

Estetika in etika, gledališče in vojna

Jakob Ribič, vid.jakob@gmail.com

Zala Dobovšek. *Gledališče in vojna: uprizoritveni odzivi na vojne v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji*. MGL, 2022.

Prav v trenutku, ko pišem te vrstice, iz Gaze prihajajo poročila in novice o grozljivem napadu na tamkajšnjo bolnišnico; kakršenkoli približno ustrezen opis, ki bi lahko artikuliral neizmerljivo tragedijo, ki jo je ta napad povzročil, pa tudi docela nerazsodno, nečlovečno in – povejmo kar naravnost – povsem noro odločitev za ta napad, se mi zdi v tem trenutku pravzaprav nemogoč. Omenjam pa ta dogodek kljub vsemu zato, ker historični trenutek, v katerem živimo, prikaže v vsej njegovi brutalnosti in krutosti. Tragedija, povezana z njim, je namreč le ena od mnogih travmatičnih posledic vojne med Hamasom in Izraelom, pri čemer to nikakor ni edina vojna, ki poteka ta trenutek; predsednica republike je na nedavnem Frankfurtskem knjižnem sejmu omenila, da se po vsem svetu trenutno odvija najmanj 55 spopadov, k temu pa lahko pripišemo še kar nekaj geopolitičnih konfliktov in napetosti, ki morda še niso prešli v stanje vojne, so pa zato vse bolj militantno nastrojeni. Vse to pritrjuje ugotovitvi Zale Dobovšek iz uvoda njene knjige *Gledališče in vojna*, da je namreč vojna »razdrobljeno, a permanentno zgodovinsko stanje« (12), da se je fenomen vojne »skozi tisočletja izkazal kot dominantna oblika življenja« (25) in da je človek »po vsej verjetnosti več časa preživel v vojni kot v miru« (prav tam). Prav zato se zdi, naj se sliši še tako cinično in žalostno, da je besedilo, ki ga je Dobovšek sprva pisala v okviru svoje doktorske raziskave, kasneje pa objavila še v knjižni izdaji pri založbi Mestnega gledališča ljubljanskega, izjemno relevantno in aktualno. Vtis je torej, da premislek o razmerju med gledališčem in vojno prihaja v pravem času.

Vendar pa bi ob površnem preletu besedila lahko prišli tudi do drugačne ugotovitve. Dobovšek namreč svojo razpravo postavlja v zelo konkreten historični trenutek in prostor. Ko piše o »vojni«, ima pred očmi predvsem vojno v nekdanji Jugoslaviji, tudi »gledališče« pa je v knjigi primarno povezano le s tistimi uprizoritvenimi odzivi, ki so nastajali na tem območju. Toda čeprav avtorica vseskozi ohranja globoko zavedanje o posebnostih izbranega časa in konteksta in čeprav to zavedanje povsem jasno posreduje tudi bralcu, njena razprava ne ostane ujeta v polju partikularnega, pač pa

nenehno vstopa tudi v univerzalno. Ali bolje (in morda bolj heglovsko): prav tam, kjer se knjiga zdi najbolj konkretna, je pravzaprav tudi najbolj občā.

