



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Poreci (de)marginalizacije u dramskoj i pozorišnoj produkciji u postjugoslovenskom regionu

Author: Gabrijela Abrasovič

Citation style: Gabrijela Abrasovič. (2020). Poreci (de)marginalizacije u dramskoj i pozorišnoj produkciji u postjugoslovenskom regionu. W: G. Abrasovič, L. Małczak (red.) "Od mobilnosti do interakcije : dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji" (S. 332-353). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego




GABRIJELA ABRASOVIČ (GABRIELA ABRASOWICZ)

Šleski univerzitet u Katowicama

Institut za nauku o književnosti

email: abrasowicz.gabriela@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2977-4822>

Poreci (de)marginalizacije u dramskoj i pozorišnoj produkciji u postjugoslovenskom regionu¹

The orders of (de)marginalization in the playwriting
and theatrical production in the post-Yugoslav region

Sažetak: Tekst je nastao na tragu promišljanja trenda nove postjugoslovenske dramske i pozorišne produkcije koja prikazuje probleme rascepa, marginalizacije i ekskluzije pojedinaca i/ili grupa ali istovremeno otkriva mogućnosti saradnje i zajedničkog stvaranja novih umetničkih kvaliteta. Ovi procesi koji se zasnivaju na interakciji često imaju transkulturni karakter. U izabranim regionalnim projektima koji predstavljaju vrstu pozorišta sećanja, feminističkog pozorišta i teatroterapije tematizuje se odstupanje u odnosu na prevladavajući, opšteprihvaćen i društveno prihvatljiv model (na osnovu npr. etničke, rodne i klasne pripadnosti). Autori i izvođači iz zemalja bivše Jugoslavije naglašavaju u njima da se identiteti – većinski i manjinski, uvek oblikuju, određuju i pokazuju kroz odnose s drugima. Ova vrsta umetničkog angažmana doprinosi borbi protiv marginalizacije.

Ključne reči: dramska i pozorišna produkcija, drugost i stranost, marginalizacija, postjugoslovenski region, transkulturalizam

Summary: This paper describes the specific of the new theatrical production in the countries of the former Yugoslavia, which presents the problems of splitting, marginalization and exclusion of individuals and/or groups, but at the same time it reveals possibilities for collaboration and joint creation of new artistic qualities. In selected regional projects which explore differences, authors and performers emphasize that identities

¹ Tekst je rezultat istraživačkog projekta br. 2017/24/C/HS2/00436, koji finansira Nacionalni naučni centar, Republika Poljska / The text is an outcome of the research project No. 2017/24/C/HS2/00436, financed by the National Science Center, Poland.

– majority and minority – are always shaped, determined and demonstrated through relationships with others.

Keywords: transculturalism, playwriting and theatrical production, marginalization, otherness, post-Yugoslav region

„Je li moguća takva priča koja bi izašla izvan nekomunikativnoga zatvora vlastitog »ja«, otkrila širu sliku stvarnosti i upozorila na uzajamne veze? Koja bi znala da se distancira od utabanog, očiglednog i banalnog centra »opšteprihvaćenih stavova«, uspela da sagleda probleme eks-centrično, izvan centra?“

Olga Tokarčuk, *Govor povodom dodele Nobelove nagrade za književnost*²

Postjugoslovenski dramsko-pozorišni pejzaž – iznad granica i razlika (?)

Simbolične reprezentacije raznih okolnosti i odnosa koje upravljaju komunikacijom i interakcijom etničkih i drugih grupa određuju odnos između vladajućih i potčinjenih slojeva društva, između centra i periferije, Severa i Juga, Istoka i Zapada³. Balkan je postao (naročito na Zapadu) metafora sukobljenog multikulturalizma, regiona destabilizacije i fragmentacije koji uzrokuje ciklične sporove. Stereotipi i nametnuti balkanski imaginarij funkcionisali su i funkcionišu još uvek na osnovu figurativnog i metaforičkog jezika⁴. Krvavi raspad bivše Jugoslavije i rušenje mostova u susedskom konfliktu ostavilo je za sobom, osim različitih trauma, takođe opreznost, neverovanje u uspeh projekata saradnje ili razmene i povećalo je nacionalnu zatvorenost. U poslednjih dvadesetak godina neki od dramskih pisaca i pozorišnih reditelja u postjugoslovenskom regionu generisali su nesumnjivo jednu od najoriginalnijih vrsta nove evropske dramske i pozorišne produkcije. Ovi predlozi imaju specifične parametre nedostižne na drugim geografskim ši-

² O. TOKARCZUK: *Literatura jest zbudowana na czułości. Mowa noblowska Olgi Tokarczuk*. Prev. G. ABRASOWICZ, 7.12.2019. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1934932,1,literatura-jest-zbudowana-na-czulosci-mowa-noblowska-olgi-tokarczuk.read>, [pristup: 30.07.2020.].

³ W. MÜLLER-FUNK: *Kakanien revisited*. Za: G. ŠUBERT: *Imaginarna geografija „Balkana“ iz suprotnih perspektiva i njihove manifestacije u književnim delima*. U: *Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*. Ur. M. MATICKI i dr. Beograd 2006, str. 17.

⁴ M. KOCH: „My“ i „Oni“, „Swój“ i „Obcy“. *Balkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*. „Porównania“ 2009, br. 6, str. 78.

rinama i istovremeno predstavljaju deo jedne veće umetničke konstelacije. Na ovim primerima može da se vidi želja da se brišu stari i stvore novi kulturno-estetski kodovi i da se upotrebljavaju relevantni elementi određene kulturne tradicije u skladu sa definisanim potrebama i očekivanjima novih korisnika. Teza da kulture ne smeju da predstavljaju odvojene celine sve više dobija na snazi. Trebalo bi naglasiti da pozorište na karakterističan način popunjava prazna polja i kreira novu stvarnost takođe zahvaljujući sve jačoj tendenciji uspostavljanja regionalne i supraregionalne umetničke saradnje, razmene i umrežavanja (*networking*). Kulturna i umetnička mobilnost predstavlja nesumnjivo važan faktor u ovim stremljenjima, donosi nove ideje, veštine i kulturne prakse koje obogaćuju svaku zajednicu i može takođe da doprinese odgovornoj i održivoj transformaciji društva. Takvim povezivanjem oblika kultura ili životnih stilova i prodiranjem jedne kulture u drugu posredstvom društveno-prostorne integracije, kultura se transformiše i pretvara u neokulturu⁵. Ovaj proces podrazumeva nastanak novih, originalnih kulturnih proizvoda i preobražavanje tradicionalnih formi u novom kontekstu. Ipak, akvizicija stranog kulturnog materijala i kreativna fuzija (ili stapanje) s domaćom kulturom zavisi od modaliteta delovanja: multikulturnog, interkulturnog ili transkulturnog.

Vanjskim posmatračima je lakše primetiti zavisnosti, opseg, pravce i posledice ovih transpozicija jer ih gledaju sa distance. Ispostavlja se da u postjugoslovenskom regionu do reči dolaze umetnici koji su pravi mobilizatori skloni razmišljanju izvan tradicionalnih okvira jer su shvatili da je kulturni transfer civilizacijska neminovnost i u mobilnosti vide šansu za svoj opstanak i razvoj. Primećivanje postojanja mehanizama uzajamnog prožimanja kultura zahteva promenu i veću fleksibilnost dosadašnje istraživačke perspektive. Aktivnost pozorišnih stvaralaca koji funkcionišu u dinamičnoj mreži valja posmatrati kroz prizmu transkulturalizma. Regionalna cirkulacija kulturnih komponenti, transfer ljudi, koncepcija i znakova vodi ka konstantnoj interakciji koja se ne svodi isključivo na simetričnu razmenu između predstavnika susednih zajednica, već predstavlja i proces koji doprinosi stvaranju novih kvaliteta.

Transkulturološka čitanja procesa izmeštanja, uspostavljanja kontakata, otkrivanja raznolikosti još uvek se razvijaju i dolaze u jednom kontinuiranom sledu koji se kreće od koncepta multikulturalizma (postojanje različitih kultura na istome prostoru) i preko termina interkulturalizma (dodiri između tih kultura). Tako pojam „transkulturalizam“ predstavlja korak napred jer je u evolutivnom smislu nastao dodatnim objašnjavanjima i razlučivanjima

⁵ D. CUCCIOLETTA: *Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship*. Za: N. MATOŠ: *Transkulturalne dimenzije kurikulumu*. "Pedagogijska istraživanja" 2013, br. 10 (1), str. 152.

prethodno navedenih pojmova. Multikulturno, interkulturno i transkulturno interesovanje zasniva se na humanističkom pristupu razumevanja i približavanja onim drugim kulturama u kojim su društveni, politološki i ideološki fenomeni i kulturološki artefakti drugačiji od polazišne kulture.

