

**DOKUMENTARNO POZORIŠTE KAO PROSTOR
PREISPITIVANJA TRANSKULTURALNOG
SEĆANJA I IDENTITETA: SLUČAJ PREDSTAVA
HIPERMNEZIJA I ROĐENI U YU²*****Apstrakt***

*Sezonu 2010/2011 u srpskim pozorištima bitno je obeležila pojava nekoliko dokumentarnih predstava. Smatram da njihovo koncentrisano prisustvo nije slučajno. Ono reflektuje potrebu umetnika da direktno dramatišu istinu na sceni, da kroz pozorište izraze goruće društvene probleme, neposredno, frontalno, bez skrivanja iza fiktivnih likova, što ću u radu pokazati. Potreba za direktnim tretiranjem istine na sceni i za suočavanjem sa potisnutim istinama naše nedavne istorije, glavni je motiv stvaranja dve beogradske predstave koje će biti moje studije slučaja u radu: *Hipermnezija* rediteljke Selme Spahić i *Rođeni u YU* reditelja Dina Mustafića.*

*Dokumentarno pozorište je, kroz istoriju, uvek bilo strogo vezano za konkretan društveno-politički trenutak u kome je nastajalo, uvek je bilo vrlo politički osvešćeno i društveno angažovano, kroz neposrednu problematizaciju krupnih političkih pitanja. U radu ću dati kraći osvrt na istoriju dokumentarnog pozorišta sa ciljem da pokažem da predstave *Hipermnezija* i *Rođeni u YU* pripadaju tradiciji dokumentarnog, društveno angažovanog pozorišta. One preispituju nacionalnu prošlost, demistifikuju konvencionalni, paradni, deklarativni nacionalizam, suočavaju se sa zabludama i greškama iz naše nedavne prošlosti. Njihov kritički značaj ću razmotriti u okvirima teorijskih razmatranja Todora Kuljića, njegove kulture sećanja. To znači da *Hipermnezija* i *Rođeni u YU* nastoje da ožive prošlost, kroz ponavljanje sećanja, da bi sadašnjost bila razumljivija, zdravija, bez obzira na bol koji sećanje*

1 anatas@eunet.rs

2 Ovaj tekst je nastao u okviru rada na projektu br. 178012 „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“ Fakulteta dramskih umetnosti (Univerzitet umetnosti u Beogradu), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

na prošlost inicira. Kuljić tvrdi da se treba truditi da rat ostane živa rana zato što je pamćenje kao praksa aktivnost koja utiče na donošenje odluka u društvu, politici, ekonomiji i svakodnevnom životu. Prošlost je aktivno političko oružje i zato je, između ostalog, toliko moćna. U tom smislu, bavljenje prošlošću, ličnim i kolektivnim sećanjima, kritičko oživljavanje prošlosti u predstavama *Hipermnezija* i *Rođeni u YU* ima krupan društveno-politički značaj, što ću u radu detaljno analizirati.

Ključne reči

dokumentarno pozorište, političko pozorište, istina u pozorištu, kultura sećanja, demitologizacija prošlosti

Dokumentarno pozorište u Srbiji u sezoni 2010/2011 godini – tradicija dokumentarnog pozorišta – potreba za dramatizacijom istine

Sezonu 2010/2011 u srpskim pozorištima markantno je obeležila pojava pet dokumentarnih predstava: *Čekaonica*, *Rođeni u YU*, *Kukavičluk*, *Hipermnezija* i *Patriotik hipermarket*. Jednu od definicija dokumentarnog pozorišta dao je Peter Vajs, praktičar i teoretičar dokumentarnosti u teatru: „Dokumentarno pozorište je pozorište reportaže. Snimci, dokumenti, pisma, statistički podaci, izveštaji sa berzi, izjave banki i kompanija, izjave vlada, govori, intervjui, izjave javnih ličnosti, novinski i radijski izveštaji, fotografije, dokumentarni filmovi i drugi savremeni dokumenti predstavljaju bazu predstave.“ (Weiss 1987: 335). To je definicija dokumentarnog pozorišta u najširem smislu i ona pokriva različite vrste dokumentarnog izraza. Pet navedenih predstava u Srbiji mogu se podeliti u dve grupe, različite u pogledu procesa nastajanja njihovih tekstova, kao i u pogledu relacije između glumca i lika, što proizilazi iz načina nastanka teksta predstava. U **prvu grupu** ću svrstati tri produkcije u čijim osnovama se nalaze tekstovi nastali na osnovu ličnih, istinitih, autentičnih iskustava autora predstava, u procesu rada u kome su, pored glumaca, učestvovali dramaturzi i reditelji koji su ih vodili kroz ove procese, dajući im teme i okvire istraživačkih procesa: *Rođeni u YU*, *Hipermnezija* i *Kukavičluk*. U **drugu grupu** dokumentarnih predstava ću uključiti slučajeve *verbatim pozorišta* koje predstavlja posebnu vrstu ili podskup dokumentarnog pozorišta u širem smislu. Proces nastajanja *verbatim pozorišta* drugačiji je od prethodno navedenih predstava. Njegova tekstualna baza je *verbatim drama* – ovaj pojam označava dramski tekst koji nastaje dramaturškom adaptacijom niza snimljenih razgovora sa odabranim, realnim ljudima

