

MLADINESKO



BOSKO

**BOSKO
IN**

ADMIRA

Sezona 2024/25

Upriizoritev 3

2 Kazalo

2 Zasedba

4 **Urška Brodar: Kaj se zgodi, ko protislovne naracije postavimo drugo ob drugo; pogovor z režiserko Živo Bizovičar**

7 **Nik Žnidaršič: Soprisotnost različnih resničnosti in njihova neskladnost**

11 **Zala Dobovšek: Nacionalizem spreminja naključje v usodo in ljubezen v politiko**

Igrajo:

Primož Bezjak

Nataša Keser

Boris Kos

Kaja Petrovič k. g.

Stane Tomazin

Režija: Živa Bizovičar

Dramaturgija: Nik Žnidaršič

Scenografija in video: Dorian Šilec Petek

Kostumografija: Nina Čehovin

Glasba in oblikovanje zvoka: Gašper Lovrec

Oblikovanje svetlobe: Andrej Hajdinjak

Lektorica: Mateja Dermelj

Grafit: Dorijan Šiško

Vodja predstave: Urša Červ

Premiera: 31. 1. 2025, Pošta

Šepetalka: Nina Strmole

Lučna mojster in mojstrica: Matjaž Brišar, Kristina Kokalj

Tonska mojstra: Sven Horvat, Marijan Sajovic

Video tehnik: Dušan Ojdanič

Garderoberke: Slavica Janošević, Andreja Kovač, Ana Milakovič

Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat

Rekviziter in rekviziterka: Demijan Pintarič, Tina Krajnc

Odrski mojster: Boris Prevec

Odrska ekipa: Vladimir Borštnik, Tadej Čaušević, Nemanja Đurđević,

Petar Petrov, Mitja Strašek

Izdelava scenografije: delavnice Slovenskega mladinskega gledališča

Mizar: Andraž Meznarič

Ekonom: Ivan Šikora

Čistilki: Sedina Kalabić, Zdenka Žigman

Hvala Marku Turku, Boštjanu Videmšku.

Boško in Admira

Avtorski projekt



Primož Bežjak, Nataša Keser

Kaj se zgodi, ko protislovne naracije postavimo drugo ob drugo

Urška Brodar



Kot izhodišče za predstavo si izbrala fotografijo. Kaj te je napeljalo na idejo, da z medijem gledališča spregovoriš o drugem mediju, in kako iz te podobe gradite predstavo?

Pravzaprav je bilo izhodišče za predstavo uprizarjanje bolečine oziroma vprašanje fascinacije nad gledanjem bolečine na odru. Pri tem sem se spomnila na Susan Sontag in na zametek ideje o predstavi, ki sem jo imela pred leti. Seveda je Sontag le en ozek vidik, ozka špranja, skozi katero lahko beremo temo bolečine in pogled nanjo – osredotoča se namreč predvsem na fotografijo in posledično na to, kako bolečino predstavljajo mediji. Nato sem začela razmišljati o predstavi, ki bi obravnavala več kulturnih vojnih fotografij in zgodovino vojne fotografije. Šele med zbiranjem tega gradiva sem se spomnila na Boška in Admiru – na zgodbo, ki sta mi jo pripovedovala starša, ko smo v otroštvu z družino obiskali Sarajevo. Po kratkem raziskovanju na spletu mi je postalo jasno, da ta specifična fotografija zajema številne vidike, ki so me pri tej temi zanimali.

Od prvotne teme smo se v uprizoritvi popolnoma oddaljili – kmalu je postalo jasno, da mimetično uprizarjanje bolečine resničnih ljudi ni zares mogoče ali pa se je vsaj nam zdelo nemogoče. Bolečina se tako prenese v naracijo, v dejstva. Natančneje, predvidevamo, da bomo bolečino sprožili pri gledalcu, ko se bo soočil z

naracijo in dejstvi. Na začetku procesa se mi je zdelo osupljivo, kako to gradivo ne prenese nobenih standardnih gledaliških sredstev – ne prenese igre (v klasičnem smislu vživljanja), literarnega jezika, avtorskih skladb ali vizualno impozantnih slik. Naše delo, poanta, sporočilo se tako skrivajo v montaži že obstoječih izjav in dejstev.



Sarajevska Romeo in Julija – tako sta zahodna fotograf in novinar kljub nasprotovanju družin umorjenega para poimenovala omenjeno fotografijo. Kako gledaš na umetniško prisvajanje in oblikovanje resničnosti? Kako se lotevaš etičnih dilem?

Ja, etičnih dilem imam ogromno. In tudi to poimenovanje me moti, zdi se mi populistično. Družini je najbolj motilo to, da je ta naracija zbujala občutek, da sta bila Boško in Admiru iz konfliktnih družin, da je bila njuna ljubezen že od začetka nemogoča. To seveda ne drži. Boška in Admiru so v obeh družinah dobro sprejeli, njuni starši pa so bili prijatelji. Ko je Boškova mama Rada med obleganjem mesta izgubila stanovanje (raztreščila ga je granata), so ji Admirini starši ponudili, naj živi z njimi. Celu med obleganjem je njihova vez ostajala močna – ne kot vez med Bošnjaki in Srbi, ampak kot vez med Sarajevčani v podobnih okoliščinah, na katere nimajo vpliva.

Hkrati pa ju je tako poimenoval novinar Kurt Schork, ki je poročal

neposredno iz Sarajeva. Ko jaz polemiziram o njegovem članku, to počnem iz popolnoma varne pozicije, medtem ko je bil on v Sarajevu in je sedem let po izidu članka umrl v Sierr Leone med opravljanjem svojega poklica. Na tej točki pride do zanimivega obrata – zaželel si je, da bi po smrti polovica njegovega pepela ležala ob Bošku in Admiri, kar se je tudi zgodilo. To se mi zdi etično sporno – zakaj bi bil novinar, ki je z njuno zgodbo zaslovel, pokopan tik ob njenem grobu? Ali ni to na neki način privatizacija tuje bolečine?

