

Ivan Medenica¹
Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu,
Beograd, Srbija

792.091:32(497.11)“2010/2011” ;
792(497.11)“2010/20211”
ID: 192280076

NASLEĐE JUGOSLAVIJE: KA NOVOM KONCEPTU „POLITIČKOG“ U POZORIŠTU²

Apstrakt

Namera ovog rada je da se ispita odnos savremenog srpskog pozorišta prema jugoslovenskom identitetu i ratovima koji su doveli do njegove razgradnje, kao i da se prepozna da li i kako ova problematika redefiniše pojam političnosti u teatru. Istraživanje je zasnovano na uvidu da su, u poslednje dve sezone, postavljene nekolike predstave na temu „jugoslovenske agonije“, što se, između ostalog, može da objasni i činjenicom da je 2011. godine bilo tačno dve decenije od početka ratnog razaranja bivše zemlje. Iz šireg korpusa predstava koje tretiraju ovu problematiku, biram da mi studija slučaja budu predstave: Kukavičluk (režija Oliver Frljić, Narodno pozorište iz Subotice, Drama na srpskom), Rođeni u YU (režija Dino Mustafić, Jugoslovensko dramsko pozorište) i Hipermezija (režija Selma Spahić, Bitef teatar i Hearefact fond). Pored onih razloga koji se podrazumevaju – same teme ispitivanja jugoslovenskog nasleđa i relevantnog umetničkog dometa ovih predstava – ovakav izbor je uslovljen još dvama razlozima čisto teatrološke prirode. Nijedna od predstava ne zasniva se na dramskoj fikciji, već na dokumentarnoj građi koja značajnim delom potiče od njenih samih stvaralaca (lični odnos prema Jugoslaviji i događajima koji su vodili do njenog raspada). Zbog toga su ove predstave značajni reprezentanti „trends“ dokumentarnog pozorišta, trenutno veoma raširenog u nas. Takođe, namera ovog teksta je da ispita hipotezu da bar neke od dotičnih predstava uvode i novi način shvatanja i artikulisanja političnosti u pozorištu, onaj koji možemo da, u duhu razmišljanja Hans-Tis Lemana na ovu konkretnu temu, nazovemo – postdramskim. „Postdramska političnost“ bi značila to da se pozorište više

451

Ivan Medenica

1 ivan.medenica@gmail.com

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.

ne bavi (samo) političkim temama, već da razvija i scensku formu koja je imanentno politička. Između ostalog, osvješćuje se glumčeva i gledaočeva odgovornost za kreiranje scenskih slika u procesu njihove međusobne komunikacije, a ne dozvoljava im se bezbedno bekstvo u sferu fikcije.

Ključne reči

jugoslovenski identitet, jugonostalgija, postdramsko pozorište, političnost u pozorištu, dokumentarna građa, međunacionalni sukob, privatno i političko, odgovornost glumaca i gledalaca, osvješćeno prisustvo

Predmet ovog rada jesu pozorišne predstave iz sezone 2010-2011. koje pokreću pitanje jugoslovenskog nasleđa: da li je ono danas samo predmet sećanja ili i dalje validan identitetski konstrukt, da li je jedini odnos prema njemu (jugo)nostalgija ili se ono i kritički tretira (kako samo jugoslovenstvo tako i razlozi njegovog raspada)... Tu dilemu najbolje formuliše duhovit moto prethodne sezone u Ateljeu 212 – *N(ex)t YU*. Već svojim grafizmom, ovaj slogan nudi dve mogućnosti: da je YU identitet dovršena pojava (ex), ali nešto što i dalje može da se razvija (next).

Neposredan razlog sveprisutnosti ove teme u srpskom pozorištu verovatno treba tražiti i u činjenici da je 2011. navršeno dvadeset godina od početka raspada Jugoslavije. Pored ovog tragičnog spoljašnjeg povoda, postoje i dublji razlozi, a koji se tiču razvoja i redefinisavanja kulturnih identiteta na prostoru bivše Jugoslavije u periodu posle njenog nestanka. Kao što argumentuje Nada Švob Đokić, posle perioda usmerenosti na omeđene nacionalne identitete u toku i neposredno po završetku raspada Jugoslavije, danas su sazreli uslovi za povratak složenijim, transnacionalnim kulturnim identitetima, a koji se tiču i perspektive evropskih integracija zemalja regiona, ali i „zajedničkih istorija i sećanja“ (Švob Đokić 2011: 116). Iako autorka to ne kaže eksplicitno, i ovako obazriva formulacija jasno otkriva da su ta „zajednička sećanja i istorija“ ona koja se odnose na – Jugoslaviju.

Iako se elementi problematike vezane za jugoslovensko nasleđe mogu pronaći i u drugim predstavama, pre svega onim postavljenim u Ateljeu 212, za ovu priliku biram tročlanu „studiju slučaja“: *Kukavičluk* Drame na srpskom Narodnog pozorišta iz Subotice u režiji Olivera Frljića, *Rođeni u YU* Jugoslovenskog dramskog pozorišta u režiji Dina Mustafića i *Hipermnezija* u koprodukciji *Heartefact fonda* i Bitef teatra u režiji Selme Spahić. Izbor upravo ovih predstava uslovljen je, pored toga što sve tematizuju raspad Jugoslavije

i njegove posledice, i time što su srodne i u pogledu forme: sve se zasniva-ju na dramaturškoj obradi dokumentarnog materijala koji potiče od sâmi- glumaca, ili na ironičnom poigravanju ovim prosedeom. Poslednji, ali ne i najmanje važan kriterijum izbora bio je opšti umetnički kvalitet, a što je i osnovni razlog zašto analiziram samo tri predstave: sve ostale koje tretiraju odgovarajuću temu nisu zadovoljile ovaj kriterijum.