Temu v podkrepitev lahko vzamem primer avtoričine obravnave pojava, ki se zdi kar najbolj zgodovinsko pogojen; tu mislim na analizo gledaliških praks v obleganem Sarajevu. V tem delu knjige lahko med drugim beremo pričevanja igralcev o izkušnjah uprizarjanja v teh ekstremnih razmerah, pri čemer je vsaka od teh izkušenj prav gotovo nadvse partikularna in osebna; eden od igralcev tako denimo omenja nekoliko nenavaden fenomen izginotja treme. Toda šele vstop v takšno izrazito konkretnost avtorici omogoči izpeljavo neke bistveno občeješe ugotovitve: da namreč gledališče na obleganem ozemlju (in/ali vojnem območju) izpolnjuje terapevtsko vlogo, kar navsezadnje velja tako za Sarajevo kot tudi za druga mesta ali kraje s podobno travmatizirajočo izkušnjo. Kot ugotavlja, se namreč trema »vzpostavlja in potrjuje nastalo relacijo med izjavljajočim in opazovalcem« (124), pri čemer gre predvsem za »posledico umetnega, družbenega diktata, ki izvira iz želje po moči (ugledu, priznanju)« (113). Odsotnost treme zato kaže na spremenjen odnos med občinstvom in izvajalci; ta relacija je v vojnem okolju drugačna kot v normaliziranem vsakdanjiku življenja, saj gledališče sredi vojne vihre ni povezano z nikakršnim prestižem, tu ne gre za iskanje kakšnega družbenega priznanja, pač pa je pomen njegovega obstoja bistveno bolj esencialen in elementaren. Gledališče namreč postane prostor skupnega »simbolnega pribežališča«, v katerem so, kot je to slikovito opisala ena od sarajevskih igralk, gledalci, ki so drhteli od mraza, gledali igralce, kako se prav tako tresejo od mraza (prim. prav tam). Prek partikularne izkušnje igralca (njegovega pričevanja o odsotnosti treme) tako Dobovšek izlušči neko splošnejšo potezo gledališča v obleganem mestu: opaža namreč, da se v takšnih okoliščinah med odrom in avditorijem vzpostavi drugačna zveza, neka nova skupnost, ki iz svojega razmerja izrine »vse njune umetno, družbeno ustvarjene normative in tudi prejšnje percepcijske paradigme« (124). Izjavljajoči in opazovalci v medsebojno relacijo vstopajo zaradi druge, bistveno bolj preproste, osnovne človeške potrebe; namreč da bi si sredi vojnega trenja zagotovili »očiščevalno refleksijo, pomiritev« (114), kar pomeni bodisi razbremenjen sestop iz realnosti bodisi artikulacijo lastne bolečine in trpljenja. To kaže na spremembo vloge, ki jo ima umetnost sredi vojnega dogajanja. Če namreč v miru »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 njegoovo primarno bistvo (eksistence ne 'dekorira' in pomensko razpira, temveč jo 'osmišlja' in 'oživlja')« (108).

Podobno ugotovitev Dobovšek izpelje s pomočjo še ene zgodovinske partikularnosti. V tem primeru ji za izhodišče služijo skoraj neverjetni statistični podatki o obsegu produkcije umetniških in kulturnih dogodkov, ki so se v Sarajevu odvijali kljub omejenosti dostopa do tako osnovnih stvari, kot so bile denimo hrana, voda, elektrika

in ogrevanje, in kljub obstreljevanju, eksplozijam in vsesplošni nevarnosti, ki je prežala na slehernega prebivalca mesta. V času obleganja je bilo po podatkih, ki jih navaja avtorica, »postavljenih 182 premier in več kot dva tisoč ponovitev, ki si jih je ogledalo več kot pol milijona gledalcev« (116), k temu pa je nujno dodati še številne koncerte, razstave, filme, predavanja itn. Sarajevo je tako v času vojne prav gotovo »obeljalo za kulturološki fenomen zgodovinskega in univerzalnega značaja« (prav tam). Toda ob premisleku o tem, kaj so sociološki, psihološki (in nemara tudi kulturološki ter politični) razlogi za ta fenomen, avtorica ugotavlja, da takšno gledališče vendarle »ni bil unikaten primer in posebni kulturni vznik, ki bi imel kakršnokoli zvezo s specifičnimi profili narodnosti ali značilnostjo lokacije, temveč fenomen, kakršen bi [se] lahko materializiral na kateremkoli drugem vojnem območju« (122). »[P]oteza oblasti, ki je vsakič, ko je v mesto prišla elektrika, to zagotovila tudi Kamernemu teatru« (118), enemu od sarajevskih gledališč, se tako sicer zdi specifika tedanje odločevalske mestne garniture, a vendarle hkrati kaže na to, da je v času vojne vihre gledališče očitno »po pomembnosti postavljeno na isto raven kot državna oblast, vojska, bolnišnice, tovarne orožja in druge vitalne institucije« (prav tam). Razlog za to je povezan z vlogo, ki jo gledališče privzame sredi vojnega trenja, saj se v njem in z njim ustvari pora (vsaj hipne) varnosti in miru, kar prebivalcem omogoči mentalno stabilnost, hipni pobeg in pozabo na realnost. Z analizo zgodovinsko specifičnega »sarajevskega primera« Dobovšek tako ugotavlja, da je splošna značilnost gledališča na vojnem območju ta, da očitno postane »enakovredna človekova potreba, tako kot hrana, voda, toplota« (115).