Obenem pa se sprašujem, kakšno pravico imam jaz, da sodim o tem. Med obleganjem Sarajeva me sploh še ni bilo, vse življenje živim v absolutnem miru. Vendar se moja vprašanja tu ne končajo – kot človek v sistemu, ki mi prinaša blaginjo, se ne morem odreči družbeni odgovornosti, ki jo imam do sveta, in se ne zavedati, da je moja blaginja odvisna od trpljenja drugih. Ne obravnavati tem, povezanih z grozo, ki je sama ne doživljam, zagotovo ni rešitev. Hkrati pa se mi zdi nujno, da se kot avtorica vsebin soočam z dilemami, vprašanji in nenehnimi občutki sramu in krivde.

✎ Na kaj ste se z ekipo osredotočile_i vsebinsko? Katere teme so najbolj v ospredju?

Posvetili smo se različnim pogledom in zbirali podatke, ki so o Bošku in Admiri že bili na voljo. Zanimalo me je, kaj se zgodi, ko protislovne naracije postavimo drugo ob drugo. Kje nastanejo luknje in točke praznine, ki zajemajo absolutni občutek nedojemljivega in groze. Pri tem mislim predvsem na trenutek, ko Admiru še živa zre v mrtvega Boška, ki so ga ravnokar ustrelili. Nekateri pravijo, da je to trajalo sedem sekund, nekateri, da pol ure. To je bil tudi čas, ko se je privlekla k njemu in ga objela.

Hkrati poskušamo pogled tudi geografsko premikati – kakšna je na primer reprezentacija te zgodbe v ZDA? Gre torej za zbir različnih gledišč, ki jih ponuja ena fotografija. Vse gradivo v predstavi je dokumentarno, nabrano iz različnih virov. Morda smo imaginaciji prepustili eno točko, in to je Admirin pogled.

Tudi v naši imaginaciji si nenehno nasprotujemo, kar se mi zdi pravi postopek. Ključno se mi zdi, da gledališče zastavlja vprašanja in jih ne omejuje z odgovori. Zame je nujno, da kot čuteča oseba nenehno dvomim in razmišljam.

✎ Kako zgodba iz Sarajeva devetdesetih komunicira z današnjim trenutkom?

Od konca vojne v Bosni je minilo šele trideset let, kar v resnici ni veliko. V teh tridesetih letih smo bili priča številnim vojnam in genocidom, in priča smo jim še danes. Ker je Sarajevo del naše skupne zavesti, naše nedavne zgodovine, sem ga izbrala kot točko empatije, ki morda olajša razumevanje današnjega stanja, nam ga približa in ga ne pušča zunaj našega pogleda.

✎ Kaj bomo videli_e na odru? Fotografija, ki jo omenjava, je avtorsko zaščitena (kar je spet zanimivo z etičnega vidika, mar ne). Kako s tem gradivom čisto fizično ravnate, kakšno odrsko tehnologijo oziroma strategijo ste zasnovali_e?

Poslužujemo se več strategij: rekonstrukcije, opisov, *staginga* fotografije. Dramaturški postopek je Nik poimenoval zankanje. Vsaka zanka se zaključi v enakem položaju igralcev, ki posnema položaj trupel na fotografiji. Hkrati je Dorian prostor zasnoval kot fotografski studio. Scenografija je torej sestavljena iz fotografske opreme, tudi luč je delno značilna za fotografski studio. Odrsko dogajanje vseskozi spremljata dve kameri. Zanimalo nas je podvajanje, množenje podobe mrtvega para na mostu, in pretvorba le-te iz odrskega v fotografski medij in spet nazaj. Moment množenja poudarja tudi Nina s kostumi. Kazanju dejanske fotografije se v prvem delu predstave ognemo, za tem pa posvetimo čas razvijanju fotografije v pravi temnici, kjer ta pred našimi očmi nastane analogno. Pri prenosu vsebin te in tudi drugih vojnih fotografij na oder so me zanimali predvsem

položaji človeških teles v bolečini. Telesa imajo pogosto roke v zraku, pogled obrnjen k nebu. Ta podoba me je spomnila na Kleejevega *Angelusa Novusa* in zapis Walterja Benjamina, ki je služil kot izhodišče za razmislek o postavitvi drugega dela predstave, katerega namen je umestitev te fotografije in nasplah te vojne v pregled svetovnih konfliktov, prav tako pa fotografij, ki so nastale v njih.

✎ Kakšno vlogo bo v predstavi imela glasba? Omenila si, da avtorske skladbe, ko ste pripravljale_i material, niso delovale?

Ja, z Gašperjem sva se precej trudila, da bi našla pravilen zvočni jezik uprizoritve. Njegova glasba je bila na primer ključni del uprizoritve *Žene v testu*. Ker pa je tu vse gradivo na neki način citatno, sva tudi za glasbo morala poiskati tak ključ. Veliko je torej *soundscapa*, uporabe glasbenih klišejev, *voicoverjev* in obstoječih skladb, ki s sabo že prinašajo določen kontekst. Glasba torej ne generira novih svetov, ampak nas asociira na že obstoječe, ki jih imamo v zavesti.

✎ Bi na tej točki, ko seveda predstava še ni čisto končana (pogovarjava se tri tedne pred premiero), gledalke_ce še na kaj opozorila, usmerila njihov pogled h kakšnemu pomembnemu detajlu?

Verjetno bi si želela, da bi predstava zbujala različne občutke hkrati in da bi bil gledalec pozoren nanje ter bi se vprašal, zakaj je do njih prišlo. Tema, s katero se ukvarjamo, ne ponuja odgovorov in nima dna. Na neki način gre za projekt, ki se ne more zaključiti, ki bi ga lahko delala leta, pa ne bi prišla do konca. V končni rezultat ne bo prišlo niti vse gradivo, ki smo ga med ustvarjalnim procesom zbrali, kaj šele vse teme, ki jih ta fotografija odpira.

✕



Kaja Petrovič, Stane Tomazin, Boris Kos, Nataša Keser, Primož Bežjak



Primož Bežjak, Stane Tomazin, Kaja Petrovič

Soprisotnost različnih resničnosti in njihova neskladnost

Zgodba Boška in Admire na Zahodu, predvsem v Ameriki in zahodni Evropi, počasi postaja mit; skorajda vidimo lahko, kako se njuni trupli polagoma spreminjata v kamen kipa, pri njunih nogah že raste spominska plošča, na kateri piše *Romeo and Juliet of Sarajevo*, sarajevska Romeo in Julija, nikjer pa ne moremo videti njunih imen, obrazov ali odgovorov na vprašanja, ki so ob njuni zgodbi še vedno odprta.