Metodološki naglasak u istraživanju biće, primereno temi, više na značenjskom sloju – ispitivanju da li se i kakav odnos razvija prema jugoslovenskom nasleđu – nego na sâmim umetničkim strategijama i dometima predstava. I pored toga, studija će ostati imanentno teatrološka, sa samo sporadičnim zalaganjem u oblast studija kulture. Poseban metodološki zadatak, a koji će moguće izbiti i u prvi plan, jeste preispitivanje kako se tretiranjem jugoslovenskog nasleđa i identiteta artikuliše, u savremenom srpskom teatru, jedan nov i drugačiji koncept *političnosti*. Reč je o *političnosti* sagledanoj u kontekstu postdramskog pozorišta, onako kako ovaj fenomen tumači Hans-Tis Leman u istoimenoj knjizi, a koji se bitno razlikuje od „tradicionalne“ pozorišne *političnosti*; one koju obično određujemo kao „brehtovsku“, a koja kritičkim, racionalnim i distanciranim pristupom društvenim problemima u drami i pozorištu, želi da pokrene revolucionarnu promenu tog društva u stvarnosti. Ovaj drugi, *lamanovski* oblik teatarske *političnosti* ne funkcioniše na diskurzivnom planu, već na planu drugačijih, provoaktivnih, osobenih, alternativnih, mada ne nužno novih oblika razmene, percepcije, iskustava ili, jednostavno, *postojanja* u pozorišnoj situaciji.³

U kritičkom preispitivanju međunacionalnih odnosa u nekadašnjoj Jugoslaviji, ali i današnjoj Srbiji, predstava *Kukavičluk* je veoma tematski i poetički složena, višeslojna, pametna. Reditelj Oliver Frljić ne otvara samo pitanje terora na Kosovu devedesetih i bombardovanja 1999, te sukoba Srba i Mađara u današnjoj Subotici, već i spremnosti i osposobljenosti pozorišta da se suoči s ovim temama na umetnički i politički smeo, radikaln i kreativan način.

Što se tiče tematizovanja međunacionalnih sukoba u Jugoslaviji i Srbiji, po tom se pitanju izdvajaju dva scenski metaforična prizora. Odnos srpskih

3 Mnogi od tih „drugačijih vidova iskustva/postojanja“ nisu novi zato što asociraju, u većoj ili manjoj meri, na različite, iz istorije dobro poznate vidove ritualnog u pozorištu (Arto, Grotovski, livingovci...).

vlasti prema albanskoj zajednici najznakovitije i najoštrije je prikazan kada glumci igraju srpsko kolo iznad kontura Kosova markiranih na pozornici, te postepeno i nehotično ruše table s nazivima kosovskih gradova. Oni to rade u polumraku i tišini, bez instrumentalne i/ili vokalne muzičke pratnje, što prizoru daje još zloslutniji prizvuk. Tenzije između Mađara i Srba u Subotici scenski su oblikovane na podjednako plastičan, a konceptualno složeniji i produbljeniji način (prethodno analizirani prizor ima primesu ilustrativnosti). Glumci pojedinačno svedoče, na jednom od ta dva jezika, o konkretnom, ličnom, možda i izmišljenom iskustvu netrpeljivosti između Mađara i Srba, da bi se zatim te iste priče, s nešto neophodnih izmena, opet ispričale ali u suprotnom pravcu (od kraja ka početku) i na drugom jeziku. Ovim se stvara scenski upečatljiv i značenjski bogat *efekat ogledala*: promena jezika i minimalne izmene u isповestima su snažna metafora isprepletanosti, obostranog ogledanja ovih šovinističkih ispada – potvrda tvrdnje da jedno nasilje na nacionalnoj osnovi nužno izaziva drugo i tako u nedogled.

Od sâmihi međunacionalnih sukoba, reditelja Frljića još više zanima da li se i kako teatar suočava s ovim temama. Zato nas uvodi na teren dokumentarnog pristupa i to tako što kao materijal koristi, kako nam se bar čini, odnos glumaca iz *Kukavičluka* prema ovim delikatnim pitanjima. Predstava počinje veoma provokativno: glumica staje na sredinu scene i rafalno saopštava da se oni, glumci Drame na srpskom Narodnog pozorišta iz Subotice, ne slažu sa stavovima koje treba da izgovaraju i da su, pod pretnjom otkaza, prinuđeni da to rade. Sâma drastičnost ove tvrdnje – glumcu se preti otkazom ako odbije da govori tekst s kojim se ne slaže – momentalno dovodi u pitanje pretpostavljenu dokumentarnost, željeni utisak da glumac govori u svoje lično ime. Naprotiv, javlja se osnovana sumnja da je tvrdnja lažna i da je situacija sasvim obrnuta: glumci, zapravo, u potpunosti stoje iza Frljićeve zamisli. Ta igra između nametnutog rediteljskog koncepta i ličnog stava glumca, fikcije i isповesti, laži i istine... jedna je od glavnih poetičkih odlika predstave: time se ciklično gradi i razgrađuje utisak njene dokumentarnosti. Ova svesna „konfuzija“ ima dublji estetski i, ako hoćete, politički značaj. Ona pokreće za Frljića vrlo važno pitanje lične odgovornosti glumaca za sudbinu pozorišnog čina. Glumci nisu samo „izvršioци задатака“ (iako na početku ove predstave izričito tvrde da su redukovani samo na tu funkciju), već su oni, naprotiv, neko ko s punom moralnom u umetničkom svešču suvereno konstituie scensku situaciju i njome gospodari.

To pitanje umetničke i političke (samo)svesti i odgovornosti glumaca kulminira u sceni u kojoj subotički umetnici dobijaju da igraju svoje prethodnike.