koji otkrivaju svoja stvarna, autentična iskustva na zadatu temu (Paget 1987: 317). U ovu grupu ću svrstati predstave *Čekaonica* (Atelje 212, reditelj Boris Liješević, autori/adaptatori tekstova Branko Dimitrijević i Boris Liješević) i *Patriotik hipermarket* (Bitef teatar, autori/adaptatori tekstova Minja Bogavac i Jeton Neziraj, reditelj Dino Mustafić). Način nastajanja predstava *Čekaonica* i *Patriotik hipermarketa* razlikuje se od načina stvaranja dela u prethodnoj grupi, *Hipermnezije*, *Rođeni u YU*, *Kukavičluka*, utoliko što glumci *Čekaonice* i *Patriotik hipermarketa* interpretiraju dokumentarne materijale, misli i ideje drugih ljudi, a ne svoje. Ove dve grupe predstava su međusobno drugačije u formalnom pogledu, ali su njihovi tematski planovi međusobno vrlo bliski, u smislu podudarnog kritičkog odnosa koji imaju prema društveno-političkim okolnostima življenja u današnjoj Srbiji.

Smatram da nije slučajna ova koncentrisana pojava niza dokumentarnih predstava u srpskim pozorištima. Ona reflektuje potrebu umetnika da istinu direktno dramatizuju na sceni, da se kroz pozorište izraze usijani društveni problemi, direktno, frontalno, bez skrivanja iza fiktivnih likova. Dokumentarno pozorište je, kroz istoriju, uvek bilo strogo vezano za konkretan društveno-politički trenutak u kome je nastajalo, uvek je bilo vrlo politički osvešćeno i društveno angažovano, kroz neposrednu problematizaciju krupnih političkih pitanja. Ove karakteristike je već uspostavila predstava *Uprkos svesti* Ervina Piskatora koja se u teatrologiji tretira kao početak dokumentarnog pozorišta, onakvog kakvo ono postoji danas (Favorini 1994: 34). U tekstu „Teatar činjenice“ („Theatre of Fact“) Den Ajzak (Dan Isaac) analizira različite aspekte dokumentarnog pozorišta ili teatra činjenice, kako on još naziva dokumentarističko izražavanje u pozorištu, dajući pri tome kraći istorijski pregled njegovog razvoja (Isaak 1971: 132). On navodi da je posle uspeha scenskog projekta „Žive novine“ (*Living Newspapers*), koji je, nakon Piskatorovih i Brehtovih eksperimenata sa dokumentarnošću u teatru, u tridesetim godinama dvadesetog veka, zabeležilo ogroman društveni značaj na polju dokumentarnog pozorišta, u pedesetim i šezdesetim godinama je u Evropi i SAD došlo do obnove dokumentarnog pozorišta. On navodi da se dokumentarno pozorište, u slučaju predstava Brehta, Piskatora, projekta „Žive novine“, rađalo u trenucima potrebe za preispitivanjem gorućih društvenih problema (Isak, isto). To je bio slučaj i sa autorima koji su u pedesetim i šezdesetim godinama stvarali dokumentarno pozorište, Peterom Vajsom, Rolfom Hohutom, Donaldom Fridom – oni su se u svom radu bavili uznemirenošću zbog stvaranja hidrogenske bombe, histerije koja je pratila hladni rat, pacifističkim odgovorima na Vijetnamski rat (rad Saula Gotliba u maniru „Živih novina“). Dalje razmatrajući razloge stvaranja dokumentarnog pozorišta, Ajzak ističe

da je dokumentarno pozorište *indikator potrebe za društvenim povratkom istine u fokus*, u okolnostima vladavine tehnološkog kapitalizma, što se registruje i u teatru: „Kapitalizam u 20. veku je proizveo novo društvo: tehnološko-industrijski kompleks. Jedno od intelektualnih nusprodukata je apstraktno shvatanje činjenica. Pozorište činjenice je umetnički odgovor na grozničavu tendenciju ka kvantifikaciji.“ (Isaak, isto). Analizirajući slučaj „Živih novina“, Ajzak navodi da pozorište činjenice dramatizuje žrtvovanje pojedinca Državi, tražeći uzroke tehnološko-industrijskog kompleksa nužnosti. U tom smislu, on ističe da su „Žive novine“ predstavljale revolucionarnu dramsku formu zato što one više nisu bile zainteresovane za Aristotelovu *fiktivnu* imitaciju ljudskog ponašanja, već za *realan* opis konstelacije moći koja je kontrolisala krupnija kretanja u američkom društvu: „Žive novine su ostavile po strani fiktivno pozorište, tradicionalnu formu okrenutu progresu *individualnog*, da bi *dramatizovale problem*.“ (Isak 1971: 133). Drugi analitičar dokumentarnog pozorišta Atilio Favorini slično smatra da je dokumentarnost u pozorištu odgovor na opštu paniku za vraćanjem realnog i otkrivanjem istine, u okolnostima sveta koji se može razumeti Bodrijarovim razmatranjima društvenih simulacija: „U takvim okolnostima, mešanja realnog i fiktivnog, gde je realno nestalo, bavljenje realnim u dokumentarnom pozorištu, predstavlja neku vrstu izazova“ (Favorini 1994: 40).