Kdo ju je ubil? Prisotne organizirane skupine in vojske s prstom kažejo druga na drugo. Zakaj so ju ubili? Mogoče ju je strelec poznal, mogoče ni vedel, da je bil njun prehod dogovorjen, mogoče je to od njega zahteval poveljnik, mogoče je šlo zgolj za krutost. Koliko časa sta bila na mostu? Nekateri pišejo, da sta umrla 18., drugi, da 19. maja. Koliko časa je minilo med njunima smrtma? In tako naprej. Le na redkokatero od teh vprašanj lahko odgovor najdemo v medijih, imamo pa dovolj prostora, da bi lahko predvidevali, ugibali, dopolnjevali in izbirali podatke tako, da bi iz njih sestavili celostno zgodbo, mit, »Resnico«. Odgovore bi morali torej iskati pri očividcih, pričevalcih.

O tem, kako ravnati v taki situaciji, je ob pisanju knjige *Gledališče in vojna: Uprizoritveni odzivi na vojne v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji*¹ razmišljala tudi Zala Dobovšek: »Poskušala sem ujeti ‚zlato sredino‘ svojega izrekanja, ohraniti senzibilnost in dovzetnost, a v isti meri tudi preudarnost in distanco. Morda sem se prav zato že kmalu na začetku odločila, da [...] ne

bom opravljala intervjujev z ljudmi, ki so bili tako ali drugače vpleteni v vojno oziroma naknadno gledališko produkcijo, ki je iz nje izkustveno in tematsko izhajala. Jasno mi je bilo, da gre za izredno občutljiva in intimna doživljanja dogodka, ki bi jih nato po srečanjih težka racionalizirala in objektivno strukturirala.«

Pri zgodbi Admire in Boška zgodovinopisje še ni zares »stopilo v akcijo«, zahodnih medijev pa ni nikoli toliko zanimala, da bi sestavili celoto (lahko pa na spletu najdemo cel kup zapisov v različnih balkanskih medijih, ki iščejo »Resnico« ali jo razkrivajo). Ravno to je bilo izhodišče za predstavo, osnovni problem, ki ga obravnava. Od dogodka so ostali le nepopolna medijska reprezentacija (vključno s pričevanji staršev in prijateljev v različnih dokumentarnih filmih) in njegovi (pop)kulturni odmevi. Ta problem bi sicer lahko rešili (ali ga vsaj poskušali rešiti) in ga s tem umaknili z odra, vendar se nam je zdelo, da ravno tja sodi, da moramo ravno na odru hkrati ali zaporedno videti različne možnosti tega, kar bi se lahko bilo zgodilo.

Tako je glavni princip prvega dela predstave, vezanega na zgodbo Admire in Boška, postalo *zankanje*, kot smo ga poimenovali med ustvarjalnim procesom. *Zankanje* kot večkratno ponavljanje skorajda enake situacije, ki pa so ji dodane ključne informacije ali spremenjeni parametri, zaradi česar je pod vprašaj postavljena objektivnost – če kaj takega sploh obstaja – vseh doživljanj, razlag, povezav, interpretacij. Zaradi tega je

¹ Dobovšek, Zala. *Gledališče in vojna: Uprizoritveni odzivi na vojne v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2022. Str. 11.

tudi menjavanje vlog, ki so v resnici bolj funkcije, reprezentacije kot pa vloge, postalo fluidno, v predstavo pa smo lahko vključili pričevanja, poglede, stališča, zgodbe, interpretacije, izjave, ki jih, če bi iskali »Resnico«, ne bi mogli, saj bi posegali v objektivnost, totalnost Mita, ki bi ga hoteli sestaviti. Na oder smo namesto tega postavili ravno tisto, kar se je med procesom izkristaliziralo kot naše: soprisotnost različnih resničnosti in njihovo neskladnost.

Z Živo in avtorsko ekipo smo pred kratkim že naredili predstavo o vojni. Šlo je za drugo vojno, za drugačno vojno, a kljub temu za vojno. Zato je bila pri *Jurišu* (SLG Celje) tudi ideja drugačna: projekt je bil naročen kot obeležje Kajuhovega leta in torej druge svetovne vojne ter partizanske zmage. Miha Golob, umetniški vodja in direktor celjskega gledališča, nam je dopustil prosto interpretacijo in nas pri njej podpiral; nalogo smo razumeli kot jasno ideološko pogojeno z domnevno neizpodbitnim dejstvom: partizani – samo dobri, ostali – samo slabi. Kar je seveda v svetu, v katerem »Resnica« specifične zgodbe obstaja, resnično. Igralci so na odru in na glasovnih posnetkih več kot 150-krat ponovili frazo »so rekli«, s katero smo hoteli vsaj nekoliko odkrušiti epitafe grobnic, v katerih so pokopani zmagovalci zgodovinopisja. Podobno smo si želeli doseči z montažno strukturo, s preskakovanjem iz ene zgodbe (Kajuhove) v drugo (Balantičevo), iz enega položaja v drugega, iz ene brezizhodne situacije v drugo. In pokazati, da je odločitve v vojnem času bistveno lažje presojati in jih soditi, ko je zmagovalec znan, zgodba že napisana, odvečne možnosti, ovinki in slepe ulice odstranjeni in pozabljeni. Kar ne pomeni, da so vsa dejanja kar iznenada sprejemljiva in upravičljiva, prej nasprotno: zanje moramo kot skupnost kontekstualno prevzeti odgovornost. Za razliko od *Juriša* je pri *Bošku in Admiri* montaža bolj razdrobljena, opazna je že znotraj prizorov – njihovih nezdružljivih elementov in naracij; ti ravno v svoji neusklajenosti, celo nasprotnosti, tvorijo fragmentirano celoto, ki pa luknje in primankljaje, včasih roko ali nogo preveč, vedno jasno razkriva.

