

Milena Dragičević Šešić¹

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

POLITIKA SEĆANJA I PRAVO NA POBUNU U NEINSTITUCIONALNOJ KULTURI BEOGRADA²

Apstrakt

Ovo istraživanje obuhvatilo je aktivističke umetničke pojave na nezavisnoj umetničkoj sceni Srbije u poslednjoj dekadi XX veka. U to vreme embarga i izolacije, oficijelna umetnička scena birala je nacionalistički ili eskapistički diskurs, diskurs zaborava, dok je još uvek neartikulisana nezavisna scena pokušavala da napravi određene korake društveno relevantne, aktivističke umetnosti. Izabrano je nekoliko studija slučaja karakterističnih za delovanje na nezavisnoj sceni – projekata izložbi, knjiga, pozorišnih predstava koji su svi vezani za alternativnu politiku sećanja, politiku sećanja koja je u aktivnom suprotstavljanju oficijelnim politikama sećanja, a posebno zaboravu kojem su prepuštene određene „disonantne” teme.

Tako će ovaj rad obuhvatiti delovanje Dah teatra, Beton hale teatra i rediteljke Ivane Vujić, te značajan broj individualnih umetničkih projekata koji su nastajali u okviru „kulture otpora”, kulture koja je negovala pravo na pobunu, pravo na drugačije mišljenje kao osnovno ljudsko pravo.

***Ključne reči:** nezavisna kultura, kultura otpora, kultura sećanja, pravo na pobunu*

Beograd je devedesetih godina, kao grad višestrukih „prekinutih” identiteta, disonantne baštine i ispreplitanih, često disonantnih i kontradiktornih individualnih i kolektivnih sećanja, bio svedok različitih izliva nacionalističkih pomama (od eufrije o „nebeskom narodu” do „činjenica” i predavanja o „najstarijem narodu”, te jeziku koji je najbliži sanskritu³) koja se prenosila putem zvaničnih medija i institucija kulture. Govor mržnje u medijima je prethodio ratu (Dragičević-Šešić, 1992). Iz njega su proistekla najmanje dva, ako ne i više paralelnih „patriotskih” diskursa o prošlosti. Nacionalistički diskurs takozvanog „buržoaskog nacionalizma” bio je prožet osećanjem viktimizacije Srba i antikomunizmom te je razvio brojne narative naroda mučenika i naroda – žrtve (Asman, *Duga senka prošlosti*, str. 87). S njim povezan deluje i antievropski diskurs, zasnovan, paradoksalno, na socijalističkoj/komunističkoj tradiciji ali pre svega na osećanju povezanosti sa Rusijom⁴. Oba diskursa su različitim narativima širila strah od manjina i

¹ msesic@gmail.com

² Ovaj tekst je nastao kao deo rada na projektu: Identitet i sećanja: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija, br. 178012 koji finansira Ministarstvo za prosvetu i nauku Republike Srbije.

³ O svim pojavama manipulacije istorijom pisao je prof. Radivoje Radić (*Srbi pre Adama i posle njega*, Beograd, 2003)

⁴ I u ovoj deceniji nastavljen je polemičko sukobljavanje tih idejnih struja u srpskoj javnosti, pa se kroz nedeljnike često vodi polemika o pitanjima istorije srpskog naroda (uz uzajamno optuživanje za neznaštvo i propagandu). Tako je Savet za štampu nedavno presudio da NIN nije prekršio novinarski kodeks objavljajući sarkastični tekst ČASNI POTOMCI SERBONA (br. 3222, 27.09.2012, str. 48) o konferenciji NA IZVORIŠTU KULTURE I NAUKE, koja se bavila istorijom Srba i Slovena tvrdeći da su oni stari Etrurci, dakle prethodnici Rimljana u civilizacijskom smislu (Божидар Трифунов Митровић, 2006).

pokušala da pronađu (konstruišu) istorijske dokaze da su sve manjine ustvari izdajice srpskog naroda ili, u najmanju ruku, indiferentni drugi u trenucima velikih stradanja i patnji.

Ipak, institucionalni sistem u kulturi razvio je i estetiku scenskog eskapizma kao i estetiku zabave (Jovićević, 2002, Medenica 2002) kao svojevrsni odgovor na narrative nacionalne tragedije, stvarnost rata, ekonomske bede, te opšteg osećanja poniženja i ogorčenja. Ova kultura poniženja i straha (Mojsi, 2012), omogućavala je dva odgovora – ogorčenost iz koje se razvija ideja o narodu koji je moralni pobednik uprkos gubicima (narod-mučenik) ili bekstvo od stvarnosti u virtuelne svetove tadašnjih medija (Pink, Palma i gotovo 900 radio i 90 TV lokalnih stanica sa isključivim zabavnim programom).

S druge strane, nezavisna kulturna scena razvila je pacifistički diskurs koristeći umetnost i nekoliko slobodnih medija, kao što je B92, a uz njega i veoma kritički transnacionalni i transkulturni diskurs, uvek delujući pred malobrojnem publikom u alternativnim prostorima kulture, često i izvan centra grada (poput prostora Dah teatra u Marulićevoj ulici, pa u izvesnoj meri i Centra za kulturnu dekontaminaciju, Kulturnog centra Grad i Rex-a, sva tri izvan onoga što se smatra kulturnim središtem, a što se kolokvijalno označava „krugom dvojke”). I posle 30 godina Bitefa, i posle brojnih akcija pozorišnih umetnika u magacinima, napuštenim fabrikama, na brodovima i splavovima, Beograd je uspeo da osvoji ili da vrati za kulturnu produkciju tek ovih nekoliko prostora. Ekspedicija Ineks Film, Otvoreno o javnim prostorima, i brojne aktivnosti u Savamali još uvek su više putokaz no ostvarene prakse samoorganizovanja i dijaloga sa javnim sektorom.

Ipak, u tim malobrojnim prostorima stvorena je nova „generacija“ nezavisnih kulturnih centara koji su postali važne platforme za umetnička istraživanja, debate i međusektorske odnose, konačno se pretvarajući u mesta gde su građani-aktivisti mogli da se i samoorganizuju. To je ohrabrilostvaranje nove generacije NVO koja je, za razliku od prve generacije aktivista, bila više orijentisana ka teoriji i debatama o politikama, povezujući umetnost sa teoretskim i istraživačkim scenama. Brojne grupe umetnika predvodile su istraživačke projekte ili debate o suštinskim društveno-političkim pitanjima sa lokalne i globalne scene, sa ciljem da se dalje razvijaju potencijali nezavisnih kulturnih i umetničkih scena u regionu – na primer, Remont, Teorija koja Hoda (Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti), Kuda.org, Bacači Sjenki, Kulturni front, Kulturanova, Nomad Dance Academy...

Kultura je predstavljala najjači faktor promene – faktor koji je zastupao veća društvena i politička pitanja – pitanja tranzicione i distributivne pravde, kulture mira i demokratije. Međutim, nije bilo dovoljno samo da se prikaže društvena nepravda, već i da se pokrenu takvi procesi koji bi možda mogli da unesu prave promene u društvenu strukturu. Akcije u pravcu društvene uključenosti počele su da se razvijaju više preko aktivističkih projekata, a tek u skorije vreme, kao rezultat ovih akcija (akcija zagovaranja i podizanja nivoa svesti), kao deo sistematskih javnih politika. Umetnici, samoorganizovani u različite grupe i mreže, zajednički su ušli u domen politike organizujući direktne akcije, kao i lobiranje i akcije zagovaranja. Oni su stvorili svoje sopstvene platforme za debatu kako bi generisali novo znanje i kako bi pronašli rešenja za svoje umetničke i društvene ideje. Tuge, izvođačka akcija umetničke grupe Škart, dovela ih je tokom 1993. godine svakog vikenda na pijace i železničke stanice sa po jednom štampanom pesmom. Pesme svedoče o osećanjima tog vremena, koja nikada ranije nisu bila izražena u poetskim stihovima. Tokom ovih dvadeset godina aktivizma, grupa Škart je prevalila dugačak put, od

specifičnih malih političkih akcija do projekata koji uključuju velike grupe iz lokalnih zajednica u jedan stalni umetnički proces – od horskog pevanja do zaboravljene umetnosti vezenih kuvarica.

Sa porastom antiromizma, brojni umetnici (na primer, Rena Redle i Vladan Jeremić) želeli su da se suprotstave marginalizaciji i getoizaciji romskog stanovništva, kao i politikama koje žele da Rome presele daleko od gradskih centara – da ih pretvore u nevidljive građane. Prva beogradska naselja Roma sa Kosova (nakon što su emigrirali 1999. godine) stvorena su pod mostovima Beograda. Pokušaji zvaničnog preseljenja Roma u kontejnersko naselje na periferiji Beograda (i dalje) snimani su i dokumentovani, a zatim su o njima javno diskutovali brojni umetnici koji su se uključili u čitavu stvar.

Istovremeno, među građanstvom Beograda, san o prethodnom pluralističkom Beogradu nikada nije utihnuo. Među građanima su bile žive predstave o Beogradu kao metropoli (iz vremena pokreta nesvrstanih) ili u najmanju ruku regionalnom kulturnom centru, mestu dijaloga južnoslovenskih kultura.

