavljenim, formalno dokumentiranim in splošno sprejetim zgodovinskim dejstvom. Prav nagib k dokumentarnosti je eden od razlogov, da odrske refleksije o vojnah ne nastopajo le kot nov, specifičen uprizoritveni model znotraj gledališke zgodovine in teorije, ampak sočasno implicitno in neposredno detektirajo tudi širšo sociološko sliko danega prostora in časa. Dokumentarizem pa seveda ni edini pristop k vojnim temam, saj se vojna tematika ali metaforika pojavlja tudi v formatu (sodobnega) plesa, v dramatiki, romanopisju, recitalih, intervencijah v javni prostor ipd.

Zdi se, da izkustvena ekstremnost vojne v srečanju z gledališkim medijem preferira modele dokumentarnega z namenom, da bi v ideji reflektiranja zločinov, genocida in drugih konfliktov segla kar najgloblje v zavest občinstva/javnosti. V svoji neposrednosti želi pogosto parafrazirati sam značaj vojne – njeno stvarnost, ostrino, brutalnost. Seveda je ta skrajno neposredna oblika (dokumentarni pristop) obravnave vojnih izkušenj le ena v nizu, a vendar v obdobju, ki ga raziskujem, večinska in poglavitna. Zlitje pojmov, kot sta vojna in dokumentarno, je znotraj scenskih in socioloških teorij pogosto usmerjeno v angažirano, politično in aktivistično gesto. Toda zavedati se moramo, da se nameni umetniških dogodkov nemalokrat sprevržejo v svoje nasprotje, ali pa so že v samem začetku zasnovani kot negativna propaganda, sistem predsodkov, poln pretiranega samopovečevanja ali determinirane samoviktimizacije.

Pojma vojne in dokumentarizma sta zato tvegana, vsak na svoj način se borita s svojo arbitrarno, konstruirano in kompleksno naravo. Spomin na vojno se ohranja skozi njeno nenehno dokumentiranje, toda pristop k dokumentaciji je zmeraj plod kreativne svobode, naj bo s perspektive vladajoče oblasti (ki vpliva na medije, arhive itd.) ali pa z vidika posameznika, ki svoja doživetja (travme) v lastni zavesti hote ali nehote dokumentira selektivno in sugestivno. Dokumentaristične uprizoritve o vojni so zato ves čas na spolzkih tleh med simulacijo in surovo realnostjo; spodbujajo ozaveščanje in kritično misel občinstva (družbe), toda v izbiri naracije in dokumentov izhajajo iz avtonomnega (estetskega) položaja, ki mu vselej preti pristranskost, cenzura, prilagajanje. Prav tako so tovrstni projekti že v samem izhodišču podvrženi učinku »konstruirane resničnosti« in problematizirajo sodobno družbo spektakla in simulakra.

Problematičnost »dejanskosti« je v zadnjih letih postala še toliko bolj alarmantna, saj so z izrednim porastom virtualnih medijev in t. i. postfaktičnosti tako rekoč vse (pod)zvrsti dokumentarizma postale vprašljive in že vnaprej izmaknjene učinku totalnega verjetja. Problematična je tudi sama oblike splošne medijske reprezentacije, katere žrtev je žal postala tudi uprizoritvena umetnost. Kakor opaža Kearney: »Zdi se, kot da ekskluzivna vulgarizacija intimne in zasebnosti v pop kulturi – od televizijskih pogovornih oddaj do številnih klepetalnih skupin na internetu – izčrpava temeljno človeško potrebo, da bi povedali kaj pomembnega na pripovedno strukturiran način« (20).

3.3 Dokumentar(istič)no gledališče: gledališče kot prostor pričevanja

Osebno pričevanje je eden od pomembnejših postopkov, ki so ga gledališki ustvarjalci in ustvarjalke uporabljali v odzivih na vojne na območju bivše Jugoslavije v 90. letih. Po Langerju je »ena temeljnih tem pričevanj srečevanje spomina z razblinjajočim se časom« (Kearney 64). V nenehnih moralnih zadržkih, ki so lastni tako udeležencem (v vojni in drugih katastrofah) kot vsem drugim, ki se jih ta dogodek tiče ali se morajo do njega opredeliti na javni ali zasebni ravni, preti nevarnost eskapizma, ki se kaže v tem, da se »odrečemo pripovedi v imenu popolne tišine (kot v Adornovi maksimi, da po 'Auschwitzu poezija ni več mogoča', ali Lyotardovi primerjavi s potresom, 'ki je tako strahovit, da uniči vse instrumente, ki bi ga lahko zabeležili'« (67).

Vojna kot dogodkovni in izkustveni ekstrem ter obenem agenda določene uprizoritve v takih primerih vidi rešitev za podajanje svoje resnice in doživljanja v prvoosebni izrekanju. Niz pričevanj ustvari dramsko formo, ki sicer v teatrološkem pogledu ne pomeni večjega novuma ali prelomne scenske estetike,¹¹³ vendar uveljavi svojo moč in sporočilnost drugje: v totalni predaji in veri v gledališki dogodek kot tisti medijski kanal, skozi katerega bo intimna pozicija (vojna izkušnja) dosegla najprej občinstvo (intimna katarza), nato pa širšo javnost (družbeno ozaveščanje). Osebne izpovedi postanejo politična gesta zaradi forme, a še toliko bolj zaradi vsebine.

Predelovanje travm in popisovanje vojnih izkušenj postaneta momenta javne prezentacije, ki ji nujno sledi interpretacija (polemika), s čimer je v dogodek implicitno vpisana želja po lansiranju »gledališkega dogodka« v širšo javno sfero, aktualno sociološko in politično strukturo. Če je uprizoritev – ne glede na količino vnosa dokumentarnih elementov – vselej fiktivna, so njena refleksija, odzivi ali celo konflikti zaradi morebitnega nestrinjanja stvarni. O tem bomo govorili v naslednjih poglavjih. Pričevanje je vselej zgodba, pripoved. »Naša sodobna fenomenologija priznava, da je prav pripovednost tista, ki zaznamuje, organizira in razjasnjuje časovno izkušnjo; in da je vsak zgodovinski proces kot tak pripoznan toliko, kot ga je mogoče pripovedovati« (117). Ali kot opaža Ricoeur: »Pomen človeškega bivanja ni le v moči, da spreminjamo ali obvladujemo svet, temveč v zmožnosti, da smo zapomnjeni in obnovljeni skozi pripovedni diskurz« (Ricoeur v Kearney 122).

Pripoved kaže izreden potencial v ohranjanju stabilnih oblik identitet (individualnih in kolektivnih), ki so v času sodobne informacijske relativnosti in postmoderne fragmentacije v zelo ogroženem položaju. Gledališka pričevanja, ki izhajajo in v različnih ritmih oscilirajo v (po)vojni tematiki, mora podpirati premišljena estetska drža, saj kot pravi Kearney, »zgodovinskimi grozotam mora služiti estetika (aisthesis – občutenje), ki bo enako močna in ganljiva kot pri zgodovinskih zmagovaljih – morda celo močnejša, če naj v širši javnosti tekmuje za pozornost« (Kearney 62).

113 Pojem »verbatim« gledališča (»dobesedno« gledališče) je prvi zasnoval in uveljavil Derek Paget, in sicer v času intenzivnih gledaliških raziskav v 60. letih prejšnjega stoletja v Veliki Britaniji (skupaj z Johnom Cheesemanom, Chrisom Honerjem, Ronyjem Robinsonom in Davidom Thackerjem).

Komplementarnost etike in estetike se v pričevanjih sreča v sintezi, ko se je etika spomina včasih prisiljena zateči k estetiki pripovedništva. Občinstvo se mora ne le intelektualno zavedati grozot zgodovine, temveč mora izkusiti grozo tega trpljenja, kot da bi bilo dejansko tam. »Fikcija zgroženemu pripovedovalcu daje oči,« je zapisal Paul Ricoeur (Ricoeur v Kearney 62). Prav zato je Kearney prepričan, »da je ključna funkcija pripovednega spomina sočutje«. »Sočutje,« nadaljuje, »ne pomeni zmeraj eskapizma. Bolj je, kot je Kant zapisal v svojem opisu 'represenzativnega mišljenja' v *Kritiki razsodne moči*, način za identifikacijo s čim večjim številom soljudi – tako delujočih kot trpečih –, da lahko postanemo del skupnega moralnega čuta (*sensus communis*)« (63).

Pričevanje je dejanje, ki omogoča govor. V tem izjavljanju gre iskati temeljno vrednost, ki jo tisti, ki zgolj interpretirajo zgodovino, nikoli ne morejo doseči. Foucault (v *Les mots et les choses*, 1966) pravi:

[...] zgodovinar se med svojim delom ne sreča s predmetom svojega raziskovanja, ampak z njegovimi dokumenti. Njegov tekst je obnova in interpretacija drugih tekstov. V naši kulturi je zgodovinar komentator znakov, spisov in dokumentov. Ustvarja besedila in arhive oz. posreduje med diskurzom o predmetih in med nami. Zgodovinar je odvisen od knjižnic, katalogov, inventarjev in arhivov: ne more govoriti o stvareh samih, ampak le o drugih besedah (Foucault v Thomka 56).

Ne glede na vse zanke in izzive, ki jih sproža dokumentarna forma prvoosebni pričevanj, je treba v tem formatu prepoznati tudi presežno vrednost »beleženja« nekega zgodovinskega poglavja, ki načeloma še ni (a včasih tudi) okuženo z danimi političnimi in kulturno-političnimi vplivi (pričevanja so pogosto posrkana globoko vase, v središče izkušnje, v neko človeško jedro in ranljivost ter se ne želijo ozirati na politiko ali druge objektivne okoliščine). Osebna izkušnja/pripoved je »prirejena« toliko, kolikor sta za to odgovorna narava spomina (predvsem travmatičnega) in prilagoditev gledališki strukturi, toda ta »konstrukcija« je neprimerljiva z de/rekonstrukcijo spomina in beleženja, ki ju izvajajo mediji, politika, oblast.

3.4 Primeri uprizoritev različnih dokumentarnih formatov

V obdobju po koncu vojn (v 90. letih) in do danes je v prostoru nekdanje Jugoslavije (zlasti v Srbiji, BiH in na Hrvaškem) nastalo veliko gledaliških uprizoritev, ki so problematizirale ali

vsaj intenzivno reflektirale omenjeno vojno dogajanje ter ga umeščale v intimne (osebno izkustvo vojne), kolektivne (njen vpliv na družbo) in politične diskurze (kako vojno pozicionirajo različne oblasti). Produkcija uprizoritev o vojni je zaznamovala polpreteklo gledališko zgodovino, posledično pa redefinirala razumevanje vojne tudi zunaj umetniškega polja: najprej tako, da je vzpostavila dialog z domačo javnostjo skozi samo uprizoritev in kritiške odzive (v množičnih medijih), kasneje pa z gostovanji v tujini, s čimer je bila vojna mednarodni javnosti prezentirana tudi skozi estetski vidik, ne le politični. Kljub temu da gre za obširno, režijsko raznovrstno, skorajda neobvladljivo gledališko produkcijo, ki s časovnim razmikom preizprašuje »svoje lastne vojne«, izstopa njen temeljni uprizoritveni atribut – dokumentarnost.

V poglavju izbrane uprizoritve razčlenjujem na tri podvrsti dokumentarnega gledališča, ki se kažejo kot najbolj reprezentativne in najpogosteje prakticirane: dobessedno gledališče, dokumentarno gledališče in dokumentaristični hibrid. Selekcija in sistematizacija uprizoritev temeljita na oblikah njihovih izraznih sredstev. Izbrane uprizoritve ne predstavljajo celotne produkcije, temveč znotraj podpoglavij služijo kot paradigmatični primeri posameznih podžanrov dokumentarne forme.

Temeljne značilnosti projektov glede na žanr so:

- a) ***dobessedno gledališče*** (odrska uporaba prvo- in drugoosebnih pričevanj ali transkripcij),
- b) ***dokumentarno gledališče*** (uporaba dokumentarnega gradiva s poznejšo odrsko obdelavo/interpretacijo),
- c) ***dokumentaristični hibrid*** (dopolnjevanje in estetiziranje dokumentarnega gradiva s fikcijo ali simbolnimi, metafizičnimi, alegoričnimi prvinami).

3.4.1 Dobessedno gledališče

Dobessedno gledališče je bilo od samega začetka zasnovano za doseganje širšega političnega učinka oziroma kot arena demokratične »resnice«, ki so jo lahko izrekale tudi marginalizirane, zatirane skupine, ki so končno lahko lansirale svojo »resnico« v širši družbeni prostor. Forma je bila prvenstveno zasnovana kot orodje »javnega glasu« posameznih skupnosti na območju

Velike Britanije, ki so bile žrtve takšnih ali drugačnih travmatičnih dogodkov (takrat, denimo, množičnega zapiranja tovarn, kar je globoko poseglo v njihovo eksistenco ali jo celo uničilo) (Andersen in Wilkinson v Gibson 3). Paget je dobesedno gledališče razumel kot uveljavitev prostora, kjer se lahko izrekajo »nevidni, neslišani« posamezniki ali družbene skupine. Gledališki ustvarjalci, tako Paget, so se zavezali, da bodo avtentično transkribirali posamezne intimne zgodbe/pripovedovanja in jih prestrukturirali v obliko gledališkega dogodka, vselej spoštljivo in z namenom ohranjanja ustnega izročila (Paget v Gibson 4).

Temeljno vprašanje, ki izhaja iz konteksta dobesednega gledališča, je, »kdo je avtor?«. Tako rekoč nemogoče se je izogniti etičnim pomislekom; etika je integralni del govora ali ustvarjanja znotraj intimnih, zasebnih življenj, ki umetnosti dostavljajo dragocen vsebinski material ter nato omogočajo dobre gledališke učinke ali celo določenemu ustvarjalcu oziroma ustvarjalki pripišejo uspeh, presežnost, uveljavitev. Kako v takem primeru uravnnavati avtorske pravice? Vse prevečkrat zaslugo za izjemne umetniške dosežke (tudi finančne) poberejo ustvarjalci, medtem ko primarni avtorji/avtorice njihovega uprizoritvenega materiala ostanejo praznih rok. Zgodí se tudi nehvaležen paradoks: tisti, ki se z umetnostjo borijo za moralo in, denimo, opolnomočenje manjšin, sočasno kršijo osnovne etične kodekse. V imenu političnega dejanja (ki ga predstavlja umetniški projekt) lahko hkrati zanemarijo etično odgovornost do lastnih subjektov.

Kakor navaja Janet Gibson, so pripovedovalci in pripovedovalke zgodb, ki sodelujejo v projektu dobesednega gledališča, ne le močno navezani na svoje intimne zgodbe, temveč so te implicitno zvezane z njihovo identiteto. »Ne gre le za posredovanje določene zgodbe, ampak za vstop v identitetno tkivo, kar predstavlja potrebo po skrajni raziskovalni – in kasneje uprizoritveni – senzibilnosti« (5). Posebna »etična« nevarnost dobesednega gledališča se kaže tudi v njegovi t. i. »zastarelosti«. Soudeleženci in soudeleženke, ki delijo pričevanja (ali pa sodelujejo v kakšni drugi obliki intervjuja, pogovora), so znotraj umetniškega produkta razumljeni kot »liki«. In v tem so pravzaprav fiksirani. Ta vloga ali značaj se jih lahko trdovratno drži še leta, čeprav so se morda sčasoma formirali v drugače misleče. Pojav se sklada s teorijo, ko se sodelujoči posamezniki soočijo z zavedanjem o relativnosti spominjanja, ki je pogosto (zlo)rabljeno kot orodje za regeneriranje že vzpostavljenih, ne pa tudi preverjenih oziroma verodostojnih vsebin, ki izhajajo iz trdno vzpostavljenih (konstruiranih) idej

mitologije, nostalgije in glorifikacije. V takih primerih so ljudje, kot že omenjeno, »nagnjeni bodisi k uporabi shematiziranih struktur znanja, ki so se pokazale za pravilne v drugih situacijah, bodisi k opiranju na druge. Kot posledica tega obstaja velika verjetnost, da se bodo aktivirale dvomljive strukture znanja, ki vključujejo mite in govornice« (Rydgren 228). Sodelujoči, takrat (in še vedno) vzpostavljeni kot liki, sčasoma ustvarijo distanco do določenega kriznega dogodka in se zavejo, da je bilo njihovo takratno videnje (obloženo z emocijami in miti) nepravilno ali vsaj ne dovolj preudarno. Toda zapis uprizoritve (njihovo pričevanje) ostaja zgodovinsko arhiviran in nespremenljiv.

Sezona 2010/2011 je na območju nekdanje Jugoslavije, natančneje v Bosni in Hercegovini ter Srbiji, prinesla ekspanzijo dokumentarnih uprizoritev o tematiki vojn v 90. letih. Ker gre za uprizoritve različnih generacij, so njihovi (sočasni) idejni motivi razpršeni. Imamo že etablirana režiserska imena, kot so Boris Liješević, Borut Šeparović in Dino Mustafić, ob njih pa še predstavnico najmlajše generacije, Selmo Spahić iz BiH, ki ima v času režiranja *Hipermnezije* le 24 let, hkrati pa jo na vojno vežejo tudi drugačni spomini in navezave (že zaradi tedanje perspektive otroka). Zdi se, da bolj kot osebni dejavnik obstaja neki skupni zunanji, družbeni motiv, ki režiserje v določenem obdobju stimulira, da skozi angažirane dokumentaristične principe spregovorijo o »svojih« vojnah v 90. letih in nerazrešene travme reprezentirajo, interpretirajo skozi alternativne vidike (ki oponirajo ali vsaj razpirajo retoriko večinskih množičnih medijev).

Dokumentarni teater je prisoten tudi v svetovni produkciji in to ni nič novega v režiserskem ali dramaturškem pristopu. V zadnjih letih se je v nekdanjem jugoslovanskem prostoru cela generacija avtorjev lotila takšnega načina gledališkega izražanja. Posebej so uspešni Oliver Frlić, Borut Šeparović in tudi moja mlada kolegica iz Sarajeva Selma Spahić [...]. Te predstave smo ustvarjali neodvisno drug od drugega in vsak od nas se je dejstev in dokumentov lotil na svoj način (Mustafić 2012).

Obdobje je pokazalo svojo ustreznost osebne in kolektivne distance do preživete vojne, z vojno so se bili pripravljene soočiti v javnem diskurzu na način estetizacije in vsekakor tudi intimizma.

Želela sem, da predstava pusti pečat, da bi teh osem nastopajočih lahko bili katerikoli drugi mladostniki iz našega prostora, ker je vsem nam politika s svojimi posledicami zaznamovala življenje. Zato je pomembno tudi dejstvo, da na samem začetku študija nisem poznala podrobnosti iz biografij igralcev in igralk. Zdelo se mi je, da moja generacija v gledališču še ni

govorila o svojem odraščanju v zelo ekstremnih okoliščinah, pa naj bo to življenje v obleganem mestu, begunska izkušnja ali represivni politični sistem. Bilo mi je pomembno, da se prikaže tudi otroška vizura vojne (Spahić 2011).

Ko vojna poruši sistem vrednot, mlado generacijo čaka odraščanje z razbitimi iluzijami in miti, brez idealov, odrašča v t. i. socialnem darvinizmu, v katerem izginjajo vse duhovne in civilizacijske vrednote. Ultimativni vpliv vojne se kaže v celotni družbi, tudi pri tistih, ki se niso rodili v vojni. Uveljavljene vrednote se namreč spreminjajo, postavijo se nova pravila, in ker se tem spremembam ne zmorejo vsi prilagoditi, se zgodi niz družbenih in družinskih zlomov.

V dokaj skrčenem obdobju so se torej pojavile štiri uprizoritve, ki so temeljile na dokumentarnem gradivu – modelu (prvo/drugo)osebnih pričevanj. Vse, *Hipermnezija*, *Rojeni v YU*, *Čakalnica*¹¹⁴ in *Patriotic Hypermarket*, so črpale neposredno iz osebnih izkustev vojne. Resnična, avtentična doživetja so bila osnova odrskega materiala, vsa pričevanja pa so z namenom končne strukture souredili tudi režiserji ali režiserke in dramaturgi ali dramaturginje. Uprizoritve so nastopile z geslom kritične kulture spominjanja (Kuljić): demonumentalizirale in deglorificirale so romantično podobo nacionalne zgodovine (*Hipermnezija*, *Rojeni v YU*), kritično problematizirale etnične odnose v srbski družbi (*Patriotic Hypermarket*, *Hipermnezija*) in se uprle apologiji nacionalističnih napetosti (*Hipermnezija*, *Patriotic Hypermarket*). Pri vseh štirih izbranih uprizoritvah v njihovih naslovih zasledimo namerno generičnost oziroma splošnost v poimenovanju posameznega projekta, s čimer se poudarja univerzalnost in hkrati kolektivna naravnost vsebine. Čeprav je glavnina vsebinskega materiala pogosto skupek individualnih izkušenj ali pogledov (na (po)vojno situacijo), gre pravzaprav za parafrazo »kolektivnega glasu«. Posameznik kot predstavnik ne le sebe, temveč tudi družbe.

Uprizoritev *Hipermnezija* v režiji Selme Spahić (produkcija Hartefakt fonda in Bitef teatra, 2011) je zgovorna že s svojim naslovom, ki po SSKJ pomeni »čezmerno dobro delovanje spomina«. V širši definiciji gre za poudarjeno sposobnost spominjanja določenih dogodkov in vsebin. Ta sposobnost se pogosto navezuje na afektivno obarvana stanja (lepi spomini pa tudi nelagodne, stresne izkušnje). Po eni strani si oseba želi pozabiti določene lastne negativne

114 Boris Liješević, Branko Dimitrijević: *Čakalnica (Čekaonica)*, režija Boris Liješević, Atelje 212, Beograd, premiera 23. januarja 2010.

situacije iz preteklosti, a prav intenzivne emocije, ki ta spomin spremljajo, to onemogočajo. *Hipermnezija* je specifičen primer snovalnega gledališča, ki si za izhodišče jemlje biografijo sodelujočih – otroške zgodbe osmih igralcev in igralk iz Bosne in Hercegovine, Srbije in s Kosova. Sodelujoči so v tem primeru mladostniki in mladostnice, ki so bili v času vojne v BiH otroci in s tem tudi v središču formiranja svoje identitete. Gre za spoj intime, travme in obenem »čistega, nedolžnega« spominjanja, ki naj še ne bi bilo deformirano z družbenimi ali psihološkimi motnjami, značilnimi za odraslo osebo, a zato to spominjanje ni nič manj kredibilno, morda je celo še bolj politično.

Po isti formi poseže tudi uprizoritev *Rojeni v YU* v režiji Dina Mustafića (Jugoslovensko dramsko pozorišče Beograd, 2010), izvajalci in izvajalke izhajajo iz svojega lastnega življenja in vojne izkušnje, na odru reprezentirajo sebe (kot zasebno figuro) in javni dogodek, predstava pa igra vlogo geste, ki izhaja iz intimnega, da bi postala politična (ob njihovih zgodbah je na odru tudi kompilacija besedil Gorana Stefanovskega, Dušana Jovanovića in Dubravke Ugrešić). Notranja heterogenost zasedbe predstavlja generacijsko raznolikost igralcev in igralk, kar je razlog, da so stališča in pogledi na nekdanjo Jugoslavijo in vojne vse prej kot enotni. Uprizoritev potrjuje eno od idej »nezmožnosti kolektivnega mišljenja«, saj skupna država ni pogoj za poenoteno mentaliteto, kaj šele identiteto, če jo dojemamo kot konstrukt. Eno temeljnih vprašanj projekta se usmerja k problematizaciji vzajemnosti individualnega in skupnostnega¹¹⁵ in se glasi: »Kaj se zgodi z identiteto, ko izgine država?« Identiteta je vedno diskurzivna, je zgodovinsko in družbeno skonstruirana in obstaja znotraj matrice vladajočih razmerij. Sporočilo o spolzkem in problematičnem pojmu spominjanja podajata obe uprizoritvi. S tem ko demistificirata konvencionalni, deklarativni nacionalizem in preizprašujeta nacionalno zgodovino, ju lahko razumemo kot kritiko »kulture spominjanja«. Izvajalska zasedba se nenehno ukvarja z reprezentacijo človeškega trpljenja in opominja na dejstvo, da se tovrstno nasilje nikoli več ne sme ponoviti (kar je siceršnji naravni odziv slehernega udeleženca in udeleženke vojne ali druge katastrofe). Kljub vsem tovrstnim izjavam velikokrat izostane

115 Dino Mustafić v enem od intervjujev pove: »Predstava se namreč začne z nekdanjo jugoslovansko himno *Hej, Slovani*, ki je nikjer več ne izvajajo. Občinstvo je že po prvih zvokih zelo spontano in počasi vstajalo in kmalu je bila vsa dvorana na nogah. Mislim, da so s tem želeli izraziti neko pieteto državi, ki je ni več« (Mustafić 2012). Dogodek potrjuje Andersenovo teorijo o zamišljenih skupnostih, ki svoj simbolni domicil najdejo prav v himnah. Po njegovem ni himna nič drugega kot skupni izmišljeni glas. Kot že zapisano: »Naj bodo besede še tako banalne in melodija povprečna, petje prinese izkušnjo simultanosti. V teh trenutkih ljudje, ki se med seboj ne poznajo, izgovarjajo iste verze na isti napev. Podoba: enoglasje. Enoglasnost ponuja zvočno fizično realizacijo zamišljene skupnosti« (Andersen 177).

moč partikularnega. Ali kot zapiše Judith Miller: »Zavedati se moramo, da holokavst ne pomeni šest milijonov. Pomeni eden, in eden, in eden ...« (Miller v Kearney 63). Zato lahko prav v formatu individualnega pričevanja prepoznamo bistveno tendenco in namen: ne govorimo o množici, govorimo o enem človeku. Pri tem ima gledalec oziroma gledalka večjo možnost identifikacije ali vsaj sočutja kot pri reprezentaciji masovnih podob ali zgodb. Po Langerju je najavtentičnejši preživeli taboriščnik tisti, ki kljubuje zdravilnim učinkom pripovedne katarze, ki ostaja stoični »razklani jaz«, obsojen na nenehno ponavljanje svoje odtujene preteklosti (Langer v Kearney 64). V tem lahko prepoznamo neko perverznost (ki si je pogosto ne želimo priznati), neko slo v opazovanju »razklane« osebe, ki nam »ozdravljena« verjetno vsekakor ne bi bila tako zanimiva.¹¹⁶

Uprizoritvi *Patriotic Hypermarket* in *Čakalnica* sodita v format, ki izhaja iz osebnih pričevanj oziroma intervjujev, tega material pa nato ne interpretirajo iste osebe, temveč igralci in igralkе. Sledijo utečenemu pravilu dobesednega gledališča, pri katerem »mnogi sodobni ustvarjalci najprej zberejo in nato povejo zgodbe drugih, ti drugi pa s samo ustvarjalno zasedbo (s poustvarjalci) niso v intimnem, domačijskem ali kakršnemkoli bližnjm odnosu« (Heddon v Gibson 1). Med »surovo snovjo« izkušnje in njeno reprezentacijo se »vrine« nov subjekt, ki nastopa v vlogi posrednika, pri katerem je velikokrat opazen svojevrsten paradoks. Izmik neposrednemu pričevalcu ali pričevalki namreč lahko ustvari distanco, obenem pa je lahko prav ta distanca razlog in pogoj za polnejše vživetje v pripovedovanje/nastopanje. Percepcija je manj emocionalna ali pretresena, kar pomeni, da lahko odrska vsebina spregovori na bolj razumski ravni. Še vedno seveda govorimo o postavitvah z izjemno čustveno potenco.

Mustafić leta 2011 režira uprizoritev *Patriotic Hypermarket*, ki je nastala v širši koprodukciji in kot del umetniško-raziskovalnega projekta *Pogledi*: srečanje osebnih zgodovin Srbov in Albancev.¹¹⁷ Uprizoritveni material jemlje iz obsežnega gradiva intervjujev, ki so nastali s

116 Če pojav primerjamo z vznikom jugonostalgije, najprej vidimo razliko v dojetju partikularnega in množičnega. Nostalgija je praviloma stvar kolektivnega, dogodek ali osebe (politične ali popkulture ikone) iz preteklosti obravnava na način nekritične glorifikacije in se ne obrača nanje kot samo na individualne osebe, ampak na posameznike, ki utelešajo množičen »duh« nekega časa, poosebljeno kulminacijsko točko večine, množične utopije, sanje in druga razpoloženja, ki pritičejo skupnostim (narodom), s čimer se seveda ublaži kritičnost do posamičnih oseb, njihovih (deviantnih) dejanj ali drugega za državo ali okolje destruktivnega delovanja.

117 Konflikti med Albanijo in Srbijo potekajo že od prve svetovne vojne (in tudi veliko prej), izvirajo iz agresorskih teženj po širjenju/ohranjanju ozemelj ter polarizacije glede verske in nacionalne pripadnosti. Največji očitke je šel dejstvu, da so vsi slovanski narodi v Titovi državi dobili svojo republiko, medtem ko so

štiridesetimi srbskimi in albanskimi prebivalci Kosova, vsebina se vrti okoli osebnih spominov na srbsko-albanske konflikte in razpira vprašanja možnosti srbsko-albanskega sobivanja. Zanimiva je njena bilingvalna gesta, saj v uprizoritvi vsi govorijo tako srbsko kot albansko. Gledališče kot utopičen prostor sobivanja/sožitja, a le do določene meje: uprizoritev namreč ni našla možnosti, da bi gostovala v Prištini. *Patriotic Hypermarket* so avtorji označili kot »dokumentarni postdramski tekst«, v njem pa je sodelovala mednarodna izvajalska zasedba iz Beograda, Prištine, Skopja in Tirane. »Postdramskost«, ki je v svoji širini že v samem izhodišču problematičen pojem, se po vsej verjetnosti kaže v abruptnem preskakovanju pričevanj, nenehnem prekinjanju in vračanju v monologe ter v mreženju številnih (dramaturško razpršenih) izpovedi v eno samo. Fizični in gibalni elementi so v uprizoritvi enakovredni tekstualnim, osrednji rekvizit – nakupovalni voziček – pa poleg koreografskega in vizualnega pripomočka s svojo readymade konotacijo v dogajanje vnaša predvsem simbol kapitalizma (kot ključnega akterja tudi pri gradnji nacionalizmov).

Dokumentarna uprizoritev *Čakalnica (Čekaonica, 2010)* avtorjev Borisa Liješevića in Branka Dimitrijevića naj bi veljala za prvi registrirani primer dobesednega gledališča v Srbiji. Predstava sicer ne obravnava neposredno vojne tematike, se pa vojna kaže kot posledica slabe tranzicije in še slabšega položaja ljudi v njej. *Čakalnica* je bila sicer inspirirana s knjigo Klause Pohla (*Wartesaal Deutschland Stimmenreich*) iz leta 1994, ki je skozi formo številnih pričevanj/monologov Nemcev, ki so se po združitvi Nemčije nenadoma znašli v novem sistemu in novi državi. Liješević se je odločil, da bo material/format prenesel tudi na prostor bivše Jugoslavije, v Srbijo, z intervjuji s predstavniki tamkajšnje populacije in raznolikih družbenih statusov ter generacij pa detektira lokalno stanje. Izkaže se, da so ljudje po koncu vojne čakali na spremembe, in ko so se te končno zgodile, so se znašli v nekem popolnoma novem, neznanem, zmedenem sistemu, ki diktira svoja pravila in ritem, sami pa se v njem ne znajdejo. Uprizoritev je sicer brez zapleta in zaokrožene dramske strukture, vendar lahko vsak posamičen monolog razumemo kot potencialno dramo. Koncept temelji na montažni strukturi, dramaturgiji fragmentov, liki so značajske razdrobljeni in nepoenoteni z vidika aristotelovske sheme. Nizanje kratkih rezov želi ponazarjati odsev temeljnih obrisov takratne Srbije, hkrati ruši iluzijo

jugoslovanski Albanci, kljub temu da jih je bilo več kot Makedoncev, Slovencev in Črnogorcev, dobili le avtonomno pokrajino. Osvobodilna vojska Kosova je leta 1996 začela z oboroženimi napadi na srbsko vojsko in policijo ter tudi civilno prebivalstvo. Srbske sile so napad vrnilo in pobile veliko civilistov. Konflikti so eskalirali še leta 1999. Miloševićeva agresivna politika je spodbudila Nato, da bi ta začel z vojno intervencijo, če se srbska vojska ne bi umaknila s Kosova in na območje pustila vstopiti mirovnim silam.

in sodobnemu človeku in času spodnika trdna tla, povrh pa mu še nalaga težo birokratske stvarnosti – vse v imenu »prilagajanja« posameznika vladajoči diktaturi.

Dobesedna monodrama *Sedem vzdihov* v režiji Tanje Miletić Oručević in produkciji Mostarskega gledališča mladih iz Mostarja (2013) je kolaž pričevanj sedmih žensk, ki so preživele vojne v Hrvaški in BiH. Čeprav so liki različnih veroizpovedi in etničnih pripadnosti, je osrednji motiv usmerjen v reprezentacijo posiljene ženske in naj bi pripomogel k preseganju omejitev, izhajajočih iz partikularnih razlik, in se vzpostavil kot konkretna (hkrati tudi simbolna) singularna podoba intimne/travmatične izkušnje. Besedilo je nastalo po predlogi *Ženska stran vojne* (2007),¹¹⁸ zbirki dokumentarističnih zapisov o izkušnji vojne z ženske perspektive. Uprizoritev vsebuje sedem izbranih pričevanj o vojnem dogajanju v obdobju 1991–1999, pri katerih ne gre za obračunavanje z medetničnimi distinkcijami ali veroizpovednimi razlikami, temveč za vzpostavitev diskurza opolnomočenega »glasu žrtve«, ki jo posreduje pripovedna reprezentacija izkušenj spolnih posilstev. Projekt se izogiba samoviktimizaciji, prej učinkuje kot družbeno angažirana gesta in javno soočenje z vojno preteklostjo, cilj pa je tudi skozi intimne zgodbe izrisati univerzalno sliko tovrstnega vojnega izkustva. Forma dobesednega gledališča je v tem primeru skoncentrirana na interpretacijo ene osebe, ki ponazarja sedem oseb, v čemer lahko razumemo odmik od totalne identifikacije, kar sicer ne zmanjša učinka sočutja in pretresa, a v gledališki dogodek vnaša neko uprizoritveno distanco. Simbolna raven uprizoritve je v izboru mlade igralka, ki uprizarja vseh sedem žensk, pri tem se vzpostavi medgeneracijski odnos do lastnega spola, hkrati pa bi lahko starost igralka v nekem krutem preblisku tudi ustrezala ideji, da bi prav ona lahko bila otrok ene od posiljenih žensk v obravnavanem vojnem času.

Leta 2017 je premierno uprizorjena predstava *Mleko v prahu* (*Mlijeko u prahu*) v režiji Stevana Bodrože, ki prav tako uporabi konkretne, resnične zgodbe oziroma izkustva treh moških iz Podgorice, in sicer v času napada na Dubrovnik leta 1991. V uprizoritvi se poleg vojne tematike pojavljata tudi ljubezenska (istospolnost) in soočenje s shizofrenijo, zajema skratka tri ravni človekovega dojetja: fizično, čustveno in mentalno. Projekt se je izrecno samodeklariral za protivojnega, ključni učinek pa poskušal najti v reprezentaciji življenj treh posameznikov,

118 *Ženska stran vojne* (*Ženska strana rata*) je leta 2007 izdala mirovna skupina Žene u crnom iz Beograda. Gre za knjigo – zbornik s številnimi avtentičnimi pričevanji žensk o vojnah v nekdanji Jugoslaviji med letoma 1991 in 1999.

zaznamovanih s travmo vojne, in v želji, da se prepoznajo mehanizmi vojne, vse to z namenom, da bi se v prihodnje pravočasno ustavili in vojno preprečili.¹¹⁹ Med drugim gre za razkritje prijemov, kako posameznika zvleči v vojno (in ga prepričati, da gre za njegovo lastno, »svobodno« voljo), in kakšni so pri tem manipulativni prijemi. Ključno v uprizoritvi je tudi to, da so angažirani mladi igralci, ki se vojne ne spomnijo, a imajo sposobnost razumeti vojno tematiko.

3.4.2 Dokumentarno gledališče

V drugi sklop uprizoritvenih pristopov vključujem projekte, ki so nastali na podlagi različnih dokumentov (zapisov, pripovedi, posnetkov, transkripcij ...), vendar ne po principu tehnike dobesednega gledališča, temveč kot dokumentarna osnova, ki skozi režijsko predelavo in samosvojo interpretacijo kasneje soustvarja odrsko naracijo. S pojavom gledališkega dokumentarizma se je vse bolj začrtovala ontološka razslojenost med »faktičnim« in »fiktivnim« (Youker 4). Že Aristotel je v *Poetiki* zapisal, da se zgodbe delijo na fiksijske in nefiksijske, kjer je v klasicističnih in poznejših poetikah avtobiografskemu pisanju pripadla vrednost historičnega dokumenta oz. zgodovinskega dokumenta časa. Aristotel, kakor navaja Juvan, je pripisal zgodovinarju vlogo tistega, ki naj pripoveduje o tem, kaj se je dejansko zgodilo, pesništvo pa naj pripoveduje o tistem, kar bi se po zakonih nujnosti in verjetnosti lahko zgodilo, zgodovinar naj torej piše o posameznostih, pesnik pa o univerzalnem (Juvan 219). Hkrati še opomni (sledječ Iserju), da fikcija ni v nasprotju z resničnostjo, saj o njej nekaj sporoča.