Spominsko drevo razpada Jugoslavije in vojn, ki so prinesle njen konec, je še razvejano, divje, nanj so obešene laži, nekatere veje so že ujete v okove in prisiljene rasti v določeno smer, prihaja do prvih cepitev, vendar krošnja zaenkrat ostaja neurejena, navržena, zgodovinopisju (historizmu) je še ni uspelo ukrotiti. Kot v eseju *O pojmu zgodovine* zapiše Walter Benjamin: »Prava podoba preteklosti *huškn*e mimo. Preteklost je mogoče zajeti samo kot podobo, ki se kot enkratno videnje zablisne v trenutku svoje spoznavnosti.« In nadaljuje o resnici: »Ta je namreč nepovrnjiva podoba preteklosti in ta podoba grozi, da bo izginila z vsako sedanostjo, ki se ne prepozna kot mišljena v njej.«²

Če povem še drugače: bolj kot smo od dogodka oddaljeni, bolj je zgodba o njem

poenotena. Zgodovina namreč ves čas izginja, vedno manj je je, to, kar od nje ostaja, pa postaja vedno bolj sploščeno. V trenutku, ko sedanost postane preteklost, jo že začnemo pozabljati. Zgodovinopisje je tako proces pozabljanja. Ta postopek je avtomatski, ni pa avtonomen, saj je lahko (in pogosto je) ideološko usmerjen in določen. Zgodovina je ideološki konstrukt zaželenega ostanka resničnosti.

Nenehno se torej vrtim okrog besed in besednih zvez mit, zgodba, ideološki konstrukt, »Resnica«, zgodovina. Besed, ki v zgodbi o Admiri in Bošku počasi, a vztrajno vse dobivajo enak pomen, le da je ideološki konstrukt skrit (njuni družini nista bili sprti, samo Admirino babico je skrbela domnevna različnost njunih kultur, čeprav so bili mešani zakoni v Sarajevu pred razpadom Jugoslavije precej pogosti), »Resnica« pa izgublja narekovaje in veliko začetnico ter se tako spreminja v nekaj, kar je na videz preprosto in obstoječe (resnico).

Glavna razlika je torej to, kako v obeh opisanih primerih gledamo na zgodovino (mogoče je stvar generacijska). Pri drugi svetovni vojni v *Jurišu* je celostna zgodba že sestavljena in je torej ni več smiselno obstreljevati po koščkih, temveč zgolj v celoti, streljati v monolit, ki ga ne moremo več brusiti, rezbariti, spreminjati ali izpopolnjevati, lahko ga zgolj presadimo, prestavimo na pokopališče in spremenimo v nagrobnik. Vendar zdaj ni čas za to; zdi se, da se približuje podobno obdobje in bi se morali iz teh dogodkov učiti. A se ne. Zato je lahko prišlo (med drugim) do genocida v devetdesetih v Bosni, in do genocidov, ki se pred našimi očmi odvijajo danes.

Do te brezbriznosti pride, kakor Judith Butler meni v knjigi *Frames of War: When Is Life Grievable?*, zaradi ne vrednosti žalovanja (ang. *ungrievability*). »Ponavljajoče se in nasilno razlikovanje med živimi in mrtvimi« je po mnenju Butler glavna značilnost vojne. To ne pomeni, da je vsakdo, ki je živ, kot tak tudi razumljen, temveč obstajajo cele skupine ljudi, ki jih drugi ne dojemajo kot žive. Nasprotno, zanje so že mrtvi in zato ne vredni žalovanja. »[V]saka vojna neizogibno zagreši zločin proti človečnosti, uniči življenja civilistov. Z drugimi besedami, mednarodno pravo, ki prepoveduje zločine nad civilisti, predpostavlja, da lahko obstaja vojna brez takšnih zločinov, in tako reproducira idejo o 'čisti' vojni, katere uničevanje je usmerjeno natanko v izbrani cilj. Le pod tem pogojem lahko vojno sploh ločimo od vojnih zločinov. [...] Z drugimi besedami, vojne postanejo dovoljene oblike kriminala, vendar nikoli niso brez kriminala. [...] Vojne ustvarjajo in reproducirajo prekarnost [...] kot normo vsakdanjega življenja. Življenj v takšnih razmerah prekarnosti ni treba popolnoma uničiti, da bi bila izpostavljena učinkovitemu in trajnemu delovanju nasilja. [...] Gre za razločevalno porazdelitev žalovanja, od katere je vojna odvisna. Žalovanja ne vredna [*ungrievable*] življenja so tista, ki jih ni

2 Benjamin, Walter. O pojmu zgodovine. *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH – Zavod za založniško dejavnost, 1998. Str. 217.

mogoče izgubiti in uničiti, saj že tako obstajajo v izgubljenem in uničenem območju; ontološko in že od samega začetka so izgubljena in uničena, kar pomeni, da takrat, ko so ta življenja uničena v vojni, ni uničeno nič.«³

3 Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London, New York: Verso, 2009. Str. 16–17.

Na to prekarnost življenj hoče opozarjati vojna fotografija. Nanjo pa sta hotela opozoriti tudi Mark Milstein, avtor fotografije Boška in Admire, in Kurt Schork, novinar, ki je napisal članek *Romeo and Juliet of Sarajevo*. S skupnim delom

sta hotela Zahod (članek je objavila tiskovna agencija Reuters) opozoriti na to, da je domnevna nevrednost žalovanja za njimi zmotna, in tako pripomoči h koncu vojne. Z vzbuditvijo empatije vzbuditi aktivnost množic ter ljudi na vodilnih položajih tako prisiliti k ukrepanju. Kar se je z zgodbo zgodilo po objavi članka, ni njuna krivda – če je za to sploh kdo kriv in če je to, kar se je zgodilo, sploh slabo. Pomisleki o (ne)primernosti in (ne)pravilnosti reprezentacije njune zgodbe v Sarajevu niso splošno razširjeni: Admirini in Boškovi starši so sicer poudarili, da je oznaka *Romeo in Julija* napačna, še danes pa se ena od ulic v Sarajevu imenuje po Kurtu Schorku. Tudi Susan Sontag, po kateri se imenuje trg pred Narodnim gledališčem, v knjigi *Pogled na bolečino drugega*, ki jo je napisala, potem ko je enajstkrat obiskala oblegano Sarajevo, omenja kompleksen odnos med na vojnih fotografijah reprezentiranimi (Sarajevčani) in avtorji reprezentacij (fotografi): medtem ko so si (nekateri) želeli, da bi bilo njihovo trpljenje prepoznano kot

unikatno, kot drugačno od trpljenja drugih, so se (spet drugi) vojnim novinarjem in fotografom posmehovali, češ da samo čakajo, da jih bodo ustrelili in bodo lahko naredili dobro sliko ali napisali dobro zgodbo.⁴