Stoga, uprkos svemu – politici koja je bila daleka osećanju i potrebama urbane omladine, uprkos velikom iseljavanju mladih i energičnih, sivoj ekonomiji, i sveopštem siromaštvu – alternativni umetnički pokreti uspeali su da očuvaju Beograd kao multikulturni grad, u kome se susreću različite generacije i različiti kulturni modeli, uprkos drugačijim iskustvima. Izgublenu atmosferu kosmopolitskog grada ponovo su oživeli umetnici kroz javne umetničke događaje, realizovane u okviru pokreta građanskog društva koji su obeležili i konstruisali nove politike sećanja. Umetnici su bili svesni da, ukoliko ne postoji mogućnost za otvoren razgovor o društvenim pitanjima kao što su genocidi, masakri ili etnička čišćenja, duh prethodnog kosmopolitskog Beograda neće moći da se povрати. Iz tog razloga, civilno društvo razvijalo je narative zasnovane na antifašističkom sećanju, oživljavanju uspomena na „zaboravljene članove društva” kao što su žene⁵ i nacionalne manjine, evropeizacija devetnaestog veka i procesi modernizacije, pa čak i socijalizam. U skladu sa tim mogle su i da se pojave izložbe i knjige kao što su Jevreji na Dorćolu između dva svetska rata (priča o komšijama kojih više nema⁶) ili Beograđani (Romi u Beogradu od početka XX veka do danas⁷).

U ovom istraživanju odabrala sam nekoliko studija slučaja karakterističnih za delovanje na nezavisnoj sceni – projekata izložbi, knjiga, pozorišnih predstava a koji su svi vezani za alternativnu politiku sećanja, politiku sećanja koja je u aktivnom suprotstavljanju

⁵ U tom smislu značajne su knjige Maše Malešević *Didara*, Milana Tepavca *Eleonora Bruk*, i mnoge druge koje su u javni život unosile sećanja pojedinca, a posebno radovi istoričara okupljenih oko projekta Istorija privatnog života u srpskim zemljama, te knjige istoričarki koje su se bavile kulturnom istorijom, institucionalnim sećanjem (Ljubinka Trgovčević, Olga Marjanović Pintar, Dubravka Stojanović, Radina Vučetić itd.)

⁶

<http://www.rex.b92.net/sr/ovogmeseca/IzlozbePrezentacije/story/1335/Jevreji+na+Dor%C4%87olu+izme%C4%91u+dva+svetska+rata,+pri%C4%8Da+o+kom%C5%A1ijama+kojih+vi%C5%A1e+nema.html> pristupljeno novembra 2012.

⁷ http://www.rex.b92.net/en/program/Exhibition_Presentation/story/2427/BELGRADERS+-Romany+in+Belgrade+from+the+beginning+of+XX+century+to+the+present.html, pristupljeno 20. novembra 2012

oficijelnim politikama sećanja, a posebno zaboravu kojem su prepuštene određene “disonantne” teme.

Tako će ovaj rad obuhvatiti delovanje Dah teatra, Beton hale teatra i rediteljke Ivane Vujić, te značajan broj individualnih umetničkih projekata koji su nastajali u okviru „kulture otpora”, kulture koja je negovala pravo na pobunu, pravo na drugačije mišljenje kao osnovno ljudsko pravo.

Dah teatar, Beograd

Dah teatar, istraživačka pozorišna trupa, paradigma je umetničke scene koja deluje u okviru alternativne, nezavisne kulturne scene. Umetnice, i svojim predstavama i ličnim angažmanom, hrabro iskazanim stavovima u javnosti, nastoje da daju doprinos da se otvore potisnuta pitanja, i da svojim delovanjem preuzmu odgovornost za ono što se dešavalo u ime „svih nas”.

Tako su performansi Dah teatra tipični za ove „bottom-up” pristupe politici sećanja. Koristeći metode javnih prostora za pozorišno izvođenje, ova trupa, još od svog prvog uličnog pozorišnog projekta (*Ova vavilonska pometnja*)⁸ zasnovanom koliko na glumačkim „materijalima” toliko i na delu (poeziji) Bertolta Brehta, pokušala je da se približi ne samo nasumično odabranoj publici, već i grupi politički aktivnih građana, koji su spremni da pokrenu goruća pitanja u širim društvenim debatama. Stoga su svoje brojne projekte realizovale uz Žene u crnom, najaktivniju mirovnu organizaciju na ovim prostorima.

Koristeći kolektivno pamćenje i nacionalne mitove, urbane legende i vladajuće medijske prakse, pozorište je stvorilo dela koja predstavljaju veliki doprinos novoj kulturi sećanja, vodeći i podržavajući takvu politiku sećanja koja podrazumeva podjednako i društvenu odgovornost svih aktera kao i težište na međusobnoj izgradnji poverenja. Trebalo je puno hrabrosti prilikom upotrebe javnog prostora – Trga Republike i pešačkih ulica Beograda – za performanse posvećene žrtvama genocida u Srebrenici⁹, ili za uvođenje glasova žena iz Bosne (ženska strana rata), kao i glasova davno nestalih manjina – Kalmika, Jermena, Turaka, Jevreja, ali i Nemaca...

Snaga i hrabrost ove pozorišne trupe kojom su upravljale žene, omogućila je da se u Beogradu čuju različiti glasovi i da se javni prostor u Srbiji otvori i za glasove „drugih”. Koristeći različite „kulturne sadržaje” kao i artefakte – pisce koji nisu popularni ili su dugo bili zapostavljeni, poput Brehta ili Nastasijevića, ili široj javnosti nedovoljno poznate umetničke pokrete kao što je Zenit, *Dah teatar* istražuje prošlost „naroda” ali i prošlost grada viđenu kroz prizmu njegovih savremenih trauma. To su traume koje javne politike

⁸ „Posebno je bila zapažena predstava „Vavilonska pometnja” – drama bunta – protiv sveopšteg ćutanja, mržnje, ogoljenosti na nacion.” (Bunt protiv zla, *Novosti*, 07.08.1992)

⁹ Predstava „Mape zabranjenog pamćenja” izvedena je na Trgu Republike, jula 2004, povodom 10 godina od masakra u Srebrenici. Glumica Maja Mitić, obučena u crno, kretala se u ćučnju po liniji zamišljenog kruga, sa vrećom punom vekni hleba, govoreći spisak imena ubijenih i nestalih muškaraca iz Srebrenice. Za svako ime spusti veknu hleba. Na svaku veknu hleba stavlja i po fotografiju iz Srebrenice (fotografije nađenih tela, ili groba i td).

(obrazovne, kulturne) namerno žele da izbrišu iz sećanja, pa ih ignorišu ili zapostavljaju. Politika sećanja javnih vlasti, pa čak i javnog institucionalnog sistema u Srbiji zasnovana je na ignorisanju pa in a „neznanju”, poput slogana zvanične politike: „Mi nismo učestvovali u ratu”. (O pozorišnoj politici, tj. repertoarskoj politici srpskih pozorišta videti vise u: Jovićević, 2002, Medenica 2002)

Preuzimajući kolektivne traume, dekonstruišući ih kroz individualne pristupe i svedočenja, i vraćajući ih u savremeni život u obliku performansa, što u isto vreme predstavlja kritiku grada i društva, *Dah teatar* ponovo stvara javni prostor kao mesto življenja, komunikacije, a ne samo potrošačke prakse, konflikta i tenzija. Javni prostor postaje i mesto iskazivanja aspiracija i tendencija – prostor koji vodi ka otvaranju novih horizonata istražujući bolna sećanja iz prošlosti. Učesnici preispituju sopstvena osećanja i izjave: Koliko traje tuga nametnuta istorijskim nasiljem? Gde su granice moje lične odgovornosti za zločine počinjene u moje ime? Njihovi odgovori su sasvim lične i emotivne prirode, suočavajući publiku sa osveščivanjem, sećanjem i krivicom koja se vezuju za etničko nasilje.

Performansi su često zasnovani na pričama običnih građana, kao što su svedočenja žena u predstavi *Ženska strana rata*. Svaka predstava je drugačija, jer je prati otvoreni dijalog, u kome ljudi iz publike iznose svoje priče i sećanja i daju savete drugima. Time se stvara osećaj solidarnosti i zajedništva. Žene mogu biti Bošnjakinje, Hrvatice, Albanke, Srpkinje, Mađarice, Romkinje ili Nemice, no, na kraju se izdvaja isti glas: krik žene iz Evrope koja moli za mir. Kroz ovu novu politiku sećanja – gde se svi ovi različiti glasovi čuju u isto vreme – projekat doprinosi delotvornoj politici rada na miru i pomirenju („oficijelni“ projekti i programi zapravo ne postoje u ovom domenu i ratni diskurs obično govori samo o „našim“ žrtvama).

Ovi performansi su održavani širom regiona, kao i u ostalim delovima Evrope i sveta. U decembru 2005. godine trupa je izvela predstavu *Nevidljivi grad* u gradskom autobusu broj 26. Cilj performansa bio je da utiče na svest javnosti o multikulturnom Beogradu – koji polako nestaje ili krije svoje pravo lice iza bilborda o globalizaciji i novih znakova postmodernog potrošačkog grada. Glavni izazov i osnovni cilj bila je težnja da se sačuva nasleđe drugih, naročito ono nematerijalno. Ti drugi su „izgubljeni“ susedi, etničke grupe koje su nestale ili nisu mogle da očuvaju specifičnu sopstvenu kulturu: jevrejska zajednica, Romi (Cigani), budistički Kalmici, „beli“ Rusi, makedonski pekari, Goranci poslastičari...i kosovski Albanci (koji su nekada dolazili kao sezonski radnici).