Studije slučaja – predstave *Rođeni u YU* i *Hipermnezija*

Svih pet srpskih dokumentarnih predstava su opravdano postigle veliki uspeh, i kod kritike i kod publike, zbog društvene aktuelnosti tema kojima se one fokusirano bave, hrabrosti u direktnom suočavanju sa njima, kao i zbog svojih estetskih vrednosti koje podrazumevaju visoku meru autentičnosti u dokumentarnom izražavanju. Zbog toga je važnost bavljenja njima u ovom radu veća. U daljem istraživanju ću se fokusirati na analizu predstava *Rođeni u YU* i *Hipermnezija* koje će biti moje studije slučaja. Obe predstave pripadaju prvoj grupi dokumentarnog izraza – glumci u njima nastupaju direktno, neposredovano, kao oni sami, sa svojim imenom i prezimenom i govore o ličnim iskustvima na različite teme objedinjene činjenicom njihovog izuzetnog društveno-političkog značaja.

Potreba za direktnim tretiranjem istine na sceni, odgovor na paniku za vraćanjem realnog, suočavanjem sa potisnutim istorijskim istinama, bolnim i prećutanim, koje sam navela kao definišuće karakteristike dokumentarnog izraza nesporno je glavni motiv stvaranja predstava koje će biti predmet moje

analize, *Hipermnezija* i *Rođeni u YU*. *Hipermnezija* sarajevske rediteljke Selme Spahić, koprodukcija je beogradskog pozorišta Bitef teatar i Hartefakt fondacije, premijerno je izvedena u Beogradu u maju 2011. godine, u okviru festivala „Dani Sarajeva“. Festival je osnovan sa ciljem da približi dva kulturna prostora, da se sarajevski umetnici predstave beogradskoj javnosti, ali i da se otvore bolna pitanja koja se izbegavaju, kao što je, na primer, opsada Sarajeva o kojoj se dugo ćutalo. Dugoročniji cilj festivala je da obrazuje nove generacije koje će odnose graditi na mnogo zdravijim osnovama.³ Može se reći i to da je cilj festivala da se postepeno uspostave transkulturni identiteti na teritoriji bivše Jugoslavije – pozorišna umetnost treba, između ostalog, da bude sredstvo formiranja ove nove, transkulturne svesti. *Hipermnezija* je ostvarena u fragmentarnoj formi, predstavlja neku vrstu mozaika, sklopljenih individualnih priča i sećanja o odrastanju. Akteri su osam mladih glumaca iz Sarajeva, Beograda i Prištine. Predstava iskopava iz mraka i na svetlo dana izbacuje prećutkivane istine o porodičnim odnosima i društvenim okolnostima u devedesetim godinama prošlog veka, koji formiraju društveni bekgraund priča mladih glumaca koji su rođeni u jednoj državi, a danas, na istoj teritoriji, žive u tri različite države. U predstavi igraju glumci iz Albanije, Bosne i Srbije: Ermin Bravo, Jelena Ćuruvija-Đurica, Maja Izetbegović, Tamara Krcunović, Damir Kustura, Sanin Milavić, Milica Stefanović i Alban Ukaj koji su, vođeni dramaturzima Filipom Vujoševićem i Natašom Govedić i rediteljkom Spahić, autori teksta predstave. Sama činjenica da je reč o predstavi transkulturnog karaktera koja se igra u Beogradu i u Sarajevu, da su njeni autori glumci sa različitih teritorija bivših jugoslovenskih republika, čini je izazovnom za društveno-politička tumačenja. *Rođeni u YU* reditelja Dina Mustafića je predstava takođe fragmentarne i istraživačke forme tematski usmerena na istraživanje kulture i društva Jugoslavije, pre i posle njenog raspada. Ni ova predstava nije nastala na osnovu fiksiranog, unapred zadatog teksta; tekst koji glumci na sceni izgovaraju nastao je u procesu stvaranja predstave, u radionicama sa dramaturškim timom i rediteljem predstave, na osnovu realnih, autobiografskih detalja iz života aktera koji su oni na probama oživljavali kroz svoja sećanja (dramaturški tim Milena Bogavac, Maja Pelević, Filip Vujošević, Božo Koprivica, Miloš Krečković). Njihove misli, sećanja i osećanja povodom života u Jugoslaviji, kao i o postjugoslovenskom vremenu, takođe stvaraju jedan mozaik, estetski oblikovan dokument o društvu koje se postepeno rasipalo, dok sasvim nije nestalo. Ove dve predstave se razlikuju u estetskom smislu, iako su obe dokumentarnog karaktera – *Hipermenzija* je mnogo ogoljenija i direktnija u pogledu ispovedanja, dok je *Rođeni u YU* stilizovanija.

