



ИВАНА КОЉЕНШИЋ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

БЕОГРАД

2016.



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ
позоришта, филма, радија и телевизије

Докторске научне студије теорије драмских уметности, медија и
културе

ПОЕТИКА ДАХ ТЕАТРА: ОД ПРОЦЕСА ИСТРАЖИВАЊА У
ПОЗОРИШТУ ДО ДРУШТВЕНОГ АНГАЖМАНА

Менторка

др Дивна Вуксановић, ред. проф.

Кандидаткиња

мастер Ивана Кољеншић

индекс број: 7/2009д

Београд, фебруар 2016.

Изјаве захвалности

Без обзира на то што не постоје речи којима могу да се захвалим својој менторки Дивни Вуксановић, осећам потребу да овом приликом остане забележена захвалност на неисцрпној количини љубави и професионалне подршке којом ме је обасипала и водила кроз израду овог рада.

Такође се захваљујем члановима комисије, професорки Милени Драгићевић-Шешић, која ме је подржала још приликом избора теме. Ова дисертација се умногome ослања на њене радове, тако да ми је њен глас све време био присутан у мислима, пружајући ми инспиративан извор цитата и референци. Најљубазније се захваљујем професору Ивану Меденици, који је важним сугестијама и критичким примедбама значајно допринео подизању квалитета ове дисертације. Хвала доценту Влатку Илићу на стручним саветима, али много више на охрабривању да се корак по корак суочавам са изазовима процеса рада. Хвала професору Дамиру Смиљанићу на указаном поверењу за учешће у раду комисије. Захваљујем се Факултету драмских уметности, на челу са деканом проф. мр Зораном Поповићем, који ми је изашао у сусрет и омогућио да са што мање брига приведем крају израду доктората.

Захваљујем се ДАХ Театру, нарочито Дијани Милошевић и Ивани Миленовић Поповић на помоћи приликом истраживачког рада, на моралној подршци и на томе што су ми врата ДАХ Театра отворена. Од уметника окупљених око идеје ДАХ Театра сам позајмљивала храброст, доследност и истрајност док сам писала о њима.

Породици и пријатељима хвала на безусловној љубави, подршци и стрпљењу.

Хвала свима од срца и уз дубоки наклон,

Ивана Кољеншић

Изјава о ауторству

Потписани-а __Ивана Кољеншић_____

број индекса __7/2009д_____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Поетика ДАХ Театра: Од процеса истраживања у позоришту до друштвеног ангажмана

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора ___Ивана Кољеншић_____

Број индекса _____7/2009д_____

Докторски студијски програм_ Теорија драмских уметности, медија и културе_____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Поетика ДАХ Театар: Од процеса истраживања у позоришту до друштвеног ангажмана

Ментор ___др Дивна Вуксановић, ред. проф. _____

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора)___Ивана Кољеншић_____

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Поетика ДАХ Театра: Од процеса истраживања у позоришту до друштвеног ангажмана

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Садржај

| | |
|---|----|
| Апстракт..... | 9 |
| 1. Увод..... | 10 |
| 1.1. Предмет рада..... | 14 |
| 1.2. Циљеви истраживања..... | 15 |
| 1.3. Хипотетички оквир тезе..... | 16 |
| 1.4. Методологија и технике истраживања..... | 19 |
| 1.5. Очекивани резултати истраживања..... | 21 |
| 1.6. Структура рада са прегледом теоријских извора..... | 23 |
| 1.7. Предисторија ДАХ Театра – Пут до Вавилона..... | 26 |
| 2. Културни идентитет Београда у позоришном наративу ДАХ Театра..... | 41 |
| 2.1. Мултикултурни и мултиетнички идентитет Београда у представи <i>Не/видљиви град</i> | 45 |
| 2.2. Покушај сагледавања националне историје кроз призму културне перцепције метрополе..... | 55 |
| 2.3. Преиспитивање односа према материјалном и нематеријалном културном наслеђу града у представама ДАХ Театра..... | 69 |
| 2.4. Простори извођења представа ДАХ Театра..... | 82 |

| | |
|---|-----|
| 3. Колективни културни идентитет..... | 90 |
| 3.1. Позоришни наратив ДАХ Театра као место сећања/памћења националне заједнице у контексту медијских манипулација и дезинформација - <i>Прича о чају</i> , Варијација на тему „Три сестре“ А. П. Чехова..... | 94 |
| 3.2. Политика сећања и помирења у представи <i>Прелазећи линију</i> | 104 |
| 3.3. Култура сећања/памћења у представи <i>Присуство одсуства</i> | 110 |
| 3.4. Реактуелизација забрањених/заборављених уметника кроз представе ДАХ Театра..... | 116 |
| 3.5. Југословенски идентитет као место колективног сећења у представи <i>Нежно, нежно, нежније</i> - студија случаја..... | 123 |
| 3.6. Публика и критика ДАХ Театра..... | 134 |
| 4. Идентитет уметника – однос професионалног и личног ангажмана..... | 143 |
| 4.1. Аутопоетичке представе Маје Митић и Сање Крсмановић Тасић, прве генерације глумица ДАХ Театра: <i>Унутрашња мандала</i> и <i>Плес са тамом</i> | 151 |
| 4.2. Допринос ДАХ Театра културној политици Београда: „Преношење пламена“, фестивал поводом 20 година рада ДАХ Театра (11-18. Јун 2011.)..... | 157 |
| 4.3. Аутопоетичка представа друге генерације глумаца ДАХ Театра: <i>Снови и препреке</i> | 161 |
| 4.4. Однос професионално-лично-лик на сцени у представи <i>Дрхтај руже</i> | 169 |
| 4.5. Поетика и етика одговорности ДАХ Театра (између активизма и утопије)..... | 175 |
| 5. Поетика анђела..... | 190 |
| 5.1. (Ид)ентитет анђела у позоришном наративу ДАХ Театра..... | 196 |
| 5.2. Фестивал „Театар као пут исцељења“..... | 209 |
| 6. Закључна разматрања..... | 214 |

| | |
|---|-----|
| 7. Прилози..... | 220 |
| 7.1. Представе ДАХ Театра..... | 220 |
| 7.2. Пројекти ДАХ Театра..... | 231 |
| 7.3. Чланови/це и сарадници/це ДАХ Театра..... | 234 |
| 7.4. Мреже и сарадња..... | 238 |
| 7.5. Позоришни фестивали у организацији ДАХ Театра..... | 240 |
| | |
| 8. Библиографија..... | 241 |
| Abstract..... | 252 |
| Биографија кандидаткиње..... | 253 |

Апстракт

ДАХ Театар су 1991. године основале редитељке Јадранка Анђелић и Дијана Милошевић по узору на најзначајније позоришне ствараоце 20. века, са циљем темељног истраживачког рада у позоришту, да би 1993. јасно дефинисале области интересовања и активности, које укључују радионице, предавања, семинаре, гостујуће представе, фестивале, формирајући ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања. Рад Центра је од самог почетка био окренут ка непрестаној размени знања, искуства и идеја међу уметницима и учесницима из различитих позоришних, културних, националних традиција, која преносе својој позоришној публици.

Поетика ДАХ Театра базирана је на отвореном и снажном друштвеном ангажману, али и на аутентичној, оригиналној, посебној „естетици” и препознатљивом језику и стилу представљања. Иако режију њихових представа најчешће потписује Дијана Милошевић, треба нагласити да су сви чланови/чланице ДАХ Театра аутори, односно ауторке, у распону од истраживачког рада и процеса настанка текста представе, до компоновања и сценског извођења оригиналне музике и плесне кореографије која је један од обавезних елемената у свим пројектима ове трупе, зато што сматрају да је позориште, пре свега, колективни уметнички чин.

Под позоришним наративом подразумевамо читав процес настанка представе, од почетне потребе да се препозна и укаже на неку друштвену аномалију, преко позоришног истраживања узрока, последица и начина на који ће се проблем позоришним средствима (ре)презентовати публици. Представе ДАХ Театра нису експлицитно критички настројене, већ се карактеристике културног, националног, етничког, и др. идентитета читају кроз друштвено ангажоване позиве на дијалог, толеранцију, саосећање, преузимање одговорности, помирење, међусобно уважавање и поштовање елементарних људских права, који су у складу са њиховом визијом хуманијег друштва.

Имаголошка методологија читања идентитета у позоришном наративу ДАХ Театра је начин на који желимо да предочимо релевантност њихове позоришне праксе овде и сада, али и да укажемо на њихов допринос унапређењу културе, образовања и друштвених односа на микро (позоришном), мезо (градском) и макро (националном) плану.

кључне речи: ДАХ Театар, имагологија, идентитет, друштвени ангажман, поетика.

1. Увод

Анализу деловања ДАХ Театра Центра за позоришна истраживања започињемо позоришним принципима којих се уметници/це окупљени/не око идеје овог позоришта придржавају и у креативном процесу стварања представа и у педагошком раду, али и у међуљудској комуникацији у области свакодневног живота:

„Ови принципи нас уче да користимо наша тела на не-свакодневни начин, тако да коришћењем више енергије можемо да пренесемо више енергије и на тај начин можемо да будемо живи и присутни на позорници. Али ови принципи нас уче и важнијим стварима: принцип дупле дирекције нас учи да свака акција може да садржи своју супротност и да она може да се изрази у телу али и у мислима. Да треба свему да прилазимо барем из два угла. Ивица баланса нас учи како да поставимо своју тежину када смо на сцени, како да избегнемо да будемо само 'мртво тело' или да радимо са мртвим балансом који је досадан и неактиван. Уместо тога радимо са ивицом баланса гурамо своју тежину у различите правце и користимо своје цело биће радећи чак и мале једноставне радње. Овај приступ треба да применимо код различитих радњи које чинимо у животу.

И радећи са променама у ритму и темпу значи радећи са тим да се буде органичан и жив. Тако рад на позоришним принципима нам може помоћи да створимо одређену улогу или карактер. Али оно што је најважније, учи нас да шта год да радимо, радимо са целим нашим бићем. Под било којим околностима, у било којој ситуацији, у било ком расположењу. Достојанствено и потпуно присутно.“¹

Поетика ДАХ Театра се умногоме ослања на идеје које су обележиле позоришно стваралаштво током прошлог века. С преласком из 19. у 20. век, као и оним што се у студијама театра назива *првим перформативним заокретом*², позориште почиње да се у све већој мери доживљава као догађај који окупља заједницу и који поред уметничког има

¹ Дијана Милошевић, „Позоришни принципи“, преузето из каталога за представу *Cirque Macabre* из 2002. године.

² Влатко Илић, „Уметност позоришта у времену велике конфузије“, *Зборник Факултета драмских уметности*, бр. 27, Београд, 13-30.

и друштвени значај. Преиспитивање односа између мита и ритуала (пре свега у контексту античког грчког театра), и претпоставка да је ритуал, као *изведба* мита, конститутиван када је у питању његово значење, довели су до парадигматске промене у разумевању позоришта и њему се пре свега приступа као друштвеном догађају. На таква уверења наилазимо и у пракси, код Артоа (Artaud), али и у политичком театру Пискагора (Piscator), Брехта (Brecht) или Ејзенштајна (Сергей Михайлович Эйзенштейн), док су представници антрополошке школе из Кембриџа заслужни за теоријско утемељење тезе о ритуалном пореклу и карактеру позоришта, која је нарочито значајна за позоришне ствараоце током друге половине прошлог века, пре свега Гротовског (Grotowsky), Шекнера (Schechner), Барбу (Barba), али и друге³. Независно од различитих полазишта ових аутора и разлика у њиховим поетикама, као заједничка се издваја идеја о *трансформацијској моћи* театра и то када су у питању појединци укључени у процесе његовог настанка али и публика, па самим тим и друштвене околности у којима позориште настаје.

Стога се и изјаве оснивачица ДАХ Театра надовезују на мисли Ричарда Шекнера: „Лепота ’сценске свести’ је у томе што активира алтернативе: ’ово’ и ’оно’ истовремено делују. У свакодневном животу људи живе своје судбине – све изгледа као да је унапред одређено, постоји мала могућност да се каже: ’Стоп, идемо из почетка’. Али сценска свест је конјуктивна, пуна алтернатива и могућности.“⁴ Овај начин размишљања/ посматрања/ проучавања, истовремено и непосредног учешћа и критичке дистанце у односу на предмет проучавања (или самог себе), позива на ревизију, уочавање и признање чињенице да друштвене околности, односно нечије сопствено знање нису једном заувек фиксирани, већ су предмет онога што Шекнер назива непрекидним *процесом проба*, преиспитивања и тестирања, а све са циљем активног учествовања у друштвеним процесима. Покушаћемо да у овом раду сагледамо улогу савременог позоришта у друштву, узимајући пример ДАХ Театра као парадигму независне културне сцене у Србији, који својом активистичком поетиком указује на аномалије у оквиру заједнице коју представља, користећи привилегију јавне речи да апелује на остварење хуманијег друштва.

³ Исто.

⁴ Ричард Шекнер, *Ка постмодерном позоришту, Између антропологије и позоришта*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1992, стр. 148.

Мирјана Миочиновић се у тексту „Фарса ибијевских размера“ позива на студију *О позоришту или нов оглед о драмској уметности* из 1773. године, француског писца Луја-Себастијана Мерсијеа (Mercier), блиског Дидроу (Diderot), цитирајући га: „Позориште је најјаче и најбрже средство да се несавладиво оборујају снаге разума и да се одједном убаци велика маса светлости у један народ”.⁵ Сагледавајући наш, савремени однос према театру она пише: „И види ли ико икакву сличност ове Мерсијеове идеје о улози позоришта у друштву са оним што ми данас имамо у нашем позоришту и са оним што уопште као гледаоци очекујемо од њега? Наравно да не види. Јер позориште је део наше садашње културе од које се у начелу не очекује да ‘оборуја снаге разума’ и ‘убаци велику масу светлости у један народ’, да човека просветли, да му омогући да разуме свет, а не да по њему главиња без икаквог компаса у нади да ће набасати на неког ко ће му показати пут.”⁶

Насупрот таквом односу према театру, и театру према друштву, мото ДАХ Театра од самог његовог оснивања гласи: *Разарању и насиљу у савременом свету се једино можемо супротставити стварањем смисла*. Стварање смисла у друштвеним околностима бесмисла и безнађа управо је та филозофска нит, али и креативни импулс који прожима области интересовања ове позоришне дружине упркос дехуманизацији друштва. Политичким ангажманом и тако схваћеном одговорношћу уметника са једне, и испитивањем могућности позоришног језика са друге стране, ДАХ Театар чува јасан континуитет деловања са тенденцијама позоришта шездесетих година, не губећи при том на својој актуелности, и један је од последњих упоришта авангарде на овим просторима. Ванинституционално позициониран, драгоцене поетике и погледа на свет који је овом друштву више него неопходан, остаје скрајнут и готово невидљив из позиције центра, тј. институционалне продукције и на њу усмерене културне политике.

ДАХ Театар се у свом позоришном наративу бави преиспитивањем националног, културног, урбаног, етничког, личног, политичког и др. идентитета, негујући културу сећања и промовишући позориште као место колективног сећања/памћења заједнице. Мануел Кастелс (Castells) под идентитетом подразумева: „процес стварања смисла на темељу културног атрибута или сродног низа културних атрибута којима је дата предност

⁵ Видети: Мирјана Миочиновић, „Фарса ибијевских размера“, Пешчаник, 06.06.2014. доступно на:

<http://pescanik.net/farsa-ibijevskih-razmera/>

⁶ Исто.

у односу према другим изворима смисла.⁷ Према мишљењу Љиљане Рогач, идентитет рефлектује живе процесе у друштву, креацију и промену друштвених и културних образаца и садржаја, али и стање одсуства промена. „Друштвени садржај идентитета се константно мења, као што се мењају и значења међусобног односа групних идентитета, и сваког личног и групног понаособ. Идентитет није датост, већ су његов садржај, динамика и смисао предмет изградње у оквиру одређене контекстуалне равни. У трагању за идентитетом, од суштинског значаја су процеси уобличавања вредносно-културних и институционалних образаца, као и комуникација са Другим.”⁸ У том смислу, ДАХ Театар препоручује позориште као место окупљања, дијалога и живе речи, као и модел активног рада на себи.

Као друштво прекинутих и дисонантних идентитета у, историјски посматрано, учесталим турбулентним околностима, утемељење личног идентитета је умногоме онемогућено, док измицању тог идентитета са друге стране доприноси и убрзана логика глобализације. „Шта је, дакле, човек с обзиром на питање идентитета које је претрпело не само проширења него и битне измене у самом појму, што даље имплицира могућу застарелост самог питања као питања, сагледаног у контексту убрзаног, готово патолошког развоја нових медија и технологија. Врста човек, као и могућност њене (само)идентификације, уз помоћ успостављања разлике према Другом, данас је, како тврди Вирилио, само једна од опција која ће се, међу другим облицима постојања, борити засвоја права.”⁹ Трагање за идентитетом у позоришном наративу ДАХ Театра је, пре свега у функцији теоретизовања и реализовања човека, док је трансформативна моћ театра модел личног раста и развоја са циљем да се кроз остваривање сопствене аутентичности допринесе заједници у чијим се оквирима човек остварује.

⁷ Мануел Кастелс, „Информацијско доба: економија, друштво и култура“, књига 2: *Моћ идентитета*, Голден маркетинг, Загреб, 2002, стр. 16.

⁸ Видети више у: Љиљана Рогач-Мијатовић, „Игра светлости и таме – Улога манифестација у обликовању сећања и идентитета града (Београд у данима Београда)“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2012_ljiljana_rogac_mijatovic.pdf

⁹ Дивна Вуксановић, *Филозофија медија: Онтологија, естетика, критика*, Чигоја, Београд, 2007, стр. 83.

1.1. Предмет рада

Предмет рада обухвата специфичност позоришног израза ДАХ Театра - етику, естетику (поетику), континуитет стваралаштва, мотиве, односно теме којима се ова позоришна трупа бави, њихов допринос расветљавању болних тачака, заборављених личности и проблема са којима се суочава савремено друштво у Србији, затим храброст да се прекине са културом порицања, заборава, невидљивих ентитета, као и многе друге аспекте који су обједињени под феноменом ДАХ Театра. Ослањајући се на традицију редитељског позоришта 20. века, делатност ДАХ Театра осим позоришне продукције, обухвата и рад Центра за позоришна истраживања, активизам, умрежење и сарадњу са мултидисциплинарно оријентисаним уметницима, грађанским иницијативама, затим фестивале, предавања, трибине и радионице и сл.

Концепт и континуитет рада ДАХ Театра их препоручује као релевантне актере независне културне сцене који својим деловањем доприносе спровођењу стратегија градских културних политика са вишеструким импликацијама: ревитализација градских простора и градског наслеђа, промоција културне разноликости, кохезија становништва, преиспитивање културног идентитета града, оснаживање грађанског духа, окупљање креативног миљеа и др. Тренутак настанка ДАХ Театра 1991. се подудару са почетком грађанског рата и распада Југославије, тако да се кроз њихов позоришни наратив прелама друштвено политички контекст са свим последицама турбулентних околности историјских догађаја на овим просторима, упркос којима је ДАХ Театар успео да се утемељи и опстане током протеклих двадестет пет година.

„Врло је важно да развојна филозофија организације, иако обично има основу у одређеној поетици, тј. уметничком изразу, на дужи рок функционише као релевантна уметничка платформа отвореног типа. Тако се већ изграђена репутација и углед користе за привлачење познатих имена и талентованих младих уметника и за осигуравање креативних услова стварања и могуће финализације појединих пројеката. Уколико је организација у томе успешна, временом ће је велики број уметника бележити као важну референцу у сопственом уметничком и креативном раду. Тако, на пример, Один театар у

Данској функционише и као театар и као платформа отвореног типа за цео покрет такозваног 'трећег позоришта'.¹⁰ Позоришно стваралаштво ДАХ Театра се управо ослања на идеју позоришта Один театра, док им је њихов оснивач и уметнички директор Еуђенио Барба (Eugenio Barba) био и остао велики узор, инспирација, учитељ и пријатељ. Из тог разлога ћемо се у уводном делу рада осврнути на његов непосредни утицај, али и утицај његовог учитеља Јежија Гротовског (Jerzy Grotowski) на формирање поетике ДАХ Театра.

1.2. Циљеви истраживања

Основни циљ рада је покушај да се научној, стручној, али и широј јавности представи значај стваралаштва позоришне трупе ДАХ Театар, како у локалној заједници, тако и у интернационалним размерама. Праћењем генезе рада од уличног антиратног перформанса из 1992. године до професионалног театра и центра за позоришна истраживања, циљ нам је да истражимо како се историјски и друштвено-политички контекст прелама у уметничком изразу позоришне представе и постаје документ, место колективног сећања и памћења, сведочанство једног времена. Такође нам је циљ да поставимо питање моћи позоришне трупе да својим личним печатом активно учествује у оквирима друштва које представља, тако што на национализам одговара неговањем културног наслеђа, а на примитивизам – учењем и усавршавањем. Желимо да укажемо и на то да теме, кроз које ДАХ Театар исказује своју поетику, доследно остају повезане са односом појединца и друштва, као и улогом уметника у „мрачним временима“.¹¹ На трагу филозофије Мартина Хајдегера (Heidegger), уметници „за дах одважнији“¹² окупљени око идеје ангажованог

¹⁰ Милена Драгићевић-Шешић и Сањин Драгојевић, *Менаџмент уметности у турбулентним околностима*, Клио, Београд, 2005, стр. 173.

¹¹ Прва изведена представа ДАХ Театра, антиратни перформанс из 1992. године *Ова вавилонска пометња* базирана је на ангажованој поезији Бертолда Брехта.

(„У мрачним временима, хоће ли бити певања у мрачним временима?

Да, биће певања о мрачним временима.“)

¹² Стихови Рајнер Марија Рилкеа у: Мартин Хајдегер, *Шумски путеви*, превео са немачког Божидар Зец, Плато, Београд, 2000, стр. 232.

позоришта кроз своју уметничку праксу одговарају на питање: чему песници у оскудно време?

У оквиру деловања позоришне трупе ДАХ Театар, циљ нам је да представимо и следеће активности: истраживање идентитета, јачање социјалне кохезије, побољшање локалног имиџа, промовисање толеранције, дефинисање и остваривање интереса на релацији појединац – друштво у локалној средини, развијање самопоуздања, изградња партнерства између приватног и јавног сектора, јачање организационих капацитета и прикупљање финансијских средстава, подржавање независности уметничких пракси и истраживање визије будућности, које им обезбеђују статус и интегритет независне уметничке платформе.

И коначно, циљ нам је да упоредимо представе креиране од стране ДАХ Театра, са сликама које као друштво сами о себи производимо, да бисмо на тај начин покушали да испитамо домет локалног, али и ширег друштвеног деловања ДАХ Театра Центра за позоришна истраживања, који је кроз добијене награде и признања већ позициониран на културној мапи интернационалних размера.

1.3. Хипотетички оквир тезе

Свеукупно стваралаштво професионалне, експерименталне позоришне трупе ДАХ Театар, које обухвата и позоришна истраживања, едукацију младих глумаца и редитеља, активизам, учествовање на међународним позоришним фестивалима итд, представља успешан модел функционисања ванинституционалног позоришног и друштвено одговорног деловања и вредан је пажње као парадигма континуираног раста и развоја театра упркос незавидним друштвеним околностима. Ми ћемо у овом раду покушати да докажемо да је поред високог квалитета позоришне продукције, стратешки значај и социокултурни потенцијал овог позоришног концепта препознат на регионалној и међународној културној мапи света. Без обзира на то што из позоришног наратива ДАХ

Театра ишчитавамо идентитете у оквирима савременог друштва у Србији, њихов апел за хуманије друштво је универзалног карактера.

Основна хипотеза овог истраживања састоји се у томе да је ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања динамичан и отворен модел деловања са јасно артикулисаном вредносном оријентацијом који својим потенцијалом значајно доприноси развоју грађанског друштва у складу са демократским начелима и вредностима. Такав театар има капацитет да својим активним деловањем утиче на унапређење културе, образовања и друштвених односа на микро (позоришном), мезо (градском) и макро (националном) плану. Позоришни израз је у њиховом случају инструмент који има снагу да се суочи са значајним културно-политичким питањима и проблемима заједнице, али и да понуди модел решавања истих, на градском, државном, и пре свега на људском индивидуалном нивоу деловања.

Помоћне хипотезе би биле следеће:

1. Позоришна, односно уметничка изврсност је предуслов за успешну реализацију других циљева деловања ДАХ Театра.
2. Друштвене, економске, политичке и историјске околности пресудно су утицале на настанак, развој и истрајавање у поетици заснованој на идеји одговорности, јер управо услед њих ДАХ Театар опстаје као самоодржива уметничка заједница.
3. Примењујући адекватан динамички модел интегративне и инклузивне културне политике, ДАХ Театар кроз своју поетику редефинише и реafirмише културни идентитет заједнице коју представља, негујући културу колективног сећања и памћења.
4. Едукацијом публике која је позвана да присуствује процесима стварања представа, предавањима, као и да учествује у разговорима и да на различите начине сарађује са ДАХ Театром, временом је формирана и однегована мрежа познавалаца, поштовалаца и присталица њихове поетике.
5. ДАХ Театар доприноси развоју савременог грађанског друштва сагледавањем односа између начина, средстава и ефеката репрезентација културног и

националног идентитета са једне стране и друштвено-политичке стварности са друге; као и реакције публике на то што се кроз уметнички израз позоришне представе ишчитава као место колективног сећања/памћења, али и место актуелних друштвених проблема.

6. ДАХ Театар позориште промовише као место сусрета, дијалога, окупљања, сарадње, уточиште, место колективног сећања, односно памћења културне заједнице и бескомпромисно се суочава са болним темама инсистирајући на улози уметника у друштву, супротстављајући се на тај начин општем бесмислу.

7. И након периода рата, током којег је антиратни перформанс на градским улицама у режимским медијима представљен као чин издаје спроведен од стране страних плаћеника, ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања и даље опстаје као међународно призната, независна, непрофитна, невладина организација.

8. ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања представља уметничку платформу која својим активистичким деловањем охрабрује, подржава и инспирише новонастале иницијативе алтернативне позоришне сцене.

9. ДАХ Театар је, без обзира на то што је прва и најзначајнија алтернативна позоришна група у региону, инспиративан модел заједнице која непрестано ради на свом развоју, професионалном усавршавању и изналажењу нових начина позоришног израза.

10. На трагу редитељског позоришта на чија се истраживања наставља, ДАХ Театар преиспитује спознајну и исцелитељску моћ театра.

Овако постављене помоћне хипотезе које ћемо кроз рад доказивати заокружују студију о ДАХ Театру пре свега као аутентичној позоришној платформи у нашој земљи, који и својим позоришним стваралаштвом и друштвено политичким ангажманом значајно доприноси унапређењу културних прилика у нас. Читањем културног, националног, урбаног, етничког, социјалног и др. идентитета из позоришног наратива ДАХ Театра желимо да одговоримо на питање због чега је идеја позоришта ДАХ Театра нама битна?

1.4. Методологија и технике истраживања

У процесу израде докторске дисертације коришћене су различите методе и технике истраживања помоћу којих долазимо до одговарајућег закључка и провере постављених хипотеза. Комплексност теме условила је интердисциплинарни методолошки приступ, који повезује научне области историје и социологије позоришта, студија позоришта, студија извођачких уметности, социологије града, теорије културе и др. у оквирима друштвених наука.

Истраживачки рад смо започели упознавањем са позоришном продукцијом ДАХ Театра, гледањем представа и снимака представа и прикупљањем доступних пратећих материјала, критика, интервјуа из релевантних позоришних часописа, што чини емпиријску основу рада, да бисмо грађу организовали у четири целине (културни идентитет града, колективни културни идентитет, идентитет уметника и ид/ентитет анђела) сачињене преваходно од анализа представа. Пошто нас је у овом раду занимало да се бавимо читањем идентитета кроз процес настанка представе, имаголошка методологија нам управо омогућава да сагледамо одраз националног и културног идентитета заједнице у позоришном наративу ДАХ Театра. При томе би требало имати на уму и ефекте представљања националног, културног, етничког и др. идентитета на значајним интернационалним позоришним фестивалима и гостовањима ове позоришне трупе широм света.

Контитуитет позоришног стваралаштва ДАХ Театра нам пружа двадесетпетогодишњи текстуални опус сагледавања динамике друштвено-политичких прилика и промена у оквирима друштва чије карактеристике читамо управо у односу на те промене. Имаголошка методологија подразумева читање националних, етничких и др. карактеристика које се на бази стереотипа региструју у тексовима културе. Делујући као глас савести овог друштва, ДАХ Театар се од самог оснивања бави преиспитивањем идентитета са циљем оснаживања грађанског друштва, на тај начин што у свој позоришни наратив уводи падаригму личног сећања, чиме се доводе у питање стереотипи укорени у званичном колективном сећању.

Користећи дескриптивно-историографску методу, овако организовану грађу смо ставили у шири друштвено-историјски и културно-политички контекст деведесетих година, у оквиру којих се преклапа настанак ДАХ Театра са почетком грађанског рата и распада Југославије и на тај начин успостављамо однос проблема друштвено-политичке реалности са темама којима се у актуелном тренутку кроз своје представе ДАХ Театар бави.