Stalnim uvođenjem novih elemenata i novih dimenzija, novih tema i metoda rada, „provokacije“ – istraživački performansi *Dah teatra* ističu odsustvo bilo kakve trajne javne kulturne politike – a posebno politike sećanja, te politike pomirenja i izgradnje poverenja.

Te javne politike su i na nivou države i na nivou grada, početkom devedesetih ignorisale umetničko civilno društvo. Već od lokalnih izbora 1996. nove demokratske vlasti na lokalnom nivou su shvatile da je neophodno uzeti u obzir delatnost civilnog sektora u kulturi, njihove tvrdnje i predloge, da bi od sredine prve decenije novog milenijuma bili prinuđeni da ih podrže i uključe u sopstvene politike i programe, posebno stoga što su institucije u javnom sektoru bile spore u svojim prilagođavanjima na nove teme i nove potrebe.

Ipak, javne vlasti i dalje ne žele da ih „neko“ (a posebno ne umetnici) podseća na skorašnje istorijske „kontroverze“. Iz tog razloga će čitava grupacija „drugih“, nezavisni kulturni sektor, koji uključuje brojne institucije istomišljenika, uvek biti u neizvesnoj situaciji u pogledu svog statusa i javnog priznanja. Stoga će i Dah teatar iz godine u godinu voditi bitku za sopstveni prostor (i za opstanak u njemu), kao što je to slučaj i sa brojnim drugim organizacijama civilnog društva u kulturi – galerijama Remont i Kontekst koje od 2010. vode bitke za opstanak u postojećem ili za sticanje novih prostora, pozorištem Carina na Novom Beogradu i mnogim drugim organizacijama¹⁰.

Beton hala – Sećanje i san o drugačijem, alternativnom

Ivana Vujić, aktivistkinja i umetnica, otkrivala je Beograd koji je odvojen od reka prugama, lukom i skladištima, i koji vidi Savu i Dunav na gradskoj periferiji ili s visine Kalemegdanske terase. Svojim umetničkim projektima, energijom i zamislama koje su nastojale da prevaziđu duh palanačke svakodnevice, duh mahale i novog primitivnog urbanizma čija je suština u devedesetim bio kiosk, a posle dvehiljadite šoping mol, Ivana Vujić je svojom realizacijom Beton hale kao ideje silaska na reku (a da ju je pritom ostvarivala u prostorima Srpskog lekarskog društva, i tako oživela sećanje na profesiju kojoj je umetnost bila deo svakodnevice, ili u javnim prostorima grada, parkovima, školama...) – ukazala na neke nove puteve delovanja.

Urbani duhovi Beograda, kako je na simpozijumu Yustata još 1999. pokazao Arno Dešel izvodeći performans u ruševnoj zgradi u Ulici Kraljevića Marka, skriveni su u njegovim ispražnjenim zgradama, u kvartovima koje smo odavno napustili i zaboravili, upravo u tim kvartovima koji danas predstavljaju razdeline u tkivu grada. Premošćavanje tih beogradskih rasepa, koje ne polazi za rukom velikom, možda će poći za rukom tzv. „malom urbanizmu“, duhu umetnosti, samostalnih projekata koji se začinju i realizuju na margini. U tom smislu projekat Savamale, sa brojnim nevladinim organizacijama koje u njoj deluju (od Kulturnog centra Grad, Nove iskre, Miksera itd.) daje šansu revitalizacije ne samo tog dela grada, već i našeg načina mišljenja o gradu.

Projekat Ivane Vujić – stvaranje Beton hale teatra, jeste projekat oživljavanja kolektivnog sećanja, „urbanih duhova“, ulazak u prostore i zgrade koje bi mogle živeti burnim i punim životom, životom koji povezuje našu prošlost sa svetskom savremenošću i potrebom čoveka da ide dalje, da otkriva novo i nepoznato. Iako je, tokom celog delovanja ovog pozorišta (1998 – 2012) bilo sasvim neizvesno koje će sve prostore ovo pozorište koristiti, upravo ta nefiksiranost za zgradu omogućavala mu je u početku mobilnost, mogućnost da se za svaku novu predstavu i performans otkrivaju i osvajaju drugačiji prostori. I prva predstava, *Aerobalet*, umesto da kako je prvobitno planirano bude izvedena na krovu Savskog skladišta (Beton hale) pored Lučke kapetanije, realizovana je na Kalemegdanu u Donjem gradu. No, time ovaj performans nije ništa izgubio – on je u sebe ulio energiju mesta na kome su se stekla mnoga traganja – traganja koja duh Kalemegdana, filozofski duh meditacije, beogradsku duhovnost, vezuju za duh tehno generacije, brzine, otvorenosti i uzleta.

¹⁰ Videti više na sajtu: otvoreno o javnim prostorima - <http://www.javniprostori.org/blog/index.php>, pristupljeno 10. decembra 2012.

Istovremeno, ovim performansom je nanovo preispitana potreba grada za jednim novim produkcionim, alternativnim prostorom – prostorom koji će vezivati umetnike različitih generacija, senzibiliteta i stilova, ali umetnike čija je namera da iskorače iz sveta umetničkih kanona i zadatih formi u svet eksperimenta, novog mišljenja, provokacije.

Očito je da je Beogradu trebalo takvo – produkciono pozorište – pozorište bez trupe, administracije i velike tehnike, ali pozorište koje ima srce i angažman, koje hoće da je otvoreno i za predstavu i za performans, i za likovnu instalaciju i za internet hepening.

Beton – simbol modernosti ali i hladnoće, urbaniteta i ružnoće, pojam je koji odgovara strategijama i politikama sećanja koje nastoje da prevrednuju i da menjaju. Kao građevinski materijal beton je označio pedesete i šezdesete godine, dajući nadu brze izgradnje i napretka, da bi danas ostao prazan skelet, urušen u brojnim prigradskim naseljima i napuštenim industrijskim zonama. Udahnuti život, dati srce betonskim kutijama ravnih krovova, koje je život već oslobodio primarnih sadržaja jeste zadatak nove generacije umetnika. Stoga je Beton hala već svojim imenom postavila sebi zadatak dekonstrukcije pojma pozorišta onakvog kakvim ga danas znamo i u organizacionom i u estetskom smislu.

Iako u imenu nosi reč „hala”, reč koja asocira na zatvoreni, fabrički prostor, to pozorište u stvari je bilo otvoreno, slobodno pozorište, namenjeno svima koji su spremni na izazove, izazove vremena, izazove umetnosti! To ime zahteva, traži, opominje da u gradu postoje „hale” koje mogu dobiti i druge namene, a čime bi se konačno ispunila stara težnja Beograda o silasku na reke, o premošćavanju razdelina među gradskim kvartovima, o ponovnom oživljavanju zaboravljenih i umrtvljenih delova grada poput samog Savskog pristaništa.

Ipak, činjenica da je svoju prvu predstavu¹¹ dao van „hale” – na otvorenom slobodnom prostoru, simbolički je ukazala na put kojim će i u budućnosti ovaj teatar ići – nema zadatog uslova koji se ne može promeniti, nema ograničenja koja se ne mogu savladati – uprkos svemu, nema prepreke koja će zaustaviti – samo može odložiti trenutak postignuća!

Stoga performans Beton hale – *Aerobalet*, sažima sećanja na uspone i uzlete beogradske umetničke i duhovne alternative, na zaboravljene letove, na letove koji su vodili ka budućnosti, ali i one koji su završavali tragično (bilo da su u performansu dati eksplicitno ili implicitno). Dragoljub Aleksić, mitski letač Beograda, ovekovečen prvo u svom, a zatim i u jednom od najznačajnijih filmova Dušana Makavejeva (*Čovek nije tica*), jedna je od tih legendi aero-Beograda. Ilija Dimić, pravi lik postmodernog Beograda devedesetih, simulakrum – hiperrealni imaginarni lik, izvučen je iz kolektivnog sećanja na nestalu galeriju Sebastijan, kultno mesto kulturnog stvaralaštva – novuma osamdesetih i projekat pilot Branka Vučićevića i Dušana Otaševića.

Ivana Vujić dakle, svojim akcijama povezuje *Jeroplan nad Beogradom* sa svojim *Aeroplanom bez motora*, uspostavljajući tako, novom politikom sećanja na alternativu i alternativna kretanja, duh grada koji pokušava da slavi svoje zaboravljene i zanemarene

¹¹ *Aerobalet*, predstava Ivane Vujić u produkciji Beton hale teatra, izvedena je na Belefu i Bitefu, septembra 1998.

uzlete, onaj duh koji se ne miri sa svakodnevnim, banalnim, koji je često suočen sa nerazumevanjem, ismevanjem, otporom etabliranog, konvencionalnog. Tako ovaj scenski poduhvat različitim scenskim i vizuelnim sredstvima, čitljivim i jasnim, seća kulturnu javnost na one koji su duh promene, utopije unosili u Beograd, od Aleksandra Deroka do samog autora ovog performansa – Ivane Vujić.