Obavezno treba dodati i jedno pojašnjenje, naime da je prema književnom teoretičaru i kritičkom misliocu Mihailu Epštajnu (Mikhail Epstein) transkulturacionizam teoretski plan na kojem se mogu opisati i analizirati kulturna dinamika i kreativno izražavanje u savremenim mobilnim društvima, a transkulturalnost predstavlja novi operativni i ideološki način kulturne interakcije⁶. Radi se ipak o ne sasvim novom nego obnovljenom pristupu. Kubanski antropolog Fernando Ortiz je još 1940. godine skovao termin „transkulturacionija“ u svojoj knjizi *Kubanski kontrapunkt: duvan i šećer (Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar)*. Tom rečju je Ortiz hteo da prikaže poseban odnos kultura, njihovo mešanje i preklapanje. Transkulturni model je ponovo otkrio i preneo u Evropu nemački teoretičar Wolfgang Velš (Wolfgang Welsch) u devedesetim godinama prošlog veka. Njegov koncept obuhvata makro- i mikronivo. Određuju ga između ostalog: umrežavanje kultura, smanjivanje selekcija i razlika između tuđe i svoje kulture, višestruko kulturno formiranje identiteta, njegova pluralnost i ukrštenost⁷. Kulturna sorpcija (upijanje i vezanje) i desorpcija (odvajanje) su samo tačke polazišta za dalju hibridizaciju. U slučaju regiona ne radi se o konceptu homogenizacije u neojugoslovensku kulturu i o uniformizaciji, nego o novoj vrsti organizacije u obliku mreže odnosa sa visokom responzivnošću u kojoj postoje veze, čvorovi i presečne tačke. Unutar nje dolazi do permanentnih pregovora u duhu intersubjektivnosti i interakcije. Ovim putem može se doći do zaključka da je za transkulturni model naročito važno da je on pokretan, dinamičan i otvoren, pa identitet u njemu ne postoji kao stabilna invarijanta koja učestvuje u kulturi, već je promenljiv i konstituisan procesima umrežavanja u kulturi/u⁸.

Civilizacijske promene dovele su takođe do stvaranja dinamične transkulturne postjugoslovenske mreže. U njoj se mogu odrediti presečne tačke ili figure hijazma koje se suprotstavljaju ekstremnom spajanju s jedne i potpunog separaciji s druge strane. Ova situacija predstavlja dokaz da su društva i kulture dinamične strukture koje podležu neminovnim promenama

⁶ M. EPSTEIN: *Transculture: A Broad Way*. "American Journal of Economics and Sociology" 2009, br. 68, izdanje 1, str. 340.

⁷ A. VUJANOVIĆ: *Studije performansa i/kao studije kulture: Procesi »deauratizacije« umetničkog dela*. U: *Uvod u studije performansa*. Ur. A. Jovićević, A. Vujanović. Beograd 2007, str. 92.

⁸ Ibidem.

ali tako se i menja umetnost koja iz njih izvire⁹. Kulturni radnici sve češće pronalaze u transkulturalizmu idiom koji ne samo generiše umetničke proizvode nego dovodi do modifikacije ljudskih identiteta, mentaliteta i pogleda na svet.

Umetnost je zaglavljena u mnoštvu diskursa u čijem preplitanju se nalaze odnosi moći, borba i sukobi oko značenja u procesima legitimizacije moći. Bitno je dakle istraživanje mehanizama podjarmljivanja pojedinaca i grupa, njihovo pretvaranje u subjekte hegemonijskih uticaja, ispunjavanje uloga na osnovu rodne, seksualne, etničke i klasne pripadnosti, ili mesta na političkoj mapi sveta, pravila nametanja, isključivanja i kontrole. Pozorišna umetnost koju oblikuju međusobni odnosi i uticaji takođe je ukorenjena u neki vanumetnički svet u kome vladaju dihotomije dominantni – podređeni i hegemonija – otpor¹⁰.

Pozorište je izraz i odraz vladajuće većine, dominirajućih uverenja, potreba, pogleda na svet i život¹¹. U većinskom pozorištu najčešće nema mesta za „alternativne priče“ i „različita motrišta“ jer je ono pre svega polje (samo) reprodukcije temeljnih identiteta¹². Ipak, u postjugoslovenskim zemljama su pitanja inter- i transkulturnih sastanaka, saradnje, integracije i inkluzije u pozorištu u poslednje vreme osvešteniji kako na nivou tematskog problematizovanja tako i forme¹³. Radu na ravnopravnosti i otporu prema diskriminaciji su posvećeni ne samo nezavisne grupe. Takođe u pozorištu glavnog tokaprimećeni su primeri pokušaja premošćavanja granica koje razdvajaju sopstveni svet od stranog sveta. Ovakva ostvarenja, kako navodi Darko Lukić, ne moraju dakle biti suprotna pozicija u odnosu na mejnstrim. Ovo je dokaz da dolazi do promene karaktera pozorišta koje sve ređe održava drugost u stanju isključenosti i nevidljivosti uprkos opresivnim ideologijama, stereotipima, predrasudama, kulturološki utemeljenim normama koje zahtevaju od pojedinaca i grupa neprekidno prilagođavanje i realizaciju cilja optimalnog funkcionisanja u određenom okruženju¹⁴. U poslednje vreme može da se uoči značajno povećanje broja regionalnih inicijativa naklonjenih marginalnom, otkaćenom, manjinama, subverzivnom, kviru, potlačenima, itd. Ova činjenica navodi na zaključak da se slučajevi neadekvatnosti sve češće nalaze u žiži interesovanja pozorišnih stvaralaca koji nude alternativu aktuelnom poretku. Vidljivije je da postepeno raste, iako još uvek mala, grupa sa-

⁹ D. LUKIĆ: *Uvod u primijenjeno kazalište. Čije je kazalište?*. Zagreb 2016, str. 266.

¹⁰ J. ĐORĐEVIĆ: *Kultura/politika i otpor*. U: *Kultura, rod, građanski status*. Ur. D. DUHAČEK, K. LONČAREVIĆ. Beograd 2012, str. 19.

¹¹ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 9.

¹² Ibidem, str. 46.

¹³ Ibidem, str. 50.

¹⁴ D. MAROT KIŠ, I. BUJAN: *Tijelo, identitet i diskurs ideologije*. „Fluminensia“ 2008, br. 2, str. 111.

vremenih umetnika koji ne žele biti samo društveni kritičari koji osporavaju postojeće stanje stvari i opisuju odnose moći. Oni su više zainteresovani za mogućnosti društvene intervencije i interakcije sa različitim zajednicama.

Savremena razmatranja o pozorištu i drami zahtevaju da se u njih uvedu pitanja ksenologije i marginalizacije drugosti koja ima više značenja i stepena. Prepoznavanje drugih po izgledu, jeziku, običajima, verovanjima duboko je usađeno u sva ljudska društva i jedan je od najranijih kulturnih konstrukata¹⁵. Značenje drugosti se dobija u sistemima vrednosti koji su obeleženi binarnim opozicijama. Svaka drugost kao odstupanje od norme zavisi u velikoj meri od kulturnog okruženja u kojem se događa i promatra¹⁶. Uloga koju pojedinac igra u svakodnevnom životu skrojena je prema ulogama koje igraju ostali prisutni, ali su ti ostali istovremeno i publika¹⁷.

Kao kriterijumi odstranjivanja iz društvenog života najčešće se izdvajaju: nacionalnost, rodni identitet, imovinski status, zdravlje, politička pozicija, porodični status, građanski i pravni status, profesija, verska pripadnost. Marginalizacija, pojava neraskidivo povezana s pitanjima o pripadnosti i identitetu, sadrži elemente kako realnih iskustava tako i fiksnih ideja, predrasuda i stereotipnih predstava, kulturnih projekcija i želja¹⁸. Prema Ervingu Gofmanu (Erving Goffman) ljudi koriste temeljne matrice koje pomažu razumevanju sveta. Kanadsko-američki sociolog objašnjava da „određena rutina u društvenim odnosima u ustanovljenim okvirima omogućava nam da se odnosimo prema predvidivim drugima, bez ulaganja naročite pažnje i bez mnogo razmišljanja”¹⁹. U pozorišnim predstavama takođe se pojavljuju likovi koji se oslanjaju na određene pretpostavke, transformišući ih u normativna očekivanja, u pravedno postavljene zahteve koji moraju biti ispunjeni²⁰.

Istorijski i civilizacijski kontekst uslovljavali su suživot i mešanje različitih naroda i kultura. Ovo je dovelo do interakcije s drugima koja je važna ne samo kako bismo autorefleksivno definisali vlastiti identitet nego i kako bismo našli referentnu tačku prema kojoj možemo da odmerimo svoj sistem vrednosti i dokažemo vlastitu vrednost²¹. Identifikovanje ili konstruisanje Drugog/Drugih, poređenje i razlikovanje bitno je za proces određivanja (pojedinačnog i kolektivnog) Ja. Jedna od posledica ovog procesa je dezinte-

¹⁵ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 170.

¹⁶ Ibidem, str. 202.

¹⁷ E. GOFMAN: *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Prev. J. MOSKOVLJEVIĆ, I. SPASIĆ. Beograd 2000, str. 12.

¹⁸ M. DĄBROWSKI: *Svoji ili/ili tuđi. Jevreji u poljskoj kulturi*. U: *Slika drugog...*, str. 105.