4 Sontag, Susan. *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Sophia, 2006.

Vseskozi se torej poraja dvom o primernosti različnih reprezentacij trpljenja drugega. Iskanje lepote – pravilne kompozicije, barv, barthesovskih *punctumov* ipd. – v bolečini drugega je sprevrženo (a močno prisotno tudi drugje, npr. v krščanski ikonografiji), hkrati pa slaba fotografija ne bo pritegnila pozornosti in opozorila na dogajanje. S pojavom družbenih omrežij je poklic vojnega novinarja postal popolnoma drugačen, prišlo je do njegove demokratizacije. Kot pravi Milstein: »[Fotografiranje] ni več v rokah velikih korporacij, temveč lahko to počne vsak. Zato lahko urednik v New Yorku ali Los Angelesu ali Rimu samo telefonira ali na Facebooku poišče lokalnega novinarja ali nekoga, ki je ravno tam, da takoj posname fotografijo ali [...] video. Ali pa je na kraju dogodka sto ljudi: vsi imajo kamero na telefonu in fotografirajo, potem pa zgodbo objavijo. Zaradi

tega lokalni in neprofesionalni novinarji zdaj lahko pokrivajo dogodke tako, kot so to v preteklosti počeli profesionalni novinarji.«⁵

Drugi del predstave se ukvarja ravno z zagatami pri reprezentaciji trpljenja na vojnih fotografijah, z njihovim vplivom, razširjenostjo in sposobnostjo spreminjati svet ali vsaj vplivati na politiko, ki odreja zunanje odnose in posledično vojne spopade. Fragmentiranost prvega dela se potencira, pride do vrhunca, a ne ponuja odgovorov. Nismo jih iskali. In nismo jih našli. Občutje je postalo podobno tistemu, ki ga opisuje Benjamin: »Ena izmed Kleejevih slik se imenuje *Angelus Novus*. Na njej je upodobljen angel, ki se namerava – tako je videti – odmakniti od nečesa, v kar strmi. Njegove oči so razširjene, usta odprta in peruti razpete. Tak mora biti videti angel zgodovine. Njegovo obličje je obrnjeno v preteklost. Kjer se pred *nami* kaže veriga dogodkov, tam vidi *on* eno samo katastrofo, nepretrgano kopicami ruševine na ruševine in mu jih luča pred noge. Gotovo bi rad zastal, obudil mrtve in razbito zložil skupaj. Toda iz raja veje vihar, ki se je ujel v njegove peruti in je tako močan, da jih ne more več zložiti. Ta vihar ga nezadržno žene v prihodnost, ki ji obrača hrbet, medtem ko kup razvalin pred njim raste v nebo. *Ta* vihar je tisto, čemur pravimo napredek.«⁶

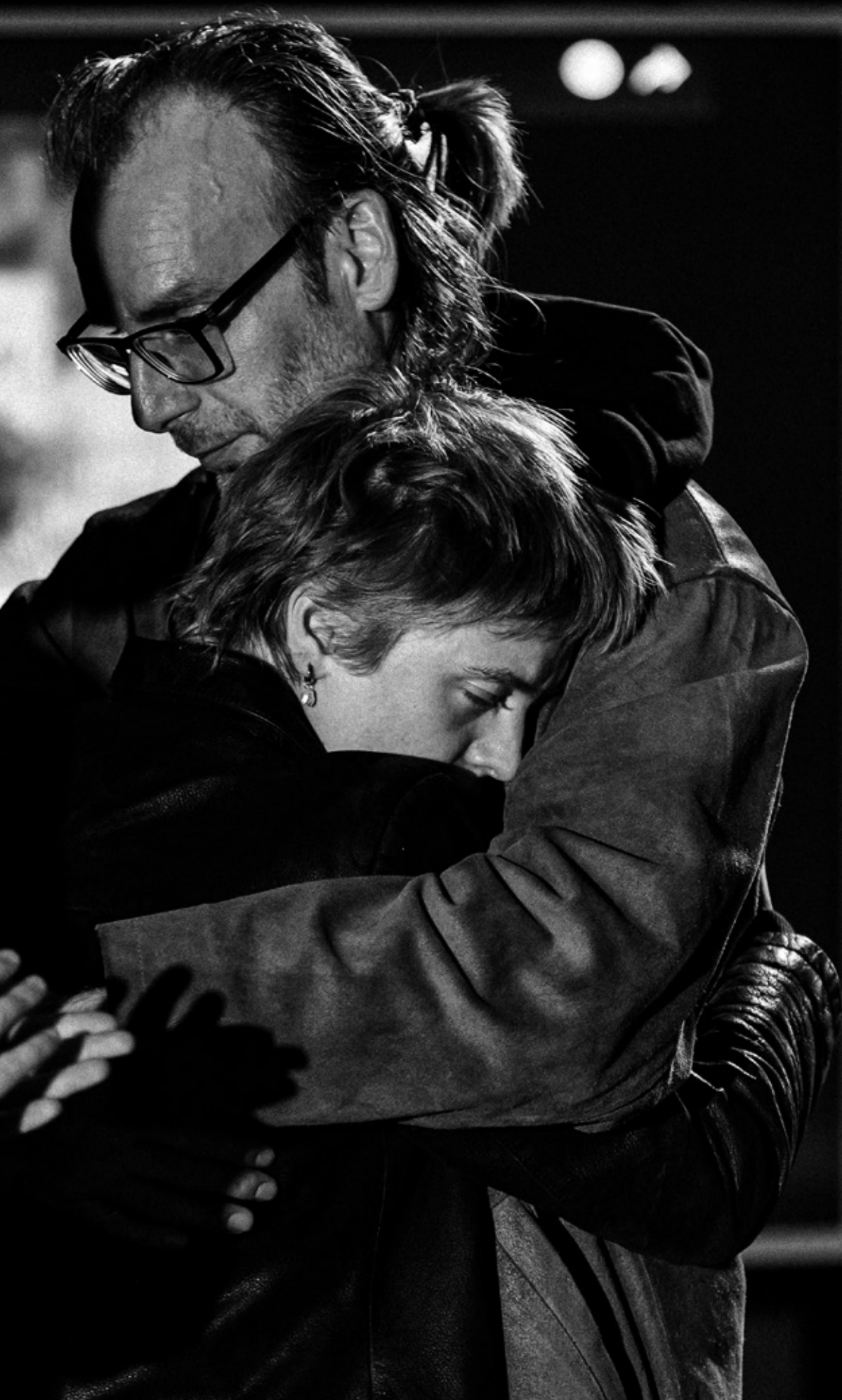
5 Dostopno na: <https://cmds.ceu.edu/article/2019-03-25/photojournalism-you-hope-others-see-your-vision>. Zadnji dostop 15. 1. 2025.