Aeroplan bez motora, festival performansa pri Bitef teatru – nije leteo dugo – tek dve godine (1994. i 1995) da bi na alternativnu beogradsku likovnu, pozorišnu i multimedijalnu scenu sleteli brojni umetnici – od Talenta i Dušice Knežević do Srđana Đileta Markovića i Sonje Savić, Mladena Tušupa i grupe mladih dizajnera... do muzičara Katarine Jovanović, Filipa Krumesa... *Aeroplan* je predstavljao platformu na kojoj su nastupali i alternativci s iskustvom, poput Ere Milivojevića, iz jedne i Nenada Rackovića, iz druge generacije beogradskih »letača«. Racković na Aeroplanu izvodi i prvi hepening letenja s tornja Bitef teatra... Kasnije, ponovo leti ali unutar Bitef teatra na performansu prilikom otvaranja ekspresionističke izložbe.

Dramaturgija *Aerobaleta* svojim opštim motom: *Letenje protiv letargije*, uklopila se u opšti slogan ovoga Belefa – *Urbane provokacije!* A i slogan Bitefa – *strahovi i nade* kao da je bio smišljen za ovu predstavu! Sam izabrani žanr aeroperformansa svojevrsni je pozorišni „kolaž“ – kolaž scena, vizuelnih atrakcija, muzike i zvukova, događaja u vazduhu, događaja na raznim visinama scene, artistskih postignuća i umeća.

Ključne reči „teksta“:

San o letenju

Kapije neba

Mit ili san

Sećanje

vraćaju nas na izvore festivalske, svečarske atmosfere, tj. ljudske potrebe da se bar jednom godišnje prepusti slobodnom maštanju, da se otvore kapije grada za sve novo i zastrašujuće što može doći iz nepoznatog sveta. Ultimativni festival – festival letenja kao najbržeg i najradikalnijeg oblika kretanje, sanjanog odvajkada a nikad u potpunosti ostvarenog (kao sasvim slobodnog, individualnog) slavi dakle ono nesputano i maštovito u čoveku, Ikarov i Dedalov san – san lebdenja i otkrivanja, a ne osvajanja i kontrole prostora. Poznati barokni stil Ivane Vujić odgovara spektakularnosti performansa završetka Beogradskog letnjeg festivala. Hipertrofija slika, gestova, zvukova vodi ka izuzetnom, pamtljivom i upečatljivom scenskom događaju.

Projekat je i na Belefu trebalo da počne opštom animacijom grada – bacanjem letaka – u čast „pilota“ Dimića i njegovih roditelja – Branka Vučićevića i Dušana Otaševića. Tako bi jedna izmišljena biografija prekrila prostor grada koji je dugo živeo na lažnim mitovima bez vrednosti. Nažalost – leci su sačekali ponovno izvođenje ove predstave na Bitefu. Ti leci kao i predstava u jednom segmentu, pokušavaju da stvore novi mit, začet u prostoru galerije Sebastijan za koji se u tom trenutku nije verovalo da je prostor bez budućnosti (kao i grad i zemlja u kojoj je nastao). Ipak, u međuvremenu nestala je galerija, nestao je Beograd kakvog smo znali, nestala je i zemlja u kojoj je „pilot Dimić“ napravio pilotsku karijeru i u kojoj je ostvarena izložba o njegovom radu. Ostao je dakle samo virtuelni junak – kome je *Aerobalet* omogućio da ponovo uzleti i otvori nove strategije letenja gradu koji tada još uvek nije imao jasnu viziju kretanja.

Drugi likovi performansa: Flaš Gordon, baron Minhauzen, Žil Vern, Leonardo... te na kraju Ken i Barbi, deo su opšte kulture, zajedničkog nasleđa čovečanstva, likovi univerzalnih vrednosti te stoga preuzeti od strane masovne kulture, eksploatisani kroz filmove, stripove, slikovnice, bulevarsku štampu, stižu sad i do pozorišta, do scenske evokacije koja će se baviti tek određenim dimenzijama njihovih značenja u svesti najšire publike. Njihovi fantazmi su i fantazmi publike, projekcije nada, igre strahova i strasti.

No, to su i likovi zajedničkog detinjstva, detinjstva koje je želelo da otkriva nove i nepoznate svetove, da leti u budućnost, ali i prošlost. Likovi prema kojima se gajilo više ili manje sentimentalnosti, koji su se doživljavali kao sebi bliski jer su kroz njih i njihova dela generacije proživljavale sopstvene emocije i vizije i gradile svoja životna načela. Niz scena ovaploćuje predstave skrivenih i potisnutih fantazama – iskazane poznatim obrascima masovne kulture. Tu je fragmentarna dramaturgija iskidanih citata opštih mesta i kolektivnih sećanja, dovedena do krajnosti.

Od dakle mitskog, nestvarnog letenja barona Minhauzena, do virtuelnog sna – virtuelne mesečine kič sveta Kena i Barbi lutke, ovaj performans je vodio publiku od pokušaja snivanja mogućnosti promene do ispraznog letenja koje nudi „život u ružičastom” u kome nema nesrećnih i ružnih... samo glamurozne lutke redukovanih osećanja i banalnih dijaloga. Galaxy Barbi nova je varijanta Barbi lutke spremne da opseni dečju maštu i pažnju. Tu nema tela, energije, osećanja – to je tek isprazni balon, vizija koja zamenjuje potrebu čoveka da sam mašta i gradi svoje, lične iluzije.

Tako se kroz likove savremenih tridesetpetogodišnjih lutki (najprodavanijih personalizovanih igračka ikad proizvedenih u svetu) dešavala savremena kosmička drama – drama koja vodi do „poslednjeg letača” – performera Rackovića, performera koji obeležava kraj umetnosti XX veka... „Telo je delo”, rušilačka energija njega samog prema sopstvenom telu, ali i ostvarenju, destrukcija mitova, scena, postavljenih umetničkih zadataka... čini od Rackovića teškog, neuhvatljivog i nepredvidivog saradnika, čija energija može da odvede do konačne kulminacije ili do konačne destrukcije svih scenskih dešavanja (a ta vrsta rizika je imanentna savremenom performansu).

No tu ovaj performans prelazi put od fizičkog teatra do tehnoteatra, spektakla bez glumaca, spektakla po sebi. I sama scenografija jeste spektakl, kao i kostimi – maštoviti, različiti, likovno i estetski uzbudljivi. Na kraju dolazi reč kao pravi teatarski prostor devedesetih, kulminacija energije mladih koja je mogla da izbije samo na sklonjenom, a ipak kontrolisanom prostoru. On označava kraj jedne, i početak nove teatarske tehnokulture.

Beton hala teatar – (tada samo ili upravo namerno?) jedan virtuelni teatar – kapija između sna i leta – postoji svuda gde se stvori ambijent za maštanje. U vreme *Aerobaleta* to je bio prostor Donjeg grada na Kalemegdanu, a kasnije su to bili drugi prostori grada, prostori u kojima istorija, sećanja i stvarnost grade „priču” koja daje podsticaj za budućnost i koju treba oživeti i predstaviti zarad stvaranja novih kolektivnih sećanja, novih provokacija koje treba da menjaju i naš život i ovaj grad.

Drugi projekat Beton hale teatra i Ivane Vujić, *Soba moje majke*¹² pravi „devised” teatar, zasnovan je na tekstovima Antonena Artoa, Bihnera, Joneska, Rečniku imaginarnih mesta... Na sećanjima učesnika predstave o pesamama sa školskih priredbi, na citatima školskih udžbenika, na zvucima poslednjeg rata u kome nismo učestvovali... To je kolaž isečaka naših sećanja i naših učenja – emocionalna slika naše stvarnosti.

Postmoderno pozorište Ivane Vujić je pozorište fragmenata, slika i reči koje istrgnute iz konteksta nastanka tvore novi kontekst, novu, hiperrealnu stvarnost. Citati tekstova, citati predstava, možda Martaler, možda Arto... A i svo naše kolektivno sećanje, potisnuto kolektivno nesvesno: „Da nam živi živi rad!” i već zaboravljena a još uvek važeća himna...

Učionica kao mikrokosmos. Svet represije... Čas surovosti krvavog učitelja i naivnosti razreda zauzetog ponavljanjem i dokazivanjem poslušnosti, pripadnosti sa dva prsta na ispruženoj ruci koja moli da bude pitana da ponovi napamet naučenu lekciju.

Političko-filozofski teatar koji, koristeći minimalna pozorišna sredstva – bez spektakularne scenografije, ali uz vodu koja teče i travu po kojoj se hoda i kojom se prekriva, postiže izuzetne efekte... Bliskost izvođača i gledalaca zahteva participaciju, zahteva nemo učešće svojim bićem, sećanjem, političkim stavom, emocijom. Osećanje teskobe, straha razvija se podjednako i kod učesnika i kod gledalaca.

Bujica reči... reči koje šikljaju, osvajaju naš prostor... ambasada, pakao, nebo, red, krv, milicija, kirija, struja, glad, more, planina, rat, Kosovo, Kosovo, Kosovo... Sklonište... Rusija... Sloboda! Na kraju završava nemim krikom – krikom još neoslobođenih.

Da, „it is about freedom” – o slobodi, ali i o letargiji; o vladanju ali i o obmanjivanju; o poniznosti i o buntu u isto vreme. Istinski politički teatar Srbije s kraja milenijuma, Srbije sluđene desetogodišnjim ratom bez rata. Projekat napravljen za dva grada, za dva festivala koja ne žele da budu svečanosti, već trenuci pobune, nemirenja, provokacije!

Projekti sećanja – zaboravljeni akteri alternativne scene (Maga Magazinović)

U kući gde su stanovali moja baka i ujak, u Požeškoj 60, našla sam jednu knjigu Mage Magazinović o igri. Tada sam prvi put čula i zapamtila to neobično ime.