¹⁹ E. GOFMAN: *Stigma. Zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*. Prev. M. JANKOVIĆ. Novi Sad 2009, str. 14.

²⁰ Ibidem.

²¹ U. ECO: *Konstruiranje neprijatelja i drugi prigodni tekstovi*. Prev. M. ČUBRANIĆ. Zagreb 2013, str. 10.

gracija slike o sebi jer se Ja ogleda, doživljava i projektuje preko sagledanog Drugog (ili Drugih) i na taj način se nepovratno menja. U želji da ostanemo isti i da sve ono što je različito od nas podredimo i prilagodimo sebi, dolazimo u situaciju da degradiramo druge i na taj način nađemo alibi pred svojim Ja za ono što činimo i mislimo o njima²².

S problematikom definisanja pojmova „Ja“, „Drugi“, „Stranac“ u različitim tradicijama modernog naučnog mišljenja, dalje „identiteta“, „alteriteta“, kao i niza drugih povezanih odrednica suočava se praktično nepregledna literatura. Posebnu pažnju zahtevaju analitička dela Bernharda Waldenfelsa (Bernhardt Waldenfels), npr.: *Topografija stranog: studije o fenomenologiji stranog* (*Topographie des Fremden – Studien zur Phänomenologie des Fremden*), *Osnovni motivi fenomenologije stranog* (*Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*). Nemački filozof insistira na razlikovanju stranog i drugog, jer drugo nije uvek i strano (a strano jeste drugo). Stranost, koja se pojavljuje u nijansiranju i proteže se od svakodnevnog i normalnog do radikalne pojave, ne susreće nas samo kod drugih (na intersubjektivnom nivou), već ona započinje kod nas samih (na intrasubjektivnom nivou)²³. Waldenfels je primetio da ksenološke faze transgresije mogu da se razlikuju po principu „koliko poredaka, toliko stranosti“²⁴. Ispostavlja se da svet ne može biti ništa drugo nego mnoštvo realnih uređenosti života koje čine određene okolnosti u kojima se odvijaju i konstituišu sve životne forme²⁵. Čovek, istovremeno opterećen nedostatkom i viškom, primoran je da izmišlja i kreira poretke između kojih pokušava da balansira. Ovaj fenomen zavisi od različitih granica koje prevazilazi – vremena, mesta ili pojmova. Svaka kultura, društvo ili doba drugačije ih razumeju i tretiraju. Granica koja uspostavlja relativno trajne forme poredaka je fragilna i neprecizna, a način povlačenja ove granice varira u skladu sa otvorenosti/zatvorenosti grupe i društva²⁶.

Pažnju mnogih istraživača privlači dinamična priroda društvene strukture koja proizlazi iz stalne napetosti između suprotnih procesa ekskluzije (isključivanja) i inkluzije (uključivanja), sposobnosti nametanja društvene podele i hijerarhije s jedne i prevazilaženja granica logike isključenosti s druge strane²⁷. Ekskluzija i inkluzija se odnose na procese zatvaranja i otvaranja društvenih struktura: statusnih, profesionalnih, etničkih i dru-

²² S. MADŽURA: *Motiv došljaka u romanima Slobodana Selenića*, U: *Slika drugog...*, str. 347.

²³ M. SOLAR: *Kroz trnje hiperfenomena stranosti*. „Habitatus“ 2005, br. 11–12, str. 248.

²⁴ B. WALDENFELS: *Topografija stranog: studije o fenomenologiji stranog*. Prev. D. PROLE. Novi Sad 2005.

²⁵ S. ARNAUTOVIĆ: *Problem stranog u Waldenfelsovom razumijevanju moderne*. „Prolegomena: Časopis za filozofiju“ 2002, br. 1, str. 143.

²⁶ M. SOLAR: *Kroz trnje...*, str. 249.

²⁷ K. NIZIOLEK: *Sztuka jako narzędzie społecznej inkluzji. Perspektywa socjologiczna*. „Pogranicze. Studia społeczne“ 2014, br. XXIII, str. 42.

gih grupa, kao i na stepen propustljivosti njihovih granica. Iako je inkluzija proces suprotan ekskluziji, ona se ne sastoji na jednostavnoj inverziji – uključivanju isključenih ili njihovom povratku u društvo (na resocijalizaciji). Suština inkluzije je društvena transformacija koja se zasniva na promeni pravila i praksi socijalne isključenosti i/ili ideja koje ih opravdavaju²⁸.

Poljska pedagoškinja Monika Parhomjuk (Monika Parchomiuk) smatra da je socijalna isključenost razvijenija forma marginalizacije. Dakle, marginalizacija je proces ograničavanja ili prekidanja pristupa različitim sistemima (socijalnim, ekonomskim, kulturnim i političkim) koji pomažu pojedincu u društvenoj integraciji²⁹. Ekskluzija je opet proces koji rezultira guranjem pojedinaca ili grupa na margine društva ali sprečava ljude da u potpunosti učestvuju u društvenom životu, što rezultira nejednakošću i polarizacijom. Socijalnom stigmatizovanju podležu na primer osobe s fizičkim i psihičkim invaliditetom, članovi LGBT+ zajednice, pripadnici druge rase, nacije ili veroispovesti. Njima su često oduzeti pravo glasa i njihova vidljivost. Dešava se da veća distanca odvaja marginalizovane ljude iz sopstvenog društva na lokalnom nivou nego „normalne“ ljude iz stranog društva. To ponekad olakšava istraživačima zadatak da identifikuju egzotične strance nego lokalne pripadnike marginalizovanih grupa u svom okruženju³⁰. Marginalizovani ljudi obično su nisko cenjeni u društvu što njegovi članovi manifestuju u različitim oblicima. Ali i sami marginalizovani sebe smatraju suvišnim, što se naglašava prekidom većine veza i podrivanjem većine društvenih normi. Sve to produbljuje njihovu izolovanost i getoizaciju³¹.

Pozorište u kontekstu zajednice i njenih dilema, pozorište kroz sećanje zajednice, pozorište koje govori o strahovima zajednice – ima šansu da ne bude samo efemerni znak i bibliografski podatak bitan samo za istoriju jednog pozorišta ili jednog pozorišnog sistema³². Mnogi umetnici veruju da će zahvaljujući specifičnim praksama biti moguće „čuti glas“ Drugih i suprotstaviti se ugnjetavanju ugroženih grupa koje često žive u opresiji. Drame i pozorišne predstave su korišćene kao sredstvo društvene rasprave i eventualne promene senzibiliteta i svetonazora. Savremena dramska i pozorišna produkcija u postjugoslovenskom prostoru čini izuzetno privlačan i bogat resurs za istraživanja drugosti, stranosti i rodnih, etničkih, nacionalnih, verskih, profesionalnih i kulturoloških specifičnosti. Strategija uvođenja

²⁸ Ibidem.

²⁹ M. PARCHOMIUK: *Niepełnosprawni – społecznie wykluczeni?*. „Niepełnosprawność i Rehabilitacja” 2006, br. 4, str. 4.

³⁰ M. GOLKA: *Imiona wielokulturowości*. Warszawa 2010, str. 169.

³¹ Ibidem, str. 248.

³² J. LJUMOVIĆ: *Theatre in context: How to translate history of theatre into history of great and small lives?*. U: *Pozorište u kontekstu. I ne samo pozorište*. Ur. I. RISTIĆ, V. ILIĆ. Beograd 2016, str. 79.

u dramska i scenska dela figura Drugih i suočavanje sa njima dovodi često do stvaranja polemičkih aktova protiv nametnutih normi, signala otpora tuđim diskursima i hegemonističkim stereotipima. Usredsređivanje na Druge pomaže da se skrene pažnja na prećutkivane probleme, omogućava da se oni prikažu iz drugačije perspektive insajdera, može takođe da bude podsticaj za dekonstrukciju sopstvene objektivizacije i istovremeno pokušaj samoopredeljenja³³.

Autori i autorke dramskih tekstova i pozorišnih predstava aktivni u zemljama bivše Jugoslavije u fokus stavljaju priče i probleme grupa koje su marginalizovane gotovo u svim društvima i potlačenih skupina koje su neobično učinjene nevidljivima samo u pojedinim sredinama i kulturama, dok u drugima nisu³⁴. Ovi umetnici predstavljaju u svojim projektima manifestacije osećanja pripadnosti svome i odbacivanja tuđeg i uporedo naglašavaju neminovnost neprestanog ljudskog konstruisanja i preosmišljavanja životnih pozicija, kao osnovne strategije ljudskog intimnog i društvenog opstanka.