Ti prehodi oziroma dialektični pregibi med partikularnim in univerzalnim so mogoči zaradi avtoričine metodološke odločitve, da svoje teme ne bo razvijala le kot zgodovinske razprave, pač pa, da bo slednjo nenehno širila v druga polja humanističnih znanosti in jo dopolnjevala zlasti s koncepti iz sociologije in teatrologije. Ta odločitev je tako upravičena kot nujna, saj se v času vojne in specifično na vojnem območju – oboje seveda gledališče postavlja v ekstremno situacijo – še posebej izostri spoznanje, da sta ločnici med umetnostjo in življenjem povsem zabrisani, da torej gledališke produkcije ni mogoče misliti v okviru »avtonomne umetnosti« in da jo je nujno umeščati v širše družbene kontekste ter premišljevati relacije, do katerih tu prihaja. Vendar pa bi bilo ob poznavanju doslejšnjega avtoričinega dela brez večjega tveganja mogoče trditi, da to ni ugotovitev, do katere bi šele prišla s svojo raziskavo, pač pa ji je verjetno ta, obratno, predstavljala že samo izhodišče, zaradi katerega se je svojega raziskovanja sploh lotila.¹ To domnevo potrjujeta tako izbrana tema kot način, kako k njej Dobovšek pristopa. Kar zadeva prvo, velja omeniti zadrego in nerazumevanje ljudi, ki se ju avtorica spominja kot običajni reakciji ob omembi svoje raziskave. »Šele s časovnim zamikom sem

¹ Naj kot primer omenim samo letošnji intervju, v katerem je Dobovšek izrazila prepričanje, da bi moralo gledališče »sestopiti iz svojih izoliranih (malomeščanskih) črnih soban in biti bolj dovzetno za realnost, ki se dogaja zunaj njega. Ne gre torej le za gledališko teorijo, temveč tudi za prepoznavanje tega, kako se teater (ne) odziva na fenomene sedanjosti: včasih preprosto tako, da jih ne razume ali – še huje – da jih ignorira« (Bizjak 83, 84).

ugotovila ali pa si le priznala, da je šlo za neke vrste njihovo ignoranco in nezavedanje lastnih privilegijev« (10). Hkrati pa je prav nenehna kritična refleksija lastne pozicije izjavljanja (tako konteksta, v katerem poteka, kot morebitnih privilegijev, ki zadevajo ta kontekst) značilnost tistega drugega, namreč avtoričinega pristopa k raziskavi teme. Če je pisanje povezano z zavedanjem, da so gledališke prakse vselej del in posledica družbenega mehanizma in ne le »izoliran, 'posvečen' prostor za izbrane« (12), potem je pričakovano, da ga spremlja občutljivo in previdno premišljevanje o razmerju med estetiko in etiko, hkrati pa tudi načelno zavračanje elitističnega razumevanja umetnosti in gledališča, »kjer je očitno estetska vrednost (format uprizoritve) pomembnejša od etične (vsebine)« (38). Nemara je prav to tista poteza, ki avtorico druži z Oliverjem Frlićem – režiserjem in gledališkim ustvarjalcem, ki mu posveti obsežen tretji (in zadnji) sklop svoje razprave – ali, rečeno natančneje, morda šele ta skupna poteza pojasnjuje avtoričin interes za analizo Frlićevega dela. In ena od pomembnih ugotovitev, do katerih pride v tem delu svojega besedila, je, da je treba v izbiri med »etiko« in »estetiko« pravzaprav izbrati tretjo možnost – dialektičen spoj, ki se pojavi med obojim in pri katerem gre za to, da pomemben in morda celo ključen del vsebine (etike) postane že sam format (estetika) uprizoritve, se pravi metodologija uprizorjanja, strukturni principi, po katerih uprizoritev nastane, načini, kako se ustvarjalci lotevajo in obravnavajo izbrano tematiko, pa tudi odnos, ki ga vzpostavljajo z občinstvom.