Са друге стране, теоретизација поетике ДАХ Театра и њиховог друштвеног ангажмана кроз уметничку праксу захтевала је и изналажење одговарајућег имтерпретативног метода, а који би се заснивао на релевантној литератури из области историје и социологије позоришта, теорије извођачких уметности, теорије културе, социологије града, затим стручним часописима, зборницима радова, веб сајтовима који се односе на претходно наведене области, као и магистарским и докторским радовима који су блиски теми овог рада. Применом компаративне анализе показали смо на које се најзначајније уметничке покрете и платформе ДАХ Театар ослања приликом свог утемељења, да би од антиратног уличног перформанса из 1992. године прерастао у ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања, јединствен на овим просторима.

ДАХ Театар посматрамо као парадигму независне позоришне сцене и кроз ту призму пратимо њихов допринос културној политици, нарочито у турбулентним околностима деведесетих година, али и у контексту актуелног тзв. периода транзиције, па нам је у том смислу за рад била неопходна терминологија из области менаџмента позоришта и културе и културне политике.

Овде треба да истакнемо да нам је идеја била да интерпретацију конкретних представа, а које анализирамо са циљем да аргументујемо релевантност тема које се у њима обрађују, заокружимо са интервјуом са члановима/чланицама ДАХ Театра. Међутим, доследност њихових изјава у већ постојећим интервјуима током протеклих двадесет пет година, која је у складу са њиховом доследношћу бављења позориштем упркос свим друштвено-политичким околностима, умногоме нам је олакшала посао, тако да нисмо изворно користили интервју као технику истраживања, већ њихове исказе везане за уметничко и друштвено ангажовано деловање преузимамо из часописа, дневних новина и са њиховог званичног сајта. Позоришна критика представа ДАХ Театра укључује приказе и ауторске текстове чланова/чланица ДАХ Театра из домаћих и страних позоришних часописа. Такође

напомињемо да пратећи материјали њихових представа, у виду каталога, брошура и званичног сајта садрже аутопоетичке исказе које у овом раду наводимо да бисмо што верније представили сам истраживачки процес који претходи настанку одређене представе.

1.5. Очекивани резултати истраживања

У оквиру наших званичних институција културе не постоји обимна студија која се бави радом ДАХ Театра, па се надамо да ће ово истраживање допринети промовисању њиховог значаја у домаћој стручној, али и широј јавности. Списак литературе садржи четири књиге страних аутора о ДАХ Театру, који је препознат као представник савременог српског перформанса у контексту источноевропског театра, перформанса и уметности побуне, а такође и његовој улози у креативном решавању конфликта и укључивању мањина у заједницу. Проучавање рада ДАХ Театра Центра за позоришна истраживања подразумева интердисциплинарни приступ, али и разумевање контекста његовог настанка током распада Југославије, те друштвено-политички амбијент ратова, избеглиштва, санкција, криза и најезде турбо-фолка, транзицију ка демократизацији друштва и исцрпљујућу евроинтеграцију.

Међутим, тежиште рада и оно што сматрамо да ће бити и наш научни допринос, јесте имаголошко читање поетике ДАХ Театра. Имаголошко читање¹³ наратива позоришне

¹³ Имагологија се као самостална научна дисциплина развија из компаративне књижевности, па је почетни фокус био слика, представа (*imago*) Другог, најчешће странца, у књижевном делу. Темелји имаголошким изучавањима постављени су преласком са традиционалног појма *егзистенције* на појмове *перцепције* и *представљања*, и увођењем бинарног пара појму идентитета који своју пуноћу и целовитост сада стиче тек у комбинацији са *алтеритетом*. Имагологија се бави представом, презентацијом идентитета (културног, националног, етничког и др.) као текстуалном стратегијом и дискурсом, где је, у најкраћим цртама, циљ да се препозна и опише порекло, процес и функционисање стереотипа: Нација, група, појединац X у наративном тексту (књижевном делу, драми, филму, стрипу) има низ одлика Y. Интердисциплинарност имагологије подразумева знања из осталих друштвених наука, да би се одговорило на питање услова и узрока настанка одређених слика у датом друштвено/политичко/културно/историјском контексту.

представе значи стављање у однос националног и културног идентитета са репрезентацијом истог, у овом случају – на аутентичној позоришној сцени. Културне и националне карактеристике једне заједнице не подлежу проверљивим информацијама и чињеницама, и према имаголошким истраживањима се на нивоу стереотипа, клишеа и општих места региструју у текстовима културе са циљем да се опише порекло, процес и функција националних стереотипа, да се они препознају, објасне и освесте. Имаголози не престају да подвлаче да никада нису ни покушавали да прикажу каква је заиста ова или она нација или етничка група, већ само како је приказана, што њихово истраживање смешта у поље метадискурзивности, а проучавање слика и представа виде као проучавање својства текста и интелектуални производ дискурса. У оквиру имагологије, аутоимагинативно стварање, тј. продукција представа о себи и сопственој заједници, постаје све изразитије поље интересовања компаристичко-имаголошких истраживања и тумачења. Приликом израде овог рада од посебног значаја нам је била имаголошка студија *Imagology: The Cultural construction and literary representation of national characters*, из едиције *Studia Imagologica*, коју су приредили Манфред Белер (Manfred Beller) и Јуп Лерсен (Joep Leerssen).

Национални идентитет представљен у тексту културе, у овом случају у представи независне позоришне трупе, с једне стране је субјективно виђење аутора, али и могућност идентификације припадника националне заједнице. Представа као производ културе колективног сећања и историјског памћења једног народа много је упечатљивија него историографски документи, носилац је духа времена и наша је слика о Нама на основу које се представљамо Другима. У том смислу, представа на домаћем терену нуди могућности идентификације са ауторским (субјективним) виђењем прилика у друштву на основу заједничког искуства, док је у иностранству представник националне, етничке или културне заједнице без обзира на универзалност тема којима се бави.

Судбина савременог друштва представљена је у уметничком изразу позоришне трупе ДАХ Театар са циљем саморазумевања и самореализације, док је, са друге стране, судбина позоришне трупе условљена судбином друштва. Бављењем позориштем више од двадесет година у крајње незавидним условима, стварањем позоришних представа које црпе свој смисао из разумевања друштвене стварности, да би преведене на позоришни језик

комуницирале са друштвом не као критика, већ као позив на суочавање са проблемима, отварањем дијалога, постављањем питања, охрабривањем, али и непрекидним процесом учења и рада на себи, ДАХ Театар је утемељен као успешан театарски модел који својим деловањем доприноси заједници.

1.6. Структура рада са прегледом теоријских извора

Рад је условно састављен из четири целине, као четири подједнако важна идентитета, поређана од општег ка појединачном, у односу на које смо груписали представе ДАХ Театра. Овде под појмом идентитета подразумевамо културни идентитет града, као наднационални, урбани идентитет који прати динамику савременог човека и његовог искуства живљења у граду; затим колективни културни идентитет који је укореењен у традицији националне заједнице; идентитет уметника као свесног појединца који преиспитује своју улогу са циљем доприноса друштву које представља и (ид)ентитет анђела, који је у позоришном наративу ДАХ Театра носилац врлине, односно најузвишенијих људских квалитета.

1. Културни идентитет Београда у позоришном наративу ДАХ Театра представља дијалог са духом Београда који нестаје, а који се огледа(о) у модерном, урбаном, космополитском граду. Оно што такође доприноси измицању тог аутентичног Београда је раскорак између урушавања система вредности деведесетих година и убрзаног процеса глобализације због којег сви велики градови личе једни на друге.

Представе које илуструју начин на који ДАХ Театар промишља теме о граду су: *Не/видљиви град* из 2005. године, *Водич кроз алтернативну историју Београда* из 2006. и *Тражење града* из 2007. године. У питању су три потпуно различите представе које из различитих углова сагледавају проблем живљена у савременом Београду, позивајући на мултиетничку толеранцију, преиспитивање односа националног/традиционалног идентитета и урбаног, али и тражење инспирације у

релевантним појединцима или покретима који су део нашег културног наслеђа, а њихов се допринос заборавља и заминарује.

У овом поглављу ослањамо се на теоријску платформу *Британских студија културе*, које су приредили Дејвид Морли (David Morley) и Кевин Робинс, а односи се на преиспитивање националног идентитета у савременом урбаном контексту. Од домаћих аутора највише се позивамо на теоретичаре окупљене око часописа за теорију и социологију културе и културну политику *Култура*, број 122/123, који је приредила Дивна Вуксановић и књигу *Урбани спектакл*, коју су приредиле Милена Драгићевић-Шешић и Ирена Шантевска.

2. Колективни културни идентитет смо покушали да представимо као место колективног сећања/памћења заједнице, које у представама ДАХ Театра остаје као сведочанство духа времена, па се у овом поглављу највише везујемо за Дивиниоову (Jean Divignaud) *Социологију позоришта* и *Постдрамско казалиште* Ханс-Тис Лемана (Hans-Ties Lehmann). Друштвени ангажман ове позоришне трупе пратимо кроз позиве да се као друштво одредимо у односу на болна и трауматична искуства ратова на простору бивше Југославије деведесетих година. ДАХ Театар уводи парадигму личног, приватног сећања које доводи у питање парадигму званичног сећања националне заједнице.

Представе *Прича о чају* из 2006. године, *Прелазећи линију* из 2009. и *Присуство одсуства* из 2013. се баве сагледавањем последица културе порицања, потискивања и заорава, нудећи модел суочавања са проблемима у оквирима друштвених иницијатива, са циљем охрабривања, превазилажења траума, помирења, изградње поверења и настављања заједничког суживота на овим просторима. У овом поглављу се бавимо и појединцима и покретима који су део нашег културног наслеђа, које ДАХ Театар кроз своју уметничку праксу „рехабилитује“. Југословенски идентитет такође представља део колективног идентитета, па из позоришног наратива ДАХ Театра ишчитавамо и тему југоносталгије, као места колективног сећања заједнице. Поглавље закључујемо пријемом идеје позоришта ДАХ Театра код публике – критике – друштва.

3. Идентитет уметника окупљених око ДАХ Театра представља глас свесних појединаца који се кроз свој уметнички активизам супротстављају разарању и насиљу. Овде испитујемо однос лично-политичко у постдрамском позоришту ослањајући се на Ханс-Тис Леманову парадигму постдрамског позоришта, али и правимо осврт на најзначајније представнике политичког позоришта. У оквиру овог поглавља се бавимо и питањем поетике и етике ДАХ Театра засноване на идеји одговорности и у том светлу анализирамо аутопоетичке представе *Унутрашња мандала* и *Плес са тамом* из 2002. године, *Снови и препреке* из 2012. и *Дрхтај руже* из 2015. године.

4. Поетика анђела заокружује поетику ДАХ Театра кроз увођење (ид)ентитета анђела. Овде ћемо покушати да сагледамо каква је њихова функција у представама у којима се појављују експлицитно (*Ова вавилонска пометња* из 1992. године, *Сећање анђела* из 1996. и *Анђели у градовима* из 1998. године), али и како су наговештени у њиховом свеукупном позоришном наративу. У овом поглављу се ослањамо на Бењаминову (Walter Benjamin) теорију, филозофију Мартина Хајдегера и Рилкеову поезију, али се бавимо и компаративном анализом филмова *Небо над Берлином* Вима Вендерса (Wim Wenders) и *Анђели у Америци* у режији Мајка Николса (Mike Nichols), према сценарију Тонија Кушнера (Tony Kushner), а све са циљем да укажемо на метафизичку структуру представа ДАХ Театра. На трагу Артоовог позоришта, истражујемо и спознајну и исцелитељску улогу ДАХ Театра.

1.7. Предисторија ДАХ Театра – Пут до Вавилона

За имагологију је, за разлику од једног броја друштвено-хуманистичких наука, као и за поетике које испитује, а посебно за преиспитивања која се односе на интердисциплинарни приступ темама које се тичу перцепције историјских збивања, као и дешавања у култури, веома важно ураћање у контекст прошлости, како би се стекао увид у корене развојних процеса самоогледања или огледања једне појаве у другој. У случају Дах Театра, поглед у прошлост, ка својим театарским „прецима“ и узорима, није, или не би требало да буде, једноставан задатак, у смислу пуког навођења фактографије. Јер, поетика ДАХ Театра, у себе укључује много више од „пресликавања“ узора из прошлости. За нас, ту је реч о сталном и „живом“ прожимању садашњости и блиске културне прошлости, а што се све прелама у аутентичној поетици ДАХ Театра, и њеном имаголошком контексту испитивања.

Рад ДАХ Театра се у много чему ослања на поетике позоришних стваралаца из друге половине двадесетог века, пре свега чувеног пољског редитеља Жежија Гротовског, који за ДАХ Театар представља једну од важнијих фигура. Због тога би бављење ДАХ Театром требало најпре започети разматрањем његовог рада и утицаја који Гротовски има на ствараоце који се позориштем баве након њега.

У својој књизи *Празан простор*, Питер Брук (Peter Brook) нас у причу о Гротовском уводи речима којима обично почињу бајке: „У Пољској постоји једна омања трупа која такође има свети циљ. Предводи је визионар, Жежи Гротовски.“¹⁴ Његово промишљање *Посвећеног театра* је у највећој мери инспирисано управо трагањима Гротовског. „Театру није циљ сам театар; попут плеса или музике у одређеним дервишким редовима, театар је средство за самопроучавање, самоистраживање, могућност за сопствено спасење.“¹⁵ О томе говори и сам Гротовски који позоришна истраживања не ставља у службу глумца, *већ човека*, док се кроз свој уметнички рад не бави питањем како играти, *већ како живети*. „Ми смо жив поток, река реакција, поток импулса који обухвата наша

¹⁴ Питер Брук, *Празан простор*, Лапис, Београд, 1995, стр. 65.

¹⁵ Исто, стр. 66.

чула и наше тело. И то је заправо тај 'стваралачки материјал' за који питате... (...) Непрестано ми постављају питање како спасити позориште. А заправо то што би требало питати гласи: како спасити себе?"¹⁶ Из овога већ наслућујемо визију позоришта која ће се преко Театра 13 редова, а затим Театра Лабораторијума и Один театра пренети на ДАХ Театар, а уверења смо, и на генерације које стасавају у њиховом окриљу.

Путеви ове двојице позоришних редитеља и истраживача су се преплитали и управо њихова сарадња даје пуноћу исказима Питера Брука који документује сусрете са Гротовским. Услови стваралаштва у *Посвећеном позоришту* се по његовом мишљењу одликују оскудним средствима, напорним радом, строгом дисциплином и апсолутном прецизношћу. „У терминологији Гротовског, глумац пушта да улога у њега *продре*; на почетку се цело његово биће томе опире, али сталним радом он достиже техничко савршенство; развијањем физичких и психичких средстава која му стоје на располагању, глумац доприноси рушењу баријера.“¹⁷ Такво *само-продирање*, према речима Брука, ближе је чину *откривања* него представљању, иако се врши глумачком улогом. Да би улогу остварио, глумац је принуђен да се у потпуности разоткрије. „На тај начин извођачки чин постаје чин жртвовања онога што већина људи више воли да сакрије – ово жртвовање је поклон гледаоцу. (...) Глумци Гротовског своју представу нуде као обред онима који желе да суделују: глумац призива, разголићује оно што лежи у сваком човеку, а скривено је испод свакодневице. Овај театар је посвећен јер је његова сврха света; његово место у друштву јасно је дефинисано и оно је одговор на потребу коју Црква више није у стању да испуни.“¹⁸

При том, пишући о посвећеном позоришту Брук не заобилази ни шири контекст послератне Пољске у који смешта позориште Жежија Гротовског. „Када се театар највише приближи разматрању истине у друштву, он је тада пре одраз жеље за променом, него уверења да је та промена на неки начин могућа. Логично је што се преиспитује улога појединца у друштву, његове дужности и потребе и што расправља о томе шта припада

¹⁶ Жежи Гротовски: „Такав какав јеси цео“, Одра 1972, бр. 5. (Текст заснован на стенограму конференције која се одржала 12.12.1970. у Њујорку).

¹⁷ Питер Брук, *Празан простор*, Лапис, Београд, 1995, стр. 66-67.

¹⁸ Исто.

њему, а шта држави. (...) Човек се пита зашто му је живот дат и са чим се може упоредити. Није случајно што нови метафизички театар Гротовског расте у земљи натопљеној комунизмом колико и католичанством.¹⁹ Налик Бруковим запажањима, могли бисмо рећи да је жеља за променом у позоришном наративу ДАХ Театра артикулисана кроз позиве на конституисање хуманијег друштва, које почива на активном учешћу свесног, одговорног појединца који је мотивисан и способан да у оквирима свог деловања на најбољи могући начин допринесе заједници. А на трагу Гротовског, они који стварају под окриљем ДАХ Театра то покушавају да постигну сличним „жртвовањем“, односно, представама и улогама којима пре разоткривају себе, уместо што приказују некакав фиктивни свет једног драмског дела.

Непосредно искуство заједничког рада са Гротовским Питер Брук описује речима: „Гротовски је пре прве пробе са нашим глумцима тражио да се под почисти, а одећа и све личне ствари изнесу из сале. Онда је сео за сто, обраћајући се глумцима издалека, не дозвољавајући пушење или разговор. Овако затегнута атмосфера омогућила је једну врсту искуства.“²⁰ Више детаља ове сарадње Брук износи у предговору књиге Жежија Гротовског *Ка сиромашном позоришту*, где говори о начину рада са глумцима: „Сваком глумцу се даје низ шокова. Шок суочавања са собом пред једноставним, непобитним изазовима. Шок због запажања сопствених изврдавања, трикова и клишеа. Шок због наслућивања нечег од сопствених огромних и недирнутих извора. Шок због примораности да се запита зашто је уопште глумац. Шок због примораности да призна да ова питања стварно постоје и да – упркос дугој енглеској традицији избегавања озбиљности у позоришној уметности – долази време кад се морамо суочити са њима. Шок због открића да се жели суочити са њима. Шок због спознаје да је негде у свету глума уметност апсолутне посвећености, монашке и потпуне.“²¹

И у складу с тим Брук већ на почетку свог предговора изјављује: „Гротовски је јединствен. Зашто? Зато што, колико ја знам, нико други на свету после Станиславског

¹⁹ Исто, стр. 95-96.

²⁰ Исто, стр. 144.

²¹ „Питер Брук о Гротовском“ у: Жежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту*, ИЦС, Београд, 1976, стр. 13.

није испитивао природу глуме, њен феномен, значење, карактер и разумевање њених ментално-физичко-емоционалних процеса тако дубоко и потпуно као Гротовски.²²

Док се погрешно или с правом говорило о методама и системима и код Брехта и, посебно, код Станиславског (Константи́н Серге́евич Станисла́вский), „Гротовски је одувек пажљиво избегавао да дефинише и зароби у круте формуле своје спознаје и искуства из области сценских и ритуалних уметности. Сходно томе, иако је гротовскизам раширен феномен, а гротовскијанаца је пун цео свет (како је то недавно приметио Шекнер), не постоји нико ко би могао озбиљно да говори о правилима или о правоверју театра који је практикован у име пољског мајстора. Ни сами наследници из Понтедере се не поистовећују са задатком да наставе традицију, а још мање да остану верни једној уметничкој или занатској линији; радије намеравају да слободно и без ограничења правоверности развијају спознаје стечене током обуке.“²³

Сам Гротовски се тим поводом јасно одређује у свом завршном говору приликом одржавања семинара у Драмској школи Скара у Шведској 1966. године: „Не могу се поучавати готови методи. Не треба покушавати да се научи како да се одигра нека улога, како да се подеси висина гласа, како да се говори или хода. То су само клишеи, и стога се не треба бринути о њима. Не тражите готове методе за сваку прилику, јер ће то довести само до стереотипова. Научите због себе која су ваша сопствена ограничења, препреке, и како да их савладате. Након тога, шта год радите, радите предано. Уклоните из сваког типа вежбе било који покрет који је чисто гимнастички. Ако желите да урадите гимнастичку или акробатску вежбу, увек то урадите као спонтану радњу која је повезана спољним светом, другим људима или другим предметима. Нешто вас стимулише, а ви реагујете на то: у томе је свеколика тајна. Стимуланси, импулси и реакције.“²⁴ Зато представе ДАХ Театра не би ни требало тумачити упоређујући их са режијама Гротовског. Чланице/чланови ДАХ Театра нису, нити претендују да буду његови настављачи. Ипак,

²² Исто, стр. 12.

²³ Марко де Маринис, „Гротовски и његово наслеђе – Преношење, утицаји, непоразуми“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 146-147, Београд, 2009, стр. 13.

²⁴ Жежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту*, ИЦС, Београд, 1976, стр. 148.

посредни утицај оних идеја о позоришту и глуми, којих је Готовски истакнути пример, јесте неоспоран.

Поред класичног образовања, Готовски је проучавао све главне методе обуке глумца: физичке радње Станиславског, Дуленове (Dulin) ритмичке вежбе, Делсартове (Francois Delsarte) екстревертне и интровертне реакције, Мејерхољдову (Всеволод Эмильевич Мейерхољд) биомеханику, Вахтанговљеви (Евгений Вахтангов) синтезу. Сам Готовски пише: „Васпитан сам на Станиславском; његово стално проучавање, систематско обнављање метода опсервације и његов дијалектички однос према сопственом ранијем раду, чине га мојим узором. Станиславски је постављао кључна методолошка питања. Наша, пак, решења увелико се разликују од његових – каткада долазимо до супротних закључака.“²⁵

Осим тзв. класичних узора, а попут глумаца ДАХ Театра, Готовски је инспирацију налазио и у техникама обуке оријенталног позоришта, нарочито у Пекиншкој опери, индијском Катакалију и јапанском Но позоришту. Глумци Театра-лабораторије практиковали су, на пример, вежбе хата-јоге (са циљем да се постигне одређена физичка еластичност и концентрација), које је Готовски касније одбацио објашњавајући: „Постојала је извесна концентрација, али је била интровертна. Ова концентрација уништава сваку експресију; то је унутрашњи сан, безизражајна равнотежа – велики мир који докрајчује све радње. Требало је да нам ово буде јасно, будући да је циљ јоге заустављање три процеса: процеса мишљења, дисања и ејакулације. То значи да се заустављају сви животни процеси и да човек налази пуноћу и испуњење у свесној смрти, целини која је обухваћена сопственом нашом суштином. Не нападам јогу, али није она за глумце.“²⁶

За Готовског, позоришна магија је *јавно остваривање немогућег*, извођење ефеката које гледалац није у стању да репродукује. Поларитет теорије глуме Готовског дефинише се као оспољавање *тоталног чина* продирања у себе, као *аутопенетрација* и *артифицијелност*: једно је циљ, друго је средство за остваривање циља, а повезани су

²⁵ Исто, стр. 15.

²⁶ Исто, стр. 167-168.

међусобно нераскидивим дијалектичким везама. Развијајући сопствени приступ рада са глумцима, Готовски је временом елиминисао све оно што је по њему представљало *врећу трикова и рецепата* и пажњу посветио ослобађању од старих навика и психофизичких препрека на које глумац у раду наилази. Због тога се позоришне представе Жежија Готовског могу разумети и као врста вежбе која омогућава проверу глумачког метода. При чему се, и то је значајно, тек при сусрету са публиком заокружује истраживачки рад на свакој појединачној представи. „Не постављам један комад да бих друге поучио ономе што већ знам. Тек кад се представа заврши, а не пре тога, постајем мудрији. Сваки метод који не посеже за непознатим, лош је метод.“²⁷

Посредни утицај на рад ДАХ Театра можемо препознати и у томе што је Жежи Готовски од самог почетка бављења театром посао позоришног редитеља поистоветио са истраживачким радом. „Тражио сам да практичним експериментисањем дам одговоре на питања којима сам започео рад: Шта је позориште? Шта је то специфично за њега? Шта оно може учинити што филм и телевизија нису у стању? Два конкретна појма су се кристализовала: сиромашно позориште и представа као чин трансгресије.“²⁸ Сиромашно позориште Жежија Готовског наговештава сам Станиславски у завршном делу књиге *Мој живот у уметности*, где каже да су: „све остале сценске могућности до дна исцрпљене. Једини краљ и владар сцене је талентовани глумац.“²⁹

Сиромашно позориште настаје постепеним елиминисањем свега онога што је одвлачило пажњу од суштине позоришта: раскошна шминка, костим, сценографија, светлосни и звучни ефекти и утркивање са могућностима филма и телевизије. Сиромашно позориште преиспитује идеју литерарног театра или како га Леман назива *театра драмске парадигме* у којем је све подређено драмском тексту, од сликарства, архитектуре, музике, и других уметничких дисциплина, не би ли га вратио живом заједништву глумца и публике. Према речима Жежија Готовског, сиромашно позориште чини „неколико лудака који немају шта да изгубе, а не плаше се напорног рада.“³⁰ Истраживање представе као чина трансгресије

²⁷ Исто, стр. 77.

²⁸ Исто, стр. 18.

²⁹ К. С. Станиславски, *Мој живот у уметности*, Пролог, Загреб, 1988.

³⁰ Жежи Готовски, *Ка сиромашном позоришту*, ИЦС, Београд, 1976, стр. 42.

управо је разлог због којег се Гротовски враћао коренима и суштини позоришта, тражећи је у колективном искуству ритуала. Његови глумци теже да се остваре у *тоталном чину*, на исти начин на који древни ритуали воде до трансa.

Иако, из већ наведених разлога, ДАХ Театар не бисмо окарактерисали као пример сиромашног позоришта, бар не оног које практикује Гротовски, могло би се рећи да околности у којима Дијана Милошевић и Јадранка Анђелић оснивају ДАХ Театар суочавају ове две редитељке са сличним питањима: Шта је позориште? И шта значи бавити се позориштем у времену рата? И уколико су друге могућности отпора исцрпљене, шта је то што позориште може да учини?

Утицај Истока се не везује само за рад Гротовског, али је специфичан пут којим је Гротовски направио одклон од своје (европске/ словенске/ пољске/ католичке/ комунистичке) културне традиције, да би јој се, обогaћен искуством Истока, вратио. Твртко Куленовић се у својим студијама бавио односом класичног азијског и модерног европског театра, чиме је и разјаснио карактер утицаја на релацији исток-запад. „Аспект оријенталног утицаја који се исцрпљује у преношењу појединих сценских и драмских техника неупоредиво је мање значајан од онога који је допринео формулисању нових теоријских визија и система. Однос који се успоставља између твораца тих визија и система, Артоа, Брехта, Крејга, Гротовског с једне стране, и азијске традиције с друге стране, не може се на задовољавајући начин објаснити утицајем, бар не у дословном смислу те речи. Тај се однос пре може тумачити као радикална стваралачка трансформација примљених импулса, и као нужност истоветног закључивања у два мисаона тока који су по основном усмерењу истоветни. (...) Зато је код ових теоријских визија и система нужно говорити о посредном, а не директном утицају, чак и онда кад биографски подаци о њиховим ауторима упућују на интензивно друговање не само са појединим облицима азијског театра него и са духовним културама Азије у целини.“³¹

Гротовски је за литерарну основу једног од својих раних редитељских подухвата узео Калидасину *Шакунталу*, и том приликом у тренинг уводи оријенталне технике: јога-

³¹ Твртко Куленовић, *Теоријске основе модерног европског и класичног азијског позоришта*, Свјетлост, Сарајево, 1975, стр. 26.

вежбе, специјални тренинг извођача Катакалија и кинеску позоришну акробатику, да би их затим напустио придавајући им све мањи значај приликом даљег развоја своје особене поетике. „Гротовски је међу великим теоретичарима модерног европског театра онај који највише – јер свесно, *изневерава* оријентални утицај коме је био изложен, враћајући се у многим стварима европској традицији, али који управо комбиновањем тих двају искустава долази до закључка који за уметност позоришта имају универзалан значај. Његова књига *Ка сиромашном позоришту* (...) садржи као своју основну поруку, и насловом апострофирану, схватање које се у потпуности поклапа са схватањем класичне азијске традиције а по коме све што у представи постоји, постоји помоћу глумца и кроз глумца, а ради гледаоца, све остало јој је додато споља, представља њен лажни сјај и непотребно *богатство*.“³²

У овом кључу увиђамо блискост Гротовског са Артоом (Antonin Artaud), којег амерички театролог Леонард Пронко (Leonard Pronko) назива „декларисаним оријентоманом“. Иако је Театар Гротовског био најближи Артоовом идеалу, сам Гротовски о Артоу највише говори полемички, замерајући му да његове песничке визије нису оствариве у позоришној пракси. У тексту „Није био потпуно свој“ у књизи *Ка сиромашном позоришту* Гротовски покушава да се одвоји од Артоа, аргументујући разлике између његових визија и истраживачког рада Театра-лабораторије. „Арто је говорио о магији позоришта, а начин на који ју је је замислио оставља представе које на изванредан начин делују на нас. Можда их не разумемо потпуно, али схватамо да је он настојао да створи позориште које превазилази разум и психологију. И кад једног лепог дана откријемо да се суштина позоришта не налази нити у причању догађаја нити у расправљању неке хипотезе са публиком, нити представљању живота како се он појављује споља, не чак ни у визији – већ да је позориште чин који се извршава *овде и сада* у организму глумаца пред другим људима; кад откријемо да је позоришна стварност тренутна и да она није илустрација живота већ нешто што је повезано са животом *само по аналогији* – кад све ово схватимо, тад постављамо себи ово питање: није ли Арто управо говорио само о овоме?“³³ Ипак је Арто магију објашњавао магијом, а непознато непознатим.