Izbor tema i načina njihovog prikazivanja u dramskom tekstu i kasnijem opstanak predstave zavise od vladajuće ideologije većine. U projektima od binarnih opozicija koje se pretvaraju u univerzalne istine³⁵ bitnije je iskustvo kontrasta – suočavanje sa problemom uticaja drugačije kulture, drugačijeg načina mišljenja, drugačijeg sistema etičkih i estetičkih vrednosti koji nastaje u procesu socijalizacije ali izaziva zabrinutost. Autori daju do znanja da bi odnos „Mi i Drugi“, „Svoj i Tuđ“, „Ja i Stranac“ trebalo posmatrati kao neprekidnu interakciju i tkivo životnih praksi. Na oblikovanje ovih poetika i estetika značajno su uticale različite vrste primenjenog pozorišta, npr.: pozorište intervencije, razvojno pozorište, pozorište uspomena/sećanja, pozorište u zdravstvu i obrazovanju i dr. Ova ostvarenja podižu svest o nekom problemu, pružaju mogućnost istraživanja ljudskih postupaka, prevenciju opasnih ponašanja, intervenciju i promenu stanja opresije³⁶.

Pozorište koje daje jasniju sliku života neke zajednice i reaguje na marginalizaciju je krovni termin koji obuhvata niz kategorija u zavisnosti od faktora kao što su: tema, struktura, ciljna grupa i praćenje njenih potreba. U poslednjih desetak godina pažnju publike i kritičara privukle su drame i izvedbe koje se mogu funkcionalno obeležiti sledećim etiketama (koje se odnose na najveće i najprepoznatljivije manjinske grupe):

- LGBT+: Olga Dimitrijević – *Narodna drama, Kako je dobro videti te opet/Moja ti* (Srbija); Goran Ferčec, Olga Dimitrijević, Bojan Đorđev – *cruising performance Protok žudnje* (Hrvatska, Srbija); Tomislav Zajec – *Ono što nedostaje*

³³ M. KOCH: „My“ i „Oni“..., str. 82.

³⁴ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 33.

³⁵ Ibidem, str. 165.

³⁶ Ibidem, str. 22.

- (Hrvatska); Anica Tomić, Jelena Kovačić – hepening *Usmeni spomenik* (Hrvatska); Dino Pešut – *H.E.J.T.E.R.I.* (Hrvatska); Lejla Kalamujić – *Ljudožderka ili kako sam ubila svoju porodicu, Ugasimo svjetlo* (Bosna i Hercegovina); Jeton Neziraj – *55 Shades of Gay* (Kosovo)
- žensko dramsko pismo i pozorište: Milena Marković – *Brod za lutke* (Srbija); Maja Pelević – *Pomorandžina kora* (Srbija); Minja Bogavac – *Crvena ili samoubistvo nacije* (Srbija); Milena Depolo, Boban Skerlić – *Trpele* (Srbija); Vesna Perić – *Šta je ona kriva, nije ništa ona kriva* (Srbija); Ana Isaković, Ramiz Huremagić – *Da li bi htela da se još ponekad nađemo?* (Srbija, Bosna i Hercegovina); Jasna Šamić – *Susret, Sablast* (Bosna i Hercegovina); Lydia Scheuermann Hodak – *Slike Marijine* (Hrvatska); Diana Meheik – *Jerihonska ruža* (Hrvatska); Jasna Jasna Žmak, Romano Nikolić – *Posljedice* (Hrvatska); Vedrana Klepica – *Bijeli bubrezi* (Hrvatska); Nataša Nelević – *Jaja* (Crna Gora); Doruntina Baša (Doruntina Basha) – *Prst/Gishti* (Kosovo)
 - etničke i/ili verske razlike, izbeglištvo: *Romokaust* – romski teatar Suno E Rromengo (Srbija); Stojan Srđić – *Moje dete* (Srbija); Stefan Tajbl – *Flajšmanovi* (Srbija); Minja Bogavac – *Jami Distrikt* (Srbija); Zlatko Paković – *Enciklopedija živih/Enciklopedia e të gjallëve* (Srbija, Kosovo); Minja Bogavac, Jeton Neziraj – *Patriotic Hypermarket* (Srbija, Kosovo); Biljana Srbljanović (Srbija) – *Tuđe srce ili pozorišni traktat o granici* (Kosovo, Bosna i Hercegovina); Jeton Neziraj – *Peer Gynt sa Kosova/Peer Gynti nga Kosova, Hipokrit ili engleski pacijent/Hipokritët ose Pacienti Anglez* (Kosovo); Tena Štivičić – *Fragile!, Nevidljivi* (Hrvatska); Bobo Jelčić – *Govori glasnije* (Hrvatska); Romano Nikolić, Mila Pavičević, Ozren Prohić – *Čekanja*; Romano Nikolić, Mila Pavičević – *Pogledajme* (Hrvatska); Jernej Lorenci i ansambl Zagrebačkog kazališta mladih – *Eichmann u Jeruzalemu* (Hrvatska); Jasna Šamić – *All on board* (Bosna i Hercegovina); Tanja Šljivar – *Ali grad me je štitio* (Bosna i Hercegovina); Nataša Govedarica, Filip Vujošević, Selma Spahić – *Hipermnezija* (Bosna i Hercegovina, Srbija, Kosovo, Hrvatska); Anica Tomić, Jelena Kovačić, Selma Spahić, Bojana Vidosavljević, Adnan Lugonić, Dario Bevanda, Ana Tomović – *Janje/Kokoš/Orao* (Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Srbija)
 - predstave o bolesti i starosti: Biljana Srbljanović – *Skakavci, Nije smrt biciklo* (Srbija); Branislava Ilić – *Telo* (Srbija); Dubravko Mihanović – *Prolazi sve* (Hrvatska); Borut Šeparović – *55+* (Hrvatska); Ivor Martinić – *Moj sin samo malo sporije hoda* (Hrvatska); Simona Semenič – *Jaz, žrtev* (Slovenija); Anica Tomić, Jelena Kovačić, Ivana Sajko, Magdalena Lupi Alvir – *Jalova* (Hrvatska, Slovenija)
 - deca/mladi kao stranci: Oliver Frljić – *Aleksandra Zec* (Hrvatska); Tanja Šljivar – *Grebanje ili kako se ubila moja baka, Kao i sve slobodne djevojke* (Bosna i Hercegovina); Branislav Trifunović, Rifat Rifatović – *Beton mahala* (Srbija); Jeton Neziraj – *Yue Madeleine Yue* (Kosovo).

U dramskoj i pozorišnoj produkciji u regionu mogu se izdvojiti određeni profili ali naravno takva podela je proizvoljna i jako pojednostavljena jer se oni stalno preklapaju, a dosta dela koja cirkulišu u ovom kulturnom prostoru je teško strpati u isti koš. Želela bih da u ovom radu osvetlim glavni tematsko-organizacioni princip izabranih pozorišnih komada koji počiva upravo na konstrukcijama identiteta predstavnika marginalizovane grupe, opozicione snage, pa i identiteta čitave zajednice. Približiću reprezentativne primere projekata koji se temelje na široko definisanom umetničkom dijalogu aktera i akterki u regionalnom polju kulture i uklapaju se u kombinovani sistem dugotrajnih (evolutivnih) procesa i kratkotrajnih aktivističkih (revolucionarnih) postupaka koji, kao što je konstatovao Darko Lukić, zajednički vrše pritisak na većinske zajednice i dominantne ideologije da se menjaju jer one to bez pritiska nikad ne bi učinile³⁷.

Etnička raslojenost i humanitarno pozorište sećanja

U regionu su primetne tendencije ka ponovnom građenju mostova i svojevrsnom „bajpasingu“ (ovaj termin označava hirurško premošćavanje koje se radi terapijski u kardiohirurgiji kad se srce i aorta povezuju „mostovima“³⁸). Što se regionalne saradnje tiče, u slučaju srpsko-kosovskih pozorišnih ostvarenja nije ona ni automatska ni očigledna. Trebalo bi istaći da od završetka rata 1999. pa do 2005. godine nije postojala nijedna ozbiljnija inicijativa saradnje između lokalnih Srba i Albanaca u sferi kulture. Ipak, već nekoliko godina posle raskola devedesetih bili su registrovani pokušaji uspostavljanja umetničkih kontakata između srpskih i kosovskih pozorišnih umetnika. Bitni projekti nastali su u vreme kada se pozorište na Kosovu suočavalo sa jednom velikom estetskom i sadržajnom krizom i kada se jaz između pozorišta i publike neverovatno produbio.

Veliki doprinos ovoj promeni pružio je Jeton Neziraj, dramski pisac iz Prištine koji često koristi poznate tekstove i preuređuje ih da bi stvorio „hibridne“ kulturne matrice i na groteskan način predstavlja arhetipove otuđenosti. Ovaj autor i koautor inovativnih pozorišnih projekata smatra se u nekim krugovima jednim od najprovokativnijih postjugoslovenskih umetnika. „Balkanski Kafka“ (takav je nadimak dobio pre nekoliko godina) osnovao je 2002. godine kuću Ćendra Mutimedija (Qendra Multimedia) koja producira i koproducira kulturna lokalna, regionalna i međunarodna dešavanja. Angažman ansambla je usmeren ka društvenim zbivanjima. Neziraj veruje

³⁷ Ibidem, str. 248.

³⁸ Koristila ga je u jednom privatnom razgovoru Milena Bogavac govoreći o projektu *Bajpas Srbija* (2017.). Elektronska prepiska.

da se sociopolitički dijalog može lakše postići nakon inicirane transkulturne umetničke saradnje. Kao što sam ističe, „umetnička razmena sa regionalnim i međunarodnim partnerima od presudne je važnosti u radu ovog centra, a barijere sa Srbijom odavno su prevaziđene”³⁹.