3 Izjava Une Bejtović, PR festivala „Dani Sarajeva u Beogradu“ (Bejtović, 2011).

Kritička kultura sećanja

Dokumenatno pozorište, kako sam pokazala, nastaje iz potrebe da se ispričaju istinita, lična, često i traumatična iskustva, da se na sceni neposredno otvore, a tako možda i zacele, bolne rane. U obe predstave koje su predmet analize, akteri se sa istinom suočavaju kopajući po svojim sećanjima, predstavljaju ih na sceni, analiziraju ih i pokušavaju da uspostave aktivan odnos prema njima. Ta činjenica je posebno zanimljiva utoliko što se naglašena zainteresovanost autora za problem sećanja poklopila sa opštijim društvenim interesovanjem za pokretanjem problematike sećanja, posebno u kontekstu nedavnih sukoba na Balkanu. Gete institut je 2010. godine pokrenuo književni projekat *Smelost sećanja – kultura sećanja na postjugoslovenskom prostoru* koji je okupio autore iz deset zemalja jugoistočne Evrope koji su napisali tekstove koji na različite načine preispituju fenomen sećanja, individualnog i kolektivnog. Povodom iniciranja ovog projekta, u medijima u Srbiji se dosta govorilo o potrebi za suočavanjem sa sećanjima na nedavne sukobe na prostorima država bivše Jugoslavije. Regionalni direktor Gete instituta u Jugoistočnoj Europi, Ridiger Bolc (Rüdiger Bolz), istakao je, između ostalog, da se reč *balkanski* još uvek poistovećuje sa reči *vulkanski*, pri čemu zemlje Jugoistočne Evrope neguju svoju istorijsku raznolikost i razvijaju izrazito etničko-nacionalne identitete: „Nema intaktnih susedskih odnosa... Emocionalni naboj intelektualnih debata sećanjima na rat, pogrome, beg i progonstvo smanjuje se samo polako. Uz stalno istorizovanje društvenog diskursa kod svih je istorijski pogled prožet nacionalizmom i često konotira gubitničku istoriju izgubljene veličine i značenja”. (Bolc 2011). Ovi stavovi prema nacionalnim istorijama balkanskih zemalja bitno usporavaju evropske integracije, zbog čega je projekat primarno i pokrenut – evropske integracije treba da započnu prevazilaženjem etičko-religiozno-nacionalističkih tenzija i razmatranjem i priznavanjem spornih sećanja – njih treba poštovati sa jednakim intenzitetom sa kojim se poštuju monetarna unija i otvorene granice. Bolc je još naveo da je Jugoistočna Evropa izmučena prošlošću, da su sećanje, stvaranje identiteta, prevladavanje prošlosti teme koje predstavljaju izuzetno eksplozivnu temu: „Preovladavaju etnocentrične predstave o istoriji, a, istovremeno, istorijski argumenti igraju važnu ulogu u dnevopolitičkim sukobima. Istoriografija je uvek obeležena *organizovanom nevinošću* (niko nije bio zločinac, svi su žrtve onih drugih), istorijska nauka i nastava istorije nemaju funkciju istorijskog razjašnjavanja, već jačanja nacionalnog identiteta.“ (Isto.)

Bolcova razmatranja se podudaraju sa tumačenjima sociologa Todora Kuljića koji kritički analizira pojam *kulture sećanja* (Kuljić 2006). On tvrdi da se neće

preterati ako se kaže da je savremeno zanimanje za prošlost, načine njenog održavanja (pamćenja) i aktiviranja (sećanja) u nauci, a i van nje, postalo skoro opsesivno:

Istraživanje upotrebe i iskrivljavanja prošlosti je nužno jer prošlost ne govori za sebe, već se instrumentalizuje i poriče na različite načine... Svaki organizovani poredak sećanja počiva na manje ili više osećajnom suprotstavljanju žrtava i dželata u prošlosti. Što je kriza snažnija, to se ovaj dualizam prikazuje u uprošćenijem obliku i to ne samo kod kolektivnog pamćenja nego i u istoriografiji. (Kuljić 2006: 273).

U osnovi predstava *Hipermnezija* i *Rođeni u YU* nalaze se kritički stavovi prema kulturi sećanja. One preispituju nacionalnu prošlost, demistifikuju konvencionalni, paradni, deklarativni nacionalizam, suočavaju se sa recentnim istorijskim zabudama i greškama, što se može tumačiti u okvirima Kuljićevih razmatranja kritičke kulture sećanja.

Demonumentalizacija/demitologizacija istorije

Todor Kuljić piše da skoro ne treba dokazivati da se neželjena prošlost lako zaboravlja: „Planski zaborav aktivno oblikuje spontano selektivno sećanje. Ukoliko je značaj neke tragične prošlosti za naš osećajni sklop snažan u toj meri da je ne možemo zaboraviti ni integrisati u simbolički poredak tekuće sadašnjice, tada je potiskujemo.“ (Kuljić 2006). To je društvena svakodnevica kojoj se kritička kultura sećanja direktno suprotstavlja, što je slučaj sa predstavama *Hipermnezija* i *Rođeni u YU*, koje grade kritički odnos prema istoriji i sećanju. Obe donose demistifikovane, demonumentalizovane refleksije o nedavnim ratnim dešavanjima na prostoru bivše Jugoslavije, bave se individualnom ljudskom patnjom, neprestano podsećajući na to da se nasilje ne sme ponoviti. Autori insistiraju na tome da se ne smeju zaboraviti nasilni detalji iz prošlosti koji su ostavili bolne tragove na pojedinačne aktere. Za ovu tvrdnju je reprezentativna osamnaesta scena predstave *Rođeni u YU*, u kojoj se Anita Mančić seća zastrašujućih ratnih okolnosti tokom snimanja filma u Vukovaru:

Ja sam snimala neki francuski film u Vukovaru. Duvao je vetar, ulazimo u grad i zvuk tog vetra, e to nikad neću zaboraviti... Kako se provlači kroz šuplje zidove i zvuk plastike kojima su oni zaštitili prozore i ne znam šta... Tako smo išli i ušli u tu komandu gde su trebali da nam daju

dozvolu za snimanje... Francuzi su ušli, a ja sam ostala ispred. I valjda od te moje neprijatnosti i užasa ne umem da ti objasnim koji je to osećaj jer obično kad mi je loše ja se borim na neki čudan način i tako pokušavajući da pobeegnem odatle i ulazim u neku prostoriju gde su neki ljudi sa ogromnim bradama i kokardama i oni su me pogledali. Ili je tamo bila tišina, ili sam ja ogluvela u sekundi. Ali ja sam tamo ugledala smrt. Ja ne znam da li se to tako zove smrt. Valjda tako izgleda smrt, ta energija. Izašla sam i taj zvuk tog vetra, e to ne može da se zaboravi nikad, ta melodija tog vetra. Ako vetar može da bude tako zastrašujući, onda je to u Vukovaru. Ako hoćeš sutra da vodiš rat, na bilo kom mestu na ovoj planeti, prvo dođi u Vukovar. Vidi to. Oslušni zvuk tog vetra. Namiriši taj užas i onda se vrati kući i razmisli da l' ćeš to da radiš ili ne.⁴ (Kuljić 2011).

Problem odnosa sećanja i zaborava, psihološki aspekti značenja tog odnosa predmet su četrnaeste scene predstave *Rođeni u YU*, u kojoj Predrag Ejdus i Marko Baćović diskutuju o tome, u jednom beketovski apсурdnom maniru koji uveličava problem:

- PECA: Zaboravi.
MARKO: Pokušavam. Pa mi se stalno mešaš.
PECA: E, 'ajmo zajedno.
MARKO: Šta?
PECA: Ko prošli put.
MARKO: Da zaboravljamo?
PECA: Da. (*pauza. zatvaraju oči*)
PECA: Kako ide?
MARKO: Ide. Zaboravljam. A ti?
PECA: I ja. Uveliko.
MARKO: Neka magla mi se spušta na sećanja.
PECA: Sećam se tu i tamo, kao iz daleka.
MARKO: Sve odlazi i tone.
PECA: Jedva da se ičega više sećam.
MARKO: Odjednom mi nekako laknulo. Kao da mi je kamen pao sa srca.
PECA: Osećam se kao potpuno novi čovek.

4 Intervju sa Anitom Mančić.

MARKO: Kao da sam se ponovo rodio.

PECA: Divota!

(Ibidem:37).

Kuljić još piše da je nužna je kritička istorija da bi se ublažio konfliktni potencijal prošlosti: „Važan zadatak kritičke istorije nije brisanje vlastite prošlosti, nego kritički zaborav njene lažne slave... Tek kada samoviđenje nacionalne prošlosti postane ambivalentno, ljudi se mogu uzajamno priznavati. Dakle valja isticati dijalektičke napetosti i diskontinuitete u istorijskom iskustvu, namesto sudbinskih monumentalnih i žrtvenih vertikalā“ (Kuljić 2011). U tom smislu, ove predstave, kroz scene koje demistifikuju slavne, nacionalistički obojene slike o ratovima, direktno se bore protiv politički produkovanih stavova o ratovima kao slavnim simbolima nacionalne prošlosti. „Isticanje ratova, a ne perioda mira, jeste mehanizam redukcije složenosti haosa balkanske prošlosti i osnova periodizacije (predratni, posleratni, međuratni).“, piše Kuljić, i dodaje: „Da bi se sećanje, na primer o Srebrenici, problematizovalo, treba najpre rat demonumentalizovati. Ali kako, kada mitizirana slavna ratna prošlost duboko prožima idejne tvorevine i kolektivnu svest Balkana, a naročito Srbije? Osvajanje će još dugo biti slavljeno kao oslobođanje.“ (Kuljić 2011). Ove dve predstave daju jedan mogući odgovor na Kuljićevo pitanje: Kako demonumentalizovati ratove? Njihov implicitni odgovor je da se ratovi demonumentalizuju putem oživljavanja ličnih sećanja i isticanja patnji koje su posledice ratova. Lično je uvek i političko, naročito onda kada se, kao ove predstave, odnosi na društvena goruća pitanja.