Nije reč o bilo kojim prethodnicima, već o onima koji su osamdesetih godina prošlog veka od Subotice napravili središte političkog pozorišta bivše zemlje, zalažući se upravo za viši stepen umetničke i društvene smelosti i samosvesti pozorišnog sveta: o Ljubiši Ristiću, Radetu Šerbedžiji, Nadi Kokotović i drugima iz subotičke ere KPGT-a. Ovom scenom Frljić pre svega pravi omaž prethodnicima, ali i pozicionira svoju predstavu u tradiciju umetnički inovativnog i politički osvešćenog pozorišta. Doduše, i ovde je, kao što to često biva kod Frljića, na delu ironijska inverzija: ironija se ne ispoljava toliko prema ovim „uzorima“ iz prošlosti koliko prema njegovoj sopstvenoj ekipi, prema sadašnjem ansamblu subotičkog pozorišta, pa možda i njemu sâmom. Scena je, naime, postavljena kao suđenje na kome se protagonisti *Kukavičluka* osuđuju na kaznu da ne mogu da igraju ove „legende“, već isključivo sâmi sebe. Time se sugerise da sadašnji ansambl ne nalazi na visokom nivou umetničke i političke osvešćenosti, ili se možda, u nešto blažoj varijanti, nabacuje teza da ta osvešćenost ne pada s neba. Za nju svaka generacija glumaca mora prvo da želi da se bori, da bi se onda (eventualno) i izborila i to sama za sebe. U svakom slučaju, pametnim i (samo)ironičnim poigravanjem vlastitim umetničkim korenima, Frljić i njegovi glumci zaoštravaju ovom scenom pitanje umetničke i političke odgovornosti i samosvesti onih koji stvaraju pozorište.

Ali, nije samo glumac odgovoran za sudbinu pozorišnog čina: u svakoj vrsti pozorišta, pa i onog najtradicionalnijeg, tu odgovornost podjednako snosi i gledalac. U Frljićevom *Kukavičluku* je, međutim, ta gledaočeva odgovornost, a videli smo da je isti slučaj i s glumčevom, izrazito eksponirana. Gledalac može da dođe u položaj, isto kao i glumac, da se snažno opire materijalu koji mu se na pozornici nudi, pa onda ta njegova odgovornost nije više konvencija i nešto što se podrazumeva (u stilu glupe floskule: „ako mu se ne sviđa izvedba, gledalac može da gađa glumca paradajzom“), već postaje aktivno preispitivanje, intenzivno pregovaranje sa samim sobom da li da se ostane u pozorišnoj situaciji ili da se ona ruši. Razlozi dotičnog opiranja ne moraju nužno da budu tematski – otvaranje etički i politički šakljevih problema – već čisto perceptivni, čulni, fiziološki.

Najbolji primer ove dvostruke nelagode koja tera gledaoca da uzme odgovornost za sudbinu pozorišne situacije jeste poslednja, izuzetno uzbudljiva scena *Kukavičluka*. Publika gleda praznu pozornicu, dok glumci, sedeći sa strane i gotovo izvan gledaočevog vidnog polja, ravnomerno, precizno i monotono navode imena oko petsto identifikovanih Bošnjaka koje su srpske snage ubile u Srebrenici. Jedan oblik nelagode koju ovaj prizor izaziva kod publike sastoji se u dugotrajnom (scena traje desetak minuta), direktnom i neumoljivom

psihološkom, moralnom i političkom suočavanju s *imenovanim*, dakle, ne-spornim žrtvama zločina čiji su počinitelji iz iste nacionalne zajednice kao i gledaoci. Uzgred, ta opasnost od podele/preuzimanja odgovornosti glavni je razlog što se u srpskom društvu zločin u Srebrenici racionalizuje, relativizuje i na sve druge načine potiskuje. Istovremeno, ovaj prizor razvija i drugu vrstu nelgode, onu čisto perceptivnu, proisteklu iz načina scenskog predstavljanja: tih deset minuta publika ne prima nikakav vizuelni nadržaj sa pozornice, već samo zvučni, i to ritmički potpuno monoton. Ove nelagodnosti razvijaju oprečne reakcije u gledalištu: od skrušenog slušanja imena, s pognutom glavom i uzdasima uznemirenja, preko vrpoljenja i uzdaha dosade do energičnog ustajanja i napuštanja sale, kao vrhunske manifestacije „preuzimanja odgovornosti“ – ti gledaoci su nedvosmisleno odlučili da ne učestvuju u pozorišnoj situaciji, da je uruše.

Ova odluka pojedinih gledalaca da (i) zbog „frustracije“ do koje dolazi u čulno-energetskoj razmeni između njih i glumca dovedu u pitanje pozorišnu situaciju, polako nas odvodi na teren političnosti shvaćene u kontekstu postdramskog pozorišta. Hans-Tis Leman izričito tvrdi da u savremenom pozorištu, a kao posledica razvoja informacijskog društva, političnost ne može da se traži u pokretanju društveno i politički provokativnih tema. „Ako se ne želi posve otpisati politička dimenzija kazališta, mora se, prije svega drugoga, konstatirati sljedeće: u uvjetima informacijskog društva radikalno se mijenja pitanje o političkom kazalištu. To da se na pozornici prikazuju oni koji su politički tlačeni, kazalište ne čini političkim (...). Kazalište postaje političkim ne više izravnim tematiziranjem političkoga, nego implicitnim sadržajem svojeg načina predstavljanja (Način predstavljanja ne implicira samo forme nego uvijek i osobit način rada...)“. (Lehmann 2004: 334).

Ova vrlo bitna i radikalna teza – da postdramska političnost ne potiče iz tema, već iz načina predstavljanja, odnosno same teatarske forme – traži dalju elaboraciju koju nam Leman i nudi u nastavku, nazivajući ovaj fenomen „estetikom odgovornosti“ i „politikom opažanja“. „Struktura medijski posredovanog opažanja jeste takva da se između pojedinačnih primeljenih slika, no prije svega između primanja i odašiljanja znakova, ne doživljava povezanost, odnos nagovora i odgovora. Kazalište na to može reagirati samo nekom *politikom opažanja*, koja bi se ujedno mogla zvati i *estetikom odgovornosti*. Kazalište može u središte smjestiti uznemirujuće uzajamno *impliciranje aktera i gledalaca u kazališnom proizvođenju slika* i tako učiniti vidljivom prekinutu nit između opažanja i vlastitog iskustva. Takvo iskustvo ne bi bilo samo estetsko, nego u tome i istodobno etičko-političko“. (Lehmann 2004: 343). To