Godine 2005. Zorana Ristića (koji je vodio srpski teatar Geto sa sedištem u Čaglavici) i Neziraja (u to vreme umetničkog direktora Narodnog pozorišta u Prištini, tada već bez srpske scene) spojila je potraga za mehanizmom koji bi na površinu izbacio jedno od najdubljih socijalnih pitanja. Grupa umetnika je stvorila dramu i pozorišnu predstavu o nestalim i kidnapovanim osobama, motivisanu materijalima iz tekstova i diskusija sa decom i mladima. Prvi podstrek za ovaj „projekat sećanja” podržan od strane Kancelarije za nestala lica i sudsku medicinu bila je ideja pozorišta u obrazovanju, implementirana po albanskim i srpskim srednjim školama na Kosovu. Učenici su imali priliku da govore o problemu nestalih lica i pošalju poruku odraslima da je bol zajednički imenitelj. „Da li je nestao Albanac, Srbin ili neko drugi iz redova bilo koje vere, nacije ili jezika, bol je kod svih ljudi ista”⁴⁰. Sesije su se sastojale od kratkih pozorišnih predstava, diskusije o izvedbi i vežbi kreativnog pisanja. Razvijanje drame *Najduža zima* (alb. *Dimri më i gjatë*) počelo je serijom radionica i konačno ju je oblikovao multietnički tim pisaca (Zoran Ristić, Jeton Neziraj, Doruntina Basha, Andrew Zadel) koristeći tekstove mladih. Rezultat kolektivnog rada je zajednička priča za Albance i Srbe ali razumljiva takođe za druge grupe koje je pogodio etnički konflikt⁴¹.

Izazov je bio da se stvori komad koji će moći da ostane veran iskustvu, mada tekst ne sadrži direktne reference o mestima i događajima. Nastale su dve jezičke verzije predstave sa istom scenografijom, istim rekvizitima i kostimima. *Najduža zima* bila je igrana na srpskom i albanskom jeziku u režiji Džonatana Čedvika (Jonathan Chadwick), reditelja iz Londona. Potresnih priča članova porodica nestalih lica – Albanaca i Srba sa Kosova bilo je više, tako da se proces nastavljao uz podršku Kancelarije kao pokušaj da se stvori jezik žrtava sa elementom koji spaja sve članove ove grupe da bi se mogli zajedno boriti za svoja prava.

Razvoj sledećeg programa je počeo 2005. godine probnim sastankom sa nastupom glumaca koji su predstavili scene iz prethodnog projekta. Posle toga počeli su komentari, debata i angažovanje posmatrača koji su izašli na scenu da bi odigrali neke od uloga. Organizatori su posetili albanska

³⁹ J. NEZIRAJ: *Čendra Multimedija iz Prištine je sinonim za nešto drugačije*. <https://www.rtklive.com/rtk2/?id=6&r=37691>, [pristup: 30.07.2020.].

⁴⁰ Z. RISTIĆ: *Kosovo: Umetnost (ne)zna za granice*. <https://www.dw.com/sr/kosovo-umetnost-nezna-za-granice/a-5009968>, [pristup: 30.07.2020.].

⁴¹ Podaci preuzeti iz knjige *Zërat/Glasovi/Voices*. Ur. J. NEZIRAJ, A. ZADEL. Priština 2006.

i srpska udruženja i objašnjavali glavni cilj ovog poduhvata – da se osobama kojima je učinjena nepravda pruži mogućnost da govore u svoje ime. U pitanju su bile grupe koje nisu sposobne da primaju nove članove, naročito ako dolaze iz drugih etničkih zajednica. Učesnici su stalno dokazivali da su žrtve bolni, istraumatizovani Drugi. Naslov *Glasovi* (alb. *Zërat*) odnosi se na učesnike procesa koji sede zajedno da bi međusobno razgovarali. „To su takođe novi i nesaslušani glasovi koji pokušavaju da ispričaju šta im se u stvari desilo i šta je od njih oduzeto“⁴².

Istraživački rad je bio spojen sa inicijativom interaktivnog forum teatra. Ovaj model koji je osmislio i razvio brazilski dramaturg i teoretičar Augusto Boal (autor *Pozorišta potlačenih*), bazira se na umetničkom razgovoru koji aktivira gledaoce. Ovakvo pozorište je osetljivo mesto kolektivne svesti, povezano sa dubokom traumom koja krši idealizovane slike o sebi. Ono deluje i kao prostor umetničke konfrontacije koja omogućava da se verbalizuje proživljeno iskustvo. Pozorišna forma davala je šansu da sve zajednice mogu same sebe videti predstavljene i da se „onaj drugi“ rekonstruiše ne samo kao zločinac nego kao žrtva. Albanski program foruma je bio sačinjen od dvanaest sesija koje su se održale u različitim gradovima. Srpski program je bio manji, umetnici su posetili pet zajednica.

Sastanci i intervjui bili su snimljeni i na osnovu tih materijala dramatičarke su kasnije pisale dramske predloške. Albanska i srpska dramska spisateljica – Doruntina Baša i Marina Milivojević-Madžarev imale su za zadatak da stvore scene koje su direktno izvučene iz priča predstavnika njihovih zajednica. Tako su nastali dramski tekstovi i predstave o ljudima koje povezuje zajednički identitet žrtve etničkog konflikta. Obe varijante predstave *Glasovi* je režirao već spomenut Džonatan Čedvik.

Umetnici su želeli da pojačaju uverljivost i uzeli su u obzir razlike koje su postojale oko istog fenomena: Albanci su bili otimani od strane Srba tokom rata, obično u grupama i na organizovani način, dok su Srbi nestajali individualno i po završetku rata. Scene pripremljene za projekat bile su redom prezentovane po mestima gde je bilo najviše ovakvih otmica, gostovale su takođe u seoskim područjima.

Izlaz žena iz logike manjine i feminističko pozorište

Hrvatska teatrološkinja Lada Čale Feldman je primetila da je savremena ženska drama, čekajući da bude izvedena ili primećena u akademskim krugovima, često osuđena na to da „luta u rukopisu, kao neželjeno dete svojih

⁴² A. ZADEL: *Zërat/Glasovi/Voices...*, str. 17.

dvaju institucijskih roditelja⁴³. Međutim, iz te pozicije nepoželjnosti, žensko dramsko pismo uvek se iznova potvrđuje kao aktivna snaga.

Dramske spisateljice aktivne u regionu, predstavljajući žrtve zlostavljanja i otvoreno govoreći o problemima koji su prethodno bili tabuizovani, podrivaju sistem opresivnih ideja koji je postepeno jačao svoju snagu, a prema kojem žensko telo funkcioniše u društvenom prostoru kao podređeni objekat. U uobičajenom smislu žena opterećena stigmom drugosti i istovremeno inferiornosti u poređenju s muškim normama podložna je kontroli. U dramama zamišljenim kao politički angažovane, kreativne i feminističke reakcije na problem nasilja, diskriminacije i marginalizacije žena, autorke u polje opisane zloupotrebe uvode niz tragičnih ženskih priča, scene brutalnog ograničavanja ženske aktivnosti i (mikro)prakse zlostavljanja tela koje su postale sastavni deo zastrašujuće norme. Ipak, sve češće, pozorišne umetnice iz zemalja bivše Jugoslavije na sličan način ukazuju na neophodnost promene modela mišljenja o drugosti i perspektive percepcije žena u svim sferama života.

Smatram neophodnim da se spomene kako su 2014. godine istraživačice iz regiona i inostranstva koje su saradivale na projektu *Žene, drama i izvedba: između post-socijalizma i post-feminizma* predstavile zanimljive aspekte ženskog dramskog pisma i pozorišnog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, Makedoniji, Sloveniji i Srbiji. Zahvaljujući inicijatorci ovog poduhvata, crnogorskoj pozorišnoj kritičarki i spisateljici Nataši Nelević, osam analiza koje su pripremile književne i pozorišne kritičarke objavljeno je u zborniku pod istim naslovom. Takvu vrstu integracije i višeglasja praktikuju takođe umetnice koje kreiraju obogaćene obrasce i tokove stvaralaštva.

Interesantan primer takve tendencije predstavlja, doduše nezavršen, projekat *Šest lica u jednini* u kojem su autorke – predstavnice postjugoslovenskih država – umetnički obrađivale temu položaja žena u regionu. Na saradnju su bile pozvane Vedrana Klepica iz Hrvatske, Tanja Šljivar iz Bosne i Hercegovine, Nataša Nelević iz Crne Gore, Olga Dimitrijević iz Srbije, Vesa Čena (Vesa Qena) sa Kosova i Blagica Sekuloska iz Makedonije. Učesnice su se okupile 2014. godine povodom razmene ideja i odlučile su da će polazna tačka za njihovo kolektivno ostvarenje biti dokumentarna emisija i predstava *Seven* zasnovana na intervjuima sa ženama – aktivistkinjama za ljudska prava iz celog sveta, čija borba i teške životne priče predstavljaju izvor inspiracije. Godine 2013. u Albaniji sedam istaknutih ličnosti iz politike, medija, pozorišta i sporta pozvano je da budu deo izvođačkog ansambla *Seven*. Program scenskih čitanja je gostovao u nekoliko gradova u regionu: u Prištini,

⁴³ L. ČALE FELDMAN: *Usuprot paradoksima*. U: *Žene, drama i izvedba. Između post-socijalizma i post-feminizma*. Ur. L. ČALE FELDMAN. Beograd 2015, str. 8.