Leta 2010 Oliver Frlić v Narodnem gledališču Subotica (Narodno pozorište Subotica) ustvari avtorski projekt *Kukavičluk (Strahopetnost)*.¹²⁰ V njem je Frlić gledališke znake in jezik

119 Razbitja nekdanje skupne države Jugoslavije ni povzročil samo ustavni ali domoljubni nacionalizem, ampak zlasti monoetnični partikularni nacionalizem, ki je pospešil kapitalistične appetite, s tem pa omogočil osebno povzpetništvo, bogatenje, kraje in prenos družbenih, javnih in naravnih bogastev v privatno sfero. Postjugoslovanska realnost se je kazala in se še kaže kot organiziran segregacijski sistem, ki je nacionalistično nestrpnost med posameznimi državami samo še poglobil in vnesel v različne družbene strukture. Federativnost se je preobrnila v separatizem, večetnične države so hotele postati monoetnične (»države čistih kultur«), ta radikalna ideja je zanela oborožene boje in vojne so naposled dosegle totalni učinek razpada nekdanje skupnosti, ki se je po končanih vojnih spopadih podaljšal v kulturni in politični nacionalizem na ravni celostne družbe.

120 Uprizoritev *Kukavičluka* je bila zadnji, tretji del Frlićevega ciklusa, ki ga je začel s *Turbo folkom* (HNK Ivana pl. Zajca z Reke, 2008) in nadaljeval s *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* (Slovensko mladinsko gledališče, 2010).

zmanjšal na minimum, v ospredju ni več direktno preizpraševanje kolektivne tragedije (pokol v Srebrenici), temveč intimno počutje in refleksija gledalke ali gledalca, ko se je primoran soočiti s »tišino« oziroma »suhoparnim« desetminutnim naštevanjem imen vsake posamezne žrtve srebreniškega genocida. Drama oziroma dramatičnost, napetost, ki jo Frljić tu želi spodbuditi, naj se ne dogaja na odru, temveč v notranjosti vsakega gledalca in gledalke. Toda režiserjev namen naj se ne bi fokusiral na individualno, marveč na kolektivno odgovornost in zlasti njeno latentnost.

Negiranje kolektivne odgovornosti je strahopetnost, kolektivna pozaba pa je navzoča tako rekoč povsod. Frljić v uprizoritvi med drugim meri na družbene garniture, ki so od 90. let dalje še vedno na vodilnih mestih v medijskih hišah, politiki – in s tem se nihče ne ukvarja, nihče ne vidi problema. Problematične pavšalnosti pojma kolektivne krivde se Frljić povsem zaveda, prav tako dejstva, da obstajajo posamezniki, ki niso aktivno sodelovali pri določenih povojnih procesih; avtor pravzaprav targetira pasivnost množic in posameznikov ter krivdo razkriva skozi aspekt molka, pasivnosti. V tem primeru se njegova maksima približa razumevanju kolektivne krivde Arendtove, ki je pravzaprav zavračala kolektivno krivdo (ki naj bi se navezovala na kolektivni zločin), vendar je obenem poudarila kolektivno politično odgovornost (Arendt v Jalušič 92), na katero meri tudi Frljić. Pri tem nagovarja tako aktualne politične stranke kot posameznike/državljanke oziroma njihovo odgovornost, ki jev izbiri (volitve) istih političnih strank, da vladajo. Frljić to ponazori s primerom paradoksa »demokratskih volitev«. Državljanji z glasom na volitvah delegirajo določeno politično opcijo za sprejemanje odločitev v njihovem imenu, toda v trenutku, ko odidejo z volišča, vso odgovornost preložijo na politično stranko. V *Kukavičluku* skozi gib, ples in performans stilizira osrednje dogodke nove srbske zgodovine: bombardiranje Nata, politiko Slobodana Miloševića, Kosovo, 5. oktober.¹²¹

Kar dve dokumentarni uprizoritvi sta nastali na temo atentata na srbskega politika Zorana Đinđića.¹²² Slađana Madžgalj je ob prvi obletnici njegove smrti/atentata zapisala, da je bil to strel v sodobni pogled na svet. Zoran Đinđić je bil doktor filozofije, svoboden, inteligenten, izobražen, spodoben, sodoben in uspešen človek. Ubit je bil v hipu, ko je opravljal svoje delo.

121 Demonstracije 5. oktobra 2000 v Beogradu so prisilile Slobodana Miloševića, da je sprejel poraz na volitvah.

122 Srbski politik, župan in predsednik vlade Zoran Đinđić je bil umorjen 12. marca 2003 pred stavbo vlade Republike Srbije. Ubit ga je zadetek v srce, izstreljen iz puške Heckler & Koch G3. Đinđića je iz stavbe zavoda za fotogrametrijo ustrelil Zvezdan Jovanović.

Ko je torej poskušal srbsko družbo in državo napraviti svobodno, inteligentno, izobraženo, spodobno, sodobno in uspešno; in prav zato so ga ubili. Dr. Zoran Đinđić je bil kot politik in premier pravzaprav pogoj za možnost osnovne posodobitve in evropeizacije Srbije.

Oliver Frljić je avtorski projekt *Zoran Đinđić* (Atelje 212, Beograd, 2012) zasnoval kot silovito angažirano potezo, v kateri težko najdemo kakršenkoli kompromis. Eruptivna, skrajno provokativna, načrtno plakatna in pamfletska uprizoritev¹²³ (ki želi učinkovati sprotno in brez rezerve) je posegala neposredno, surovo in jasno v takratna temeljna družbeno-politična vprašanja v Srbiji. Uboj Zorana Đinđića je osrednji motiv, na katerega se nalagajo direktni, a tudi širši, bolj univerzalni pogledi in komentarji o tem, kako je do tovrstnega incidenta sploh prišlo in kaj to sporoča o Srbiji kot naciji. Struktura je torej dvosmerna; po eni strani uprizarja soočenje s sodobnimi kaotičnimi družbenimi okoliščinami, a se obenem avtorefleksivno in z eksplicitnimi uvidi obrača nazaj k sebi, ker je navsezadnje tudi sama znotraj istih okoliščin/prostora. Ta avtorski projekt je bil med drugim ena prvih Frljićevih angažiranih gest, s katero je začel večletni niz družbenokritičnih uprizoritev.

Že istega leta (2012) v Študentskem kulturnem centru (Studentski kulturni centar) v Novem Sadu nastane nova uprizoritev – *Ubiti Zorana Đinđića* v režiji Zlatka Pakovića. Ta je svoj uprizoritveni jezik kljub seriozni temi usmerila v format nekakšnega »političnega kabareja«, ki je ohranjal bistvene topike atentata na premiera in analizo takratne politične situacije, ki je bila na poti k napredku, v Evropo.¹²⁴ Prav tako kot Frljićev projekt ta obravnava kolektivno in individualno krivdo, koncept zgodovinskega fenomena atentatov na napredno osebo (kot simbol), hkrati pa z notranjo distanco, saj je od uboja Đinđića minilo že desetletje. V uprizoritvi *Ubiti Zorana Đinđića* je določena mera komične distance vpeljana skozi različne prvine, na primer petje črnohumornih pesmi o eksploataciji mrtvega premiera in o vojnih zločinih (v Srebrenici in Omarski), s čimer so skozi format mračnega kabareja merili na sprožitev »đinđićevskega duha«, podloženega z ironijo. »Hoteli smo vrniti đinđićevsko energijo in entuziazem. Nismo hoteli ponavljati naše žalostne, sive vsakdanjosti in realnosti, temveč ustvariti občutek njegove energije. Poskušali smo se posmehovati dolgočasnim, morbidnim,

123 Frljić s plakatno-pamfletnim gledališčem išče učinek, ki ga lahko povežemo z Brechtovim gledališčem, vendar ne z vidika psihološkega realizma, temveč v ideji, da se stvari prikazuje takšne, kot so, in se jih naslavlja s pravim imenom.

124 Če se navežemo na začetna poglavja, se potrjujejo teze, da Balkan samega sebe razume kot Neevropo in »vstop vanjo« zanj predstavlja ključni napredek.

melanholičnim ljudem« (Paković v Šinković 2012). Do začetka predstave je skozi zvočnike repetativno odzvanjala izjava takratnega predsednika Srbije Tomislava Nikolića, ki jo je podal kot član Srbske radikalne stranke: »Če kdo od vas slučajno vidi Zorana Đinđića, naj mu pove, da je tudi Tito pred smrtjo imel težave z nogo« (prav tam). Đinđić je namreč ob atentatu imel poškodovano nogo, uporabljal je bergle, kar je tudi olajšalo izvedbo napada. Uprizoritev je sicer nastala s spoštljivim namenom do Đinđića, vendar v svoji gesti v prvi vrsti ni prikazovala brutalnosti dogodka (vseeno se ni izognila konkretnemu navajanju imen, odgovornih za to), marveč je želela izpostaviti Đinđićevo politično misel in aktivnost ter praznino, ki je na kolektivni ravni ostala za njim.

Ker sta obe uprizoritvi nastali v tako kratkem časovnem razmiku, je bila njuna primerjava neizogibna. Če se je Frljić v svojem lastnem prepoznavnem stilu materiala lotil »na nož«, pa je v novosadski uprizoritvi zaslediti več ironije in distance, skozi navidezno vesel kabarejski žanr je lansirala trpkost in bolečino realnega stanja oziroma incidenta. Če je Frljićev recept povzročil serijo šokov, je bil Pakovićev pri občinstvu »sprovocirati« kontradiktorne čustvene odzive, prikazati sicer tudi brutalnost atentata, a predvsem poudariti Đinđićev obstoj, njegovo liberalno naravnano politično figuro in vpliv, ki ga je imel na državo.

3.4.3 Dokumentaristični hibrid

S poimenovanjem »dokumentaristični hibrid« označujem formo uprizarjanja, zasnovano na t. i. partikularni dokumentarnosti: resnični dogodki sicer veljajo za navdih in izhodišče, a so predelani v avtorsko strukturo in zato v nenehnem prelivanju s fiktivnostjo. Tovrstne zgodbe nočejo doseči učinka absolutne stvarnosti vojnega izkustva, temveč ga preformulirati v »izmišljeni« jezik in ga nato upodobiti v nič manj kritični ali pretresljivi podobi. Dokumentarni material tu nastopa kot jedro izjavljanja, vendar želi kasneje prek na novo ustvarjene (simbolne, metaforične, alegorične) naracije poustvariti učinek resničnosti oziroma verjetnosti.

Od teoretikov postmodernizma dalje, tako Juvan, velja, da fiktivni in faktični nivo nista ločeni področji, temveč se med njima vzpostavlja odnos medsebojnega vplivanja in koristi, razmerje »preurejanja zunaj- in medbesedilnih referencialnih polj, razpoložljivih verzij sveta« (220). Temeljna komponenta uprizoritev namreč izvira iz faktorja verjetnosti. »Pa tudi v primeru, da

bi posnemal to, kar se je v resnici zgodilo, ne bi bil nič manj pesnik; kajti izmed dogodkov, ki so se v resnici zgodili, nekateri nesporno ustrezajo temu, kar bi se po zakonih verjetnosti ali možnosti utegnilo zgoditi; in le kolikor posnema dogodke v skladu s temi zakonitostmi, je pesnik« (Aristotel 76). Zakon verjetnosti se kaže kot pomemben element v kontekstu dokumentarnih form, včasih tudi zaradi uprizoritvenega jezika, ki hoče z občinstvom manipulirati in vprašanje resničnega razširiti na horizont ne le dejanskega, temveč le zgolj verjetnega. Zakoni verjetnosti so namreč navsezadnje tisti, ki umetniškimi zvrstmi omogočajo upodabljanje splošnega, zares bistvenega, ne pa več samo posameznega.

*Generacija 91.–95.*¹²⁵ že z naslovom napoti na omenjeno generacijo fantov, ki z lastne perspektive motrijo vojno dogajanje in mednacionalne konflikte. Ker so se v času domovinske vojne šele rodili, je njihov spomin oziroma mnenje konstrukcija informacij, ki so jih slišali od svojcev, v medijih in šoli. Uprizoritev je nastala po motivih romana Borisa Dežulovića *Jebo sad hiljadu dinara*, v njej pa se zgodi najmanj dvojna stilizacija odrskih znakov – mladeniči igrajo sebe in hkrati tudi osebe, ki bi potencialno lahko bili njihovi starši. Že sam roman je profiliran kot psevdofaktografski in že v izhodišču preigrava žanrske sloge, med njimi tudi psevdodokumentarizem. Za dvanajst fantov v uprizoritvi *Generacija 91.–95.* (ali ura hrvaške zgodovine), opravljenih v vojaške uniforme in rojenih takrat, ko Jugoslavije ni bilo več, se bo njena zgodovina le stežka izognila mitskemu predikatu. Toda mladostnikom, ki dejstva o nekdanji republici črpajo prek selektivnosti medijev, šolskih učbenikov¹²⁶ in pripovedk staršev, se v gledališki izkušnji očitno razpira povsem nova dimenzija zgodovinske interpretacije. Njihova izrazito fizično podprta (re)konstrukcija vojaškega konflikta med pripadniki hrvaške HVO in vojske BiH leta 1993 – kjer se mladi akterji identificirajo s strogo vojaško disciplino in vživljanjem v psihično razburkanost potencialno smrtonosnih spopadov – zgodovinski moment razgrne kot sinhronizacijo dvoličnosti, ki jo vpeljeta improvizirana »igra« in trdna dokumentarnost. Po motivih romana ustvari atmosfero, ki je sicer izvedbeno distancirana in že

125 *Generacija 91.–95.*, režija Borut Šeparović, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, premiera 24. novembra 2009.

126 »Kako na vojno gledajo tisti, ki so se rodili po njej? Kaj piše v učbenikih, iz katerih se učijo osnovnošolci v Srbiji, BiH in na Hrvaškem? V srbskem učbeniku zgodovine je zapisano, da sta nacionalizem in separatizem, pri katerih je bilo zlasti zagnano vodstvo Slovenije, pripeljala do razpada Jugoslavije. Hrvaški učbeniki kot glavnega krivca za vojno na območju nekdanje SFRJ navajajo velikosrbsko politiko. Avtorji prvega bošnjaškega učbenika zgodovine za osnovnošolce pišejo, da so Srbi bombardirali in uničevali mesta in vasi, množično morili, ropali in preganjali prebivalce in uničevali vse, kar ni bilo srbsko. Novonastale države na Balkanu dvajset let po vojni vzgajajo otroke za prihodnja sovraštva« (Einspieler, 2012).

zaradi angažiranja »tabula rasa« mladostnikov usmerjena v razumni odmik od fiksnega političnega opredeljevanja, vendar investicija energije, zanosa in zrelosti mladeničev celoto uravnava z izrazito intimno vdanostjo.

Leksikon YU mitologije režiserja Oliverja Frljića pojem političnosti sicer vpeljuje v koncept uprizarjanja, kjer prepoznavno ruši pregrado med igralčevo zasebnostjo in javno podobo, prav tako v mešanju filmsko-televizijskih medijev z gledališkim, predvsem pa se tudi tokrat vseprisotnost režiserja razvija še dlje od njegove uradne funkcije. Nekdanje jugoslovanske republike na odru »pooblašča« mednarodna igralska zasedba, enakovredna in hkrati žalno odeta v črne, posameznikom lastne narodne noše. Priča smo integriranemu jezikovnemu pretoku in mešanici narodnih identitet, do katerih postavitev pristopa zadržano, bolj na ilustrativno-karikirani ravni, medtem ko se občutljivemu in tveganemu politično-vojnemu kontekstu izogne. Legendarna knjižna referenca *Leksikon YU mitologije*¹²⁷ je uporabljena kot inspiracija, njeno vsebinsko prestrukturiranje se na odru izkaže za popolnoma avtonomno dramsko formo, pri kateri je ostra motivika ideoloških trenj sicer legitimno izvzeta, sporočilna nit pa jasno preusmerjena v družabne teme pop kulture. Spomin in evforijo v zvezi s ključnimi glasbenimi protagonisti najprej vnaša ciničen format TV-kviza, popevke gromko brenka tudi spremljevalna zvočna rockovska kulisa. Svet jugoslovanskega filma in njegovega zakulisja ter zasebnih zgodb pa je že interpretiran skozi medij rumenega tiska – atraktivno in hkrati nizkotno. Govorna repetitivnost (ponavljanje replik v vseh jezikih nekdanje Jugoslavije) sprotno in enakovredno uravnava odrsko jezikovno raznolikost, pri tem nemara gravitira tudi k priklicu absurda in nepredvidljive komičnosti. Uprizoritev, ki se sprehaja od romantike do prostaštva, je prej zabavna kot kritična, predvsem ponuja skrajno strogo selekcioniran vpogled v zgodovino Jugoslavije, najraje pa se naslaja kar nad marnjami.

Prividi iz srebrnega veka (Priviđenja iz srebrenog vijeka) je drama avtorja Almirja Bašovića, napisana leta 2003. Po njenih motivih je leta 2012 nastala uprizoritev *Potočari party – prividi iz srebrnega veka (Potočari party – priviđenja iz srebrenog vijeka)*, ki vsebuje temeljni poziv k

127 Pobudo za nastanek *Leksikona YU mitologije* so leta 1989 dali Dubravka Ugrešić, Dejan Kršić in Ivan Molek. Publikacija je zbirka gesel o jugoslovanski popularni kulturi, ki preizprašuje jugoslovansko identiteto ne le zaradi njene umestitve v širše mednarodno okolje, temveč tudi zaradi lastnih vzgibov in samoopredelitve. V dokaj svobodnem retoričnem slogu knjiga obravnava raznolike pojme (gesla), vse od glasbenih skupin, politikov, zvezdnikov, zgodovinskih oseb, filmov, reklam, potrošniških izdelkov, ideologije samoupravljanja, urbanih legend, frazemov.

priklicu odgovornosti mednarodne skupnosti in njenih vojakov za dogajanje v Srebrenici leta 1995. V njej se prvenstveno problematizira življenje tistih, ki so masaker preživeli, vendar ostali brez svojcev. Postavitvena naracija išče nejasne sence, zbledele spomine in množične glasove, ki se navezujejo na osrednje dogajanje (srebreniški pokol). S tem ko problematizira vojno, se sočasno dotika tudi vprašanja tragične usode človeka 20. stoletja. V ospredje, kot rečeno, postavlja vloge preživelih (Fatima, ki je v vojni izgubila tako moža kot sina), vendar po drugi strani izraža ostro kritiko vojnega dobičkarstva in notranjih mahinacij, ki skrbijo za to, da se vojna ne bi končala. Mirovne sile opazujejo in ne ukrepajo. Pesimizem pa je vpisan tudi v rehabilitacijo žrtev, ki jim tako rekoč ni mogoče pomagati, osamljene so in s tem tudi nedotakljive. Uprizoritev se zaveda, da se gledališču ni treba ukvarjati s politiko in da ne more podati rešitev, lahko le postavlja vprašanja o preteklosti in še bolj o prihodnosti, skratka, funkcionira kot medij vesti, terapije, opomina. Bašović med drugim izjavi: »Danes mi je povsem jasno, da so problemi v umetnosti vedno isti. Osnovni problem je najti način, kako pisati o tragičnih dogodkih polpretekle zgodovine, se pri tem izogniti banalnosti in dnevnopolitični dikciji – kako ne obsojati, ampak poskušati razumeti« (Bašović v Luković 2012).

Uprizoritev *Jami distrikt* (2017) v režiji Kokana Mladenovića je zasnovana kot »lažni dokumentarec«, ki izhaja iz izmišljenega, a verjetnega dogodka (po Aristotelu). V Jameni, vasi na trojni meji med Hrvaško, Srbijo ter Bosno in Hercegovino, so našli izjemno pomembno najdbo – najstarejše paleolitsko naselje v zgodovini človeštva. To revolucionarno odkritje povzroči konflikt, saj prazgodovinsko naselje leži na ozemlju vseh treh držav, in vsaka od njih si ga hoče prisvojiti. Usuje se plaz absurdnih teorij o tem, kateri narod je starejši in komu Jamena zato pravično pripada. Ideja, ki je najprej le teorija, vse tri nacije povede v vojno, pri tem pa se vanjo vključijo tudi svetovne sile. Projekt teži k problematizaciji vprašanja nacije in nacionalnih držav v 21. stoletju. Njegovo temeljno vodilo se vrti okoli maksime, da nacije proizvajajo vojne in vojne proizvajajo nacije. Uprizoritev odpira temeljno vprašanje o obstoju nacij, njihovem konstrukt, pomenu in škodljivi politiki obstoja.

Tudi uprizoritev *Prst* (2012) temelji na sintezi realnega in fiktivnega, pri čemer dokumentarnost prav tako ne spregovori neposredno, temveč skozi učinek verjetnosti zgodbe. Uprizoritev poleg vojne tematike vsebuje ostro kritiko patriarhalnega sistema, ki je sicer značilen za države

nekdanje Jugoslavije, tokrat pa je fokus na prostoru Kosova. Žena in mati pogrešanega vojaka predstavljata »drugo stran« vojne, tisto plat, ki je pogosto razumljena kot obstranska (ker ni neposredno udeležena v boju), kar pa še zdaleč ne pomeni, da ni zaznamovana s travmo in psihološkimi razjedami. *Prst* lahko razumemo kot intimno raziskovanje občutljivega problema sodobnega Kosova in številnih še vedno pogrešanih vojakov, pri čemer je ta pogled uprizorjen izključno z ženskega vidika. Po eni strani gre za droben preobrat znotraj patriarhalnega sistema, v katerem se vzpostavi glas ženske, vendar je samo bistvo besedila še vedno zelo tradicionalno. Tradicija je pravzaprav osrednji zaplet: razmerje med taščo in snaho zaradi izginotja moža oziroma sina postane nekakšno skoraj umetno razmerje, ki sobiva pod diktatom tradicionalno verskih vrednot in ne po lastni volji. Žene pogrešanih vojakov so namreč primorane ostati pri moževi družini, pravzaprav ji avtomatično »pripadajo«, s tem pa izgubijo tudi velik del svojega privatnega življenja in so nenehno pod nadzorom, saj njihova dejanja okolica razume tudi kot dejanja moža in njegove družine.

Po knjigah Igorja Štiksa sta bila uprizorjena dva gledališka projekta, in sicer *Moka v žilah (Brašno u venama)* in *Elijev stol (Elijahova stolica)*, oba je režiral Boris Liješević. *Moka v žilah* (2015) je uprizoritev o razbiti družini, ki se je zaradi vojne razselila po vsem svetu in se zdaj, po dvajsetih letih, znova sreča. Zgodi se svojevrsten obračun ne le med osebami, temveč tudi obračun njih samih s preteklostjo. Večplastnost vsebine znova prek ožje celice (družine) reprezentira širše družbeno ozračje in poudarja, da intimne težave in stiske vselej dosega dimenzije univerzalnosti. Uprizoritev obravnava tematiko vračanja, srečanja, krivde, sprave. Precej skromno zasnovana scenografija svoje sidrišče najde v družinski mizi, sam prostor pa je z vseh štirih strani obdan z občinstvom, kar mu daje atmosfero arene, a tudi nezmožnosti pobega, ter nenehnega občutka nadzora (nekateri kritiki so v tem opazili metaforo za Sarajevo, okrog in okrog obdano s hribi). Osrednji lik je odtujeni sin Igor, danes vojni poročevalec (izbijanje lastne vojne travme z drugimi vojnami), ki je pred dvajsetimi leti nenadoma in brez besed zapustil dom ter odšel v tujino. Tudi na tokratno večerjo se ni najavil. Dogajanje poteka v eni noči, v kateri se razvnamejo debate o stoletni preteklosti Balkana, pri čemer spomini niso le negativni. Od atentata, ki ga je izvedel Gavrilo Princip, prek druge svetovne vojne, jugoslovanskega socializma do obleganega Sarajeva v devetdesetih letih. Sporočilo uprizoritve lahko beremo skozi parafrazo, kako se soočiti s preteklostjo in jo pravi čas zaceliti, da nas ne bi kasneje – prek efekta bumeranga – prizadela še bolj. Potlačitev travmatičnih izkušenj, naj

bodo kolektivne ali družinske, je vselej začasna, in uprizoritev s tem stališčem ne argumentira le svojega obstoja, temveč celostno družbeno/državno polje.

Elijev stol (2011) o vojni govori partikularno in manj direktno kot siceršnji nabor uprizoritev, pa vendar je v njem ključna komponenta glavnega lika, namreč njegova »tavajoča identiteta«, tudi sicer značilna za vse, ki jih je doletela vojna (in so zaradi nje morali emigrirati). Pisatelj Rihard Richter se v oblegano Sarajevo sicer odpravi zaradi lastnih interesov, raziskovanja družinske zgodovine in iskanja podatkov, ki bi ga nemara na zrela leta razbremenili, osvobodili. Mesto Sarajevo, zdaj prostor razbitin in nenehnih nemirov, lahko v prisposodbi beremo kot pisateljevo psihološko stanje, izgubljeno, tavajoče, dezorientirano, kratka, brez notranjega miru. Skozi protagonistovo perspektivo vojne ta v njegovih pričevanjih ni orisana zgolj politično ali fizično, ampak tudi čustveno in intelektualno. Zanimivo je, da to uprizoritev prav tako zaznamuje minimalistična scenska zasnova, kar gotovo govori o tem, da Štiksovi romani oziroma predelave odražajo globoko poznavanje psihologije, zato se bistvo (odrskih) zgodb skriva v strukturi jezika, govorice, odnosov, komunikacije, notranjih stanj likov. Precizna mizanscena je obenem dramaturgija prostorskih ali časovnih premikov, poglobljena režijska nota pa vpeljana predvsem v igro in psihološke profile ter manj v estetsko (razkošno) komponento, ki bi podvajala, ponazarjala, pretirano simbolizirala fabulo ali notranja razpoloženja.

3.5 Pasti dokumentarnega

V zadnjih desetih letih se je na območju nekdanje Jugoslavije razvila bogata scena (po)vojnih gledaliških uprizoritev, ki, kakor opažamo, vojno izkustvo ter njegov poseg v intimno in javno sfero največkrat reprezentirajo skozi jasna, nedvoumna, tu in tam radikalna izrazna sredstva. Dokumentarne discipline se kažejo kot neizogibne, kar gotovo govori o nameri skrajno osebnega posredovanja vojne (pričevanja), ki pa želi prav toliko biti tudi politično angažirano (javna razgrnitev vojnih dokumentov ipd.). Če po eni strani takšne scenske intervencije v javnem prostoru učinkujejo kot dobrodošla, nujna in navsezadnje povsem logična reakcija na preživeto (vojna ostaja permanentna rana določene družbe/skupnosti), pa lahko prav ta inflacija spelje produkcije v kontraučinek. Že v prvem delu disertacije smo omenili, da množična nasičenost medijev v sodobnem svetu v dožemanju vojne sproža vsaj dva paradoksa: prvi je ta, da njene nakopičene podobe povzročijo čustveno imuniteto (apatijo), za neudeležene vojna tako

rekoč izgublja pomen (četudi je zavedanje o njenem realnem obstoju povsem jasno), drugi pa je dobesedni užitek, ki ga vojna zmora vzbujati v njenem opazovalcu. Na primer: število premiernih uprizoritev leta 2011 odraža specifičen kulturno-politični fenomen, ki govori o skorajda kolektivni »nezavedni« reakciji posamičnih režiserjev in režiserk, saj so uprizoritve nastajale medsebojno neodvisno in tudi dislocirano. Fenomen izrazitega množičnega angažiranja je vsekakor pomemben, a je hkrati problematičen, kajti repeticija sorodnih vsebin (in tudi oblik njihovega predstavljanja) lahko vodi v otopelost občinstva. Ob tem zdrsnemo v nevhvaležno oznako »gledališkega trenda«, ki naj bi vojno prepoznal kot »intrigantno« prvo za pritegovanje občinstva in javnosti (ter kasnejši vznik viktimizacije, kolektivne krivde in odgovornosti).

Pri tem je nujno upoštevati vsaj dve perspektivi, s katerih omenjene uprizoritve naslavljajo različna občinstva: komunikacija s »svojim« občinstvom, pri katerem se sprožajo učinki avtorefleksije, avtoterapije in rehabilitacije (detoksikacije spomina/doživetja), ter »tujim«, ki se ga predvsem »informira« z raznorodnimi prijemi, kot so intimne izpovedi, brutalne vizualne podobe, objektivnost dokumentov, agresivna odrska govorica, manipuliranje z miti in lažno zgodovino ter oporekanje (jugo)nostalgičnemu pogledu na nekdanjo Jugoslavijo. Skozi uprizoritve vojna oziroma vojne žrtve vzpostavijo novo identiteto – identiteto z glasom v javnem prostoru, in ker gre v primeru gledališke prakse za neposreden dialog oziroma naslavljanje občinstva, se s tem uveljavlja tudi intenziteta medsebojne povezave, naj bo to sočutje, nelagodje, nemoč, krivda. Pri vseh omenjenih pojavih govorimo o dokaj abstraktnih pojmih, ki delujejo šele, ko jih izpolni/dopolni naslovnik (občinstvo). Zapisali smo že Rancièrovo tezo, da če občinstvo/posameznik pri sebi zazna občutek krivde, mora že prej imeti vedenje o vsebini oziroma biti seznanjen s kulturno-političnimi vzorci, ki jih vsebuje samo uprizorjanje. »Akcija se ponuja kot edini odgovor na zlo podobe in na krivdo gledalca. Pa vendar se temu gledalcu spet kažejo podobe. Ta navidezni paradoks ima svoje razloge: če gledalec ne bi gledal podob, ne bi bil kriv« (Rancière, *Emancipirani* 55). Vsekakor so pričujoče uprizoritve ustvarile nov, specifičen format političnega gledališča, ki ga pogosto – kakor ugotavljamo tudi kasneje pri Frliću – sestavlja več ravni *političnega* v gledališču (interdisciplinarna političnost). Gre za vsebinski, družbeni in zgodovinski politični komentar, ki zgodovino gledališča zaznamuje z estetiko in v katerem nastane močen stik med osebnim in političnim. Vnos osebnega se kaže v pogosti rabi postopkov snovalnega gledališča, kjer ne pride

le do emancipacije osebnih zgodb o vojnem izkustvu in današnjega stališča do njega, temveč včasih do totalne odrske privatizacije igralcev in igralk, ki uprizarjajo sami sebe in svojo realno izkušnjo pretvarjajo v simbolni scenski jezik – estetizacijo lastnega jaza.

Poleg zunanjih zaznav manipulacije z odrskimi vsebinami, ki bi jih lahko očital kdo »z nasprotne strani« vojne, se nianse manipuliranja vsekakor kažejo tudi v sami selektivnosti zgodb in načinu njihove reprezentacije. Kot smo že večkrat poudarili, je vnos emocionalnosti v razmerju med vojno in gledališčem ena najbolj problematičnih komponent (in vendar, kako sploh uprizarjati vojno travmo mimo nje?), saj fokus občinstva tu in tam odvrča od bistvenih, objektivnih, političnih problemov (oziroma ta fokus ukrivlja), močno pa evocira sočutno »identifikacijo« z odrsko osebo/likom, in se s tem oprijema že omenjene teorije Judith Miller: »Zavedati se moramo, da holokavst ne pomeni šest milijonov. Pomeni eden, in eden, in eden ...« (Miller v Kearney 63).

IV. OLIVER FRLJIĆ

1. Celosten gledališki avtor

Kritična analiza in teatrološka raziskava gledališkega avtorja Oliverja Frljića predstavljata sintezo komponent, ki sem jih razgrnila v prvih dveh delih disertacije: pojem Balkana je neizpodbitno povezan z vojnami v Jugoslaviji, z njim pa povezujem tudi nekaj fenomenoloških poudarkov, fenomenov in pojavov, kot npr. specifično naravo kolektivnega spomina, konstrukcijo spomina, nostalgичni pogled na nekdanjo Jugoslavijo in mitologijo Balkana. Še posebej pomembna je njihova navezava na gledališče oz. režijsko estetiko Oliverja Frljića. Frljić v tem kontekstu nastopa kot najbolj izpostavljen, izrazit, provokativen ter estetsko in politično učinkovit avtor. Frljić načelno realizira vsa dosedanja izhodišča v disertaciji: prekinjanje kolektivnega molka, kritično preizpraševanje mitov in kolektivnega spomina, preigravanje estetik upora in bolečine na odru ter predvsem problematizacijo sodobnega, aktualnega, še vedno akutnega nacionalizma med državami nekdanje Jugoslavije. Frljićevo gledališče se vzpostavlja kot politični aparat, ki skozi estetizacijo prodira v samo realnost in z njo tudi diskutira (četudi na ozadju cenzure, groženj). Njegovo gledališče odpira pomembna vprašanja o političnem v sodobnem gledališču, pri čemer se političnost v njegovem gledališču deli na več ravni in jo je tako rekoč nemogoče umestiti zgolj v politično gledališče, kakršno razumemo z vidika Piscatorjeve ali Brechtove uprizoritvene prakse (politična morala kot temeljna tema političnega gledališča), oziroma le na drugo stran – v sodobne, postdramske teorije političnega, kjer ključna političnost ni več v vsebini, temveč v prestrukturiranju percepcije – v relaciji uprizoritve do njene doživljajske komponente (dogodkovne zaznave). Poglavje o Frljiću nekako inherentno povzema večino dosedanjih teoretskih in teatroloških diskurzov, do zdaj zajetih v disertacijo/obravnavanih v disertaciji. Uvidimo ga kot celostnega avtorja, ki se zaveda tako političnih kot percepcijskih zank gledališke reprezentacije o vojni oziroma vojnih zločinih. Frljić pretekle vojne, zgodovinske in politične dogodke postavlja v nove kontekste in povzroča konflikte s centri moči in zakoreninjenimi antagonizmi v neki (družbeni, državni) skupnosti.

Režiser Oliver Frljić svoj opus političnega gledališča v prostoru nekdanje Jugoslavije začne leta 2008 z uprizoritvijo *Turbofolk*, s katero se vzpostavi kot angažiran, družbeno kritičen ustvarjalec, ki napove svojo nadaljnjo, z angažiranjem prežeto estetiko izjavljanja in načelno

razumevanje pozicije gledališča v javnem diskurzu. Frljić že od samega začetka v gledališko-javni prostor vstopa z uprizoritvami, s katerimi si prizadeva artikulirati kritiko in upor oziroma odpor do vladajočih, splošno sprejetih stališč v družbi. Minule vojne, zgodovinske in politične dogodke postavlja v nove, drugačne kontekste, rotira pogled nanje, kar občinstvu omogoča demistifikacijo uveljavljenih norm; s tem poziva k poskusu spreminjanja razmišljanj o določeni temi.

Frljić gledališče uporablja kot sredstvo političnega boja, v katerem se bori za doseganje elementarnih človekovih pravic, toda njegova »zunanja« revolucija ni nič manjša od »interne«. Frljićev način dela v gledališču je ultimativen – tako na ravni vsebine kot metodologije, prepričljivo kritiko je mogoče doseči le skozi princip skupinskega dela (snovalno gledališče), z izoblikovanim kolektivnim telesom (organskost igralske ekipe) in uveljavitvijo trdnih stališč (neposredne kritike družbe). Identifikacija v Frljićevem gledališču se mora najprej vzpostaviti pri igralkah in igralcih ter nato tudi pri občinstvu. Kanaliziranje individualnega h kolektivnemu se najprej zgodi na relaciji ustvarjalec – občinstvo, nato pa naj bi se regeneriralo tudi naprej, v realnost samo, sprememba v mišljenju gledalca naj bi prej ali slej vplivala na spremembe v družbi. V Frljićevem delovanju je nujno prepoznati »uprizoritvene nianse« in se zavedati, da zavestno regulira količino gledaliških sredstev in njihovo rabo. Od izbrane tematike je odvisna odločitev, ali bo uprizoritvena naracija (sporočilnost) temeljila bolj na vsebinski (»pomenski«) ali uprizoritveni (»energijski«) ravni.

Če izpostavimo uprizoritve *Mrzim istinu* (*Sovražim resnico*),¹²⁸ *Aleksandra Zec*, *Božič pri Ivanovih*¹²⁹ in *Hamlet*,¹³⁰ ki sodijo »onstran« Frljićevega »pamfletnega in plakatnega« gledališča, se v njegovem opusu razpre širok razpon režijske estetike (v kateri se pomen *političnega* nenehno giba med vsebino in načinom upodabljanja) in izredno senzibilne, že skoraj »delikatesne« reprezentacije gledališkega jezika, ki se – drugače kot pri njegovih udarnejših, grobo aktivističnih uprizoritvah – neposredno spodvija navznoter, v telo same

128 Oliver Frljić: *Sovražim resnico* (*Mrzim istinu*), režija Oliver Frljić, Teatar &TD, Zagreb, premiera 26. maja 2011.

129 Aleksander Ivanovič Vvedenski: *Božič pri Ivanovih*, režija Oliver Frljić, SNG Drama Ljubljana, premiera 18. januarja 2013.