Glede na omenjeno izhodišče raziskave, namreč da se gledališče vselej ustvarja znotraj obstoječega družbenega konteksta, postane razumljiva tudi struktura knjige. Besedilo se cepi na tri večje sklope. V prvem se avtorica ukvarja z nekoliko splošnejšim in širšim kontekstom, »ki približa fenomen vojne, še bolj pa razjasni izvor potreb ustvarjalcev in ustvarjalk (vojna psihologija), da po izkušnji tako travmatičnega dogodka, kot je vojna, o njej govorijo in jo predelujejo skozi medij gledališke uprizoritve« (20). V tem delu je razprava bolj sociološka kot teatrološka; v njem se avtorica ukvarja in teoretsko razdeluje pojave, kot so narava kolektivnega spomina in njegove konstrukcije, vprašanje kolektivne krivde, kolektivnega molka, samoviktimizacije, fenomena jugonostalgije itn. V tem delu je morda lastnih izpeljav manj, niso pa zato slednje nič manj pomembne, saj ti pojmi in predvsem njihove (kritične) opredelitve predstavljajo podlago za nadaljevanje. K njim se avtorica vrača tudi v drugem in tretjem sklopu, v katerem se posveti teatrološki analizi med- in povojne gledališke produkcije. Disjunkcija med gledališčem in vojno, na katero v naslovu knjige napotuje veznik »in«, se v tem delu razveže. Na primerih prej omenjene gledališke produkcije v Sarajevu in gledališke skupine Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancy, ki jo je med letoma 1992 in 1997 vodila Draga Potočnjak, se tako Dobovšek ukvarja predvsem z vprašanjem gledališča v času vojne (bodisi na vojnem območju ali v pregnanstvu); ob analizi dokumentarnega povojnega gledališča (glavnina v knjigi analiziranih predstav je nastala petnajst do dvajset let po vojni) in izbranih gledaliških projektov Oliverja Frlića pa premisli še vprašanje izrekanja gledališča o vojni.

Podobno kot gledališko prakso v obleganem mestu (Sarajevu) tudi gledališče pregnancev Dobovšek opisuje kot »terapevtsko zatočišče [...], ki je svojo prioriteto vlogo videlo v premagovanju strahu skozi gledališke/dramske postopke« (127, 128). Tovrstna gledališka praksa je namreč omogočala reaktivacijo prebežniške populacije v tujem okolju in ji ponudila prostor za afirmacijo ter detabuizacijo. Begunci so, kot vemo, v novi kulturi praviloma (ali pa morda celo kar vsakokrat) podvrženi trdovratni stereotipizaciji in s tem povezanim napadom šovinizma, ksenofobije, sovražnega govora, ignorance in krivde, prek pripovedovanja svojih zgodb pa v občinstvu presežejo takšne percepcijske vzorce in namesto njih ustvarijo razumevanje in sočutje. Javnost tako seznanijo s svojo navzočnostjo in prek tega tudi z realno podobo vojne. Dobovšek zato meni, da ima gledališče pregnancev poleg terapevtske vloge vselej tudi funkcijo ozaveščanja.

Nekoliko drugače je s povojnimi gledališkimi praksami, pri katerih se zdi vprašanje estetskega učinka (tudi zaradi boljših, se pravi normalnejših pogojev dela) bistveno pomembnejši, a prav gotovo ne edini kriterij. V povojnih uprizoritvah avtorica opaža »refleks po prekinitvi 'kolektivnega molka'« (22) in poskus, da bi se s časovno distanco bolj kritično, čeprav mestoma še vedno sentimentalno, ozrlo na obdobje vojne. Uprizoritveni dogodki, ki jih opisuje v tem delu svoje razprave, si, kot pravi, »želijo razgrniti, pojasniti, osvetliti, predvsem pa opozoriti na pomembnost vojn« (144) ter hkrati spregovoriti »o vojnih in povojnih travmah tako na ravni individuuma kot skupnosti« (prav tam). Pri tem opaža, da je eden od najopaznejših fenomenov format teh uprizoritev, ki večinoma pripada dokumentarističnemu gledališču. Tako namreč avtorji skušajo izstopiti iz strogo estetskega okvira, čeprav ta včasih ostaja izredno pomemben, in detektirati širšo sociološko sliko danega časa in prostora. Hkrati gre tudi za to, da se z dokumentarnim pristopom skuša »parafrazirati sam značaj vojne – njeno stvarnost, ostrino, brutalnost« (145) in preslikati »avtentično«, »verodostojno« in »osebno« v uprizorjeni kontekst. Glede na postopke in uprizoritvene taktike Dobovšek dokumentarne gledališke projekte razdeli na tri podzvrsti, na dobesedno (*verbatim*) in dokumentarno gledališče ter na dokumentaristični hibrid, pri tem pa splošnejšemu opisu vsakega od žanrov vedno doda tudi niz konkretnih primerov gledaliških praks.