6 Benjamin. Str. 219.





Stane Tomazin, Kaja Petrovič, Boris Kos



Boško in Admira





Kaja Petrovič, Stane Tomazin



Stane Tomazin

Nacionalizem spreminja naključje v usodo in ljubezen v politiko

Borba z družbenimi konstrukti je vselej izgubljena bitka. »Admira in Boško« sta samo eden od vzorčnih primerov te premise. Njuna tragična zgodba je v medije, arhive in zgodovino prodrła zato, ker sta bili njuna veroizpoved in narodna identiteta ne le različni, ampak celo družbeno »nasprotujoči si« oziroma »sovražni«. Ni šlo toliko za tragičnost njune ljubezni in bližine kot take, temveč za politizacijo njunega partnerstva. V zgodovinski spomin se nista zapisala zato, ker sta bila človeka, ki hrepenita, se bojita, upata, iščeta, poskušata, se sprašujeta, tvegata in raziskujeta svoje mesto v svetu in življenju kot takem. Zgodovina ju beleži zaradi njunih »kontradiktornih« veroizpovedi. Tovrstna partnerstva (t. i. mešani zakoni), ki lahko sicer že v samem izhodišču v marsikateri kulturi in totalitarnem družbenem mehanizmu predstavljajo težavo, v času vojnih spopadov postanejo osrednja tarča obračunavanj. Zasebno življenje postane javna last in se tako radikalizira. Seveda ne po lastni volji. Gre za značilnost marsikatero »nenormativnosti«, ki v kontekstu javne perspektive vedno prekaša človekovo osnovno bit in njegovo primarno existenco. Vrednost ljudi, ki živijo v takšnih ali drugačnih »nenormativnih« razmerjih in okoliščinah, to, kako jih dojemamo, se zmeraj – zaradi ponotranjenih nereflektiranih predsodkov – zvede na točko, na kateri jih družba definira izključno skozi optiko verske pripadnosti ali spolne identitete; kot da temeljna komponenta

njihovega bivanja ni človeškost, temveč izključno »odstopanje« od človeških konvencij – torej nekakšna družbena anomalija. Zato zgodbo Admire in Boška lahko beremo kot paradoksalno zanko: »prepoznavna« sta postala, ker sta bila stigmatizirana, hkrati pa je bila ta stigma v času njunega življenja nekaj, kar ju je najbolj zatiralo in strašilo. Privilegij in diskriminacija z roko v roki. Vsaka ljubezen (ljubezenski odnos) je zmeraj *politična*, a ko v primarno političnost (ki seveda ne govori o politiki kot taki, temveč o medsebojni dialektiki med ljudmi) vdre še »zunanja« družbena/geo-politika, situacije postanejo še toliko bolj kompleksne in mestoma tudi neznosne. Glede na v uvodu omenjene konstrukte, na katerih temelji naša civilizacija (ob tem pa posledično sleherni odnos s sočlovekom), je nujno vsakič znova ozavestiti dejstvo, ki ga navajata Laclau in Mouffe: »vsaka reprezentacija naroda oziroma nacije je zavajajoča fikcija.«¹ O čem pravzaprav govorimo, ko tudi znotraj uprizoritvene prakse vzpostavljamo diskurz o narodih in nacijah, ki so v vojne dokumentarne projekte tako rekoč neobhodno vključeni? Nacionalna kultura je pogosto pogoj za definiranje narodne identitete, kar pa sodobni humanistični vedi vsekakor ne zadostuje, saj je identiteta po svoji naravi vselej skrajno dinamična, je »gibljiva, nikoli dokončno formulirana, začasna, situacijska, se pravi razsrediščena in zatorej izmuzljiva, kar pa ne pomeni, da je tudi povsem nekoherentna.«² Kljub izmuzljivosti (nacionalne)

1 Laclau in Mouffe v: Bartulović, Alenka. »Nismo vaši!«: Antinacionalizem v povojnem Sarajevu. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013. Str. 139.

2 Bauman, Zygmunt. *Tekoča moderna*. Prev. Borut Canjko. Ljubljana: Založba / *cf., 1999. Str. 132.

identitete je ta nujna za formiranje kolektivne identitete, v skladu s katero se posameznik in posameznica navsezadnje orientirata v času in prostoru. Gre za potrebo po občutenju pripadnosti in vzpostavljanju lastnega bivanjskega sidrišča. Vojna zgodovina Admirine in Boškove zgodbe v resnici ni potrebovala zaradi njiju, temveč zaradi njune »narodne in verske identitete«. V tem smislu sta bila instrumentalizirana, njuni telesi pa apropiirani za namene politične kontekstualizacije in navsezadnje tudi »dramatičnosti« – po kateri hlepi družbena miselna naravnost, še toliko bolj pa verjetno uprizoritvena umetnost. Dinamika eksistencialnih opornih točk se nekako giba v tristopenjskem postopku: naključje → nacionalizem → usoda. Človek se rodi v naključno okolje in družino, s čimer že v izhodišču »neprostoovoljno« pripada določeni narodnosti, veroizpovedi in razredu, vse to pa ga obloži z »usodo«, ki je seveda ne smemo brati dobesedno, temveč kot tisti prvi in temeljni intimno-družbeni primež, v katerega se bomo zasedrili ali pa iz njega prebegnili. Toliko bolj postane premisa

»čarobnost nacionalizma je, da spreminja naključje v usodo,«³ tvegana v času vojne in sorodnih nasilnih spopadov, saj je lahko prav ta »usoda« razlog, ki nas stane življenja.