Skoplju, Zagrebu, Sarajevu, Beogradu, Mostaru, Banja Luci, Nišu i Novom Sadu. Jedan od specifičnih ciljeva balkanske turneje je bilo stvaranje široke javne debate o rodno zasnovanom nasilju i ženskim pravima.

Namere pokretačica novog projekta: kosovske dramaturškinje Doruntine Baše (Alter Habitus, Priština) i srpske feministkinje i aktivistkinje Danijele Ranković (Inicijativa mladih za ljudska prava, Beograd) bile su slične. Želja im je naime bila da razviju ideju feminističkog angažovanog dokumentarnog teatra koji uključuje nove junakinje i novu žensku publiku. Osnovna pretpostavka od koje se kretalo je bila da sudbine žena u regionu povezuju zajednički problemi o kojim se nije dosad dovoljno glasno govorilo. Cilj je bio takođe da se na temelju dramskih predložaka pripremi regionalna mozaična predstava koja bi se izvodila ne samo na pozorišnoj sceni nego izvan uskih krugova institucija kako bi se u radu s različitim društvenim grupama promenio stav prema patrijarhalnim ženskim ulogama.

Posle razgovora i razmene mišljenja u okviru projekta *Šest lica u jednini* nastalo je šest dramskih tekstova baziranih na istinitim događajima o negativnim ženskim iskustvima, ali istovremeno o ženama koje, svaka na svoj način, donose promene u svojim sredinama. Svaka priča predstavlja autentičan i iskren zapis o životima žena koji može da u radu s mladima posluži kao sredstvo edukacije i navodi ih na razmišljanja. Tako je Tanja Šljivar u tekstu *Samožrtvoovana* predstavila društveni odnos prema telu žene koja se porađa i opisala je teške uslove u bolnicama u Banja Luci. Vedrana Klepica u drami *Zviždačica* približava sudbinu hrvatske novinarkinje i kolumnistkinje Helene Puljiz koja je bila ucenjivana i zastrašivana, ali nije pristala na saradnju s hrvatskom službom bezbednosti. Vesa Čena u predlogu *Ukus maslaca od kikirikija* govori o svom odnosu prema ratu na Kosovu 1999. godine i tradicionalnim običajnim zakonima iz zbornika Kanun. Nataša Nelević u dramskom tekstu *Corpus delicti* prati rad Ljiljane Raičević, direktorke Sigurne ženske kuće u Podgorici, utočišta žrtava trgovine seksualnim robljem. Olga Dimitrijević u svom ostvarenju *Kad sam pošla u Beždan* predstavlja posebnu vrstu sestrinstva koje uključuje i zajedničku preduzetničku delatnost u vojvođanskom selu, a Blagica Sekuloska u tekstu *Njena priča* stavlja u fokus Biljanu Nastovsku koja istražuje pitanja dobrobiti i bezbednosti žena a kao službenica UNDP agencije bavi se problemima rodne jednakosti u Makedoniji.

Izvođenje predstave uz vrstu radionice bilo je planirano u glavnim gradovima regiona, a nakon toga i u manjim mestima. Do finalizacije projekta nažalost nije došlo. Ova scenska dela koja su na analitičan i nadasve umetnički način predstavila ne samo sveprisutna ženska pitanja nego složenost međuljudskih odnosa bila bi veliki iskorak u osetljivu tematiku od koje ovaj kulturni prostor i dalje zazire. O samoj ideji kooperacije umetnica iz raznih država Danijela Ranković je rekla: „Meni je povezati se s nekom umetnicom

iz neke druge države isto kao povezati se s nekim iz nekog drugog dela grada u kojem živim, jer udaljeni smo jedan mejl ili jedan telefonski poziv. Smatramo da su pitanja koja otvaramo u predstavi relevantna i jednako važna svim ženama iz regiona i da mnogi problemi imaju istu ili sličnu istoriju. Za nas je prostor Zapadnog Balkana, inače eufemizam za bivšu Jugoslaviju, najbliži i najintimniji kulturni prostor koji razumemo i delimo. Ne bih podnela ograničavanje bilo kakvim granicama, pa ni onim državnim⁴⁴.

Dodirne tačke između spoljašnjeg i unutrašnjeg – pozorište kao vid terapije

Pozorišna umetnost doprinosi jačanju socijalnih veza koje ne nastaju samo u tipičnom području, poput relacije glumac – gledalac, nego između samih stvaralaca predstave. Zahvaljujući saradnji sa osobama sa invaliditetom i njihovom inkluzivnom angažmanu nastaju projekti u graničnom polju – između umetnosti i terapije. Takva vrsta aktivnosti pomaže osobama s disfunkcijama da prevaziđu otuđenost i barem delimično ruše predrasude i stereotipe.

Poljski teatrolog i pozorišni kritičar Leh Šljivonjik (Lech Śliwonik) nakon dugogodišnjeg posmatranja rada na predstavama sa učesćem osoba sa invaliditetom, predložio je da se termin „teatroterapija“ zameni sintagmom „pozorište za život“. Ova forma podrazumeva upotrebu pozorišnih metoda rada i mogućnosti svojstvenih teatralnom proizvodu (predstavi) za postizanje preuzetih ciljeva u neumetničkim i društveno važnim oblastima kao što su: obrazovanje, resocijalizacija, rehabilitacija, psiho- i socioterapija. Sekundarni umetnički zadaci ne isključuju dostizanje visokog umetničkog nivoa, ali to ne mora da bude glavni cilj. Šljivonjik je naglasio da pozorište koje okuplja osobe sa invaliditetom treba da pruži svima šansu za razvoj, objasnio je takođe da su, doduše, važne kako estetske tako i etičke dimenzije takvih projekata, ali proces (druženje, zajedničko provođenje vremena, otkrivanje sebe i drugih) je važniji od samog proizvoda (predstave, kreacije)⁴⁵.

Izabrane predstave bave se temom percepiranja osoba sa telesnim i/ili psihičkim poremećajima i predstavljaju mogućnost promene odnosa prema dominantnim normama koje se tiču fizičkog izgleda, svakodnevnog funkcionisanja i koje „nameću“ određeni obrazac stvaranja i doživljavanja umetnosti.

⁴⁴ D. RANKOVIĆ, prema: M. ŠIMPRAGA: *„Šest lica u jednini“ – kazališna priča o hrabrim ženama iz Hrvatske i regije*. <https://www.crol.hr/index.php/kultura/7586-sest-lica-u-jednini-kazali-sna-prica-o-hrabrim-zenama-iz-hrvatske-i-regije>, [pristup: 30.07.2020.].

⁴⁵ L. ŚLIWONIK: *Teatr dla życia. Kilka wyjaśnień, refleksji, propozycji*. U: *Teatr a dziecko specjalnej troski*. Ur. M. GLIŃSKI, L. MAKSYMOWICZ. Słupsk 1999, str. 61.

Koristeći kreativne dramske procese i inkluziju ove izvedbe postavljaju pitanje društvene stigmatizacije korisnika psihijatrijskih usluga u javnom diskursu. Uspostavljena saradnja između izabranih organizacija za duševne bolesnike, kulturnih institucija i umetnika u regionu omogućava sprovođenje projekata koji istražuju odnos društva i diskriminiranog pojedinca. U takvoj mreži je nastao projekat regionalnog karaktera *Plave priče* koji se postepeno realizovao u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini. Ceo ciklus pokrenula je i vodila umetnička organizacija ERGstatus iz Beograda, u partnerstvu sa udruženjima Duša iz Beograda, Ludruga iz Zagreba i Feniks iz Tuzle. Učestvovali su u njemu takođe stručnjaci, volonteri, profesionalni umetnici, aktivisti i drugi građani koje zanimaju simptomi psihičke patnje, specifičnost dijagnoze i lečenja, pozicija u koju su postavljeni korisnici psihijatrijskih usluga i njihove sudbine.

Inicijatori ovih aktivnosti želeli su da se ostvari pomak u konceptualnom prilazu samom umetničkom radu, jer su pacijenti psihijatrijskih ustanova bili ravnopravni učesnici u svim fazama projekta. Kroz savremenu pozorišnu formu, komunikacija sa širom zajednicom postala je izazov na polemičku o stvarnoj poziciji ljudi koji svoje duhovno biće izlažu pogledu javnosti, govoreći o aspektima života koji se tiču predstavnika svih grupa – kako marginalizovanih tako i dominirajućih.