³² Исто, стр. 30.

³³ Жежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту*, ИЦС, Београд, 1976, стр. 67.

Гротовски, за разлику од Артоа, схвата да је мит животна, а не уметничка категорија, да је позориште од њега узимало само фабулу и позоришним средствима је представљало на сцени. „Арто је сањао о стварању нових митова преко позоришта, али овај лепи сан је настао због недостатка прецизности код њега. Јер, мада мит чини основу или оквир за искуство целих генерација, на следећим генерацијама је да га створе, а не на позоришту. У најбољем случају, позориште је могло да допринесе кристализовању мита. Али тад би исувише личило на устаљене идеје да би било креативно.“³⁴ Зато Гротовски предлаже конфронтацију са митом, радије него идентификацију, преиспитивање традиционалних вредности које су се наталожиле у колективном људском искуству и бира драме које садрже мит, али не као митску причу, већ пре архетипску људску ситуацију, индивидуалну, социјалну или националну. Твртко Куленовић овај сукоб објашњава као „структурални сукоб између начина на који је мит у драми презентира и начина на који се сценским средствима рекреира, који ће у гледаоцу довести до сукоба са митом, и са самим собом, то јест са начином на који је архетипска ситуација у њему узглобљена. Мит треба да буде у театру, у колективу глумаца и гледалаца оживљен, а затим, и истовремено, театарским средствима *извиждан*, исполемизиран, конфронтан, и тиме још једном, још на већу потенцију оживљен, овај пут нарочито у духу гледаоца у коме ће пробудити процесе које овај није очекивао, на које, доласком у позориште и упознавањем са репертоарским избором није био припремљен.“³⁵ То је *дијалектика изругивања и апотеозе* на којој почива поетика Жежија Гротовског.

Он је, међутим и ритуалу прилазио као редитељ посматрајући га као објективност или чин, померајући седиште монтаже са гледаоца на самог извођача. Значајно достигнуће паратеатарског експеримента Гротовског је покушај да се поново дефинише суштина позоришта кроз ширење делокруга позоришних тема. Захваљујући његовом експерименту, али и интересу за плес, вокалну и сценску традицију ваневропских култура, развио се другачији приступ позоришту, као широком спектру сценских активности. Самим тим се и суштина позоришта променила. Конфронтација са драмским текстом и инсистирање на сценском тексту још једна је од карактеристика поетике Гротовског. На исти начин се

³⁴ Исто, стр. 70.

³⁵ Твртко Куленовић, *Теоријске основе модерног европског и класичног азијског позоришта*, Свјетлост, Сарајево, 1975, стр. 73-74.

односио/сукобио са обуком глумаца, пробама, организацијом простора и учешћем публике у представи. Током свих фаза свог рада, значај је придавао процесу, јер је процес суштина позоришних истраживања Гротовског, а не представа као готов производ, па је, као и сваки живи организам склона променама.

Сматра се да је Еуђенио Барба најдоследнији и најзначајнији ученик Јежија Гротовског, иако је његово „шегртовање“ трајало само три године. Невероватна биографија/судбина га је довела у Ополь 1961. године где се придружује Театру 13 редова, а искуство рада са Гротовским ће га одредити за цео живот. Ту се први пут среће са оријенталним театром, а затим одлази у Индију где проучава Катакали, у то време још увек непознат западном свету. Први објављује и подужи есеј о томе. По повратку у Осло 1964. године, окупља групу студената и оснива Один театар. Одмах после њихове прве продукције понуђен им је простор у Холстебру (Данска) како би направили позоришну лабораторију. За последњих 46 година, Еуђенио Барба режирао је 72 представе³⁶ са Один Театром и са Театром Мунди. 1979. године Барба оснива Интернационалну школу позоришне антропологије (ИСТА). Добио је многобројне награде, одликовања и почасна признања за свој рад и посвећеност театру.

У издању Один театра, Барба је 1968. објавио *Ка сиромашном позоришту* Јежија Гротовског, при чему је и сам учествовао у настајању књиге. Објавио је и књигу о сарадњи и пријатељству са Гротовским која садржи и 26 писама из личне преписке.³⁷ Заједно са Николом Саварезеом (Nicola Savarese) је приредио антрополошку судију *Речник позоришне антропологије: Тајна уметност глумца*³⁸.

³⁶ Неке од најзначајнијих представа које је Барба режирао у Один театру су: *Љубитељи птица* (1965), *Каспаријана* (1967), *Дом мог оца* (1972), *Дођи! И дан ће бити наши* (1976), *Анабасис* (1977), *Милион* (1979), *Брехтов пепео* (1982), *Едипова прича* (1984), *Брак са богом* (1984), *Јеванђеље по Оксиринкусу* (1985), *Џудит* (1987), *Талабот* (1988), *Замак Холстебро* (1990).

³⁷ Eugenio Barba, *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland followed by 26 letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*, Black Mountain Press, London, 1999.

³⁸ Еуђенио Барба и Никола Саварезе, *Речник позоришне антропологије: Тајна уметност глумца*, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1996.

Еуђенио Барба је више пута био гост Београда, први пут на 3. БИТЕФ-у 1969. године са представом *Фераи*, али је домаћа публика имала прилике да види и многе друге његове представе. Јован Ђирилов нас у поговору *Речника позоришне антопологије* подсећа да је захваљујући потрази за несвакидашњим простором за извођење Барбине представе *Дом мог оца*, „откривена“ запуштена евангелистичка црква у Дринчићевој улици, која је и данас зграда Битеф Театра.

ДАХ Театар је 2011. године у оквиру фестивала „Преношење пламена“ којим је прослављено 20 година рада, угостио Один театар са најновијом Барбином представом *Метрополе под месецом*. Занимљиво је да је гошћа фестивала била и Рена Мирецка, глумица која је од самог почетка учествовала у раду Театра 13 редова, и затим Театру Лабораторијуму и то као Ева у *Каину*, Шакунтала, Софија у *Задушницима*, Офелија у *Хамлету*, Ребека и Касандра у *Акрополису*, Мефисто у *Др Фаусту*, Фениксана у *Постојаном принцу* и Марија Магдалена у *Apocalypsis cum figuris*. Била је то јединствена прилика за сећање на Жежија Гротовског.

Утицај који је Жежи Гротовски оставио на Еуђенија Барбу, препознаје се у позоришној пракси Один театра и у истраживачком раду Интернационалне школе позоришне антропологије. Њихова непосредна сарадња никада није била прекинута и Гротовски је активно пратио Барбин самостални развој, али је и Барба, чак и више од самог Гротовског, неговао и развијао поетичку платформу свог учитеља. У књизи *У потрази за изгубљеним позориштем*³⁹ Барба објашњава циљеве које пред своје глумце ставља Гротовски. „За глумца, лик је инструмент којим ће сам себе да нападне да досегне тајне дубине своје личности, да разголити оно што му је најинтимније. То је процес аутопенетрације, ексцеса, без којег није могуће дубоко стваралаштво, ни формулисање оних узнемирујућих питања која намерно избегавамо да бисмо заштитили наш свакодневни лимб. Ослобађајући се ограде која га дефинише друштвено и на стереотипан начин, глумац извршава чин жртвовања, одбијања, понизности. Овај след интимних озледа оживљава његову подсвест и омогућује му једну изражајност која се не може поредити са оном до

³⁹ У оригиналу: Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Падова, 1965. (Превод цитата из: Твртко Куленовић, *Теоријске основе модерног европског и класичног азијског позоришта*, Свјетлост, Сарајево, 1975, стр. 137.)

које се долази хладним прорачуном или идентификацијом са ликом.⁴⁰ Овде се назире Барбино широко познавање модерне антрополошке, психолошке и социолошке литературе, од Ерика Фрома (Erich Fromm), Емила Диркема (Émile Durkheim), Роже Кајоа (Roger Caillois), Карла Густава Јунга и Клод Леви-Строса (Claude Levi-Strauss), која чини теоријску подлогу савременог позоришта, а коју ће Барба даље продубљивати у својој позоришној теорији и пракси.

И док је, условно речено, током своје редитељске фазе Готовски усредсређен на прављење представа, током тзв. фазе *уметност као средство преноса* он се пре свега бави наслеђем које се преноси са учитеља на ученика. Схваћено у традиционалном смислу, наслеђе је преношење знања и умећа са предака на потомке, и Готовски у свом последњем објављеном чланку пише: „Шта можете пренети? Како и коме пренети? Ово су питања која сваки човек који је нешто наследио из традиције поставља самом себи, пошто он истовремено наслеђује и једну врсту дужности: да пренесе оно што је сâм примио.“⁴¹ При том, под наслеђем из традиције не мисли се на разуђена лична сазнања него, пре свега, на знање које је једино непосредно преносиво, с човека на човека, знање које битно одређује нечије понашање, опстанак, живот. Овај свети посао, с којим већ писане културе постепено губе додир, а нарочито савремена медијска култура, за Готовског као ствараоца био је од највишег значаја.

Готовски је често понављао да није заборавио оне који су били пре њега, те је и одређене личности издвајао као своје учитеље, пре свих Станиславског, али и Артоа, Мејерхолда, Далкроза (Emil Jaques-Dalcroze), Гурђијева. Међутим, Готовски није био у прилици да развија непосредан однос са учитељима. Тек ће касније, приликом својих путовања стећи искуство директног учења од мајстора.

Након заокруженог периода рада са глумцима Театра-лабораторије, предајући на америчким универзитетима, Готовски је тражио особу којој ће пренети своје искуство, и то појединца којем ће то бити значајно и потребно. Томас Ричардс (Thomas Richards) је уочи њихових првих сусрета већ био завршио студије глуме на Јејлу. Како о томе Ричардс

⁴⁰ Исто.

⁴¹ Жежи Готовски, „Перформер“ у: *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 146-147, Београд, 2009, стр. 15.

и сам пише, заједнички рад са Гротовским састојао се од упознавања са извођачким техникама које су преузете из древних традиција, ритуалних песама и плеса. Фокус проучавања ритуала није био на вери већ на чину, а са преласком из Калифорније у италијански градић Понтедера и оснивањем Радног центра 1986. године, истраживања добијају јасну форму. У *уметности као средству преноса*, извођачке делатности (*Action*) су партитуре сачињене од физичких и вокалних радњи (*Motions*) којима извођач доживљава лично и аутентично искуство. У тексту „Перформер“ Гротовски износи своје виђење односа учитељ-ученик: „Учитељ је – као у занатима – неко преко кога се преноси учење; учење треба да буде примљено, али начин на који шегрт треба поново да га открије може бити само личан. (...) Прави учитељ – шта он чини за шегрта? Он каже: *учини то*. Шегрт се бори да схвати, да сведе непознато на познато, да избегне делање. Самом чињеницом да жели да разуме, он пружа отпор. Он може да схвати само пошто је *то учинио*. Он *то чини* или не чини. Знање је ствар делања.“⁴²

У књизи Вилијема Кливленда (William Cleveland) *Уметност и побуна*, у поглављу под називом „Пут до Вавилонa“ описан је сусрет Јадранке Анђелић и Дијане Милошевић са Еуђениом Барбом који је имао пресудан утицај на формирање ДАХ Театра: „Њихово заједничко интересовање за истраживањем различитих приступа бављења позориштем створило је јаку везу између Дијане и Јадранке. То је их је подстакло на путовање у Холстебро (Данска) 1986. године да посете Один театар. (...) Током тронедељног боравка у Холстебру, сусреле су са оним што је Дијана окарактерисала као 'истински креативни потенцијал театра'. Потенцијал који је могла да замисли, али за који није знала да стварно постоји. 'Осетила сам то је то! У Београду, на Академији свака продукција, свака сарадња је привременог карактера. Один је био заједница, породица посвећена стварању истински трансформативног театра.“⁴³

Обе студенткиње позоришне режије на Факултету драмских уметности, биле су очаране посвећеношћу и дисциплином која је владала у оквиру заједнице, њиховим међусобним односима и начину на који представе настају. Дијана Милошевић истиче да је гледање

⁴² Исто.

⁴³ William Cleveland, *Art and Upheaval: Artists on the World's frontlines*, New Village Press, Oakland, CA, 2008, стр. 280.

Јеванђеља по Оксиринкусу: „један од најзначајнијих тренутака у мом животу. То ме је приближило оваквом начину рада и посвећивања живота позоришту. Али, у то време нисам имала никакву идеју како су они направили ову представу, на који начин и каква је њена структура. Знала сам да ћу морати да се вратим да бих научила занат који стоји иза оваквог рада.“⁴⁴

Оно што је највише одвраћало и Јадранку Анђелић и Дијану Милошевић од рада у институционалном позоришту је временска условљеност која онемогућује дубинску повезаност учесника у креативном процесу и стварање представе као готовог производа, па су из тог искуства обе схватиле у ком правцу не желе да развијају своје професионалне каријере. „Препознајући све више да није створена за институционално позориште у Југославији, Дијана се враћа у Холстебро 1988. године да би асистирала Барби у завршним етапама нове представе зване *Талабот*. За време овог периода је заронила у процесе и технике трупе. Барбин приступ је доста задржао од принципа Гротовског. Он је такође веровао да глумац, користећи мало више од физичких дарова гласа и тела, може учинити најнепривлачнији простор светим и преображеним. Као и Гротовски, Барба је видео однос публика/глумац као основу за креирање перформанса који помера границу са забаве ка разумевању и сазнању.“⁴⁵

Ипак је најјачи утисак на Дијану Милошевић оставило његово инсистирање на томе да не постоји савршенство технике које може да замени међуљудске односе у оквиру трупе, које треба неговати и ван позоришних проба и извођења представа. Тада јој се чинило немогућим да такву атмосферу и начин рада започне у Београду. „Када је своју фрустрацију описала Барби, он ју је нежно укорио због недостатка маште. Она се присећа како је једноставна истина његове опомене покренула значајну промену у њеном схватању себе и своје будућности. Рекао јој је ’Знаш, ако заиста верујеш да је то немогуће, онда га чиниш немогућим.’ Од тог тренутка је почела другачије да гледа на оснивање трупе.“⁴⁶ Упркос недостатку средстава и организационог искуства, Јадранка Анђелић и Дијана

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Исто, стр. 281.

⁴⁶ Исто.

Милошевић у лето 1991. године организују аудицију за глумце и оснивају независну алтернативну позоришну трупу – ДАХ Театар.

Поводом фестивала „Преношење пламена“, којим је обележено двадест година рада ДАХ Театра, редитељка Дијана Милошевић се на протекли период осврће речима: „Данас, када нам долазе млади људи из целог света, у којима препознајем исту жељу за проналажењем свога пута, која је и мене водила толики низ година, радујем се да могу да им кажем да бирају дубину уместо површности, константну несигурност уместо удобности, велики ризик који може да их учини самим и остављеним и очајним. Да бирају сву тешкоћу заједништва и сву тешко описиву страст која надроста физичко задовољство. Да ће им пут бити болан и јединствен и да ће вредети сваки корак, па чак и онај који води у амбис.“⁴⁷

Могућност избора и преузимање одговорности су кључне речи када је у питању поетика ДАХ Театра и у том светлу ишчитавамо идентитете у њиховом позоришном наративу. Да бисмо, међутим, дошли до момента у коме се генерише, макар у обрисима, оно што овде називамо поетиком ДАХ Театра, иако верујемо да има редувантних делова унутар ове уводне интерпретације – што је делом последица школских захтева дисертације – послужили смо се историографском методом као помоћним средством на које смо сматрали да треба да се ослонимо осветљавајући кратку предисторију која је наговестила могућност не само појаве ДАХ Театра на нашем културном простору, већ и карактеристичне поетике која је, прецизно речено, инспирисана одређеним, предходећим узорима. Овим, при том, у раду не алудирамо на недостатак оригиналности приступа и деловања ДАХ Театра, већ на њихово познавање, препознавање и ослањање на театарско и културно наслеђе из ранијих времена (или из непосредне прошлости), а које је, у одређеном смислу, утицало на њихов развој. Уколико бисмо, на овом месту, имаголошку методу употребили као „читање“ оних стереотипа преузетих из „архива“ непосредне позоришне прошлости или *ad hoc* успостављених теорија о савременом позоришту, тек бисмо тада дошли до тзв. „нулте тачке“ интерпретације, што нам је, уједно, био и основни циљ у овом сегменту рада.

⁴⁷ Дијана Милошевић, „Редитељске рефлексије“, преузето из каталога фестивала „Преношење пламена“ (11-18.06.2011), доступно на <http://www.dahteatarcentar.com/20GODINA/Festival/katalog%20festivala.pdf>

2. Културни идентитет Београда у позоришном наративу ДАХ Театра

Видео сам Град патуљака,
Видећу и Град цинова.
Али живећу у Граду на води.
Тамо, кажу, патуљци порасту,
А цинови се, смехом, смањују.
Коме од тога више треба?⁴⁸

Идеја о космополитизму Београда, и различитим „археолошким“ слојевима читања културе једног града у корелацији је, по нашем мишљењу, са отвореном поетиком ДАХ Театра, на нивоу читања структуре већине представа овог позоришта, односно њиховог специфичног наратива. Уобичајена фраза да је *Београд свет*, често се не тумачи дијакхронијски већ синхронијски, па се стиче утисак да је ова отвореност Београда за различите културне утицаје површно схваћена „по хоризонтали“. Међутим, уколико би се феномен Београда као града тумачио и „по вертикали“, онда би најразличитије „ископине“ прошлости, и, што је за имагологију важније, представе о граду и његовом укупном идентитету, представљале неку врсту потенцијалне грађе или радног материјала за „промишљање“ града „уметничким“ средствима, односно позоришним „представљањем“.

И Београд и ДАХ Театар су живи организми који се међусобно прожимају. Поетика ДАХ Театра обележена је духом Београда, док је Београд неретко сцена на којој се одигравају представе ове позоришне трупе. Управо је први изведени пројекат ДАХ Театра био улични перформанс. *Ова вавилонска пометња* настала је из потребе да се проговори о томе каква је одговорност и дужност уметника у мрачним временима. Базирана на поезији Бертолда Брехта, ова антиратна представа се буну против насиља, патњи и страдања, против деструкције, али и свеопштег ћутања иза којег кључа мржња, у времену рата.

⁴⁸ Владислав Бајац, *Друид из Синдидуна*, Чигоја, Београд, 2005.

Анђели, које ћемо често сретати кроз представе ДАХ Театра, говоре Брехтове стихове позивајући суграђане да се придруже уличној поворци и супротставе верзији стварности конструисаној у режимским медијима. *Ова вавилонска пометња* је одредила даљи рад ДАХ Театра, а Београд је бар током њеног извођења постао сцена једне другачије стварности.

Да бисмо задржали научни дискурс приликом анализе културног идентитета Београда у позоришном наративу ДАХ Театра, пре свега ћемо дефинисати појмове помоћу којих се и упуштамо у ово истраживање. У свом тексту „Град као оквир завичајног идентитета“, где је град представљен као један од основних оквира групне припадности, Бранимир Стојковић нас на самом почетку упозорава: „Идентитет – лични, социјални, политички, културни, али и завичајни – је, унеколико и помодна реч, односно реч чије се значење постепено шири постајући, тако, све неодређенијим. Од техничког термина, у појединим филозофским и социолошким дисциплинама, она постепено, као уосталом и многе друге речи, почиње да се претвара у општу поштапалицу која се, даљом употребом, из научног дискурса премешта у публицистику и политички говор. Додатни проблем при употреби овог термина представља то што је идентитет једна од речи које имају ауру позитивне неодређености, као што је то случај с речима: слобода, прогрес, демократија.“⁴⁹ Овде се намеће логично питање: на којим се онда принципима темељи друштво када покушавамо да га дефинишемо појмовима чија нам значења измичу?

Према речима архитекте и сценографа Арно Дешела (Arnaud Deschelle): „Расправа о колективном сећању мора да почне у контексту модерног града. Попут савремених тема о идентитету, култури и друштвеној слободи, ове идеје настале су и развијале се у свом урбаном контексту. (...) Суштина је у томе да се садашњи процеси урбане еволуције разматрају не само као нови проблеми са којима се треба суочити, већ и као нова динамика која треба да развије трећи и свестан ниво сећања. Не званично сећање, не

⁴⁹ Бранимир Стојковић, „Град као оквир завичајног идентитета“, у: *Култура, часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, број 122/123, (прир.) Дивна Вуксановић, Фото футура, Београд, 2009, стр. 42.

индивидуално сећање, већ интерактивни процес њиховог међусобног преиспитивања. Једно од очигледних места за експеримент са овим процесом је позориште у ГРАДУ.⁵⁰

Луис Мамфорд (Lewis Mumford) истиче да је град „велики универзум разговора“⁵¹ и да се разлог настанка града на одређеном месту налази у тежњи људи ка дијалогу и размени искуства, дајући предност његовом културотворном језгру у нематеријалном средишту. Уколико је дијалог један од крајњих израза живота у граду, пружање могућности за дијалог, у свим могућим видовима, представља један од основних задатака града, па је и кључ за урбани развој управо у проширењу круга оних који су способни да у њему учествују.

Са друге стране, град је и синоним за отуђеност. „Има нечег застрашујућег у самом поимању града, има се утисак да се могу приказати само трагичне и умртвљујуће слике: метрополис, минерални свет, окамењени свет; који можемо само нагомилавати, без предах, питањима без одговора. Никада нећемо моћи да објаснимо или оправдамо град. Град је ту. Он је наш простор и ми други немамо. Рођени смо у градовима. Одрасли смо у градовима. У њима дишемо. Када путујемо возом, ми га користимо за одлазак из једног града у други. Нема ничег нехуманог у једном граду осим наше личне хуманости.“⁵²

Представе ДАХ Театра које су у директном дијалогу са Београдом и његовим суграђанима нас позивају да се сетимо какав је некада био и какав би могао да буде град чије се богатство огледа у разноликом културном наслеђу, супротстављајући се свим облицима терора и насиља који нису у складу са његовим слободним и космополитском духом.

„Београд је деведесетих година, као град вишеструких 'прекинутих' идентитета, дисонантне баштине и испреплитаних, често дисонантних и контрадикторних индивидуалних и колективних сећања, био сведок различитих излива националистичких поама (од еуфорије о 'небеском народу' до 'чињеница' и предавања о 'најстаријем

⁵⁰ Арно Дешел, „Урбани духови, ефемерно позориште сећања“ у: *Урбани спектакл*, (прир.) Милена Драгићевић-Шешић и Ирена Шантевска, Клио, Београд, 2000, стр. 63-64.

⁵¹ Луис Мамфорд, *Град у историји*, Напријед, Загреб, 1968, стр. 118.

⁵² Жорж Перек, *Врста простора*, (Georges Perec, *Espace d'espaces*), у: Пјер Лајак, „Шалон на улици“, *Урбани спектакл*, (прир.) Милена Драгићевић-Шешић и Ирена Шантевска, Клио, Београд, 2000, стр. 96.

народу', те језику који је најближи санскриту) која се преносила путем званичних медија и институција културе. Говор мржње у медијима је претходио рату. (...) Стога, упркос свему – политици која је била далека осећању и потребама урбане омладине, упркос великом иселјавању младих и енергичних, сивој економији, и свеопштем сиромаштву – алтернативни уметнички покрети успели су да очувају Београд као мултикултурни град, у коме се сусрећу различите генерације и различити културни модели, упркос другачијим искуствима. Изгубљену атмосферу космополитског града поново су оживели уметници кроз јавне уметничке догађаје, реализоване у оквиру покрета грађанског друштва који су обележили и конструисали нове политике сећања. Уметници су били свесни да, уколико не постоји могућност за отворен разговор о друштвеним питањима као што су геноциди, масакри или етничка чишћења, дух претходног космополитског Београда неће моћи да се поврати.⁵³

У свом истраживању, које обухвата артивистичке⁵⁴ покрете на независној београдској уметничкој сцени деведесетих година прошлог века, Милена Драгићевић-Шешић издваја рад ДАХ Театра као пример културе отпора, културе која је неговала право на побуну, право на другачије мишљење као основно људско право: „ДАХ Театар, истраживачка позоришна труппа, парадигма је уметничке сцене која делује у оквиру алтернативне, независне културне сцене. Уметнице, и својим представама и личним ангажманом, храбро исказаним ставовима у јавности, настоје да дају допринос да се отворе потиснута питања, и да својим деловањем преузму одговорност за оно што се дешавало у име *свих нас*.“⁵⁵

Управо због тога у овом раду полазимо од истраживања културног идентитета Београда у позоришном наративу ДАХ Театра, јер сматрамо да културни идентитет града има

⁵³ Милена Драгићевић-Шешић, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

⁵⁴ Кованица артивизам (art +activism) везује се највише за Питера Селерса (Peter Sellars), позоришног редитеља и професора на UCLA, (Art as Moral Action, Art as Social Action).

⁵⁵ Милена Драгићевић-Шешић, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

наднационални карактер, динамичнији је, отворенији и толерантнији у односу на национални идентитет, и у складу је са тежњама и потребама савременог урбаног човека. Представе *Не/видљиви град* из 2005. године, *Водич кроз алтернативну историју Београда* из 2006. и *Тражење града* из 2007. године се на потпуно различите начине баве феноменом града. Оно што им је, са друге стране заједничко је дијалектички однос према граду, односно изједначавање града са јавним простором – сценом, са циљем покретања дијалога са духом града који нестаје, а огледао се у атмосфери слободног космополитског града.

Оно што је за нашу имаголошку студију битно јесте то да је у поетику ДАХ Театра уткан један нарочити доживљај града и градског простора, који не само да ово позориште изводи у различите градске просторе и приближава га концепту тзв. „амбијенталног“ театра, већ и то – да ово позориште, уметничким средствима, води једну врсту отвореног дијалога с градом, или с његовим карактеристичним топосима који у себи имају и наративну компоненту. Ова компонента је, по нашем мишљењу, вишедимензионална и веома разграната, и креће се у спектру од потраге за „невидљивим“ елементима града који учествују у творењу његовог идентитета, преко тумачења града у алтернативном кључу, све до отворене потраге за оном визуром града у којој се преплићу и прожимају његов стварни и фиктивни идентитет.

2.1. Мултикултурни и мултиетнички идентитет Београда у представи *Не/видљиви град*

У претходном поглављу покушали смо да наговоримо како се савремени театар повезује са интерпретацијама прошлости једног града, чинећи с њим не само релацију у лабавом смислу речи, већ нам је намера била да ту покажемо тесну идентитетску повезаност града Београда и ДАХ Театра, која је посредована како садашњошћу, односно актуелном друштвеном и политичком ситуацијом, тако и прошлошћу, и начинима како видимо (или желимо да видимо) ту прошлост. У сложеном односу града и позоришта, овде нам је важно да истакнемо да, као што је град Београд управо оно родно место ДАХ Театра које

му је не само „удахнуло“ душу, него и посудило идентитетске матрице као видљиве или невидљиве елементе уграђене у принципе стварања представа ДАХ Театра, слично је, са своје стране, и ово позориште „удахнуло“ нови живот граду, обогаћујући га естетским уобличавањем типичних градских тема и „формула“ живљења.

Представа *Не/видљиви град* први пут је изведена 2005. године у аутобусу на градској линији број 26 са циљем да се мултиетничка структура Београда и богатство различитих етничких култура учини видљивом. Културни идентитет једног града као што је Београд, грађен кроз векове на слојевима културног наслеђа древних народа евроазијског континента, управо се потврђује, расте и развија у тој различитости.

Београд је кроз историју био познат и као Сингидунум, Сингедон, Белоградон, у различитим преводима Alba Graeca, Griechisch Weissenburg, Castelbianco и сл, симболично називан и Брегом битке и славе, Брегом за размишљање, Кућом ратова, Кућом слободе, Пролазом између Истока и Запада, Вратима Балкана... Његов геостратешки положај на ушћу две велике реке је умногоме одредио и динамику живота у њему, па је као такав био интересантан Винчанима, Келтима, Римљанима, Хунима, Сарамантима, Остроготима, Гепидима, Херулима, Аварима, Бугарима, Словенима, Србима, Турцима, Аустроугарима, Јерменима, Јеврејима, Грцима, Дубровчанима, Ромима, Власима, Цинцарима, Чесима, Русима, Немцима итд.

Занимљива је прича и о „нашим Кинезима“, како су Београђани називали избеглице из Калмикије, народ монголског порекла који се, прогоњен од стране Стаљиновог режима, придружује белогардејцима, па преко турских лука и Црног мора, уточиште проналази у Србији почетком 1920. године. Убрзо је покренута акција изградње будистичког храма коју су помагали имућни Београђани, па је Београд био први и једини европски град који је имао будистички храм, свечано освештан 1929. када и улица у којој се налазио добија назив Будистичка улица (данас Будванска). Приликом војње кроз *Не/видљиви град*, глумице и глумци упознају публику са овом чињеницом, која је мало позната нашим суграђанима. Београдска колонија Калмика постојала је све до 1944. године, када су под притиском комуниста избегли у Немачку, и затим Америку. Купола храма је оштећена у бомбардовању, а после рата зграда је преименована у дом културе, затим у просторије

Социјалистичкиог савеза радног народа, да би потпуно била срушена у корист двоспратнице предузећа Будућност.