bi, drugim rečima, značilo da se u postdramskom pozorištu komunikacija između gledalaca i glumaca ne ostvaruje samo tako što prvi emocionalno i/ili racionalno *prate* (identifikuju se, uživljavaju, komentarišu) reprezentaciju stvarnosti koju stvaraju ovi drugi. Ovde se ta komunikacija, u nedostatku „dimne zavese“ fikcije, svodi na njihovu neposrednu, čulnu, energetsku razmenu, međusobno uslovljavanje njihovih osvešćenih prisutnosti, što doводи do toga da i glumci i gledaoci aktivno uzimaju odgovornost za sudbinu pozorišne situacije. Upravo odgovornost za opstanak jednog međuljudskog odnosa, konkretno onog između glumca i gledaoca, jeste suštinski vid „političnosti“ u postdramskom pozorištu. Tesno povezan s ovim, izdvaja se još jedan vid postdramske političnosti, a koji Leman naziva „virtuelna političnost“. „Ona se, ukratko, sastoji u tome što je i 'način rada' u pozorištu drugačiji: kao što se osvešćuje prisutnost glumaca i gledalaca, te njihova interakcija postaje konstituent scenske situacije, tako se i drugi apsekti pozorišne proizvodnje 'demokratizuju' (...) Nehijerarhizovanost, demokratičnost i nesvrhovitost tog procesa javljaju se kao alternativa odnosima u (svakom) društvu, a koji se, neminovno, zasnivaju upravo na principima svrhe, reda, hijerarhije, nadmoći, sile“ (Medenica 2011: 15).

Kao što smo videli, odluka nekih gledalaca da napuste poslednju scenu predstave *Kukavičluk* jeste *politička* u postdramskom smislu, jer oni preuzimaju odgovornost da, zbog bitno otežane percepcije i razmene s glumcima (ne vide ih, samo slušaju monotono nabranje ličnih imena), prekinu tu razmenu, a sâmim tim i pozorišnu situaciju koju ona konstituiše. Ali, scenska situacija nabranja imena žrtava iz Srebrenice pred srpskom publikom, sigurno nije politička samo zbog ovog provokativnog „načina predavljanja“. Sasvim u skladu s „klasičnim pozorištem“ (dramskim ili epskim – za ovu argumentaciju to je svejedno), ona je politička pre svega zbog svog sadržaja, zbog teme koju otvara: suočavanje zajednice sa stvarnim i konkretnim zločinom izvršenim u njeno ime. Suprotno Lemanovom shvatanju, ova scena je politička i zbog toga (ili – *pre svega* zbog toga) što „izravno tematizira političko“.

Oliver Frljić nije samo trenutno najradikalniji, najsmelij i najinventivniji reditelj na prostoru bivše Jugoslavije, već i jedan od teorijskih najutemeljenijih, pa zato suvereno ulazi u polemiku s Lemanom. Izričito tvrdeći da je pozorište izgubilo političku efikasnost u savremenom (informacijskom) društvu, te prepoznajući njegovu političnosti samo u načinima predavljanja, nemački teoretičar, smelo zaključuje Frljić, „konceptualizuje *depolitizaciju* pozorišta“. (Frljić 2011: 56, podvukao I. M). Frljić se načelno slaže s shvatanjem da se polje političkog u savremenom teatru proširilo na načine predavljanja i da je

to njegova bitna tekovina („Okretanje inherentnoj politici, nevidljivom radu, procesu, stvaranju nove kolektivnosti, sve su to napori vredni truda...“) (Frljić 2011: 56), ali insistira na stvaranju uslova za obnovu „izvorne“ političnosti u pozorištu – one koja inspiriše ili podrazumeva *promenu društva* – a za koju Lemana smatra da je danas nemoguća.

Iz prethodne analize može se zaključiti da je dijalektičko prožimanje postdramske političnosti (izazovi proistekli iz načina scenskog predstavljanja) i tradicionalne teatarske političnosti (izazovi proistekli iz samih tema), a za koje se Frljić zalaže, najpotpunije ostvario on sâm i to upravo u završnoj, ovde detaljno analiziranoj sceni iz *Kukavičluka*. Na njegovo završno pitanje upućeno Lemanu „da li današnje pozorište poseduje snagu da kreira političku stvarnost (...)?“ (Frljić 2011: 56), ubedljiv i snažan afirmativni odgovor pruža upravo ova scena. Ona „kreira političku stvarnost“ tako što dovodi zajednicu u situaciju da se najdirektnije, fizički, suoči za zvukom imena onih ljudi koji su ubijeni u njeno ime, a što je politička realnost koja se danas u Srbiji retko može da iskusi u bilo kom mediju i u bilo kojoj okolnosti.

Sâm naslov predstave JDP-a, u režiji gosta iz Sarajeva Dina Mustafića, otkriva i građu na kojoj se ona zasniva i odnos koji se prema toj građi uspostavlja. Svi izvođači predstave rođeni su u Jugoslaviji i sadržaj koji oni lično donose iz ovog, jugoslovenskog identitetskog okvira, čini glavni materijal projekta. Taj dokumentarni materijal zatim je obradio višečlani dramaturški tim, pa ga je vratio njenim „vlasnicima“, glumcima, u vidu *pseudofikcije*. Da je dokument polazište ovog projekta, to je označeno upečatljivim scenskim rešenjem kojim predstava i počinje i završava se: svaki glumac izgovara jedan dugačak broj za koji nam je odmah jasno da je matični broj iz lične karte. Između te dve identične scene, niže se niz scenski razigranih, metaforičnih prizora (koreografija Sonje Vukićević) u kojima se odmotavaju različita kolektivna i individualna sećanja i iskustva vezana za Jugoslaviju: u rasponu od izučavanja istorije i geografije bivše zemlje u školi, preko šovinističkih sukoba na odsluženju vojnog roka u JNA, do letovanja i mladalačkih zaljublivanja na Hrvatskom primorju.