Individualno kao političko – društvena katarza kroz identifikaciju sa ličnim ispovestima

Autori obe predstave ističu da su u procesu rada nailazili na brojne probleme, sumnje, nelagode, mučnine koje otvoreno suočavanje sa istinom i potiskivanom prošlošću podrazumevaju: „Dokumentarno pozorište jer je istovremeno uzbudljivo i uznemirujuće“, rekla je Selma Spahić o razlozima izbora dokumenarne forme i još istakla da je njoj bila najuzbudljivija spremnost da se suoči sa istinama, sa vlastitim mrakom, strahovima, predrasudama, mržnjom i zrnima zla: „Zanimala me intimna historija, iz godina koje su ostavile nepovratne posledice i nebrojene ožiljke“ (Spahić 2011). Ona je još dodala da predstava *Hipermnezija* ima nameru da bude vrlo direktna, ali da pri tome ima ispovedni, a ne napadački karakter, napominjući još da su društveno-političke okolnosti jedine koje je njena generacija imala u godinama odra-

stanja: „Vrlo je zanimljivo šta se događalo devedesetih godina, u periodu koji predstava obrađuje, i koliko su društveno-političke okolnosti uticali na same porodice. Važno je istaći koliko je taj društveno-politički momenat odredio živote ljudi koje danas gledamo na sceni te živote njihovih roditelja.“ (isto). Jedan od sarajevskih aktera predstave, Sanin Milavić, otkriva u predstavi svoja sećanja o početku ratova, potvrđujući nerazmrsivu isprepletanost društvenog i ličnog:

Moj otac je Enko kao Musliman, majka Mira kao Srpkinja. Kada je počeo rat, mi smo ostali na Grbavici, koja je bila pod kontrolom srpske vojske. (pauza. Sanin crta mapu Grbavice.) Ovo je moja zgrada. Zgrada do. U svim zgradama osim moje su se dešavale grozne stvari, ljudi su ubijani, pretučeni, odvođeni. Nas je to nekako mimoišlo. Iznad moje zgrade ima tri kuće, gdje su bili leševi ljudi, koje su konačno '94. konačno onako raspadnute iznjeli. Ispred moje zgrade prolazi cesta, pored ceste se nalazi poslovni prostor gdje smo se kao deca igrali, i još jedan-poslovni prostor gde su bili smešteni tenkovi. Svi ti tenkovi su imali svoja imena. Jedan se zvao Garo, ja se drugih ne sjećam. Prekoputa žive tenkisti koji voze tenkove. Ovom cestom se ide na raskršnicu, ovdje su stepenice kojima se ide do samoposluge Mis gdje se delila humanitarna pomoć. A ovom cestom su tenkovi išli na raskršnicu i pucali na Izvršno veće. Ja sam stajao pored tenka kada je pucao i zapalio Izvršno veće '92. Godine i to mi je bilo super jer sam se osećao kao deo istorije. Ovde su privatne kuće. Još jedna zgrada... Jebote, dobro sam omjer pogodio, sve mi je stalo... Ovde je pijaca, ona ne može da mi stane. Za vreme rata, ovo je bio ceo moj svet. (Milavić 2011: 35).

Dino Mustafić, reditelj predstave *Rođeni u YU* takođe je istakao trnovitost puta koji je trebalo proći da bi se na sceni glumci i gledaoci suočili sa bolnim istinama:

Imali smo jedan katarzičan proces, pun uzajamnog povjerenja i ljubavi, otkrivali smo sebe duboko, poput sonde koja ulazi u želudac i snima svaki ožiljak, ranu... Podjelili smo naša iskustva i tražili kako to pretvoriti u scenski jezik, nije nam bilo lako, nije uvijek išlo, imali smo puno dilema i sumnji, ali rezultat i nije uvijek najvažniji, koliko potreba za pozorištem kao našim paralelnim svijetom u kojem otkrijemo drugog ja. (Ćiric, 2010).

On je još naglasio da se predstava bavi Jugoslavijom identitarno, kao nečim čega više nema, gde je sve nestalo i srušilo se, kao jednim svojevrsnim kolektivnim retušom naših biografija, činjenica koje se opiru da tek tako budu preskočene, zaboravljene: „Nije nas zanimala Jugoslavija kao državna i politička tvorevina, već kao prostor sjećanja, prostor naših pitanja koja moramo postaviti sebi baš radi nas samih, jer puno toga je bolno, neotkriveno i potisnuto.“ (isto)

Individualno u ovim predstavama postaje metafora opšteg, kolektivnog ponašanja, pri čemu treba naglasiti da je bavljenje društveno relevantnim problemima ipak i vrlo konkretno, individualno, lično, u smislu toga da stvara vrlo konkretnu i intenzivnu emotivnu identifikaciju gledaoca sa prizorima koje gleda, zbog prodorne iskrenosti izvođača. Pišući o predstavi *Rođeni u YU*, Teofil Pančić tako naglašava da njeno katarzično dejstvo nije izostalo, što se osetilo u publici koja je precizno osećala i proživljavala sa glumcima svojevrsni oslobađajući *ritual očišćenja*: „Pri početku predstave intonira se himna *Hej, Sloveni*, koja će mnogima od nas rođenih u YU biti jedina u našim životima prema kojoj nešto osećamo; nemali broj ljudi u publici ustaje, neki i pevaju, što nije akt *pozorišne naivnosti*, nego je svojevrsna *demonstracija*, akt solidarisanja i aktivne emotivne razmene, poruka koja glasi: razumemo se dobro, o istome govorimo.“ (Pančić 2010). I autori *Hipermnezije* su imali u vidu katarzičan, pročišćujući smisao njihove predstave na gledaoce, kao i na same aktere. Prema isповestima glumaca, ova predstava je za njih predstavljala vrlo specifičan i emotivan proces, i nisu krili uzbuđenje i oduševljenje jer je predstava potresla i njih, kao i publiku. Jedan od glumaca u predstavi, Ermin Bravo izjavio je: „Nadao sam se da će reakcije publike biti prepoznavanje u pričama, prepoznavanje u njihovim neizgovorenim riječima i emocijama i prepoznavanje posljedice koje one donose.“ (Izjava, Bravo 2011). Publika je upravo tako i reagovala na ovu predstavu – u tekstu „Premijera predstave *Hipermnezija* potresla beogradsku publiku“ navedeno je da je da je predstava *Hipermnezija* „izazvala oduševljenje ali i suze kod beogradske publike“ (isto).