„Наши нови Кинези“ насељавају Београд од деведесетих година, када су укинуте визе између Југославије и Народне републике Кине. Ипак, велики део становништва и даље врло мало зна о њима. Не виђамо их на јавним местима, и *нови кинези* готово да не постоје ван свог радног амбијента, кинеских продавница и ресторана по граду и кинеског тржног центра на Новом Београду. Космополитски дух некадашњег Београда се не потврђује самим постојањем храма или џамије, синагоге, цркве, већ је у његовој отворености према припадницима различитих мултиетничких и мултиконфесионалних заједница.

Представа *Не/видљиви град* ДАХ Театра је позив да се сетимо ко смо, какви смо и зашто смо овакви? Иако је тема озбиљна, јер се не тиче само питања мањина, већ и свих облика дискриминације у друштву (старих, болесних, сиромашних грађана, невидљивих, функционално неписмених који не разумеју своја по закону загарантована људска права), саму представу не бисмо окарактерисали као искључиво критичку у свом изразу. Штавише, представа је разиграна и распевана, док су изођачи у непосредном контакту са суграђанима који су се у том тренутку нашли у аутобусу број 26, који уједно представља и идеално место за увежбавање толеранције.



Слика бр. 1. Из представе *Не/видљиви град*.⁵⁶

⁵⁶ све фотографије преузете са званичног сајта www.dahtearcentar.com

Глумице и глумци обучени у народне ношње у аутобус улазе на почетној станици и до краја возње уз песму и плес анимирају публику причама из историје Београда, прожету културом, обичајима и стваралаштвом различитих националних и етничких заједница. *Не/видљиви* Београд се састоји од сцена: Јевреји у Београду⁵⁷, Нина Кирсанова, Руски

⁵⁷ Јевреји у Београду, текст сцене преузет са званичног сајта www.dahteatarcentar.com

Маја: 1492. године Колумбо је открио Америку.

Сања: А исте године је донет и указ о прогону нас Јевреја из Шпаније.

Маја: Зато смо напустили домовину и дошли на Балкан преко италијанских лука,

Сања: преко Венеције, Дубровника.

Маја: Нисмо могли да будемо власници земље,

Сања: па смо населили градове.

Маја: Ми Сефарди смо живели на дунавској падини, на Дорћолу

Сања: Јеврејска, Солунска, Цара Уроша,

Маја: наша Јалија

Сања: Цара Душана, Краља Петра

Сања: Надгробни споменик Дона Кларе, која је умрла 13. севата 5380. године...

Маја: што је по вашем календару 1619.

Сања: доказује да смо населили Београд још у давна времена.

Маја: На углу Јеврејске и Солунске улице још у XVII веку је ту постојала миква.

Сања: Амам – ритуално купатило.

Маја: Ту у Солунској улици била је и јеврејска општина и школа. За време турског бомбардовања у тој згради се десило чудо. Пуцало је и фијукало на све стране...И пало...на њу...али, ђуле се зауставило у крову и није експлодирало. Оставили смо то ђуле узидано у кров школе а датум тог догађаја узели као посебан празник "Београдски Пурим".

Сања: У многим свечаним приликама, о празницима, славили смо са нашим комшијама: Србима, Ромима, Турцима, Грцима, Цинцарима...

Маја: кроз Душанову улицу су пролазиле свечане поворке са реликвијама из синагоге...Сећам се прославе када смо ходали улицама кроз шпалир деце која су бацала цвеће...

Сања: Замислите пре сто година баште пуне цвећа испред којих су у топле београдске летње ноћи седеле на клупама старије Сефардкиње и певале романсе. Младе девојке слушале су их са сетом, јер је, судећи по причама, већина младалачких љубави на Јалији и Дорћолу завршавала трагично. А дању се по кухињама припремала традиционална сефардска храна звучних назива - бурмуелос, алхарос, пастел.

Сања: (Ивана дели колаче) Колач од ђумбира (за празник Пурим): 2 јаја, 2 чаше воде, једна чаша брашна, 2-3 кашичице млевеног ђумбира, 50 г. масноће, мало цимета. Све се ово замеси и развуче у танку кору из које се ваде облици модлом или чашом. Пече се у подмазаном плеху посутом брашном.

архитекти, Повеља о људским правима⁵⁸, Реп о страним речима, Паркур сцена, Цинцари – квиз питања, Македонска сцена, Словаци – сликарка Зузана Халупова, Ромска легенда, Будистичка молитва и Сећања Бекима Фехмијуа.



Слика бр. 2. Из представе *Не/видљиви град*.

„Кроз представе у аутобусима градског превоза, које су ’причале’ мултиетничку историју градова, кроз културну размену и дебате о међуетничкој толеранцији, кроз календар за 2008. годину, у којем је сваки месец инспирисан културом једне етничке заједнице, кроз документарни филм о пројекту и путовањима ДАХ Театра Центра за позоришна

Маја: Жене су знале само шпанско јеврејски језик- ладино и на том језику преносиле су песме с колена на колена. Песме за најзначајније обреде, историјске песме, љубавне, тужбалице, свадбене песме, пословице, народне приче.

⁵⁸ „Људско достојанство је неприкосновено. Свако од нас има обавезу да га штити. Свако од нас има право на слободан развој своје личности, под условом да не крши права других. Свако од нас има обавезу да поштује људска и мањинска права других. Сви смо пред законом једнаки. Свако од нас има право на једнаку законску заштиту без дискриминације. Свако од нас има право на слободу мисли, савести, уверења или вероисповести, што обухвата и слободу да се остане при свом уверењу или вероисповести или да се они промене према сопственом избору.“ Глумци изговарају текст на српском, енглеском, словачком, ромском, италијанском, јапанском и др. светским језицима.

истраживања по Србији, желели смо да допринесемо нормализацији односа између различитих етничких заједница, које живе у Србији. Да допринесемо развоју једног цивилног друштва које се заснива на толеранцији. Кроз ове активности подсећамо да су наша култура, историја, држава и свакодневни живот проткани утицајима различитих култура и да су градови у којима данас живимо настали радом и креативношћу грађана који су ту живели, без обзира на етничку припадност. Позитивне реакције публике и јавности потврдиле су колико је оваква акција била потребна грађанима Србије.⁵⁹

Представа је осим у Београду, играна и у градском превозу Ниша, Лесковца, Врања, Суботице, Инђије, а своју десетогодишњицу је прославила у Новом Саду, тако да су текстови представа, настали на основу истраживања историје, документарних материјала и сведочанстава, демографске и социјалне структуре, прилагођени градовима у којима се пројекат одвијао. Креативни тим *Не/видљивог града* је уз ДАХ Театар проширен и локалном подршком. У представи играју: Југослав Хацић, Александра Јелић, Сања Крсмановић Тасић, Маја Митић, Ивана Миленовић, сарадници ДАХ Театра, плесачи и плесачице: Лидија Милић, Драган Симеуновић, Донка Торов, Ариана Ферфила, Гога Марчетић, музика: Дејан Марковић – виолина, Марија Ковачевић – виолина, Вера Буквић – виолина, Драган Симеуновић- ударалке, Југослав Хацић – хармоника, Ивана Рашић – реп, Александар Златаров – реп, кореографија групних традиционалних плесова поверена је Александри Јелић.



Слика бр. 3. Насловна страна каталога за пројекат *Не/видљиви град*.

⁵⁹ Цитат преузет са званичног сајта ДАХ Театра: www.dahteatarcentar.com

Не/видљиви град апострофиран је као пример за један од најуспешнијих пројеката интеркултуралног дијалога у 2008. години од стране Европског института за компаративна културна истраживања (ERICarts). Такође, овај пројекат је један од добитника Награде за друштвене интеграције ЕРСТЕ Фондације, чији је циљ да ода признање и промовише организације и пројекте који теже стварању стабилног и праведног друштва које укључује особе у неповољном друштвеном положају и угрожене групе.

ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања постао је тако прва организација из Србије којој је Европска комисија за образовање и културу одобрила апликацију да буде носилац и кординатор пројекта у склопу програма ЕУ „Култура 2007-2013“ па је пројекат проширен на Данску, Норвешку, Велику Британију и Македонију.

Редитељка Дијана Милошевић у интервјуу из 2012. поводом представе објашњава: „*Не/видљиви град* се бави људским правима са посебним фокусом на етничке мањине. Говорећи о историји града у коме представу изводимо, ми говоримо о историји различитих мањина који су чинили и чине та места. Представа има много смисла у Србији јер је бар моја генерација припадала Југославији и веровала у идеју о различитостима. Онда смо одједном деведесетих почели да се суочавамо са национализмом и са причом да смо етнички чисти. То нас је повукло да истражујемо ко су ти наши невидљиви суседи по целом граду који чине овај град и културу, али су невидљиви. Ово је, иначе, универзална и интернационална тема јер свуда данас живе емигранти, избеглице и нажалост има много расизма и ксенофобије.“⁶⁰

На питање естетског и политичког домета једне позоришне представе, чак и оне извођене у јавном простору (у овом случају: градском превозу) није једноставно одговорити, али оно што иде у прилог покушајима да се неповољне друштвене околности промене свакако су позитивне реакције публике, па је представа *Не/видљиви град* након десет година извођења прерасла у интернационални пројекат који је добио многобројна међународна признања. Међутим, оно што обезбеђује дугогодишњи живот представе, нарочито када је у питању представа независне позоришне трупе, јесте чињеница да је као таква потребна

⁶⁰ Дијана Милошевић, „Театар није пијаца“, интервју водила Соња Гочанин, преузето са сајта Б92.

публици, која није нужно и позоришна публика ДАХ Театра, па је у том смислу још важнија позитивна реакција суграђана на позиве на мултикултурну и мултиетничку толеранцију.

„Занимљиво је да је било врло емотивних реакција. Неки су се чак и наглас питали – ’Шта су нам то урадили?’ Неки људи су и пропуштали своју станицу да би остали до краја. У представи *Не/видљиви град* причамо ромску легенду - како су Роми дошли на свет. У Београду смо је играли у аутобусу 26 који пролази кроз Маринкову Бару јер тамо живи велика ромска популација. Пре те сцене, ушао је Ром у аутобус врло нерасположен, можда мало и припит. Ушао је и рекао да га не занима то што ми изводимо у аутобусу јер ту нема ничега о Ромима. Како је кренула ромска сцена, он се трансформисао. На крају је изашао из аутобуса сијајући. Остао је до краја линије. То су мали помаци. Али, ја само у такве помаке и верујем. Ако после представе изађе петоро људи и нешто се у њима помери, ја сматрам да сам успела. Наравно, ако могу да утичем на хиљаде, дивно, али не верујем. Позориште није рок концерт.“⁶¹

У тексту „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“ Милена Драгићевић-Шешић такође истиче: „Циљ перформанса био је да утиче на свест јавности о мултикултурном Београду – који полако нестаје или крије своје право лице иза билборда о глобализацији и нових знакова постмодерног потрошачког града. Главни изазов и основни циљ била је тежња да се сачува наслеђе других, нарочито оно нематеријално. Ти други су ’изгубљени’ суседи, етничке групе које су нестале или нису могле да очувају специфичну сопствену културу: јеврејска заједница, Роми (Цигани), будистички Калмици, ’бели’ Руси, македонски пекари, Горанци посластичари...и косовски Албанци (који су некада долазили као сезонски радници).“⁶²

Појединачни случај насиља чији су узроци нетрпељивост, ксенофобија, хомофобија, мизогинија, фашизам и др. санкционише закон, међутим, када је општа атмосфера у

⁶¹ Исто.

⁶² Милена Драгићевић-Шешић, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, текст доступан на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

друштву обележена нетолеранцијом, онда се поставља питање спремности државних институција да се овим проблемом баве. Уметничке иницијативе у таквим околностима доприносе заједници јер успевају да премосте спору и неадекватну реакцију јавне културне политике чији би задатак био да укаже на препоручене моделе понашања у оквирима грађанског друштва.

„Понекад градови прате једни друге на истом месту и под истим именом, рађају се и умиру не знајући једни за друге, без комуницирања једних са другима. Временом су чак и имена становника остала иста, и акценат њихових гласова, такође, и облик лица, али Богови који живе иза имена и изнад места, ишчезли су без речи и аутсајдери су се сместили на њихова места.“⁶³

У оквиру пројекта „Не/видљиви град“ остварен је и перформанс *Не/видљиве комшије* који отвара питање значаја комшилука у контексту савременог, убрзаног начина живота у граду. Да ли је то питање толеранције или равнодушности када не знамо или нас не занима ко нам је први комшија? Позивање на хуманост и емпатију у непосредном окружењу свакодневног живота, али и позивање некадашњег односа према идеји комшилука и комшије, која је играла важну улогу у оквиру наше традиције, представља још један од аспеката сагледавања града у позоришном наративу ДАХ Театра.

Перформанс *Не/видљиве комшије* конципиран је као путовање кроз мултикултуралну баштину Врачара са циљем да се промовише толеранција и поштовање мањинских права становништва на територији ове општине и да се подстакне њихова већа видљивост у нашем друштву. Делујући у оквиру своје микросредине, општине на којој се налази ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања, чланови ове позоришне трупе подсећају на културну баштину свих народа који су некада живели и живе на Врачару. Перформанс креће од врачарског парка (код споменика војводе Бојовића), потом прелази преко Каленић пијаце и завршава се испред зграде Општине Врачар.

Мултикултурализам подразумева, као што истиче и Ентони Гиденс (Anthony Giddens), тражење начина да се разноликост доведе у склад са преовлађујућим вредностима, уз

⁶³ Итало Калвино, *Невидљиви градови*, Двадесет четврта, Београд, 1995.

очување особености културних група и њихових партикуларних идентитета.⁶⁴ Културни идентитет града се састоји од свих његових контрадикторности које се крећу на релацији метропола-паланка, центар-периферија, урбано-неурбано, модерно-традиционално и сл. и управо је задатак јавне културне политике да предложи пожељан културни образац реализовања одређених идеолошких и социо-културних претпоставки. Поетика ДАХ Театра је инспирисана могућношћу (са)учествовања у креирању културне политике града и претендује на тактичке (микро) промене које се огледају у јавним позивима да се кроз позоришни наратив укаже на неповољне друштвене појаве и урушавање система вредности грађанске класе, док се кроз грађанске иницијативе, умрежавање и повезивање цивилног и јавног сектора уједно и практички доприноси културном развоју града у складу са потребама савременог друштва.

Циљ овог рада и јесте да укаже на допринос ДАХ Театра Центра за позоришна истраживања и његов утицај на културне и друштвене околности Београда, Србије и региона, па ћемо кроз даљу анализу паралелно пратити и уметнички и друштвени ангажман у њиховом међусобном прожимању. Међутим, пошто је реч о `живом театру`, према коме још увек немамо неопходну историјску дистанцу, и који је и даље у процесу перманентног преиспитивања и надоградње, питање мерљивости и сумирања импакта остављамо отворено. На трагу мисли Жака Дериде (Jacques Derrida) да се права природа уметничких покрета не открива увек у садашњем времену⁶⁵, сматрамо да се коначна евалуација ДАХ Театра може сагледати само ретроспективно аналитички, са становишта неких будућих истраживања.

Оно што је, упркос неопходности постојања временске дистанце за колико-толико непристрасно доношење суда о естетској вредности неког уметничког дела, процеса или активности (а дескриптивна естетика се окреће вредновању тек после стотинак година након извођења дела или смрти аутора/ке), очигледно поводом активности ДАХ Театра, а

⁶⁴ Видети: Ентони Гиденс, *Европа у глобалном добу*, Клио, Београд, 2009, стр. 45.

⁶⁵ Конкретно, Жак Дериде пише да се авангарда може прецизно одредити само у историјском току који је окончан. Он чак сматра комичним карактер „авангарде која саму себе тако назива“, наглашавајући да то проузрокује кризу самог појма. Опширније видети у: *Dictionnaire historique, thematique et technigue des litteratures*, Paris, 1985, стр. 130.

у контексту његове интеракције с градом у коме настоји да активно делује, као и друштвеном заједницом из које потиче, јесте то да ово позориште имлицитно, дакле својом поетиком која реферише на урбано окружење, отвара многа питања која се тичу идентитетских основа града, а које треба тражити, и то на артифицијелни начин, у представама о којима је реч. Питање имагологије, у овом случају, јесте питање наратива који је уграђен, како се чини, у простор који се отвара између естетике с једне, и градске културне политике, на другој страни. Ово питање није отворено као пуко техничко питање, него је то, како изгледа, питање саме (отворене) структуре на основу које делује једно савремено позориште, уткано у идентитетски наратив о граду.

2.2. Покушај сагледавања националне историје кроз призму културне перцепције метрополе

У времену експанзије писања алтернативних или приватних историја, показује се, не само недостатност званичних тумачења историјских догађаја и чињеница, већ се јавља све јача потреба за погледом „другог“. Истовремено, тај поглед „другог“ јесте потрага за разликом, односно отварањем других могућности за тумачења, а која су у непосредној вези са идентитетским питањима, које отвара и покреће, покаткад непосредно, али често и имплицитно, поетика ДАХ Театра, прецизније појединих њихових представа. При том овај поглед са становишта разлике, није нужно и поглед странца, и спољашњег другог, тај други може бити и једно позориште које истрајава на успостављању дистанце са официјелном историјом и отварањем могућности за акцентовање те разлике, а коју уписује у своју поетику.

Представа *Водич кроз алтернативну историју Београда* из 2006. године реализација је истраживачког процеса у оквиру пете интернационалне глумачке и редитељске школе ДАХ Театра, тако да поред Маје Митић, Сање Крсмановић Тасић, Александре Јелић и Југослава Хацића, у представи учествују и интернационални студенти глуме и режије: Оливије Бахман (Olivier Bachmann), Линда Форсел (Forsell), Ана Царина Гарбер, Барбара Келер (Keller), Дита Ланг, Хауард Скот Лоткер (Howard Scott Lotker), Ивана Миленовић,

Ива Мусић, Хернан Петит, Беатриз Пизано, Макон Рид (Macon Reed), Ирене Рубио, Меи Анн Тео, Донка Торов, Мирјана Вуковић и плесачице Лидија Милић, Невена Петровић, Мина Тимотијевић и Ким Варсен (Warsén). Представа је осмишљена у форми туристичког обиласка града, чему значајно доприноси разноврсна глумачка поставка. И извођачи и публика учествују у овом својеврсном разгледању града, док се представа одвија на одређеним локацијама: у Безистану, парку на Тргу Републике, испред Централног дома војске, у Универзитетском парку поред Студентског трга и на Великим степеницама на Калемегдану. На тим местима глумци-водичи откривају *сакривене слојеве историје* кроз податке који су остали слабо познати како Београђанима, тако и њиховим гостима.



Слика бр. 4. Из представе *Водич кроз алтернативну историју Београда*.

Београд је једно од најстаријих насеља у Европи. Ипак, његово богато наслеђе неретко остаје скривено како за његове становнике тако и за посетиоце. Актуелизацију овог наслеђа представља и књига *Београд испод Београда*. Њени аутори, Николић и Голубовић, наводе: „Имали смо потребу да трагамо и описујемо подземне остатке, а на тај начин и порекло овог града. Како је наступајућа, 'препоручена' глобална култура углавном конципирана медиокритетски, очигледно је то да, ако сада не заинтересујемо људе тиме у каквом граду живе, и какву необичну историју су имали они пре њих, будуће идеје о схватању света у томе ће им још мање помоћи. Хтели смо да разумемо шта је све око и испод нас, свесни да овај град има необично, и многоструко укрштено порекло. Баш као да смо се нашли на месту циновске биљке, желели смо макар мало да додирнемо и

осетимо свој корен, затрпан безбројним слојевима, свесни да баш из њега црпемо сву своју енергију, снагу и знање, и да је то наш први, најстарији део. Уосталом, када се дрво одвоји од корена не постаје ништа друго него – обичан балван.⁶⁶

Представа *Водич кроз алтернативну историју Београда* настаје на трагу истраживача, путника, песника, боема, свих оних који су волели, градили и бранили Београд. Прича о скривеним слојевима историје на којој лежи Београд илустрована је променама имена улица као одраза друштвено политичких промена система. Безазлена на први поглед, ова тема приказује однос моћи кроз призму „историје“ нашег друштва.

Посматрано са становишта имагологије, ова представа ДАХ Театра је изузетно важна, јер указује на само порекло дисциплине, реферишући на путописну грађу и на оне податке о граду који чине материјал за имаголошко ишчитавање Београда, а кроз призму деловања савременог театра. Заправо, овде би могло да се говори о уланчаном интерпретирању различитих представа о граду, јер није реч о непосредном читању града, већ о посредни(чким) интерпретацијама, које се огледају једна у другој. Речју, на темељу писане грађе и идентитетске слике о Београду, како је он виђен очима „Другог“ (путописца, рецимо), ова грађа се реинтерпретира у пољу театра, који се, на нови начин, повратно, огледа у одговарајућој слици града. Слојевито интерпретирање града и његове загонетне прошлости, приказане у различитим материјалима који чине један наратив, отуда постаје бездан за могуће интерпретације духа једног града, његове културе, историје и обичаја, као и свих социо-културних и историјских промена које су га током времена захватиле.

„Као пример послужиће главна улица нашега града. Назив Краља Милана добија 1870. године, да би јој се 1946. име променило у Маршала Тита, потом 1997. године у Српских владара, да би јој се вратило име Краља Милана после пада Милошевићевог режима. С обзиром да промена имена улица рефлектује промену политике, система, па и начина живота и вредности, она нам пуно говори о историји нашег града тј. наше земље и друштва. Та историја је скривена и многи Београђани не знају зашто је до те промене

⁶⁶ Зоран Љ. Николић и др Видоје Д. Голубовић, *Београд испод Београда*, Службени гласник, Београд, 6. допуњено и измењено издање, 2008. стр. 13-14.

дошло. Многи млађи Београђани нису ни свесни тих промена а самим тим и историје нашег друштва која утиче управо на њихову будућност.“⁶⁷

Ипак, уместо историографског приступа, представа *Водич кроз алтернативну историју Београда* је конципирана као кретање кроз грађу на којој се темељи културна перцепција Београда као метрополе. Зато њене изворе, и амбијент за њено разумевање чине други, слични пројекти. Јер, имаголошко интерпретирање односа града и театра, као и њихових различитих посредовања, показује се не само као слојевито, већ и као интертекстуално – пошто се различити типови текста узајамно детерминишу чинећи тако комплекс града као отворене сцене и сцене као репрезента града, и то не било каквог, него метрополе. Овде, у ствари, није реч о традиционалним наративима који су праволинијски структурисани, већ о узајамној повезаности и испреплетености најразличитије текстуалне грађе, преузете како непосредно из града, тако и од њених истакнутих становника и личности. Између осталих, то је и књига *Београд вечити град* Александра Диклића, аутора истоименог филмског серијала. Иако је оријентални Београд готово ишчезао, ми се и даље служимо турским топонимима: Калемегдан, Ташмајдан, Дорћол, Карабурма, Теразије, Топчидер, Булбудар, Палилула, да набројимо само неке, не задржавајући се на броју турцизама у српском језику. За време турске владавине, главна улица у Београду била је Битпазарска, данашња Улица цара Душана, у којој се налазило мноштво малих дућана у којима се трговало источњачком робом. Друга по величини била је Дефтердарева, по Дефтер џамији, а која од 1906. године носи назив Карађорђева улица. Аутор наводи податке да су аустријске власти задржале готово све турске називе улица, изузев оних најзначајнијих, и да је Београд до Првог српског устанка био подељен на квартове, док су куће биле заведене по бројевима.

„Београд није имао плански грађене улице све до одласка Турака, да би 1867. године био усвојен први Регулациони план Београда. По одласку Османлија, њихова имања су распродата, а Правитељство их је откупило и парцелисало. Пошто се Београд врло брзо развијао, било је неопходно обележити улице, а са овим подухватом је започето у последњим годинама 19. века, када је Београд имао педесет хиљада становника. До најважније измене назива улица дошло је 1896. године, када су многе градске артерије

⁶⁷ www.dahteatarcentar.com

добиле нова имена. Већина, од пописане двеста двадесет и три улице, добила је имена по личностима које су важиле за јунаке из српских устанака, а мањи број по људима из културног живота. Уметност је дала предност ратничкој нарави и склоности грађана. Тридесет четири улице, које су добиле називе још 1872. године, задржале су стара имена, а непромењеног назива проналазимо их и данас, углавном на територији општине Стари град.⁶⁸

Аутор као илустрацију наводи Светогорску улицу: Два бела голуба (1872-1896), Светогорска (1896-1922), Битољска (1922-1930), Жоржа Клеменсоа (1930-1943), Светогорска (1943-1946), Лоле Рибара (1946-1997).⁶⁹

Београд као аутобиографија је књига Мирјане Поповић-Радовић која је по сензибилитету такође блиска представи *Водич кроз алтернативну историју Београда* ДАХ Театра. Ауторка у њој уписује сећања на детињство и одрастање у временско-просторни оквир града као сценографије, продубљујући семантичку димензију утемељења у искуство кроз дијалог са знаменитим личностима које су својим стваралаштвом обогатиле културно наслеђе Београда. Јован Дучић истиче да „естетички део града није у лепоти старих ствари, него старих прича... Постоји увек град и прича о њему. Један град је велик само по његовој легенди.“⁷⁰ Из свог позива списатељице и сликарке, Мирјана Поповић-Радовић открива наративни Београд, „слојевит попут духовне мандале“ на трагу Исидоре Секулић, Момчила Настасијевића, Растка Петровића, Надежде Петровић, Мике Аласа, Бранислава Нушића, Боре Станковића, Станислава Винавера, Милоша Црњанског.

„Пут ка граду се утире самим животом, а он је и искуство и сећање, чежња уткана у непрестану мисао о открићу енергије незауостављивог и невидљивог тока унутар тренутка спокоја, којом се пореди све доживљено. И када просторно не боравимо у граду који је био оквир нашег првог открића и сазнања, чијим смо језиком по први пут именовали виђени свет, он поприма временску димензију трајања нечујног дијалога са невидљивим

⁶⁸ Александар Диклић, *Београд вечити град, Сентиментално путовање кроз историју*, Књига комерц, Београд, 2014, стр. 211-212.

⁶⁹ Исто, стр. 213.

⁷⁰ Јован Дучић, *Градови и химере*, у: *Есеји и путотиси*, Матица српска, Нови Сад, 1971.

космогонијским пореклом и једноставним темама детињства и одрастања на том нашем месту у свету. У питању је покушај трагања за наслућивањем вечности у пролазности коју град оличава повезујући прошлост и садашњост живљења у једновременост неког другог, градског настављања независног чак од друштвене егзистенције.⁷¹ Ауторка у својој књизи описује Београд као митско место, на исти начин на који је град представљен у позоришном наративу ДАХ Театра, с том разликом што ДАХ Театар у своје представе уводи анђеле који својим присуством треба да потврде „душу“ града и учине је видљивом. У овом контексту читања односа театра и града, наратив мита („приче“) сучељава се с истојским наративом и грађом. Такође, оно што је друштвено-историјска реалност града, контрастира се с његовом „анђеоском“ метафизиком. Све ово је уткано у карактеристичну, флуидну, а покатакд и мистички интонирану позоришну поетику, што се сабира у комплексном деловању ДАХ Театра, у садејству са градом у коме се она и огледа, и истовремено, оживљава.

„Градови увек имају своју историју, временске слојеве прошлости и када она није физички препознатљива по остацима грађеног простора. Зато је многозвучје градске атмосфере у ствари, синергија културотворног стваралачког наслеђа, најчешће означеног личностима уметника, изузетних појединаца, са скоро митотворним утицајем гениуса лоци – духа места, односно географског положаја. Иако су куће и улице, тргови, необична сценографија градске егзистенције кроз историју, слојевита, рушена и грађена поново, све је то само физички израз невидљивог а силама живота прожетог града који се слути.“⁷²

Међутим, оно што ауторка посебно издваја већ на корицама књиге *Београд као аутобиографија*, а односи се на алтернативну историју Београда, су Степенице Детињства у Париској улици прекопута Француске амбасаде ка Калемегдану, које је пројектовала Јелисавета Начић, прва жена-архитекта у Београду. „На те степенице у детињству и одлазили смо увек у групи, чувајући млађу браћу и сестре, што је била наша породична обавеза. Та млађа деца су се на каменом широком оквиру оградe степеница спуштала као са тобогана. Када бисмо ожеднели у вреле летње дане београдских врућина, пили смо воду са мале чесме на средишњем делу камених степеница у њиховом подножју. Оне су

⁷¹ Мирјана Поповић-Радовић, *Београд као аутобиографија*, Орион Арт, Београд, 2013, стр. 7.

⁷² Исто.

биле изграђене тако да су се лево и десно спуштале ка улици, а на средини су имале попут терасе део оградe на који се могло наслонити и посматрари околина. Нису то биле обичне степенице од камена. Нама су личиле на улаз у неки замак, већ и по томе што је из средишњег зида на којем је мала фонтана у ствари, вода текла из уста једне лавље главе израђене у бронзи.⁷³ Наводи из књиге ове ауторке послужиће нам, као и њене властите референце, за компарирање онога што чини разумевање града преузето из историографских извора, са рефлексјама о истом том граду, које, на свој начин, бива реализовано у позоришном тексту.