Kao što je već naglašeno, naslov *Rođeni u YU* ne sugerise samo građu predstave već i odnos koji se prema njoj uspostavlja. Ne samo da su lična sećanja osnovni materijal, već predstava ne pokazuje ni ambiciju da u njegovoj obradi ide

dalje od tih pojedinačnih, subjektivnih doživljaja jugoslovenstva jedne grupe slučajno povezanih aktera. To ne znači da su svi prizori nostalgично-sentimentalne fikcionalne obrade ličnih uspomena, ali i kada se iskaže neki „objektivni“, kritički stav, on retko ima spoznajni i uznemirujući karakter. To se dešava zbog toga što su ti kritički uvidi u osnovi relativno bezazleni i/ili uveliko poznati, ali i zbog toga kako su izvođački oblikovani. Kada nam Anita Mančić tronutim glasom prepričava iskustvo sa snimanja filma u ratom razorenom Vukovaru i opominje da se, ako ikada budemo želeli da ratujemo, prvo setimo ovog grada, taj prizor ne ostvaruje u potpunosti željeni uznemirujući efekat i to usled dva pomenuta razloga. Za razaranje Vukovara, nasuprot zločinu u Srebrenici, srpska javnost je prećutno prihvatila odgovornost, a i glumačka izvedba nepotrebno emocionalno prenaplašava ispovest koja je sama po sebi uznemirujuća.⁴ Videli smo da u *Kukavičluku* prizor nabranje imena žrtava iz Srebrenice izaziva, nasuprot ovoj sceni iz *Rođeni u YU*, pravo uznemirenje i to kako zbog svog sadržaja tako i zbog načina kako je teatarski oblikovan: monotono, dugo, izrazito čulno (auditivno) suočavanje, bez bilo kakve vizuelne atrakcije, s konkretnim, imenovanim (stvarnim) identitetima žrtava zločina.

I vukovarska scena, kao i mnoge druge u *Rođeni u YU* (sažaljevanje nad vlastitim ljubavnim gubitkom uzrokovanim raspadom zemlje, recimo), ne stvaraju toliko istinsku katarzu koliko samosažaljenje. Za katarzu, većini scena nedostaje nešto od konstitutivnih elemenata ovog tragičkog osećanja, kao što su bolna spoznaja i s njom povezana osećanja bojazni i nelagode... Drugim rečima – a bez teorijske elaboracije pojma katarze – većini ovih prizora nedostaje razotkrivanje i sâmih aktera i nas u publici. U *Rođeni u YU* ne otkriva se neka neprijatna istina o *akterima* – pojam koji se u ovakvoj, dokumentarnoj fakturi svodi na ličnosti glumaca – već se oni predstavljaju u najlepšem svetlu, kao žrtve raspada Jugoslavije. Isti doživljaj „individualne nevinosti“ ima i svaki gledalac predstave, bez obzira na to kakve je političke stavove zastupao tokom raspada zemlje devedesetih, jer ga predstava ne primorava da se suoči sa samim sobom.

Jedan od ređih izuzetaka je prizor u kojem Predrag Ejodus priznaje kako je u jednom trenutku sedamdesetih godina – u obračunu s prijateljem i saborcem iz Zagreba na odsluženju vojnog roka – osetio srpski nacionalizam, iako je, kako nas podseća u jednoj od prethodnih scena, Jevrejin. Ova iskrenost ima pravu spoznajnu vrednost, jer nas Ejodusovo priznanje pokreće na razmišljanje do koje je mere nacionalizam neautentičan, nametnut ideološki konstrukt

4 Treba istaći da je ovaj efekat patetike znatno ublažen tokom igranja predstave, pa je tako na izvođenju na Sterijinom pozorju 2011. ova scena bila, usled emocionalne suspregnutosti, znatno ubojitija.

koji se, kao takav, može javiti i u najapsurdnijem obliku – Jevrejin kao srpski nacionalista! Zbog svega ovoga, Ejdusovo priznanje je istovremeno najprovokativnija, spoznajno najsadržajnija i najuzbudljivija scena predstave.

Sasvim je legitimna autorska namera da se odnos prema jugoslovenskom nasleđu i identitetu tretira samo na planu intimnih doživljaja pojedinačnih učesnika projekta, a bez uspostavljanja izoštrenog kritičkog, političkog stava, osim najopštijeg humanističkog otpora prema ratnim stradanjima. Takođe je sasvim legitimno da se za ovakav projekat okupe učesnici, a tu pre svega mislim na glumce, koji imaju isti, afirmativan odnos prema nasleđu bivše zemlje i sopstvenom jugoslovenskom identitetu. Međutim, takav pristup ima izvesne posledice koje treba bar konstatovati.

Niko od glumaca nema onaj bar deklarativni otpor subotičkih glumaca – koji je, kao što smo videli, skoro izvesno neistinit – prema građi s kojom se, navodno, ideološki ne slaže, ali koju su, pod navodnom pretnjom otkaza, primorani da govore. Kao što smo detaljno argumentovali, (fingirani) otpor subotičkih glumaca ubedljivo ukazuje na značaj preuzimanja individualne odgovornosti svakog aktera, i to s obe strane rampe, za učešće u pozorišnoj situaciji. To je, pak, kao što smo takođe pokazali, jedan od najdubljih slojeva političnosti u teatru shvaćene u Lemanovom duhu. U predstavi *Rođeni u YU*, naprotiv, prisutna je opšta harmonija, kako među svim učesnicima projekta tako i između njih i gledalaca, što čini da je efekat predstave ponajpre sentimentalno osećanje jugonostalgije, a ne kritičko ili katarzičko razotkrivanje. „Rođeni u YU, naprotiv, pruža alibi, mogućnost da se pod istim, (jugo)nostalgičnim svodom, sakupe oni koji su, pre petnaestak godina, bili na suprotnim stranama političkih i drugih rovova.“ (Medenica 2010).