Tematizirati vojno in reprezentirati dokumentarno gradivo v uprizoritveni umetnosti predstavlja zelo specifičen podvig,

prva »ustvarjalna dilema« pa se največkrat pojavi, še preden zares ozavestimo svoje (umetniško) početje. Kako prepoznati ločnico med odgovornostjo do osvetljevanja zgodovinskih zločinov in točko estetskega parazitiranja na katastrofah drugih? To je hoja po minskem polju, s katerega nikoli ne stopimo brez ran, saj je polarizacija mnenj v dogodek vpisana vnaprej. Ob tem se pojavlja tudi bistveno vprašanje, kako posredovati, kako vojne masakre »približati« občinstvu, ki vojne ni doživelo. Vojna kot travmatičen 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 kot historični/nacionalni/intimni moment nastopa kot dogodek neke skupnosti, ne more se izogniti kolektivnosti, to je njen atribut in temeljni značaj. Potek vojne je stvar vseh vpletenih (agresorjev, žrtev in opazovalcev), zato je spominjanje kompleksno, obstoj enotnega kolektivnega spomina je že v izhodišču nemogoč.

V tem primeru je razplatenost izrekanja še toliko bolj zahtevna, saj se vzporedno z

interpretacijami različnih vidikov neke »realne zgodbe« razpira tudi geopolitično vprašanje in opredeljevanje do redefinicije Balkana, ki je bil z zahodnega vidika obravnavan, in še vedno je, kot »kulturni Drugi«, v nasprotju s katerim se Evropa lahko predstavlja kot kulturna (»civilizacijska«) celota, s čimer potrjuje vlogo in položaj Balkana kot »nezavednega Evrope«. V analizah vojn na območju nekdanje Jugoslavije v devetdesetih letih se vseskozi pojavljajo polemike o odnosih med verskimi skupnostmi in njihovem soobstoju z nacionalistično politično ureditvijo (v Jugoslaviji je bilo šest republik, pet narodov, štiri jeziki, tri veroizpovedi in dve pisavi). Vojna tematika v odrski dogodke vedno vnaša izjemno fenomenološko kompleksnost, ki jo najdemo v več komponentah: na ravni sočutja (problematizacija reprezentacije bolečine), poistovetenja (oziroma njegove nezmožnosti zaradi neizkušnje vojne), v dokumentarni relativizaciji (fikcija nikoli ne more preseči realnega) in ideologiji (politične konotacije so neizogiben, impliciten del sleherne produkcije).

Vojna vzpostavlja kompleksna razmerja med individualnostjo in kolektivnostjo oziroma med organizatorji vojnih strategij (voditelji), vojaki (soudeleženci/soizvajalci vojne) in civilnim prebivalstvom (kot najbolj očitno »žrtvijo«). Če govorimo o vojni, govorimo o zlu, to zlo pa je treba prepoznati, ga artikulirati/definirati, kontekstualizirati in si prizadevati za to, da ga zmoremo kot nekaj potencialnega razbrati v vsakem človeku. Zato v naraciji primera »Admirin in Boška« ne gre le za ponovno kritično reprezentacijo njunega uboja v javnem prostoru (gledališču), ampak predvsem za ponazoritev kompleksnosti beleženja zgodovine in arhiviranja »resnice«, ki sta v bistvu nemogoča, vselej selektivna, subjektivna in v rokah dominantnih struktur (politične) moči. S tem ko se raznoliki pogledi na uboj Admirin in Boška razbijajo, premeščajo, sestavljajo in si nasprotujejo, snujejo nezanosnost »relativnosti spomina in dejanskosti«, ki se v kritičnih primerih toliko bolj izostrijo, v resnici pa se zajeda v tako rekoč vsak dogodek naših življenj. Z umeščanjem dokumentarnih fotografij v odrski dogodek pa se razpeta tudi dimenzija percepcije in tankočutna fenomenologija med fikcijo, izmišljenim, imaginarnim, resničnim, verjetnim in dejanskim. Če na tem mestu dokumentarno scensko umetnost povežemo z vizualnim/fotografskim dokumentarizmom, najdemo skupno točko, in sicer, da se odziva občinstva ne da predvideti, t. i. *eye-witness* fotožurnalizem še ne zagotavlja angažirane javnosti, »fotografije v ljudeh le redko prebudijo vest: 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

3 Anderson, Benedict. *Zamišljene skupnosti: o izvoru in širjenju nacionalizma*. Prev. A. Brglez. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998. Str. 30.

imaginacije v knjigah in tisku ustvarja voajerje.«⁴ Zaradi občutkov distance in pasivnosti se v nas priplazi krivda v različnih oblikah in intenzitetah. Ne smemo se je prehitro ustrašiti, kaj šele je odrivati, ampak ravno nasprotno – moramo jo sprejeti in jo poskušati razumeti, jo umestiti v svoj osebni, miselni, pa tudi kulturološki in

politični kontekst. Krivda je nekako implicitna spremljevalka vojne oziroma vsakršnega nasilja, ki vpliva na človeka neposredno (kot na žrtev) ali posredno (kot na gledalko/gledalca). Krivda se vselej naseli v občinstvo, četudi prepričano, 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 privilegiraniosti ali še več – ne naredimo ničesar, da bi je bili deležni tudi drugi. Toda za to, da občinstvo, oziroma gledalka ali gledalec, zazna občutek krivde, mora biti že prej seznanjeno z vsebino oziroma s kulturno-političnimi vzorci, ki jih vsebuje samo uprizarjanje. Krivda je v nas in hkrati zunaj nas, saj je vedno preplet intimnega in družbenega. V razmerju do krivde kot stvarnega in hkrati ontološkega fenomena pa se nahaja zagonetna povratna zanka: »če gledalec ne bi gledal podob, ne bi bil kriv.«⁵ Na drugi strani pa se na tankem ledu (avto)etike znajde naš položaj opazovanja, v katerem se ves čas premeščamo med občutjem groze in užitka. »Obstaja zadovoljstvo, da smo sposobni pogledati sliko, ne da bi se zdrznili. In potem zadovoljstvo, da se ob njej zdrznemo.«⁶