130 William Shakespeare: *Hamlet*, režija Oliver Frljić, Zagrebačko kazalište mladih, premiera 8. marca 2014.

predstave, medtem ko aktualnopolitični angažirani projekti (ki jih obravnavamo tudi kasneje v tem poglavju) največkrat suvajo in kričijo navzven, v obraz družbe in okolje javnega diskurza.

Režiserja Oliverja Frljića so brez dvoma formirale uprizoritve, ki tematizirajo vojno in povojno stanje na območju nekdanje Jugoslavije po 90. letih (vključujoč nacionalizem, ksenofobijo, politični elitizem in stereotipizacijo Balkana), zaradi kritične drže in želje po jasni opredelitvi do omenjenega dogajanja je v gledališko sfero vnesel tudi nov pomen celostne gledališke persone, pri kateri se funkcije avtorja, režiserja, performerja in intendanta medsebojno prelivajo in se nikoli ne prilagajajo (spreminjajo) glede na dane okoliščine. Gre za nenehno personifikacijo nadideje, ki je v svojih temeljih in načelih vselej fiksna, načelna, učinkuje že skoraj kot nekakšna »gledališka blagovna znamka«, ne z negativno konotacijo, ampak kot zagotovilo za ostro kritično obdelavo vsebine določene uprizoritve, ne glede na to, kje in kdaj je ta uprizorjena. V mednarodnem prostoru (npr. v Nemčiji, na Poljskem) Frljić v ustvarjanje vstopa z istim prepoznavnim principom: raziskavo določenega okolja in tamkajšnjih političnih tendenc, družbenih anomalij in morebitnih diskriminatorskih pojavov. V tujini pravzaprav prevzame dvojno vlogo, saj vselej izhaja iz lastne pozicije »balkanskega režiserja« in ne zgolj »tujega režiserja«. Prva pozicija zagotavlja kritično in poznavalsko preizpraševanje balkanske/jugoslovanske problematike izven primarnega okolja (25.671 v Prešernovem gledališču Kranj, *Balkan macht frei*¹³¹ v münchenskem Residenztheatru), druga omogoča predvsem trdno distanco izjavljanja in opredeljevanja do snovi (*Kletev*¹³² v Teatru Powszechny v Varšavi, *Nebožanska komedija*¹³³ v Starem teatru v Krakovu).

Ni naključje, da Frljić deluje predvsem znotraj institucionalnih gledališč, razume jih namreč kot idealen »prevodnik« lastne ideje do čim širše javnosti. Frljić v institucije ne vstopa zaradi statusa, temveč možnosti, da prodre v institucionalno, homogeno, pogosto konservativno občinstvo in tako izvaja revolucijo tam, kjer je najbolj potrebna. Kulminacija te ideje se realizira tudi leta 2014, ko postane umetniški vodja Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca na Reki in uveljavi radikalno redefinicijo ne le omenjene funkcije, temveč tudi narodnega gledališča kot takega. Zavzemanje tega položaja prav tako lahko razumemo v kontekstu

131 Oliver Frljić: *Balkan macht frei*, režija Oliver Frljić, Residenztheater, München, premiera 22. maja 2015.

132 Stanisław Wyspiański: *Kletev*, režija Oliver Frljić, Teatr Powszechny, Varšava, premiera 18. februarja 2017.

133 *Nebožanska komedija*, avtorski projekt, režija Oliver Frljić, Stary teatr, Krakov, premiera: je ni bilo.

Frljićeve ideje, da ustvari povezavo med etiko in politiko; njegovo jasno politično stališče v vsaki uprizoritvi in tudi prevzemanje vloge umetniškega vodje v narodnem gledališču izpričujeta njegov motiv, da se politično mišljenje ne formira le kot mnenje v dnevnopolitičnem smislu, ampak predvsem kot poskus, da se na politiko misli kot na nekaj, kar je v interesu splošnega/javnega dobra.

2. Politično gledališče Oliverja Frljića

Oznaka »politično« gledališče je v primeru Oliverja Frljića lahko spolzka, morda na videz tudi neustrezna, vsaj dokler *političnost* v sodobnih scenskih praksah razumemo kot *obliko* izjavljanja, ki ni nujno povezana s politično *vsebino*, temveč z metodologijo uprizarjanja in dramaturškega strukturiranja določenega dogodka ter njegovega umeščanja v aktualne uprizoritvene in družbene tendence. Političnost v izbranih Frljićevih uprizoritvah se, kot rečeno, deli na več ravni, Frljićeve uprizoritve pogosto zavzemajo vlogo, ki bi jo v družbi morale prevzeti pravosodne institucije, skladno s tem največkrat posega po metodah dobesednega gledališča ali drugih dokumentarističnih form, znotraj katerih nastaja nova raven političnega diskurza, ki se že odmika od vsebinskega in se bliža uprizoritvenemu. Namen občasnega Frljićevega manipuliranja z dokumentarnim gradivom je v preizpraševanju javnosti (občinstva), njenega vstopa v razmerje med verjetnim in verodostojnim, s čimer se Frljić kritično opredeli do problema sodobne inflacije (dez)informacij. V občinstvo želi vselej naseliti kritično distanco do videnega, čeprav ga pri tem količina emocionalnega naboja nenehno moti pri doseganju te distance. »Menim, da adekvatna tematizacija političnega ne izključuje preizpraševanja reprezentacijskih modusov, ki so, po Lehmannu, prostor političnega v gledališču« (Frljić v Bogovac 2012). Frljićeve trdna pozicija temelji na načelu, da je treba med etiko in estetiko postaviti enačaj, s tem se tudi izmakne enoplastnemu razumevanju njegovega političnega gledališča oziroma tako preigrava teoretsko ločnico med političnim gledališčem, ki je vzniknilo v 20. in 30. letih prejšnjega stoletja (umetnost kot kritika obstoječih ideologij), in političnim gledališčem sodobnega časa (umetnost kot kritika obstoječih uprizoritvenih konvencij).

Za vzpostavitev političnega gledališča še zdaleč ni dovolj reprezentacija politične vsebine (ta pogosto lahko povzroči ravno kontraučinek – depolitizacijo), pravzaprav je za manifestacijo

političnega v gledališču lahko povsem nepomembna. Politično med drugim najdemo v vzpostavitvi gledališkega dogodka, ki se izmika stvarnosti, privajenim perceptivnim modelom in vzbuja situacijo, ki je onkraj že videnih konceptov in zato zgolj sebi lastna (ter tudi samokritična).¹³⁴ Po Lehmannu je resnična politična dimenzija postdramskega gledališča v tem, da samo sebi povzroča »interupcije«: »[...] ne le s tem, da obravnava neko določeno politično vsebino, temveč da zamaje tla gledalcu oziroma njegovemu občutku 'nedolžnosti' in ga vpelje v izkušnjo pretresa lastnih prepričanj ali sodb« (Lehmann v Jakiša 88). Ob tem pa se sklicujemo tudi na definicijo političnega, kakor jo razume Geesche Wartemann, ki zagovarja tezo, da je »politična forma v razumevanju umetnosti, katere naloga ni, da umetniško organizira naše želje, ampak da jih potegne iz potlačitve in jih predstavi v surovi obliki revolucije. Ta revolucija se kaže na raznolike načine, eden od njih je tudi v zasnovi oblike, ki ne želi biti popolna, zaokrožena, zaključena« (Roselt 372).

Lehmann prav tako napeljuje k spraševanju, kako v realnosti (ki je nasičena s socialnimi in političnimi konflikti, bedo, vojnami, revščino in zatiranjem) razmišljati o vrsti in načinu, kako misliti odnos postdramskega gledališča do političnosti. »Politična so vprašanja, ki imajo opraviti z družbeno močjo« (295),¹³⁵ v to družbeno moč pa lahko umestimo tako širšo družbenopolitično ureditev kot določene umetniške tendence v neki trenutni gledališki sferi, ki so bile s to močjo uveljavljene in priznane (ali jih ta celo omogoča). Zato bi lahko med drugim političnost, ki pritiče gledališču Oliverja Frljića,¹³⁶ razumeli ravno na tem preseku obeh omenjenih področij oziroma v zavzemanju za »poskus upora«, ki se dogaja tako v polju družbenega sistema (aktualno političnega) kot sistema v scenskih praksah (trenutnih preferenc uprizarjanja).¹³⁷ Gledališče kot smoter razredno specifične propagande ali politične

134 »Kot odprtje logocentrične procedure, v kateri prevladuje identifikacija v prid prakse, ki se ne boji izpostavitve označevalne funkcije, njene prekinitve in suspendiranja, je gledališče lahko politično. Ta teza vsebuje le navidezni paradoks, da je gledališče politično v tolikšni meri, kolikor kategorije političnega tudi prekinja in 'izloča', namesto da bi jih utemeljilo s še tako dobro mišljenimi novimi zakoni« (Lehmann 301).

135 Politična moč je posledica kolektivnih odločitev. »Slobodan Milošević je bil izbran po demokratični poti in z voljo večine. Prav tako Tuđman. Ta dva človeka sta najbolj odgovorna za krvav jugoslovanski razplet. Za vse, kar se je na tem prostoru dogajalo v 90. letih, je odgovorno tudi politično telo, ki ju je izbralo« (Frljić v Pavlović 2012).

136 Florian Malzacher gledališče Oliverja Frljića označi kot primer »neoškandaloznega pristopa« (27).

137 Frljić o metodi snovalnega gledališča: »Prostor, ki ga s tem odpiram, je neki prostor svobode, ampak tudi past, saj dosti igralcev ne ve, kaj bi počeli, ko ni avtoritativnega režiserja. Seveda se s tem dotikam tudi ideologije emancipacije: v neoliberalnem kapitalizmu se namreč vsi osvobajamo od tega in onega, s tem pa sama emancipacija postane določena vrsta ideologije – in če nanjo znotraj obstoječe hierarhije avtor-režiser-igralce-občinstvo ne pristanete, potem ste na določen način problematični. Tudi to poskušam dramaturško reflektirati« (Frljić v Kosmos 2010).

samoafirmacije, tako Lehmann, je sociološko in politično presežno. »Kot medij informiranja o nepravilnostih v družbi se komajda obdrži v primerjavi s hitrejšimi in bolj aktualnimi mediji, poročili, časopisi. [...] Le izjemoma igra gledališče vlogo družbenokritične instance, podija drugačne javnosti« (296). Tu se dotaknemo drugega spektra političnosti, ki jo vidimo v Frlićevih uprizoritvah.¹³⁸ Kot smo že omenjali v poglavju o dokumentarnem gledališču, gre tovrstni formi praviloma za razpiranje in uveljavitev alternativnih vidikov določenega objekta/situacije, gre za odklon od načina reprezentacije, ki ga posreduje večinska (pogosto površna) medijska krajina, in za vzpostavljanje analitično kritičnega uvida v določeno problematiko ali fenomen.

Gledališče me zanima kot sredstvo političnega boja. Morda je ta boj že izgubljen. Gledališča ne vidim kot cilja, ampak kot sredstvo, in ne mislim, da gledališče s tem karkoli izgublja. Ljudje, ki so o gledališču razmišljali podobno, so najbolj vključevali jezik gledališča. Tu mislim predvsem na Piscatorja in Brechta. Na kateri fronti pa se borimo mi in ali pri tem zmagujemo ali izgublamo, to je že drugo vprašanje« (Frlić v Novakov Sibinović 102).

Pri Frliću ne govorimo le o vztrajnostnem principu dokumentarnega gledališča (navsezadnje ni nujno, da vsaka dokumentarna stvaritev posega v neko *travmatizirano* tkivo, lahko manifestira obrobne, nevidne osebe/prostore, včasih tudi povsem neboleče in zgolj kot zanimive), pač pa predvsem o idejnem režiserskem stališču – uveljavitvi t. i. »gledališča kontraspomina«. ¹³⁹ Kontraspominjanje, ki izhaja iz kolektivnega reprogramiranja/deformiranja spomina (ključno vlogo igra še posebej v primerih vojn), je modus operandi Oliverja Frlića, pri katerem ne gre le za vzpostavljanje novih razmerij z zgodovino (ko dogodek, s katerim smo že seznanjeni, interpretiramo drugače), temveč za javno ozaveščanje o (medijsko) zamolčanih epizodah v preteklosti. Tovrsten molk, ki nastopa kot posledica hegemonskega sistema informiranja, ni vedno molčanje kot tako, ampak molk, »prekrit z besedami« (Irwin-Zarecka 120), oziroma: govor (ali reprezentacija vojne preteklosti), ki ga slišimo, je hkrati že indikator

138 »Ne verjamem, da je umetnost lahko v političnem vakuumu, vedno živimo v konkretnem prostoru in času in torej konkretnih političnih okoliščinah – in vse to mora umetnost reflektirati. Umetnost, ki se deklarira za apolitično, se pač ne zaveda tega, na kakšen način je politična: ponavadi reproducira določene družbene matrice, le da se jih ne zaveda« (Frlić v Tadel, *Ne verjamem* nepag.).

139 »Jugoslavija me ne zanima kot nostalgično spominjanje na nekdanjo skupno državo, temveč kot hipoteza, ki je v današnjem političnem prostoru aktualna. Ta Jugoslavija predstavlja prekinitve z logiko nacionalne reprezentacije. [...] Jugoslavija je, če parafraziram Badiouja, generično ime za poraz aktualnih politik, ki delujejo na absolutnem služenju kapitala in nujnosti državne proizvodnje nacionalne in socialne substance« (Frlić v Nikčević, *Kazalište* nepag.).

tistega, ki ga ne slišimo. Slišani govor (največkrat glasen in divji) nastopa kot čvrsta dimna zavesa, ki zamolčani govor ohranja tam, kjer »je njegovo mesto«.

Ta Frljičev »vztrajnostni akt« funkcioniira kot permanentna moralna zaveza spominjati se tistega, kar družba iz različnih političnih in koristoljubnih razlogov pozablja. Pri tem je bistveno, da se

Frljičevo gledališče ne steka le v krog strokovne populacije, pri tem bi šlo za popolno atomiziranje njegovega delovanja, gre za razpršitev diskurza v politični, državni, nacionalni teritorij, kjer seveda obstoj določene uprizoritve ali projekta ne predstavlja več le neke izolirane umetnine, ampak je to utelešeni komentar, ki si v javnem prostoru zgradi svojo eksistenco že pred umetniškim aktom kot takim, še bolj pa v njem in v tem, kar mu sledi (Dobovšek, *Frljičeva trilogija nepag.*).

2.1. Osebno = javno = politično

V aktualnem času lahko Oliverja Frljiča štejem za edini »lokalni« primer, pri katerem so meje med zasebnim in javnim angažmajem zabrisane. Frljič kot režiser vedno deluje tudi osebno, hkrati pa to osebnost vnaša tudi v svojo javno podobo, zunaj gledališkega/umetniškega dogodka. Njegova maksima »gledališče ni cilj, ampak sredstvo« pomeni tudi, da se zaveda, da je aktivizem treba gledati v totalu, kot nenehno akcijo in celostno angažiranje, da je za osebnimi stališči treba stati tudi v zasebnem življenju, ne le med procesom določene uprizoritve. To še ne pomeni, da je edini, ki se v gledališču kritično spopada z vojnami v nekdanji Jugoslaviji v 90. letih prejšnjega stoletja, je pa edini, ki to počne kontinuirano. Ta kontinuiteta je dvorezna: po eni strani predstavlja upor, po drugi namiguje na njegovo nezmožnost. Razliko med angažiranim in aktivističnim režiserjem ali režiserko vidim v tem, da prvi kritično deluje in razmišlja zgolj v okviru umetniškega izražanja (ne pa nujno tudi zasebnega), medtem ko aktivistični deluje nenehno, aktivizem se zrašča tudi z njegovimi temeljnimi zasebnimi stališči (po katerih se ves čas ravna, ne le v okviru umetniškega ustvarjanja), realno posega v njegovo življenje.¹⁴⁰ Približevanje k nezamejenemu aktivizmu prepoznamo tudi v Frljičevem razumevanju lastne intimne in umetniške identitete:

140 Relativnost političnosti »gledališča upora« (in očitke o njegovi apolitičnosti) Milohnić poveže z izjavo Rolanda Barthesa, da »s sodbami o tem, kaj je 'angažirano', ne kaže hiteti, kajti tako angažirano kakor na videz neangažirano se lahko izkaže kot pojav iste ideje. Politika ni nepredušno ločena od umetnosti, in umetnostna

Kljub mejam, administrativnim peripetijam, je Jugoslavija moja kulturna in emocionalna dediščina; oblikoval me je ta jugoslovanski prostor. Razumem vse njene jezike, in kar je zelo pomembno, ne čutim nobene nacionalne pripadnosti. Nobene od teh držav ne doživljam kot svoje domovine; pa vendar je ves ta prostor – moja domovina! (Frljić v Nikčević, *Kazalište nepag.*).

Frljić skratka ne dovoli, da bi mu državne meje odredile, kaj in kje bo njegova kultura. »Svoje pripadnosti ne želim zreducirati na katerokoli od teh banana republik, ki so nastale z razpadom nekdanje skupne države. Mislim, da je bila ta država preveč resna za vse to, kar je iz nje nastalo. Kar seveda še ne pomeni, da sem za obnavljanje Jugoslavije ...« (Frljić v Maličev, *Za ustvarjalca nepag.*).

Redefinicijo funkcije umetniškega vodenja je Frljić leta 2014 realiziral v Hrvaškem narodnem gledališču Ivana pl. Zajca na Reki, kjer je v tandemu z Marinom Blaževićem razdril dotedanjo dinamiko te pozicije. Ni šlo le za absolutni vdor v ustaljeni institucionalni red, temveč tudi za podaljšek njegove angažiranosti. Če je do tistega trenutka kot avtor oziroma režiser v posamezna gledališča interveniral le s posamičnimi projekti, je z vodstvenim prevzemom nekega gledališča v ustaljeno in nadzorovano ideologijo vstopil sistematično in tako rekoč vseobsežno.¹⁴¹

Najbolj očiten poseg v predhodni položaj institucionalnega gledališča je bil ta, da je njegovo funkcijo prostora obrnil tudi navzven, da objekt, poslopje kot tako ni več zavzemalo le vloge arhitekturne lupine s svojo zgodovinsko in namensko konotacijo, v katero se vstopa in se šele z vstopom zgodi prelom med umetnostjo in družbo, torej med zunanjim in notranjim javnim teritorijem, ampak se je gledališko poslopje podvrгло širši vsebinski levitvi« (Dobovšek, *Frljićeva trilogija nepag.*).

praksa, kadar je res progresivna in angažirana, ne more ignorirati političnega konteksta, v katerem nastaja« (Barthes v Milohnić, *Teorije* 139).

141 »Izjava predsednika HDZ Tomislava Karamarka iz leta 2015, da 'reško Hrvaško narodno gledališče Ivana pl. Zajca, žal, ni več ne hrvaško in ne narodno, postalo je le še prostor kulturne okupacije, ki žali in se posmehuje hrvaški kulturi in hrvaškemu narodu' in da bo vrh vsega 'zamenjal njegovo vodstvo v istem hipu, ko zmaga na parlamentarnih volitvah', je slikovita reakcija, ki predstavlja agresivno mobiliziranje ideologije in k reševanju problema pristopa brez dialoga, pač pa z radikalizacijo izničenja nasprotnika. Na eni strani polne dvorane, na drugi histerija vladajočih in njihovih podanikov je Reko razcepilo na bojno polje, kjer prvo izziva z brutalno umetnostjo, druga pa z brutalnostjo odreagira. Konflikti v kontekstu Frljićevega delovanja na Reki se nenehno gibajo na nevarnem robu posega v posameznikovo avtonomijo telesa, so nemalokrat fizični, pri čemer jih sila zanosa ne varuje pred dejstvom, da so napadalci videni in je njihova agresija popolnoma transparentna. Kot recimo v primeru performansa *Otkaz Frljiću i Blaževiću*, zgodil se je na lanskem Festivalu poletnih reških noči, v katerem sta avtorja pred stavbo gledališča uprizorila bralno nizanje nakopičenega sovražnega govora, prejetega prek medijev, zasebne pošte in forumov, ob tej inscenaciji dokumentarnega gradiva pa bila deležna napada z jajci, kamni in psokami« (Dobovšek, *Frljićeva trilogija nepag.*).

Zaradi intervencij v zunanjo podobo gledališča so te akcije posegale tudi v dinamiko javnega prostora, s tem pa se je razširila tudi ciljna skupina: dialog gledališča z družbo ni več potekal na ozki liniji *predstava : občinstvo*, pač pa *gledališče : mesto*. Političnost geste se je tako pokazala v razpršitvi stališč, ki so dosegla veliko število prebivalcev Reke, vse do figur na oblasti, s tem pa so dobila tudi vsedrjavno razsežnost. Ustvarila se je še dodatna korespondenca, in sicer »konflikt« med statusom narodnega/tradicionalnega pojmovanja gledališke umetnosti in njenim sodobnim razumevanjem. Stavba HNK Ivana pl. Zajca je postala urbani eksponat, na katerega se pripenja sprotna, aktualna vsebina, medtem ko ji zgodovinska podstat služi za kontrast in referenco.

In prav v tem lahko razberemo bistveno komponento Frljićevega revolta, ki ga v tem primeru ne postavi v kakšno alternativno, subkulturno ali manjšinsko okolje, kjer bi prepričeval prepričane, temveč v elitistično in meščansko osišče. Obenem revolt razpne in napihne tudi izven tega formata ter s tem doseže najmanj dvojni učinek: umetniški angažma se ne le zoperstavi pričakovanjem dotedanjega občinstva, ampak si izbere in uveljavi tudi novo občinstvo, ki pravzaprav nima zveze z repertoarno vsebino, pravzaprav niti z zanimanjem za gledališče (prav tam).

Do institucionalnega gledališča Frljić pristopa z nekakšnimi ambivalentnimi pogledi; po eni strani ga razume kot anahron sistem, po drugi pa kot optimalen medij, kako »s svojo ideologijo« doseči kar najširši krog občinstva in medijske javnosti.

Sam sem v gledališče vstopil skozi mala vrata, ampak sem prepričan, da moramo izkoristiti obstoječe institucije, ker one že imajo svojo vidnost in vrednost tradicije, ki ju lahko izkoristimo. Mladim ustvarjalcem z neodvisne scene bi iz lastnih izkušenj priporočal, da čim prej vstopijo v institucije, ker so tam dostojni honorarji in ponujajo vidnost, ki se mi zdi izjemno pomembna, saj odpira komunikacijo z vrsto občinstva, s katerim se lahko ustvari prava ideološka konfrontacija (Frljić v Gvozdenić 56–57).

Frljićev princip ustvarjanja že v samem izhodišču želi preizpraševati zakoreninjene vzorce razumevanja in kreiranja gledališča. Z ultimativno zahtevo, da mora igralska zasedba do svoje uprizoritve nujno zavzeti stališče (ali je to negativno ali pozitivno, ni poglobitno), v »harmonijo« vnese nered, a ne gre le za provokacijo samo na sebi, temveč za (re)formacijo

preteklega sistema v novega, neznanega, še nepreverjenega.¹⁴² Pri tem gre vselej za dvojno izjavo: prva je namenjena ustvarjalni ekipi, druga občinstvu. Isto gesto v sicer drugačni obliki realizira tudi z redefinicijo nacionalnega gledališča na Reki, ki ga izmakne običajnim okvirom. Tako kot se v potencialni igralski zasedbi skoraj praviloma zgodi razkol v mnenjih in kasnejšem sodelovanju oziroma izstopu iz projekta, tako se je tudi na Reki zgodil ultimativni prepad med tistimi *za* in *proti*. Frljić načrtno nastopa kot radikalni sprožitelj mnenj in ne priznava varne, tihe, pasivne sredine. Pred tem lahko določena skupnost (naj bo to mesto ali gledališče) deluje v relativni simbiozi, kot režiser pa vselej povzroči ekspanzijo stališč in zahteva celovito opredelitev do dane problematike.

Proces uprizoritve, ki je doživel najbolj dramatičen in tudi javni upor nekaterih igralcev, je bil *Zoran Đinđić* v beograjskem Ateljeju 212.¹⁴³ Do različnih nesoglasij ali konfliktov prihaja tudi v Sloveniji, vendar praviloma zaradi metodologije dela in manj zaradi vsebine, ki bi bila v nasprotju s političnimi prepričanji igralke ali igralca. Obenem teh notranjih konfliktov Frljić ne razume kot destruktivne, prav obratno, pogosto morebitna tovrstna osebna stališča igralcev (ki se z njim ne strinjajo, vsaj ne v celoti) umesti v samo uprizoritev in z njo vnaša dimenzijo samonanašalnosti, hkrati pa še bolj razcepi tanko mejo med resničnim (dokumentarnim) in igranim (konstruiranim) na odru. Frljićeva metoda nastajanja določenega projekta vedno vsebuje polformalni dogovor, da lahko vsakdo od sodelujočih v času študija (v prvih dveh tednih) povsem legitimno izstopi iz projekta.

142 »Če govorimo o najbolj klasičnih gledaliških kategorijah, se konflikt začne v procesu vaj. Igralce poskušam soočiti s tistim, kar je pri njih samih nereflektirano, kar se jim zdi samoumevno. To se dotika tako njihovega razumevanja umetnosti kot vsega, kar jih vzpostavlja kot politične subjekte« (Frljić v Tadel, *Ne verjamem nepag.*).

143 Igralec Nenad Ćirić je v javnem pismu takrat med drugim zapisal: »Sem proti temu, da se mojemu narodu in moji domovini podtakne kolektivna odgovornost. Po Frljiću je kukavičluk negiranje kolektivne odgovornosti oziroma pozaba kolektivne odgovornosti. Ne sprejemem nobene vrste kolektivne odgovornosti« (Ćirić v Strugar 2012).

2.2 Večnormativnost političnega pri Oliverju Frljiću

Političnost – ki je lahko tako notranji kot zunanji zasuk v reprezentaciji – v opusu Oliverja Frljića razporejam na štiri ravni:

- **vsebinska političnost**
- **strukturna političnost**
- **perceptivna/interpretativna političnost**
- **medijska in pravna političnost**

2.2.1 Vsebinska političnost

Vsebinsko političnost definiram kot oznako, ki je v posameznem projektu najbolj razumljiva, transparentna, splošno komunikativna. Frljićeve avtorski projekti v samem izhodišču stremijo h kristalizaciji, jasni problematizaciji določene politične (zgodovinske ali aktualne) teme/dogodka, sporočilna neposrednost pa je pri tem temeljni uprizoritveni princip, s katerim se načrtno širi ciljno občinstvo. Frljić skozi uprizoritveno umetnost lomi hegemonsko ureditev oziroma hegemonski vidik razumevanja (lastne ali tuje) narodne, nacionalne, vojne (pol)preteklosti. Radikalno polarizirana mnenja občinstva in javnosti o njegovih projektih lahko razumemo kot posledico uprizoritvene forme, ki sicer še vedno »eksperimentira« z dramaturgijo in dokumentarističnimi metodologijami (pogosto gre tudi za nekakšen »backstage documentary«),¹⁴⁴ a vendar ne na račun zmanjšane dojemanja same vsebine. To je občutljivo polje, kjer ni enostavno določiti razmerja med etiko in estetiko, saj je prva vedno artikulirana in reprezentirana z drugo.

Jaz si pri vsaki predstavi prizadevam tudi za estetsko plat, je pa res, da so kritiki običajno bolj dojemljivi za etično platformo, ki ji resda vedno posvečam še zlasti veliko skrb. Seveda ravnato zato delam v gledališču, ker me zanima estetika. Sem pa prepričan, da se etika in estetika ne izključujeta; nasprotno, dopolnjujeta se. Meni včasih očitajo, da gre za plakatno, pamfletno gledališče, ampak prav tiste predstave, ki so bile deležne največ takšnih očitkov, se meni samemu zdijo estetsko najbolj vznemirljive (Frljić v Tadel, *Ne verjamem nepag.*).

144 Definicija »backstage documentary« se naslanja na opis načina dela v procesu nastajanja največkrat snovalnega gledališča. Dogodki, pogovori ali anekdote, ki so se avtorski ekipi (spontano) zgodili v času nastajanja uprizoritve, so nato fiksirani in umeščeni v gledališki dogodek kot del uprizoritvenega materiala, teksta.

Pravzaprav lahko ugotovimo, da občinstva, kritike ali širše javnosti ne moti format »plakatnega, pamfletnega gledališča« kot takega, ampak njegovo nenehno reproduciranje, ki pa ga Frljić izvaja zavestno. O principu in odnosu do plakatnega in pamfletnega gledališča Frljić v gledališkem listu ob uprizoritvi *Naše nasilje in vaše nasilje* pove:

Predstava *Naše nasilje in vaše nasilje* je za avstrijsko mainstream kritiko pričakovano preveč preprosta, pamfletska in plakatna, saj v njej izostanejo gledališki kodi, kakršne je ustvaril družbeni sloj, ki mu pripada tudi kritika, ki jih je razglasila za univerzalno estetsko vrednoto. In zares bi si želel, da bi mi kdo končno pojasnil, v čem je slabost preprostosti, pamfleta in plakata. Malevičevo *Belo na belem* je zelo preprosta slika, ampak slika, ki zastavlja vprašanje o sami naravi slikarskega medija. Med avtorji, ki so kot žanr uveljavili pamflet, pa so bili Jonathan Swift, Daniel Defoe in Voltaire (Frljić 4).

Do neke mere lahko plakatno/pamfletno gledališče vzporejamo z metodologijo televizijskega ali drugega sorodnega avdiovizualnega medija, ki temelji na dvodimenzionalnem formatu, njegov cilj pa je jasno podati določeno informacijo (ne da bi bila ta obremenjena s pretirano estetiko). Tovrstno Frljićevo gledališče pravzaprav ne želi »tekmovati« z gledališčem, ampak prej s televizijo (in drugimi množičnimi mediji), zato pogosto prevzame njen princip reprezentacije (ploščat, slikovit, ilustriran, direkten), vendar s to razliko, da v javnost lansira »alternativni« pogled na zgodovino ali aktualne politične dogodke. Plakatno/pamfletno metodo gledališča je torej treba umestiti širše, zunaj polja scenskih praks, saj njen cilj prvenstveno ni umetniški presežek, temveč vsebinska manifestacija prikritih, izbrisanih ali prirejenih zgodovinsko-političnih dogodkov. Ker gre za tematizacijo splošno veljavnih resnic (in se s tem dotika tudi posameznika) in javnost nagovarja z »razkrinkanjem« in odkrivanjem verodostojne resnice, na tej ravni sodi v obliko in razumevanje političnega gledališča pred obdobjem postdramskega.

V Frljićevem opusu lahko zasledimo niz »dramskih« oziroma nedokumentarnih uprizoritev, s katerimi je kot režiser pokazal širok žanrski potencial in preference za različne vsebinske in slogovne predloge, vendar je očitno, da v relaciji s (po)vojno tematiko ali drugim aktualnim družbenim dogajanjem možnost optimalne angažiranosti vidi v kreiranju dokumentarnih form. Frljićeve zareze v občutljive družbene rane lahko razumemo kot poteze, ki to družbo oživljajo, čeprav pri tem ne gre le za pritiskanje na »bolno tkivo«, gre za ozaveščanje tega tkiva samega

po sebi. Dandanes resnično gledališče morda obstaja le še v reprezentaciji bolečine, ki naj bi jo podoživljalo tudi občinstvo. Družba je še vedno prisotna, a le še v bolečini njene odsotnosti.

V opusu gledaliških režij Oliverja Frljića, ki jih bom uporabila v razčlenjevanju različnih formatov *političnega*, izpostavljam tiste, ki se v svoji vsebini in reprezentaciji neposredno navezujejo na polpreteklo politično dogajanje na območju nekdanje Jugoslavije. Pri tem namenoma izpuščam tiste njegove uprizoritve, ki temeljijo izključno na dramskih predlogah oziroma se pri tem neposredno ne dotikajo (aktualno)političnih vsebin, ali pa sem jih analizirala že prej (npr. *Leksikon YU mitologije*). Prav tako bom v tem poglavju izpustila uprizoritve *Kukavičluk*, *Pismo iz 1920*, *25.671* in *Aleksandra Zec*, ki jih bom temeljiteje analizirala v naslednjem poglavju.

Prelomna vstopna točka Oliverja Frljića v mednarodni gledališki prostor se zgodi z uprizoritvijo *Turbofolk* v produkciji HNK Ivana pl. Zajca, leta 2008, s katero gostuje po različnih državah in zanj prejme številne nagrade. V njej Frljić problematizira turbofolk glasbo (narodno glasbo) in jo med drugim označi kot tisto, ki »čisti« mračne ostanke nekdanje Jugoslavije. Turbofolk kot izjemen družbeni fenomen se je naselil v vse družbene razrede in statuse, je vseprisoten in je na nekritičen način že skoraj postal nekakšna nadidentiteta naroda. Pri tej nekritičnosti, ki jo lahko navežemo tudi na problematičnost pojma (jugo)nostalgije, ne gre le za fascinacijo nad cenenimi, nenehno recikliranimi zvočnimi podobami, pač pa tudi za širši kontekst. Turbofolk skupaj s kapitalizmom deli možnost apropiacije vsega, kar ustvarja in povečuje dobiček: od glasbenih žanrov, reprezentacijskih modusov do ideoloških pozicij. Znotraj te kulture tiči niz paradoksov, eden od njih je fenomen izjemne priljubljenosti pevke in tudi ikone LGBTQ scene Cece, ki je nekdanja žena vojnega zločinca Željka Ražnatovića Arkana.¹⁴⁵ Projekt *Turbofolk* so leta 2017 obnovili in znova odigrali na Reških poletnih nočeh.

Zdi se mi, da *Turbofolk* še vedno korespondira s časom in družbo, v kateri živimo. Od nedavne kninske HDZ županje, ki pleše na to glasbo, prek Zdravka Mamića, ki ob tej glasbi organizira rojstnodnevno zabavo Kolinde Grabar Kitarović, pa poroka Severine s sinom Dragana Kojića - Kebe, vse do Thompsona kot avtentičnega predstavnika fašistoidnega turbofolka ter koalicije HDZ in HNS (Hrvatska narodna stranka), pa do zmage Nives Celzijus v oddaji *Tvoje lice zvuči*

145 Upor ob uporabi Cecine glasbe izpelje v uprizoritvi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* tudi igralka Draga Potočnjak, ki pove, da je v času vaj odločno protestirala, da se v predstavi predvajajo Cecini komadi – prav iz tega razloga.

poznato – vse to potrjuje dejstvo, da turbofolk na Hrvaškem še vedno velja za osrednjo točko identifikacije pri hrvaških državljanih (Frljić v Cuculić 2017):

Pri tem pa njegovo funkcijo lahko razumemo kot prekrivanje nekdanje lastne zgodovine z novo, ki prevzame tolikšno pozornost in pozitivno emocionalno razpoloženje, da s tem do popolnosti zamegli vpogled v pretekla »narodna« zgodovinska obdobja.

Z avtorskim projektom *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*¹⁴⁶ v Slovenskem mladinskem gledališču v Ljubljani Frljić prvič režira tudi v Sloveniji. V njem reprezentira simbolni prostor Jugoslavije oziroma njenega razpada, hkrati pa vzpostavlja »love-and-hate relationship« tako v kontekstu pogleda na nekdanjo skupno državo kot na sam medij gledališča (njegovo impotenco). Frljić v njem radikalizira pojmovanje verižnih, množičnih smrti, ki v toku dogajanja zaradi prenasičenosti dosežejo situacijski absurd in emocionalno praznino. V spremni besedi k uprizoritvi zapiše:

Skozi inflacijo smrti, skozi nenehno ponavljanje neponovljivega poudariti gledališki mehanizem, ki vedno ostaja reprezentacija določene zunanje resničnosti. S kompulzivnimi poskusi inscenacije kolektivne smrti izziva gledališko reprezentacijo smrti, pa tudi samo idejo gledališke reprezentacije. Ponavljanja smrti, ki se na odru pojavljajo v skoraj pravilnih intervalih in po katerih izvajalci 'oživijo', razkrijejo zastoj gledaliških reprezentacijskih mehanizmov. Prav ti mehanizmi za proizvodnjo fikcije, ki najpogosteje ostajajo skriti, izrinejo vsakršen vsebinsko-tematski okvir in tako ostanejo edini vidni (Frljić 2010).

Hkrati se znotraj teh relacij vzpostavlja tudi neizogibno razmerje med Slovenijo in »državami v vojni«, kamor se znova naseljuje dispozitiv napredne Evrope in primitivnega Balkana. »Kje ste bili, ko se je začela vojna?! Štiristo kilometrov nižje od vas smo se mi klali, vi pa ste pili kapučino, pičke!«¹⁴⁷To občutje »lahkosti umiranja«, ki ga sporoča uprizoritvena reprezentacija, je politična alegorija na imunost ob spremljanju jugoslovanskih vojn v 90. letih, ta nevtralizacija in neodzivna zavest pa je posledica tako medijske manipulacije kot nevrološkega odzivanja človeka, ki je prezasičen z vojnimi podobami in zaradi tega otopi (o čemer smo govorili v poglavju *Estetizacija vojne*).

146 Naslov je vzet iz nekdanje jugoslovanske himne *Hej, Slovani*.

147 Replika iz uprizoritve oziroma neposrednega nagovora občinstva v izvedbi Primoža Bezjaka.

Izdajalec je zaradi tematike, a tudi fleksibilnega dramaturškega modela, doživel (in še vedno doživlja) izjemno število mednarodnih gostovanj.