Ne treba biti prestrog, pa možda i donekle nepravedan. To što izvesno ne razvija izoštrene kritičke stavove i što ne dovodi ni glumce ni publiku u situaciju uznemirujućeg razotkrivanja, ne znači da predstava *Rođeni u YU* ne ostvaruje neki oblik političnosti. On se svodi na pretpostavku da je privatno uvek, bar jednim delom, i političko. Nostalgično intimno sećanje na jugoslovenski identitet jeste oblik njegovog potvrđivanja: dokle god ga se sećamo, dokle god on za nas predstavlja važan emocionalno-psihološki sadržaj, on i dalje realno postoji, iako ne postoji zemlja koja je bila preduslov njegovog stvaranja⁵. „Identitet 'radi' sve dok ljudi sebe prepoznaju u toj konstrukciji:

5 Za razliku od nekih drugih nacionalnih identiteta koji su vekovima čekali da se „teritorijalno realizuju“, jugoslovenstvo je politički projekat elitnih intelektualnih krugova koji je počeo da se širi u narodu tek posle stvaranja teritorijalne zajednice Južnih Slovena.

on opstaje dokle god služi materijalnim i nematerijalnim interesima ljudi (...) ne mora nužno da ima mnogo objektivnog 'sadržaja.'⁶ Umetnički projekat koji, dakle, potvrđuje da je jedan identitet opstao uprkos političkoj volji da bude uništen⁷, samim tim postaje subverzivan, odnosno – *politički*. Prizor u kom Slobodan Beštić birokratskim tonom čita listu beogradskih ulica čija su imena preimenovana od početka devedesetih do danas – čime je, prevashodno, izbrisano sećanje na jugoslovensko i socijalističko nasleđe grada i države – dok se ostali glumci užurbano i dezorijentisano kreću pozornicom u svim pravcima, najbolji je mogući primer međuzavisnosti privatnog i političkog. Ova scena gradi „tragikomičku metaforu naše dezorijentacije, kako u tim gradskim ulicama, tako još više u našim identitetima koje politika i istorija nasilno i preko noći prekrajaju, preimenuju, sakate, menjaju“ (Medenica 2010).

Projekat *Hipermnezija* u postavci mlade rediteljke takođe iz Sarajeva, Selme Spahić, i produkciji fonda *Heartefact* i Bitef teatra, po osnovnim pretpostavkama svoje scenske poetike sličan je predstavi *Rođeni u YU*. I ovo je „dokumentarni teatar“, danas očito popularan u našoj sredini, čiji se tekst svodi na dramaturški obrađene sadržaje iz života samih glumaca (dramaturg je Filip Vujošević). U dramaturškom smislu, razlika između dve predstave sastoji se u tome što je „stvarnosni materijal“ u *Hipermneziji* iz istog perioda – iz doba raspada Jugoslavije i ratova s početka devedesetih (predstava *Rođeni u YU* ima neuporedivo širi vremenski opseg) – i što koincidira s glavnim etapama, ne strogo hronološki poređanim, u procesu odrastanja protagonista. Iz ovog podatka jasno je da su svi glumci u *Hipermneziji* vršnjaci (što nije slučaj u predstavi JDP-a): svi imaju oko trideset godina, što znači da su tokom rata bili tinejdžeri.

Po godištu pripadaju istoj grupi, ali ne i po nacionalnosti. Ansambl čini četvoro glumaca iz Bosne i Hercegovine, bošnjačkog ili mešovitog porekla, tri glumice iz Srbije i jedan glumac Albanac s Kosova koji sada živi i radi u Sarajevu. Ovaj mešoviti nacionalni sastav nije neobavezujući podatak, posledica zahteva nekakvog međunarodnog fonda za sufinansiranje regionalnih

6 Parafraziranje stava R. Dumsa (R. Dooms) u: Thierry Verhelst, *The Impact of Identity on Local Development and Democracy*, „Redefining Cultural Identities: Southeastern Europe“, Institute for International Relations, Zagreb 2001, 7.

7 Bilo bi zanimljivo istražiti da li materijal za popis stanovništva u bišim jugoslovenskim republikama uopšte omogućava da se građani deklariraju kao „Jugosloveni“.

koprodukcija (ili, u svakom slučaju, ne samo to), već osnovna pretpostavka etičkog i političkog sadržaja i značaja ove predstave. Kada privatna iskustva i uspomene dolaze s obe zaraćene strane, onda ona, u međusobnom sučeljavanju, odmah i automatski poprimaju politički karakter, pa makar bila i najintimnija moguća.

Potvrdu ove tvrdnje pruža jedna od rediteljski najpametnijih, najzbudljivijih i najduhovitijih scena. U njoj se prate paralelne ispovesti dvoje glumaca, Srпкиnje Tamare Krcunović i Albanca Albana Ukaja, o prvim danima bombardovanja Srbije 1999. godine. Rediteljka višeznačno postavilja ovaj prizor: oni prekidaju jedno drugo u ispovestima, što uzrokuje napetost među njima kao izvođačima (kao da se takmiče u pripovedanju), ali ta napetost, s obzirom na sadržaj njihovih ispovesti, prerasta karakter nadmetanja glumaca za prevlast na sceni i postaje sukob između dve verzije istine o istom događaju. Tako se, veoma duhovito i znakovito, prožimaju teatar i zbilja, profesionalni sukob dvoje glumaca i sukob tumačenja istog istorijskog događaja iz (različitih) nacionalnih vizura.

Nezavisno od te njihove istovremeno izvedbene i ideološke suprotstavljenosti, ove ispovesti i svojim sadržajem ostvaruju dublji spoznajni efekat, ironičan i kritički. Prikaz opsesivnosti Tamare Krcunović u sprovođenju odluke da boravi u skloništu – a koja će se, kada i poslednju bebu iznesu napolje, pokazati kao apsurdna i smešna – nije samo rekreiranje glumičinog subjektivnog doživljaja bombardovanja Beograda 1999. To je i kritički, u našoj sredini i dalje jeretički komentar na temu tog bombardovanja koje nije bilo tako razarajuće kao što želelimo da verujemo; pogotovo ne ako ga poredimo, na primer, s višegodišnjim granatiranjem Sarajeva. S druge strane, groteskna situacija u kojoj se Ukaj i njegova porodica u Prištini prvo raduju bombardovanju, a zatim i oni beže u sklonište, takođe nije samo prikaz ličnog iskustva već i, posredno, kritički intonirana tvrdnja da je bombardovanje, iako navodno sprovedeno zarad oslobađanja Kosova od Miloševićeve vlasti, napravilo najviše razaranja upravo tamo.