Основну школу коју је ауторка похађала – Браће Рибар/Краља Петра Првог такође је пројектовала Јелисавета Начић, као и многе куће у центру града, цркву Александра Невског у Душановој улици, опет у непосредној близини Мирјанине Прве београдске гимназије. Повезане кроз здања која је изградила једна жена, а која су постала и кључна места у одрастању друге, обе цинцарско-грчког порекла по женској линији, Београђанке, Мирјана Поповић-Радовић осетила је много већу блискост са судбином која је снашла Јелисавету Начић. Она је после ратова и поновне окупације, због свог Славолука српским борцима у Балканским ратовима, који је пројектовала и који је замишљен да стоји на Теразијама, 1916. године послата у логор у Мађарској, где је упознала и удала се за професора, такође политичког затвореника, албанског револуционара, и родила ћерку. Умрла је у Дубровнику 1955. године, где је и сахрањена без икаквих обележја, почаст и права на националну пензију. Јелисавета Начић 2004. добија улицу у Београду код Бајлонијеве пијаце, недалеко од радничких павиљова које је пројектовала, првих станова плански грађених да би се решило питање сиромашног становништва. (Због реченице „Има још неослобођених Срба.“)

Позоришни наратив ДАХ Театра инспирисан је личностима попут Јелисавете Начић, Маге Магазиновић, Момчила Настасијевића, Љубомира Мицића и других храбрих појединаца који су својим пионирским и визионарским радом значајно допринели заједници у којој су стварали, померајући границе које им је наметало окружење, и који су упркос таквим околностима оставили трага у оквирима светског културног наслеђа, али и прокрчили пут генерацијама које долазе. У представи *Водич кроз алтернативну историју Београда*

⁷³ Исто, стр. 41.

истакнут је и податак да је свега 127 улица у Београду названо по изузетним женама. Иако поетика Дах Театра није, у дословном смислу речи, родно оријентисана и ангажована, овај театар, у извесном смислу речи, проблематизујући питање присуства жена у јавном и културном простору града, покушава тај проблем да изнесе на видело, не западајући, у исто време, у домен деловања феминистичког театра. Јер, флуидни наративи којима се овај театар служи приликом својих извођења тематизују, али не осуђују, побуђују на размишљање али не дају готове одговоре, нити пак одређења која дефинишу град с једне, и театарска збивања на другој страни.



Слика бр. 5. Из представе *Водич кроз алтернативну историју Београда*.

Иако је представа првенствено приповедачког карактера, она обилује плесом и музиком који дочаравају боемски дух Београда, кафана и балова по којима је био препознатљив између ратова. Како је ламент над кафанама постао опште место прича о Београду, сматрали смо да је важно да поменемо и атмосферу грађанског Београда који се окупљао на забавама и баловима. Када су Турци 1867. године напустили Београд, приређен је дворски бал на којем је домаћица била кнегиња Анка Константиновић Обреновић. Том приликом је забележен говор који је одржала званицама:

„Замишљам наш бели град после сто година као један јевропски велики град, са великим украшеним кућама, са лепим сокацима, са изображеним не само младим људима већ и женама. Жене ће опет да бидну убаве, као и данас, али елегантне и по јевропском начину изображене – као праве списатељке. И у њему ће тада све да бидне убаво и екстра фајн. И

те будуће жене и људи смејаће се нама, женама и људима, како смо у изображенију и писанију били плитки. Те жене после сто година од наших данашњих дана, биће и лепо воспитане и мајке ће им бити писмене. Али ми се родисмо и живесмо под Турцима и борисмо се за слободу нашег отечества, а они ће да живе у слободном, белом и фајн граду, и они ће се борити за своје лично писмено сочиненије и своје изображеније.“⁷⁴

Анка Константиновић Обреновић, ћерка Јеврема Обреновића, изузетно образована, бавила се писањем и превођењем, путовала је, свирала је клавир и гитару, била је симбол модерне и урбане жене и епицентар културних дешавања тог времена. У чаршији је била позната као Анка помодарка. Међутим, недовољно је познато да је та помодарка погинула покушавајући да својим телом заштити свог вољеног брата од стрица кнеза Михаила, у атентату на Кошутњаку 1868, свега годину дана након овог надахнутог говора.



Слика бр. 6. Из представе *Водич кроз алтернативну историју Београда*.

⁷⁴ Александар Диклић, *Београд вечити град, Сентиментално путовање кроз историју*, Књига комерц, Београд, 2014, стр. 323.

Једна представа као што је *Водич кроз алтернативну историју Београда* ДАХ Театра није довољна да би се проблематизовало доминантно сагледавање нације, односно националне историје кроз призму културне перспективе престонице, али она ипак успева да отвори низ питања. Да бисмо им теоријски приступили, овом приликом, ослонићемо се на тзв. студије културе. У завршној белешци „Ка Лондону: Граду изван нације“ Кевин Робинс, који је са Дејвидом Морлијем (David Morley) приредио књигу *Британске студије културе*, истиче да је национални менталитет – препознатљиво национални начин *мишљења и осећања*. „У својој идеалној представи о самој себи, нација посматра себе у појмовима јединствености, као обједињену и кохерентну целину – ’народ’ повезан у једно културно и политичко тело. Бити део нације значи учествовати (са својим сународницима) у заједничкој култури и у заједници поверења и обавезе, а припадање таквој заједници је основни друштвени однос и друштвена вредност. Иако је замишљена заједница у великом степену арбитрарна творевина, та арбитрарност је увек порицана – нација сматра себе судбинском заједницом која се одржава у свом суштинском јединству током историјског времена.“⁷⁵ Често довођена у питање као конструкт и идеолошка визура читања идентитета, имаголошка перспектива тумачења националног стереотипа, не може се тако једноставно апстраховати и издвојити као она релација коју национална култура, хтели ми то или не, успоставља са идентитетом, или идентитетима једног града.

Сведоци смо како је поигравање са идејама етнички чистих нација кулминирала грађанским ратом на просторима бивше Југославије деведестих година прошлог века, те разарањем појединих градова.

„Међутим, нација, свакако, никада не може постојати у форми сопствене идеалне слике о себи. Њу увек изневерава непредвидљива реалност. Тако је замишљено јединство нације увек угрожено – прети му реални свет који карактеришу многострукост и комплексност. Замишљено јединство нације увек је покушавало да се избори са стварном разноликошћу и разликом. Последњих година, међутим, под утицајем убрзане логике глобализације, националне заједнице се све више осећају угрожене и постаје им све теже да бране свој

⁷⁵ *Британске студије културе, Географија, националност и идентитет*, (прир.) Дејвид Морли и Кевин Робинс, Геопоетика, Београд, 2003, стр. 471.

интегритет и кохерентност – увек замишљен интегритет и кохерентност, да подсетимо – који су сржи њихове нарцисоидне самоимагинације.⁷⁶

Према мишљену аутора, град је место где се процеси глобалне промене појављују најинтензивније и најдинамичније. Не напуштајући бављење питањем националне културе и идентитета, Кевин Робинс фокус из националног премешта у урбани оквир јер сматра да урбана перспектива омогућава отварање алтернативних културних и политичких могућности које превазилазе ограничавајућу визију националне имагинације. Следећи мисао Богдана Богдановића, да град може функционисати као „когнитивни модел, као средство мишљења“⁷⁷, аутор предлаже налажење космополитских и постнационалних решења као могућност размишљања на различите начине о питањима културне комплексности, конфронтације, интеракције, споразумевања, а опет у складу са потребама савременог човека.

„Постоје два кључна аспекта, сматрам, по којима се ’бити урбан’ разликује од ’бити националан’. Први се тиче природе нашег субјективног ангажовања и укључивања у те културне просторе различите врсте. Неко не постоји у граду на исти начин на који постоји као део нације. Ако се нација у основи тиче припадања апстрактној заједници, повезаној, како то Пол Џејмс (Paul James) назива ’односима бестелесног продужења’ или ’бестелесно продуженом интеграцијом’, онда је урбана арена у вези са уроњавањем у свет многострукости и уводи нас у димензију телесног културног искуства. (...) Оно што урбано постојање подразумева је, каже Богдановић ’свест о стварном присуству људи у градском простору који они познају и чије само постојање њима пружа шансу да са одговорношћу дају одговоре на вечна људска питања као што су: ко сам ја? шта сам ја? где сам ја? и зашто сам ту где јесам?’ (врло различита питања – посебно ово последње – од националних питања: ко смо ми и шта ми заступамо?)⁷⁸ Нација је, могли бисмо рећи, простор идентификације и идентитета, док је град искуствен и егзистенцијални

⁷⁶ Исто.

⁷⁷ Богдан Богдановић, „The City and Death“, (priv.) Joana Labon, u: *Balkan Blues: Writing out of Yugoslavia*, Northwestern University Press, Evanston III, 1995, стр. 64.

⁷⁸ Исто, стр. 46.

простор.⁷⁹ Поетика ДАХ Театра заснована је, између осталог, у сталном испитивању и преиспитивању граница између питања нације на једној, и урбаног сензибилитета, на другој страни. Иако, на први поглед, делује да ова два наратива не могу бити подложна компарирању због тога што им обим није исти, питања која у готово свим својим представама покреће овај театар као да се тичу и једног и другог домена деловања. Осцилирање њиховог ангажмана од националног ка урбаним питањима која се тичу савременог човека и његовог положаја у друштву и култури, заправо је и, у себи контрадикторна, манифестација њиховог укупног деловања.

Друга дистинкција између националног и урбаног оквира интерпретације је у вези са кључном разликом између апстрактне заједнице и комплексности и густине градског простора. Оно што је проблематично код идеје нације и националног народа је испољавање тежње „ка идентитету и хомогености на унутрашњем плану и увођење разлике у односу на оно што остаје споља, оног што се искључује.“⁸⁰ Према истраживањима Мајкла Харда (Michael Hardt) и Антонија Негрија (Antonio Negri), идентитет народа је „изграђен на имагинарном плану који скрива разлике и/или их елиминише, а нестанком унутрашњих разлика омогућава се да хегемонистичка група, раса или класа представља популацију у целини.“⁸¹ Насупрот ове унификујуће културне логике они уводе категорију *мноштва* која представља „многострукост, план појединачности, отворен низ односа који није једнородан или идентичан сам себи и нема подвајајући, већ укључујући однос према онима који су споља.“⁸²

Категорија мноштва одговара принципу урбаности; у урбаном контексту, за разлику од националног културног простора, људи и даље могу да доживљавају своју егзистенцију као да су мноштво, отворена и променљива многострукост. „Град није простор који би могао бити замишљен као, заправо замењен за унитарни и кохерентни идентитет. (...) Управо је идеја о плану појединачности, отвореним низовима међудејстава и односа

⁷⁹ *Британске студије културе, Географија, националност и идентитет*, (прир.) Дејвид Морли и Кевин Робинс, Геопоетика, Београд, 2003, стр. 474.

⁸⁰ Мајкл Хардт, Антонио Негри, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 2000, стр.103.

⁸¹ Исто.

⁸² Исто.

пренесена у ово разумевање смисла и одјека градског простора. Многострукост градова је оно што их чини културно значајним. Због својих квалитета многострукости, градови могу да постављају питања другачија у односу на врсте питања које постављају нације и државе.⁸³ Док се нација везује за појмове стабилности и континуитета, град отвара важне могућности за културне помаке и преображај. ДАХ Театар и кроз позоришни наратив и друштвени ангажман градски простор трансформише у јавни простор – сцену, место са којег позива суграђане на активно учешће у градском суживоту преузимајући одговорност за свој лични раст и развој, али и освешћујући саосећање и дух заједништва.

Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman) предлаже полазиште, које се за разлику од националног, огледа у суочавању са мултикултурним комплексностима које превазилазе угодност идентитета и креће се ка потпуно другачијој врсти друштвеног и културног пројекта. Он претпоставља да би инхерентан неред града могао помоћи да се „обесхрабре настојања, изазовна али осуђена на пропаст, да се једном заувек одреде сопствени односи према свету, а да се при том као лепак користе наводно непроменљиве и неспорне црте идентитета. Градови би могли подстаћи настојање да се човеков идентитет дефинише тиме која је дела човек способан да изведе, а не датим и предодређеним низом својстава и стеченим цртама.“⁸⁴

У овом интерпретативном кључу требало би ишчитавати и позоришни наратив ДАХ Театра. Представа *Водич кроз алтернативну историју Београда* указује на значај историјских догађаја који утичу на живот заједнице и као такви остају забележени у називима улица, у конкретном примеру, као имена знаменитих личности, датума или догађаја, које је опет, заједница препознала као своје релевантне представнике културно-историјског наслеђа.

Сходно томе, представа се пре свега обраћа младим људима, развијајући код њих критички однос спрам *званичне историје*. Површно познавање историјских прилика и културно-историјског наслеђа националне заједнице отвара простор манипулисању

⁸³ *Британске студије културе, Географија, националност и идентитет*, (прир.) Дејвид Морли и Кевин Робинс, Геопоетика, Београд, 2003, стр. 475.

⁸⁴ Zygmunt Bauman, „Urban Space Wars: On Destructive Order and Creative Chaos“, *Citizenship Studies*, 3/2.

истинским вредностима на којима се темељи колективни идентитет нације, а самим тим и идентитет појединца који се формира у њеним оквирима.

Мотивом промена имена улица ће се послужити и редитељ Дино Мустафић у представи ЈДП-а *Рођени у ЈУ* из 2010. године, која се бави преиспитивањем југословенског идентитета и односа лично – политичко у контексту земље која сада постоји само у колективном сећању заједнице. „Идентитет 'ради' све док људи себе препознају у тој конструкцији: он опстаје докле год служи материјалним и нематеријалним интересима људи (...) не мора нужно да има много објективног 'садржаја'. Уметнички пројекат који, дакле, потврђује да је један идентитет опстао упркос политичкој вољи да буде уништен, самим тим постаје субверзиван, односно – политички. Призор у ком Слободан Бештић бирократским тоном чита листу београдских улица чија су имена преименована од почетка деведесетих до данас – чиме је, превасходно, избрисано сећање на југословенско и социјалистичко наслеђе града и државе – док се остали глумци ужурбано и дезоријентисано крећу позорницом у свим правцима, најбољи је могући пример међузависности приватног и политичког. Ова сцена гради трагикомичку метафору наше дезоријентације, како у тим градским улицама, тако још више у нашим идентитетима које политика и историја насилно и преко ноћи прекрајају, преименују, сакате, мењају.“⁸⁵

Грађанске иницијативе су ситним корацима успевале да „освоје“ понеку улицу, трг или таблу са именом знаменитих грађана Београда, међутим поставља се суштинско питање заинтересованости савременог грађанског друштва у Србији да својим активним учествовањем обликује културни идентитет Београда. Допринос ДАХ Театра, у оквиру заједнице, се огледа у доследном и истрајном позивању на ре-дефинисање и ре-креирање урбаног идентитета Београда у складу са његовим космополитским духом. Ако би се, у једној реченици, резимирало њихово деловање, онда би поетика ДАХ Театра могла да буде дефинисана таквом једном праксом која подразумева отварање питања и буђење грађанске свести, као и оног ангажмана који би био уоквирен на тај начин да представља једну културну политику у константном настајању и редефинисању.

⁸⁵ Иван Меденица, „Наслеђе Југославије: Ка новом концепту 'политичког' у позоришту“, доступно на: http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2012_ivan_medenica.pdf

2.3. Преиспитивање односа према материјалном и нематеријалном културном наслеђу града у представама ДАХ Театра

Можда је прејакo рећи да материјална културна баштина, којом се ДАХ Театар служи, реализујући своје представе, представља онај елемент овог театра који га приближава тзв. документарном позоришту, а да нематеријална грађа, тј. културна баштина Београда, служи као основа за (пре)остала идентитетска преиспитивања тесних веза које ово позориште успоставља са својим градом, али исто тако и са свим осталим градовима или њиховим рушевинама, похрањеним у библиотекама времена.

Представа *Тражење града* из 2007. године јесте пројекат изведен у сарадњи са Фрагмент Театром из Швајцарске, на рушевинама Народне библиотеке на Косанчићевом венцу.⁸⁶ Библиотека је потпуно страдала у бомбардовању 6. априла 1941. године, да би на исти дан 1973. симболично била отворена нова зграда Народне библиотеке у Карађорђевоm парку. Међутим, рушевине на Косанчићевом венцу стоје 70 година без икаквог концепта уобличавања. За потребе представе тај простор је очишћен, ограђен, осветљен и обележен као споменик културе на српском и енглеском језику.

Публика поређана уз спољашњу страну ограде прати радњу која се одиграва на самим рушевинама зграде бомбардоване библиотеке. Интересантним поигравањем са светлом,

⁸⁶ Када је реч о Народној библиотеци основаној 1832. године, која се налазила у околини Саборне цркве, да би 1920. била пресељена у зграду на Косанчићевом венцу 14, а која није наменски грађена за потребе библиотеке, постоје документи и сведочанства да је цео библиотечки фонд био спакован у сандуке и припремљен за евакуацију. Фонд је тада располагао са око 350.000 књига, 1390 рукописних књига, повеља и других списа, преко 100 на пергаменту из 12, 13. и 14. века и касније, затим, збиркама турских рукописа, преко 200 старих штампаних књига од 15. до 17. века, старих географских карата, гавира, уметничких слика, новина, књига штампаних у Србији од 1832. године, као и оних штампаних у суседним земљама, затим комплетне библиотеке Вука Караџића, Лукијана Мушицког, Ђуре Даничића, Шафарика и др. О судбини готово читаве писане историје Србије је одлучено дан раније, када је министар просвете Миша Трифуновић 3. априла 1941. забранио евакуацију просветно-културних установа Београда, па и Народне библиотеке, али је наредио да се све драгоцености склоне у подруме, што је и учињено.

ове рушевине трепере и оживљавају док се у позадини чује певање хора. Са уласком глумаца, мелодија прераста у жамор узрочно-последично неповезаних текстова, којим диригује један од глумаца (Југослав Хацић). Затим креће камерни концерт, музика коју су за представу компоновали и изводе Александра Дамњановић, Небојша Игњатовић, Југослав Хацић и Драган Симеуновић, а глумице (Барбара Келер, Сања Крсмановић Тасић, Ивана Миленовић, Лидија Милић, Маја Митић, Натали Милер, Донка Торев, Кристин Водусек, Мирјана Вуковић) плешу са књигама које горе. Након тога се гаси пожар и црвенима тракама се обележава место злочина, док глумице круже око оgrade изговарајући текстове из књига које држе у рукама, тако да публика само делимично чује одломке прочитане на различитим језицима, између осталог и историјат Народне библиотеке. Сведеним костимима Милене Ристић само су сугерисани неки од ликова из светске књижевности. Музика и плес су саставни део позоришног израза ДАХ Театра, за чије је представе карактеристичан звук виолине и хармонике, овога пута појачан виолончелом и ударалкама. За визуелни идентитет представе, и специфичну естетику ДАХ Театра годинама уназад, задужен је концептуални уметник Неша Париповић. Фасаде околних зграда послужиле су као платна на којима су пројектоване реченице, међу којима и оне из *Невидљивих градова* Итала Калвина: „Градови су, као снови, састављени од жеља и страхова, премда је нит њихова говора тајна, правила су им бесмислена, а свака ствар скрива неку другу...” Корежију, уз Дијану Милошевић, потписује и Оливије Бахман (Olivier Bachmann) редитељ Фрагмент Театра из Швајцарске.



Слика бр. 7. Представа *Тражење града*.

„Креирајући позоришну представу управо на рушевинама библиотеке на Косанчићевом венцу, идеја нам је да бацимо светло на 'скривене зидове' тј. на скривену историју, да је начинимо транспарентном и на тај начин трансформишемо како наш град, тако и наше суграђане. Прича о бомбардованој библиотеци је прича и о брисању памћења једног народа као и кидање везе са универзалним духовним вредностима које чине сваку библиотеку. Жеља нам је да овом представом успоставимо прекинуту нит памћења као и прекинуте везе са светом.“⁸⁷

У исто време, својеврсни театарски еклектицизам, који је такође саставни део поетике ДАХ Театра, евоцира и једну естетику рушевина, толико препознатљиву за постмодерно доба, а којом се призива нека нова целина и неки нови реконструисани идентитет града. Рушевина, дакле, овде није или не би требало да буде пука метафора простора у коме се представа реализује, већ нешто више од тога. Она је присутно и одсутно града, она је и култура и њено разарање, она је и празнина и пуноћа, и недовршеност и позив на преиспитивање на рушевинама сећања.

Представа *Тражење града* истражује расцеп између званичних и скривених историја ових простора. Важну улогу у представи *Тражење града* играју и саме рушеvine, које у оквирима њеног *фиктивног космоса* постају симболи отворени за различите интерпретације, па је у том смислу лајтмотив представе и реченица француског сликара симболисте Пјер Пиви де Шавана (Pierre Puvis de Chavanne): „Ако постоји нешто лепше од лепе ствари, то је њезина рушевина“. Тада рушеvine постају имагинарни простор за пројектовање визија будућности.

Имаголошко читање наратива одређене позоришне представе подразумева стављање у однос националног и културног идентитета са репрезентацијом истог, у овом случају на аутентичној локацији. Зато бисмо ову представу могли назвати и *сајт спесифик* (*site specific*) позориштем, или, како то Леман предлаже: позориштем на локацији (*theater on location*).⁸⁸ Притом, под тим не подразумевамо да простор извођења представе боље одговара фиктивном космосу драмског текста, већ *позориште на локацији значи да се*

⁸⁷ www.dahteatarcentar.com

⁸⁸ Ханс-Тис Леман, исто, стр. 224-225.

сама локација открива у новом светлу.⁸⁹ Леман то објашњава на следећи начин: „Наиме, *site specific theatre* активира и разину заједништва глумаца и гледалаца. Сви су истодобно *гости мјеста*. (...) У тој заједничкој просторној ситуацији поново се изражава онај мотив да се казалиште мисли као дијељено вријеме, као заједничко искуство.“⁹⁰

На рушевинама Народне библиотеке на Косанчићевом венцу, овде и сада, поставља се питање односа савременог друштва према свом историјском, културном и уметничком наслеђу. Публика учествује у представи тако што стоји и кроз ограду посматра шта се догађа. (У једном тренутку, на самом почетку представе *Тражење града*, глумица обилази рушевине уз ограду и виче: „Види ово! Нешто се догађа! Немам појма шта се догађа!“) Ипак, друштво којем се кроз своје представе обраћају чланови ДАХ Театра и на чије колективно сећање/памћење/свест апелују, није ни близу те ограде.

Културне и националне карактеристике једне заједнице не подлежу проверљивим информацијама и чињеницама, и према имаголошким истраживањима⁹¹ се на нивоу стереотипа, клишеа и општих места региструју у текстовима културе, са циљем да се опише порекло, процес и функција националних стереотипа, да се они препознају, објасне и освесте. Другим речима, имаголози се првенствено баве питањем како је одређена група (национална, ентичка, или друга) приказана, при чему се у случају имаголошких испитивања проучавање слика и представа утемељује пре свега као проучавање својства текста, односно, интелектуалног производа дискурса. У оквиру имагологије, *аутоимагинативно стварање*, тј. продукција представа о себи и сопственој заједници, постаје све изразитије поље интересовања компаратистичко-имаголошких истраживања и тумачења.

Када је реч о идентификовању стереотипа у домену свакодневице, историје, политике или медија, рекло би се да су они јаснији него када је у питању уметност, прецизније речено – театар. Како се ДАХ Театар односи према владајућим стереотипима, и које од њих, и на који начин, подвргава критици? Једини, па макар и привремени, одговор који би се овде

⁸⁹ Исто.

⁹⁰ Исто.

⁹¹ Beller Manfred, Leerssen Joep, *Imagology, The cultural construction and literary representation of national characters*, Rodopi, Amsterdam- New York, 2007.

могао дати јесте тај да ДАХ Театар посвећује велику пажњу истраживању постојећих културних матрица и националних стереотипа и да им приписује проблемски предзнак.

Национални идентитет представљен у тексту културе, у овом случају у представи независне позоришне труппе, с једне стране је субјективно виђење аутора, али и могућност идентификације припадника националне заједнице. Представа је као производ културе место колективног сећања и историјског памћења једног народа много упечатљивија него историографски документи, носилац је духа времена и наша је слика о Нама на основу које се представљамо Другима. У том смислу, представа на домаћем терену нуди могућност идентификације са ауторским (субјективним) виђењем прилика у друштву на основу заједничког искуства, док је у иностранству представник националне, етничке или културне заједнице без обзира на универзалност тема којима се бави.



Слике бр. 8. и 9. Представа *Тражење града*.

У већ поменутом тексту „Урбани духови, ефемерно позориште сећања“, Арно Дешел⁹² поставља питање рехабилитације кроз уметничку праксу запуштених грађевина/рушевина,

⁹² „Урбани духови Београда, како је на симпозијуму Јустата још 1999. показао Арно Дешел изводећи перформанс у рушевној згради у Улици Краљевића Марка, скривени су у његовим испражњеним зградама, у квартовима које смо одавно напустили и заборавили, управо у тим квартовима који данас представљају разделине у ткиву града. Премошћавање тих београдских расцепа, које не полази за руком великом, можда ће поћи за руком тзв. *малом урбанизму*, духу уметности, самосталних пројеката који се зачињу и реализују на маргини. У том смислу пројекат Савамале, са бројним невладиним организацијама које у њој делују (од Културног центра Град, Нове искре, Миксера итд.) даје шансу ревитализације не само тог дела града, већ и нашег начина мишљења о граду.“

празних, бескорисних простора, које он назива урбаним духовима. Потреба за њиховом конзервацијом заправо је потреба за расправом о процесу колективног сећања у модерном граду. „Самим својим присуством ова заборављена места преиспитују наш однос према прошлости у контексту града. У овом смислу, ти урбани простори могли су да имају другачију еволуцију. Они су могли да постану привремене лабораторије за непрекидну редефиницију урбаног идентитета, пружајући окриље за спонтане и ефемерне уметничке догађаје. Један начин да трансформишу ови урбани духови у привремена позоришта сећања је да се успостави право сучељавање између два рана израза колективног сећања као друштвене потребе: позоришта као ритуала који обухвата колективно и појединачно сећање; и архитектуре као простора за овај ритуал.“⁹³

Рушевине једног града не треба интерпретирати дословно, тј. као пуке крхотине историје једног града који је непрестано разаран. Оне, наиме, могу представљати повод за друкчије, неофицијелно тумачење града, за његову уметничку реконструкцију или чак – деконструкцију. Тиме би се, с једне стране, оправдао поетички еклектицизам ДАХ Театра, док би, на другој страни, деконструкција историјских референци, митова и сећања могла искористити као техника компоновања и прекомпоновања онога што условно зовемо идентитетом једнога града, а тумачимо кроз многобројне његове репрезентације.

Мотив рушевина у радовима ДАХ Театра налазимо и у представи *Легенда о крају света* из 1995. године, где три жене (Сања Крсмановић Тасић, Валентина Миливојевић и Маја Митић) покушавају да упркос разарању и насиљу, на тим истим рушевинама наставе живот. Рушевина сама по себи може да буде остатак храма, цркве, куће, библиотеке, али и унутрашњи простор њих самих, сходно чему суштински одређује пут који их води даље. Оне се сећају своје прошлости и традиције, легенди и митова из разних култура, подсећајући на скривено значење боја, гестова, песама и плесова, читав корпус колективног несвесног, у који је уписана и жеља за животом.

Милена Драгићевић-Шешић, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

⁹³ Арно Дешел, „Урбани духови, ефемерно позориште сећања“ у: *Урбани спектакл*, (прир.) Милена Драгићевић-Шешић и Ирена Шантевска, Клио, Београд, 2000, стр. 62.

Кроз три савремене жене проговарају архетипске тријаде из митологија и литературе: Касандра – Аризба – Пантелезија (из *Касандре* Кристе Волф); три Моире Прошлост – Садашњост – Будућност; Богиње Кали – Шакти – Дурга; Клара – Бланка – Алба (из *Куће духова* Изабел Аљенде). Текст представе садржи и поезију Константина Кавафија⁹⁴, Звонка Таира, одломке из *Тибетанске књиге мртвих*, *Тибетанске легенде о крају света*, *Библије*.

Овде наводимо две критике из страних часописа настале приликом гостовања представе *Легенда о крају света* на релевантним интернационалним позоришним фестивалима да бисмо илустровали како се на различите начине мотив рушевина ишчитава у националном кључу, без обзира на универзалност теме.

„У једној енигматски лепој слици, оне просипају вреће соли да би створиле масивни хијероглиф око минијатурног градског трга, који у себи укотљава њхове драгоцене

⁹⁴ Град

Кажеш: “Поћи ћу у неку другу земљу, поћи ћу до другог мора.

Наћи ће се други град бољи од овог.

Сваки мој напор је овде проклет, осуђен;

и срце ми је – као леш – покопано.

Докле ће ми ум остати у овој тмини.

Куд год да скренем поглед, куд год да погледам,

црне рушевине свог живота спазим, овде

где сам провео толике године, проћердао их и упропастио.“

Нове земље нећеш наћи, нећеш пронаћи друга мора.