Ocena, da je Oliver Frljić ustvaril stroj, ki bi lahko »gostoval« – ali bi ga bilo vedno znova moč pognati – po vseh mestih z gostoljubnimi in na korak od železnega repertoarja ter temu ustreznega mišljenja pripravljenimi gledališči, ne le po nekdanji državi in regiji, je na videz porogljiva. Toda takšen stroj je enako potreben kot resničen (Ružić, *Resničen nepag.*).

Za namene gostovanj ustvarjalna ekipa vsakič znova razišče lokalno problematiko (ekološko, politično, vojno, kulturno ...) in jih adaptira v koncept uprizoritve. S tem se poviša raven identifikacije pri občinstvu, ki sicer ni neposredno (»etično«) vezano na vojno dogajanje v nekdanji Jugoslaviji v 90. letih 20. stoletja, a ga dramaturško-režijski princip identifikacije z lastnimi »travmami« ali lokalnimi nerazrešenimi zgodovinskimi konflikti približa k razumevanju o omenjenem vojnem dogajanju (ali celo sočustvovanju z njim). Ali če zaključimo s stavkom iz finske kritike: »Gledano tudi s finske perspektive, ima Balkan pred seboj še dolgo pot. Takšne predstave lahko to pot v najboljšem primeru naredijo nekoliko manj vijugasto« (Vuori 2011). Pri čemer verjetno ni dvoma, da v ta Balkan umešča tudi Slovenijo, čeprav se Slovenija sama ne (želi).

Frljićeve *Bakhe* so prvič uprizorjene že leta 2008 na Splitskem poletju (Splitsko ljetu), leta 2015 pa so v skrajšani obliki (na eno uro) umeščene v *Trilogijo o hrvaškem fašizmu*¹⁴⁸ v zasnovi režiserja Oliverja Frljića in dramaturga Marina Blaževića. *Trilogija* je bila premierno odigrana 22. junija 2015, na dan antifašističnega boja. Premiero *Bakh* leta 2008 je pospremil incident, najprej jo je prepovedal takratni intendant splitskega narodnega gledališča Milan Štrljčić – ta poteza je predstavljala notranjo cenzuro, saj je tak radikalni poseg v umetniško avtonomijo na Hrvaškem opravila interna, gledališka instanca. Razlog za Štrljčićevo skepsu oziroma strah so bili v uprizoritvi uporabljeni dokumentarni televizijski posnetki Sanaderjevega nacionalističnega govora na splitski Rivi,¹⁴⁹ ki so se eksplicitno nanašali na vojne zločine v

148 Trilogijo predstav *Bakhe*, *Aleksandra Zec* in *Hrvatsko glumište* lahko beremo kot individualne pripovedi, ki prvenstveno ne težijo k prisiljenemu sopovezovanju, a je v njih zaznati včasih drobne, drugič očitne paralele, idejno kontinuiteto in večkratno rabo istih odrskih znakov. Najopaznejši motiv, ki se namerno pojavlja v vseh treh delih, je lik Aleksandre Zec, ki se v *Bakhah* formira kot markirano truplo – mrtvi znak, v drugem delu zasede mesto protagonistke, v tretjem pa se vrne v simbolizirani obliki, kot telo maščevanja, vesti in prisposoda za nenehno vračanje k začetku brez možnosti razrešitve.

149 »... ko smo osvobodili deželo v tistih sijajnih operacijah Blisk in Nevihta [...], sta nam bili hrvaška vojska in hrvaška policija, so nam bile hrvaške oborožene sile v ponos, in tako bo ostalo, ne glede na to, kaj nasprotnega danes počnejo ... Danes, samo pet let pozneje, nerazumna politika naše generale, naše hrvaške

tamkajšnji luki Lora med domovinsko vojno, katerih izvršitelji so ostali nekaznovani. Kasneje je v bran predstavi in proti vsakršni cenzuri, paradoksalno, nastopil prav Sanader (Sanader je bil v začetku devetdesetih let kratek čas intendant Hrvaškega narodnega gledališča v Splitu), takratni predsednik vlade, ki pa je s tem, ko je dovolil premiero projekta, sočasno prav zato izkazal oblastniško moč nad potekom dogodkov. Priredba prvotne predstave, ki je bila nato rekonstruirana v *Trilogiji*, prikazuje zgoščeno, skrčeno motiviko originala. Tekstualno se še vedno naslanja na Evripidove *Bakhantke*, največji poudarek pa ostaja na krvoločnosti antične mitologije, repetitiji slikovitih opisov trganja kože in mesa ter terorja množice nad posameznikom.

Evripid se torej v odrsko inscenacijo vtira precej deklarativno, z distanco, čeprav zato nič manj učinkovito, je tisti »varni« kontrapunkt mesenosti na odru, ki se prek Evripida navezuje na hrvaško, lokalno vojno situacijo – akterji so med drugim oblečeni v vojaške uniforme. Razjarjenega boga Dioniza, ki Grke deli v verjetje in dvom njegovega obstoja, zamenja premier Ivo Sanader, bog nad bogovi v tedanji hrvaški politiki (Dobovšek, *Frljićeva trilogija* nepag.).

Format uprizoritve je estetski, poetičen, tu in tam upočasnjena in že skoraj učinkuje kot vizualizirana poezija, a ravno v tej počasnosti se skriva srhljivost odrskega početja, ki posamezne situacije razvleče do trenutka krčevite tesnobe, ko atmosfera, vizualna redukcija in natančna mizanscena vzbudijo skrajno nelagodje. »Upočasnjeno, minimalistično premikanje ležečih trupel, ki se izvijajo iz vojaških vreč za mrličje, in vojni veteran na invalidskem vozičku ter nedolžno pospravljanje potacanih koščkov mesa, ki se fluidno z neko povsem naivno in kakor da nezavedno gesto oblikujejo v svastiko, so prizori, ki veljajo za temelje znotraj asociativne mreže« (prav tam). Dokumentarne fotografije in zvočni posnetki vstopajo v strukturo kot veristični kontrapunkt siceršnji simboliki,¹⁵⁰ vzpostavlja se uravnoteženost med realnim in metaforičnim, pri tem pa se v kritično optiko ne postavlja le politike in države, temveč predvsem neobstoječi angažma hrvaškega igralsstva in njegove »strahopetnosti«. To

častnike, sili v skrivanje, sili v nekakšen sram ... Toda mi jim sporočamo: ponosni smo na hrvaške generale, ponosni smo na hrvaške častnike, ponosni smo na hrvaške branitelje in ponosni smo na našega viteza Mirka Norca« (Ivo Sanader, na Splitski rivi, 11. februarja 2001).

150 »Od samega začetka predstava gradi na dualnosti znakov/simbolov in stvarnosti. Najočitnejša je konceptualna raba živalskega mesa (v vseh treh predstavah), ki do neke mere učinkuje kot vdor realnega (tudi zaradi vonjav) ali le simbolika krvoločnosti, toda v primerjavi z mislijo na človeško meso (kot glavnim akterjem v vojni) prvinskost živalskega mesa vedno ostane le njegov približek. Bestialno, starogrško, živalsko in sodobno barbarstvo se prelivajo v dramaturgiji zaciklanosti, s pomeni in podteksti oplajajo drug drugega, s čimer ustvarjajo nov, vmesni prostor med antično mitologijo, arhetipi in surovo sedanostjo. Determinanta prihodnosti, naenkrat in paradoksalno, postane predvidljiva« (Dobovšek, *Trilogija* nepag.).

stališče je najbolj nazorno prikazano z uničenjem makete osrednje nacionalne gledališke hiše na Hrvaškem, zagrebškega HNK, v kateri so igralci in operni pevci na slovesnosti ob rojstnem dnevu prvega hrvaškega predsednika Franja Tuđmana. Prizor se podaljša s citatom Branka Gavelle: »Ta pojem odgovornosti bo treba enkrat usrediščiti tam, kjer je pravi motor gledališkega delovanja, in to je umetniška odgovornost igralca.«¹⁵¹

Do stanjšane meje med konstruktom in dejanskim prav tako privede sklepni prizor, v katerem igralci po popiti steklenici (krvavo) rdečega vina omotično in z zatikanjem recitirajo Evripidove verze in se ob tem gostilniško režijo medsebojnim zdrsom in pozabljanju besed. Smeh se v tem hipu kakor da simbolično povezne čez celotno predstavo, jo – kljub njeni vsebinski in idejni brutalnosti – docela relativizira in z nekaj opojne substance preobrne videnje realnosti in njenih posledic. Zgovoren prizor, ki v svojem namenoma dokaj banalnem pristopu pravzaprav povzame kolektivno stanje duha in metodologijo delovanja človeštva (»sprotno splakovanje nezaželenega«).

Drugi del *Trilogije o hrvaškem fašizmu* je uprizoritev *Aleksandra Zec*, ki jo bom analizirala v naslednjem poglavju. Zadnji del je *Hrvatsko glumište (Hrvaško igrilstvo)*,¹⁵² ki se že takoj začne s provokativno uvodno sekvenco rekonstruirane kompozicije Zadnje večerje, a se nato kmalu »razgradi«, sesuje in transformira v kolekcijo ustaških uniform s pripetimi angelskimi krili. Skozi dogajanje se neprestano vije zvočna kulisa narodnozavednih pesmi, med drugim predelav hrvaške himne,¹⁵³ ki jo v mehanizirani maniri pojejo igralci, pri tem pa salutirajo v ustaški pozdrav.

Zvočno dokumentarno gradivo¹⁵⁴ je ves čas obrobjeno s koreografsko estetiko, kolektivnim gibom, ki želi kljub surovi vsebini formo ustvariti poetično in se morda izogiba premočni

151 Citat je del besedila v predstavi.

152 Okoli uprizoritve se je prav tako vnela javna diskusija, ki je nasledila polemiko Slobodana Šnajderja, avtorja drame *Hrvaški Faust*, ki naj bi ga koncipirala Oliver Frlić in Marin Blažević. Na koncu *Hrvaški Faust* ni bil uprizorjen, je pa bil realiziran avtorski projekt *Hrvaško igrilstvo*, ki je – zaradi tematiziranja NDH (Neodvisna država Hrvaška) v 90. letih na Hrvaškem – izzval deljene odzive, napade in sodbe, tudi priReški nadškofiji.

153 Na primer *Lijepa naša* v izvedbi Bijelog dugma, ki je nastala kot kompilacija besedila hrvaške himne in besedila *Tamo daleko*.

154 »Dragi prijatelji, Hrvatice in Hrvati, dragi člani Hrvaške demokratske skupnosti, dragi člani strank koalicijskih partneric, vsem se zahvaljujem za vse, kar ste naredili, ampak povedati moram en stavek – imamo predsednico! Največja hrvaška stranka, ki je pod vodstvom dr. Tuđmana, največjega Hrvata dvajsetega stoletja, ustvarila hrvaško državo, je danes dala in imela najboljšega kandidata – in ima danes svojega predsednika

vsebinski konkretizaciji (v tem se predstava precej nagiba k estetiki Frljičevega avtorskega projekta *Kompleks Ristić*).¹⁵⁵ Močna simbolika prikazovanja golih teles pod tušem, razuzdano opletanje s križi, mobilni kip svete Marije s titovko ali dvoumna oralna funkcija použivanja hostije ter tako rekoč kontinuirana vpeljava glasbene/zvočne podlage (kot temeljni kolektivni/emocionalni vzgib) gradijo razsekano dramaturgijo, ta pa računa na asociativno sosledje, ki ne bi bilo preveč zavezujoče (enoznačno), a še vedno dovolj pomensko. »Ne gre za neetično senzacijo ideoloških simbolov, ampak za njihov vnos v umetniško dejanje, v katerem se njihova uniformiranost hipoma spremeni v scenski znak ('današnja etika je jutrišnja estetika'), vznikne t. i. gledališče perverzije, ki je mišljeno tudi kot stapljanje pritlehnega s sakralnim, konstruiranega z realnim« (prav tam). Ta perverzija, ki se med drugim kaže kot preslikava državne in gledališke nekritičnosti ter neodzivanja na polpreteklo zgodovino (genocid, vojne zločine ...), kot svoj establišment ves čas preigrava tudi raznolikost perspektiv znotraj pričujočega gledališkega sistema. Občinstvu in dogajanju, ki sta do tega trenutka na odru, se razpre volumen dvorane HNK Ivana pl. Zajca, ki najprej zazeva kot črna praznina, nato pa vznikne podoba pojočega številnega »ustaškega zbora«, razporejenega po ložah.¹⁵⁶

Avtorski projekt *Zoran Đinđić* v beograjskem Ateljeju 212 se je izkazal za enega bolj tveganih in kontroverznih – tako z vidika uprizoritvene prakse kot političnega okolja, v katerem je nastal. Projekt se je znašel pod plazom polemik, ki so – kar je že stara praksa – potekale med tistimi, ki so si predstavo ogledali, in tistimi, ki si je niso. Prvi spori so se začeli že v študijskem procesu, nekateri igralci so zato opustili sodelovanje, Frljič pa je tudi to kasneje umestil v uprizoritev.¹⁵⁷ Frljič se pri tem projektu še toliko bolj eksplicitno in deklarativno navezuje na retoriko Bertolta Brechta in njegovo videnje družbe. V spremni besedi k uprizoritvi je zapisal Brechtov citat:

republike! Franjo! Franjo! Franjo!« (Govor Tomislava Karamarka, predsednika HDZ, po razglasitvi predsednice Republike Hrvaške Kolinde Grabar Kitarović, januar 2015).

155 *Kompleks Ristić*, režija Oliver Frljič, Slovensko mladinsko gledališče, HNK Ivana pl. Zajca, Reka, Bitef, Beograd, MOT, Skopje, premiera 1. oktobra 2015.

156 »Z roba rampe, iz mrtvaške vreče zleze ena od predhodnih 12-letnih deklic. Vznik ustaškega kolektiva kot priklic k Aleksandri Zec, pravkar iz mrliške vreče vstali iz onstranstva, ki zdaj v razpotegnjeni časovni liniji s puško motri njih (repetitivni 'Jaz ne sovražim!'), nato pa se z isto grožnjo razstrelitve preseli tudi k igralski zasedbi. Njen maščevalni/užaljeni/besni, a navzven osupljivo hladnokrven obračun se torej ne obrača le k tistim, ki so zločin izvedli, ampak tudi k tistim, ki so o njem (predolgo) molčali« (Dobovšek, *Trilogija nepag.*).

157 Prav tako je vanjo umestil svoje prepoznavne avtoreferencialne provokacije v slogu: »To predstavo je režiral Oliver Frljič – Hrvat! Zdaj se gotovo sprašujete, zakaj neki Hrvat režira predstavo o mrtvem srbskem premieru, in to celo v času volitev. No, jaz imam tu dokument, v katerem je Frljič podpisal pogodbo z neko marketinško agencijo, ki dela za Demokratsko stranko, in sicer za 60.000 evrov.«

Od vseh nepismenosti je najhujša politična nepismenost. Politično nepismen človek nič ne sliši, nič ne govori, ne sodeluje v političnem dogajanju. Tak človek ne ve, da so življenjski stroški, cena fižola, rib, moke, najemnine, čevljev, zdravil, odvisni od političnih odločitev. Tako neumen je, da se celo hvali in ponaša s tem, kako sovraži politiko. Ta imbecil ne ve, da se zaradi njegovega političnega neznanja rojevajo prostitucija, zapuščeni otroci in najhujši od vseh lopovov: skorumpirani politiki, ki jih podkupujejo lokalna podjetja in multinacionalke (Frljić, *Zoran Đinđić nepag.*).

Uprizoritev je prvenstveno osredotočena na atentat na Zorana Đinđića,¹⁵⁸ a je po drugi strani ta dogodek tudi povod za preizpraševanje širših družbenih kontekstov, ki so nastali kot njegova posledica. Frljić se je do projekta opredelil s stališčem, da »glede na to, da je na življenje Beograjčanov atentat na Đinđića imel izjemen vpliv, ne razumem, kako lahko nekdo zavrne sodelovanje v takem projektu. Hkrati pa brez težav sodelujejo v predstavah, ki ne govorijo o ničemer. Morda je to logično, ampak sam imam s tem velik problem« (Frljić v Nikčević, *Kazalište nepag.*).

Uprizoritveni princip avtorskega projekta je za Frljića značilen. Gre za verigo vizualnih sekvenc, ki preigravajo pomen, moč in manipulacijo z verskimi in nacionalnimi simboli. V predstavi se igralska zasedba ves čas preoblači, pod duhovniškimi kutami se »skrivajo« maskirne uniforme, pa oprave japijev, majice s parolami in krvava srajca ubitega premiera.¹⁵⁹ Kot scenografski znak se pojavita tudi maketa cerkve svetega Save in parafraza znane izjave enega od »petooktobrskih politikov«:¹⁶⁰ roke imam krvave, a vest čisto. Ana Tasić v svoji kritiki poudari, da je treba v tej predstavi pojem »lika« razumeti dobesedno, saj v njej ni nobenih tradicionalnih likov in tudi njihovega linearnega razvoja ne. »Aristotelovsko gledališče je zravnano z zemljo, igralci so performerji, ki ne ustvarjajo več nobene iluzije, nasprotno, na vsak način jo postavljajo pod vprašaj. Igra temelji na razkosanih postulatih dramskega, mimetičnega gledališča, pri čemer zelo ironično tretira njegovo imanentno lažnost« (Tasić, *Etika nepag.*).

158 Zoran Đinđić (1952–2003), srbski politik, župan Beograda (1997) in predsednik srbske vlade (2001–2003). Tudi filozof, pedagog in pisatelj.

159 Igralka Tamara Krcunović na začetku prizora kaže stvari, ki jih je Zoran Đinđić imel na sebi v trenutku, ko je bil ubit – njegovo srajco. Nato začne bruhati po srbski zastavi.

160 Demonstracije 5. oktobra 2000 v Beogradu so prisilile Slobodana Miloševića, da je sprejel poraz na volitvah.

V uprizoritvi je tudi izstopajoč narativni moment, ko igralska zasedba neposredno nagovori občinstvo in pri tem računa na učinek prenosa surove realnosti v gledališki, fiktivni prostor:

Zaradi vas smo v Srebrenici pobili 8000 muslimanov v sedmih dneh.

Zaradi vas smo izgnali 850.000 Albancev s Kosova.

Zaradi vas smo s snajperji varovali Sarajevo.

Zaradi vas smo ubili Srđana Aleksića.

Zaradi vas smo morali ubiti gardiste na Topčiderju.

Zaradi vas smo bombardirali Dubrovnik.

Zaradi vas smo žrtvovali ljudi v RTS.

Zaradi vas smo se prijavljali v prostovoljne garde.

Zaradi vas smo vrgli Stambolića v apno.

Zaradi vas smo prenašali Arkanovo poroko.

Zaradi vas smo podpisali slavno resolucijo 1244.

Zaradi vas smo postavljali balvane in barikade.

Zaradi vas smo dobili 12-letne narkomane in heroin za 400 dinarjev.

Zaradi vas smo požgali ambasado ZDA.

Zaradi vas imamo zdaj 15-letnike, ki mislijo, da je vsak »Šiptar« gnoj za taborišče, da je vsak Hrvat ustaš, da je vsak bosanski musliman balija [zaostal človek, primitivec], da je vsakega treba zaklati.

Zaradi vas smo gledali Đokovića 24 ur, zato da se ne bi imeli časa ukvarjati z resnimi problemi.

Zaradi vas smo ubijali novinarje: Ćuruvijo, Dada in še koga.

Zaradi vas smo dopustili, da nam B92 in podobni solijo pamet.

Zaradi vas smo prijeli Miloševića.

Zaradi vas smo dobili Miškovića, da nam pije kri.

Zaradi vas smo prepoznavni po množični grobnici v Batajnici.

Zaradi vas smo pustili, da gre Ceca iz zapora v hišni pripor.

Zaradi vas smo privolili to, da se *jebemo* v resničnostnih šovih.

Zaradi vas smo dovolili, da zaščitene priče živijo bolje od nas.

Zaradi vas smo Miro Marković pospremili v Moskvo.

Zaradi vas smo pripeljali Dobrico za predsednika.

Zaradi vas smo ubili Zorana Đinđića!

Frljić ne priznava neobstoja »kolektivne krivde« in »kolektivne odgovornosti« oziroma se pri tem največkrat sklicuje na posameznika (državljana) kot na člen kolektivne verige, ta individuum pa je vedno sam odgovoren za to, koga ali katero politično stranko bo volil oziroma se bo tej izbiri (pravici/dolžnosti) pasivno odrekel. V tokratnem primeru svoje stališče premakne na skrajno vsakdanjo raven z »očitkom«, da se ljudje raje angažirajo za spremljanje

športnih dogodkov in tv-serij namesto za razkrinkavanje ali vsaj vzpostavitev kritičnega odnosa do političnih ali vojnih dogodkov.

Vpliv in umestitev glasbe imata v tako rekoč vseh Frljićevih projektih velik pomen, ker jo v predstavah praviloma uporablja kot dva ekstrema: prvi so nacionalne, nacionalistične, državotvorne pesmi, drugi pa turbofolk in sodobna pop (trash) glasba. Če v drugih projektih vnos glasbe nastopa kot del dramaturgije, v *Kompleksu Ristić*¹⁶¹ dobi glavno strukturno vlogo, tudi zato, ker je igralska zasedba tokrat tako rekoč nema. Frljićevo gledališče, v katerem pri postavitvah načrtno prevladujejo prav verbalne komponente, se v *Kompleksu* zaobrne v svoje »nasprotje«, uprizoritev tu svojo sporočilnost v glavnini reprezentira le še skozi vizualno simboliko in zvočne/glasbene asociacije (od *Bilećanke* do Nirvane). Takšen princip se zdi tudi logičen, saj je:

Frljić z ekipo dramaturgov (Olga Dimitrijević, Ana Vilenica, Nina Gojić, Rok Vevar, Tomaž Toporišič, Goran Injac) naredil paradigmatski presek metod, s katerimi je Ristić šokiral javnost v socializmu in po njem. Pri tem družbeni sistem, v katerem je Ristić ustanovil KPGT (Kazalište pozorišče gledališče teatar), po Frljićevem mnenju igra eno od ključnih vlog pri recepciji njegovih izrednih predstav. Prihodnost je, resnici na ljubo, »izdala« Ristićevo umetniško avantgardnost. Domnevamo, da hoče Frljić z umetniškim jezikom pokazati, da je prihodnost Ristićeve zgodovinsko zelo pomembne predstave zaradi njegovega poznejšega političnega angažiranja tako ideološko kot umetniško spremenila v retrogradne (Bošković, *Povratak nepag.*).

Z mednarodnim projektom *Kompleks Ristić* je Frljić med drugim hotel spodbuditi javne diskusije o KPGT,¹⁶² saj je večina tistih, ki so sodelovali z Ristićem, to epizodo svojega ustvarjanja izbrisala iz lastne biografije. Frljićeva prva motivacija je bila problematizirati »izgon« Ljubiše Ristića iz gledališke družbe nekdanje Jugoslavije. »Uradna politika se namreč ni hotela spominjati ljudi, ki so izzvali revolucijo, potem pa postali odpadniki. Tu se je začela moja fascinacija z njim« (Frljić v Maličev, *Za ustvarjalca nepag.*): Frljić prav tako govori o Ristićevi miselnosti, ki je pravzaprav tudi njegova. Ristić je namreč razne institucije izkoristil

161 Razlaga, od kod izhaja naslov projekta: »Tega projekta sem se lotil tudi zato, ker nekateri režiserji poskušajo negirati in prikriti formativni vpliv, ki ga je nanje imel ta režiser. Eden od njih, bil je tudi moj profesor na zagrebški akademiji, Branko Brezovac, ves čas zanika, da je njegov umetniški kredito oblikoval Ristić. Njegova dela evidentno kažejo ravno nasprotno. Zanimivo bi bilo slišati, zakaj on in vsi ostali tako zavzeto skrivajo, iz katerega vodnjaka so se napajali ... In zakaj imajo tak odnos do Ristića? Trpijo za kompleksom Ristić?« (Frljić v Maličev, *Za ustvarjalca nepag.*)

162 KPGT (akronim za kazalište, pozorišče, gledališče, teatar) je ime nekdanje neinstitucionalne gledališke skupnosti s sedežem v Zagrebu, ki je delovala po vsej Jugoslaviji. Ustanovljena je bila leta 1977.

za svoje »socialno-družbene« performanse, s tem je, tako kot Frljić, razumel, da gledališče ni samo tisto, kar vidimo na odru, ampak širok horizont, ki se začne veliko prej in konča veliko kasneje, kot je realno trajanje predstave.

Rok Vevar, tudi eden od dramaturgov uprizoritve, mrežni projekt KPGT (»Ristićevo gledališko podjetje«) v gledališkem listu *Kompleks Ristić* formulira v treh točkah: prvič, kot nekakšen sistem, paralelen jugoslovanski institucionalni gledališki mreži; drugič, z estetiko »novega baroka«, s katero Ristić utopična avantgardna razmerja med življenjem in umetnostjo prestavi v heterotopije novih gledaliških prostorov in ambientov, v kakršnih se kakor v svetiščih meditira o nekakšni popravi zamegljenega sveta; in tretjič, s prepričanjem, da se v teh svetiščih nacionalna sestava jugoslovanske države z vsemi razlikami kultivira v skupno jugoslovansko nacijo, saj se v gledališču, kot pravi Ristić, vselej potrjuje skupnost (13). Tu sicer naletimo na neki temeljni nesporazum, ki izvira iz različne kategorizacije režiserjeve funkcije. »Režiser je tisti, ki se je odločil za isto kot igralec, vendar si ni upal biti igralec. Ni si upal biti veliko ljudi in nihče. Režiser je tisti, ki je dovolj nečimrn, da je nekdo, da prevzame položaj boga in ustvarja svet« (Ristić v Vevar). Kljub temu da Frljić ne zanika velikega vpliva Ristića na svoje razumevanje in ustvarjanje gledališča, pa je bistveno distinkcijo opaziti v njunem razumevanju pozicije režiserja. »[...] Kar je ravno včeraj nekdo izjavil: da je Ristić v svoje gledališče preslikal vojaški model absolutne podrejenosti in da ni dovolil, da bi kdorkoli podvomil v avtoriteto režiserja. Ne vem, koliko to drži in ali je izjava dejanski odraz resnice, toda moje gledališče je nekaj diametralno nasprotnega. Konstituirano je na dvomu v režiserski subjekt« (Frljić v Maličev, *Za ustvarjalca nepag.*).

V *Kompleksu Ristić* pride do nekakšnega »kompromisa«, kjer izbrane uprizoritve Ljubiše Ristića (v obdobju 1981–1985), ki so takrat temeljile na (avtoritativnem) kultu režiserja (režiserskega gledališča), doživijo reinterpreterirano reciklažo oziroma simbolizirano in tudi fragmentirano rekonstrukcijo, ki striktno temelji na modelu skupnostnega, snovalnega gledališča.

Verjetnost, da se vam med ogledom vzbudijo zakopana čustva, je velika. Nasploh je bil vtis, da se čustvena stanja z odra prosto prelivajo v občinstvo, njegova resnost pa spet na oder, s čimer kompleks pridobiva najpomembnejšo razsežnost: iz predelanih izhodiščnih motivov (iz kritičnega gledališča preteklega časa) se ustvari situacija tukaj in zdaj, ki – tako si želimo verjeti – ni zgolj estetizirana, odrska, temveč je tudi artikuliran komentar aktualnih razmer, v katerih

s(m)o se znašli Postjugoslovani, vključno s tistimi, rojenimi po letu 1990 (Jelesijević, *Kazalište nepag.*).

Ravno zadnji stavek je eden ključnih, v njem je prepoznati presežno vrednost projekta, ki zaradi prave uravnovešenosti med dokumentarnim in metaforičnim doseže učinek ne le pri občinstvu, ki je Ristićeve predstave prvoosebno doživelo, temveč tudi pri tistih, ki jih niso, saj je zanje estetika postavitve še vedno dovolj dramaturško utemeljena, da posreduje kritičen, a tudi emocionalen vpogled v politično, vojno in gledališko strukturo nekdanje Jugoslavije.

V sklopu vsebinske političnosti omenimo vsaj še dve Frljićevi uprizoritvi, ki sicer nista neposredno vezani na tematiko vojn v 90. letih, a jo Frljić ne glede na dano literarno predlogo (scenografsko ali vsebinsko) umesti v dogajanje. V uprizoritvi *Oče na službenem potovanju* (*Otac na službenom putu*) se pojavi konstrukcija sivega stopnišča v obliki Jugoslavije, Frljić pa v to kultno zgodbo Abdulaha Sidrana vnese tudi konotacijo današnjega (sodobnega) vpogleda v stanje nekdanje Jugoslavije. Besedilo presekava z »brechtovskimi komadi«, ki temeljijo na motivih narodnih in borbenih pesmih, z njimi poskuša doseči ravnovesje med ironiziranjem in emocionalno katarzo – torej občinstvu preprečiti fiksacijo zgolj enosmerne percepcije na dogajanje. S posameznimi »lebdečimi« rekviziti (krstami) se Frljić želi tudi približati nadrealizmu, pomemben komentar pa se skriva v angažiranju Vlastimirja Đuze Stojiljkovića v vlogi fantka Dina. Stojiljković tu nastopa kot utelešena reprezentacija nekoga, ki je polpreteklo zgodovino in dogajanje v Jugoslaviji doživel, a je obenem umeščena v otroško telo, kar lahko med drugim beremo kot ciklanje zgodovine (ali celo transgeneracijsko prenašanje travm). »Šel sem za gledališkim jezikom. Po dolgem času. Poskušal sem ga slišati, ko se izključijo vse druge vsebine. Poslušal sem ta jezik in v njegovem šepetanju poskušal slišati amnestijo odgovornosti do časa, v katerem živim«. ¹⁶³ Ana Tasić je v svoji kritiki med drugim zapisala:

Predstava govori o problemih, ki so prepoznavni in aktualni tudi danes, čeprav živimo v nominalni demokratični ureditvi. Forma oblasti se je spremenila, ne pa tudi njena vsebina. Manipulacije, represije, sistemsko krčenje prostora svobode celostno odrejajo tudi naše današnje okolje, mogoče celo bolj perfidno kot nekoč, ker je današnja politika še bolj neobzirna, lažna, z namišljeno retoriko svobode in iluzij o neštetih možnostih izbiranja. Zgodovina se neprestano ponavlja – najprej se odigrava kot tragedija, nato kot groteskna farsa. Izbor forme v tej predstavi

163 Spremljena beseda Oliverja Frljića ob uprizoritvi.

– groteskni muzikal – podčrtuje zavest o tem ponavljanju, o tej brezizhodnosti, o večnem skakljanju obupnih političnih parol (Tasić, *Koprcanje nepag.*).

*Dantonova smrt*¹⁶⁴ na Dubrovniških poletnih igrah (2012) je doživela le premiero in nobenih ponovitev. Razlog je bil v prepovedi, ki jo je zahtevala veterinarska inšpekcija, potem ko jo je društvo Prijatelji živali opozorilo, da na odru zakoljejo kokoš.¹⁶⁵ Frljić se je pri tem skliceval na problematiziranje uprizarjanja smrti na odru: »Zanimalo me je vprašanje realne smrti v kontekstu gledališke reprezentacije. Kajti realna smrt včasih suspendira gledališko reprezentacijo. Smrt ne predstavlja nič drugega kot samo sebe« (Frljić v Pavlović 2012). Prav toliko je bila sporna scenografska ideja, ki je gledalce in gledalke postavila v vlogo nepremičnih prič, njihove glave utesnila v prirejene giljotine ter jih sočasno vstavila na oder, v sam igralni prostor. Pojem revolucije pri Büchnerju Frljić uprizori kot izjemno brutalnost, ki se ne dotika le fikcije in nastopajočih, temveč tudi občinstva. V rdeče oblečeni in rdeče pobarvani izvajalci krčevito in dinamično oblikujejo idejo o revoluciji kot izgovor za pokole in pokole zaradi pokola samega, pri tem pa se kaže kot neizogibno tudi vzporejanje s pokoli na območju nekdanje Jugoslavije.

Do tega trenutka¹⁶⁶ zadnja uprizoritev, ki jo Frljić režira v prostoru nekdanje Jugoslavije, je *Šest oseb išče avtorja*.¹⁶⁷ V njej se eksplicitno osredotoča na lokalno družbo, ki je zadnjih šestindvajset let obsesivno iskala svojo identiteto in avtorja, s čimer je Pirandellovi drami dodal nove resonančne plasti. Izvirni humor je s tragikomičnimi elementi obložil z referencami o fašizaciji hrvaške družbe, ki ji očita, da s fašizmom dehumanizira ljudstvo, obenem pa z njim normalizira uzakonjene ali zamolčane, tolerirane zločine, storjene zaradi rase ali drugačne identitetne oznake.

V konceptu se naslanja na ključna umetniška dela, ki so skozi komedijo obračunala s fašizmom (Chaplinov *Veliki diktator*, Brechtov *Ustavljivi vzpon Artura Uija*, Lubitshev *Biti ali ne biti*),

164 Georg Büchner: *Dantonova smrt*, režija Oliver Frljić, 63. Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, premiera 20. avgusta 2012.

165 Mnoge zakonske določbe o zaščiti živali v pravnih sistemih sodobnih parlamentarnih demokracij so prepajane s hipokrizijo in dvojnimi merili. Čeprav ti zakoni prepovedujejo zakol ali usmrnitev živali v umetnostne namene, še vedno dovoljujejo nadzorovane usmrtnice živali na tradicionalnih borilnih prireditvah, pri lovu, v religiozne namene, za potrebe naravoslovnih muzejev itd. (Milohnić, *Umetnost* 84).

166 Oktober 2018.

167 Luigi Pirandello: *Šest oseb išče avtorja* (*Šest osoba traži autora*), režija Oliver Frljić, Satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb, premiera 19. januarja 2018.

in s pristnim humorjem demaskirajo fašistično ideologijo (t. i. politika humorja), ne pozabi tudi omeniti, da je bil Pirandello simpatizer fašizma. Frljić uporablja prvine karikature in groteske (v enem od prizorov pijani svati igrajo nogomet z otroško lobanjo), slapsticka, melodrame in italijanske dramske tradicije. V prvi plan postavlja zgodbo šestih oseb kot družinske skupnosti, znotraj katere se reproducira fašizem, pri tem problematizira idejo, ali se posameznik lahko emancipira (izstopi) od kolektiva. Pri tem se značilno nasloni na aktualne teme in osebe iz hrvaške politike in tudi z gledališke scene. »Frljić z dramaturško pomočjo Nine Gojić tako daje predstavi okvir, svojevrstno legendo za branje tistega, kar želi povedati s Pirandellom, kar pa je in ni mogoče zvesti samo na neokusno zabavo« (Ružić, *Kritika drame nepag.*).

Vsebinska političnost, ki jo zasledimo v Frljićevih projektih, je žanrsko razplastena: prisoten je princip snovalnega gledališča kot tudi uprizoritve, v dobršnem delu temelječe na že obstoječi dramski predlogi. Razplastena in široko obsegajoča pa je tudi vsebinska plat projektov: (vsebinsko) političnost Frljić detektira tako v aktualnih vojnih ali fašističnih družbenih razmerjih kot historičnih. Pravzaprav mu gre za prikaz reciklaže zgodovinskih zločinov in izbranih arhetipov vladanja ali žrtev, ki ne glede na zunanje okoliščine ali zgodovinsko obdobje ostajajo fiksne ali vsaj sorodne.

2.2.2 Strukturna političnost

V *strukturno političnost* vključujem relevantnost treh bistvenih uprizoritvenih parametrov Frljićevega gledališča. To so: princip snovalnega (raziskovalnega) gledališča; igralci in igralki in njihove (odrske) identitete; učinki in posledice dokumentarne forme.

Princip snovalnega gledališča (*devised theatre*), ki kasneje največkrat privede do oznake »avtorski projekt«, je pri Frljiću temeljni in prepoznavni model ustvarjanja gledaliških uprizoritev. Zanj je med drugim značilno, da je širok, krovni pojem, ki ne označuje kakšnega posebnega žanra ali stila uprizarjanja, in da gre pri njem za obliko procesa skupine ljudi, ki novo delo izumlja, prireja in ustvarja – snuje v skupinskem sodelovanju (lahko pa ga ustvarja tudi posameznik sam). Iskanje poti in različnih sredstev izražanja, sodelovanje z drugimi, vključevanje raznovrstnosti mnenj, izkušenj, občutij in stališč do sveta so bistvene komponente

tovrstnega žanra. Poudarek je na eklektičnem procesu, ki zahteva inovacijo, domišljijo, tveganje in predvsem skupinsko predanost delu, ki nastaja (Oddey 1–3). Gre za »delo, pri katerem dramaturgija pred začetkom ustvarjanja ni definirana« (Turner in Behrndt 272). Snovalno gledališče je v svojem bistvu alternativa prevladujoči dramski tradiciji, ki ji dominirajo pogosto hierarhični in patriarhalni odnosi z režiserjem ter dramatikom na čelu. V tem uporu proti tradicionalnim aspektom ustvarjanja predstav že lahko zaznamo eno od nians političnega. Če v tradicionalnem repertoarnem gledališču igralka oz. igralec dobi vlogo glede na dosedanje delo, videz in starost, v snovalnem gledališču dobi priložnost in izziv, da razvija delo od začetnih osnutkov, ne da bi bil obremenjen s tradicionalnimi pričakovanji in stereotipi (Oddey 11).