Godine 2015. u svakom od tri grada bile su organizovane radionice koje su kasnije bile pretočene u predstave. Onda su sledile prezentacije rezultata zajedničkog rada (*Osama – Solitude* u Beogradu, *Izlaz – Exit* u Zagrebu i *Gungula – Hubbub* u Tuzli), okrugli stolovi i diskusije sa publikom. U Beogradu su održani sastanci koje je vodio dramski umetnik i psihijatar Hrvoje Handl iz Zagreba. Izvedba pod nazivom *Osama – Solitude* fokusirala se na intimu pojedinca koji je usamljen i izolovan. U hrvatskom izdanju projekta naslovljenom *Izlaz – Exit*, grupa umetnika, članova udruga i zainteresovanih građana obrađivala je problem krutih društvenih pravila, podsvesnih reakcija na ograničenja i prepoznavanja nas samih kao pripadnika određene grupe. Predstavu je režirao Nedim Malkočević, dramski umetnik i umetnički direktor Narodnog pozorišta u Tuzli. Treći deo pod nazivom *Gungula – Hubbub* je bio realizovan u Tuzli pod rukovodstvom umetnika Borisa Čakširana i tematizovao je poremećaj poznatih parametara, rušilačku snagu grupe i otpor prema svemu novome.

Finalna predstava zamišljena kao kombinacija svih realizovanih materijala u multimedijalnoj formi bila je uvrštena u prateći program festivala *Bitef – Polifonija*. Rukovodioci su pozvali umetnike: Marka Pejovića, dramaturga, koji je od nastalih komada sklopio i uobličio novu priču, i Jovanu Rakić Kiselčić – autorku i pedagoškinju koja je članica Stanice, servisa za savremeni ples i saraduje sa društveno marginalizovanim umetnicima kao izvođačica.

Verbalno i neverbalno izražavanje, gluma, ples i pokret spojili su na prvi pogled sasvim različite ljude koji su odlučili da će se boriti za destigmatizaciju, pravo na umetnost i korišćenje kulture kao oruđe emancipacije. Učesnici su uspeli da stvore predstave koje su se izdvojile svojom jedinstvenom estetikom na generalnom tržištu kulturnih događaja i izazvale su interesovanje šire publike koja je bila spremna da napusti zonu komfora. Svi su stekli novo iskustvo koje ih je obogatilo, povezalo i proširilo njihove vidike. Ovi sastanci su pružili mogućnost da svi članovi otkriju „suštinski važne činjenice koje se obično nalaze van mesta i vremena interakcije ili ostaju skrivene unutar njih“⁴⁶.

Dodatne aspiracije koje su hteli da ostvare koordinatori ovog projekta su bili širenje svesti i obrazovanje jer van svake je sumnje da kultura može doprineti promociji mentalnog zdravlja. *Plave priče* nije bila dakle jedna u nizu akcija organizovana od strane institucija koja se zasniva na teorijskoj analizi društveno osetljivih pitanja nego izazovni oblik aktivizacije koja je dokazala da „koliko umetnost za marginalizovanu grupu može biti korisna, toliko marginalizovana grupa može biti korisna za umetnost“⁴⁷.

Zaključci

Kreativna upotreba razlika⁴⁸ je svojstvena demokratskoj kulturi koja je otvorena, doprinos svake grupe smatra vrednim, svakome pruža mogućnost da učestvuje u procesu stvaranja i predstavlja polifoniju raznih zajednica koje pronalaze u njoj svoju reprezentaciju⁴⁹. Gore opisani projekti koji su nastali zahvaljujući regionalnom timskom radu nemaju neki objedinjujući pravac ili stil, ali su svi vrsta manifestacije stremljenja ka demokratskoj kulturi. Svaki od njih, mada biva radikaln samo u određenom mikrokontekstu, izaziva na svoj način poželjan društveni odjek (zbog umreženja i posredstvom gostovanja – ne samo na lokalnom nivou). Ove transkulturne prakse kreću se u rasponu od angažovano-emancipatorskih intencija upoznavanja, susreta i smanjenja tenzija kroz umetnost, pa do visoko-umetničkog, arbitrarnog i slobodnog korišćenja elemenata različitih kulturnih tradicija u cilju stvaranja umetničkog dela⁵⁰.

⁴⁶ E. GOFMAN: *Kako...*, str. 16.

⁴⁷ J. STOJILJKOVIĆ, za: M. MRAKOVČIĆ: *Umjetnost je uzajamni proces davanja i primanja*. <https://www.kulturpunkt.hr/content/umjetnost-je-uzajamni-proces-davanja-i-primanja>, [pristup: 30.07.2020.].

⁴⁸ J.B. GRAVES: *Cultural Democracy. The Arts, Community, and the Public Purpose*. Urbana–Chicago 2005, str. 10.

⁴⁹ M. WEBSTER: *Community Arts Workers: Finding Voices, Making Choices*. Bramcote Hills 1997, str. 21.

⁵⁰ A. VUJANOVIĆ: *Studije performansa...*, str. 94.

Baveći se rubnim temama autori, izvođači, saradnici i partneri oblikuju segmente kulturne politike i otvaraju nova područja razumevanja drugosti koja po njihovom mišljenju ne mora da bude praćena oznakama inferiornosti, opterećena stereotipima i s njima povezanim kategorijama nepoželjnosti i ne mora da funkcioniše na marginama dominantnih vrednosti određene kulture ili socijalne sredine⁵¹. Tako ove aktivnosti vrše funkcije koje uključuju, pre svega, širenje javne sfere, stvaranje društvenog diskursa, izražavanje društvenih sukoba, konstrukciju situacije otvorene komunikacije i upoznavanje Drugog/Stranog, simboličku i/ili fizičku reorganizaciju javnog prostora, kao i vrstu društvene terapije.

Izgleda da su umetnici iz zemalja bivše Jugoslavije svesni da rascep između sopstvenog i stranog sveta, kao između vlastite i strane kulture ili zajednice neće potpuno nestati, ali se može smanjiti. U ovim umetničkim poduhvatima granice se zamagljuje a u prvi plan stavljeno je ono što povezuje stanovnike datog podneblja da bi oni širili interaktivnu sferu uzajamnog prožimanja različitih poredaka. Tako se i ističe potreba da se iznova razumeju i proučavaju filozofske, verske, umetničke, ideološke i političke prakse i produkcije drugih, manjih i marginalizovanih i grupa, da uočavaju međusobne uslovljenosti i obostranu transfuziju znanja⁵². Ovo je preduslov za transformaciju koja može obuhvatati, na primer, zamenu kolektivnih kriterijuma isključenosti individualnim kriterijumima. Osnova isključenosti prestaje tada da se odnosi na pripadnost određenoj grupi ili društvenoj kategoriji (npr. rasnoj, etničkoj, rodnoj) nego ključne postaju pojedinačne karakteristike poput znanja, veština, iskustva, zasluga i sposobnosti⁵³.

Pozorišni medij, napuštajući stare okvire, ima potencijal da u odnosu s drugima menja društvenu hermetičnu atmosferu i dinamizuje postojeće društvene strukture. Ipak, srpska teatrološkinja Ana Vujanović je primetila da „kao jedan od osnovnih problema s određenim umetničkim praksama je što one često logički ponavljaju hegemonističke diskurzivne procese, kojima su manjinski kulturni identiteti (s kojima rade) i postavljeni na poziciju društvene margine”⁵⁴. Istraživačica u svojim razmatranjima ne prećutkuje loše posledice koje mogu da proisteknu iz jako dobrih namera: „Iako je u slučaju tih praksi najčešće reč o drugačijim, pa i suprotnim intencijama, dominan-

⁵¹ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 118.

⁵² J. LAZIĆ: *Transkulturalna dimenzija filma „Crna mačka, beli mačor” – traduktološki aspekti (titlovanje sa srpskog na španski)*, str. 2. https://www.academia.edu/7491246/transkulturalna_dimenzija_filma_crna_ma%C4%8cka_beli_ma%C4%8cor_traduktolo%C5%A0ki_aspekti_titlovanje_sa_srpskog_na_%C5%A0panski, [pristup: 30.07.2020.].

⁵³ K. NIZIOŁEK: *Sztuka jako narzeczcie...*, str. 42.

⁵⁴ A. VUJANOVIĆ: *Studije performansa...*, str. 94.

tna diskurzivno-politička logika koju sprovode često ostvaruju efekte mimo projektovanih ciljeva"⁵⁵.

Još uvek u nekim krugovima vlada ubeđenje o ekskluzivnosti postojećih umetničkih institucija koje ne uzimaju u obzir raznolike potrebe, kulturne težnje i kapacitete različitih etničkih i društvenih grupa, kao i mogućnost promene načina njihovog funkcionisanja u inkluzivnije uključivanjem ljudi koji obično ne učestvuju u umetnosti. Ne radi se samo o povećanju ponude umetničkih institucija i pristupa raznovrsnoj publici ili ekspoziciji umetnosti u javnom prostoru, već o širokom i raznolikom praktičnom učešću građana u procesu definisanja i stvaranja umetnosti⁵⁶.