Istu strukturu dramaturško-rediteljskog suočavanja različitih intepretacija jednog istorijskog događaja imamo i u prizoru u kojem nam troje glumaca iz različitih sredina (Beograda, Sarajeva i Prištine) paralelno prenose svoja sećanja na ono što su radili 28. juna 1989, na dan čuvenog Miloševićevog mitinga na Gazimestanu, koji je bio svojevrsna najava početka raspada Jugoslavije. Ova scena je manje duhovita, maštovita i značenjski višeslojna od prethodne, ali ima jedan važan, gotovo *katarzičan* momenat: svako svoju ispovest govo-

ri na maternjem jeziku, što znači da jednu slušamo na – albanskom. Pored sâme činjenice, politički relevantne, da smo sa jedne beogradske scene čuli albanski govor prvi put posle niza godina⁸, i to o tenkovima na ulici Prištine krajem osamdesetih, ovo rediteljsko rešenje je značajno i zbog nekih dubljih razloga. Na osnovu Ukajeve plastične gestikulacije (sve troje je imaju – baš kao kada deca prepričavaju dogodovštine) i poneke prepoznate reči (ispravna odluka da nema titla ili drugog prevoda s albanskog na srpski) uspevamo bez problema da shvatimo suštinu njegove ispovesti. Bez bilo kakve ilustrativnosti i jeftine sentimentalnosti, rediteljkin izbor albanskog jezika stvara veoma snažan, potresan, pa čak i komičan doživljaj, uvid ili stav: čak i kada mu je nametnuta uloga „deklarisanog neprijatelja“, onog Drugog možemo da razumemo, sažalimo se nad njegovom nevoljom, pa čak i da se s njim zajedno namesujemo, jer i sami stradamo zbog sličnog zla... Scena je istinski katarzična.

Još nekoliko trenutaka treba da se zadržimo na ispovestima Albana Ukaja. Razlog je očigledan: u njima se ostvaruje vrhunac političkog angažmana u tematizovanju ratova na teritoriji bivše Jugoslavije. U tim scenama se, naime, ubedljivo artikuliše tema koja je dugo bila, i još uvek je tabu u Srbiji – nasilje Miloševićevog režima nad Albancima na Kosovu, kojim je i počeo i završio se raspad Jugoslavije. Kao što smo pokazali, ovu temu je obradio i Oliver Frljić u *Kukavičluku* u sceni nemog kola koje se igra nad konturama Kosova.

Umetnički, etički i politički najsnažnija scena u *Hipermneziji* na ovu temu je ona u kojoj se obnavlja Ukajevo sećanje na to kako ga je krajem devedesetih, s dva vršnjaka i sunarodnika (imali su sedamnaest godina), srpski policajac fizički i psihički zlostavljao u prištinskom zatvoru, terajući ih da uzjašu konja naslikanog na zidu. Značaj ove scene je, kao i u slučaju Frljićeve poetike, što ona nije samo politički već i teatarski provokativna i uznemirujuća. Bizarna metoda policijske torture bila je osnova za scenu koja je i čisto pozorišno, bez poznavanja njene „narrativne pozadine“, izuzetno metaforična, zloslutna, uzbudljiva i potresna: uz pratnju muzike i sporadičnih uzvika, prilično dugo gledamo tri mlada tela kako, bez ijedne reči i u polumraku, naskaču i bolno udaraju o metalni zid.

Iz prethodne analize ne treba izvesti zaključak o radikalnoj političkoj usmerenosti ove predstave, o „dociranju“ na temu srpskog nasilja nad Albancima

8 Doduše, i u predstavi *Rođeni u YU* izgovara se nekoliko reči na albanskom: kada Branka Petrić govori o svom mužu, velikanu jugoslovenskog filma, Bekimu Fehmiju. U ovoj sezoni (2011-2012), u predstavi *Patriotik hipermarket*, a koja nije tema ovog rada, ravnopravno se koriste srpski i albanski jezik.

na Kosovu. Kritički diskurs *Hipermenzije* je, naprotiv, sveobuhvatan i netendenciozan, te ova predstava, ubedljivije nego *Rođeni u YU*, dokazuje pretpostavku da je privatno uvek i političko. Vrhunac te tvrdnje se u *Hipermneziji* ne ostvaruje, dakle, na terenu „kosovskog pitanja“: on se doseže, naprotiv, u tematizovanju terora koji je Miloševićev režim sprovodio nad svojim srpskim oponentima. Dramaturška i poetička kulminacija predstave je scena u kojoj nam glumica Jelena Ćuruvija Đurica, čija je linija „priče“⁹ bila upravo razvoj odnosa s njenim ocem Slavkom, saopštava podatke, novinarski „ohlađenim“ stilom, o njegovom ubistvu.¹⁰ Ne može se ni zamisliti snažnije prožimanje privatnog i političkog, ubedljivija realizacija dokumentarističkog pristupa u pozorišnoj obradi „jugoslovenske agonije“, od priče Jelene Ćuruvije o ubistvu Slavka Ćuruvije.

Ako sada pokušamo da rekapituliramo karakteristike i domete ovih predstava koje, tematizujući intimne i kolektivne izazove i traume nastale raspadom Jugoslavije, ostvaruju manje ili veće političko dejstvo u kontekstu savremenog srpskog pozorišta, dolazimo do nekoliko osnovnih zaključaka opšteg reda. I *Rođeni u YU* i *Hipermenzija* se zasnivaju na dramaturškoj (čitaj: fiktionalnoj) obradi dokumentarnog sadržaja, a koji dolazi iz privatnog iskustva sâmihih glumaca. Predstava *Kukavičluk* je, u ovom pogledu, konceptijski znatno složenija, jer se ona svesno poigrava odnosom *prave* i *pozorišne* istine, stalno oscilira između afirmisanja dokumentarnosti i njene razgradnje.