Prav tako je potrebna izjemna previdnost pri zaznavi dokumentarnih fotografij v množičnih medijih, saj te šele s podnapisi dobijo 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.«⁷

Zgodbe Admire in Boška pa se drži še ena izjemno pomembna, a »nevarna« družbena komponenta, in sicer mitologizacija, ki lahko nenadzorovano prevzame zastopstvo dejstev in realnih okoliščin nekega dogodka. Percepcija določene uprizoritve, ki se ukvarja z balkansko/jugoslovansko vojno tematiko, je deloma že vnaprej predvidljiva, težko ali tako rekoč nemogoče je o njej razmišljati 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. Ena bistvenih lastnosti mita je namreč tudi, da ne izhaja zgolj iz intelektualnih

procesov, ampak iz globokih družbenih emocij. Mita seveda »ni mogoče opisati zgolj z emocijo, vendar je vsekakor izraz emocije.«⁸ Prav tako pa je intenzivnost v tem, da zmora mit povsem (pre)oblikovati naš pogled na svet, nas celo prepričati o nasprotnem. »Prepričevalna moč mita je v njegovem mehanizmu zamenjevanja splošnega z osebnim. Splošno pridobiva v novih mitologijah različna imena: nacionalno, družbeno, razredno, versko, svetovnonazorsko ipd.« 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.«⁹ Mitološka zavest lahko podzavestno uravnava našo resničnost, nas na neki način osmišlja, velikokrat pa deluje in vpliva prikrito. Ker lahko miti nemalokrat povsem presežejo zdravorazumsko dojetje stvarnosti oziroma škodljivo vplivajo nanj, je s tem izkrivljeno tudi razumevanje posamičnih, usodnih zgodovinskih momentov.

Rašomonski pristop k interpretaciji, razumevanju in osvetljevanju pretresljive zgodbe Admire in Boška nas bo, tako predpostavljam, postavil v težko opazovalno situacijo, ki nam bo razpirala različne horizonte in poglede na isti dogodek, obenem pa nas bo ravno s to potezo potegnila v tesnobno neoprijemljivost sicer zelo stvarnega dogodka. Zdi se, da nas bo množica perspektiv razbremenila utesnjene monolitne zgodovinske faktografskosti, a nas hkrati s tem potisnila v negotov položaj brez zanesljivih oprijemal. Postalo nam bo jasno, zakaj nas »miti« kljub vsemu varujejo, da ne zblaznimo v negotovem tavanju.

4 Taylor, John. *War Photography*. London in New York: Routledge, 1991. Str. 12.

5 Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Maska, 2010. Str. 55.

6 Sontag, Susan. *Pogled na bolečino drugega*. Prev. Seta Knop. Ljubljana: Založba Sophia, 2006. Str. 38.

7 Prav tam.

8 Cassirer, Ernst. *Mit o državi*. Prev. Olga Šafarik. Beograd: Biblioteka savremene filozofije, 1972. Str. 70.

9 Velikonja, Mitja. *Masade duha: razpotja sodobnih mitologij*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1996. Str. 22.





Primož Bežjak (na projekciji), Boris Kos



Stane Tomazin



Primož Bežjak

Zavarovalnica Sava je generalni pokrovitelj
Slovenskega mladinskega gledališča.

NIKOLI SAMI



SAVA
ZAVAROVALNICA



Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva II, 1000 Ljubljana
+386 (0)1 3004 900
info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Svet Slovenskega mladinskega gledališča:
Semira Osmanagić – predsednica, Zvone Čadež,
Alenka Pirjevec, Katarina Stegnar, Martina Vuk

Strokovni svet Slovenskega mladinskega gledališča:
Branko Jordan – predsednik, Tatjana Ažman,
Zdenka Badovinac, Primož Bezjak, Daša Doberšek

Vršilka dolžnosti direktorice: Inga Remeta
Umetniški vodja: Goran Injac
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
Dramaturginja: Urška Brodar
Vodja trženja in odnosov z javnostmi: Helena Grahek
Lektorica: Mateja Dermelj
Strokovni sodelavki: Tina Malič, Katarina Saje
Tehnični vodja: Dušan Kohek
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
Koordinator programa: Gašper Tesner
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
Računovodkinja: Nataša Jug
Knjigovodkinja: Tina Matajč
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahić

Predstava je nastala s podporo
Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega
gledališča je Mestna občina Ljubljana.
Generalna pokroviteljica sezone
2024/2025 je Zavarovalnica Sava.

 REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

 Mestna občina
Ljubljana



 **SAVA**
ZAVAROVALNICA

Prodaja vstopnic

- v Prodajni galeriji
Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
OI 425 33 12
- pri gledališki blagajni
Vilharjeva II, 1000 Ljubljana
OI 3004 902
uro pred začetkom predstave
- na spletu
www.mladinsko.com

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča

Sezona 2024/2025
Številka 3
Januar 2025
Izide ob vsaki premieri
Izdalo Slovensko mladinsko gledališče
Za izdajatelja Inga Remeta
© Vse pravice pridržane
Uredništvo: Urška Brodar, Mateja Dermelj,
Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič,
Inga Remeta, Katarina Saje
To številko uredila: Urška Brodar, Nik Žnidaršič
Lektorica: Mateja Dermelj
Redaktorica: Tina Malič
Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilić,
Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee
Foto: Dorian Šilec Petek
Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.
Naklada: 300 izvodov
Cena: 2 €

ISSN: 2232-2019



Nataša Keser



Boris Kos