Kasnije sam na njega nailazila sporadično, proučavajući istoriju kulture Beograda, te čitajući tekstove feminističke literature, koji su pokušavali da izvuku iz zaborava žene koje su doprinele da se patrijarhalni sistem i model života reformiše, a zatim, po ipak i dalje preovlađujućem patrijarhalnom obrascu, otišle u zaborav.

Balkan je i inače prostor prekinute memorije, u kojoj svaka nova generacija, omeđena ratovima, mora da počinje sve od početka, kao da ničega pre nije bilo, kao da ljudske energije, strasti, aktivnosti, razmišljanja, nisu utkani u prostor, u kolektivno pamćenje naroda. Stoga istraživanja kulturne istorije, aktivna, delatna istraživanja, bez

¹² *Soba moje majke* izvedena je na Belefu 1999. godine u učionici V gimnazije (hemijski kabinet). Glavne uloge igrali su Ljubivoje Tadić, Ružica Sokić, Boba Stojnić, Anđelka Milivojević Tadić i Aleksandar Kolarov

nacionalističke pompe i megalomanije, čine mi se ključnim poslom početka novog milenijuma srpske kulture. Istraživanja kojima ćemo obogaćivati umetničku stvarnost danas i ovde, čije ćemo elemente ugrađivati u nove kulturne sadržaje, u produkciju koja će konačno moći da se otrgne od izolacije, provincijalnosti i amaterske samozadovoljnosti. No Balkan je i prostor sučeljavanja predrasuda, spoljašnjih i unutrašnjih stigmi, i samo su hrabre ličnosti, poput Mage Magazinović, bile u stanju da se otrgnu od konvencija doba i sredine, od preovlađujućeg duha palanke koji obeležava sve što je strano, drugačije, neobično, inovatorsko, zaklanjajući se za tradiciju, ali je u suštini ne poznajući. Upravo tom duhu poštovanja tradicije i okrenutosti inovaciji, permanentnom eksperimentu, razbijanju kanona, ostvarivanju sve novih i novih prostora sloboda, Maga Magazinović je posvetila svoj život. Stalno u pregnuću „učenja”, sticanja znanja, ulaženja u nove naučne i umetničke discipline, a pri tom potpuno upoznata i sa svim tokovima socijalne misli, i s toplinom okrenuta srpskoj narodnoj kulturi, ona je postavljala potpuno nova pitanja, gradila nove vrednosti, stalno okružena nerazumevanjem, pa i neprijateljstvom sredine.

U leto 1996. godine u sklopu Letnje škole kulturnog menadžmenta koju sam vodila, stigla sam u Drezden, a iz Drezdena u Helerau za koji do tada nisam čula, no u tom predivnom gradu-bašti, i u, tada sasvim ruševnoj, Delkrozovoj zgradi, pomislila sam na Magu Magazinović, i na to da bi ona bila srećna da je imala prilike da tu bude. Tek nedavno, pročitavši njenu autobiografiju saznala sam da je ona tamo i boravila.

(Inače, u Drezdenu sam se osećala kao kod kuće – grad koji je potpuno potirao svoju avangardnu prošlost, koji je zaboravio na Helerau i Delkroza, na Apiju i brojne arhitekte koji su nakon Drezdena nastavili svoj rad u Bauhausu, koji je zaboravio na Kokošku i njegov rad u njemu, ličio mi je na Beograd u kome su tragovi zenitista i nadrealista skriveni, na Beograd koji se diči klasičnim realističkim slikarstvom kraja XIX veka i u čijem „imaginarnom muzeju” nema ni Micića ni Ve Poljanskog, a naravno ni Mage Magazinović.)

U istorijskom smislu, projekt Helerau predstavlja jedan od modela uspostavljanja veze između sveta kulture i sveta biznisa. Helerau je prvi grad zelenila, grad-bašta u Nemačkoj, stvoren voljom i finansijskim sredstvima Karla Šmita, vlasnika fabrike nameštaja. Međunarodni institut za kulturu plesa osnovao je i sponzoriso Šmit, dovevši u Helerau Delkroza, Apiju i brojne druge umetnike koji će tek kasnije izgraditi svoju svetsku reputaciju. Prostor za scensku igru je bio jedinstven u to vreme, projektovan kao jedan od prvih oblika funkcionalne arhitekture. Ali, ova zgrada, koju je odmah preuzeo nacistički režim i pretvorio u vojnu kasarnu, nije imala ni dalje sjajnu sudbinu. Nakon nacista uselile su se sovjetske trupe i u njoj ostale sve do 1992. godine, da bi zatim zgrada bila prepuštena zaboravu i propadanju, sa tragovima svih boravaka u njoj.

Reprivatizacija i vraćanje imovine naslednicima, nije sama po sebi ništa učinila. Naslednici nisu želeli da obnove fabriku dizajniranog i zanatski-ručno, umetnički rađenog nameštaja, što je bila osnova Šmitove fabričke zamisli (učiniti kvalitet života u svakodnevici što većim, uvesti umetnost u domove koji nemaju mogućnosti da kupuju originalna umetnička dela), nisu imali afiniteta da razviju ni muzej industrijskog nasleđa, već su posed preprodali petrohemijskom koncernu. Ipak, pre neku godinu u Helerau su stigli Berlinski umetnici i intelektualci i danas je to živ umetnički, plesni i pozorišni centar.

A u našem gradu Jelena Šantić pokreće inicijativu i publikuje delo Mage Magazinović, organizuje se izložba, simpozijum...

Stvari se menjaju – i tamo i ovde...

Dakle – ova priča, na prvi pogled izvan teme, ukazuje na realnost novih kulturnopolitičkih i ekonomskih odnosa, na istovremenost nastojanja širom sveta da se prekinuta sećanja obnove dok još ima onih koji prekinute niti mogu da spoje. Predstava *Balkanska plastika* Ivane Vujić je jedan napor u tom pravcu – oživljavanja tradicije uz konstantno inoviranje i eksperiment u pozorišnom izrazu.

No, ko je bila Maga Magazinović? Ona je metafora, simbol svih žena Balkana, koje su nosile u sebi snagu i energiju, ne samo da održe porodicu, već i da je razviju, promene, osavremene. Da istovremeno unesu promene u društvo, u njegove institucije, od škola, do časopisa, od načina ispoljavanja prijateljstva, do umetničkih projekata.

Stoga Maga političarka, novinarka, umetnica, feministkinja, majka, pedagog, prosvetitelj, supruga, Maga putnica i susedka, Maga baka i „svetska žena”, Maga balerina i učiteljica, Maga pacifistkinja i borac...

Maga Magazinović tako predstavlja ne sedam (u predstavi Ivane Vujić Magu igra sedam glumica i plesačica), već nebrojeno mnogo žena, koje su svojim talentom, vizijom i prirodnim organizacionim sposobnostima, uspevale da se, uprkos konzervativizmu sredine, otrgnu od prosečnosti i banalnosti svakodnevice. Milica Stojadinović, Nadežda Petrović, Milena Pavlović Barili, Anica Savić Rebac, Ksenija Atanasijević, Ljubica Marić, Jelena Šantić, Marina Abramović... i sve nove i nove generacije umetnica i intelektualki, obeležavajuće svakako duh upitnosti srpske kulture i njegove najviše vrednosti. Uostalom, šta bi to bile 90. godine bez Jelene Šantić, Borke Pavićević, Biljane Srbljanović, Svetlane Slapšak, Zorice Jevremović, Milice Tomić, Ivane Vujić, Tanje Ostojić, Branislave Anđelković, Dijane Milošević i brojnih drugih? Gde bi bio duh otpora sistemu, rušilačkom nacionalizmu i etabliranoj umetnosti?

To je umetnost koja misli, umetnost koja menja, umetnost koja živi... Umetnost koja se seća i umetnost koja gradi...

Možda zvuči jednostavno i patetično, ali one ostaju trajna vrednost srpske kulture, svojim životom i svojim delom, van konvencija i normi sredine, politici i trendovima uprkos, uvek na margini i sa strane, ali u suštini u samom središtu onoga što je duh epohe, podstičući pitanja i odgovore javnosti.

Frida Kalo – zašto toliko projekata posvećenih sećanju na Fridu?

Dva miliona dvesta dvadeset hiljada veb-sajtova sa imenom Fride Kalo... Hiljade knjiga, tekstova... Svetski muzeji i galerije bore se za izložbe njenih slika... Njom se bave i naučni časopisi i žuta štampa; ženske revije i feminističke studije; tradicionalno levičarske novine i današnja radikalna štampa za koju je ponekad teško dati preciznu ideološku odrednicu; likovni akademski časopisi i gadžeti, produkti konzumerizma popularne kulture nose njen lik.

Naravno, prve knjige u bibliografiji o Fridi nose naslove: *Čudesni život Dijega Rivere* na primer. To početno određenje kroz muža, muškarca, izraz je doba u kome je sazrevala kao umetnica a dokumentarni filmovi sredine veka još dodaju enigmatični lik Trockog, kao da se njeno bivstvovanje realizuje u odnosu prema ova dva muškarca.