Političnost ni vključena zgolj v ta princip kot tak, ampak zlasti v njegovo kontinuiteto. Frljića vzporedno zanima dvoje: kako v gledališču reprezentirati nasilje/vojno in kako v sodelujočih angažirati njihovo avtentičnost (ki se kaže kot izjavljanje osebnih stališč). Tu prehajamo na raven igralcev in njihovih (odrskih) identitet, ki se znajdejo v razpoki med igranim in zasebnim. S Frljićevimi avtorskimi projekti o vojnah na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih se, denimo, v slovenskem okolju prvič pojavi načelno, neposredno in deklarativno problematiziranje tega zgodovinskega momenta. Barbara Orel v prispevku v knjigi *Balkan Theatre Sphere* piše, da se je »balkanska vojna« v slovenskem gledališču v 90. letih in ob prelomu tisočletja reflektirala večinoma prek prispodob ali alegorij. *Antigona*, prvi del Jovanovićeve *Balkanske trilogije*, je bila uprizorjena leta 1993 v koprodukciji SNG Drama Ljubljana in dunajskega festivala Wiener Festwochen. Dušan Jovanović je nato leta 2001 režiral še *Kasandro* (avtor Boris A. Novak) v SNG Drama Ljubljana. Repertoarna gledališča, tako Orlova, so se na vojno največ odzivala prek klasičnih del/dram, ki vsebujejo vojne motive kot take. V obdobju okoli leta 2000 je bilo na repertoarjih presenetljivo število redko uprizarjanih antičnih dram (Orel 108).

Če se vrnemo na iztočnico o zarezih med igranim in avtentičnim v Frljićevih snovalnih uprizoritvah, ugotovimo, da gre pri tem na samem začetku za nujnost vzpostavljanja relacij simpatije in empatije. Simpatija na nivoju *režiser : zasedba*, empatija kot nujni vezni člen v odnosu *igralec/igralka : tematika*. Prihaja do spajanja čustev in razuma oziroma emocionalnega in kognitivnega razmerja do okolice in drugih, v uprizoritvah pa režijski sistem največkrat

ustvari vsebinsko sintezo fikcije in dokumentarnega gradiva ter igralsko sorazmernost med elementi mimetičnega in performansa. Značilnost Frljićevega gledališča je, da izvajalci in izvajalke v avtorskih projektih praviloma (direktno) nagovarjajo občinstvo (gre za popolno zavedanje o gledališču kot konstrukciji, a hkrati lahko ravno ta gesta včasih opolnomoči občutje *skupnosti*). Prav tako preklaplajo med različnimi liki, si jih včasih celo izmenjujejo (spreobračajo perspektive pogleda na isto osebo), obenem pa je treba imeti v mislih, da tu ne govorimo o klasičnem razumevanju likov, temveč mislimo na like, ki posebej imajo neko karakterno funkcijo, so nekakšni prototipi. Naracija torej poteka v nenehnem spodmikanju občutja realnosti in fikcije, dokumentarnega in imaginarnega. Prizore, v katerih se igralci in igralke izpovedujejo ali pa berejo transkripcije sodnih obravnav (kot element dokumentarne forme), pogosto prekinjajo prehodi k (hipnim) »klasičnim dramskim prizorom«, kjer igralci vstopajo v nekakšne »like – arhetipe«, zato da bi razbili poenoteno naracijo, včasih tudi identifikacijo z nekim realnim prizorom. Pri tem Frljić pospešuje ritem in dinamiko posameznih scen, tovrstna verižna dramaturgija afektov pa naj bi krepila učinek na občinstvo.

Pri avtorskih projektih *25.671* in *Aleksandra Zec* vidimo dve izjemi, saj se v obeh uprizoritvah pojavljajo tudi že/še skoraj dramske osebe z zaokroženo osebnostno dramaturgijo (družinski člani v *25.671* in naslovna junakinja Aleksandra Zec). Gre za princip hibridne izvedbe, kjer »igralci in igralke na odru *predstavljajo* like, a imajo hkrati tudi svoje stališče do njih« (Konijin 39). Ključno razlikovanje z Brechtom pa se kaže v primerjavi, da če imamo »pri Brechtu odnos igralca do lika in zgodbe ter s tem tudi kritično distanco, gre pri Frljiću za definicijo odnosa igralcev do družbenih okoliščin ali izbranega dogodka, ki je tema predstave« (Novakov Sibinović 78). Frljić igralce in igralke sočasno vidi kot igralce, izvajalce in aktiviste. V takih projektih morajo oblikovati lastno stališče do izbrane teme, svoje osebno stališče, in ga javno izjavljati. To ni vedno enostavno, ker so igralci načeloma vedno zaščiteni s tujim besedilom ali na kakšen drug način. Njihova stališča namreč ustvarijo strukturo posamezne uprizoritve. Po eni strani gre za močno intenco po kolektivni igri, po drugi za podčrtovanje izvajalčeve identitete, za nujnost oblikovanja lastnega stališča, reprezentacijo samega sebe in za soavtorstvo uprizoritvenega teksta (»izgon avtoritete zgolj enega avtorja«).

Frljić v času vaj pripravi in predstavi dokumentarno gradivo (intervjuje, posnetke, zapise, poročila, fotografije), ki se neposredno navezuje na izbrano tematiko uprizoritve, nekaj raziskav

poteka kolektivno s celo ustvarjalno zasedbo, velik delež scenarija pa včasih predstavljajo izjave, izkušnje ter vtisi igralcev in igralk. Kot kulminacija vsega nastopa sintezno razmerje med tematiko vojne in dokumentarnim gledališčem. Frljičev imperativ nujnosti oblikovanja lastnih stališč v kontekstu osebnega opredeljevanja do vojnih dogodkov je vse prej kot preprost, saj dialog med neko umetniško stvaritvijo in naslovniki presega zgolj gledališki milje in posega dlje v širšo javno sfero. A vendar je tu še vedno do neke mere navzoča varovalka gledališča, četudi dokumentarnega, kot prostora fikcije. Ne glede na ostrino izjav ali stališč se lahko režiser in zasedba še vedno sklicujeta na dejstvo, da se deklarirata znotraj (fiktivnega) umetniškega dogodka, torej medija, ki je hkrati – ne glede na dano temo – z vidika prava razmeroma varovano območje (več v razdelku Medijsko-pravna političnost). Frljič načrtno v svoje dokumentarne uprizoritve vnaša tudi fiktivno vsebino, tako da občinstvo ne more dokončno uvideti oziroma določiti prave meje med realnostjo in izmišljenim. Pri tem se pogosto sklicuje na argument, da je občinstvo samo odgovorno za to, kar vidi na odru, kako sprejema sporočila in razume gledališke znake.

Politična subjektivizacija igralcev v mojih predstavah se dogaja skozi ustvarjanje pogojev, da kritično preizprašujejo in reflektirajo svojo pozicijo v nekem določenem reprezentacijskem sistemu – ne glede na to, ali je ta gledališki ali politični – kot tudi svoj položaj v tem sistemu. Prezemanje takšne odgovornosti je veliko bolj kompleksno in zahtevno kot, na primer, ob inscenaciji nekega dramskega dela (Frljič *Scena* 36).

Frljič, v istem intervjuju v reviji *Scena*, izjavi tudi, »da za razliko od gledaliških praks v osemdesetih in devetdesetih, kjer so se novi mediji poskušali inkorporirati v gledališke izvedbe in kjer se je raziskoval (ne)obstoj ontološke razlike med živo in mediatizirano izvedbo, mene zanima, na kakšen način lahko gledališče danes strateško izkoristi medije, in sicer kot sredstvo mobilizacije širše družbene skupnosti« (prav tam 38).

Frljičeva strukturna političnost v gledališče »vrača« oziroma na novo vpeljuje opolnomočenje glasu samih ustvarjalk in ustvarjalcev, ki v procesu študija uprizoritve enakovredno, morda celo poglavitno izrisujejo svojo relacijo do izbrane tematike (najpogosteje vojn oziroma vojnih zločinov in aktualnih družbenih anomalij, dezinformiranja, medijskega prirejanja sedanosti in zgodovine). Snovalno/raziskovalno gledališče kot temeljni strukturni princip, ki razpira igralske identitete in bogati vmesne zarezne med igranim (javnim) in avtentičnim (zasebnim), vnaša kompleksna teatrološka razmerja, v političnem kontekstu pa (največkrat)

dokumentaristični format sproža temeljna vprašanja ne le o obujenih ali prvič objavljenih zgodovinskih dejstvih, ampak preizprašuje tudi njihovo verodostojnost oziroma manipuliranje v javnih medijih (v sodobnem času predvsem s kontekstualizacijo fenomena lažnih novic oziroma postresnice).

2.2.3 Perceptivna/interpretativna političnost

Frljičev odnos z občinstvom izhaja iz predpostavke, da mora biti ta relacija vselej intenzivna, ne glede na to, ali mu je občinstvo naklonjeno ali ne. Družbeno angažiran, a tudi zelo emocionalen odnos želi v samem izhodišču občinstvu spodmakniti varno pasivnost in mu podeliti enakovredno vlogo pri soustvarjanju stališč gledališkega projekta. Zaradi oblik izjavljanja, kakršne lansira Frljič, se nam ob tej percepciji pojavi naloga, kako na odru ločevati/prepoznati mejo med prezenco in reprezentacijo. Če je dramski lik (»ki je vnaprej dan z instanco moči in nadzora« literarnega besedila) reprezentacija in »golo telo« izvajalca ali izvajalke kraj in pojem prezence (Fischer-Lichte 240–241), kam potem lahko umestimo neki »dokumentarni lik« oziroma igralca, ki s svojimi neposrednimi stališči »igra samega sebe«? Pri tem gre pri izvajalcu za nekakšno dvojno utelešenje: posnema se in se hkrati upodablja. »Igralec ob prikazovanju nekega lika ne posnema nečesa, kar je nekje – v tekstu igre – dano vnaprej, temveč ustvarja nekaj povsem novega, nekaj edinstvenega, kar lahko obstaja le z njegovo individualno telesnostjo« (241). Telesnostjo ne le v primarnem pomenu, pač pa tudi z vidika *telesa* kot posode lastne zgodovine, kar v primeru izkušnje vojne predstavlja bistveno in unikatno avtoreferenco. Med presečišče prezence in reprezentacije se vrine kompleksen prostor, ki je toliko kot za izvajalca izzivalen tudi za gledalca:

Kaj se torej zgodi v trenutku preskoka, se pravi v trenutku, ko je dotlej veljavni zaznavni red zmoten, drugi pa še ni vzpostavljen, v trenutku prehoda iz reda prezence v red reprezentacije oz. *vice versa*? Nastane stanje nestabilnosti, ki zaznavajočega prestavi med oba reda, v stanje *betwix and between*. Zaznavajoči se nahaja na pragu, ki tvori prehod iz enega reda v drugega, in v tem smislu v stanju, ki je liminalno (243).

Zaradi vojnih dokumentarnih vsebin se preoblikuje tudi zaznava občinstva, ki se sooči z različnimi načini bolečin ali nasilja (fizičnih ali vsebinskih). Pri občinstvu se vzbudijo močna čustva, ki pa jih ni povzročil fiziološki refleks (npr. oko se avtomatično zapre, če se ga dotakne tujek), ampak so ta čustva proizvedena, ker je bila poškodba/bolečina drugega »za gledalce z

močnimi emocijami napolnjena že pred uprizoritvijo in ker imajo zanjo ustrezen pomen« (250). Pri tem ni izključeno načrtno manipuliranje s čustvi občinstva, saj rekonstrukcija dokumentarnega gradiva dopušča številne načine, kako z njo tudi manipulirati. Kot bomo videli kasneje pri analizi avtorskega projekta 25.671, Frljić preigrava vizure resnice dokaj radikalno in (za nekatere izjemno) etično sporno, saj družino iz predstave »simulirajo« naključni naturščiki in ne gre za avtentične družinske člane. Jasno je, da Frljić računa na učinek *resničnosti*, ki pa ne izhaja iz *dejanskosti*, temveč zgolj izbrane oblike *verjetnosti*.

Poleg fizičnega/fiziološkega učinka imajo Frljićeve avtorski projekti še drug vpliv, ki se navezuje na – že prej problematizirane – pojme kolektivne krivde in kolektivne soodgovornosti. Ne glede na to, v katerem okolju ali državi ustvarja, hoče Frljić vedno

pokazati, da je fašistoidno latentno kolektivno in ne individualno. Da so sicer vse individualizacije in odgovornosti zelo lepe, haaško sodišče in podobno, toda nekega dejstva se ne da zaobiti – in to je dejstvo kolektivne odgovornosti. Kolikšen delež določene družbe je v nekem trenutku podpiral izbrano politično opcijo v svoji državi? To so statistični podatki in mislim, da se ta veriga odgovornosti nadaljuje zato, ker smo delegirali nekatere politike, da nas zastopajo naslednja štiri leta. Mi smo amnestirani od odgovornosti za to, kar oni v tem mandatu počnejo. In prepričan sem, da moramo to ljudem ves čas ponavljati. Problem kolektivne pozabe pa je sploh nekaj, kar je prisotno povsod. Določeni ljudje iz devetdesetih so še vedno na vplivnih položajih, v medijskih hišah ali v politiki, in s tem pravzaprav nihče nima težav (Frljić v Mihajlović, *Negiranje nepag.*).

Kolektivna odgovornost, kakršno omenja Frljić, je blizu ideje kolektivne krivde. Če smo v prejšnjih poglavjih razdelali pomenskost kolektivne krivde, ki jo mnogi teoretiki zavračajo (»celoten narod ne more biti odgovoren za zločin, ki ga je storil posameznik ali določena skupnost«),¹⁶⁸ pa tu vidimo, da gre v različnih kontekstih za razširjeno razumevanje kolektivne odgovornosti oziroma krivde. Frljić ju v svojih avtorskih projektih s (po)vojno tematiko obravnava kot obliki »demokratske brezbržnosti«, ljudem/narodu/občinstvu ne očita, da so soodgovorni za vojne zločine, so pa soodgovorni za to, skozi kakšen (pristranski) diskurz so ti

168 »Zločinci prikrivajo lastno odgovornost, jo eksteritorializirajo in prelagajo na druge. Tudi zgodovinarji uporabljajo strategije detravmatizacije: Tuđman je v 90. letih zmanjševal število žrtev Jasenovca, srbski revizionisti govorijo o Srebrenici kot o vojnem zločinu in ne genocidu. Nacionalna historiografija je pravzaprav praksa načrtne kulturne detravmatizacije. Da ne bi motili procesa monumentalizacije etnocentrične preteklosti, se zločini minimalizirajo« (Kuljić 224).

dogodki vpisani v (pol)preteklo zgodovino, in odgovorni, ker nanje ne opozarjajo, ampak se največkrat družno z vladajočimi figurami zavijajo v »kolektivni molk«. Razdiranje tega molka je prisotno v vsakem Frljičevem avtorskem projektu, kar bomo temeljiteje analizirali v naslednjem poglavju v okviru štirih uprizoritev – avtorskih projektov, ki so v okolju različnih vprašanj presekali »kulturo molčanja« o vojnih in drugih političnih zločinih, navezujočih se na vojne na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih (*Pismo iz 1920, Aleksandra Zec, 25.671 in Kukavičluk*).

V vseh navedenih projektih jedro spora izvira iz nacionalizma, ki velja za najbolj kompleksno in najmanj pregledno idejno ozadje iznajdevanja mitov, zato ker »izraža najrazličnejše interese družbenih slojev. Vojne na Balkanu so predstavljale idealno-tipsko instrumentaliziranje preteklosti, hkrati pa močno spodbudo za razlago omenjene instrumentalizacije« (Kuljić 152). Obenem strateške politične elite oblikujejo kolektivni spomin, da bi zavarovale oblast, in ne zaradi potrebe po ohranjanju skupinske identitete. Za ohranjanje razredne vladavine se proizvajajo čustveno-moralistični miti, ki naj bi zagotavljali lojalnost podrejenih. Preteklost, razložena s hegemonsko kulturo spominjanja, se »vedno upira vključevanju izkustev in razlag, ki niso združljive s kulturnim vzorcem vladajočih skupin. Organizirana pozaba se nanaša na kvantitativno spreminjanje podobe preteklosti, toda podobe se tudi kvalitativno spreminjajo« (50). Poleg tega se je treba zavedati, da vsaka generacija ustvarja podobo preteklosti skladno s potrebami »njene« sedanosti. Podobe preteklosti ne ustvarjajo le interesi oblasti ali iracionalni revanšizem, pač pa tudi posebne generacijske perspektive, ki se pojavijo zaradi zasičenosti s prejšnjimi vizijami in iz prizadevanja, da se ustvari nova samopodoba (213).

Omenjali smo že načrtno pozabo, t. i. *damnatio memoriae*,¹⁶⁹ a navidezni molk je lahko še drugje: ob predstavljanju znanstvenih rezultatov v javnosti je nujno njihovo prevajanje v neakademski jezik, šele takrat namreč lahko govorimo o zgodovinski kulturi. In tudi v takšnem formatu »neakademske (uprizoritvene) retorike«, skozi katero deluje Frljić, lahko razberemo njegovo zavestno odločitev, da se do tem vojne in nacionalizma opredeljuje neposredno in

169 *Damnatio memoriae* »premišljeno regulira odnos spomina in zgodovine, tj. organizirano, najpogosteje politično motivirano brisanje spomina na določene osebnosti in dogodke. Pojavi se že v rimskem pravu in dodatno zapleta odnos med zgodovino in spominom. Najpogosteje se spomin spreminja v obdobjih vojne, ko je potvarjanje zavesti najočitnejše. V krizi si spomin zaradi poudarjanja kontinuitete skupnosti prizadeva homogenizirati preteklost, na kar se opira 'resnica enotnosti in identitete', ki jo spomin zagotavlja. Čim bolj je zaostrena kriza, močnejša in bolj emotivna je podoba preteklosti: je hkrati idealizirana in demonizirana« (Kuljić 118).

kritiko podaja v čisti izreki. Tega ne bi smeli razumeti kot »podcenjevanje« občinstva, ki morda ne bi dojelo (gledališke) metaforike, marveč kot neposredno komunikacijo s čim manj šumi, nesporazumi in dvoumji. Uradni spomin je namreč vedno odvisen od moči države in od državljanske zavesti, tu pa se znova pojavi vprašanje: je boljša resnica, ki škodi, ali mit, ki ugaja? Kuljić hkrati opozarja, da »resnica, ki se jo ponuja ljudem v vojni in po njej, ni realna, temveč moralna in interpretirana resnica« (215). Pogosto slišimo, da zgodovino pišejo zmagovalci; prav tako lahko zatrdimo, da jo tudi pozablajo. »Ti si lahko dovolijo pozabo, medtem ko poraženci nikakor ne morejo sprejeti dogodkov, zato so obsojeni, da o tem premišlujejo, podoživljajo in se sprašujejo, ali bi se lahko zgodilo drugače« (Burke v Kuljić 221). Da bi razumeli, kako deluje družbeni spomin, je treba raziskati družbeno organizacijo pozabe, pravila izključevanja, prekinitve ali dušenja in se nenehno spraševati, kdo si je prizadeval za pozabo in zakaj. Če Frljićevo angažiranje razumemo kot obliko kritičnega odnosa zgodovine, lahko potrdimo, da njegov cilj ni »brisanje lastne preteklosti, ampak kritična pozaba njene lažne slave« (Kuljić 241).

2.2.4 Medijska in pravna političnost

S Frljićevega stališča »gledališče ni cilj, ampak sredstvo« izhaja njegov namen razpršitve gledališke umetnosti iz ustaljenih okvirov, ne toliko z vidika scenske metodologije, kot predvsem v kontekstu kulturno-družbeno-medijske pokrajine. Gledališki dogodek je pri Frljiću le ena izmed vmesnih etap pri posredovanju kritike širši javnosti. Prisotno je zavedanje, da ogled avtorskih projektov (z aktualno vojno in politično tematiko) doseže zgolj določen delež populacije, zato je del angažirane geste vselej usmerjen tudi k tistim, ki si predstave ne ogledajo, z njimi Frljić »komunicira« prek drugih javnih občil. Ta proces sicer ni zmeraj predvidljiv (fiksni) in se cepi na preddogajanje (napoved avtorskega projekta, grožnje s prepovedjo uprizarjanja) in podogajanje (refleksije, kritike, polemike, celo pravne tožbe). Frljićevo delovanje izhaja iz ideje, da je gledališki krog ozek, število njegovih uporabnikov relativno majhno, zato »provokacijo« načrtno izvaja tudi zunaj konteksta umetnosti, saj le tako lahko vstopa v okolje tistih, ki jih gledališče/umetnost ne zanima, jih pa še kako zadeva vsebina – (vojna) problematika in t. i. kultura molčanja.

Frljić je poleg verižnih tožb v zadnjih letih tudi tarča »neformalnih« pritiskov in psiho-fizičnega nasilja. Na reškem Korzu ga je nekdo pljunil, leta 2017 so ga fizično napadli v parku, bilo je več različnih dramatičnih situacij ... Dobival je grozilna pisma, enkrat celo z ilustracijo njegove odsekane glave, grozili so mu, da mu bodo nastavili bombo. Nikogar od njih niso kaznovali. Vse to je bilo samo uvod v tisto, kar je sledilo (vlom v Frljićevo stanovanje in stanovanje njegove partnerke) neuspehim poskusom, samo da kasneje v bolj »sophisticirani« obliki. Frljiću redno vlagajo sodne tožbe zaradi neprimernih vsebin, žaljenja verskih čustev, potvarjanja resnice itd. »Kako pravo interpretira neko informacijo, izjavo ali dejanje, je odvisno od mnogih dejavnikov, med katerimi naj bi bila odločilna medij in njegova konvencija« (Milohnić, *Umetnost* 93), pri čemer ne gre le za vprašanje izvajalcev, ampak tudi obiskovalcev projekta, ki je naravnano interaktivno. Če gledalec/obiskovalec soustvarja dogodek s spornimi dejanji ali besedami, se »inkriminirano dejanje ni moglo zgoditi že zaradi tega, ker so storilci prostovoljno prevzeli aktivno vlogo v predstavi in se tako iz resničnih oseb (gledalcev) prelevili v akterje iz fikcije (igralce)« (93), kar izhaja iz same konvencije gledališkega medija. V takih spornih primerih pravosodje načeloma razsoja v korist umetnika. A le do takrat, ko »je umetniško udejstvovanje deležno posebne zaščite in se šteje za izjemo od pravila (kakor v primeru 169. člena kazenskega zakonika), imajo sodniki vse možnosti, da prevesijo tehtnico v korist pravice do 'ustvarjanja' in 'izražanja', kadar je ta v koliziji z neko osebnostno pravico« (133). Toliko bolj kompleksni pa so primeri umetniških dogodkov, v katerih naj bi žalili verska čustva, saj navadno sprožijo burne odzive, vključno z ovadbami – tu je bil na udaru Frljićev avtorski projekti *Hrvatsko glumište*, pa tudi nekaj drugih (ki jih zaradi zamejenosti tematike ne vključujemo v disertacijo): *Naše nasilje, vaše nasilje, Kletev, Pomladno prebujenje* ...

Pri Frljićevih avtorskih projektih se praviloma pojavi kompleksna dilema, kje so meje *svobodnega izražanja* in *svobode umetniškega ustvarjanja*. Kdaj umetnost še pravno ščiti umetnika in kdaj umetnik nastopi kot civilna figura pred sodiščem? Gre za dilemo, znano že v antičnih časih, danes pa poleg poslancev in sodnikov imuniteta zagotavlja posebno pravno zaščito pri opravljanju njihove funkcije tudi nekaterim drugim poklicnim skupinam (znanstvenikom, novinarjem, umetnikom):

Ustava in kazenski zakonik tako zagotavljata določeno (funkcionalno) imuniteto umetnikom oziroma, če sem povsem natančen, tistim, ki »ustvarjajo« ali se »izražajo« v polju umetnosti. Ustava (59. člen) tako govori o zagotavljanju svobode »umetniškega ustvarjanja«, širši kontekst t. i. svobode govora zagotavlja 39. člen, ki govori o svobodi »izražanja misli, govora in javnega

nastopanja, tiska in drugih oblik javnega obveščanja in izražanja, kazenski zakonik (169. člen) pa pravi, da se ne kaznuje, »kdor se o kom žaljivo izrazi v znanstvenem, književnem ali umetniškem delu« (pod določenimi pogoji) (132).

V »turbulentne čase« odporniških gibanj, kot zapiše Milohnić, v katerih sodelujejo tudi umetniki različnih profilov, lahko prav tako umestimo angažirano delovanje Oliverja Frljića. Pri teh gibanjih najdemo nekatere paradigmatične primere tistega, kar Andrew Hewitt imenuje performativna (ali integrativna) estetska ideologija, ki naj bi bila protiutež (tipično meščanski) mimetični estetski ideologiji (135).¹⁷⁰

3. Frljić in nacionalne travme posameznih držav: *Pismo iz 1920* (BiH), *Kukavičluk* (Srbija), *Aleksandra Zec* (Hrvaška), *25.671* (Slovenija)

3.1 Kontekst

Frljić je svoje prve tri politično angažirane uprizoritve *Turbofolk* (2008), *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* (2010) in *Kukavičluk* (2010) umestil v trilogijo z naslovom *Ciklus o razpadu*, saj vsi trije avtorski projekti problematizirajo historični moment razpada Jugoslavije in njene notranje mednacionalne odnose. Nato je režiral še uprizoritve *Aleksandra Zec* (2014), *Zoran Đinđić* (2012) in *25.671* (2013), ki tematizirajo posamične tragične dogodke iz nedavne preteklosti, pri čemer vsaka od uprizoritev neposredno naslavlja okolje, v katerem je nastala (Hrvaško, Srbijo, Slovenijo). Če vsako uprizoritveno stvaritev med drugim razumemo kot parafrazo realnosti (kolikor je ta stvaritev dokumentarnega značaja, toliko bolj), potem lahko občinstvu Frljićevih avtorskih projektov pripišemo funkcijo »priče«. Gledalec ali gledalka je in obenem »nastopa« kot priča, ki je hkrati seveda že tudi okužena z odgovornostjo do videnega. Ali če znova primerjamo fiktivnost z realnostjo: izkušnja ogleda gledališke uprizoritve je pomanjšana matrica našega (posameznikovega) položaja v zgodovini. »Frljićeve uprizoritve s (po)vojno tematiko so emblematične za t. i. 'post-pessimistic' generacijo gledaliških režiserjev,

170 Tu ne gre za nov pojav, podobni poskusi konceptualizacije radikalnih performativno-političnih praks segajo v skoraj vsa emancipatorna gibanja prejšnjega stoletja (»proletkult« v času sovjetske državljanske vojne, »urgentno« gledališče v španski državljanski vojni, »frontno gledališče« slovenskih partizanov v času 2. svetovne vojne idr.) (Milohnić 136).

ki delujejo v polju sodobnega gledališča (neoavantgarde)« (Jakiša 83). Problematizacija delovanja in razpada nekdanje Jugoslavije, s katero se skozi uprizoritveni jezik ukvarja Frljić, je z današnjega vidika precej kompleksna, saj Jugoslavija v splošnem, kolektivnem diskurzu ves čas oscilira od simbolnega h konkretnosti, od večnega k minljivemu. Miško Šuvaković je Jugoslavijo razdelil v več kategorij: Eksjugoslavija, Postjugoslavija, neo-Jugoslavija in ne-Jugoslavija (Šuvaković v Dedić 169).

- *Eks-Jugoslavija* največkrat pomeni države, ki so po njenem razpadu postale neodvisne.
- *Ne-Jugoslavija* so nacionalistične ideje in identitete, ki so se pojavile vzporedno z njenim razpadom. Gre za idejo, da je Jugoslavija nemogoča, da se je končala med krvavimi boji in da gre za njen definitivni konec.
- *Post-Jugoslavija* predstavlja idejo, ki naj bi skonstruirala novo mrežo odnosov med državami nekdanje Jugoslavije kot prostor diskusije in vzpostavila idejo Jugoslavije skozi zgodovinski okvir (po koncu Jugoslavije je bil v vsaki od nekdanjih držav pojem Jugoslavija tako rekoč ukinjen).
- *Neo-Jugoslavija* sugerira, da je Jugoslavija mogoča. Pomeni nekaj podobnega kot nova avantgarda, ki je prepričana, da bi tovrstna mreža imela politično prihodnost.

V vseh omenjenih primerih razumevanja/doživljanja Jugoslavije, ne glede na njeno današnjo definicijo (podrazličico), je navzoča *travma* kot posledica skrajno bolečega razkroja neke skupne države; vprašanje pa je, koliko so se »travmatične posledice« v posameznih državah nekdanje Jugoslavije medijsko/osebno ozavestile ali izbrisale. Soočenje s problematično politično preteklostjo poteka skozi štiri nivoje, ki jih opiše tudi Nataša Blanuša v knjigi *Forbidden Political Questions in Croatia* (2016), nanašajoč se na teorijo Van den Braembusscha (1998).

Prvi nivo je zanikanje neobvladljivih sledi/dokazov, ki vsebujejo namerno represijo, zavestno pozabo, falsifikacijo preteklosti in cenzuro. Kriminalna dejstva postanejo neobstoječa oziroma naj bi bila »zarota«, ki deluje proti obstoječemu redu/oblasti. Tovrstna obramba lahko včasih namenoma uničuje zgodovinske in umetniške spomenike – kot prostore spomina. Po tem dejanju je veliko lažje vzpostaviti zanikanje (Blanuša 3). V drugem primeru gre za soočenje s preteklimi sledmi, ki sicer ne morejo biti zanikane, lahko pa so prirejene. Reinterpretacija zgodovinskih dejstev preusmerja kolektivno percepcijo stran od problematičnih dogodkov/dejanj. Da bi se ohranilo ravnovesje, so določena moteča dejstva preprosto

zanemarjena ali bežno omenjena, slabo razložena, sočasno pa se gradi empatija do dejstev, ki služijo monolitni podobi preteklosti, po vsej verjetnosti herojski zgodbi (3). Naslednja metoda obrambnega mehanizma je dokončna zasnova mitov ali mitska oblika represije. V tem primeru se zgodovinska zavest preteklosti spremeni v bojišče za sedanost, in sicer tako, da ustvarja legende ali zgodovinske mite, ki so največkrat instrumenti za utemeljevanje, medtem ko je prilaganje (dejanski) problematični preteklosti povsem izpuščeno (4). Zadnji tip predstavlja nezavedno obliko represije, ki se utemeljuje na tesnobi in kolektivni samoobrambi. Ta princip se razlikuje od prvega, saj ni preračunljiv, temveč gre za zavračanje, ki temelji na strahu latentnega spomina na izgubo stabilnosti narodne identitete. Nezavedna represija se zacikla sama vase, tako storilec kot travma žrtev sta še naprej tabuizirana in blokirana v procesu, ki bi lahko napredoval v »zavestno« obrambo (5).

Skupni imenovalec štirih izbranih avtorskih projektov Oliverja Frljića v tem poglavju (*Pismo iz 1920, Kukavičluk, Aleksandra Zec, 25.671*) je vsakič najprej razkrinkanje mehanizmov, ki regenerirajo (neo)fašizem, nato pa idejni poskus njegovega izгона. Fašizem se nenehno odkriva v spominu (pogosto opozarjanje na njegove sodobne oblike), se ga relativizira (vzporeja z drugimi zločini) ali ignorira (ima za nepomembnega in za efemerno epizodo v neki nacionalni zgodovini). Fašizem, kakor ga razume Frljić, ni samo ideološki, političen oziroma zgodovinsko pogojen, gre tudi za intimno fašizacijo družbe/oblasti v odnosu do posameznikove identitete, avtonomije njegovega mišljenja, svobode govora in navsezadnje spominjanja.

Razlog za izbor avtorskih projektov *Pismo iz 1920, Kukavičluk, Aleksandra Zec* in *25.671* za nadaljnjo (in tudi medsebojno) analizo je v njihovem skupnem principu angažirane tematike, ki v teh primerih reprezentira oziroma se fokusira na štiri navzven različne zgodovinske dogodke (politični izbris, genocid, nacionalistično maščevanje) med vojno v 90. letih in po njej, ki pa jih družijo sinonimen notranji mehanizem v odnosu do države, v katerem so se zgodili (tako dogodki kot uprizoritev). V vseh štirih primerih gre za Frljićev poseg v »kulturo molčanja« in manifestacijo do takrat prikritih ali vsaj skrajno prirejenih (po)vojnih dogodkov, ki so zaznamovali politično držo določene države, s tem pa tudi vplivali na širše, kolektivno razumevanje vojne in njenih posledic z vidika celotne populacije države. Kljub temu da Frljić deluje kot zelo angažiran ustvarjalec, je nujno zavedanje, da ima hkrati do svojega dela precejšnjo (profesionalno/strokovno) distanco:

Gledališče želim prikazati kot prostor manipulacije. [...] Prva lekcija, ki se je mora naučiti gledalec, je radikalni dvom v to, kar gleda. Sam imam neverjetno skepso do vsakršnega tipa gledališča, ki pretendira, da se na odru pokažejo stvari takšne, kot so v resničnem življenju. V tistem trenutku, ko se usedemo v gledališko dvorano, moramo vedeti, da je tisto, kar gledamo – ne glede na to, kako se temu upira in kakšne trike pri tem izkorišča, da nas prepriča v nasprotno – fikcija (Frljić v Žiković, *Govorim nepag.*).

Na prvi pogled se zdi izjava paradokсна, toda glede na njegovo načelo, da je gledališče zanj sredstvo, in ne cilj, je tudi njegova odsotnost namere po lansiranju »realnosti« na oder logična. Gre za *reprezentacijo* realnosti v polnem pomenu besede, četudi je ta velikokrat dokumentarna, vendar se Frljić te zarez med dejanskim (zgodovinskim) in fiktivnim (umetniškim) docela zaveda. Investicija režijske misli se ne usmerja le v gledališki dogodek kot tak, ampak predvsem v njegov učinek – posledice, ki naj bi se pri občinstvu v najboljšem primeru kazale v obliki kritičnega preizpraševanja lastne pozicije v družbi in političnega režima ter v obliki poglobljenega razumevanja dane teme (v okviru vojn na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih).

Umetnost, ki skuša preseči avtonomijo umetnosti in zavestno poseči v politiko, paradokšno lahko to doseže – in doseže na ta način *veliko ali največ*, če govorimo o njenem umetniškem pomenu – le, dokler se njena tovrstna dejanja omejijo na aktivno eksistenco na strani umetnosti tistega rezila noža, ki loči »umetnost« od »življenja« (Erjavec 71).

Če je nekoč umetnost morala nasprotovati političnim pritiskom, kot sta to nakazovala Merleau-Ponty in Marcuse, je danes – v postmodernem, postindustrijskem in globalističnem obdobju – problem v videzu, da ne obstajajo vidni politični pritiski (ki naj bi se jim nasprotovalo) in vidna zatirajoča moč. Gre za razmeščenost moči, zato je (po Badiouju, 2005) metafizika resnice postala nemožna. Resnica, tako Erjavec, ni več bistveno vprašanje filozofije kot mišljenja – kot tudi ne umetnosti ali politike, pač pa to sedaj postaneta pomen in jezik. Pomemben del, pomemben tudi za sodobno umetnost, je pripraviti nekoga do govorjenja in do tega, da ga slišimo, predstaviti se, da si glas, ki ga slišimo. Želja in cilj govoriti – v vseh njenih metaforičnih načinih – sežeta onkraj potencialov umetnosti kot institucije, preideta v utopijsko razsežnost, ki presega omejitve, ki jih vsilijo različni centri družbene moči in kontrole (Erjavec 26). Umetnost naj bi vselej imela nelagodno razmerje s politiko.

3.1.1 *Pismo iz 1920*

Frljićeva uprizoritev *Pismo iz 1920* je med izbranimi štirimi edina, ki je inspirirana z že obstoječo literarno predlogo, a vendar format projekta vsebuje le motive istoimenske novele Iva Andrića. Temeljni sporočilni vzgib je Frljić pri Andriću našel v njegovi izpeljavi, da so »razlike med ljudmi v Bosni tako velike, da jih včasih lahko preseže samo sovraštvo« (Frljić v Kosmos 2011). Ni naključje, da se v zaključku predstave v offu zasliši glas Oliverja Frljića, ki v svoji avtobiografski »izpovedi« med drugim izreče: »Raje imam občinstvo, ki sovraži, kot občinstvo, ki je ravnodušno.« Uprizoritev v prvi vrsti preučuje različne dominantne ideologije, ki danes obstajajo v Bosni, zato je imela ob premieri in kasneje ves čas težave. Težave pa je poleg siceršnje tematike povzročil tudi igravec, takrat kulturni minister, Emir Hadžihafizbegović (s Frljićem sta si v javnosti izmenjala niz ostro polemičnih pisem), ki naj bi prepovedal uporabo odlomka iz njegove vojne monodrame *Godine prevare (Leta prevare)*, v kateri naj bi pozival na džihad. Monodrama je nastala med vojno, a je s časovno distanco postala pomemben dokument, ki, tako Frljić, izrisuje, kako vojnohujška retorika eksploatira trpljenje in negativne sentimente napadenega bosanskega naroda. Del monodrame je v predstavi umeščen v okvir današnje družbene realnosti Bosne in Hercegovine, skozi ta kontekst (si) igralci postavljajo vprašanja o tem, na katerih temeljih počiva današnje sobivanje treh konstitutivnih narodov in ali je to sobivanje sploh mogoče oziroma ali se je sprava dejansko zgodila. Vsi štirje igralci v enem od prizorov poslušajo omenjeni zvočni insert iz Hadžihafizbegovićeve monodrame, ki jo zaključijo s preklinjajočo prisego: »Zakuni se, narode moj, krvlju rahmetli Hajre Mešića i sakatom djecom bosanskom, da halaliti više nikada nećeš. Ko halali, dabogda ga rođena djeca proklela.« Temu sledi provokacija z izjavami igralcev, ki Hadžihafizbegovića označijo za oportunisto, ki je naredil politično kariero, nato pa pozabil na nacionalistično retoriko zaradi dobro plačanih angažmajev v srbskih in hrvaških filmih.