Овај град ће те пратити. Улицама ћеш се кретати истим.

У истом ћеш суседству остарити:

у истим ћеш кућама оседети.

Увек ћеш у овај град стизати. Да некуд другде одеш – не надај се –

Нема за тебе брода, нема пута.

Као што си свој живот овде проћердао, у овом тако малом куту,

страћио си га и на целој кугли земаљској.

Представа *Легенда о крају света* почиње стиховима песме Град Константина Кавафија.

фотографије. То је слика пустоши, изолације (осаме), а опет на неки начин наде – из агоније искрсава силовити вапај за животом.⁹⁵

„То је ДАХ Театар који изводи *Легенду о крају света*, егзотичну мешавину митолошког причања бајки и прималног плесног театра. Многе од тема осликавају конфузију и лудило у бившој Југославији, домовини ове трупе.⁹⁶

Иако се чини, дакле, да ова представа, у својој метафоричности, високом степену симболизације и бајковитости не реферише на стварне догађаје на просторима бивше Југославије, то је, заправо, само привид. Она их суптилно, али константно, доводи у питање чиме креира једну нову перспективу читања и представљања. Значај ове представе се огледа и у томе што је то прва представа са којом је ДАХ Театар 1996. године гостовао у Америци (Arts Festival Atlanta), затим Данској, Шведској, Грчкој, Великој Британији (Единбуршки фестивал), Румунији (Међународни фестивал у Сибију), када је медијска слика о нама у свету била више него неповољна. Присећајући се рада на овој представи, глумица Сања Крсмановић Тасић истиче: „Бављење уметношћу мењало ме је суштински. Уметност је утицала да постанем вештија у многим стварима, да се развијам, да постанем духовнија. Мој рад је мењао уски круг људи, који је са великим нестрпљењем очекивао сваку представу ДАХ Театра и коме је то значило више него новац или комфор. Сећам се да смо представу *Легенда о крају света* играли у хладној сали биоскопа Рекс. Понекад када смо играли и пара нам је излазила на уста, било је толико хладно. Гледаоци су седели у кругу на клупама које је мој муж направио од мокрих дасака које смо негде нашли, јер нисмо имали пара да их купимо. Били су увијени у своје капуте, цвекотали су, али су редовно долазили да нас гледају. Представа је била тужна, све се дешавало у рушевинама, али је пружала наду. Била је то мучна представа кроз коју се достигала катарза, помирење, прихватање истине која се у том тренутку није признавала. Пуно смо путовали, што је

⁹⁵ Из критике *Glasgow Herald* (30.08.1995.) приликом гостовања на Edinburgh Fringe Festival, (УК).

⁹⁶ Из критике Amber Scott, *Austin American Statesman*, (14.08.1996.) приликом гостовања на 7 Stages and the Arts Festival of Atlanta, Free Zone for Artist; i RAT Conference, Остин, (САД).

била изузетна привилегија да не постанемо изманипулисани лажима као већина људи. Они једноставно нису имали изворе информација, нису имали перцепцију о другоме.⁹⁷

Самосвест ДАХ Театра прожима подједнако и уметнички и друштвени и педагошки ангажман, где се трагање за идентитетом остварује кроз процес превазилажења изолације на свим нивоима.

Умберто Еко (Umberto Eco) промишља естетику рушевина као израз амбивалентности неокласичне лепоте: „Ренесансу је понело одушевљење рушевинама класичне Грчке јер је помоћу њих могао да се домисли пуни облик првобитних дела; неокласицизам је покушавао да се да у нову потрагу за тим облицима. Сада се, међутим, рушевина цени баш због своје недовршености, због неумољивог зуба времена које је нагриза, због зарасле вегетације која је прекрива, због њене маховине и њених пукотина.“⁹⁸ (...) „Могућност да се рушевине прошлих времена опајају као лепе представља новину потеклу из нетрпељивости према традиционалним предметима, као и из трагања за новим темама, ван канонских стилова, које је уследило.“⁹⁹ Естетика рушевина Умберта Ека, као промена парадигме лепог, односи се на друге европске метрополе, док је у нашем случају у питању пре чист немар. Сетимо се Митићеве „рупе“ на Славији која је тек од недавно паркић, затим рушевина од бомбардовања из 1999. године које су већ петнаест година у функцији туристичке атракције и сл. Ипак, незахвално је поредити Београд са империјалним богатством европских престоница које су финансирале њихове колоније, док је Београд грађен сопственим средствима и могућностима.

Представа *Тражење града* се на друштвено одговоран начин залаже за преиспитивање нашег односа како према материјалном, тако и нематеријалном културном наслеђу, које чине митови, обичаји, ритуали, језик, усмено предање и хумор, затим друштвени обреди, усмена књижевност, музика, наслеђени поступци, вештине и традиционална знања која су релевантна за одређену заједницу. *Конвенција за очување нематеријалног културног наслеђа* Уједињених нација из 2003. године овај облик културне баштине дефинише као:

⁹⁷ Сања Крсмановић Тасић, „Мирис карија“, доступно на: <https://qcdnevnik.wordpress.com/2010/12/13/sanja-krsmanovic-tasic-miris-karija/>.

⁹⁸ Умберто Еко, *Историја лепоте*, Плато, Београд, 2004, стр. 285.

⁹⁹ Исто, стр. 249.

„обичаје, представе, изразе, вештине (као и инструменте, предмете, производе и са њима повезане културне просторе) које заједнице, групе, а у неким случајевима и појединци препознају као део свог културног наслеђа. Ово нематеријално културно наслеђе које се непрекидно преноси са генерације на генерацију изнова стварају заједнице и групе као одговор на своје окружење, као међудејство са природом и историјом.“¹⁰⁰ Нематеријална културна баштина похрањена је у колективном сећању заједнице. То су, заправо, оне симболичке форме које се, у нашем случају, посредством театра генеришу из базе колективног сећања, али истовремено и изнова у њу уписују.

Осим материјалног наслеђа, језика, институција, и др. опште познатих елемената на којима почива идентитет, све се више важности придаје *градском сећању*, као конститутивном елементу градског идентитета. Према мишљењу Милене Драгићевић-Шешић идентитет града се истражује у његовој „историји, предањима, колективном сећању, бојама града.“¹⁰¹ Она такође истиче да би колективно памћење и колективну свест требало подстицати кроз уметност на јавним местима „да би се живот у садашњици учинио приступачнијим, динамичнијим, чак и пријатнијим, модернијим, и да би се свакодневни начин живота спојио с успешном привредом, туризмом итд.“¹⁰²

Јан Асман разликује две врсте колективног памћења: *комуникативно*, односно *социјално памћење* које се заснива на међуљудском контакту, учесталој интеракцији, заједничким искуствима и језичкој размени, које се преноси усмено и обухвата највише три генерације (породично, генерацијско сећање); и *културно памћење* у којем се садржаји прошлости преносе посредством културних установа, образовних установа и медија (материјалне

¹⁰⁰ Доступно на:

[http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/11.%20Konvencija%20o%20ocuvanju%20nematerijalnog%20kulturnog%20nasledja%20\(Pariz%202003\).pdf](http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/11.%20Konvencija%20o%20ocuvanju%20nematerijalnog%20kulturnog%20nasledja%20(Pariz%202003).pdf)

¹⁰¹ Милена Драгићевић-Шешић, „Стварање мита о граду и политика спектакла“, *Јавна и културна политика*, Магна агенда, Београд, 2000, стр. 182.

¹⁰² Милена Драгићевић-Шешић, „Култура у функцији развоја града (културни капитал и интегративна културна политика)“, *Култура*, 122/123, стр. 24.

репрезентације у облику текстова, слика и споменика и симболичке праксе попут свечаности и ритуала).¹⁰³

Алеида Асман уводи појмове *памћење-складиште* и *функционално памћење*. Према њеним тврдњама, памћење складиште је увек последица заборављања, тј. културни архив у коме се похрањује одређени део материјалних остатака из претходних периода који су изгубили живу комуникацију са средином, а самим тим и контекст. Са друге стране: „Функционално памћење подиже мост између прошлости, садашњости и будућности, поступа селективно, посредује вредности на којима се темеље идентитетски профил и норме поступања, има специфичног носиоца у виду групе, институције или појединца, и може играти важну улогу у легитимацији и делегитимацији власти.“¹⁰⁴ Питање како памтимо блиско је повезано с тиме како себе видимо, али и како нас други могу видети. У овом смислу, театар може бити третиран као својеврсни орган сећања, место на коме се укрштају погледи прошлости, садашњости и будућности, како нас самих, тако и нас у светлу виђења других. Такво једно вишедимензионално преламање сећања и оптика везаних за перцепцију идентитета, карактеристично је за стваралаштво ДАХ Театра, и то у различитим формама извођења.

Памћење урбане заједнице постаје неизоставни сегмент научно-истраживачког рада социолога и теоретичара културе, али као што видимо на примеру ДАХ Театра, и уметничких праски у контексту интерпретирања града. „Политика сећања је део политике о недодирљивом културном наслеђу. Брисање или порицање прошлости може бити погубно за град, јер се тиме ствара идентитетска манипулација.“¹⁰⁵ Представама које смо навели као најзначајније приликом имаголошког читања културног идентитета града у позоришном наративу ДАХ Театра, управо желимо да укажемо на њихов допринос преиспитвању урбаног идентитета, са циљем да се простор манипулације сведе на минимум. Чланови позоришне трупе својом поетиком јасно прекидају политику ћутања,

¹⁰³ Видети: Јан Асман, *Култура памћења*, Просвета, Београд, 2011, стр. 17.

¹⁰⁴ Алеида Асман, *Дуга сенка прошлости*, Библиотека XX век, Београд, 2011.

¹⁰⁵ Милена Драгићевић-Шешић, 'Theatre, public space and city identity – memory politics as a challenge in preserving Belgrade's multicultural identity' у Luzina J. (прir.) *Theatre and Identity*, Skopje: Faculty of Dramatic Arts, 2006, стр. 25.

порицања, потискивања и заборава, сматрајући то својом дужношћу као уметника, а у корист будућих генерација.

Представе ДАХ Театра које су у директном дијалогу са Београдом, његовим духом, енергијом, душом града, играле су на београдским улицама, трговима, парковима, где се у непосредном контакту са суграђанима, *ad hoc* публиком, потврђује њихова аутентичност. Ово се нарочито односи на места попут рушевина Народне библиотеке, које одликују и сопствене приче. Степенице, односно њихова симболика, као место извођења представа *Сећање анђела* из 1996. године, *Документи времена* из 1999. године, *Водич кроз алтернативну историју Београда* из 2006. године, такође постају део поетике ДАХ Театра.

Представа *Документи времена*, настала у периоду мај-јун 1999. године, за време НАТО бомбардовања, осмишљена је тако да се игра на степеницама зграда значајних за историју града. Глумице Александра Јелић и Сања Крсмановић Тасић по тим степеницама ређају књиге, пењу се и стрмоглављују, тражећи одговоре из извора културно-историјског наслеђа човечанства, како би се суочиле са суровом стварношћу, потврђујући притом мото ДАХ Театра, да се *разарању и насиљу у савременом свету једино можемо супротставити стварањем смисла*.

„Када је НАТО почео да бомбардује моју земљу пролећа 1999. последње године овог века, изненада је све што смо знали као људска бића и уметници било доведено у питање. Одједном сам увидела да више ништа не схватам у вези овог века, политике, историје. Мој ум је био празан суочавајући се чудном логиком савремених политичара – убијати више да би се спречило убијање. Моје колеге из театра су делиле моје мишљење. Схватили смо да је потребна мудрост неког времена, веома старог, ко може са висине да погледа на мрачна времена у којима живимо. Тако смо изабрали да у нашој представи говоримо кроз две веома старе даме које су изашле из старих музеја, архива пуних прашине, користећи колективну меморију човечанства која је забележена у књигама.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ Дијана Милошевић поводом представе *Документи времена*, доступно на сајту: www.dahtearcentar.com



Слика бр. 10. Представа *Документи времена*.

Анђеоска, ванвременска и свезнајућа природа протагонисткиња ове представе позив је да се осврнемо на страхоте којима је обележен 20. век, а који се у нашем колективном искуству завршава бомбардовањем као референтном тачком нашег колективног памћења. Лајтмотив представе је реченица Финтан О'Тула (Fintan O'Toole): „Ако нас је овај век било чему научио, то је да култура *није* одбрана од варваризма. Не због тога што су креативни људи потпуно беспомоћни наспрам пушака и концентрационих логора или због тога што је једна културна особа остављена на немилост неког убице. Дешава се нешто још горе, а то је да су културна особа и неуки убица веома често били једно те исто.“¹⁰⁷

Насупрот оваквом запажању, неговањем културног наслеђа, како материјалног, тако и нематеријалног, чланови/це ДАХ Театра се храбро и отворено супротстављају агресивном национализму. Сећање, преломљено кроз призму театра, овде постаје материјал и база за уметничко стварање.

¹⁰⁷ Цитат преузет из пратећег материјала за представу *Документи времена*.

2.4. Простори извођења представа ДАХ Театра

Извођење представа на јавним местима попут улица и тргова ДАХ Театар приближава идеји *позоришта на локацији* (Леман). При чему је чин избора простора такође један од начина да уметник изрази свој став о теми којом се у свом раду бави, као што је то био случај приликом извођења представе на рушевинама Народне библиотеке на Косанчићевом венцу. Окупљањем извођача и публике, ДАХ Театар апелује на ову привремено формирану заједницу да место на којем се налази изнова сагледа, додељујући му нову улогу у представи коју креирамо о себи самима.

Од кључног значаја за позориште на локацији је комуникација, тј. размена између глумаца и публике. Сценски простор у својој измењеној улози излази из својих конвенционалних оквира и преузима улогу једног од актера догађаја за себе. У том смислу се користи сваки погодан амбијент који се не претвара у стандардни позоришни простор, већ му се омогућава да задржи своју особеност и идентитет, док се сценска игра прилагођава датим, тј. одабраним околностима. ДАХ Театар своје представе игра на градским трговима, улицама, парковима, степеништу, по градском превозу, бирајући просторе који су погодни и за симултано одигравање на више места, што публику треба да наведе да се, као у представи *Водич кроз алтернативну историју Београда*, креће заједно са извођачима у одабраном амбијенту.

На ово се надовезује и идеја „пловећег острва“ Еуђенија Барбе, како он назива *треће позориште* које је у супротности са „окамењеним лађама“ класичног западног позоришта. Барбино *треће позориште* углавном окупља извођаче без академског позоришног образовања, које не одређују ни стил ни идеологија, већ свесна жеља да се трансформише оно што је лично у садржају рада. Уметник ствара из „ране“, како наводи Еуђенио Барба. Супротстављајући се фронталности италијанске сцене кутије, која одваја глумце од публике, али и глумца од лика који тумачи, Один театар се залаже за позориште повезано са заједницом и за глумца који свој рад не раздваја од живота.

Оно што такође чини предност извођења у различитим амбијентима јесте ширина која омогућава мноштво углова посматрања, као и пулсирање свакодневног живота који је у

непосредној близини. Отворени простор нпр. не разликује госте од домаћина – нико није у стању да све држи под контролом, пошто су сви изједначени – што омогућава већи интензитет блискости између гледалаца и извођача. На отвореном простору све добија своје шире значење, а публика је изложена двоструком утицају – дејству позоришног и реалног живота.

У студијама извођачких уметности овакав се начин извођења на јавним местима (које окупља и публику која није наменски дошла да погледа представу, већ самим својим присуством учествује у њеном извођењу), према Виктору Тарнеру (Victor Turner), дефинише као лиминоидан, насупрот лиминалном које се односи на ритуал. „За разлику од симетрије између свакодневног живота и његовог *лиминалног* двојника, ритуала у преиндустријским друштвима, у уметничком извођењу као лиминоидном облику, играње улога, у ствари, подрива играње улога у свакодневном животу, доводећи у питање њихову аутентичност. Тарнер¹⁰⁸ прави разлику између појмова *лиминалног* и *лиминоидног*, везујући лиминално за обавезно племенско учешће у неком ритуалу, док лиминоидно карактеришу свесно произведене уметничке или религиозне форме, препознатљивог индивидуалног ауторства, које су често по интенцији субверзивне према владајућим структурама.“¹⁰⁹

Иако простор, концептуално гледано, у случају ДАХ Театра није сагледан тако да се може неспорно довести у везу са одређеном теоријом простора, било да је реч о некој дефинисаној поетици простора или о савременом театролошком тумачењу у ужем смислу речи, простор, евидентно, и у свом најопштијем значењу, делом одређује имаголошко тј. идентитетско читање поетике овог театра, јер се у том неодређеном месту пресецају и реална и имагинарна проблематика простора града, као и стварна проблематика истраживања и рада овог позоришта, сагледана у конкретним условима и простору Београда.

¹⁰⁸ Виктор Тарнер, „Глума у свакодневном животу и свакодневни живот у глуми“, у: *Од ритуала до театра*, Аугуст Цесарец, Загреб, 1989, стр. 216-261.

¹⁰⁹ Александра Јовићевић и Ана Вујановић, *Увод у студије перформанса*, Фабрика књига, Београд, 2006, стр. 88.

Упркос чињеници што своје представе и даље изводи на различитим локацијама ДАХ Театар је за потребе рада Центра за позоришна истраживања 2003. године, после 12 година рада, добио на коришћење просторије Основне школе Петар Други Карађорђевић у Марулићевој улици, уз подршку и препоруке Министарства културе Републике Србије, Министарства просвете Републике Србије, Секретаријата за културу града Београда, Градског секретаријата за образовање, Општине Врачар, али, сва је прилика да су те просторије сада неопходне основној школи.

Наиме, за рад ДАХ Театра значајан је и период након 5. октобра 2000. године, забележен у књизи Вилијама Кливленда (William Cleveland) *Уметност и побуна, Уметници на првим линијама света*, у којој аутор прати генезу ДАХ Театра у/упркос друштвено-политичком контексту у којем настаје и истрајава. У овом периоду, а с обзиром на измењене околности и друштвено-политички контекст рада, а како би се очувао потенцијал друштвеног ангажмана, ДАХ Театар прилагођава своје деловање новонасталим друштвеним околностима.

„Чланови ДАХ-а су одувек били поносни на способност да се прилагоде околностима које се стално мењају. Као такви, носили су свој номадски статус као медаљу части, описујући се тада као 'позориште без зидова'. Ипак, њихове ригорозне вежбе су такође захтевале стабилно место за рад без узнемиравања.“¹¹⁰ Подршка нове власти није била довољна да се озбиљно размишља о трајном решавању питања простора, а да би наставиле свој креативни рад чланице ДАХ Театра су се бавиле подучавањем младих људи. Отуда се може, и то крајње непретенциозно, закључити да поетика рада ДАХ Театра, која у себе инкорпорира и проблемски однос према простору, тај простор не дефинише апстрактно, него га доводи у везу и интеракцију с младим људима, који овај простор за рад на сасвим други начин одређују.

„За време Милошевића, није било неуобичајено да се приватне фабрике отварају у јавним установама, нарочито школама. Поред тога што је илегално, а често и опасно и загађујуће, овакве појаве су биле само део интрига, у којима су Милошевић и његови сарадници

¹¹⁰ William Cleveland, *Art and Upheaval: Artists on the World's frontlines*, New Village Press, Oakland, CA, 2008, стр. 314.

користили јавне ресурсе за богаћење. Фабрика у подруму школе Петар II Карађорђевић била је типичан пример ових закулисних радњи. (...) Фабрика је била бучна и прљава и радила је 24 сата дневно, седам дана у недељи. Непотребно је рећи колико је то било некомпатибилно са активностима основне школе које су се одвијале на спрату изнад.¹¹¹ Непосредно након 5. октобра, радници су изнели машине и напустили просторије школе, које су оставили у руинираном стању, а простор је понуђен ДАХ Театру на коришћење.

„Почели смо да радимо једну по једну просторију. Канцеларије су биле у јако лошем стању. Ми нисмо имали новац. Али онда смо отишли на турнеју у Америку са *Мапама забрањеног сећања*, коју само радили у сарадњи са 7 Stages Theatre из Атланте, и уместо да поделимо хонорар, сва средства смо уложили у адаптацију. Све што смо могли, урадили смо сами, кречење, фарбање подова, такође, пријатељи, мужеви, сви су дошли да нам помогну. Када смо се уселили, то је била јако важна ствар за нас. Не само за нас. Ми смо били прва независна трупа у Србији која има свој стални простор.“¹¹²

Ипак, чини се да је мало вероватно да ће активистичка поетика ДАХ Театра наићи на погодан друштвено-политички амбијент, нарочито кад се узме у обзир да ни јавне установе културе углавном не функционишу својим пуним капацитетима, тако да питање простора ДАХ Театра остаје отворено.

„Сталним увођењем нових елемената и нових димензија, нових тема и метода рада, 'провокације' – истраживачки перформанси ДАХ Театра истичу одсуство било какве трајне јавне културне политике – а посебно политике сећања, те политике помирења и изградње поверења. Те јавне политике су и на нивоу државе и на нивоу града, почетком деведесетих игнорисале уметничко цивилно друштво. Већ од локалних избора 1996, нове демократске власти на локалном нивоу су схватиле да је неопходно узети у обзир делатност цивилног сектора у култури, њихове тврдње и предлоге, да би од средине прве деценије новог миленијума били принуђени да их подрже и укључе у сопствене политике и програме, посебно стога што су институције у јавном сектору биле споре у својим прилагођавањима на нове теме и нове потребе. Ипак, јавне власти и даље не желе да их 'неко' (а посебно не уметници) подсећа на скорашње 'контроверзе'. Из тог разлога ће

¹¹¹ Исто, стр. 315.

¹¹² Исто.

читава групација 'других', независни културни сектор, који укључује бројне институције истомишљеника, увек бити у неизвесној ситуацији у погледу свог статуса и јавног признања. Стога ће и ДАХ Театар из године у годину водити битку за сопствени простор (и опстанак у њему), као што је то случај и са бројним другим организацијама цивилног друштва у култури.¹¹³

У овом друштвеном, као и међупростору транзиције од 5.октобра до данас, дешава се како битка за стални простор за рад овог позоришта, тако и мање видљива борба за успостављање још дубље везе с градом и његовим константним трансформацијама. Ово, уједно, повлачи собом не само просторна померања и измештања за деловање представа у самом граду, већ призива и коришћење просторних могућности рада за непосредно активистичко деловање, које није театарско по свом пореклу, али је повезано с идејом синергијског деловања позоришта са другим облицима друштвеног ангажмана.

„Кућа за ДАХ – Простор за развој друштвено ангажоване уметничке визије“, назив је трибине која је одржана 15. јуна 2015. у Задужбини Илије М. Коларца, са циљем да се скрене пажња јавности на недостатак простора за рад и да се обезбеди трајно решење тог проблема како би се наставио развој разноврсних активности и програма. ДАХ Театар је током 24 године постојања и континуираног рада стекао значајну националну и интернационалну репутацију и добитник је многобројних награда и признања, како код нас тако и у свету. У оквиру програма су говорили редовна професорка ФДУ и шеф катедре УНЕСКО-а за културну политику и менаџмент у култури др Милена Драгићевић-Шешић, Димитрије Тадић, координатор за савремену визуелну уметност и мултимедије при Министарству за културу и информисање Републике Србије и Дијана Милошевић, редитељка и кооснивачица ДАХ Театра.

Трибину је пратио и документарни филм Маје Митић *Поглед кроз трајање*, затим изложба идејног решења простора Нине Тице „DAN Interntional Coolaborative Performing Arts Centre “ и изложба фотографија Уне Шкандро „Кроз Београд у ДАХ-у“, где ауторка

¹¹³ Милена Драгићевић-Шешић, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

приказује просторе извођења ове позоришне трупе кроз њихову номадску историју: Сава Центар, Културни центар Рекс, Битеф Театар, Центар за културну деконтаминацију и др.

Ова фото-реконструкција различитих простора за извођење представа које је ДАХ Театар користио у времену од свог настанка до данас, чини, такође, део који може послужити за имаголошко читање њихове поетике, са становишта визуелног идентитета, односно визуелизације оних реалних и фиктивних простора којима се ово позориште током свог развоја кретало.

Том приликом изречено је: „Уметници ДАХ Театра користе технике савременог театра да би стварали ангажовану уметност са намером да утичу на позитиван развој друштва глобално и локално. Да би ДАХ Театар наставио даљи рад и развој својих активности и још квалитетнијег програма неопходно је трајно решење простора. Осим што би се помогао опстанак ДАХ Театра, као јединствене културне појаве у Србији, подржао би се и велики број уметника, професионалаца у свим областима културе и културних индустрија, студената, младих и деце, као и волонтера – не само из Србије, већ и из целог света.“¹¹⁴

Дакле, уколико уметници ДАХ Театра, као што је горе наведено, користе технике савременог театра да би стварали ангажовану уметност са намером да утичу на позитиван развој друштва како глобално тако и локално, онда се тиме се, уз постојећа „тумачења“, у „игру“ уводе и нова просторна одређења, која у себи садрже ову разлику, тј. диференцијацију на локално и глобално, како у просторном, тако и у другим контекстима посматрања ове разлике.

С овим у вези, али и шире посматрано, надамо се да ће и ово истраживање допринети да се ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања препозна као значајна појава културне праксе на позоришном (микро), градском (мезо) и државном (макро) нивоу. Кроз овај рад желимо да их представимо као борце за опште добро и јавни интерес и покажемо да их у њиховим напорима за унапређење културе на овим просторима треба подржати.

¹¹⁴ Из програма трибине: „Кућа за ДАХ – Простор за развој друштвено ангажоване уметничке визије“, доступно на: www.dahteatarcentar.com

„Културни идентитет града представља спој хронолошки датих историјских чињеница које се односе на оснивање града, значајне догађаје који су се током историје и развоја града одиграли, на цивилизације и народе који су боравили на простору града на основу којих се може утврдити које културе су утицале на конципирање и дефинисање културе тог града. Ипак, највећи утицај на културни идентитет једног града потиче од народа који су се најдуже задржавали на том подручју и оних који су сведоци данашњице. Културни идентитет града представљају и људи, њихово васпитање, образовање, морална начела и традиција као и савремена културна пракса.“¹¹⁵

Када говоримо о поетици ДАХ Театра и наративима који су учествовали у њиховом одређењу према простору, онда треба имати у виду да, услед вишедимензионалног и комплексног читања самог простора овог града, то утиче и на интеракцију анализираних позоришта, не само са градом који чини затечено окружење, већ и са комплетном прошлошћу града и његовим фиктивним и реалним, историјским и митским, друштвеним и политичким просторима у којима је једновремено и настајао и нестајао. А како град и простор града чине и људи и њихове „приче“, то још више усложњава тумачења односа позоришта и града, виђено кроз оквире њихових узајамних посредовања, кроз време и просторе деловања.

Дух Београда чине Београђани, препознајемо га у афоризмима Душка Радовића (Ниш), цртежима и причама Моме Капора (Сарајево), у *Позоришту у кући* Новака Новаковића (Крушевац), статуи калемегданског Победника, у мангуплуцима Александра Дерока и јуришном говору мајора Драгутина Гавриловића. Дух Београда чине манифестације културе и фестивали попут БИТЕФ-а, БЕЛЕФ-а, БЕМУС-а, ФЕСТ-а, рокенрол и нови талас, који је некада чинио јединствено музичко наслеђе на просторима бивше Југославије. „Смрт традиционалног града неће наступити као последица апокалиптичних слика еколошког загађења и пренасељаности већ ће то пре бити последица изумирања

¹¹⁵ Интервју са Дејаном Веселиновим, у: Горана Петровић, „Функција фестивала у креирању културног идентитета града, утицај Београд фестивала на обликовање имица Београда, студија случаја“, магистарски рад, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2007.

културе која чини његову суштину.¹¹⁶ Атмосфера деведесетих година знатно је допринела да се Београђани осећају као мањина у Београду. Представе ДАХ Театра нас подсећају на космополитски дух Београда и инспиришу на остварење такве визије Београда (Вавилона) у којем се мешање култура и обичаја њених аутохтоних и новопридошлих грађана неће догодити као некаква радикална „пометња“, већ као прилика за суживот у различитости.

¹¹⁶ Милош Бобић, „Град између арене и сцене“, у: *Урбани спектакл*, (прир.) Милена Драгићевић-Шешић и Ирена Шантевска, Клио, Београд, 2000, стр. 15.

3. Колективни културни идентитет

Питање културног идентитета свакако се ослања на конструкте не само идентитетских матрица већ и одређења културе, ситуиране у одређеном времену. Механичка тумачења културног идентитета једног града, региона, шире заједнице, подразумевају мапирања оних значајних места тј. догађаја у култури који утичу не само на утврђивање шта је културни идентитет и шта све у његовом обликовању учествује него и његове мене, у складу са подстицајима који долазе са различитих страна – како у односу са другим културама, тако и изнутра. Значи, културни идентитет не би могао да буде некакав збир различитих идентитета који у његовој изградњи учествују, него он у многоме зависи, не само од угла интерпретације (који је, у нашем случају, позоришни), него и од различитих група које га одређују и према којима се одређује.