Umetnost (pogotovo visoka i komercijalna) nailazi na osudu da ne poseduje moć koja menja društvo, već samo odražava određene promene. Osim toga, većina umetnika koji daju sebi pravo da govori u ime Drugih⁵⁷ navodno produbljuje postojeće podele. Ovu tvrdnju potkrepljuju primeri korišćenja strategije selekcije, uopštavanja i pojednostavljanja. Postoji dakle opasnost da zastupanje interesa Drugih stvori nepravilnu, nekompletnu sliku koja sadrži samo one istine o njima koje većina odluči da prihvati i predstavi publici⁵⁸. Autorima se upućuju zamerke da njihova ostvarenja podsećaju na vrstu umetničkog kolonijalizma. Da bi se izbeglo upadanje u ovu zamku, treba imati na umu nekoliko smernica. Prvo, sama izloženost umetnosti nije dovoljna. Naprotiv, može čak da pojača osećaj otuđenosti marginalizovanih Drugih. Drugo, smanjivanje marginalizacije zahteva dublje prepoznavanje društvenog konteksta u svim njegovim različitim dimenzijama: ekonomskoj, kulturnoj i istorijskoj. Poželjno je da se identifikacija potreba i problema određene grupe ili zajednice odvija uz učešće njenih članova. Treće, zajedničko stvaranje, u ovom slučaju predstava, ne može da se svodi na mehaničko, nepromišljeno ispunjavanje vizije koju nameće umetnik. Ne sme se zaboraviti da rezultati moraju biti predstavljeni široj publici, jer njene reakcije, medijski odjek i diskusije mogu da utiču na društvene predstave o njima, pa čak i na političko delovanje.

Spektar mogućnosti za otvaranje pitanja marginalizacije i razumevanja drugosti vrlo je širok. Usvajanje interdisciplinarnе perspektive kao osnovе društveno-umetničkih aktivnosti orijentisanih na socijalnu uključenost (kao i njihove analize i deskripcije), omogućava da se proceni njihova efikasnost, shvaćena kao sposobnost generisanja društvenih promena na realan a ne samo poželjan način. Posebnu, jako zanimljivu kategoriju umetničkih ostvarenja tog tipa čini pozorište mladih i za mlade koje je često smešte-

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ K. NIZIOŁEK: *Sztuka jako narzędzie...*, str. 44.

⁵⁷ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 46.

⁵⁸ Ibidem, str. 163.

no u obrazovni kontekst i viđeno kao pedagoško sredstvo. Ipak, ova vrsta umetničkog izražaja retko koga ostavlja ravnodušnim. Dokaz za ovu tvrdnju predstavljaju određeni primeri pozorišnog rada u kojima je došlo do spajanja istraživačkog, umetničkog i obrazovnog procesa. Inovativne i participativne oblike rada koji nastaje na preseku umetnosti, kulture, obrazovanja, socijalnog rada, inkluzije i društvenog angažmana promovirao je od 2000. godine program *Polifonija u okviru festivala Bitef*.

U mnoštvu projekata najveću pažnju privlače dela koja otkrivaju neku (često prećutkivanu) istinu, uzbuđuju maštu i donose nove pravce i puteve iznad podela. Ovaj umetnički i kulturni fenomen je od posebnog značaja jer mladi nisu privilegovana grupa i retko se primećuje njihovo pomeranje sa margine ka centru. Ipak, uključivanje mladih u oblikovanje kulture označava kretanje od primitivnog ka progresivnom jer takvo pozorište potpuno drugačije koristi potencijal i prostor za istraživanje granica društvene komunikacije i otvoreno je za estetička promišljanja i eksperimente više nego bilo koja druga grana umetnosti. Smatram da zbog kompleksnosti ovaj bogati i jako zanimljiv materijal zahteva opširniju analizu u posebnoj studiji.

Literatura

- ARNAUTOVIĆ S.: *Problem stranog u Waldenfelsovom razumijevanju moderne*. „Prolegomena: Časopis za filozofiju“ 2002, br. 1, str. 141–153.
- ČALE FELDMAN L.: *Usuprot paradoksima*. U: *Žene, drama i izvedba. Između post-socijalizma i post-feminizma*. Ur. L. ČALE FELDMAN. Beograd 2015, str. 7–21.
- DORĐEVIĆ J.: *Kultura/politika i otpor*. U: *Kultura, rod, građanski status*. Ur. D. DUHAČEK, K. LONČAREVIĆ. Beograd 2012, str. 3–26.
- ECO U.: *Konstruiranje neprijatelja i drugi prigodni tekstovi*. Prev. M. ČUBRANIĆ. Zagreb 2013.
- EPSTEIN M.: *Transculture: A Broad Way*. „American Journal of Economics and Sociology“ 2009, br. 68, str. 327–352.
- GOFMAN E.: *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Prev. J. MOSKOVLJEVIĆ, I. SPASIĆ. Beograd 2000.
- GOFMAN E.: *Stigma. Zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*. Prev. M. JANKOVIĆ. Novi Sad 2009.
- GOLKA M.: *Imiona wielokulturowości*. Warszawa 2010.
- GRAVES J.B.: *Cultural Democracy. The Arts, Community, and the Public Purpose*. Urbana–Chicago 2005.
- KOCH M.: „My“ i „Oni“, „Svoj“ i „Obcy“. *Balkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*. „Porównania“ 2009, br. 6, str. 75–93.
- LAZIĆ J.: *Transkulturalna dimenzija filma „Crna mačka, beli mačor“ – traduktološki aspekti (titlovanje sa srpskog na španski)*. https://www.academia.edu/7491246/transkulturalna_dimenzija_filma_crna_ma%C4%8cka_beli_ma%C4%8cor_traduktolo%C5%A0ki_aspekti_titlovanje_sa_srpskog_na_%C5%A0panski
- LUKIĆ D.: *Uvod u primijenjeno kazalište. Čije je kazalište?*. Zagreb 2016.

- LJUMOVIĆ J.: *Theatre in context: How to translate history of theatre into history of great and small lives?*. U: *Pozorište u kontekstu. I ne samo pozorište*. Ur. I. RISTIĆ, V. ILIĆ. Beograd 2016, str. 65–79.
- MAROT KIŠ D., BUJAN I.: *Tijelo, identitet i diskurs ideologije*. „Fluminensia“ 2008, br. 2, str. 109–123.
- MATOŠ N.: *Transkulturalne dimenzije kurikulumu*. „Pedagogijska istraživanja“ 2013, br. 10 (1), str. 149–161.
- MRAKOVČIĆ M.: *Umjetnost je uzajamni proces davanja i primanja*. <https://www.kulturpunkt.hr/content/umjetnost-je-uzajamni-proces-davanja-i-primanja>
- NEZIRAJ J.: *Ćendra Multimedija iz Prištine je sinonim za nešto drugačije*. <https://www.rtklive.com/rtk2/?id=6&r=37691>
- NIZIOLEK K.: *Sztuka jako narzędzie społecznej inkluzji. Perspektywa socjologiczna*. „Pogranicze. Studia społeczne“ 2014, br. XXIII, str. 41–63.
- PARCHOMIUK M.: *Niepełnosprawni – społecznie wykluczeni?*. „Niepełnosprawność i Rehabilitacja“ 2006, br. 4, str. 3–16.
- RISTIĆ Z.: *Kosovo: Umetnost (ne)zna za granice*. <https://www.dw.com/sr/kosovo-umetnost-nezna-za-granice/a-5009968>
- Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*. Ur. M. Maticki i dr. Beograd 2006.
- ŠLIWONIK L.: *Teatr dla życia. Kilka wyjaśnień, refleksji, propozycji*. U: *Teatr a dziecko specjalnej troski*. Ur. M. GLIŃSKI, L. MAKSYMOWICZ. Słupsk 1999, str. 61–66.
- SOLAR M.: *Kroz trnje hiperfenomena stranosti*. „Habitus“ 2005, br. 11–12, str. 247–254.
- ŠIMPRAGA M.: *‘Šest lica u jednini’ – kazališna priča o hrabrim ženama iz Hrvatske i regije*. <https://www.crol.hr/index.php/kultura/7586-sest-lica-u-jednini-kazalisna-prica-o-hrabrim-zenama-iz-hrvatske-i-regije>
- TOKARCZUK O.: *Literatura jest zbudowana na czułości. Mowa noblowska Olgi Tokarczuk*, prev. G. Abrasowicz, 7.12.2019. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1934932,1-literatura-jest-zbudowana-na-czulosci-mowa-noblowska-olgi-tokarczuk.read>
- VALDENFELS B.: *Topografija stranog: studije o fenomenologiji stranog*, prev. D. Prole. Novi Sad 2005.
- VUJANOVIĆ A.: *Studije performansa i/kao studije kulture: Procesi »deauratizacije« umetničkog dela*. U: *Uvod u studije performansa*. Ur. A. JOVIĆEVIĆ, A. VUJANOVIĆ. Beograd 2007, str. 87–95.
- WEBSTER M.: *Community Arts Workers: Finding Voices, Making Choices*. Bramcote Hills 1997. *Zërat/Glasovi/Voices*. Ur. J. NEZIRAJ, A. ZADEL. Priština 2006.