Struktura uprizoritve sledi Frljićevo avtorski naraciji: prvih petnajst minut poteka brez besed, a z obilico vizualnih podob, simbolov, (»narodnoprobudne«) glasbe in mujezinove molitve. Na samem začetku se (tako kot tudi kasneje v *Aleksandri Zec*) na odru pojavi zemlja, ki najprej ponazarja predvsem estetski dodatek – rekvizit (z njo se na tleh oblikuje beseda *BOSNA*), nato preide v funkcijo simbola (za ozemlje), na koncu pa zasede zelo konkreten znak za grobove. Na prizorišču so ves čas dogajanja štirje igralci v vojaških uniformah, ki prehajajo med

različnimi liki – od mehničnega telesa (ki ne misli, le deluje/uboga/ubija), do tako rekoč »zasebne« pozicije, kjer v nekakšnem »forumu« poteka problemska diskusija o vojni v Bosni in Hercegovini, genocidu, političnih figurah, vojnih zločincih in splošni družbeni atmosferi (isti model »forumu« Frljić umesti v projekt 25.671 in *Aleksandro Zec*). V tem delu je več vprašanj kot odgovorov, silovito preskakovanje in tudi govor drug mimo drugega, vse to ponazarja globok nesporazum, ki se ne dogaja le na ravni političnih struktur, ampak tudi v zbeganem, »civilnem« posamezniku. Preigravanje z znakovnim sistemom v *Pismu iz 1920* je izjemno povedno, tudi provokativno in za nekoga, ki ima izkušnjo vojne, vsekakor tudi problematično. Frljić, denimo, prepoznavne zelene lesene nagrobnike z množičnih pokopališč v enem nizu koreografsko uporabi kot pestovanje novorojenčka, že takoj zatem kot orožje – puško. V kratkem času en element prevzame serijo različnih pomenov, ki brez besed in dodatnega pojasnjevanja nedvoumno sporočajo o kompleksnosti vojnih posledic; od množičnih smrti, rojevanja otrok posiljenih žensk, do perpetuiranega nasilja, s čimer podaja temačno dinamiko zaciklane (balkanske) zgodovine.

Izvajalci – vojaki so podvrženi nalogam, ki za skrajno patriarhalno okolje, kakršno je Bosna in Hercegovina, delujejo vsaj kontroveržno. Če so tu in tam še označeni kot junaki, pa na odru največkrat reprezentirajo niz prikritih poglavij v kontekstu vojne. Pri tem se sklicujejo predvsem na človeško naravo, ki se generira s spolnostjo, ta pa se prilagodi glede na dane okoliščine. Libido, ki navsezadnje poganja vsako vojno, se tu v ekstremnih razmerah razvije v transgresivno dejanje ali pa v do tedaj potlačene prakse. Tako Frljić junaške vojake zelo nazorno pokaže kot zoofile in homoseksualce, skratka kot subjekte, ki ne (z)morejo več misliti v okviru svoje standardizirane morale, temveč samo še ohranjajo in potrjujejo svojo (ne)človeškost skozi »seksualno osvobajanje«, ki že prehaja v občutek nadvlade.

Represija vojne se v uprizoritvi izkaže na več ravneh, podana pa je skozi raznovrstno uporabo (uniformiranega) telesa kot tistega temeljnega znaka, ki lahko sočasno reprezentira tako individuum kot množico. Skozi metodo fizičnega gledališča Frljić v projektu odvrže psihološko doslednost oziroma trdno kontinuiteto in vzpostavi razkosano karakterizacijo; morebitna identifikacija pri občinstvu ni ena, temveč je razdrobljena na več krajših. Nagovorjeni so tako nekdanji vojaki (ki »gledajo« sami sebe), ženske (ki dobijo uvid v zanje tabuizirano podobo vojne), mlajša generacija (ki ozavesti raznolike perspektive vojnega dogajanja) in navsezadnje

zunanji, nevtralni gledalci in gledalke, ki jim je v manj kot eni uri predstavljen pomanjšan prototip vojne in povojne situacije.

Frljićeva gledališka sredstva so surova, tudi predstava s svojim sporočilom je surova, vendar je v nekem obgledališkem smislu to verjetno učinkovito, posebej kolikor nam kaže sliko Bosne, ki se izmika medijsko posredovanim podobam o novem sožitju na njivi pred kratkim razplamtelega nacionalizma. Nam, ki situacije v povojni Bosni ne poznamo, ki morda vemo, da so se v hribih nad Zenico urili mudžahidi, ki so potem odšli v Afganistan ali v odročne bosanske vasi, nam, ki ne znamo detektirati tistih, ki so z vojno profitirali, ki ne vemo, kdo so pozitivci in kdo negativci v bosanski zgodbi, pa priredijo učinkovito soočenje (Bogataj 1632).

Uprizoritev ni surova le v aspektu sporočanja, temveč tudi (zlo)rabe odrskega telesa, predvsem v prizoru mučenja, kjer gre za prikaz terorja ob zasliševanju in zastraševanju, ki ga igralci (kolobarno) izvajajo drug nad drugim (na glavo si brez fingiranja povežejo plastično vrečko). Hkrati ta moment ponuja vpogled v njihova zasebna stališča o vojni, političnih zlomih, Izetbegoviću, generalih in vojnih zločincih, med katerimi so mnogi ostali pravno nekaznovani, a tega bosanska javnost nikoli ni zares problematizirala (do točke morebitne razrešitve, denimo). Ta nerazrešena slepa pega zgodovine je tudi Frljićeva osrednja motivacija, da je pri projektu izhajal iz Andrićeve predloge in njegove ideje o človeški naravi, strahu, negotovosti, sramu, sovraštvu in zavisti, a tudi borbenosti in uporništvu, ki naj bi povedno orisali tudi sodobno Bosno. Andrić v noveli *Pismo iz 1920* zapiše: »To specifično bosansko sovraštvo bi bilo treba preučevati in ga uničevati kot pogubno in globoko zakoreninjeno bolezen. Prepričan sem, da bi tuji znanstveniki prihajali v Bosno preučevati sovraštvo, kakor preučujejo gobavost, če bi bilo sovraštvo, tako kot je gobavost, kvalificiran predmet raziskovanja.«

Uprizoritev, kot že rečeno, enakovredno komunicira tako z vizualno kot verbalno podobo; če je prva pri prikazovanju vseh že omenjenih vojnih anomalij neposredna in v spomin priključuje tudi emblematične (medijske) podobe koncentracijskih taborišč (žičnata ograja z »živimi okostnjaki« iz taborišča Trnopolje), je druga neposredna v formiranju t. i. raziskovalnih postopkov, kjer se angažirano preizprašujejo teme bosansko-hercegovega političnega vsakdanjika in nove zgodovine ter direktne omembe nekdanjih in aktualnih politikov, pri čemer se znova vzpostavlja razmerje med individualno odgovornostjo (zločincev) in kolektivno odgovornostjo (ljudstva, ki o teh zločinih molči). Spodbujata se dialog in priznanje zločinov, ki jih je njihova nacija storila med vojno, da bi se krivica naposled pripisala vodjem, ki so se iz

vojne izvlekli z ogromnimi materialnimi koristmi. Gre torej za predstavo, ki »je nalašč provokativna, politično zaostrena in brez dlake na jeziku ter očitno v Bosni opravlja tisto vlogo, ki bi jo morala politika in novinarstvo, pa je očitno ne, če je povzročila toliko reakcij« (Bogataj 1631). V *Pismu iz 1920* se pojavi tudi plakat z napisom »Gledališče bi moralo biti ogledalo stvarnosti«, ki pa ga je Frljić komentiral kot avtoironični moment. »Gledališče ne bi moralo biti ogledalo, ampak bi moralo poskušati spreminjati družbeno stvarnost, ne je le odsevati, ampak vrniti določene impulze vanjo in jo vsaj delno spremeniti. To je danes malo naivno, ko vidimo, da še močnejšim medijem, kot je televizija, ne uspe spremeniti ničesar v družbi, ker jih nadzirajo centri oblasti,« pove Frljić v intervjuju v televizijskem kulturnem prispevku »O vojni v Bosni na odru SMG« (2012). Tu najdemo vzporednico s stališči Ljubiše Ristića, ki je trdil, da »se mora gledališče boriti za svoj enakovredni status s svetom. Sodelovati mora v proizvodnji sveta. Gledališče ali ima ta status ali pa je služnostni servis države, tako kot prometna policija, bolnica, šola itd.« (Ristić v Erjavec 64).¹⁷¹

Uprizoritev *Pismo iz 1920*, ki v sami osnovi prioriteto naslavlja celotno bosansko družbo, izpostavlja vprašanje o odgovornosti vseh treh konstitutivnih narodov v BiH, še zlasti pa poudarja vprašanje aktivnega delovanja dela hrvaškega nacionalnega korpusa na razbijanje celovitosti Bosne in dejstvo, da je tudi Hrvaška izvedla agresijo na del ozemlja BiH. Finalna zvočna kulisa, ko Frljić provokativno izjavi, da »sovraži Bosno, ker je Bosna dežela sovraštva«, je po premieri vzbudila veliko več zanimanja kot negativna kontekstualizacija Alije Izetbegovića, Naserja Orića, nekdanjega poveljnika Sedme muslimanske brigade Šerifa Patkovića in Emirja Hadžihafizbegovića. Frljić se je v javnosti zagovarjal s tezo, da njegov odjavni govor v predstavi ne pomeni, da sovraži Bosno, ker bi po tej logiki igralec, ki igra Hamleta, dejansko bil resnični Hamlet. Svoj monolog je označil za prikaz absurda aktualnega stanja v Bosni: nepripravljenost na dialog, politična vodstva brez vizije in idej, vprašanje sprave oz. njena nezmožnost. Monolog je napisan in izgovorjen v ironičnem tonu in kondenzira današnjo politično realnost bosanske družbe. Tako kot Andrić v izvorniku tudi Frljić v uprizorjenju ne pušča veliko optimizma, da bo sovraštvo iz tega okolja kdaj izgnano.

Sovraštvo je politično pogonsko gorivo. Če se kombinira s fašistoidnostjo, ki je latentno prisotna v vseh družbah, hitro pridemo do situacije, da se ukvarjamo le še z proizvodnjem novih in novih

171 Gledališče ne obstaja izven sfere umetniške avtonomije, a je enakovredno državi. Ali kot je izjavil Dragan Živadinov v začetku osemdesetih let, »gledališče je država«. Podobno je v tistem času tudi skupina Laibach izjavila, da je umetnost najvišja oblika politike (Erjavec 64).

sovražnikov ter načini njihovega uničenja. Da nam sovraštvo ne bi bilo usojeno za vedno, pa je treba opominjati na njegove korenine, opominjati na posameznike in politične opcije, ki so še vedno med nami in so krivi za kulturo sovraštva, v kateri živimo tudi danes (Frljić v Parić, *Mržnja*, nepag.).

Hrupna, groba, sunkovita, za tiste v vojno neposredno vpletene izkustveno zelo mučna postavitev, ne le zaradi vsebine, temveč tudi zaradi zvočnih efektov (glasnih rafalov) in nenehne reprezentacije/repetitivnosti smrti, vstopa v gledalčevo percepcijo neposredno, brezkompromisno, s serijo dokumentarnih materialov, močne simbolike in sugestivne glasbe. *Pismo iz 1920* je poskus jasnega nagovora skrbno izbrane ciljne publike, ki ji kljub raznovrstnim scenskim elementom ni prizaneseno in je soočena z izčiščeno odslikavo realnosti/vsakdana.

3.1.2 *Aleksandra Zec*

Nastajanje avtorskega projekta *Aleksandra Zec* se začne z incidentom. Sprva naj bi bil projekt uvrščen v repertoar zagrebškega gledališča Gavella, ki pa je še pred premiero *Aleksandre Zec* prišlo v konflikt z mestnimi oblastmi zaradi »neprimerne« oglasovanja s plakatom za uprizoritev *Fine mrtve djevojke* v režiji Daliborja Matanića. Župan Zagreba Milan Bandić je javno sprožil pritiske nad Gavello, plakat naj bi namreč žalil verska čustva in kvaril moralo: na njem sta bili dve skulpturi device Marije, ki se objemata. Frljić je zaradi »poslušnosti« gledališča Gavella takoj odpovedal sodelovanje z njimi, situacijo pa komentiral kot nedopustno in grobo zatiranje umetniškega izražanja, pri katerem katoliška skupnost in župan izvajata pritiske na upravo gledališča. Ta odločitev je bila po njegovem mnenju značilna za odprto vojno, ki jo izvaja Katoliška cerkev s svojimi predstavniki proti aktualni vladi, ter kaže na pomanjkanje poguma, priznanja, da živimo v, vsaj nominalno, sekularni družbi. Če bi Frljić nadaljeval sodelovanje v Gavelli, bi s tem legitimiral odločitev gledališča, da kloni pod pritiski Katoliške cerkve in centrov politične moči ter predvsem zatira umetniško integriteto in njene

avtorje. Nastajanje avtorskega projekta *Aleksandra Zec* se nato preseli v HKD Teater Sušak na Reki.¹⁷²

Osrednji dramsko-dokumentarni dogodek uprizoritve *Aleksandra Zec* je (ob premieri) petindvajset let star nacionalistični vojni zločin. Sedmega decembra 1991 je v Zagrebu v dom dvanajstletne Aleksandre Zec in njene družine srbske narodnosti vdrlo pet hrvaških nacionalistov (pripadnikov Ministrstva za notranje zadeve Republike Hrvaške: Siniša Rimac, Munib Suljić, Igor Mikola, Nebojša Hodak in Snježana Živanović) in najprej brez razloga ubilo njenega očeta Mihajla Zeca (mestnega mesarja srbske narodnosti), nato pa njo in mamo Marijo – zato, ker sta bili priči umora – odpeljalo na Sljeme (do planinskega doma Adolfovac, kjer so že bili nastanjeni pripadniki Ministrstva za notranje zadeve), ju še isto noč ustrelilo in odvrгло na smetišče. Dva preostala otroka, Gordana in Dušan, sta dogodek preživela. V kasnejših sodnih procesih so bile narejene »proceduralne napake«, zaradi katerih je vseh pet zločincev ostalo pravnomočno svobodnih in nekaznovanih, za te sodne napake pa do danes ni nihče odgovarjal. Frljić skozi lik Aleksandre Zec ilustrira množico otroških vojnih žrtev nacionalizma na Hrvaškem in s tem namenom je uprizoritev tudi ustvarjena, namreč da skozi gesto enega primera opozori na množico drugih, jim zagotovi status trajnostnega spomina in spodbudi premislek o kolektivni krivdi in soodgovornosti. In vendar Frljić z uprizoritvijo ne želi govoriti o zločinu v vojni in ne o vojnem zločinu, s čimer se izmika tudi neposredni obtožbi, niti direktno ne obračuna s politiki, odgovornimi za poskus prikrivanja tega zločina.¹⁷³ Je pa njegov cilj v gledališču humanizirati žrtve strukturnega nasilja, strukturno nasilje se namreč legitimira prav z dehumanizacijo žrtev. Z osvoboditvijo ubijalcev družine Zec so sodne institucije in država poslale jasno sporočilo, da bo kljub vsem zakonom, dokazom in priznanjem o izvršitvi ubojev zločin nad pripadniki druge etnične skupine ostal nekaznovan. Primer Aleksandre Zec je alarmanten ne le zaradi grozovitega nacionalističnega zločina kot takega in dejanja uboja

172 Ob premieri je kot del projekta izšla tudi knjiga *Aleksandra Zec* Tamare Opačić, v kateri je celotna kronologija primera od začetka vojne na Hrvaškem in tedanje atmosfere do samega poboja družine Zec in sodnih poročil.

173 »Prebral sem tako rekoč celoten sodni spis. [...] Dokument, ki ga še vedno nisem dobil, vendar imam delni vpogled vanj skozi izseke, ki so jih objavili mediji leta 1994, je zapisnik priznanj, ki jih je pred preiskovalnim sodnikom podala peterica storilcev. Gre za podrobno opisano eksekucijo članov družine Zec in tudi poročilo o tem, kaj se je sočasno dogajalo v Pakrački Poljani. Zaradi preložitve preiskovalnega sodnika, da osumljene zasliši v navzočnosti odvetnika, in kasnejše prekvalifikacije zločina se pojavlja možnost, da se sodba ne zgodi. Branje sodbe, ki osvobaja morilce, kaže na neverjeten cinizem današnje sodne oblasti« (Frljić v Nikčević, *Kazalište* nepag.).

otroka, temveč predvsem zaradi dejstva, da je tri nedolžne ljudi neposredno »ubila« Republika Hrvaška (nekateri od storilcev so kasneje celo napredovali na svojih položajih). Vendar Frljić v uprizoritvi tega dejstva ne podčrtuje, kolektivno odgovornost lansira prek zgodbe/pripovedi, kar pomeni, da odgovornosti ne obloži zgolj z racionalnostjo, temveč tudi z emocionalnostjo.

Uprizoritev je že med vajami vzbudila velik odpor javnosti, dogajale so se grožnje in ustrahovanje, celo zahteva po prepovedi. Na dan premiere so se pred gledališčem zbrali protestniki v vojnih uniformah z napisi »Kdaj bodo hrvaške žrtve dobile gledališko predstavo?« ali »402 otroka so ubili četniki« (Novakov Sibinović 211). Protesti in upor javnosti, ki se zgodijo še pred premiero, so pri Frljiću stalnica, pri *Aleksandri Zec* pa je bila ta akcija toliko bolj paradokсна, saj Frljić v uprizoritvi ni iskal krivcev in ni govoril o pojmu narodne pripadnosti, temveč je z njo prikazal tragično situacijo nedolžnega dekleta in nesmiselnost ubijanja, zato lahko ta projekt, glede na siceršnji Frljićev opus, opredelimo kot najmanj ideološki oziroma politično direkten. Kljub temu je bil deležen številnih javnih polemik in sovražnega govora, zato tu nastane zanimiv metodološki preobrat, kjer izmik direktni politični vsebini sproži izjemno »politično« reakcijo, pri čemer pojem *političnosti* znova pokaže svojo kompleksno izmuzljivost poenoteni definiciji. »Uspeh predstave izhaja zlasti iz estetske senzibilnosti, skozi katero je Frljiću uspelo doseči elementarno obliko katarze – brez političnih in nacionalnih obračunov« (211).

Pri *Aleksandri Zec* se zgodi neobičajna osmoza dokumentarnega in dramskega; kljub obilici dokumentarnega gradiva naj to, tako trdi Frljić, ne bi bila dokumentarna uprizoritev. Ne gre le za to, da se rekonstruira dogodek, temveč predvsem za vzpostavitev odnosa (igralske zasedbe) do fenomena trpljenja. Dokumentarno je v funkciji doseganja učinka, pri katerem informacija in avtentičnost okrepita čustveni doživljanj.

Med nastajanjem projekta so Frljić in njegova ekipa preučevali balistična in obdukcijška poročila ter zapisnike informativnih razgovorov med preiskavo. Ker so v tem procesu uporabili toliko dokumentarnega gradiva, bi pričakovali, da gre za dokumentarno gledališče, vendar je bil ta material v prvi vrsti namenjen izvoru informacij za igralsko in avtorsko ekipo. Od vsega dokumentarnega gradiva igralci berejo samo izjave dveh storilcev zločina, medtem ko je prizor uboja dejansko rekonstrukcija realnega dogodka, toda le skozi zvočno pripoved (Novakov Sibinović 212).

Reprezentacija eksekucije se zgodi v odmaknjeni, stilizirani obliki, izmika se fokusu in ilustrativnosti, prav v tej odsotnosti vsakršnega izvedbenega verizma oziroma vizualnega dokumentarizma in ob pomanjkanju ponazarjanja (zato pa v investiciji gledalčevega lastnega predstavljanja akta uboja) izbije na plano volumen dejanskosti in srhljivosti (k temu prispeva tudi sočasni dobesedni zvočni (verbatim) posnetek sodnih zaslišanj eksekutorjev, ki konzicno in vsak s svoje perspektive opisujejo scenosled dogodkov/umorov).

Slabo uro trajajoča uprizoritev temelji na skrajnem principu implozije, gre za nenehno sesedanje same vase, kronologija realnih dogodkov je preobrnjena, prisvojena, odnosi med mrtvimi in živimi so narejeni s preiščeno lahkotnostjo, zato postavitev ne teži k moraliziranju ali poziciji večvednosti. Prej gre za subtilen vstop v okrožje predvečera, ko je bil izveden pokol. Dramaturgija postopka je zasnovana kot anticipacija, liki se zavedajo, kaj jih čaka in da se bo grozota zgodila v nekaj urah in pri tem jih obdaja tesnobna atmosfera »Kasandrinega kompleksa«. Brezizhoden položaj, v katerem igralci z vso preprostostjo sedijo za skupno mizo, je v samem trenutku na videz še povsem nenevaren, a je slutnja tista, ki ukrivlja vzdušje in ga napaja s strahom pričakovanja, ki se razvija skupaj z občinstvom.¹⁷⁴ Pričakovanje poboja in predsmrtni trepet 12-letno dekle sprejema neobremenjeno, vendar senzibilno, starša pa z vso silovitostjo strahu in tesnobe. V predstavi se kar nekajkrat sliši replika »sanjali smo«, kar vanjo vnaša trenutke nadrealizma/imaginacije, ki to vsekakor ni, potrjuje pa grozljivost dogodka, ki presega doumljivo raven (stvarnega) življenja. Obenem gre za odrski čas dogajanja (sočasni preris resničnega), umeščene v večerne oziroma nočne ure, ki same po sebi vključujejo nekakšen prastrah in nezavedno. K temu pripomore tudi »popolna izpraznjenost odra, ki ga markirata le kup zemlje v ozadju in šolska miza v ospredju. Uvod predstave je torej formiran kot povzetek tistega, kar še sledi, in sproža zanko predvidljivosti: čeprav vemo, kako se zgodba konča, ne gre za potek vsebine, temveč izključno za način njene reprezentacije. Za preigravanje variacij smrti in poteka eksekucije« (Dobovšek, *Frljičeva trilogija* nepag.).

Predstava se začne z »živo« kompozicijo družinske fotografije, ki je bila večkrat objavljena tudi v medijih (zgoraj objeta oče in mama, pred njima pa vsi trije otroci). Iz te »fotografije«

174 »Gre za radikalnost pričakovanja lastne smrti. Oni morajo strukturirati svoj čas, ki jim je še ostal, da ne znorijo od tega časa. Oni morajo dati smisel času, ki je že zaznamovan z dejstvom, da jih na njegovem koncu čaka njihova smrt. To je nekaj, kar počnemo v življenju. Vse, kar počnemo, odkar se rodimo, pripada temu mehanizmu« (Frljič v Novakov Sibinović 214).

nato izstopi igralka, ki igra Aleksandro,¹⁷⁵ in izvede oster monolog, pri katerem izhaja iz pozicije hrvaškega nacionalizma in išče argumentacijo za upravičenost tistih, ki so ubili družino Zec. »Aleksandra Zec. Krasno ime. Koliko let v javnosti že ponavljamo to ime? Dvajset let! Aleksandra Zec! Si mogoče nismo dobro zapomnili? Aleksandra Zec! Da ne bi slučajno pozabili? Aleksandra Zec! In naj se pomni, da so jo ubili Hrvati! Pizda mala ji materna. Pa od kod se je vzela? Iz Hrvaške se je vzela! Kaj pa hrvaški otroci, pobiti v vojni? Kaj je z njimi? Kdaj bo pa kdo naredil predstavo o hrvaških otrocih, pobitih v vojni?«¹⁷⁶

Zasedba, z izjemo naslovne junakinje, skozi dogajanje ves čas menja vloge, od družinskih članov (žrtve) do ubijalcev (agresorji), prav tako prehaja med odraslimi in otroškimi liki, ves čas menjava sovražne in naklonjene/ljubeče karakterizacije v odnosu do Aleksandre, zato je pri njih identifikacija razdrobljena, medtem ko je pri Aleksandri načrtno konsistentna, poenotena. *Aleksandra Zec* je tudi edini izmed Frlićevih avtorskih projektov, ki ostaja na razmeroma distancirani relaciji z občinstvom, saj je to ves čas v »varnem« mraku, ni osvetljeno, kar je netipično za tovrstne Frlićeve uprizoritve. Čeprav naslovna junakinja ne prehaja v druge like, pa v reprezentaciji Aleksandre spreminja tako časovno kot deklarativno perspektivo; ponazarja dvanajstletno dekle, hkrati njeno morebitno podobo danes, je tudi zaokrožena v dramski strukturi, iz katere pa v presledkih izstopa (nagovor občinstva), vendar ves čas ostaja isti lik. Ko jo nonšalantno odvedejo v grob (in prekrijejo s kupom zemlje), jo čez čas odkoplje četverica dvanajstletnih deklet (skozi biološko/starostno skladnost prenesejo v iluzijo dejansko pojavnost naslovne junakinje), s katerimi nato igralka – Aleksandra vodi najstniški pogovor, ki pa se neposredno dotika tudi tako ali drugače političnih vprašanj: diskutirajo o svojih hobijih, narodnostih, simpatijah, skratka, »igrajo« same sebe, med njimi pa je tudi dekle srbskega rodu, ki podeli izkušnjo psovanja zaradi druge narodnosti. Pogovor proti koncu eskalira v nekakšno ultimativno »realno dramatičnost«, saj se njihova tematika obrne v problematiziranje nekaznovanih zločincev, pri tem pa pogledujejo proti občinstvu. Glede na to, da so vsi storilci ostali na svobodi, se v tem sklepnem prizoru idejno vzpostavi možnost, da kdo od njih morda trenutno sedi v dvorani. A motrenje občinstva ne naslavlja le njih, temveč občinstvo kot

175 Aleksandro Zec igra igralka, rojena istega leta (Ivana Roščić, kasneje v alternaciji Jelena Lopatić). Resnični obstoj Aleksandre se naseli v izvajalko na neki pritajeno nelagoden način, ki je oddaljeno dokumentaren, a vseeno v tem absolutno pristen.

176 Izsek iz besedila v uprizoritvi.

kolektivno telo (posameznike-skupnost-državo), ki naj bi bili do neke mere s svojim molkom soodgovorni za nikoli razrešene nepravilne procese in pristranske sodne izide.

3.1.3 *Kukavičluk*

Uprizoritev *Kukavičluk*, zadnja v trilogiji *Ciklus o razpadu*, se ukvarja s spornimi vprašanji družbenopolitične stvarnosti v Srbiji od začetka 90. let prejšnjega stoletja, s posebnim poudarkom na Kosovu, odnosih med Srbi in Madžari v Vojvodini in srebreniškem genocidu. V samem izhodišču gre za temo mednacionalnih odnosov in nasilja, ki nastopajo kot razlogi za razpad Jugoslavije in vojno na njenem območju. Niz dogodkov v Srbiji, ki vključujejo demokratične spremembe, bombardiranje in že omenjen odnos do Kosova, se v predstavi formira v močan politično-ideološki okvir, ki pa na prvem mestu izpostavlja aktivizem/angažiranje igralk in igralcev. Tudi v tem projektu Frljić igralsko zasedbo postavi pred imperativ javnega izjavljanja stališč o izbranih temah in dogodkih, pri tem pa se znova vzpostavlja tanka linija gledališkega reprezentiranja zasebnega in igranega. Kljub temu da je format, kakršnega je zasnoval pri *Kukavičluku*, zanj že ustaljen, pa je bil princip snovalnega gledališča – sploh s takim političnim angažmajem – za ansambel Narodnega gledališča iz Subotice novum in zato prelomen. Pri tem projektu je Frljić stremel h krčenju iluzije, naj bo to gledališča ali kakšna druga. Zato se uprizoritev tudi začne z Miloševićevim govorom na Gazimestanu, saj ta – gledano z današnje perspektive – razbija številne iluzije, nanašajoče se tako na politiko kot družbo in njen odnos do same sebe in političnih vodij. Kot poudarja Frljić, je pri tem ena od izjav še posebej ilustrativna: »Danes je težko reči, ali je bila Kosovska bitka poraz ali zmaga srbskega naroda.«¹⁷⁷ Frljićev motiv v *Kukavičluku* je bil ponovno preizprašati družbeno odgovornost oziroma problematizirati dejstvo, da je večina tistih, ki so več kot deset let podpirali Miloševićev režim, še vedno aktivnih in so vplivno politično telo v Srbiji. Tudi v tem primeru kolektivno odgovornost usmeri proč od načela »paradoksne demokracije«, v kateri državljani s svojimi volilnimi preferencami prenašajo odgovornost od sebe na tiste, ki so jih sami delegirali. Volitve se tako vselej pokažejo kot amnestija odgovornosti oziroma prenos posameznikove odgovornosti na odgovornost politične stranke, čeprav slednja brez podpore prvega odločevalne funkcije ne bi imela.

177 Iz napovednika uprizoritve.

Kukavičluk poteka po principu fragmentarne dramaturgije, ki jo sestavlja petnajst narativno neodvisnih prizorov, pri čemer hitri rezi in dinamičen tempo računajo na popolno okupacijo gledalčeve pozornosti, ki je tudi tu obložena ne le z vsebinsko diskurzivnimi sredstvi, ampak tudi čutno, emotivno in energijsko. V postavitvi sta dva prizora, v katerih igralci in igralkе pripovedujejo svoje osebne izkušnje; prvi se navezuje na njihovo izkustvo bombardiranja in naj bi še veljalo za pristno, medtem ko se v prizoru, v katerem poteka diskusija o madžarsko-srbskih odnosih v Subotici, že kaže odpor do podajanja stališč igralcev in igralk. Kljub temu je Frljić ohranil to vzdušje relativnosti laži in resnice, saj je prav to njegova perceptivna zanka, ki jo med drugim išče znotraj kompleksnega sistema dejavnikov in učinkov gledališkega dogodka.

Kljub temu da ni linearnega razvoja in je narativna metodologija povsem samosvoja, je v tej uprizoritvi vseeno kronološka logika. Prizori spremljajo čas od govora Slobodana Miloševića iz leta 1989 do demokratičnih sprememb v Srbiji 5. oktobra 2000, zadnja dva prizora o Kosovu in Srebrenici pa sta umeščena zunaj tega zgodovinskega niza. »Predstava *Kukavičluk* sodi med najbolj direktne, igralec Vladimir Grbić med predstavo z mikrofonom v roki vstopa med občinstvo in postavlja vprašanja, kot so: Ali bi priznali neodvisnost Kosova v zameno za 300 evrov? Ali je kosovski scenarij mogoč tudi v Vojvodini? Ali bi sprejeli mesto na visokem položaju, če bi morali sedeti med homoseksualcem in Albancem?« (Novakov Sibinović 172). Ta fizični poseg v občinstvo s provokativnimi vprašanji in mikrofonom – postopek, ki ga Frljić vstavi tudi v projekt *25.671* – ter aktivnim vključevanjem gledalcev in gledalk testira stopnjo njihove prilagojenosti oziroma angažiranosti pri izrekanju zasebnih stališč v javnosti, ne glede na to, ali je mnenje nasprotujoče ali pa kaže na afiniteto do stališča predstave. Struktura prehaja med performansom, fizičnim in plesnim gledališčem ter – za Frljića značilnimi – koreografsko stiliziranimi scenami, ki ponazarjajo osrednje dogodke nove srbske zgodovine: bombardiranje Nata, peti oktober, politiko Slobodana Miloševića, Kosovo. Kompilacija dokumentarnih televizijskih in radijskih insertov rekonstruira minula obdobja, psihofizični »konflikt« pa se sproži pri že omenjenem poseganju v občinstvo in provokaciji,¹⁷⁸ naj se opredelijo do videnega oziroma nekoč doživetega.

178 »Pristnost predstave nas grobo melje in boli, kar je navsezadnje korak na poti do individualnega in kolektivnega ozdravljenja. [...] Med celotno predstavo poteka intenzivna komunikacija z občinstvom – igralci nas dobesedno 'predmajajo', prebudijo iz teme resignacije in pasivnosti. Psujejo nas, ciljajo s papirnatimi avioni, direktno iščejo naše mišljenje o političnih temah in zraven napadajo naše predsodke« (Tasić, *Koprcanje nepag.*)

Od samega začetka se vzpostavlja osebna in čustvena vez med udeleženci, igralci in občinstvom, ki ves čas oddajajo potencial za konflikt, ki prihaja iz kolektivne dediščine, čeprav brez klasičnega dramskega besedila. Oliver Frlić ustvari klasično tragično strukturo konflikta in trpljenja posameznika v trčenju z močnimi silami, zgodovinsko prikazanimi skozi polje političnega. Moč tragičnega je prav v spodbujanju individualne moči, in ne šibkosti. Koliko lahko gledališki znak označi celotno družbo (ne le občinstvo), Frlić drzno demonstrira v zaključku predstave, kjer se vprašanje kolektivne krivde, odgovornosti in antagonizmov rešuje v desetminutnem naštevanju žrtev iz Srebrenice. Samo žrtve, nič drugega. Prazna scena. Aplavza ni (Burić, *O hrabrosti nepag.*).

Avtorski projekt *Kukavičluk* – torej *strahopetnost* – v samem izhodišču problematizira tako individualne kot kolektivne nianse strahopetnosti, ignorance in brezbriznosti v kontekstu vzpostavljanja odnosa do razpada Jugoslavije in vseh zločinov, ki so se vzporedno s tem ali kasneje dogajali. Zato je bil dojet kot izjemno pomemben kritični prispevek na srbski kulturni sceni. Uprizoritev lahko beremo kot artikulacijo posamičnih vojno-zgodovinskih momentov, ki pa ne želi posredovati enotnega odgovora, prav tako ne gre za prizanesljivost le do določene politične ali zgodovinske strani, vsekakor pa jasno artikulira stališča igralske zasedbe in režiserja. V *Kukavičluku*, tako kot tudi v drugih treh avtorskih projektih, Frlić teži k čim bolj optimalni redukciji odrske scenografije, kostumi so uniformirani, nevtralni in na prvi pogled brez konkretnih simbolnih referenc. Podobno kot v *Pismu iz 1920* tudi tu glasba ne nastopa le kot sporočilni element, ampak tudi kot motivacija za posamične igralske akcije, ki so pogosto energične in psihofizično intenzivne. »Prizorišče je povsem prazno, igralci tu in tam prinesejo kakšen rekvizit, kar je v skladu z osnovno idejo projekta – izkoreniniti vsako laž, masko in pretvarjanje ter pustiti realnosti, da vdre na oder. Igralci [...] nastopajo deklarativno in hladno, skoraj brez emocij, glasno, zelo energično, tu in tam agresivno« (Tasić, *Hrabro nepag.*). Prizor mučnega naštevanja srebreniških žrtev, ki v svoji formi deluje monotono, suhoparno, preprosto »faktografično«, je preizprašal tudi raven gledaliških konvencij oziroma funkcijo raziskave odnosa gledališča in realnosti, kjer se zabriše njuna ločnica. »Če ne bi bilo aplavza, potem to mogoče ne bi bilo gledališče, ampak realnost, nekakšna psihodrama« (prav tam).

Spoj glasbe in podob Frlić formira v prepoznavnem ironičnem tonu, ki pa ni nič manj kritičen. Liku/sliki Slobodana Miloševića ob pesmi *Sound of Silence* in njenih verzih *Hello darkness, my old friend, I've come to talk with you again ... sledijo slepci* (»slepi igralci«), ki v kasnejših

prizorih tematizirajo tudi gledališče Ljubiše Ristića KPGT, ki je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja sledilo lastni poetiki političnogledališkega angažmaja. V projektu nastopa tudi Snežana Jakšić Čolić, ki je igrala v KPGT (v uprizoritvi *Šiptar*, leta 1985), in v enem od prizorov se vzpostavlja povezava med sedanjo in nekdanjo situacijo na Kosovu, da bi poskušali razumeti, kaj se dogaja danes, in to prek interpretacije dogajanja po drugi svetovni vojni in nato v osemdesetih. Ta segment se konča z opominjanjem, da je Kosovo razglasilo neodvisnost leta 2008, nato pa naštejejo države, ki so mu priznale neodvisnost do leta 2010, ko je bil *Kukavičluk* premierno izveden.