V zadnjem, tretjem sklopu se avtorica posveti še obsežni analizi Frlijićevega postbrechtovskega političnega gledališkega aparata. Da si je za študij primera izbrala prav Frlijića, pojasnjuje s tem, da po njenem mnenju Frlijić »nastopa kot najbolj izpostavljen, izrazit, provokativen ter estetsko in politično učinkovit avtor, ki koherentno realizira 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« (181). Prek analize Frlijićeve gledališke prakse

Dobovšek v nadaljevanju lušči pojem »političnosti« in – kot menim, povsem točno – vztraja pri tem, da političnost v gledališču nikoli ni povezana bodisi samo z obliko bodisi samo z vsebino izjavljanja. Namesto takšne nedialektične poenostavitve v Frljičevem gledališču opaza štiri diferencirane ravni političnega (vsebinsko, strukturno, percepcijsko in medijsko-pravno), ki pa, kot postane očitno iz kasnejše obravnavanih in analiziranih primerov Frljičevih gledaliških uprizoritev, ne delujejo vsaka zase, pač pa skupaj in simultano. (Tu bi morda kot opombo veljalo dodati le, da tudi pri Brechtovem gledališču ni šlo, kot bi bilo morda lahko razumeti, zgolj za enoplastno razumevanje političnosti kot kritike obstoječih ideologij, pač pa je slednjo vseskozi artikuliral tudi kot kritiko obstoječih uprizoritvenih konvencij. Brecht je navsezadnje poleg neposrednih političnih tem, ki jih je odpiral v svoji praksi, razvil tudi lastno gledališko metodo in kritiziral prevladujoče uprizoritvene taktike, s tem pa svojo političnost vpisoval na raven strukturnih in metodoloških principov pa tudi na raven spremenjenih oblik percepcije in odnosa med odrom in občinstvom. S Frljičevim jima je, konec koncev, skupna tudi provokacija, zaradi katere se vedno znova sproži živa javna polemika, ta pa se iz gledaliških hiš kot po pravilu preseli tudi v medije in – tako pri Brechtu kot pri Frljiču – mestoma celo na sodišče.)

Zdi se torej, da med- in povojne gledališke prakse, ki jih Zala Dobovšek analizira v svoji knjigi, predstavljajo alternativo obstoječi produkciji obveščanja o vojnah. S porastom novih vojnih žarišč je namreč vojna vse bolj prisotna tudi v medijskem in javnem diskurzu. Vendar pa je, kot ugotavlja avtorica, slednji problematičen, saj prenasičenost s podobami in reprezentacijami vojne, še bolj pa pretirano nagibanje k spektakelskosti poročanja povzročata bodisi ravnodušnost, neobčutljivost in apatijo bodisi nekakšno perverzno uživanje ob opazovanju realnih grozot. Množični mediji tako »funkcijo/izkustvo posameznika v vojni praviloma prezrejo ali predstavljajo površinsko (poročevalsko)« (272), medtem ko se tiste uprizoritvene prakse, ki se jim v svoji razpravi posveča avtorica, prav nasprotno »ukvarjajo s konkretnimi osebami in partikularnimi situacijami, ki jih podrobno analizirajo in predvsem – identificirajo« (88). S tem se manifestira tisto, kar v splošni in generični medijsko-vojni naraciji po navadi ostane spregledano: namreč intimno, osebno in individualno. Vojna seveda vselej nastopa »kot dogodek neke skupnosti, kolektivnosti se ne more izogniti, to je njen atribut in temeljni značaj« (295). Toda po drugi strani vojna predstavlja tudi izkustveni ekstrem, izkustvo pa je – po definiciji – vselej individualno. V tem smislu se zdi mehanizem gledališča prav nasproten tistemu, kar je značilno za vojno stanje. Če je namreč vojna vselej »kolektivni (ali vsaj dualni) dogodek« (269), ki pa ima nazadnje neizmerne posledice za vsakega posameznika posebej, se zdi, da gledališke prakse, ki jih analizira Dobovšek, pogosto delujejo obratno: pričnejo namreč z intimne pozicije posameznika, vendar le zato, da prek te kasneje dosežejo občinstvo in, kot to še posebej velja za Frljiča, širšo javnost; celo takšno, ki v gledališče morda sploh ne zaide.

Viri in literatura

Bizjak, Evelin. »Intervju: Zala Dobovšek.« *Literatura*, letn. 35, št. 383, 2023, str. 72–99.

Dobovšek, Zala. *Gledališče in vojna: uprizoritveni odzivi na vojne v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji*. Mestno gledališče ljubljansko, 2022.