Značenjski fokus u *Rođeni u YU* stavljen je, kao što je više puta rečeno, na intimni doživljaj raspada Jugoslavije. Zbog toga je njen efekat, što je sasvim legitimno, mnogo više emocionalan, čak i sentimentaln, nego kritički: taj kritički diskurs se prevashodno svodi na ublaženi oblik teze da je privatno ujedno i političko, a koja se ovde konkretno ostvaruje u osećanju „jugonostalgije“. Predstava *Hipermnezija* takođe ne donosi izričite političke sudove, ne

9 U ovakvoj dramaturgiji nema, naravno, klasične „dramske priče“.

10 Koliko god to bilo neprijatno, ipak mora nešto da se primeti: konceptualni problem ovog prizora je upravo to što govor Jelene Ćuruvije nije u potpunosti emocionalno „ohlađen“. Tek kroz apsolutni kontrast između sadržaja i konteksta njene izjave (kći govori o ubistvu oca) i načina na koji ona govori (hladno, novinarski, distancirano...) postiže se da se u gledaocima, a ne u glumici, desi željena emocionalna erupcija i katarzički efekat. I najmanji treptaj u njenom glasu ili suza u oku stvaraju opasnost da glumičina lična tragedija, koja je posredno i tragedija cele zemlje, deluje nedovoljno scenski uverljivo i snažno. Kontraproduktivni efekat ovakvog, nepotrebnog „emocionalnog uživljavanja“ u vlastitu patnju, obeležio je pojedine scene i nekih drugih glumaca, a on se, kao što smo videli, javlja i u predstavi *Rođeni u YU*.

zauzima strane, nema propagandistički karakter, ali hrabro otvara, slično *Kukavičluku*, neka i dalje teško prihvatljiva pitanja, bar za većinu građana Srbije, kao što je nasilje bivšeg režima nad kosovskim Albancima. Svoju „netendencioznost“ u tom prožimanju privatnog i političkog *Hipermnezija* potvrđuje i time što je njen završni akord ukazivanje na zločine bivšeg režima izvršene nad Srbima koji su mu se opirali.

Iako koriste dokumentarni materijal kao osnovu, a što je nova (i sve popularnija) forma u našem pozorištu, ni *Hipermnezija* ni *Rođeni u YU* ne problematizuju načine scenskog predstavljanja, konkretno odnos glumaca i gledalaca, te odgovornost i jednih i drugih za pristanak da učestvuju u pozorišnoj situaciji kao takvoj. Zato dejstvo ove dve predstve, koliko god bilo emocionalno i/ili politički snažno, ne uspeva da probije „četvrti zid“ u smislu iskušavanja gledaočeve percepcije, njegove pozicije zaštićenog posmatrača.

Nasuprot njima, *Kukavičluk* je, kao što smo već pokazali na primeru scene sa žrtvama iz Srebrenice, predstava koja uznemirava i na etičkom i na perceptivnom nivou, koja traži od gledaoca da se opredeljuje i da konkretno reaguje: kako će da postupi dok se od njega očekuje da sluša monotono izgovaranje 505 nepoznatih imena. Zbog toga je *Kukavičluk* bliži lemanovskom konceptu političnosti u savremenom pozorištu od dve beogradske predstave, iako ga problematizuje i kritički iznutra proširuje. Ova poslednja tvrdnja je možda i najvažnija za ovaj rad jer pokazuje da je Oliver Frljić sâm uspeo da pronađe umetnički odgovor na teorijsko pitanje koje muči njega kao stvaraoca, ali i sve druge pozorišne ljude koji ne žele tako lako da se pomire sa nemogućnošću teatra da bude politički efikasan u savremenom društvu, kako to naslućuje Leman. „Srebreničkom scenom“ Frljić u *Kukavičluku* nudi dijalektičku sintezu lemanovskog koncepta političnost – osvešćena prisutnost glumaca i gledalaca i njihovo preuzimanje aktivne odgovornosti za sudbinu pozorišne situacije koja postoji samo u njihovoj interakciji – i tradicionalnijeg vida političnosti u pozorištu, koji podrazumeva stvaranje „političke stvarnost“ na sceni – one koja uznemiruje i svojim sadržajem, a ne samo svojom formom.

Literatura

- Đokić, Nada Švob. (2011), „Cultural identities in Southeastern Europe – a post-transitional perspective“, *Cultural Identity Politics in the (Post)-Transitional Societies*, Zagreb: Institute for International Relations
- Frljić, Oliver. (2011), „Političko i postdramsko“, *Teatron* 154/155, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Lehmann, Hans-Thies. (2004), *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd: Centar za dramsku umjetnost i TkH – centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti
- Medenica Ivan. (2011) „Političko, postdramsko i rad Andraša Urbana“ u: Atila Antal, *Političko u postdramskom pozorištu; recentni opus Andraša Urbana*, Subotica: Fokus.
- Medenica, Ivan. (2010), „Pohvala jugonostalgiji“, *NIN*, 21. oktobar 2010.
- Verhelst, Thierry. (2001), „The Impact of Identity on Local Development and Democracy“, *Redefining Cultural Identities: Southeastern Europe*, Zagreb: Institute for International Relations.

THE HERITAGE OF YUGOSLAVIA: TOWARDS A NEW CONCEPT OF THE 'POLITICAL' IN THEATER

Summary

In this article I examine the treatment of Yugoslav identity (along with the wars in the 1990s that led to its deconstruction) in contemporary Serbian theater. A tendency towards theatrical exploration of this issue has been present in the last few seasons due to the fact that, among other things, 2011 marked 20 years from the beginning of the 'Yugoslav agony'. My case study is based on three performances from the 2010-2011 season: Kukavičluk (directed by Oliver Frljić, National Theater Subotica), Rođeni u YU (directed by Dino Mustafić, Yugoslav Dramatic Theater), and Hipermezija (directed by Selma Spahić, Bitef Theater/Heartefact Fund).

Besides their cultural importance, including an exploration of the destiny of Yugoslav identity, these three performances are important for theatrical reasons as well – none of them is based on drama or fiction but rather on documentary material from different sources including the actors' private experiences of the disintegration of the former country and its identity. At least two (Kukavičluk, Hipermezija) are noteworthy for the introduction of a different kind of political discourse in theater. This discourse could be connected to Hans-Thies Lehmann's notion of 'postdramatic politicality', meaning that political discourse is not present (only) on a thematic level but in theatrical form as well. Theater is becoming political by redefining its communication with the audience – by the fact that it demands both performer and spectator to take responsibility for the destiny of the theatrical situation.

Key words: Yugoslavia, Serbia, theater, identity, heritage, political, documentary