Hipni preskoki med prizori in njihovi notranjivsebinski kontrasti (rojstvo – smrt, tišina – hrup, mirovanje – tek) kulminirajo v radikalno zaključno sceno, ki grobo poseže v reprezentacijo dejanskosti. Igralci in igralkе, negibno sedeči ob robu, medtem ko je dvorana popolnoma osvetljena, izgovarjajo imena 505 srebreniških žrtev. Prizor najavi izjavo, da je bila to kolektivna smrt, vendar z izgovarjanjem imen kolektivna smrt postane smrt posameznika z identiteto, brez kakršnihkoli dokazov o njegovi krivdi. Ivan Medenica v kritiki o tej močni, emocionalni in provokativni sceni zapiše, »da ustvarja politično stvarnost, in sicer tako, da vpelje skupnost v situacijo skrajno direktno, fizično, sooči jih z zvokom imen ubitih, ki so bili ubiti v njenem [politično stvarnem] imenu. Kaj je danes politična realnost v Srbiji, se le redko lahko izkusi v kakšnem drugem mediju in kakršnikoli drugačni okoliščini« (Medenica v Novakov Sibinović 170). Frlić je po nekaj ponovitvah opazil, da se je občinstvo v tem finalnem prizoru začelo polarizirati in kasneje celo individualizirati v smislu polemik, zakaj se imena niso izgovarjala paralelno/polifonično in celo, zakaj se niso izgovarjala samo imena žrtev iz Bratunca.

3.1.4 25.671

Ko leta 2013 Prešernovo gledališče Kranj premierno uprizori avtorski projekt *25.671* v režiji Oliverja Frlića, se javnost že na samem začetku (oziroma še pred premiero) pričakovano razdeli na dva tabora. Na podpornike in tiste z odporom do izbrane tematike/problematike. »Izbris februarja 1992 je najbrž treba postaviti v kontekst osamosvojitve Slovenije in pretirane, mestoma histerične potrebe tedanjega slovenskega političnega vodstva, da se na vse mogoče

načine čim bolj oddalji od nekdanje Jugoslavije. Novoustanovljena slovenska država je hotela vzpostaviti popoln nadzor nad svojimi državljani« (Novak 26). Frljić v tematiko vstopa delno avtoreferencialno, saj je zaradi lastnega razcepljenega državljanstva tudi sam preživel podobno izkušnjo izgube identitete in s tem državljanskih pravic.¹⁷⁹

Šestindvajsetega februarja 1992 je Slovenija iz registra stalnega prebivalstva izbrisala 25.671 oseb. Ti ljudje so dolga leta (nekateri izmed njih celo še danes) živeli brez dokumentov, brez socialnega in zdravstvenega zavarovanja, brez možnosti za zakonito zaposlitev, šolanje ali za izhod iz države, brez možnosti za sodelovanje v političnem življenju ter v nenehnem strahu pred policijo in deportacijo. Zanje se je uveljavil naziv »izbrisani«. Ustavnemu sodišču je referendum nekajkrat uspelo prepovedati, vendar je bil leta 2004 izpeljan referendum o t. i. tehničnem zakonu, ki naj bi uredil pravice izbrisanih. Na njem so volilni upravičenci pri 31,45-odstotni volilni udeležbi s 94,68 odstotka glasovali proti sprejetju zakona. Kljub temu da sta Ustavno sodišče in Evropsko sodišče za človekove pravice leta 2012 sprejeli odločitev, da je bil izbris protizakonit, Slovenija do danes problema še vedno ni rešila.

Izbrisani v Sloveniji predstavljajo nelagoden vsedržavni politični kompleks, ki se je z leti razvil v t. i. »krivdo pasivnosti«, za katero je značilno, da »nemoč opravlja funkcijo opravičila; koristna smrt ni moralno zahtevana. Že za Platona je bilo samoumevno, da se človek v času nesreče, ko so razmere obupne, skrrije in tako preživi. Toda pasivnost pozna svojo moralno krivdo ob vsaki odpovedi, izvirajoči iz malomarnosti, zaradi katere nismo naredili vsega, da bi zaščitili ogrožene, ublažili krivico, delovali v nasprotni smeri« (Jaspers 51). Pri tem narod ni le skupnost spomina z izbranimi vsebinami, saj njene pripadnike med drugim povezuje pozabljanje določenih vsebin. K pozabi in različnim variantam kljubovanja sodi tudi agresiven molk. »Človek se na vse kriplje izmika, kjer argumenti drugega postanejo neovrgljivi.

179 »Imel sem podobno izkušnjo na Hrvaškem, kjer sem bil od leta 1992 do leta 1995 brez vseh dokumentov z izjemo dokazila, da sem begunec. Vojna policija me je hotela odpeljati v Bosno in Hercegovino, kjer sem bil rojen, in mi ni verjela, da imam 16 let. Takšne izkušnje s policijo niso bile prijetne. Če nimaš urejenih dokumentov, si avtomatsko sumljiv, saj imajo vsi drugi okrog tebe urejen status. Po koncu vojne sem vendarle tudi jaz dobil hrvaško državljanstvo. Takšna je bila moja izkušnja in rekel bi, da je bilo dogajanje na Hrvaškem enako slabo kot tukaj, le oblike kratenja človekovih pravic so bile drugačne. Na Hrvaškem so bili ta čas za notranje sovražnike označeni Srbi, ki so po osamosvojitvi ostali na Hrvaškem. V Sloveniji pa so bili ljudje izbrisani po različnih kriterijih. Nekateri zato, ker so imeli državljanstvo drugih republik, nekateri zato, ker so bili oficirji JLA. Z izbrisom so bili kaznovani, ker niso pokazali lojalnosti novi državi s tem, da bi zaprosili za njeno državljanstvo. A šlo je le za to, da bi obdržali pravico, ki so jo imeli v Jugoslaviji – pravico do stalnega prebivališča« (Frljić, *Veliko* 13).

Samozavest se napaja iz molka kot poslednje moči nemočnega. Nastane korelacija, kjer vloga molka postane želja, da bi prizadel močnega/močnejšega« (Renan v Kuljić 90).¹⁸⁰

Princip snovalnega gledališča je tudi tu izhajal iz igralskih improvizacij, raziskave dokumentarnega gradiva in osebnih zgodb izbranih. Osrednji interes projekta vstopa v polje ksenofobnega diskurza, ki obstaja v zvezi z izbranimi. »O tem problemu skušamo govoriti na drugačen način, ne da znova pripovedujemo zgodbe, ki so že bile slišane. Gledalce skušamo soočiti tudi z njihovo odgovornostjo« (Frljić, *Veliko* 14). Ob konceptu avtorskega projekta *25.671* naj bi torej zgodba o izbranih temeljila na stvarnih, osebnih, celo intimnih referencah, ki se nato manifestirajo kot javne izjave ustvarjalcev in ustvarjalk. Prisotno je načelo, da lahko travma drugega v našo zavest prodre le s pristopom skrajno emocionalnega, angažiranega in dokumentarnega principa.

Kot spremljevalni dogodek je Prešernovo gledališče Kranj objavilo natečaj za najboljšo zamisel spomenika žrtvam izbranih (ki bi bil nato kot scenografski element umeščen v predstavo), a je bil odziv nanj porazen. Umetniška voditeljica in tudi dramaturginja uprizoritve Marinka Poštrak v gledališkem listu zapiše: »Prav tako smo bili nemalo presenečeni, ko se na naš oglas za 'Spomenik izbranim' (razen enega – pa še ta je bil podpisan s psevdonimom) iz Slovenije ni oglasil niti en likovnik, scenograf ali arhitekt, prav tako se na naš poziv slovenskim gledališčem, da bi uvrstila predstavo *25.671* na svoj program in s tem pomagala k ozaveščanju slovenske javnosti glede izbranih, ni razen direktorice Tine Kosi iz SLG Celje (ki si želi, preden se odloči, predstavo ogledati) oglasil nihče!« (Poštrak 20). Postproduksijski aspekt avtorskega projekta slikovito ponazarja, da se je premestitev cenzure z ravni državne prestavila v gledališko/kulturno okolje oziroma stroko kot tako, več kot očitno pa je ključni diktat cenzure tudi v okusu in preferencah občinstva.

Frljićev uprizoritveni model je v tej uprizoritvi znova reprezentativen; izvajalce zasebno razgalja, jih sili v (mučno) opredeljevanje in medsebojno obračunavanje, občinstvo provocira s »senzacijami« dokumentarnega gradiva in ga brezobzirno napada z nelagodnimi vdori realnega

180 V Prešernovem gledališču Kranj so na eno od ponovitev predstave povabili vse poslanke in poslance v Državnem zboru, vse člane slovenske vlade, predsednika države Boruta Pahorja in predsednico vlade Alenko Bratušek, a obiska gledališča ni potrdil nihče. (Arhar, *Slovenskih politikov nepag.*)

ter od občinstva zahteva nedvoumne opredelitve. Uprizoritev je s krovnimi stališči razpotegnjena dvosmerno. Do problematike pristopa prek pripovedne rekonstrukcije »kakor da resničnih«¹⁸¹ dogodkov »izbrisane« družine (s čimer temeljito podreza v sočutno plat gledalca), to linijo zgodbe pa agresivno prekinja z vpijočimi in razkačenimi vdori, v katerih akterji zastopajo ljudska mnenja večine: da je krivda izbrisanih izključno njihova, da niso žrtve, prej preračunljivci, ignoranti zakonov države, v kateri bivajo in katere jezika se nekateri še vedno – iz principa – niso naučili.

Kot nekakšne dvoživke se izvajalci iz ranljivih, razjokanih in pretresenih družinskih likov, zapečatenih s travmatično izkušnjo sinovega samomora, v hipnem ostrem rezu že prelevijo v poosebljene totalitariste, ki se izzivljajo med seboj, nad izbrisanimi, še posebno pa nad publiko. Ta pa ni zbegano nepripravljena toliko zaradi nenadnega nasilnega posega v svoj intimni prostor kot predvsem zaradi nedozorelih, neizoblikovanih stališč, ki jih je »spontano primorana« gojiti in sestaviti ob takšni odrski inscenaciji (Dobovšek, *Naredimo nepag.*).

Projekt kot končni produkt pred nami prikaže nekakšen »naravni prerez« slovenske mentalitete. Ob analiziranju medijskih objav, komentarjev in sorodnih prispevkov so avtorji naleteli na obilo sovražnega govora in stereotipov, češ da »so izbrisani nekdanji oficirji JLA, da hočejo samo odškodnine, da si niso želeli slovenskega državljanstva in da so špekulanti«. Takrat in tudi danes, tako Frlić, je ljudem zelo težko razložiti, »da ne gre za državljanstvo, temveč za tiste, ki so imeli v Jugoslaviji stalno prebivališče v Republiki Sloveniji ter so bili izbrisani iz registra stalnih prebivalcev; to ni povezano s pridobivanjem slovenskega državljanstva. Veliko ljudi ne pozna geneze problema izbrisanih« (Frlić, *Veliko* 11).¹⁸²

Relativizacijo problema izbrisanih potrdi tudi izjava Vinka Gorenaka, objavljena v gledališkem listu *25.671*: »Mi odškodninske sheme že imamo v tej državi za žrtve vojnega, povojnega nasilja in še za koga. Tisti, ki so doživeli Dachau, Rab ali kaj podobnega, so v tej državi dobili

181 Zgodba o štiričlanski družini, v kateri najmlajši sin zaradi pritiska okolja naredi samomor, je izmišljena. Vendar pa je oblikovana kot kolaž različnih osebnih zgodb, na katere je avtorska ekipa tekoč študija naletela.

182 »Dogovor za sodelovanje s tem gledališčem sem imel že od prej. Delovni naslov projekta je bil *Poraz*. Hotel sem se ukvarjati z različnimi vrstami poraza, ki jih je slovenska družba pretrpela v preteklih dvajsetih letih. In tako se je pokazalo, da je največji poraz slovenske samostojne države izbris. Država je tem ljudem kratila človekove pravice, nobena od vlad, ki so se nato zvrstile, ni pokazala prave volje za reševanje tega problema. Resolucija, ki bi dokumentirala izbris, ne obstaja. Kako to interpretirati drugače kot zanikanje dejstva, da se je izbris zgodil. Lahko ga kvalificiramo, kakor pač hočemo, toda v tem primeru gre za določeno obliko etničnega čiščenja. Ne gre pa pozabiti, da je to eno največjih etničnih čiščenj na območju nekdanje Jugoslavije« (Frlić, *Govorim* 2013).

izplačano 1,3 evra na dan. Jaz pa lahko direktno rečem, da ne vidim razloga, da bi izbrisani dobili več kot tisti, ki so trpeli v Dachauu ali na Rabu» (41). Šestindvajsetega junija 2012 je Evropsko sodišče za človekove pravice izdalo sodbo v zadevi Kurić in drugi, v kateri je razsodilo,

da oblastem v Sloveniji ni uspelo v celoti urediti vprašanja izbrisanih, in potrdilo sodbo iz leta 2010, da je Slovenija izbrisanim prebivalcem kršila pravice, ki so zapisane v Evropski konvenciji o človekovih pravicah, ter šestim od dvanajstih odobrilo odškodnine ter pozvalo državo, da pripravi sistem odškodnin še za ostale izbrisane. Predsednik vlade Janez Janša je v prvem odzivu na sodbo dejal, da Slovenija tega denarja nima, saj nima niti sredstev za nujne potrebe (Postrak 18).

Umetniška ekipa projekta je zaprosila tudi Igorja Bavčarja (takratnega notranjega ministra), da bi napisal članek za gledališki list in s svoje perspektive osvetlil problem izbrisanih, a so od njega dobili le suhoparen odgovor, »da je treba odločitev Ustavnega sodišča spoštovati«, da pa o »problematiki« (navednice je dodal sam) izbrisanih ne bo pisal za njihov gledališki list (prav tam 20). Tokratni zametki morebitne provokativnosti niso le v scenskem dogodku kot takem, ampak tudi v njegovi lociranosti. Prav Prešernovo gledališče Kranj je bilo dve leti pred premiero avtorskega projekta *25.671* žrtev sorodnih šovinističnih ukrepov političnih občinskih figur, ki so osebi s »spornim nacionalnim poreklom« (režiserki Ivani Djilas) onemogočili zasedbo vodstvenega mesta v gledališču, odločitev pa utemeljili s skrajno konservativnimi (patriotskimi ali kar nacionalističnimi) utemeljitvami. »Nekatere kranjske svetnike je zmotilo dejstvo, da nihče od obeh kandidatov ne živi v Kranju, vendar se je razprava po nekaj minutah vročekrvnosti hudomušno zaključila z ugotovitvijo, da tudi sam Prešeren po rodu ni bil Kranjčan« (Cirman, *Prešernovo* nepag.).

Igralci in igralki v *25.671* na eni strani izvajajo popoln »moralistični terorizem«, predstavljajo kolektivni (slovenski) ljudski glas, ki je v odnosu do izbrisanih neizprosen, z dvojnimi merili, nepoučen in kar je najhuje – brezbrizen. Skozi drugi aspekt nas prek pripovedi tragične zgodbe spuščajo globoko v psihične stiske protagonistov, ozaveščajo z namerno prikritimi javnimi informacijami in pravnimi nedoslednostmi, ki zaokrožijo poanto, da je večinski nacionalni pogled na položaj izbrisanih precej izkrivljen in glede podatkov zmoten. Tako kot v *Kukavičluku* tudi tu Frljić gesto razkrivanja privatnih stališč igralske zasedbe podaljša v izrekanje mnenj občinstva, hkrati pa še preveri, koliko denarja je to pripravljeno odšteti za

poravnanje krivice izbrisanim in kolikšna stopnja simbolične solidarnosti se izkaže v takojšnjem, javnem uničenju osebnega dokumenta.

Pokazati hočemo, zakaj in kako so bili ti ljudje izbrisani ter da se jim očita krivda in odgovornost za nekaj, kar je dejansko storila slovenska država. Katastrofalno je, da od leta 1992 do danes niti ena vlada ni rešila problema, in mislim, da vse dosedanje vlade nosijo odgovornost za težave izbrisanih. Nekdanja ministrica Katarina Kresal se je sicer izbrisanim opravičila, vendar pa tudi tedaj ni bila sprejeta resolucija, ki bi dokumentirala tisto, kar se je izbrisanim zgodilo (Frljić, *Veliko* 12).

Poleg vnosa številnega dokumentarnega gradiva, kot so statistični podatki, zapisniki, medijske izjave in sovražni govor s spletnih forumov (»Če obstaja kakšna stvar, ki ogroža to državo, potem jo je treba odstraniti [...] Kjer je gnoj, mora biti tudi nož«)¹⁸³, so v projektu trije ključni momenti, ki posegajo v realno na drugi, recimo temu »višji ravni«. To so primer zaigrane družine na koncu predstave (manipuliranje z dejanskostjo), zbiranje denarja (ki zunaj gledališkega dogodka pridobi realno vrednost) in ponujanje osebnih izkaznic v razrez (novo je mogoče pridobiti samo skozi uradni postopek na upravni enoti).

Glede prizora uničevanja osebnih dokumentov so bila znotraj ustvarjalne ekipe različna mnenja, vsekakor ta akt na koncu preizpraša simbolno solidarnost občinstva. Stik realnega in fiktivnega ter relacije med igralci in občinstvom zapeljejo v nujo reakcije, ki je polnovredna reakcija v vsakem primeru – naj bo aktivna (posameznik ponudi osebno izkaznico v razrez) ali pasivna (s čimer se potrdi *kompleksnost* fikcije, ki na tej točki že prodira v realnost). Na vsaki ponovitvi so igralci zbirali prostovoljne denarne prispevke (»Za kolikšen znesek imate slabe vesti?«) za odškodnine izbrisanim in denar (v kuverti) sproti pošiljali vladi Republike Slovenije. Tam so ga v slogu birokratske inercije posredovali naprej finančnemu ministrstvu, ki prav tako ni vedelo, kako z njim ravnati. »Sicer pa tudi leto dni po sodbi evropskega sodišča vlada še ni odprla posebne namenske proračunske postavke za odškodnine izbrisanim, vendar se nekaj le premika, saj je ministrstvo za finance pozvalo ministrstvo za notranje zadeve in javno upravo, da v skladu s Pravilnikom o postopkih za izvrševanje proračuna RS poda predlog za odprtje posebne postavke za ta namen« (Horvat, *Prispevki nepag.*)

183 Citat je del besedila v uprizoritvi in je vzet iz enega od spletnih komentarjev.

Finalni nemi nastop družine (učinek lahko do neke mere primerjamo s tistim v uprizoritvi *Kukavičluk* in z naštevanjem žrtev srebreniškega genocida) naj bi nastopal kot katarzični prizor. V tem trenutku gre zagotovo za najbolj moralno sporno poglavje znotraj cele postavitve, saj se izvaja premišljena manipulacija z resničnostjo. Tričlanska družina seveda ni avtentična (saj tudi »njihova« pretekla zgodba ni), temveč gre za simulacijo treh oseb, ki »sebe« oziroma osebe iz pripovedi le reprezentirajo. Frljiću so tisti, ki so to že od samega začetka vedeli, očitali, da izvaja etično sporno instrumentalizacijo teh ljudi, vendar občinstvo s tem ni bilo seznanjeno, zato je družino dojemalo kot realno – s tem pa je tudi doživljanje predstave postalo absolutno realno in ne le ritualna konvencija čustev in razuma, ki jo lahko doživimo ob vsaki drugi uprizoritvi. Ta mehanizem proizvodnje fikcije se ne sprašuje več, ali je nekaj resnično ali ne, temveč le še, ali je (aristotelovsko) *verjetno*. »Prvenstvena naloga pesništva ni to, da govori o dejstvih, o faktičnosti, o manifestni, razviti realnosti (ta gendmena), kakor domneva realistična teorija umetnosti, temveč o tem, kar bi se v določenih okoliščinah utegnilo zgoditi in kar je možno glede na verjetnost ali pa nujnost« (Kalan, V. 6).

V. ZAKLJUČEK

Prav angažirano gledališče Oliverja Frlića, ki sega tudi onkraj (post)jugoslovanskih kontekstov in tematik, ponuja vsebinsko premostitev in razširitev (tudi teatrološkega) razmisleka o problematiki sodobnih vojn, nacionalizma in njegove generičnosti. Disertacija se v sklopu teme in naslova osredotoča na razmerja in posledice nacionalističnih diskurzov v okviru nekdanje Jugoslavije, ki jih ni povzročil samo ustavni ali domoljubni nacionalizem, ampak predvsem monoetnični partikularni nacionalizem, ki je pospešil kapitalistične apetite, s tem pa omogočil osebno povzpetništvo, bogatenje, kraje in prenos družbenih, javnih in naravnih bogastev v privatno lastnino. Orodje nacionalizma se prilagaja danemu času in dogodkom, njegov (kapitalistični) cilj pa je načeloma vedno isti; spremembe so le v prerazvrščanju pozicij (gospodarske) moči v odnosu do določenega naroda/razreda oziroma njegovega versko-kulturnega izročila. Aktualno problematiko begunstva, ki jo doživlja Evropa, in vlogo nacionalizma pri dobičkarstvu svetovnih korporacij Frlić najbolj artikulirano prikaže v uprizoritvi *Naše nasilje in vaše nasilje*. Gre za preizpraševanje enega izmed *novih nacionalizmov*, ki dandanes z vidika Evrope »nevarnost« Drugega preusmerja v materialistični odnos superiorne Evrope do Bližnjega vzhoda. Neonacionalizem oziroma novi nacionalizem je nov tip nacionalizma, ki je v Evropi vzcvetel po letu 2010. Povezan je z različnimi pozicijami moči in političnimi ideologijami, kot so desničarski populizem, antiglobalizacija, protekcionizem, protimigracijske sile in evroskepticizem.

Tudi te nove nacionalizme, prav tako kot nacionalizme, ki so v disertaciji umeščeni v kontekst Balkana oziroma nekdanje Jugoslavije, poganja struktura mitologije, ki pripomore h konstruiranemu odnosu superiorne Evrope, ki prebežnike z Bližnjega vzhoda (četudi kasneje v vlogi delovne sile) razume kot zaostale, nesposobne in »še na poti« v prihodnost. Tovrstna videnja in obravnavanja, ki so se nekoč intenzivno usmerjala na priseljence iz nekdanje Jugoslavije, so danes z drugimi akterji prav tako prisotna v javni, politični retoriki in govorici vsakdana. Nacionalizem, kakor že zapisano v disertaciji, ni le garnitura idej, temveč ideološko vodilo akcij in praks propagiranja ideje kolektivne identitete, ki naj bi bile najbolj relevantne v procesu zarisovanja mej med skupnostmi (Brubaker in Cooper v Bartulović 136). Tudi znotraj Evrope same: pred trinajstimi leti je v Evropsko unijo vstopilo deset držav (razen Cipra in Malte so bile vse nekoč socialistične), ki so danes nenehno v političnih nesporazumih, prepadi in konflikti med »vzhodnimi« in »zahodnimi« vrednotami postajajo vse bolj alarmantni. Zahodni

multikulturalizem je tu in tam že razumljen kot grožnja: gre za stranski učinek globalizacije, kjer nacionalna pripadnost izgublja vrednost (in tudi moč), zato naj bi jo bilo treba nujno redefinirati.

Ena od bolj vidnih paralel med nacionalizmi v različnih obdobjih (torej nekdanjimi, navezujočimi se na Jugoslavijo/Balkan) in aktualnimi (Bližnji vzhod) je v dominantnem položaju, ki temelji na relativizaciji drugih: tako države na Balkanu (v nekdanji Jugoslaviji) kot države Bližnjega vzhoda so z evropocentrične pozicije med seboj zamenljive in tako rekoč nerazločljive, pripisuje se jim splošna tipologija kulture in vedenjskih vzorcev, gre za simplifikacijo določenega naroda na oznako »rasna vrsta«. Tako v času vojn v nekdanji Jugoslaviji in njenem povojnem obdobju kot v aktualnem razmerju do vojn na Bližnjem vzhodu ter njihovih prebežnikov se vzpostavlja specifična plast nacionalizma – teorija *zamišljenih skupnosti*. Skupnosti moramo razlikovati po tem, kako so zamišljene, in nacionalizem se vedno okrepi in aktivira v času (namišljene) ogroženosti, zato poskuša nacionalna ideologija s predstavitvijo agresivnih, krvoločnih in nevarnih ter (paradokсно) tudi infantilnih Drugih prebuditi in ohraniti kolektivno paranojo. Na tem mestu bi lahko analizirali številne gledališke produkcije, ki so nastale v zadnjih treh letih na temo (ne)razumevanja vojn in vojne izkušnje ter razmerja Evrope do Bližnjega vzhoda; te so razprle kritičen vpogled v »begunsko problematiko« ter širšo tamkajšnjo (po)vojno situacijo in tudi kontekstualizacijo vpliva množičnih medijev na posameznikovo (izkrivljeno) videnje realnega stanja ter opozorile na močno politično obrambno moč (ta se seli tudi na raven posameznikov), ki temelji na militaristični logiki (nasilja in iztrebljanja).

Kolobarjenje vojn predstavlja vzgib za reprodukcijo novih nacionalizmov in tudi regeneracijo nekdanjih, saj lahko (največkrat iracionalno) ogrožena populacija zaradi ponovnega »drugega« poglobi nestrpnost tudi do »predhodnega« drugega. Kolikor se določena gledališko-umetniška produkcija odziva na to realno stanje, to nedvomno priča o njeni identitetni in etični odgovornosti. V času vojn na območju nekdanje Jugoslavije v devetdesetih letih pri nas (v formalnih, institucionalnih okvirih) tovrstnih reakcij tako rekoč ni bilo, če že, so se pojavljale sporadično in predvsem na umetniški margini. Ali je bil vzrok za to res prevelika politična in geografska vpletenost Slovenije, ki ni bila zmožna distanciranja in kritičnega vpogleda v tedanje aktualno vojno dogajanje? Ena temeljnih etičnih dilem, ki se pri tem poraja, je vprašanje

krivde in vtis »vsebinskega oportunizma«, ko zločin, vojna in drugi travmatični dogodki postanejo »hrana«, včasih celo dobiček v polju umetniškega izražanja, ki hitro obvelja za moralistično, parazitsko, večvrednostno. Tovrsten skepticizem se pojavlja v času vznika gledališke produkcije (v Srbiji, BiH, na Hrvaškem ...), ki je na različne (največkrat dokumentaristične) načine reagirala na jugoslovanske vojne, zagotovo tudi zunaj Slovenije.

Preobčutljivost samega materiala in izkušenj (avtonomnih povojnih zgodb) na eni strani in lansiranje teh v (politično razburkano) javnost na drugi sta ustvarjala številne moralne pomisleke tako pri ustvarjalcih kot občinstvu in nato v javnem mnenju. A morda je treba na to gledališko produkcijo poskusiti pogledati brez političnih konotacij (čeprav je to na neki način nemogoče) in jo uzreti in razumeti kot akt (načrtne ali nezavedne) detravmatizacije. Vojna in njene posledice so sicer dogodek planetarnih razsežnosti (geopolitičnih, socioloških, gospodarskih, zgodovinskih ...), toda na samem začetku in v jedru je vojna najprej psihološki pretres, velikokrat sklenjen s travmatičnimi posledicami. Uprizoritve, ki so nastajale (in še nastajajo), da bi ohranile, premislile in kritično ovrednotile odnos ali spomin na vojne na ozemlju nekdanje Jugoslavije v devetdesetih letih, so med drugim vsekakor aparat za detravmatizacijo – detravmatizacijo kot proces, kjer sta mogoča spominjanje in pozaba hkrati. Slavoj Žižek v eseju *Welcome to the Desert of the Real* (v katerem se sicer navezuje na teroristični napad 11. septembra 2001 v New Yorku) zapiše: Sprejeti moramo naslednji paradoks: če želimo resnično pozabiti določen dogodek, moramo najprej zbrati moč in se ga temeljito spomniti (22). Gre za temeljno psihoanalitsko maksimo, s katero pravzaprav lahko naslovimo pričujočo razpravo o razmerju med gledališčem in vojno v celoti. Vanjo je vpisan relacijski paradoks, ki vključuje upor proti pozabi zločinov, a obenem se vsekakor poskuša nagibati k poskusu detravmatizacije – tako individualne kot kolektivne. Ob tem postane razumljivo, da se je prvi pritok (načeloma dokumentarnih) uprizoritev o vojnah v nekdanji Jugoslaviji v devetdesetih letih zgodil približno dvajset let po njihovem začetku oziroma koncu. Inkubacijsko obdobje dveh desetletij lahko razumemo kot prostor in čas iskanja moči za izražanje (umetniško reprezentacijo) destruktivnih intimnih doživetij, in sicer v javni sferi, pogosto v močno nacionalistično zaznamovanem okolju.

Generalni vidik vznika tovrstne gledališke produkcije lahko v parafraziranem, a nič manj dobesednem pomenu, razumemo kot (avto)terapijo, ki – »paradokсно« – morebitno (!)

pomiritev s preteklimi travmatičnimi dogodki lahko doseže le skozi njihovo popolno in absolutno razgrinjanje, pri čemer pa seveda ne gre le za mučno seciranje dogodkov, temveč tudi lastnih psiholoških ran in posledic. Sem lahko umestimo teorijo vzratnega prelivanja osebnega in političnega, posamičnega in skupnostnega. Vojna kot kolektivni (ali vsaj dualni) dogodek individualizem izključuje že v sami osnovi: ne njen nastanek, potek in tudi morebitna sprava se ne morejo realizirati kot individualni akt. Vendar pa je izkustvo kot tako vselej individualno, in v tem se lahko zazdi tovrstna gledališka produkcija – ali raje: njen poskus razumevanja – utopična. Vojno in vojne žrtve se lahko zaznamuje prek kulturnih pomenov, kot so objekti, ustanove, spomeniki, knjige, prav tako z obletnicami in drugimi komemoracijskimi rituali, a to še zdaleč ne pomeni, da se je na tak način spominjajo ali celijo rane tudi (civilni) posamezniki, ki so jo doživeli in preživeli. Izbrane gledališke uprizoritve (po letu 2008) v disertaciji prav tako lahko razumemo v luči spomenikov in stiliziranih komemoracij, ki pa nekje v temelju (vede ali ne) vedno težijo h kolektivni naravnosti, k sporočilnemu kanalu, ki komunicira na precej univerzalni ravni (na principih kulturnega spomina); lahko bi rekli, da so v svoji vsebini in performativnih sredstvih pogosto »strateško« perцепcijsko dostopne večini. Ta produkcija vselej išče »stik s svetom«, ne taji želje po čim širšem dosegu občinstva, saj s tem namenom tudi nastaja. Gledališče kot medij postane aparat kritike, žanri, ki jih pri tem ponuja, pa so raznoliki, pri čemer prednjači dokumentaristična forma, saj ta, kakor prikazuje eno od poglavij, nastopa v vlogi poskusa preslikave avtentičnega v uprizorjeni kontekst in stremi po učinkih čim višje stopnje verodostojnega, osebnega posredovanja izkustva. Vendar je ta transfer v sami naravi umetnosti vselej že stilizacija, zato se interpretacija vojne v nobenem primeru ne more izogniti estetizaciji.

Estetizacija vojne in drugih zločinov utegne biti pogosto sporna in umetniško problematična, saj lahko z reprezentacijo vojne spolzi v kontraučinek, ko vsebina ne dosega več kritičnega, katarzičnega ali poučnega učinka, temveč se premakne v polje eskapizma, larpurlartizma, udobnega artizma. Pregled izbranih uprizoritev (serija dokumentarnih predstav in Frljićev opus) kljub vsemu kaže drugačne intence. V principu gre za »gledališke geste«, ki si želijo oprijemljivega učinka – ponekod katarze, drugod novega (zgodovinskega) spoznanja. Pri Frljiću lahko postavimo v ospredje njegovo namerno repetativno dinamiko performativnega izrazoslovja in uprizoritvenih formatov, s katerimi v posamične igralske ansamble, kulturno sfero in navsezadnje države kot take vnaša in obuja »zgodovinske motnje« in pri tem uporablja

imperativ nujnosti opredeljevanja do teh motenj (vojne in drugih zločinov). Ob poglobljenem pregledu oziroma raziskovanju Frlićevega gledališča in njegovega celostnega delovanja se izkaže, da kot avtor natančno razume in v projektih premišljeno obravnava diskurze in performativne znake nacionalizma, drugosti, (jugo)nostalgije in empatije, četudi se na prvi pogled pogosto zdi, da je v tem naiven. Ta navidezna simplifikacija ima močno zaledje v poznavanju tako vojnega izkustva in širših političnih strategij kot v senzibilnosti uprizoritvene govorice. Nemalokrat gre za nekakšno »pozitivno manipulacijo«, ki v sebi skriva notranjo zanko, in ta od občinstva zahteva, da svojo perspektivo in razlago zarotira vsaj trikrat, po vzorcu: nevednost – spoznanje – dvom o tem spoznanju. Omenjeni vzorec notranje distance je sicer vselej podložen z obilico emocionalnega naboja, Frlić od občinstva in javnosti nasploh »zahteva« oboje: sočutje, a tudi kritičnost. Prav to je parafraza, nekakšna generalna, krovna perspektiva, skozi katero je umestno vstopati v vsakršno interpretacijo vojne oziroma vojne izkušnje, saj inflacija čustev (čeprav je čustvena reakcija v takem kontekstu vendarle neizogibna) kvarno vpliva na razsodnost in stvarno podobo nekega realnega (vojnega) dogodka. Vendar pa po drugi strani interpretacija vojne (in povojne gledališke produkcije) zgolj z vidika racionalne/strokovne analize vojnemu izkustvu odvzema njegovo esenco, s katero se ne vpisuje le v zgodovino kot tako, temveč v posamično telo in naposled tudi v strukturno vedenje, kolektivno držo določenega naroda. Sočasno se je treba nujno zavedati kompleksnosti definicij in pomenov, kot sta kolektivna krivda ali kolektivna odgovornost, ki ju (ponekod neposredno, drugje nenamerno) implicitno prinaša ali preizprašuje tako rekoč vsak (po)vojni uprizoritveni dogodek. Mnoga pomembna teoretska imena (Arendt, Kuljić idr.), omenjena v prvem delu disertacije, se z obstojem »kolektivnega« pogosto ne strinjajo, naj bo to kolektivni čas ali kolektivna odgovornost/krivda, šlo naj bi za abstraktne oziroma posplošene oznake brez oprijemljive podlage, pogosto temelječe na mitih, prirejenih tradicijah, selektivnih zgodovinskih ostankih. A vendar to še ne pomeni, da se tem definicijam/pojmom *kolektivnega* nadaljnja izbrana gledališka produkcija izogiba. Pravzaprav lahko uvidimo, da je naslavljanje s *kolektivnim* nenehno prisotno, čeprav pogosto tudi v neki drugi funkciji, v funkciji pritegovanja javnosti, iskanja stika s potencialnim občinstvom, ki je nagovorjeno kot kolektivno, a naj bi ga v posameznem dogodku kljub vsemu doletelo (samo)ozaveščanje svoje individualne vloge v vojni ali njenem opazovanju.

Vsakršna, še tako avtentična, surova, ostro dokumentarna reprezentacija vojne je vselej le njen približek. Vsaka upodobitev je zgodba – in zgodba je v sami svoji naravi, četudi je resnična, vedno že rekonstrukcija. Bolj kot v vojni gledališki produkciji iskati popolno preslikavo vojne (ali celo njenega občutja), je pomembno te dogodke razumeti in brati kot družbeno angažirane geste, ki res pogosto ponujajo nastavke za morebitno empatijo, a bolj kot to nastopajo v luči kritike do »kulture molčanja« in razgrnitve osebnih dimenzij vojne (vojnega izkustva); vojna kot katastrofičen družbeni moment praviloma velja za skupnostno dejanje, za dogodkovni teritorij, kjer (z izjemo političnih voditeljev) glavni akterji niso posamezniki (državljeni, civilisti, žrtve ali agresorji), temveč države, narodi, nacije, veroizpovedi. (Po)vojno gledališko produkcijo je zato treba ugledati tudi skozi optiko manifestacije intimnega, osebnega in individualnega, za kar v splošnem medijsko-vojnem diskurzu načeloma ni mesta in posluha. Izbrani gledališki projekti vstopajo v močno korelacijo z že omenjeno Rancièrovo izpeljavo, ko »na zaslonih ne vidimo preveč trpinčenih teles. Vidimo pa preveč teles brez imena, preveč teles, ki nam niso zmožna vrniti pogleda, ki ga obračamo k njim, teles, ki so objekt govora, ne da bi sama lahko govorila«. Ker še vedno hegemonsko pozicijo zavzemajo množični mediji, ki funkcijo/izkustvo posameznika v vojni praviloma prezrejo ali predstavljajo površinsko (poročevalsko), se uprizoritvena praksa pokaže kot ena od alternativ ali celo oblika upora proti generični (populistični) reprezentaciji vojne. In Frlićeva formulacija »gledališče ni cilj, ampak sredstvo«, dobi v kontekstu (po)vojne gledališke produkcije brez dvoma tudi dodatno ontološko dimenzijo: gledališče ne more ustaviti/preprečiti vojn, lahko pa jih poskuša razumeti. Oziroma: o stvareh, ki jih ne moremo spremeniti, moramo vsaj govoriti.