Analizirajući različite aspekte značenja dokumentarnog pozorišta, Den Ajzak navodi rad autorke Marije Piskator, za koju je „pozorište sredstvo čuvanja prošlosti“ (Isaac, 1971: 135), a cilj njenog rada je da „pokaže značaj prošlosti za sadašnjost“ (isto), što je funkcija koju takođe imaju predstave *Hipermnezija* i *Rođeni u YU*. Uopštenije, značaj prošlosti je nesporan za percepciju sadašnjosti – to je jedna od teza na čijem značaju insistiraju psiholozi, sociolozi, antropolozi. Antropolog Pol Konerton tako ističe da naš doživljaj sadašnjosti

u velikoj meri počiva na našem znanju o prošlosti: „Doživljavamo svoj sadašnji svet u kontekstu koji je uzročno povezan s prošlim događajima, dakle oslanjajući se na događaje i objekte koje ne doživljavamo kad doživljavamo sadašnjost. A sadašnjost ćemo različito doživljavati, u zavisnosti od različitih prošlosti s kojima možemo da je povežemo.“ (Konerton 2002: 10).

U tom smislu, *Hipermnezija* i *Rođeni u YU* nastoje da ožive prošlost, kroz ponavljanje sećanja, da bi sadašnjost bila otvorenija, razumljivija, zdravija, bez obzira na bol koji sećanje na prošlost inicira. Zapravo, bol je neophodan u procesu kolektivnog ozdravljenja i katarze. Navešću još jedan monolog iz predstave *Hipermnezija*, govor glumice Maje Izetbegović, jedno od njenih mučnih sećanja na detinjstvo obeleženo ratnim užasima:

Imam nepunih devet godina, u mom naselju na Alipašinom polju u Sarajevu desio se masakr u kome je poginulo šestero dece. U tom trenutku sam bila kod svoje drugarice Zvezdane, kod koje smo otišle da pospremimo stan prije nego što se njena mama vrati sa linije. Mama joj je bila vojnik. Kada su pale tri granate, nas dvije smo se automatski bacile na pod i čekale da se rasprše geleri i razlete stakla. Posle par sekundi, izlećemo na prozor. Pogledam i vidim da je prva granata pala na mjesto gde sam ja čekala Zvezdanu. Okrenem se na drugu stranu prema zgradi u Klare Cetkin 3 i vidim kako nose jednog mog druga koji je ranjen i dvije mrtve sestre iz komšiluka. Onda sam čula na haustoru buku, galamu i sve tako, odjednom je počela neka vrevica. Svi su potrčali da vide da li su njihova deca poginula, šta se desilo. Izlećem na haustor. Zvezdana živi na četvrtom spratu, ja živim na devetom. Moja mama je počela peške da silazi niz stepenice, jer je prethodno vidjela mog brata na mjestu gde je pala treća granata. I tako je ona silazila unezvjereno niz stepenice, čupala je kosu i jako mnogo je psovala: „U pičku materinu! Šta nam ovo radite! Jeste li skroz ludi, nabijem vas na kurac! Jebem vam mater četničku, da vam jebem! Da pocrkate svi!“ Ja sam je presrela i stajala sam na stepenicama ispod nje. Sva ta galama i sve... Govorila je: „Gdje su mi Bubi i Kiki?“ To su mi braća. Do mene to ništa nije dopiralo, to da su mi braća možda mrtva. Sve vreme mi je samo jedna misao bila u glavi. To je, koliko je mene stid što moja mama psuje pred svim tim ljudima. (Monolog iz predstave *Hipermnezija*, Izetbegović 2011:27)

Kuljić ističe da se treba još dugo truditi da rat ostane živa rana zato što je pamćenje kao praksa aktivnost koja utiče na donošenje odluka u društvu, politici, ekonomiji i svakodnevnom životu: „Pamćenje nije samo ispoljavanje

kulture, nego je i stvaralac kulture, verovanja i vrednosti u svakodnevnom životu.“ (Kuljić 2006: 277). Predstave *Hipermnezija* i *Rođeni u YU* imaju važnu funkciju u održavanju sećanja na prošlost i na nasilje koje se ne sme zaboraviti, na nasilje koje treba da bude živa rana, kako se nikada ne bi ponovilo. Prošlost je aktivno političko oružje i zato je, između ostalog, toliko moćna. U tom smislu, bavljenje ličnim i društvenim, kolektivnim sećanjima, kritičko oživljavanje prošlosti u predstavama *Hipermnezija* i *Rođeni u YU* ima ogroman društveno-politički značaj. One predstavljaju platformu građenja kritičkog, analitičkog odnosa prema nedavnoj nasilnoj prošlosti na teritoriji bivše Jugoslavije, prošlosti sa kojom se svi, njeni direktni ili indirektni akteri, moraju suočiti da bi se izgradilo zdravije, otvorenije, kritički utemeljenije, a zatim i evropski integrisanije društvo.