„Културни идентитет је самосвест припадника једне групе, која историјски настаје и развија се у зависности од критеријума које та група успоставља у односима с другим друштвеним групама.“¹¹⁷ Ова релација је типично имаголошка реалација, јер у себе укључује питање узајамног конструисања идентитета. У овим конструкцијама, питање стереотипа је од изузетне важности за формирање онога што називамо било колективним, било националним идентитетом, што, опет, креира нови стереотип о тзв. националном карактеру, формираном у одређеном простору и времену.

Приликом разматрања колективног/националног идентитета не може да се заобиђе разматрање стереотипа о националном карактеру¹¹⁸ зато што, укореењен у историји и култури заједнице, он у великој мери одређује национални карактер. Слободан Јовановић у уводу текста „Један прилог за проучавање српског националног карактера“ каже: „Под тим изразом (национални карактер) ми разумемо оне идеје које један народ има о свом властитом карактеру, о својој историји, о својим задацима у будућности. Како се те идеје рађају, колико у њима има тачног тумачења чињеница, а колико празних жеља и пустог

¹¹⁷ Бранимир Стојковић, *Европски културни идентитет*, Службени гласник, Београд, 2008.

¹¹⁸ Видети више у: Душан Кеџмановић, *Национални карактер: разме(ј)ере злоупотребе*, НСПМ, Београд, 2005.

маштања, то све остављамо на страну. Тачне или нетачне, те идеје барем донекле утичу на поступке једног народа, и зато их ваља проучавати, ако смо ради да те поступке потпуно разумемо.¹¹⁹

Стереотипна уверења о особинама сународника могу се препознати у најразличитијим колективним представама, у уметности, у политици, у свему и свуда где живе припадници тог народа. Са усвајањем културе свог народа људи усвајају стереотип свог народа о самом себи. „Под идентитетом се подразумева скуп и континуитет суштинских својстава којима се нека људска група или јединка дефинишу наспрам других обезбеђујући тако своју самоистовестност. То је, дакле, осећај припадности колективу (ми) односно свест о сопственој личности.“¹²⁰

Стереотип о националном карактеру припадника другог народа брже се и интензивније мења него стереотип о националном карактеру сународника зато што је он подложен утицају промена до којих долази у односу између две националне групе, посебно две национално-државне заједнице. Политичка и економска збивања и интереси изазивају промену стереотипа о националном карактеру другог народа. Перцепција националног карактера једног народа зависи колико од колективних активности њених припадника на историјској сцени, толико и од политичких, економских, војних и других интереса географски ближих или даљих народа да их виде у једном или другом светлу. Ова перцепција, односно идеја, да то на овом месту нагласимо, управо је онај стереотип, конвенција или резултат рада на имаголошком дефинисању ових односа.

Турбулентне околности, потреси, ратови, страдања, политичке промене система, кључни догађаји у оквирима заједнице захтевају преиспитивање колективног културног идентитета, док текстови културе бележе те промене као места колективног сећања/памћења.

¹¹⁹ Јовановић Слободан, *Један прилог за проучавање српског националног карактера*, БИГЗ, Београд, 1964, стр. 26.

¹²⁰ Ранко Бугарски, *Језик и култура*, Чигоја, Београд, 2005, стр. 67.

У самом уводу *Социологије позоришта*, Жан Дивињо (Jean Divignaud) позориште дефинише као уметност „чији се корени налазе у друштвеном животу и која је више него иједна друга уметност уткана у живу потку колективног искуства; позориште осећа више него било која друга уметност потресе који раздиру непрестаним коренитим променама испуњени друштвени живот, оно тешко кретање слободе која час полако напредује упола савладана разним стегама и непремостивим тешкоћама, а час се силовито испољава у непредвидљивим наглим размасима. Позориште представља вид испољавања друштвеног живота. (...) У позоришту уметност достиже онај ступањ општости на коме она премаша оквире писане књижевности; у позоришној представи естетичност се претвара у друштвену акцију.“¹²¹

Богата и разнолика позоришна продукција ДАХ Театра представала место сећања/памћења националне заједнице, али и репрезентацију националног и културног идентитета Другима. Према речима Зорана Милутиновића позориште свој смисао црпи управо из односа према стварности, а разумевање представа је условљено препознавањем политичког и социјалног контекста у којем настају. „Преко позоришта, као еминентно друштвене институције, оне (представе) се враћају месту свог порекла – ступају у друштвени контекст који им је омогућио настанак, али не као његова проста и неутрална репрезентација, него као једна, ма како мала, делатна сила у њему. Један од основних задатака критике културе јесте да утврди на који начин, каквим средствима и с којим ефектом једна култура *себе себи представља*: облици репрезентације – осим када се, много година после нестанка неке културе с историјске сцене, нађу у депоима музеја и библиотека – никад нису неутрални, него су у исто време обликовани и обликотворни исходи сложених друштвених и културних процеса, али и делатни учесници у тим процесима. Од тога како једно друштво схвата властите репрезентације у књижевности, на позоришној сцени, у ликовним уметностима или на филму, шта одређује као њихово порекло и коју им сврху намењује, требало би да започне разумевање поетике те културе.“¹²²

¹²¹ Жан Дивињо, *Социологија позоришта/Колективне сенке*, БИГЗ, Београд, 1978, стр. 1-2.

¹²² Милутиновић Зоран, *Сусрет на трећем месту*, Геопоетика, Београд, 2005, стр. 148-149.

Ханс-Тис Леман сматра да је постојање неког колективног памћења неопходна претпоставка за настанак индивидуалног. „Тек колективно памћење даје индивидуалним сећањима форму, место, дубину и смисао.“¹²³ Да би лична прича, сећање, искуство из прошлости уопште могло да се обликује или прикаже, оно не може да постоји ван контекста заједничког искуства. „Казалиште је сада *простор памћења* и показује очиту повезаност с темом повијесности, и то тим више откад се у компјутеризираним сплету роба и медија ’слобода’ појављује још само као идеал потпуног укидања дужности појединца. Казалиште се бави памћењем, од којег се пак не може одвојити идеја обвезе, ма какве врсте. Свако *сада*, које за себе зна да показује трагове својег поријекла, налази се у својим добрим и лошим цртама као карика у ланцу без којег не би постојало. Упркос тој повезаности овисности и обвезе, које свијест, па тако и казалиште нужно веже с повијешћу, казалиште *није* повијест, па ни непосредно политичко приказивање (које од њега поготово данас преузимају други медији).“¹²⁴

Овде Леман под прошлошћу не подразумева историјске чињенице, или под сећањем складиште информација, а под позориштем фондус културних садржаја. „Памћење се догађа другачије – наиме, ’када се прорез за гледање у вријеме отвори између погледа и погледа’ (Heiner Muller), када нешто невиђено између слике и слике постане као видљиво, нешто нечувено између тона и тона као чујно, нешто неосјећајно између осјећаја као осјетно.“¹²⁵ Ово значи новину за нашу интерпретацију – контрастирање слике са сликом (у медију како театра, тако и историје), које је *увек већ* стереотипно, и које се догађа посредством дејства општих историјских топоса, а не без извесног контрастирања, па чак и узајамног довођења у питање различитих историјских слика које, потом, конструишу или реконструишу нашу стварност. При том, ове слике могу бити како „пресек“ некаквог општег хоризонта догађања, тако и оног сасвим личног, појединачног и индивидуалног.

У том контексту Леман даље поставља питање тела као места памћења у позоришној представи које претходи свести и менталном памћењу. „То је структурално садржано у форми казалишта, јер је његов предмет природна присутност људског тијела која се

¹²³ Ханс-Тис Леман, *Постдрамско казалиште*, ЦДУ, Загреб, ТкХ-центар, Београд, 2004, стр. 253.

¹²⁴ Исто.

¹²⁵ Исто, стр. 234.

упркос свем дематеријализирању и 'продуховљењу' чини неупитном – казалишног тијела које се радикално разликује од свих одсликаних, илузорних, фотографираних и симулираних тијела. Сећајући се патњи, затрпаних могућности, неиспуњених обећања, који дријемају у тијелима и афектима, *ја* гледа преко граничних зидова својега идентитета и отвара се, било то и несвјесно, својој повијести врсте, повезаности са другима, димензији одговорности која је повезана с његовом повијесношћу.¹²⁶

Од самог оснивања ДАХ Театар се кроз своју уметничку праксу бави питањем одговорности и дужности уметника, нарочито у мрачним временима, као одговорности слободног појединца, који има могућност избора да се у оквирима свог деловања развија и остварује упркос задатим друштвено-историјским околностима. Представе *Прича о чају*, *Прелазећи линију* и *Присуство одсуства* се, свака на свој начин, баве колективним искуством рата на простору бивше Југославије деведесетих година, проблемом који се у јавним културним политикама неретко потискује. Ово потискивање не значи истовремено и непостојање таквих иницијатива, акција и покушаја на овим просторима, већ је реч о томе да су она и даље спорадична, и да их доминантни токови и обрасци мишљења у довољној мери не препознају као релевантне за питања различитих, а конститутивних идентитетских одредница.

3.1. Позоришни наратив ДАХ Театра као место сећања/памћења националне заједнице у контексту медијских манипулација и дезинформација - *Прича о чају*, Варијација на тему „Три сестре“ А. П. Чехова (2006.)

Прва жртва рата увек је истина.

Пол Вирилио

Да ли би театар, у данашњем времену, могао да буде нешто попут музеја сећања, али таквог који се увек изнова, на друкчији начин, са другим представама и сликама,

¹²⁶ Исто.

приказује пред нашим очима, нудећи своје тумачије историје, пораза, бола, пропуштених прилика. Представом *Прича о чају* 2006. године обележена је петнаестогодишњица рада ДАХ Театра, и тим поводом је објављен текст редитељке Дијане Милошевић „Театар као ритуал сећања“: „Живети театар и то специфичан театар лабораторију протеклих петнаест година био је изазов и привилегија. Наш театар се развијао и растао кроз године цепања наше земље, године испуњене тешким историјским и политичким догађајима који су оставили дубоке ожиљке. Свет се такође мењао и упоредо са чудесним открићима у области науке и технологије, великим уметничким делима и догађајима дешавали су се ратови, геноциди, миграције читавих народа и деструкција која је почела да поприма глобалне размере. Шта једна мала позоришна група може да уради у односу на ове гигантске догађаје?“¹²⁷

Иако се ослања на Чеховљеве *Три сестре* и њихов сан о будућности, представа *Прича о чају* заправо се бави питањем пропуштених прилика, усредсређујући се на однос између сећања и памћења истине. Сурове и болне истине на нивоу друштва се у масовним медијима дехуманизују и претварају у статистику, укидајући на тај начин саосећање, док се сећањем/заборавом манипулише приликом превођења истине у информацију која се по потреби пласира у медијском простору. Представа *Прича о чају* поставља питање театра, и уметности уопште, као простора колективног сећања/памћења истине.

Како контрастирати постојеће медијске слике о неким значајним догађајима из наше садашности и прошлости са театарском проблематизацијом осетљивих топоса нашег времена, питање је на које, делом, покушава да одговори како поетика ДАХ Театра, тако и овај рад, који разматра њене основне наративе, у интеракцији не само са друштвеним, него и са медијским окружењем.

„Возови и пропуштене прилике водили су до несталих људи, несталих језика и несталих истина. Ова представа истражује значење сећања у односу на истину – посебно сурову истину. Питање на које се представа фокусира није о скривеним истинама већ о томе како третирамо сурове истине. Шта се дешава, када се на пример, истина о отмици људи из воза за време ратова на простору наше земље обелодани и препозна чак и на нивоу

¹²⁷ Дијана Милошевић, „Театар као ритуал сећања“, доступно на: www.dahteatarcentar.com

државе, али до данас жртве нису званично ожаљене, и њихове породице нису чуле ни реч утехе?¹²⁸

Ова представа делује освешћујуће јер апелује да као друштво преиспитамо на којим моралним вредностима почива наш колективни идентитет и како се као заједница односимо према болним темама, суровим истинама и немилим догађајима у непосредном окружењу. Од тога да ли смо склони култури потискивања и заборављања, или смо спремни да се суочимо са важним друштвено-политичким питањима зависи у каквом ћемо духу васпитавати будуће генерације. „Које су импликације масе информација које добијамо данас преко медија, информација које се не третирају хумано? Која је улога сећања? Који су облици амнезије нашег времена и како креирати ритуал анамнесис-а? Заборављање које анамнесис тежи да поништи је заборављање које се дешава кад год се насиље сматра оправданим.“¹²⁹

Подсетићемо се да је представом *Ова вавилонска пометња* 1992. године ДАХ Театар јавно иступио против државне телевизије која је заговарала говор мржње. У међувремену се медијска манипулација претворила у мултипликацију информација, која укидајући емпатију и солидарност доприноси друштвеној дехуманизацији. Ноам Чомски (Chomsky)¹³⁰ је, бавећи се критиком медија и политике, разматрао пропагандни модел сходно којем се медији користе као средство контроле стварајући неопходну илузију која је у интересу владајуће класе. Према мишљењу Чомског, једно друштво чини двадесет посто „релативно образованих и разборито артикулисаних“¹³¹ појединаца, који имају кључну улогу у друштвеном одлучивању, и остатак од осамдесет одсто оних који поступају по тим одлукама. Функција медија, у том контексту, јесте да код потчињеног дела народа утиче на способност размишљања, и то разним дезинформацијама и манипулацијама, што касније доводи до апатије и неспремности да се супротстави

¹²⁸ Исто.

¹²⁹ Исто.

¹³⁰ Видети: Noam Chomsky, u: Edward Herman, *Manufacturing Consent: The Political Economy of Mass Media*, Pantheon, 1988.

¹³¹ Дејвид Мек Квин, *Телевизија*, Клио, Београд, 1998, стр. 303.

одлукама елитне мањине. Технички усавршени медијски системи убедљиво намећу одређену верзију стварности овим „осамдесет посто народних маса“ на које указује Чомски, и из тог разлога су гласови и иницијативе који буде критичку свест и доводе у питање наметнуту верзију истине, попут уметника ДАХ Театра, више него неопходни. Јер, имагологија се, у контексту данашњег времена, а самим тим и поетика ДАХ Театра која је с њом у вези, не може више ишчитавати без увида у њене медијске конструкте, који сада представљају сасвим ново подручје истраживања –такозвану медијску имагологију. Због тога је однос ДАХ Театра према стереотипима свог времена уједно и однос овог позоришта према медијима, медијским манипулацијама и стереотипима, којима смо константно обасути.

У представи *Прича о чају* играју Александра Јелић, Сања Крсмановић Тасић, Маја Митић и Југослав Хаџић, музику су компоновали и изводе Александра Дамјановић, Небојша Игњатовић и Југослав Хаџић. Текст представе садржи елементе *Три сестре* А. П. Чехова, *Књиге о чају* Какуза Окауре, *АХ 6905* Дејва Дугана (Dave Duggan), затим хаику Мацуоа Башоа (Масуо Basho), текстове Рут Маграф (Ruth Magraff), као и документарни материјал Фонда за хуманитарно право и Жена у црном, али и фрагменте из дневних новина, информације са интернета и за потребу представе генерисане материјале од стране чланова/чланица ДАХ Театра.



Слике бр. 11. и 12. Из представе *Прича о чају*.

Објашњавајући процес рада на представи, Маја Митић каже да се приликом грађења улоге пред глумцем отвара прегршт могућности и да је понекад жеља да се открије, нађе, препозна пут толико снажна да гуши сам процес креирања улоге. „Спајала сам циничну, топлу и страшно несретну Машу из Чеховљеве ’Три сестре’ са ритуалима чаја и сведоцима из воза 671 за Штрпце, док сам се борила са великим текстом о пропалим цивилизацијама које су обележиле људски род и много тога великог и креативног учиниле за све нас. Све нас који немамо снаге да нешто променимо у својом животима, државама, или на овој планети. Све нас који активно или немо, свеједно, учествујемо у ратовима. Све нас који пристајемо на нешто што не желимо, а време пролази. (...) Препуштена, неорганизована и уздржана, без прављења планова како да слажем своје глумачке материјале, једног сам дана у тишини позоришног простора, после много месеци рада на овој представи, за мене потпуно изненада, одједном, схватила! Откриће је било крајње једноставно, али предамном. Водило је на место дубоке туге. Туге која инхибира, туге наслеђа, туге која те спречава да купиш карту и ’седнеш на воз’... и одеш у место својих снова. Туге која те чини немоћним, па тако постајеш немим сведоком злочина. Управо тај моменат *схватања* је место у уметничком процесу где се дешава промена у глумцу када се и открива начин дејствовања на сцени.“¹³²

Визуелни идентитет представе *Прича о чају* је подједнако упечатљив као и порука коју представа носи. Према мишљењу Едварда Крега¹³³, и многих других теоретичара театра, позориште је пре свега визуелна уметност, а публика долази у позориште да би видела представу. „Стога и природа представљеног треба да буде у складу са том основном намером позоришне уметности. Јер оно што гледалац види, највише може да подстакне његову уобразиљу: позориште јесте и треба да буде магија виђеног.“¹³⁴ Ова дефиниција позоришта за нас је релевантна зато што театар доводи у везу не толико с класичним наративима, колико с визуелношћу, чији је основни носилац визуелна култура, тумачена углавном као медијска култура. А како медијску културу чине разне културе које су истовремено и медијски конструкти, то повратно значи и да је њихово читање,

¹³² Маја Митић, преузето из брошуре за представу *Прича о чају*.

¹³³ Едвард Гордон Крег, *О уметности казалишта*, Пролог, Загреб, 1980, стр. 87.

¹³⁴ Мирјана Миочиновић, *Сурово позориште*, Просвета, Београд, 1976, стр. 34.

тј.реципирање, такође стереотипно (мада за већину рецепијената може изгледати као „непосредно“ и аутентично).

Естетски доживљај чајне церемоније, на пример, продубљен је „филозофијом“, етиком и религијом Истока. Начела која владају у чајној соби су: хармонија, поштовање, чистота и смиреност. Једноставност доведена до савршенства, где се кроз култ предака гаји дух заједништва.¹³⁵ Публика учествује у ритуалу испијања чаја, а затим глумице ДАХ Театра у празне шољице стављају упаљене свеће, које попут кандила још више увлаче гледаоце у саму представу, кроз заједнички тренутак тишине и сећања на мртве.

Овде наводимо делове приказа представе *Прича о чају* домаћих критичара које описују поетику ДАХ Театра: „*Прича о чају* замишљена је као комбинација текстова у којима формалну кључну улогу има Чеховљева драма Три сестре, тлапња за животом, који је (увек) негде другде. Оно што три сестре ДАХ Театра доживљавају ’у возу за Москву’ прича је неког другог времена, неке друге земље, а тиче се трауматичних искустава претходних деценија игара живота и смрти у Србији. Други оквир представе ДАХ Театра, из које црпи и име, представља прича о чају (коришћени фрагменти *Књиге о чају* Какуза Окакуре), уравнотежењу, али и колонијализму, цивилизацијском империјализму, императивизму, с погубним последицама. (...) На плану позоришног језика ДАХ Театар развија једну изразито музикалну и театралну игру, зачињену глумачком и декоративном кореографијом, три сестре остављају снажан утисак сценског присуства, појачавајући га директним контактом – сучељавањем – провокацијом с публиком.“¹³⁶

„Поднаслов представе *Прича о чају* ДАХ Театра је сасвим адекватан: реч је, заиста само о варијацијама на тему Три сестре. Из Чеховљеве драме се, поред неколико краћих делова текста, узима само основни мотив – чежња јунакиња да отпутују за Москву. Овај мотив се, затим мисаоно проширује и усложњава, па тако идеја путовања поприма нове и разноврсне конотације: од повезивања различитих цивилизација до колективног присећања на злочине.

¹³⁵ Видети више у: Какузо Окакура, *Књига о чају*, Кокоро, Београд, 2006.

¹³⁶ Игор Бурић, *Дневник*, 2007. Критика преузета са званичног сајта: www.dahteatracentar.com

Мотив повезивања цивилизација помера наше интересовање са подналова на наслов. Представа *Прича о чају* почиње као врло раздраган и разигран 'салонски ритуал' служења и испијања чаја: три глумице обучене у костиме из Чеховљеве епохе, сипају чај, звецкају порцеланским и стакленим шољицама, разносе га и деле гледаоцима. При томе говоре текст из *Књиге о чају* Какуза Окауре. (...) Представа која је почела као весели грађански ритуал испијања чаја, завршава се као потресни, прадревни ритуал оплакивања мртвих. Круг се дефинитивно затвара када се гледаоцима, опет у потпуном миру, у шоље с чајем стављају минијатурне свеће: пријатни напитак постаје кандило, радосна чајанка, на којој се планира пут за Москву, постаје помен онима чији је животни пут сурово и насилно прекинут у некој балканској забити званој Штрпци. Претходна анализа је покушај критичареве реконструкције – вероватно и доста личне – једног захтевног сложеног уметничког концепта, с изоштреним етичким импликацијама. Тај концепт развијао се у тесној сарадњи редитељке Дијане Милошевић и извођача Југослава Хацића, Александре Јелић, Сање Крсмановић Тасић и Маје Митић, а путем радионичарског процеса рада карактеристичног за ДАХ Театар. Поред слика које су биле битне за ову анализу, представа *Прича о чају* садржи још доста метафоричних, поетичних, минималистички стилизованих, ритуализованих и изразито асоцијативних сцена. Све заједно, оне граде целину заокружену са два споменута *сценска ритуала* (чајанка и помен).¹³⁷

Из ових опсежних критичарских опсервација, осим доприноса разумевању не само конкретне представе већ и укупне поетике ДАХ Театра која се у њој, на извештан начин сабира и прелама, може се, између осталог, ишчитати како поједини медији, а, пре свега, истакнути критичари као појединци, разумевају ову проблематику, а да се она не доводи у везу са оним стереотпима којима су медији масовних комуникација склони, не само када је реч о театру, него и о нашој стварности. Дакле, релација театра с медијима није нужно стереотпипна, као што ни критичка рецепција и медији нису увек склони да имагологију, односно медијско посредовање, замене непосредним и аутентичним естетским доживљајем критичара-посматрача. Слично и теорија, као наратив, конструкт и имаголошка творевина, има такође шта да каже о различитим, а за наше време карактеристичним, имаголошким посредовањима.

¹³⁷ Иван Меденица, *Време*, 2006. Критика преузета са званичног сајта: www.dahteatarcentar.com

Преиспитујући однос сећања и памћења у контексту савременог друштва, Леман истиче значај позоришта као начина размишљања: „Казалиште може значити: *сјећање на оно што изостаје*, прошлост и будућност, памћење и антиципација; пробијање препуне, препотпуне присутности из информације, потрошње и такозване свијести. Као простор памћења, казалиште постаје важно ондје гдје неочекивано изненађује гледаоца, пробија заштиту од подражаја, која је и заштита од сусрета с тим временом, једним `не-временом`, које се не може мислити без ужаса непознатог. (...) У тим се тренуцима не-разумијевања, шока, опажања без ријечи, доживљава изложеност у неко *друго вријеме*, које није једноставно садашњост и по својој многодимензионалности можда чак није ни вријеме у јасно одређеном смислу. (...) Било би, додуше, могуће открити понављање митова и у радикалним казалишним формама данашњег доба. Но казалиште је у свим културама преплетало митско (п)одражавање вјечности с његовом демонстрацијом. Освјештавање традиције и наизглед протупросветитељских слика мита димензија су казалишта која је посве спојива с протупамћењем.“¹³⁸ Из овога се може ишчитати и интенција да се позориште доведе у релацију са истином, иако је она данас нужно повезана и са информацијом (медијска култура) и са потрошњом. Ова контрадикција и парадокс, како нам се чини, заправо значе да се у данашњој позоришној култури подједнако могу тражити и ствари истине, као и мотиви за потрошњу; она такође ситуира таетар, па самим тим и ДАХ Театар, у контекст интерпретирања који је повезан с медијима и медијском културом, упркос нескривеној намери потраге за истином.

Трагање за истином у позоришном наративу ДАХ Театра у складу је са њиховом естетском парадигмом и конкретном поетиком заснованом на идеји одговорности уметника, где процес суочавања са суровим истинама претходи процесу исцељења и помирења. „Процес сазнавања истине је истовремено је и процес ослобађања од заблуда; позоришни чин постаје, неизбежно, чином демистификовања: `...са људског становишта, дејство позоришта је као и дејство куге благотворно, јер наводећи људе да се виде

¹³⁸ Ханс-Тис Леман, *Постдрамско казалиште*, ЦДУ, Загреб, ТкХ-центар, Београд, 2004, стр. 254-255.

онаквим какви су, оно скида маску, разоткрива лаж, поквареност, нискост, лицемерство; оно открива отровну инерцију материје која задира у најтананија својства чула’.¹³⁹

Принцип суочавања са истином карактеристичан је за све њихове представе, а парадигматски пример таквог приступа позоришном стваралаштву био би *Cirque Macabre* из 2002. године. У форми циркуса, представа се бави темом насиља. „Карактери који чине ’циркуске тачке’ су уметници/визионари који су обележили наше време и који играју мрачни танго са својим прогонитељима. Поред њих ту су и анонимни војници који уз звук молитва на различитим језицима марширају преко наше планете, без престанка, кроз бесконачно време. Њима се придружују ликови из балканског циркуса у облику очајних играчица које не могу да престану да играју свој плес страсти и крви. Да ли ће они стићи у ново доба? И да ли смо ми, као друштво и као појединци ушли у ново доба за које се питамо да ли је заиста ново или смо остали у музејима времена где политичари у својим сивим, сјајним оделима замењују визионаре?”¹⁴⁰

Текст представе чине оригинални текст са испитивања Бертолда Брехта од стране комитета за антиамеричку делатност, други текстови Бертолда Брехта, говори Мартина Лутера Кинга, затим молитве, преузете из различитих религија и материјали ДАХ Театра. Поводом представе *Cirque Macabre*, Дијана Милошевић истиче: „Живимо окружени дезинформацијама и погрешно интерпретираним истинама. Кроз позориште, можемо да их осветлимо новим светлом, или једноставно да их ставимо у други контекст. Али не смемо да заборавимо да ми нисмо судије. Не смемо да заборавимо да су многи људи и уметници изгубили своје животе говорећи истину, као Мартин Лутер Кинг¹⁴¹. Ми нисмо овде да судимо. Ту смо да мислимо и да покушамо да разумемо.”¹⁴²

¹³⁹ Мирјана Миоциновић, *Позориште суровости, Порекло, експерименти и Артоова синтеза*, Просвета, Београд, 1976, стр. 221.

¹⁴⁰ Цитат преузет из брошуре за представу *Cirque Macabre* из 2002. године.

¹⁴¹ Говор Мартина Лутера Кинга поводом доделе Нобелове награде 1964. године: „Одбијам да прихватим очај као крајњи одговор на дволичност историје. Одбијам да прихватим идеју да ’јесте’ човекове садашње природе човека чини морално неспособним да досегне вечно ’треба да..’ са којим се непрестано суочава. Одбијам да прихватим идеју да је човек само онај који плута и плови у реци живота, неспособан да утиче на догађаје који се око њега одигравају. Одбијам да прихватим став да је човечанство толико трагично везано

У оквиру истраживачког рада, ДАХ Театар испитује трансформативну моћ театра која се реализује кроз дијалог путем којег се отварају питања потиснута у јавном дискурсу. Свеукупно стваралаштво ДАХ Театра дефинисано је покретањем дијалога са циљем да се путем њега иницирају друштвене промене. Дијалог је, на другој страни, истоходиште како истине (филозофије) тако и театра. Промишљајући суштину театра, Радослав Лазић у *Филозофији позоришта* истиче: „У нашим ретким списима о онтолошком статусу театра књижевник Јован Христић се с правом запитао: *шта филозофи траже у позоришту?* Као могући одговор предложио је *дијалог*. Песник и филозоф Габријел Марсел (Gabriel Marcel) сматра да 'речи што најбоље, и са конкретном прецизношћу коју чиста филозофија никад не достиже, изражавају оно што желим да кажем, налазим тек у устима неке од мојих личности, одазване тајним нужностима драмског контекста'. Жива драмска реч на сцени, режија и поредак у представи, тело глумца и његова осећања у сценском време/простору јесу *суштина бића позоришта*.“¹⁴³ Модел позоришта који ДАХ Театар препоручује је отворени модел који процес стварања смисла остварује управо кроз дијалог, а насупрот схематизујућој медијској култури.

за ноћ без звезда, расизма и рата и да јарка зора мира и братства никада неће постати стварност. Одбијам да прихватим циничну мисао да нација за нацијом мора да срља низ спирално степениште милитаризма у пакао термонуклеарног уништења. Верујем да ће ненаоружана истина и бескомпромисна љубав имати последњу реч у стварности. И због тога је право привремено савладано јаче од победоносног зла. Верујем да чак и усред данашње буке мотора и свирања метака, још увек има наде за светлије сутра. Верујем да се рањена правда, лежећи на крвавим улицама наших народа, може дићи из прашине срамоте да би суверено владала децом људи.“ (Преузето из брошуре за представу *Cirque Macabre*.)

¹⁴² Преузето из брошуре за представу *Cirque Macabre*.

¹⁴³ Радослав Лазић, *Филозофија позоришта*, Фото футура, Београд, 2004, стр. 10.