VI. LITERATURA IN ELEKTRONSKI VIRI

Alter, Peter. *Kaj je nacionalizem? Študije o etnonacionalizmu*. Prev. R. Rizman. Ljubljana: Knjižna zbirka Krt, 1991.

Anderson, Benedict. *Zamišljene skupnosti: o izvoru in širjenju nacionalizma*. Prev. A. Brglez. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998.

Andrić, Ivo. *Pismo iz 1920. godine*. Beograd: Beoknjiga, 2013.

Apter, David. *The Legitimization of Violence*. Velika Britanija: Palgrave Macmillan, 1997.

Arendt, Hannah. *On Revolution*. New York: Penguin Books, 1985.

Arendt, Hannah. *Izvori totalitarizma*. Prev. Zdenka Erbežnik, Patricija Fajon, Polona Glavan. Ljubljana: Študentska založba, 2003.

Arendt, Hannah. *O nasilju*. Prev. Vlasta Jalušič, Mirt Komel. Ljubljana: Krtina, 2013.

Aristotel. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959.

Bahloul, Joelle. *The Architecture of Memory: A Jewish-Muslim Household in Colonial Algeria, 1937-1962*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Bakić-Hayden, Milica, Hayden, Robert E.. *Orientalistične različice na temo »Balkana«: simbolna geografija v nedavni jugoslovanski politiki kulture*. Zbornik postkolonialnih študij, ur. N. Jeffs. Prev. Jelka Zorn. Ljubljana: Krtina, 2007, str. 441–459.

Batič, Dana. *Begunci v Sloveniji*. Zbornik razprav (Bled 4.–6. 11. 1992). Ljubljana: Ministrstvo za delo, družino in socialno varstvo Republike Slovenije, 1993, str. 66–68.

Bartulović, Alenka. »Nismo vaši!«: *Antinacionalizem v povojnem Sarajevu*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013.

Barthes, Roland. *Književnost, mitologija, semiologija*. Prev. Ivan Čolović. Beograd: Nolit, 1979.

Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press, 1991.

Bauman, Zygmunt. *Tekoča moderna*. Prev. Borut Canjko. Ljubljana: Založba /*cf., 1999.

Bauman, Zygmunt. *Moderna in holokavst*. Prev. Slavica Jesenovec Petrović. Ljubljana: Študentska založba, 2006.

Baudrillard, Jean. *Simulaker in simulacija*. Prev. Anja Kosjek. Ljubljana: Študentska založba, 1999.

Baudrillard, Jean. *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*. Prev. Leonardo Kovačević. Zagreb: Naklada Ljevak, 2009.

Benjamin, Walter. *Estetika in politika*. Prev. Jaša Drnovšek, Rok Benčin. Ljubljana: Studia humanitatis, 2013.

Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Prev. Brane Jerman. Ljubljana: Studia humanitatis, 2013.

Bercht, Silke, Rošker, Jana S. *Totalnost mučenja*. Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti (letn. 31, št. 213/214), 2003, str. 99–124.

Bishop, Claire. *Umetni pekli*. Participatorna umetnost in politike gledalstva. Prev. Aleksandra Rekar. Ljubljana: Maska, 2012.

Bleiker, Roland. *The Aesthetic Turn in International Political Theory*. London: Millennium, Journal for International Studies, 2001.

Boden, Martina. *Evropa: naša preteklost in sedanjost*. Prev. Marija Javornik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004.

Bogataj, Matej. *Ponoreli vlak*. Kulturno-umetniško društvo Sodobnost International (letn. 76, št. 12). Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2012, str. 1617–1623.

Bogavac, Milena. »Kazalište kao sredstvo klasne borbe«. Intervju z Oliverjem Frlićem, časopis za pozorišnu umetnost Scena (št. 4, okt–dec). Novi Sad: Sterijino pozorje, 2012, str. 33–38.

Boll, Julia. *The new war plays: From Kane to Harris*. New York: Palgrave Macmillian, 2013.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Brown, Rupert. *Prejudice: its social psychology*. Oxford: Blackwell, 1995.

Cassirer, Ernst. *Mit o državi*. Prev. Olga Šafarik. Beograd: Biblioteka savremene filozofije, 1972.

Clausewitz, von Carl. *O vojni*. Prev. Slavko Hozjan. Ljubljana: Studia humanitatis, 2004.

Culbertson, Roberta. *War and the nature of ultimative Things: An essay of the Study of Postwar Cultures*. Engaged Observer: Anthropology, Advocacy, and Activism, ur. Victoria Sanford. London: Rutgers University Press, 2006, str. 60–76.

Čolović, Ivan: *Balkan – teror kulture*. Prev. Sara Špelec. Ljubljana: Filozofska fakulteta, UL, 2015.

Debord, Guy. *Družba spektakla*. Prev. Meta Štular. Ljubljana: Študentska založba, 1999.

Derrida, Jacques. *Perdonare: L'imperdonabile e l'imprescrittibile*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004.

Diklić, Davor. *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995*. Sarajevo: Kamerni teater 55; Zemun, Most Art, 2004.

Dimitrijević, Vojin. *Democracy versus Nation*. Helsinki: Monitor, 1994.

Dolenc, Ervin. *Zgodovina 4*. DZS: Ljubljana, 2002.

Doupona Horvat, Marjeta, Verschueren, Jef, Žagar, Igor Ž. *Retorika begunske problematike v Sloveniji: pragmatika legitimizacije*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2001.

Erjavec, Aleš. *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.

Favorini, Attilio. *Representation and Reality: The Case of Documentary Theatre*. Theatre Survey. Letn. 35, št. 2, ur. Nicholas Ridout. Velika Britanija: Queen Mary, University of London, 1994, str. 31–42.

Fentress, James, Wickham, Chris. *Social Memory*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

Flaker, Aleksandar. *Pojmovnik ruske avantgarde*. Prev. Elvira Ratković. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1984.

Flere, Sergej, Kerševan, Marko. *Religija in sodobna družba: uvod v sociologijo religije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1995.

Fischer Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Beletrina, 2008.

Forsyth, Alison, Megson, Chris. *Get real: documentary theatre past and present*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Foucault, Michel. *Arheologija vednosti*. Prev. Uroš Grilc. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.

Foucault, Michel. *Society must be defended*. London: Penguin Books, 2004.

Frankl, Viktor Emil. *Kljub vsemu rečem življenju da*. Prev. Janko Bohak. Celje: Mohorjeva družba, 1993.

Frankl, Viktor Emil. *Človek pred vprašanjem o smislu*. Prev. Živa Verbič. Ljubljana: Pasadena, 2005.

Fritzsche, Peter. *The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture*. Illinois: University of Illinois, 2002.

Frljić, Oliver. »Veliko jih ne pozna geneze problema izbrisanih« (intervju). Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj, upr. 5, 2012/2013, str. 11–15.

Gellner, Ernest. *Thought and Change*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1964.

Gillis, J. R. *Commemorations: The politics of national identity*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

Gluhovic, Milija. *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics*. London, New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Grošelj, Jon. *Levinas: od obličja do odgovornosti*. Ljubljana: Društvo psihologov Slovenije, 2014.

Groys, Boris. *Teorija sodobne umetnosti*. Prev. Špela Virant. Ljubljana: Študentska založba, 2002.

Grünberg, Kurt. *Love after Auschwitz: The Second Generation in Germany*. London: Transcript-Verlag, 2006.

Gvozdenić, Nataša. *Subverzija, subkultura, zavera, akcija ili o prastarom plesu politike i kulture*. Časopis za pozorišno umetnost Scena, 1-2. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2012.

Hadžiosmanović, Jelena. *How is Culture used as a Tool for Dissuasion of Conflict*. Epiphany, let. 7, št. 1. Sarajevo: Faculty of Arts and Social Sciences, 2014, nepag.

Halbwachs, Maurice. *Kolektivni spomin*. Prev. Drago B. Rotar. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.

Hall, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 1997.

Hammond, Will, Steward, Dan. *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon, 2008.

Hesford, Wendy. *Spectacular Rhetorics: Human Rights Visions, Recognitions, Feminisms*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012.

Horvat, Anja. *Vojna hudodelstva nad ženskami na območju bivše Jugoslavije*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za varnostne vede, 2012.

Hoskins, Andrew. *Mediating time: the temporal mix of television*. *Time & Society*. Avstralija: The University of Melbourne, 2001.

Hribar, Tine. *Sveta igra sveta*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990.

Hribar, Tine. *Fenomenologija II*. Ljubljana: Slovenska matica, 2005.

Humar, Bojana. *Neodvisni mediji v državah nekdanje Jugoslavije*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, UL, 1995.

Hunt, Swanee. *Ovo nije bio naš rat: Bosanke obnavljaju mir*. Prev. Senada Kreso. Sarajevo: Biblioteka Dani, 2001.

Irmer, Thomas. *A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany*. TDR/The Drama Review. Letn. 50, št. 3, Massachusetts: Institute of Technology, 2006, str.16–28.

Irwin-Zarecka, Iwona. *Frames of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory*. Oxon: Transaction Publisher - Routledge, 2007.

Isaac, Dan. *Theatre of Fact*. The Drama Review. Cambridge: The MIT Press, 1971, str. 109–135.

Jalušič, Vlasta: *Zlo nemišljenja*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2010.

Jakiša, Miranda. *Bosnientexte. Ivo Andrić, Mesa Selimović, Dževad Karahasan*. Berlin et al.: P. Lang: Slavische Literaturen, 2009, str. 13.

Jaspers, Karl. *Vprašanje krivde*. Prev. Martina Soldo. Vnanje Gorice: KUD Police Dubove, 2012.

Jergović, Miljenko. *Jugoslavija ali fantomska bolečina*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letn. 94, št. 11, 2014/2015, str. 7–12.

Jestrovic, Silvija. *Perfomance, Space, Utopia: cities of war, cities of exile*. New York: Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

Jezernik, Božidar. *Divja Evropa: Balkan v očeh zahodnih politikov*. Ljubljana: Slovenska matica, 2011.

Juvan, Marko. *Avtobiografija in kočljivost zvrstnih opredelitev: Moje žvljenje medtekstom in žanrom*. Avtobiografski diskurz. Ur. Koron Alenka in Leben Andrej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011. str. 51–63.

Kalan, Filip. *Znana in neznana NOB*. Kultura, revolucija in današnji čas. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.

Kalan, Valentin. *Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – mimesis*. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1991.

Karahasan, Dževad. *Sarajevo, Exodus of a City*. New York: Kodansha Press, 1994.

Kearney, John. *O zgodbah*. Ljubljana: LUD Literatura, 2016.

Konijin, Elly. *Acting Emotions*. Amsterdam: University Press, 2000.

Koselleck, Reinhart. *Conceptual History, Memory, and Identity. An Interview with Reinhart Koselleck*. Brooklyn: Berghahn Books, 2006.

Kraigher, Amelia. »Do ljudi, ki živijo na robu, imam verjetno več empatije kot do vsega, kar je na videz urejeno in ustaljeno«. Intervju z Dragico Potočnjak. Sektor 2003/3–4, str. 80–82.

Kraigher, Amelia. »Glas tistih, ki so brez glasu«. Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega, letn. 59, št. 3, 2008/2009, str. 7–13.

Kreft, Lev. *Medijski spektakel za izven in za podeželje*. Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti, 2006.

Kreft, Lev. *Estetika in poslanstvo*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994.

Kristeva, Julia. *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University Press, 1991.

Kron, Leposava. *Rat i kolektivno ponašanje: psihološka analiza*. Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2008.

Kuljić, Todor. *Kultura spominjanja: teoretske razlage uporabe preteklosti*. Prev. Diana Matković. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.

Kurspahić, Kemal. *Zločin ob 19.30: balkanski mediji v vojni in miru*. Prev. Bojan Albahari. Ljubljana: Mladina, 2010.

Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska, 2003.

Lieberman, Alicia F. *Traumatic stress and quality of attachment: Reality and internalization in disorders of infant mental health*. *Infant Mental Health Journal*, letn. 25, št. 4, julij/avgust. San Francisco: University of California, 2004, str. 336–351.

Lipovec, Bojan. *Begunska politika v Sloveniji*. Vsakdanje življenje beguncev in begunk v Sloveniji, ur. Natalija Vrečer. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 1999, str. 30–46.

Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Lukan, Blaž. »Razvaline, ruševine ...«. *Nepopravljivi optimisti v KUD France Prešeren*. Ljubljana: Dnevnik, 25. 4. 1995.

Lukan, Blaž. »Izvori gledališča: gledališče rezistence«. *Dialogi*. Letn. 35. Šentilj: Založba Aristej, 1999, str. 61.

Luthar, Breda. *Poetika in politika tabloidne kulture*. Ljubljana: Znanstveno publicistično središče, 1998.

Malkki, Liisa. *National Geographic: Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees*. Arlington: American Anthropological Association, 1997.

Malzacher, Florian. *No organon to follow. Possibilities of political theatre today: Not just a mirror. Looking for the political theatre of today.* Berlin: Alexander Verlag, 2015.

Martin, R. Mathew. *Staging Pain: Violence and Trauma in British Theater.* London: Routledge, 2009.

Matić, Milan: *Mit i politika: rasprava o osnovama političke kulture.* Beograd: Radnička štampa, 1984.

Mazower, Mark. *Balkan: od konca Bizanca do danes.* Prev. Irena Veber. Ljubljana: Krtina, 2008

Mayo, Marjorie. *Cultures, communities, identities: cultural strategies for participation and empowerment.* New York: Palgrave, 2000.

Meier, Viktor. *Zakaj je razpadla Jugoslavija.* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1996.

Mikuš-Kos, Anica, Slodnjak, Vera. *Nesreče, travmatski dogodki in šola: pomoč v stiski.* Ljubljana: DZS, 2000.

Milgram, Stanley. *Obedience to Authority, An Experimental View.* London: Tavistock, 1974.

Miller, Alice. *Drama je biti otrok in iskanje resnice o sebi.* Prev. Breda Pugelj-Otrin. Ljubljana: Tangram, 1992.

Milohnić, Aldo: *Teorije sodobnega gledališča in performansa.* Ljubljana: Maska, 2009.

Milohnić, Aldo: *Umetnost v času vladavine prava in kapitala.* Ljubljana: Maska, 2016.

Milohnić, Aldo. *O dveh sunkih veselega vetra partizanskega gledališča in o »veliki uganki partizanske scene«.* Dialogi 1-2, 2015. Maribor: Založba Aristej, 2016, str. 57–77.

Milovanović, Lana. *Emocionalni svet beguncev in begunk*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, UL, 2007.

Moravec, Dušan. *Gledališče v narodnoosvobodilnem boju. Kultura, revolucija in današnji čas*. Ljubljana: DZS, 1979.

Moravec, Dušan. *Gledališče od vojne do vojne*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej / SLOGI, 1980.

Morris, B. David. *The Culture of Pain*. Oakland: University of California Press, 1991.

Mudde, Cas. *The Populist Zeitgeist*. Cambridge: Government & Opposition, 2004.

Nicholson, Helen. *Applied Drama: Gift of Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Nikolić, Staniša. *Svijet dječje psihologije*. Zagreb: Prosvjeta, 1996.

Nikolić-Ristanović, Vesna, Konstantinović-Vilić, Slobodanka. *Žene, nasilje i rat*. Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 1995.

Norris, B. David. *The Culture of Pain*. Kalifornija: University of California Press, 1991.

Norris, David. *Balkanski mit: pitanja identiteta i modernosti*. Beograd: Geopoetika, 2002.

Novak, Boris A. »Izbris – etnično čiščenje à la slovène«. Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj, št. (uprizoritev) 5, 2012/2013, str. 26–31.

Novakov Sibinović, Jasna. *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frljića*. Doktorska disertacija. Beograd: Fakultet dramskih umjetnosti (pozorišta, filma, radija i televizije), Univerza v Beogradu, 2017.

Oddey, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge, 2007.

Orel, Barbara. *Slovene theatre in search of its borders*. Balkan theatre sphere, ur. Jelena Lužina. Skopje: Faculty of dramatic arts, 2003, str. 104–111.

Ostovich, Steven T. *Epilogue: Dangerous Memories*. The Work of Memory: New Directions in the Study of German Society and Culture. Illinois: University of Illinois, 2002.

Petrović, Tanja. *Dolga pot domov: reprezentacije Zahodnega Balkana v medijskem in političnem diskurzu*. Ljubljana: Mirovni inštitut, Media Watch, 2009.

Petrušić, Nevena, Konstantinović-Vilić, Slobodanka. *Izbeglištvo kao trajna viktimizacija*. Beograd: Viktimološko društvo Srbije, 2000.

Petzold, Hilarion G. *Integrative Therapie*. Paderborn: Junfermann Verlag, 2004.

Pirjevec, Jože. *Jugoslovanske vojne 1991–2001*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.

Poštrak, Marinka. »Kdo se boji izbrisanih?« Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj, upr. 5, 2012/2013, str. 18–21.

Potočnjak, Draga. »Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancev«*»*. Dialogi, letn. 35, št. 3/4, 7/8. Maribor: Založba Aristej, 1999.

Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Ljubljana: knjižnica MGL, 2007.

Pratt, Jeff. *Class, Nation and Identity: The Anthropology of Political Movements*. London: Pluto Press, 2003.

Radosavljević, Duška. *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. New York: Palgrave MacMillan, 2013.

Rafman, Sandra. *Where the political and the psychological meet: moral disruption and children's understanding of war*. International Relations. Montreal: Université du Québec à Montréal, 2004.

Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Maska, 2010.

Rancière, Jacques. *Nelagodje v estetiki*. Prev. Marko Jenko, Rok Benčin. Ljubljana: Založba ZRC, 2012.

Rizman, Rudi. *Teoretske strategije v študijah etnonacionalizma*. Študije o etnonacionalizmu. Ljubljana: Knjižnica revolucionarne teorije, 1991.

Roselt, Jens. *Fenomenologija gledališča*. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. Ljubljana: 2014.

Rubin, Joan Shelley. *The making of middlebrow culture*. London: Chapel Hill. University of North Carolina Press, 1998.

Ružić, Igor: *Resničen in potreben stroj*. Kritika predstave. Zagreb: Vijenac, 11. 2. 2010.

Rydgren, Jens. *The Power of the Past: A Contribution to a Cognitive Sociology of Ethnic Conflict*. Stockholm: Stockholm University, 2007.

Said, W. Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1996.

Salecl, Renata. *Zakaj ubogamo oblast*. Ljubljana: DZS, 1993.

Scarry, Elaine. *Body in pain*. Oxford: University Press, 1987.

Scarry, Elaine. *Struktura mučenja: preobrazba dejanske bolečine v fikcijo moči*. Moške fantazije. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 1997.

Simoniti, Iztok. »*Nacionalni interesi, prioritete v zunanji politiki in diplomacija*«. Teorija in praksa, let. 23, št. 6. Ljubljana: Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo, UL, 1986, str. 540–548.

Smith, Anthony David. *Nacionalizem: teorija, ideologija, zgodovina*. Prev. Borut Cajnko. Ljubljana: Krtina, 2005.

Sontag, Susan. *Pogled na bolečino drugega*. Prev. Seta Knop. Ljubljana: Založba Sophia, 2006.

Splichal, Slavko. *Izgubljene utopije?* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1992.

Starc, Gregor. *Maurice Halbwachs: Kolektivni spomin*. Družboslovne razprave, let. 19, št. 42. Ljubljana: FDV, 2003, str. 172–174.

Strehovec, Janez. *Virtualni svetovi*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994.

Strehovec, Janez. *Demonsko estetsko*. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.

Sztompka, Piotr. *Cultural Trauma: The other face of social change*. European Journal Of Social Theory. Krakov: Jagielonska univerza, 2000.

Šori, Iztok. *Za narodov blagor: skrajno desni populizem v diskurzu stranke Nova Slovenija*. Časopis za kritiko znanosti, let. 43, št. 260. Ljubljana: Inštitut ČKZ, 2015, str. 104–117.

Taylor, Philip. *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*. New York: Heinemann Drama, 2003.

Taylor, John. *War Photography*. London in New York: Routledge, 1991.

Taylor, John. *Body Horror: Photojournalism, catastrophe and war*. Velika Britanija: Manchester University Press, 1998.

Todorova, Marija Nikolaeva. *Imaginarij Balkana*. Prev. Špela Mihelač. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo – ICK, 2001.

Toporišič, Tomaž. »Pet vprašanj za Oliverja Frljiča«. Gledališki list *Naše nasilje, vaše nasilje* Slovenskega mladinskega gledališča in Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca Reka, št. 1, 2016/2017, str. 4–6.

Trajkovski, Trajko. *Vojna, pravo in morala v sodobnih mednarodnih odnosih*. Teorija in praksa, št. 38, 1/2001. Ljubljana: UL, Fakulteta za družbene vede, 2001, str. 119–126.

Trezise, Byroni, Wake, Caroline. *Visions and Revisions: Performance, Memory, Trauma*. København: University of Copenhagen, 2013.

Troha, Gašper. *Partizanska dramatika (1941–1945)*. Ljubljana: Primerjalna književnost, 2003.

Turner, Cathy, Behrndt, Synne. *Dramaturgy and Performance (Theatre and Performance Practices)*. Basingstoke: Palgrave, 2007.

Tye, Michael. *Another Look at Representationalism about Pain*. Cambridge: A Bradford Book, MIT, 2005.

Ule, Mirjana, Potokar, Jure, Velagič, Tanja. *Predsodki in diskriminacije: izbrane socialno-psihološke študije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1999.

Velikonja, Mitja. *Masade duha: razpotja sodobnih mitologij*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1996.

Velikonja, Mitja. *Mitografije sedanjosti: študije primerov sodobnih političnih mitologij*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.

Velikonja, Mitja. *Tistega lepega dne: značilnosti sodobnega nostalgичnega diskurza*. Balcanis: revija za kulture. Ljubljana: Balcanis, 2004

Velikonja, Mitja. *Evroza: kritika novega evrocentrizma*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2005.

Velikonja, Mitja. *Rock'n'retro: novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Sophia, 2013.

Vetlesen, Arne Johan. *A Philosophy of Pain*. London: Reaktion Books, 2009.

Volkan, Vamik D. *Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-Group Identity*. ZDA: Center for the Study of Mind and Human Interaction, University of Virginia, 2001.

Vreg, France. *Demokratično komuniciranje*. Teorija in praksa. Letn. 27, št. 12. Ljubljana: FDV, 1990, str. 1638–1640.

Vuori, Suna. *Absces in kako ga predreti*. Helsinki: HS.fi, 2011.

Wodak, Ruth. *What CDA is about: a summary of its history, important concepts and its developments*. Methods of Critical Discourse Analysis, ur. Ruth Wodak. London: Sage Publications, 2001, str. 1–14.

Youker, Timothy. *The Destiny of Words: Documentary Theatre, The Avantgade and The Politics of Form*. New York: Columbia University, 2012.

Elektronski viri:

Arhar, Nika. »Slovenskih politikov izbrisani v gledališču ne zanimajo«. *MMC RTV SLO*, 23. 5. 2013. <http://www.rtv slo.si/kultura/oder/slovenskih-politikov-izbrisani-v-gledaliscu-ne-zanimajo/309450>. Dostop 1. 10. 2018.

Baudrillard, Jean. »Ni milosti za Sarajevo«. *Ctheory.net*. 28. 9. 1994. http://ctheory.net/ctheory_wp/no-reprieve-for-sarajevo/. Dostop 4. 9. 2018.

Bercht, Silke, Rošker, Jana S. »Totalnost mučenja«. *Časopis za kritiko znanosti* (let. 31, št. 213/214, 2003). <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-QHRSJFSC/>. Dostop 25. 9. 2018.

Blanuša, Nebojša. »Trauma and Taboo: Forbidden Political Questions in Croatia«. Hrčak – portal hrvatskih znanstvenih i stručnih časopisa. <https://hrcak.srce.hr/183305> Dostop 4. 2. 2018

Bošković, Dragana. »Povratak u budućnost«. *Večernje novosti*, Beograd, 22. september 2015. <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html%3A568445-Povratak-u-buducnost>. Dostop 7. 9. 2018.

Burić, Igor. »O hrabrosti«. *Sterijino pozorje*. <http://www.pozorje.org.rs/2011/predstava3.htm>. Dostop 24. 8. 2018.

Cantrell, Tom. »Verbatim theatre.« *Drama On Line*. www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551. Dostop 7. 9. 2018.

Cirman, Tanja. »Prešernovo gledališče še vedno brez direktorja«. *Delo*, 16. 2. 2011. <http://www.delo.si/kultura/dediscina/presernovo-gledalisce-se-vedno-brez-direktorja.html>. Dostop 6. 9. 2018.

Cuculić, Kim. »Zašto radim predstavu o Robertu Franku i Hrvoju Buriću«. *Novi list*. Zagreb, 16. 6. 2017. http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/OLIVER-FRLJIC-OTKRIVA-Zasto-radim-predstavu-o-Robertu-Franku-i-Hrvoju-Buricu?meta_refresh=true. Dostop 5. 9. 2018.

Dedić, Nikola. Jugoslavija u post-jugoslovenskim umetničkim praksama. *Sarajevske sveske*. <http://sveske.ba/en/content/jugoslavija-u-post-jugoslovenskim-umetnickim-praksama> Dostop 6. 2. 2018

665. Deklaracija o usmeritvah za delovanje Republike Slovenije v institucijah Evropske unije v obdobju januar 2016–junij 2017 (DeUDIEU1617)« Uradni list, str. 2251, 2016. <https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina/2016-01-0665/deklaracija-o-usmeritvah-za-delovanje-republike-slovenije-v-institucijah-evropske-unije-v-obdobju-januar-2016-junij-2017-deudieu1617>. Dostop 28. 8. 2018.

Dobovšek, Zala. »Frljićeva trilogija o hrvaškem fašizmu«. *Radio Študent*. 23. 4. 2016. <https://radiostudent.si/kultura/odprti-termin-za-kulturo/frlji%C4%87eva-trilogija-o-hrva%C5%A1kem-fa%C5%A1izmu>. Dostop 4. 9. 2018.

Dobovšek, Zala. »Naredimo to deželo spet slovensko!« *Radio Študent*, 27. 3. 2013. <https://radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/naredimo-to-deželo-spet-slovensko-0>. Dostop 4. 9. 2018.

Drnovšek, Janez. »Jugoslavija v retrospektivi«. *Harvard International Review*, 2001, let. 23, št. 1. <http://www2.gov.si/up-rs/2002-2007/jd.nsf/dokumentiwweb/14D0406B2C6017A1C1256F56005CC589?OpenDocument>. Dostop 4. 9. 2018.

Einspieler, Vili. »Dvajset let od začetka vojne v BiH«. *Delo*. 5. 4. 2102. <http://www.delo.si/novice/svet/dvajset-let-od-zacetka-vojne-v-bih.html>. Dostop 4. 9. 2018.

Frljić, Oliver. »Zoran Đinđić«. *Atelje 212*. <http://atelje212.rs/?p=2990&lang=lat>. Dostop 26. 10. 2018.

Frljić, Oliver. *O vojni v Bosni na odru SMG. MMC RTV SLO, RTV Slovenija.*
<http://www.rtvlo.si/kultura/oder/frljicevo-pismo-iz-1920-med-vojno-in-sedanjestjo/296778>.
Dostop 5. 9. 2018.

Gazdić, Sašo. »S politiko nad kulturo ali z nenasiljem nad nasilje«. *Mirovni inštitut.*
http://www2.mirovni-institut.si/slo_html/clanki/polit_nenasil.htm. Dostop 4. 9. 2018.

Gibson, Janet. »Saying it Right: Creating Ethical Verbatim Theatre«. *HDR journal NEO.*
http://arts.mq.edu.au/documents/hdr_journal_neo/neoJanet2011_2.pdf. Dostop 4. 9. 2018.

Horvat, Marjan. »Prispevki za izbrisane«. *Mladina.* 10. 5. 2013.
https://www.mladina.si/?_rewriter=1&id=143819&. Dostop 29. 10. 2018

Jelesijević, Nenad. »Kazalište-pozorište-gledališče-teatar, kraj, kjer živi svoboda«. *MMC RTV SLO.* 1. 10. 2015. <http://www.rtvlo.si/kultura/oder/kazaliste-pozoriste-gledalisce-teatar-kraj-kjer-zivi-svoboda/375251>. Dostop 5. 9. 2018.

Kosmos, Iva. »Z vsako predstavo vem vse manj«. Intervju z Oliverjem Frljićem. *Dnevnik.* 23. 10. 2010 <https://www.dnevnik.si/1042339675>. Dostop 5. 9. 2018.

Kosmos, Iva. »Pošastni vpis v čisto knjigo«. Intervju z Ivano Simić Bodrožić. *Dnevnik.* 29. 4. 2011. <https://www.dnevnik.si/1042660386>. Dostop 4. 9. 2018.

Kreft, Lev (2006). »Medijski spektakel za izven in za podeželje«. *Časopis za kritiko znanosti.*
https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:XMnw_vn3K34J:https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-H2KQWXYs/52c45e81-520b-4e23-99f2-3760e13b12cc/PDF+&cd=1&hl=sl&ct=clnk&gl=si&client=firefox-b. Dostop 29. 10. 2108.

Krpič, Tomaž. »Tvoje telo, moja bolečina«. *Družboslovne razprave.* XXVI (2010), 63: 49–62.
<http://dk.fdv.uni-lj.si/druzboslovnerazprave/pdfs/dr63Krpic.pdf>. Dostop 4. 9. 2018

Lisle, Ben. »The Almost Palpable Presence of the Past: Baseball, Memory and Nostalgia at the End of the Century«. 2001. <http://xroads.virginia.edu/~ma01/lisle/memory/firstpage.html>. Dostop 4. 9. 2018.

Lešnik, Bojan. »Eros vojne in Tanatos miru / On the eros of war and the thanatos of peace«. *ISAL – Inštitut za skupinsko analizo*. <http://www.isal.si/sl/bogdan-lesnik-on-the-eros-of-war-and-the-thanatos-of-peace>. Dostop 4. 9. 2018.

Luković, Draško. »Istorija kao noćna mora koja se ponavlja«. *Balkans Aljazeera*. 14. 6. 2012. <http://balkans.aljazeera.net/vijesti/istorija-kao-nocna-mora-koja-se-ponavlja>. Dostop 3. 9. 2018.

Maličev, Patricija. »Govorim o stvareh, o katerih drugi molčijo«. Intervju z Oliverjem Frličcem. *Nedelo*. 17. 3. 2013. [http://www.pgk.si/files/media/177/files/2013.3.17.INTERVJUGovorimostvarehokaterihdrugi molcijoNedeloPatricijaMalicev.pdf](http://www.pgk.si/files/media/177/files/2013.3.17.INTERVJUGovorimostvarehokaterihdrugi%20molcijoNedeloPatricijaMalicev.pdf). Dostop 5. 9. 2018.

Maličev, Patricija. »Za ustvarjalca je najhujše podrediti se okusu občinstva«. *Pogledi*. 3. 8. 2015. <http://pogledi.delo.si/ljudje/za-ustvarjalca-je-najhujse-podrediti-se-okusu-obcinstva>. Dostop 3. 9. 2018.

Mihajlović, Branka. »Negiranje kolektivne odgovornosti je kukavičluk«. *Radio Slobodna Evropa*, 27. 11. 2011. https://www.slobodnaevropa.org/a/oliver_frljic_problem_kolektivnog_zaborava_prisutan_u_cijelom_regionu/24403713.html. Dostop 4. 9. 2018.

Mustafić, Dino. »Sponzor predstave pogrebni zavod«. *Delo*. 26. 1. 2012. <http://www.delo.si/kultura/oder/pogovor-z-dinom-mustaficem-sponzor-predstave-pogrebni-zavod.html>. Dostop 4. 3. 2018.

Nikčević, Tamara. »Kazalište kao sredstvo klasne borbe«. Intervju z Oliverjem Frljićem. *Peščanik*. 8. 4. 2011. <https://pescanik.net/kazaliste-kao-sredstvo-klasne-borbe/>. Dostop 4. 9. 2018.

Nikčević, Tamara. »Oliver Frljić – intervju«. *Peščanik*. 20. 5. 2012. <https://pescanik.net/intervju-oliver-frljic/>. Dostop 4. 9. 2018.

Parić, Jasmina. »Mrznja je dobro političko gorivo«. *Slobodna Dalmacija*. 29. 7. 2013. <https://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/207837/oliver-frljic-mrznja-je-dobro-politicko-gorivo>. Dostop 4. 9. 2018.

»Partizansko gledališče«. <http://www.partizanskogledalisce.si>. Dostop 3. 9. 2018.

Pavlović, Davor. »Pitanje nacionalnih jezika postalo pitanje života i smrti«. *Nezavisne novine*. 29. 9. 2012. <https://www.nezavisne.com/kultura/pozornica/Oliver-Frljic-Pitanje-nacionalnih-jezika-postalo-pitanje-zivota-i-smrti/160651>. Dostop 5. 9. 2018

Petzold, G. Hilarion. »Integrativno terapevtski pristop k delu s travmo in tolažba«. *InfoSlo*. 2004. <https://infoslo.si/content/uploads/2017/04/trauma.pdf>. Dostop 4. 9. 2018.

Ružić, Igor. »Kritika drame Šest oseb išče avtorja: Licemerje kot gola resnica«. *Dnevnik*, 10. 2. 2018. <https://www.dnevnik.si/1042801069>. Dostop 4. 9. 2018.

Spahić, Selma. »Važno je da se ispriča priča moje generacije«. *Nezavisne novine*. 18. 10. 2011. <http://www.nezavisne.com/kultura/pozornica/Selma-Spahic-Vazno-je-da-se-isprica-prica-moje-generacije/111027>. Dostop 4. 9. 2018.

Strugar, Vukica, Ćirić, Nenad. »Zašto sam otišao iz predstave 'Zoran Đinđić'«. *Novosti online*. 21. 5. 2012. <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:380792-Nenad-Ciric-Zasto-sam-otisao-iz-predstave-Zoran-Djindjic>). Dostop 5. 9. 2018.

Šinković, Norbert. »Predstava 'Ubiti Zorana Đinđića': Ruganje melanholičnoj Srbiji«. *Slobodna Evropa*. 6. 10. 2012. <https://www.slobodnaevropa.org/a/premijera-predstave-ubiti-zorana-djindjica/24730868.html>. Dostop 4. 9. 2018.

Škerl Kramberger, Uroš. »Jovana Mihajlović Trbovc: Celo Radovan Karadžić ne zanika več vseh zločinov v Srebrenici!«. *Dnevnik*. 26. 3. 2016. <https://www.dnevnik.si/1042732630>. Dostop 2. 9. 2018.

Tadel, Boštjan. »Ne verjamem v demokracijo«. Intervju z Oliverjem Frličem. *Pogledi*. 27. 3. 2013. <http://pogledi.delo.si/ljudje/ne-verjamem-v-demokracijo>. Dostop 1. 9. 2018.

Tasić, Ana. »Etika protiv estetike«. *Politika*. 20. 5. 2012. <http://www.politika.rs/sr/clanak/219445/>. Dostop 4. 9. 2018.

Tasić, Ana. »Koprcanje u užasu«. *Politika*. 28. 3. 2011. <http://www.pozorje.org.rs/2012/predstava1.htm>. Dostop 4. 9. 2018.

Tasić, Ana. »Hrabro političko pozorište«. *Politika*. 14. 12. 2010. <http://www.politika.rs/sr/clanak/160040/Hrabro-politicko-pozoriste>. Dostop 4. 9. 2018.

Thomka, Beata. »Dekonstrukcija zgodovine in narativna identiteta«. *Zgodovina in njeni literarni žanri. Primerjalna književnost* (posebna številka), Ljubljana, 2007. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-08HHJ9XG/1c90786b-eaef-42d0-87fe-3afd780e0f8a/PDF>. Dostop 26. 10. 2018.

Trajkovski, Trajko. »Vojna, pravo in morala v sodobnih mednarodnih odnosih«. <http://dk.fdv.uni-lj.si/tip/tip20011Trajkovski.PDF>. Dostop 26. 10. 2018.

Vojnović, Goran. »Jugoslavija, moja dežela«. *SNG Drama Ljubljana* <http://www.drama.si/repertoar/delo?id=1808>. Dostop 28. 8. 2018.

Žiković, Doris. »Govorim o onome što svi znaju, a o čemu šute«. *Novi list*. 12. 6. 2012. <http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Oliver-Frljic-Govorim-o-onome-sto-svi-znaju-a-o-cemu-sute>. Dostop 4. 9. 2018.

Žižek, Slavoj. »Euronews talks films and Balkans with Slavoj Žižek«. *Euronews*. <http://www.euronews.com/2008/09/12/euronews-talks-films-and-balkans-with-slavoj-zizek>. Dostop 1. 9. 2018.

Žižek, Slavoj. »Welcome to the Desert of the Real«. *Rebels Library*. http://www.rebels-library.org/files/zizek_welcome.pdf. Dostop 14. 9. 2018.

IZJAVA O AVTORSTVU
doktorske disertacije

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je doktorska disertacija *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 11. 1. 2019

Podpis:
Zala Dobovšek

PODATKI O DELU

Ime in priimek: Zala Dobovšek

Naslov doktorske disertacije: Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnama na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja

Kraj: Ljubljana

Leto: 2019 (januar)

Število strani: 252

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, UL

Program in smer študija: Humanistika in družboslovje, Študiji scenskih umetnosti

Mentor: doc. dr. Blaž Lukan

Prevod angleškega povzetka: Jernej Možic