Osamdesete odslikavaju i Fridu u njenim odnosima prema ženama (*Frida i Tina Modoti*, filmski dokumentarac Lore Malvi i Pitera Volena), no tek devedesete dozvoljavaju njenim biografima u pravom smislu reči prvo lice jednine, uprkos tome što je slikajući sebe ona slikala svet (*Frida Kahlo: I Painted My Own Reality*). Njen najsnažniji slikarski izraz bio je upravo u autoportretima; autoportretima koji su bili istovremeno surovi i nežni, realistični i onirični, koloritni i ekspresivni.

Kompleksnost njene ličnosti, nemogućnost njenog jednoznačnog određenja, predodredili su Fridinu popularnost u postmodernom dobu, dobu u kome nema jednostavnog subjekta, u kome se više stvari ne mogu posmatrati kao prirodne ili artificijelne, kao umetnost ili nauka, kao heteroseksualne ili homoseksualne, monogamne ili poligamne. Ličnost i svet Fride Kalo, iako duboko utemeljeni u kulturi njene sredine i vremena, uz sve zablude koje je to vreme nosilo (usled jasne želje da učestvuje u promenama i stvaranju boljeg sveta kroz trockizam pa staljinizam), nadilaze jednostavne dihotomije trenutka uklapajući se u mozaičku sliku kulture XXI veka. To je slika u kojoj ne postoje hijerarhizovane vrednosti, norme, matrice i obrasci koji se nužno slede, i u kojoj njen život konačno dobija na slobodi (bar kroz interpretacije). Frida Kalo tako biva slikana i opisana i kao kiborg, žena zavodnica, dekonstruisano telo, radikalna političarka i feministkinja – interpretacije slede jedna za drugom i ne ostavljaju većeg traga – jer njeno delo prevazilazi svaku od tih interpretacija pojedinačno.

Tek u godini obeležavanja 50 godina od smrti (2004) poklanja se veća pažnja i njenom pisanju, poeziji, pismima. Epistolarna proza polako je nestajala u XX veku, da bi tek danas, kao internet korespondencija pokušala da pronađe sebi odgovarajući izraz, pa će se verovatno jednog dana njenim pismima pridružiti i četovi njenih „sledbenika” koji danas čavrljaju u „Frida Kalo kafe-u”.

Fenomen Fride Kalo, međunarodne ikone, sajber ikone, gej ikone, latino ikone, ikone radikalnih pokreta, polako stiže i do naših prostora tek na početku ovog milenijuma. Objavljen je njen *Dnevnik* (CLIO, 2002), brojni tekstovi o njenom delu nastaju u okviru ženskih studija, gej i lezbejskog pokreta, a naravno i u tiražnoj štampi.

Tokom 2002, Sena Đorović, Siniša Ilić, Bojan Đorđev, postavljaju performans-predstavu: *FRIDA KAHLO una pierna y tres corazones* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Pravi izazov za Teoriju koja Hoda – kako se poigravanjem sa teatarskim konvencijama može ostvariti delo – *hommage* buntovnoj prirodi umetnice, umetnice koja svoju umetnost iskazuje pre svega svojim telom i svojim životom.

Tokom 2004. u Beton hali teatru organizuje se ceo program događaja posvećen Fridi Kalo – preslušava se radio drama *Frida* (režija Ivana Vujić, tekst Sanja Domazet), prikazuju filmovi o njenom životu, snimci plesnih predstava (Kresnik, Folksbine), drže problemska predavanja slikari (Leposava Milošević), istoričari umetnosti (Irina Subotić), prevodioci (Biljana Bukvić)...

Frida uznemirava, ona pleni energijom, strašću za životom, ali zbunjuje netipičnom lepotom. Pleni ljubavljku koju iskazuje, ali nas potresa fizičkim bolom koji oseća. Zavodi sentimentalnošću ali i surovošću svoje likovne ekspresije, pa i govora o sebi i drugima, prikazujući i sopstvenu i tuđu i spoljašnjost i unutrašnjost.

Očito je da se fenomen Frida Kalo, iskazan tolikom popularnošću upravo na samom kraju XX veka zasniva na multiznakovitosti njenog života, dela, pojave... Frida Kalo kao „zvezda”, hrabra da bude i u folklornoj nošnji i u muškom odelu, i ženstvenoj nakićenoj odeći zavodnica, preteča je potrebe savremene žene da ostvaruje svoje multiple identitete i da ih smelo reprezentuje van ustaljenih konvencija i normi.

Baš kao što je u predstavi *Balkanska plastika* Ivana Vujić „oslikala” sedam likova Mage Magazinović, tako sama Frida slika svoje multiple likove od trenutka rođenja pa do, pomalo zagonetnog i usamljenog, kraja.

Njena pojava jeste svetionik za nove generacije koje više ne pritiskaju stege „malograđanstvine” već okovi novih korporativnih kultura – novih standarda savremenog tehnokratskog sveta. A ti okovi nisu ništa manje teški od okova patrijarhata (oni isključuju drugost, različitost, strast; sterilišu ne samo izgled, već pre svega misao).

Krvava rođenja i smrti, fetus i tela i organi koji se izlažu pogledu, danas imaju svoje mesto i u umetnosti, ali i u marketinškim poduhvatima Toskanija; u fizičkom teatru Fure del Baus, u ruskim filmovima i literaturi, mladoj britanskoj umetnosti... Marketinške reprezentacije, ujednačene i stoga više neatraktivne, zahtevaju stalno nove i nove senzacije, šokove, obrte. Otuda delo Frida Kalo kao inspiracija. Citati citata, ove, nekada radikalne vizije, danas su tek način provokacije otupele potrošačke mase, koju tek uvreda, jak kontrast – može da pobudi i uznemiri – ali tek toliko da, ne znajući u stvari ni zašto, zbog krvave bebe na rođenju ili poljupca bele sveštenice sa crncem, kupe stereotipni Benettonov (dakle brendirani) produkt.

Rekuperacija? Da, ako turisti idu da vide Mona Lizu i Luvr nakon *Da Vinčijevog koda* Dena Brauna, i Frida stiže u centar pažnje nakon Tašenovih knjiga i kalendara, srceparajućih feljtona u ženskoj štampi... upravo zbog svoje veze sa Riverom i života koji surovosti i lepoti njenih slika daje željeni kontekst za voajeristički naklonjenu masovnu publiku. Antikonformizam Frida postaje svet kome se divi novi konformizam početka XXI veka.

Četiri-pet filmova snimljenih u poslednjih dvadesetak godina omogućili su da se, kroz dokumentarce, više čuje i ona sama. No nakon igranih filmova stigla je i moda, stigle su robe u koje se polako utapa njeno delo, robe koje sintetišu njeno indijansko i njeno srednjoevropsko (jevrejsko) poreklo – tako idealno poreklo za novu zvaničnu ideologiju sveta: multikulturalnost uz reprezentacije kulturnog diverziteta.

Od ogrlica i bluza inspirisanih indijanskim etničkim motivima, do narukvica sa njenim likom u medaljonima, ovaj „multikulturnog nakit” koristi formu savremene ekonomije (internet prodaja) i jezik savremene kulturne politike i političke korektnosti (u marketinškom diskursu). Tako na torbicama za meksičku proslavu Dana mrtvih, u produkciji novoosnovane Frida Fashions (2005), stoji njen lik, ali stoje i oslikani tradicionalni kosturi – simbol ove proslave. Robe, za onu koja se iskazivala životom –

satovi, tkanine, bluže, kutije za nakit, nalepnice za kola, tkanine sa štampanim cvećem i licima kostura – u ovom kulturološkom kontekstu su više smislene, „efektivnije” od umetničkih dela koja se izvode u muzejima, pozorištima, plesnim salama. Stoga je i porodica u Meksiku lansirala tekilu Frida Kalo, sa Fridinom slikom na nalepnici i sloganom: Biti originalan nije greh!

Da ne zaostanu, i muzeji i izdavačke kuće spremaju svoju ponudu: set reprodukcija u obliku paravana za policu, set (knjigu) od 30 razglednica, kalendar za 1997, kutiju sa papirićima za pisanje sa Fridinim reprodukcijama, agendu, postere... No to je tek deo onoga što se može naći a što se vezuje za Fridino ime. Očito je da se fenomen postaje tek onda ako se postoji u finansijskim svetskim tokovima. Kao i mnoge žene pre nje, Frida nije doživela tu vrstu uspeha – dugo godina gotovo zaboravljena (više pamćena uz Riveru kao revolucionarka tokom šezdesetih i sedamdesetih), tek zahvaljujući novoj feminističkoj kritici biva ponovo upisana u kolektivno pamćenje sveta.

Tako su u godini sećanja na nju – svi muzeji Dijega Rivere (da, plural!) izlagali njena dela, ali je i ona dobila svoju „Plavu kuću”, jedini muzej posvećen njenom životu i radu.

A u Beogradu – od *Dnevnika* (CLIO) preko performansa u Muzeju savremene umetnosti, programa u Beton hali, pa sve do Madlenijanuma, konačno, nakon godine sećanja, Frida Kalo u predstavi Ivane Vujić dobija svoju balkansku „all women” perspektivu. Zaokružuje svoje prisustvo u savremenim kulturnim tokovima, omogućava da se pored teoretičarske i kritičke ojača i njena umetnička recepcija i reinterpretacija. Njeno delo, strast i energija, bol i patnja, ovde su po sebi samorazumljivi. No izuzetnost Fride Kalo, u svoj mnogostrukosti njenih identiteta, želja i stremljenja, daje priliku za uzbudljiv umetnički odgovor naših umetnica Ivane Vujić, Dobrile Stojnić i Sanje Domazet.