Literatura

- Bejtović, Una. (2011), *Izjava u: „Premijera predstave Hipermnezija potresla beogradsku publiku“ izvor Sarajevo-X*, www.danisarajeva.com/2011/05/premijera-predstave-hipermnezija-potresla-beogradsku-publiku, pristupljeno 20. jula 2011.
- Bolc, Ridiger. (2011), „*Smelost sećanja u regionu*“, <http://www.seecult.org/vest/smelost-secanja-u-regionu>, pristupljeno 1. novembra 2011. godine.
- Bravo, Ermin. (2011), *Izjava u: „Premijera predstave Hipermnezija potresla beogradsku publiku“ izvor: Sarajevo-X*, www.danisarajeva.com/2011/05/premijera-predstave-hipermnezija-potresla-beogradsku-publiku/, pristupljeno 15. juna 2011. godine.
- Ćiric, Ivan. (2010), „Dino Mustafić: YU prostor sećanja“ *Vreme*, 27. oktobar 2010.
- Favorini, Attilio. (1994), “Representation and Reality: The Case of Documentary Theatre”, *Theatre Survey* 35, American Society for Theatre Research.
- Isaac, Dan. (1971), “Theatre of Fact” *The Drama Review*, Vol. 15, No. 3, Summer 1971, Massachusetts: The MIT Press, Cambridge.
- Izetbegović, Maja. (2011), *Monolog u tekstu Hipermnezija*, Beograd: Dokumentacija Hartefakt fonda.
- Konerton, Pol.(2002), „Kako društva pamte“ *Reč*, Beograd.
- Kuljić, Todor. (2011), „Kritička kultura sećanja, tri načela“, *posećeno 5. 6. 2011*, www.kczr.org/download/.../todor_kuljic_kriticka_kultura_secanja.pdf.
- Kuljić, Todor, (2006), *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja štampa.

- Lehmann, Hans-Thies. (2004), *Postdramsko kazalište*, Zagreb i Beograd: CDU i TKH.
- Milavić, Sanin. (2011), *Nepublikovani tekst predstave Hipermenzijska*, Beograd: Dokumentacija Hartefakt fonda.
- Nikolić, Staniša. (1983), *Scenska ekspresija i psihoanaliza*, Zagreb: Naprijed.
- Paget, Derek. (2010), "Acts Of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre" *New Theater Quarterly*, 26:2, May 2010, Cambridge: Cambridge University Press.
- Paget, Derek. (1987), "'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques" *New Theatre Quarterly*, vol. 3, issue 12, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pančić, Teofil. (2011), „Rođeni u YU, JDP: Tragovi u krvi“ *Vreme*, br. 1033, (21. oktobar 2010. godine), <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=956326>, pristupljeno 5. 8. 2011.god.
- Spahić, Selma. (2011), *Intervju u: „Sinoć zatvoreni peti dani Sarajeva u Beogradu – Ovacije za Hipermneziju Selme Spahić“*, Izvor: *Ekapija.ba*, <http://www.danisarajeva.com/2011/05/sinoc-zatvoreni-peti-dani-sarajeva-u-beogradu-ovacije-za-hipermneziju-selme-spahic/#more>.
- Vajnrih, Harald. (2008), *Leta, umetnost i kritika zaborava*, Beograd: Fabrika knjiga.

DOCUMENTARY THEATRE AS A SPACE FOR RETHINKING TRANSCULTURAL MEMORY AND IDENTITY: THE CASE OF THE BELGRADE PERFORMANCES OF HYPERMNESIA AND BORN IN YU

Summary

*Serbian theatre from 2010-2011 was defined by the appearance of several documentary performances. In this paper I argue that their concentrated occurrence is not a coincidence. I will reflect on the artists' urge to explicitly dramatise the truth on stage, to express significant social problems directly, without hiding behind fictional characters. The urge for a direct display of truth and for an explicit confrontation with repressed reality and recent history is the main motif in the creation of the two Belgrade theatre performances I analyse in this paper: *Hypermnesia* directed by Selma Spahić and *Born in YU* directed by Dino Mustafić (both directors are from Sarajevo).*

495

*Throughout its history documentary theatre has always been strongly connected with social and political aspects of the times of its creation; it has always been very politically aware and socially active through the direct problematisation of important socio-political issues. I begin by giving a short overview of the history of documentary theatre in order to show that the performances *Hypermnesia* and *Born in YU* clearly belong to this tradition of socially-engaged theatre. These performances question national history and confront the mistakes and delusions of the recent past. I also analyse the critical significance of these performances in the frame of discussions by Todor Kuljić and his understanding of cultural memory, particularly his thesis that the past is a very powerful weapon used in everyday politics.*

Key words: Belgrade, documentary theatre, political theatre, truth, cultural memory, identity