Zaključak – pravo na sećanje kao pravo na pobunu

Prošlo je mnogo vekova dok je umetnost dobila pravo da se pobuni protiv normi koje nameće „autoritet“ – bilo da je u pitanju crkva (vera), politička ili vojna vlast, pa i umetničke vlasti (akademije) koje definišu pravila i uspostavljaju „mere kvaliteta“, ili najnovija velesila – tržište, koja od umetničkih dela pravi proizvode za berzanske špekulacije. Tako se kroz umetnost, a ne samo političkom borbom, postavljalo pitanje prava na drugačije mišljenje, na udruživanje, na javno iskazivanje neslaganja – ne samo u Parlamentu ili u ustanovama umetnosti, već na ulici, na istinskoj javnoj sceni... Jer, sloboda stvaralaštva ograničena na kulu od slonovače umetničkog ateljea ili kontrolisanog polja kulturnih ustanova, suštinski je samo drugi vid neslobode.

Umetnost kao subverzija, tokom istorije, imala je različite funkcije u društvenim procesima, jer su konteksti u kojima se razvijala bili različiti, kao i forme umetničkih iskaza i metoda delovanja.

Umetnost prethodi društvenoj pobuni artikulišući suštinu socijalnog i političkog problema na koji ukazuje, govoreći „u ime“ potlačenih i zaboravljenih – naroda, rasa, klasa, generacija... Krleža i cela književna levica pred Drugi svetski rat, grupa „Zemlja“, ali i tokom 1990-ih kod nas, umetnici poput Dah teatra, Nikole Džafa, Raše Todosijevića, Vladimira Arsenijevića, Dejana Dukovskog, Ane Miljanić, Ivane Vujić – pokušavaju da

definišu uzroke zbog kojih je došlo do duboke društvene anomalije i da iskažu jasno svoj stav koji se suprotstavlja vladajućem duhu nacionalizma i militarizma.

Umetnost pokušava da u delu ostvari paradigme koje socijalni ili politički pokret definiše (sovjetska avangarda) – ulazeći u konflikt sa dominantnim socijalnim i umetničkim kanonima, od Ejzenštajna i Dovženka do Maljeviča i Rodčenka.

Umetnost ume i da se inspiriše „pobunom“ i pokušava da je slavi (inspiracija se obično „ubija“ naredjenjem, pa se od umetnosti pobune često dolazi do umetnosti glorifikacije, ili tek do puke umetnosti reprezentacije). Otuda su dela „o revoluciji“ retko revolucionarna, Ejzenštejnova *Oklopnjača Potemkin* je samo izuzetak.

Umetnost ume da postane i sama političko sredstvo borbe – reaguje na društvene nepravde, bori se za dostojanstvo čoveka, naroda, protiv socijalne eksploatacije, nacionalističkih zloupotreba, totalitarizma i autoritarizma, politike zaborava ili nametnutog sećanja. Kultura i umetnost pobune od 1990-ih na širem području Jugoslavije, do današnjih dana u arapskom svetu, jesu očigledan izraz težnji za promenom. Od nezavisnih grupa Škart, Led art, Dah teatar, Spomenik – umetnost pobune i protesta stiže i do institucija – izvode se drame Biljane Srbljanović, Milene Marković, Olge Dimitrijević, postavljaju se kritičke izložbe u Muzeju savremene umetnosti i u Beogradu i u Novom Sadu. Ipak, nasilno biva onemogućena izložba albanskih kosovskih umetnika u galeriji Kontekst, a primeri autocenzure su brojni, od (ne)izvođenja paradigmatičnog performansa Maje Pelević i Milana Markovića u Jugoslovenskom dramskom pozorištu – pa izvedenog u Domu omladine, do ukidanja fotografije na naslovnoj stranici Kulture, prekida proba dramskog teksta Siniše Kovačevića u Narodnom pozorištu, otkazivanja izložbe Živka Grozdanića u Galeriji O3on.

Umetnost je agens koji održava „duh“ pobune živim – Trg Tahrir i šetnje po gradovima Srbije ne bi se mogli održati taj dugi niz dana, bez svakodnevnih performativnih umetničkih akcija koje su doprinosile kako uzbuđljivosti, atraktivnosti događaja, tako i neophodnoj katarzi. Performansi Sonje Vukićević i likovnih i pozorišnih umetnika pred kordonom milicije januara 1997, te radikalni performansi studenata mašinstva na kraju studentskog protesta, bili su jedini mogući oblik njegovog održanja nakon prestanka građanskog. Umetnost je istovremeno i agens koja održava sećanja živim, koja mnoštva pojedinačnih iskustava pretače u delo koje se onda upisuje u kolektivnu svest, u kolektivno sećanje grupe, a možda, ukoliko se na adekvatan način medijatizuje, i u kolektivno sećanje i kolektivni identitet nacije.

Umetnost postaje sredstvo u rukama „potlačenih“, umetnika i neumetnika – tu se razlika briše, kao što pokazuje rad teataru društvene konfrontacije i grupa Spomenik i Četiri lica Omarske, kao i Žilnikov film čiji akter, koji igra samoga sebe na filmskom festivalu, paradoksalno dobije nagradu za ulogu. Svi ovi projekti istražuju, pitaju, debatuju, osvešćuju društvene traume, konflikte.

Dvadeseti vek je izborio da pravo na građansku neposlušnost i pravo na pobunu, postanu ljudska prava. No i danas, politički sistem, i kad je demokratski „transparentan“, želi da ova prava svede samo na oblast direktne političke borbe – delovanje kroz političke partije, nastojeći da diskredituje angažovanost umetnika kao „neumetnost“. Strah od umetničkog dela koje ukazuje na društvene anomalije, na zaboravljene i izbrisane umetnike (posebno

umetnice), na potisnuta sećanja, ostaje večna konstanta vlasti. Od Vergilija koji je izgnanstvom platio svoju umetničku slobodu, do ruskog ženskog pankerskog trija danas, umetnici se šalju u progonstvo, zatvaraju, ubijaju.

Crni talas u jugoslovenskom filmu 1960-ih je pobuna protiv licemerja države u kojoj radnička klasa nominalno vlada, a suštinski je zatvorena u socijalnom krugu predgrađa, bede, površne zabave. Od tragike likova iz filmova Dušana Makavejeva – *Čovek nije tica* i *Ljubavnog slučaja*, u kojima su junaci „obični“, ali višestruko marginalizovani ljudi, do smrti Džimija Barke (*Kad budem mrtav i beo*, Živojina Pavlovića), i direktno političkih filmova (*Rani radovi* Žilnika, *Plastični Isus* Stojanovića i *WR* Makavejeva), prvi su glasovi otpora – kulture neslaganja jugoslovenske umetničke scene. Crni talas kao umetnost pobune brzo je „ukinut“, zajedno sa „tikvama i tikvicama“ koje su na pozorišnu scenu izvele junake beogradskih predgrađa, marginalce IB-a (predstava Bore Draškovića u JDP), jer se subverzija u autoritarnom sistemu, makar bio nazivan samoupravnim, nije tolerisala.

Privid slobode donose 1980-te: Neue Slowenische Kunst sa jedne, Sarajevski new primitiv sa druge, plus beogradska i zagrebačka novotalasna scena, čine da gotovo sve izgleda moguće – ali sloboda je iskorišćena više za besramne nacionalističke manipulacije kroz umetnost i u ime umetnosti. Raspad zemlje, poginuli, ranjeni, prognani, izbegli – etničko čišćenje, zatvaranje fabrika, embargo – sve to čini da se umeticima izlaganje ili predstavljanje u ustanovama kulture čini besmislenim. Dušan Otašević okreće svoje slike u galeriji Sebastijan u znak protesta, a bojkot kulturnih ustanova će karakterisati to vreme represije.

Ova vavilonska pometnja, (Dah teatar) ispred Kulturnog centra Beograda, bila je prva pacifistička predstava kojoj će se kasnije pridružiti brojni projekti, nastajali na zapisima iz stvarnog života – rat u Bosni, genocid u Srebrenici. Ovaj prvi „nalet“ kulture protesta i neslaganja bio je vezan pre svega za otpor nacionalizmu, mitovima, kultu „herojstva“ – oficijelnom diskursu nacionalne megalomanije i ksenofobije. *Zamrznuta umetnost* Nikole Džafa, kalendari grupe FIA, Škart-ove *Tuge*, koje performativno distribuiraju vikendima na železničkim stanicama, pijacama – sve su to bile manifestacije kulture i umetnosti pobune, koja se postepeno uobličavala u scenu: nastupom nezavisnih izdavača na Frankfurtskom sajmu, festivalom Alter image septembra 1996. u Centru za kulturnu dekontaminaciju, da bi se artikulisala kao sveobuhvatni opozicioni kulturni model tokom tromesečnog građanskog i studentskog protesta.

Umetnici-aktivisti šire polje svog delovanja ka predgrađima Beograda (Flux Nebojše Milekića), ka gradovima u kojima stoji život jer industrija ne radi: u Boru sa građanima nastaje niz projekata: *Opera za tri groša* Milene Marković, filmovi *Rudarska opera* i *Beli, beli svet* Olega Novkovića i Milene Marković, *Tilva Roš* Nikole Ležaića, ka temama zatamljenim u oficijelnoj politici zaborava: rat, silovanja, genocid; ekonomska tranzicija koja je pauperizovala srednju klasu. Tako hrvatski umetnici Andrea Kulundžić, Sanja Iveković i Igor Grubić na scenu izvode radničku klasu – pauperizovanu, nezaposlenu, gladnu, dok se filmovi Žilnika pored kapitalističke tranzicije, upisuju i u šire svetske tokove kulture protesta. Filmovi *Tvrđava Evropa* i *Trilogije o Kenediju*, otvaraju bolne teme Evropske unije koja se „ograđuje“ i deportuje „nepoželjne“, u ovom slučaju Rome sa Kosova.

Danas se direktan angažman umetnika realizuje kroz participativnu, relacionu umetnost koja može imati mnogobrojne oblike: od akcija izvedenih u javnom prostoru koje su često efemerne i kao takve dodirnu manji krug učesnika, do dobro dokumentovanih performansa koji kroz svoju „arhivu“ traju na internetu, od kolaborativnih projekata grupe koja se formira slučajno, do autorskih projekata izvedenih na najprestižnijim umetničkim manifestacijama, što otvara i jedno etičko pitanje: kako subverzija, umetnost protesta, postaje produkt koji dobija tržišnu cenu.

Dela Tanje Ostojić, provokativna, upitna, od početka se realizuju kroz „institucije sistema“, od Bijenala mladih u Vršcu, Venecijanskog bijenala do Muzeja savremene umetnosti ili projekta u slavu Austrijskog predsedavanja Evropskom unijom. Stoga je njihova subverzivnost tim veća, jer nisu izvedena na društvenoj margini pa zato tolerisana. Tako je njen omaž Kurbeovoj slici „Poreklo sveta“ doživeo da bude zabranjen u Austriji, a projekat „Tražim muža sa šengenskim pasošem“ i dan danas na webu izaziva nelagodu evropskih zvaničnika, jer umetnica sopstvenim nagim telom podsećajući na koncentracione logore, ukazuje na fašizam „šengenske Evrope“.

Sve više, društveni problemi postaju teme umetničkih istraživanja, te su tako umetnici ti koji danas uočavaju sistemske anomalije ili pojedinačne prikrivene zloupotrebe, nekada mnogo brže i preciznije no što je to u stanju društvena nauka. Okrugli sto povodom slučaja Jugoremedije održan je avgusta 2012, ali umetničko delo Milice Ružičić (*Liceulice 11*), inspirisano dugogodišnjom, nažalost nedovoljno vidljivom borbom radnika Jugoremedije, odavno je sa nama – prvi put izloženo novembra 2010, u prisustvu samih radnika Jugoremedije u Kulturnom centru Beograda.

U svim ovim projektima za podizanje nivoa svesti, kultura sećanja – kao deo politike re(konstrukcije) kulturnog identiteta – bila je u samom središtu debate. Milica Tomić i grupa Spomenik, pa zatim Kulturklamer i druge umetničke i kulturne organizacije nezavisne scene, razvili su čitav niz akcija kojima su se istraživali načini za pamćenje, ali čak i više aktuelni procesi zaboravljanja ranije antifašističke i socijalističke prošlosti. Nažalost, državne ustanove kulture, čak i one koje su zadužene za politiku sećanja i zaštitu nasleđa, nisu bile aktivne u toj debati (zbog različitih političkih pritisaka i gubitka autonomije u oblasti kulture). Mada se manipulacije prošlošću mogu smatrati podjednako važnom društvenom anomijom, bez aktivističkih grupa i nezavisnih organizacija koje nastupaju kao debatan centri, one ne bi ni došle do poimanja u javnoj sferi.

Mediji, ne samo kao teritorija za istraživanje društvene upotrebe i zloupotrebe, već takođe i kao teritorija za predstavljanje umetničkih dela, podstakli su mnoge umetnike da počnu da delaju kroz medije (blogovi Biljane Srbljanović treba da se tretiraju kao umetničke akcije, kao i priče Raše Todosijevića koje putem imejla šalje velikoj grupi publike) ili da se bore protiv određenih medija (uglavnom protiv državne televizije, ali i protiv moćnih komercijalnih televizija). Na taj način je virtualni prostor postao nova teritorija za umetničko i političko izražavanje. Internet je ponudio ne samo galerijski prostor, već i interaktivni, komunikativni prostor za izlaganje i zajedničko stvaranje, gde su mnogi mladi umetnici razvili svoje privilegovane platforme¹³ kreiranja i deljenja sa drugima.

¹³ Sve od nastojanja Vuka Ćosića ranih 90-ih godina dvadesetog veka, preko rada Mame ili *Sajberkuhinje* Žane Poliakov, do virtualnog *Jugomuzeja* Mrđana Bajića, internet je podržao razvoj novih umetničkih formi i predstavljao tako veliku raznolikost umetničkih praksi, omogućavajući transkulturalnu i transgraničnu, ali i međusektorsku saradnju.

Nova umetnička scena u Srbiji, razvijena uz pomoć alternativnih umetničkih i kulturnih, stvarnih i virtualnih platformi (kao što su Centar za kulturnu dekontaminaciju, Reks, Kulturni centar Grad, Beton hala teatar, Dah teatar, Centar za savremenu umetnost, itd), stvorili su nove teritorije za umetničke prakse u mestima bez javnih institucija ili kulturološke infrastrukture – u predgrađima, među depriviranim zajednicama, među isključenim društvenim grupama ili onima koje još uvek egzistiraju u tajnosti (poput LGBT populacije). Ali, ono što je još važnije, ona je stvorila put za praksu ispunjenu saradnjom gde pojedinačno ljudsko iskustvo može da predstavlja izvor aktivnog umetničkog materijala. Od individualnih sećanja do kolektivnih, od individualnih inicijativa do akcija zagovaranja i uticaja na javne politike, ove grupe su pokazale kako energija i inicijativa mogu da doprinesu ne samo različitim društvenim procesima, kao što su mirovni proces i proces pomirenja, proces konstrukcije kolektivnog pamćenja u privatnoj sferi, već i novim zahtevima za revitalizaciju koncepata javnog dobra i javnog interesa.

Literatura:

- Asman, Alaida, *Duga senka prošlosti*, bibl. XX vek, Beograd, 2011
- Deretić, Jovan I. i Dragoljub Antić, *Istorija Srba i Rusa*,
- Dragičević Šešić Milena, *Media war and hatred*, *Kultura*, br. 93-94/ 1994., str. 191-207
- Dragičević Šešić Milena. „B-92 urbani radio – politika, alternativa, rok...” I deo: Istorija burnih vremena, u: *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, Beograd, 1997., str. 352 – 372
- Jovičević Aleksandra, „'Trenutak srećnog samozaborava' - pozorište u Srbiji 1990-2000, I - društvena stvarnost i beogradska pozorišta“, 1991-1995, *Teatron*, vol. 27, br. 118, str. 42-49, 2002
- Jovičević Aleksandra. „B. Milošević i njegovi savremenici - pozorište u Srbiji 1990-2000, II - dramsko stvaralaštvo devedesetih“, *Teatron*, 2002, vol. 27, br. 119-120, str. 19-32
- Medenica, Ivan. „Srpske i druge drame - pozorište u Srbiji 1990-2000, II - dramsko stvaralaštvo devedesetih“, *Teatron*, 2002, vol. 27, br. 119-120, str. 7-18
- Mitrović Božidar. *РасСуја (КолоВенија) – најстарија цивилизација и српски чудотворци, Пешић и синови*, Beograd 2006.
- Mojsi, Dominik. *Geopolitika emocija*, CLIO, Beograd 2012.
- Radić Radivoje, *Srbi pre Adama i posle njega*, Stubovi kulture, Beograd, 2003.

Milena Dragičević Šešić
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade,
Belgrade, Serbia

MEMORY POLITICS AND RIGHT TO REVOLT (RIGHT TO REBELLION) IN NON-INSTITUTIONALIZED CULTURE OF BELGRADE

Summary:

This research deals with activists phenomena on independent Serbian art scene in the last decade of XX century. In this period of embargo and isolation, the official art scene had opted for nationalistic or escapist discourse, discourse of oblivion, while still not sufficiently articulated independent scene tried to make few steps toward socially relevant artistic actions. Several case studies had been chosen, which are characteristic for the type of activism on independent scene: exhibitions, books, theater performances – all linked to active confrontation with official politics of memory and especially to fighting oblivion policies linked to “dissonant heritage” themes.

Thus this paper is analyzing activities of Dah theater, Beton-halla theater and theater director Ivana Vujić, and numerous examples of individual art projects which has been developed within culture of dissent, culture which nourished right of rebellion, right to critical thinking and alternative thinking as essential human right. In all these “raising awareness” projects, politics of memory as part of identity politics was in a center of debate. Milica Tomić and Monument group, Kulturklamer and other art and cultural organisations, have developed numerous actions researching memory and oblivion strategies especially of socialist and antifascist past. New media became a new art territory (blogs, e-mailing stories, etc.), but also a territory of political expression through arts. New art scene in Serbia through alternative artistic, cultural and virtual platforms (Rex, CZKD, dah theater, SEEcult...) created spaces for expression of deprived or excluded groups. In the same time it created path for practices of collaboration, practices of raising up individual memories toward collective ones, showing to which extent artistic energy and initiatives can contribute to reconciliation and peace process, but also to reconceptualization and revitalization of the use of the notions of public good and public interest.

Keywords: *independent cultural scene, culture of dissent, culture of memory, the right of rebellion*