3.2. Политика сећања и помирења у представи *Прелазећи линију* (2009.)

Сећање је феномен који се може тумачити вишеструко. Најчешће је у употреби здраворазумско тумачење по коме је сећање везано за оно што је лично, штавише, такво једно сећање може бити и дубоко интимно, а често и болно и трауматично. У релацији са овим интимним сећањима су и тзв. колективна сећања, која могу бити митске, обичајне или историјске природе. Начин на који селектујемо елементе сећања често је стереотипан, и зависи не само од индивидуа које се сећају, већ и од контекста културе који сећања, на изванредан начин (рецимо кроз уметничка дела), обликује и/или валоризује. Овакав начин сећања, сагледан кроз призму сусрета или конфликта култура, повод је за имаголошка истраживања. Политике сећања, у сусрету са историјском грађом на једној, и личним искуствима на другој страни, формирају одређене ставове и вредности које сећање не чине вредносно неутралним, већ га одређују као основу за друштвени ангажман.

Представа *Прелазећи линију* је базирана на аутентичним сведочанствима жена о ратовима на овим просторима (1991-1999.) која су 2007. године објављена у књизи *Женска страна рата*¹⁴⁴ у издању активистичке групе Жене у црном. Документи њихових страдања, сведочења, писма, искази, преплићу се са потребом да се кроз суочавање са прошлошћу превазиђу трауме и успостави нормалан живот са нормалним људским вредностима. У самом уводу књиге, уредница Лина Вушковић објашњава мотиве настанка једне овакве публикације: „Реч жена много је искоришћавана, често злоупотребљавана, извртана, тумачена... С једне стране жене су биле праве жртве специфичне ратне стратегије, с друге стране та се жртва користила као *случај*, као оружје у ратној пропаганди, што је од њих правило двоструке жртве. Мало је, међутим, оних који су пажљиво слушали шта им жене говоре и који су верно записивали и промовисали њихове речи. Чинило ми се важним да дођемо до тих записа, да их сакупимо на једно место и да им так дамо нову снагу. (...) Ову књигу видим као подстицај да се низање ваших личних искустава настави (...) и да се тиме стално допуњава женска историја. За разлику од оне друге, а свакако само мушке

¹⁴⁴ *Женска страна рата*, (прир.) Лина Вушковић и Зорица Трифуновић, Арт график, Београд, 2007.

историје, која је сува и немилосрдно обезличена, која не допушта да се индивидуални глас пробије и заузме легитимно место.¹⁴⁵

За имагологију је ово место значајно јер се на основу њега могу ишчитати два концепта, или чак две парадигме историје, па тако и основе за креирање идентитета као таквих, али и у оквирима тематизација савременог театра: мушки или женски појам/сећање на одређена историјска збивања која су се дешавала на просторима бивше Југославије. Сагледано из тзв. „фалочентричке“ перспективе читања историје, рат се водио између мушкараца, док су жене и деца гинули на „граничним“ подручјима ратних збивања (овде појам границе уједно значи и карактеристичну линију разграничења између фронта и позадине, а која је у нашем добу релативизирана, и доведена у питање). Бивајући жртвама, жене (и деца) нису биле у могућности да дају свој допринос тумачењима историје, осим спорадично, и најчешће из перспективе жртава ратова. Представа ДАХ Театра о којој је овде реч, управо покреће важна историјска питања, али из женске перспективе њиховог сагледавања. Истовремено, ова интерпретација је, макар у претензији, артистичка, тако да је овакво једно тумачење историје условно, мада му се, као таквом, не може оспорити аутентичност и легитимитет. У данашњој историографији, наиме, условна подела на мушко и женско лице историје, замењена је официјелним тумачењима (јавни простор), и приватним интерпретацијама (тзв. приватне историје), па ову проблематику, третирану у духу наративних референци ДАХ Театра, треба тумачити не као женску, у радикално феминистичком кључу, већ пре као „приватни“ и лични угао сагледавања ратова, из карактеристичне перспективе која у себе укључује трауматска искуства.

Искуство рада на представи *Прелазећи линију* глумица – Сање Крсмановић Тасић, Иване Миленовић и Маје Митић не може да се пореди са искуством жена чије нам исповести представљају, међутим, оно што је драгоценост је то што су глумице ДАХ Театра, осим солидарности и саосећања, учиниле да се приче жртава чују, охрабрујући их на тај начин на процес исцељења. Имајући то на уму, *Прелазећи линију* је вероватно најбољи пример истраживачког процеса рада ДАХ Театра јер показује са каквим су се моралним дилемама

¹⁴⁵ Лина Вушковић, „Писмо (уместо увода)“, у: *Женска страна рата*, (прир.) Лина Вушковић и Зорица Трифуновић, Арт график, Београд, 2007, стр. 9.

суочавале уметнице приликом креирања представе. Требало је пронаћи меру у томе да се кроз приказивање трауматичних ситуација и преживљених злочина жртвама изнова не одузима људско достојанство, нити да се умање њихова страдања. Требало је пронаћи адекватни позоришни израз за најинтимније људске патње. Због специфичности саме теме, и стваралачког процеса, наводимо исказе глумица о раду на представи *Прелазећи линију*. Ове наводе износимо у докторату, како бисмо дословно илустровали специфичан имаголошки (женски театарски) наратив и угао посматрања, о коме је претходно било речи.

Сања Крсмановић Тасић: „Ова представа је за мене сублимат свих техника, рукописа, експеримената које сам испробавала и нашла у свом глумачком или боље рећи перформерском изразу. Заокружење је једног дугог пута тражења истинитости у сопственом позоришном језику. Било је пуно тешких момената, нема најтежег. Наћи глас мајке Мејре, која налази речи и жељу да исприча голготу тражења свог сина Едвина у костурници. Бекство од снајпера у небо. Бити проводник тих прича, (увек се сетим Гротовског и његовог `art as a vehicle` концепта) као у сцени `лабиринта`, који завршава речима живот-смрт-живот, када сам покушавала да постанем отворена за речи које су ми доносиле слике које су биле истина онога што се дешавало са њима. (...) Иако у сцени само пришивам Едвиново име на кошуљу, као што сам свом сину пришивала име на веш, најезена сам, устрептала, али опет испуњена љубављу, мајчинском. (...) Када говорим приче ових жена са својим колегиницама на сцени, ја њима дајем достојно место и поштовање. Ја њих откривам онима који за њих никада нису чули. Помажем да се ратови деведесетих сагледају кроз кључаоницу интимних, некад сурових истина, а не преко екрана једностраних ТВ пријемника или кроз уста користољубивих политичара. Јер само преко личних прича и непосредних контакта спознајемо оно човечно у нама и схватамо суштину односа ЈА и ТИ насупрот МИ и ОНИ. Да бих радила на помирењу других, морам да будем помирена са собом. За мене је помирење пут који треба да се пређе до праве љубави и склада. Оно није лако. Оно тражи опет истину, тражи ископавање тајни, тражи да се свему и свакоме да име, свакој жртви и сваком злочинцу.“¹⁴⁶ Из овог цитата, могу се ишчитати не само елементи за интерпретацију нарочите даховске поетике, као и

¹⁴⁶ Сања Крсмановић Тасић, преузето из брошуре за представу *Прелазећи линију*.

стваралачких намера, већ и вредносни оријентира за једно нарочито, „женско“ поимање ове проблематике.

У наставку, Ивана Миленовић тврди следеће: „Рад на овој представи је, за мене, ново виђење прошлости о којој се и данас јавно мало говори. Најтежи ми је био рад на тексту Ирен Мајер, јер сам радећи на том тексту морала да пројектујем кроз себе све страхоте и ужасе тих догађаја са којима се она сусрела читајући новински чланак. Јер сам у раду не само на том, већ и на осталим текстовима, постала свесна истинитости догађаја, који су утицали да схватим важност ове представе. Из уметничког угла ова представа за мене пре свега има отрежњујући социјални значај. Истовремено, ја као део ове представе, не могу а да не будем део политичког ангажмана, јер представа треба да буде стална критика политике земаља које су учествовале у овим збивањим, да се овакве ствари више не би поновиле. И да од тих највиших институција треба да потекне иницијатива за суочавање са прошлошћу и помирењем. Предуслов за помирење је пре свега признање грешака обе стране и признање истине о дешавањима тог времена. Прихватање сопствене кривице, и моја и жеља друге стране да превазиђемо и решимо конфликт. Још један од разлога због чега ми је рад на овој представи битан јесте тај да се приче које још нису испричане коначно чују. На жалост, ове приче су само мали део свих исповести многобројних жртава, које се не усуђују да причају о томе из различитих разлога.“¹⁴⁷ Из последње реченице наведеног аутопоетичког али и цитата исповедне природе, може се се прочитати намера да се овом представом проговори о оној страни „приче“ или историје, о којој се у јавности често или уопште не говори.

И надаље, овим поводом, глумица Маја Митић говори: „Најзад – помирила сам се са собом и својом земљом, њеним одлукама, грешкама и заблудама! Требало ми је скоро 20 година за то – пола мог живота! Сад опет могу да видим лепоту, а да се не осећам кривом и не морам да судим себи због тога. Љутња и немоћ су се преточили у мој сопствени чин схватања. Прешла сам дуг пут од осећања кривице до личне и дубоке одговорности за колективно лудило, у које сам, само због закона већине (пошто сам припадала мањини која је била против) и ја била умешана. Осећање `тешко ми је`, позоришна уметност код мене трансформише у изазов да проникнем у све слојеве личности на којој радим. (...)

¹⁴⁷ Ивана Миленовић, исто.

Рационално и позоришно сам знала да су све то савремене Антигоне, Ифигеније и Медеје, но ипак није помагало то што сам знала да се то заиста догодило овде и сада! Прогониле су ме ноћима те жене из књиге, прогонила су ме убијена деца, браћа, сестре, мужеви, очеви, долазиле су у моје снове, трчала сам истим путевима као и они, скривала се као и они, била са њима. Онда сам замишљала како сада преживели седе, пију кафу, пуше цигарету и мирним гласом – као да говоре у трећем лицу причају своје приче људима који их записују, да се не забораве и никад више не понове. Све време сам се питала имам ли права да тако лично `улазим` у још неисцељене ране тих људи. Записати је једно, али имати моћ да те приче изговориш на сцени – потпуно друго. А онда због силине мрака у коме су се сви они налазили, мозак ми је слао невероватне асоцијације једноставности и лепоте. (...) Моје лично је увек политичко, јер сам ја уметница која користи и своје друштвено/политичко биће у креирању материјала за представу! Мислим да у 21. веку само такав облик театра комуницира и има дејство, остало је украс. Моја одговорност према уметности је везана за време и историју у којој ја живим – па је тиме и политичка. Морају се знати имена и презимена свих који су изгубили живот на просторима бивше Југославије. Мора им се дати тај простор! И то би било довољно за почетак, као дубок наклон жртвама рата. Неко је сигурно за време овог рата певао успаванке! Неко је сигурно певао љубавне песме... волела бих да знам које су се песме певале...¹⁴⁸

Ово друкчије, приватно, лично и „женско“ читање историје, а посредством театра који себе беспоговорно види као позориште које има еманципаторску мисију, извођење представе ДАХ Театра би требало, да доведе не до катарзе, него до помирења.

Специфичан метод рада на представи *Прелазећи линију* је могуће довести у везу и са различитим тенденцијама у позоришту двадесетог века, од авангардних покрета надаље, које уметност театра удаљавају од тзв. литерарног театра драмске парадигме. „Почетком 1990-их година у казалишту су се више пута могли констатирати покушаји да се са новим интензитетом посвећује теми памћења и повијесног идентитета. Политички преврат ставио је ту тему поново на дневни ред. (...) Радило се о времену након обрата, простор позорнице улазио је у гледалиште: ротирајућа, дјеломично закривена плоча. У том

¹⁴⁸ Маја Митић, исто.

временском простору, у којему су се политички и приватни приповједни материјали смјењивали са сценским додацима, није било могуће никакво чврсто стајалиште.¹⁴⁹

На основу реченог, чини се да је борба савременог театра с владајућим стереотипима и вредностима времена, а које углавном производе медији, оно што је од посебне важности за савремени театар, иако он, ни по овом, а ни по другим питањима, не заузима неко „чврсто стајалиште“ већ пре отвара проблеме који су повод за једну темељну упитност и размишљање.

У интервјуу поводом представе *Прелазећи линију*, редитељка Дијана Милошевић одговара на питање покретања теме жена жртва рата широм бивше Југославије: „Када су нас *Жене у црном* звале да промовишемо ту књигу тако што ћемо да направимо представу на ту тему, услов је био да се апсолутно ниједна реч из текста не мења. То је пре свега због тога што је женска реч толико пута била злоупотребљавана током ратова и кроз медије, а то је прва књига где женска реч није мењана, трансформисана у било какве сврхе. Када се књига прочита, у једном тренутку престанете да пратите ко је одакле. Представа је таква да то није ни важно, она дира на дубоком, људском нивоу.

Да ли сте се суочавали са оним коментарима- 'зашто није било више српских прича'?

Нажалост, то је била честа реакција овде. Међутим, наша одговорност је била да пратимо структуру књиге, а не да исповести 'количински' одмеравамо. Исповести су бележене онако како се рат дешавао. Највише злочина је почињено у Босни и тачка. У представи су представљене све стране, али у односу на реалност. Националисти увек постављају та питања: што није 'наших' више. Ово није пијаца.¹⁵⁰ *Прелазећи линију* је и као позоришна представа али и као политички гест одиграла важну улогу у послератном периоду нашег друштва.

„Перформанси су често засновани на причама обичних грађана, као што су сведочанства жена у представи *Женска страна рата*. Свака представа је другачија, јер је прати отворени дијалог, у коме људи из публике износе своје приче и сећања и дају савете другима. Тиме

¹⁴⁹ Ханс-Тис Леман, *Постдрамско казалиште*, ЦДУ, Загреб, ТкХ-центар, Београд, 2004, стр. 255-256.

¹⁵⁰ Дијана Милошевић, „Театар није пијаца“, интервју водила Соња Гочанин, Б92

се ствара осећај солидарности и заједништва. Жене могу бити Бошњакиње, Хрватице, Албанке, Српкиње, Мађарице, Ромкиње или Немице, но, на крају се издваја исти глас: крик жене из Европе која моли за мир. Кроз ову нову политику сећања – где се сви ови различити гласови чују у исто време – пројекат доприноси делотворној политици рада на миру и помирењу ('официјелни' пројекти и програми заправо не постоје у овом домену и ратни дискурс обично говори само о 'нашим' жртвама).¹⁵¹ Без временске удаљености која би можда омогућила један историјски, односно 'официјелни' однос према жртвама и страдањима у ратовима на простору бивше Југославије, позоришни уметници окупљени око ДАХ Театра на себе преузимају ризичан задатак изградње праведнијег и хуманијег друштва, свесни немогућности чекања.

3.3. Култура сећања/памћења у представи *Присуство одсуства* (2013.)

Као што сећање не може бити вредносно неутрално, и подразумева се да иза њега стоје одређене вредносне матрице или стереотипи који су резултат акумулираних опажања из прошлости, тако су она често и емоционално обојена, посебно уколико је реч о трауматским сећањима, која су последица не само личних, него и колективних траума које собом носе велике несреће или ратови, на пример. У блиској вези са културом и политикама сећања су и политике заборављања, које сећања настоје да истисну из званичних интерпретација историје. Ипак, део „заборављених“ сећања чувају митови, или трансгенерацијска или индивидуална сећања која могу бити у сукобу, контрасту са званичним интерпретацијама одређених збивања. Личне приче су отуда покушаји да се у главне токове сећања укључе и они елементи, који би представљали потпунију слику историјских збивања. Позориште, у оваквим случајевима, може послужити као сцена за причање прича, или инсценацију оних сећања која су, или могу бити, везана, не само за културу памћења, већи за идентитетска питања.

¹⁵¹ Милена Драгићевић-Шешић, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

„Прича је начин на који памтимо, начин на који расуђујемо – и можда, јер дотакну срце, приче упућују на опроштај и разумевање. Кроз приче можемо да доживимо страшне и племените димензије нечег што се десило, можемо да повежемо имена са лицима, да дамо значење местима и догађајима, да схватимо хуманост жртава али и насилника, поново проживимо догађаје из историје у сваком застрашујућем детаљу.“¹⁵²

Представа *Присуство одсуства* део је пројекта „Моћ памћења“ који се бави пост-трауматским сећањем, које чувају чланови породица, посебно жене, а који се односи на нестале особе из њихове најближе околине у периоду рата деведесетих година прошлог века. Пројекат се састоји од истраживачког процеса, рада на креирању музичке инсталације и саме представе. Оригинална музика је од самог оснивања заштитни знак процеса рада на представама ДАХ Театра, која доприноси аутентичности њиховог позоришног израза, па ћемо анализу започети музичком инсталацијом Југослава Хацића, која нас заправо и уводи у саму представу.

Задатак који је Југослав Хацић добио од редитељке Дијане Милошевић био је да осмисли петнаестоминутну музичку инсталацију која би попуњавала простор намењен за публику, пре самог почетка представе. Хацић се одлучује за електронску музику, без извођења музике уживо, не би ли код слушалаца изазвао критичку дистанцу спрема материјала, а насупрот емотивном улагању којем смо склони када су у питању класични музички инструменти. Узнемиреност коју је Хацић осећао приликом преслушавања снимљених разговора који сведоче о искуствима несталих чланова породице, пренео је и на музику: „Сви звуци који се појаве морају да потичу са снимака који су направљени на терену. Преслушавајући те снимке данима, изнова и изнова, тражећи део разговора – *Они нису нестали, они су одведени* – или делић атмосфере (звекет шољица за кафу), схватио сам да су нестали и њихове породице, поред све несреће коју су преживели, жртве манипулације. Медијске и политичке пре свега. Тај увид ми је отворио једно поље тоталне манипулације над звуком. Гласови су измењени, извађени из контекста, дисторзирани, процеђени кроз најразличитије филтере, претворени у мелодију која нема намеру да вас заведе на

¹⁵² „Уметност казивања истине – приповедање о ауторитарном режиму”, (прир.) Ксенија Билбија, Џо Елен Фер, Синтија Е. Милтон, Ли А. Пејн.

емотивном нивоу. Напротив, њен задатак је да вас припреми за сурову истину која вас чека по уласку у салу.¹⁵³ Ова музичка инсталација се, у функцији представе, разликује од уживо извођене музике која је карактеристична за ДАХ Театар. А идеја је, чини се, била да се, посредством једног хаотичног организовања музичког материјала конструише она инсталација која ће својом структуром, дакле изнутра, проговорити о феномену нестајања, у данашњим 'мрачним временима'.



Слике бр. 13. и 14. Из представе *Присуство одсуства*.

У самој представи су коришћени одломци из текстова: „Круг љубави насупротив смрти: Сведочења Мајки са Трга дел Мајо“ Матилда Мелибовски; „Сећам се Јулије: Гласови несталих“ Ерик Стенер Карлсон; „Једна безбројна смрт“ Нора Стрејилевич; „Уметност казивања истине – приповедање о ауторитарном режиму“ приредили Ксенија Билбија, Џо Елен Фер, Синтиа Е. Милтон и Ли А. Пејн; „На врхунцу незнања“ Емил Сиоран; „Фунес, онај који памти“ Х. Л. Борхес; „Немеза“ Ричард Мулер; „Мудрост земље“ Ана Воигт и Невил Друри и оригинални текстови уметница/ка из ДАХ Театра. Представа садржи и аутентичне исповести жена које су изгубиле најближе чланове својих породица у ратовима деведесетих година и које су пристале да о томе јавно говоре: Самра Алић, Олгица Божанић, Ема Чекић, Цица Јанковић, Драгица Мајсторовић, Славица Маринковић, Бешка Авдић, Исмета Дардаган, Фадила Грахић, Хахифа Хасановић, Ениса Хасановић, Мирсада Лупић, Мелвудин Лупић, Шифа Мусић, Ајка Селимовић, Мевла Селимовић, Сувада Селимовић и Зифра Суљић.

¹⁵³ Југослав Хаџић, „Потпуна манипулација“, из брошуре за представу *Присуство одсуства*.

„Креирањем представе која се базира на истраживању смисла тог сећања, циљ нам је да помогнемо породицама, које су имале то тешко искуство, да јавно проговоре о свом искуству и на тај начин наставе своје животе, као и да помогнемо процес суочавања са прошлошћу на нашим просторима.“¹⁵⁴ Овде, дакле, имамо, у интерпретативном смислу речи, посла с претензијама ДАХ Театра да изађе из поетике стварања и рецепције дела у актуелну стварност, те да се одатле (нестереотипно) проговори о збивањима из прошлих времена. Ова представа је допринос ДАХ Театра идеји да се отворе потиснути и невидљиви процеси рада са стварношћу у театру са циљем њиховог разрешења и превазлажења пре свега на индивидуалном нивоу, а затим и указивањем на проблем несталих и умрежавањем грађанских иницијатива, да би се проблем препознао и на нивоу читавог друштва.

„Шта ја могу да учиним за њих радећи ову представу? било је питање које ме је константно мучило. Спознаја да сам само случајно поштеђена таквог трагичног искуства је стално присутна – карте судбине су једноставно тако помешане у одређеном тренутку и није ни моја заслуга нити врлина то што сам привилегована да не морам да живим такав бол. Ради се о случајности. И та случајност тражи од мене и мојих колегиница и колега из ДАХ Театра огромну одговорност – да из наших релативно удобних егзистенција проговоримо и дамо глас њиховом болу и осећању константног одсуства у њиховим животима. Историја нам говори да је једини начин исцељења неког друштва, после ужаса који су се догодили, болно пролажење кроз процес говорења истине. Тај процес је тек на почетку на нашим просторима. Ова представа представља допринос том процесу.“¹⁵⁵

У представи Маја Митић тумачи лик *Неколико стотина година старе жене која је већ све видела*, чиме је сугерисан архетип људског сећања. Из њеног искуства људи не могу тек тако да нестану. „Могу да умру од болести или могу да настрадају у рату или да буду убијени, али не могу да нестану. (...) Те речи су изговорене од стране мајки из Аргентине, чули смо и од жена из Ђулића. Те речи позивају на одговорност. Где су нестали? Ко их је одвео? Да ли су живи? У чије име су одведени? Шта ради наша држава, шта раде друге

¹⁵⁴ Преузето из брошуре представе *Присуство одсуства*.

¹⁵⁵ Дијана Милошевић, поводом представе *Присуство одсуства*, преузето из брошуре за поменуту представу.

државе у вези са тим? Када ће породице добити одговоре? Ко је одговоран? Када ће одговорни бити кажњени? Та питања насељавају наше животе били ми тога свесни или не! Та питања захтевају одговоре.¹⁵⁶

По завршетку представе, док излази, публику чекају руже, наслоњене на силуете несталих насликане на цаковима, које уноси *Неколико стотина година стара жена која је већ све видела* на почетку представе. Руже су носиле Мајке са Трга дел Мајо из Аргентине у свом вечном кружењу, тражећи истину о својим несталима. Руже су носиле Суботње мајке из Турске и полагале их испред главних државних институција, тражећи истину о својим несталима. Стотине ружа су носиле породице несталих из Ђулића, из Босне, и остављале их на местима логора где су одведени њихови најмилији, одакле им се губио сваки траг. И породице отетих Срба на Косову носе руже када обележавају годишњице њихових нестанака. У свом тексту „О лепоти и правди“ Клаудија Бернарди, аргентинска уметница, пише о породицама нестале деце у Гватемали које су као знак протеста, на суђењу окривљенима за масакр у коме су убијена и нестала деца, на одговор окривљених да нису криви, само подигле у тишини руже које су донеле у судницу. Свој текст она завршава овим речима: „Замишљам покрет ружа које се нежно њишу, као загрљај, као успаванку без речи и звука. Као ламент, обучен у тамно црвено, за децом која су настрадала.“¹⁵⁷

Мотив потраге за несталима, и разрешење ових питања како на друштвеном, тако и на метафизичком плану, карактеристичан је за даховска преиспитивања, али и суочавања с болним и неразрешеним питањима прошлости, која се изнова, театарским средствима, актуелизују у нашем времену.

Рад на лику *Жене која тражи свог мужа* у представи *Присуство одсуства*, Сања Крсмановић Тасић дефинише као: „стање свесно несвесног; полуживот; ход безнађа; лимбо; отпор, мрак, рупа, пећина; подлога која измиче; магла која гуши; неми крик у грлу; неми крик у телу; спутавање живота; мук. А затим: помирење, прихватање и суочавање са снагом живота који тече упркос свему. А пре свега огромна љубав једне жене према

¹⁵⁶ Маја Митић, исто.

¹⁵⁷ Исто.

човеку који је нестало. Страшно је не знати шта се десило са неким, посебно оним кога толико волимо. Како живети са том неизвесношћу? Како уопште комуницирати са онима који не осећају тај ужасни мрак? Како бити проводник за нешто што никада нисам доживела, осим кратко, када не бих знала где су ми вољени, угушена од бриге?

У последње време у тренингу истражујем спорост, отпоре, потпуно присуство у непомичности. Сви ови принципи и моје лично истраживање су ушли у представу на један природан и органичан начин. Дубоко сам утонула у властити мрак, свесно ризиковала да ово предано истраживање пустих предела у мени, уђе у моје снове који су постали кошмарни, и у моје дане који су постали тужни. Знам да као уметница морам да прођем овај пут од понора до светла, од потпуно паралисаног стања, које је за мене застрашујуће, до активног. Да постанем глас, акција, снага другима, промена, прихватање, буђење.

У представи носим одело свог оца, једно од малобројних које је остало и које сам донела у театар, у наш фондус. Иако празнина после његове смрти и даље постоји, осећам се привилеговано јер знам како је умро и где је сахрањен. За разлику од многих које смо сретали на овом путу и чију тугу и снагу желим да искажем у представи.¹⁵⁸

Кроз речи глумице ДАХ Театра провејава осећај да се у укупност отворене и флуидне поетике овог театра уграђује и све оно што је интимно, тј. лични доживљај, а насупрот владајућих општих места и стереотипа. Мушко, очево одело је, у овом случају, онај артефакт кроз који симболички проговарају приватне и личне историје жена, глумица, протагонисткиња збивања на нашим културним просторима.

У документарном филму *Performing Truth In the Face of Denial*, Дијана Милошевић истиче да позориште има моћ да трансформише осећај кривице у активно преузимање одговорности, и то је оно што у оквиру своје поетике, између осталог, истражује ДАХ Театар.

Милена Драгићевић-Шешић филозофију уметничког активизма у турбулентним околностима објашњава на следећи начин: „Реч је о стварању посебних програма као и укупне организационе оријентације усмерене на развој посебне поетике и естетике, те оних организационих форми и метода којима се истичу и проблематизују политичке идеје

¹⁵⁸ Сања Тасић Крсмановић, исто.

и релевантни друштвени феномени. (...) Организације 'које делују' посебно су важне управо у турбулентним околностима, када систем не преузима на себе одговорност за друштвени развој а често ни не заступа друштвено прихватљиве вредности. У транзиционим периодима, када долази до великих социјалних ломова па и својеврсне маргинализације већег дела становништва, уз плурализам идеологија и политичких опција, ствара се псеудотржиште идеја од којих многе нису елабориране па се не виде могуће, нарочито негативне последице њихове имплементације. Отуда су организације овог типа нужно и специфична идејна сусретишта за проблематизовање идеја и вредности присутних у политичкој и културној јавности, и испитивање друштвених и културних консеквенци које оне претпостављају. Посебно су важне оне организације које не само што теоријски пропитују вредности и идеје већ их истражују и актуелизују кроз уметничку праксу. У том смислу оне имају критичко-симулациони карактер, а истовремено уносе елементе провокативног друштвеног и културног ангажмана.¹⁵⁹

Представе *Прича о чају*, *Прелазећи линију* и *Присуство одсуства* доприносе процесу охрабривања жртава да јавно говоре о својим трауматичним искуствима, затим процесу помирења, изградње поверења и осећаја заједништва. У свом позоришном наративу, ДАХ Театар читању историје прилази из визуре личног, приватног сећања. Специфичним односом према сећању, они доводе у питање владајући систем вредности и идеологију националне културе, а самим тим и парадигму званичног сећања националне заједнице.

3.4. Реактуелизација забрањених/заборављених уметника кроз представе ДАХ Театра

Појединац који је, по дефиницији, насупротив историји, свакако је и део ње, и егзистира у контексту културе, и историјских збивања у којима се затекао. Постоје, међутим, и они појединци за које се, с правом или не, верује да су субјекти историјских збивања у пуном

¹⁵⁹ Милена Драгићевић-Шешић и Сањин Драгојевић, *Менаџмент уметности у турбулентним околностима*, Клио, Београд, 2005, стр. 174-175.

смислу речи, тј. да се управо посредством њих омогућава кретање историјских процеса, али и културе једног народа. Због тога је за културу али и историју важно које ће појединце издвојити и тумачити као оне значајне фигуре преко којих „проговара“ дух једног времена, било да је реч о научницима, уметницима, истакнутим политичарима, војсковођама, и сл.

Културно наслеђе се дефинише као „скуп ресурса наслеђених из прошлости, које људи идентификују, независно од власништва над њима, као одраз и израз непрекидно еволуирајућих вредности, уверења, знања и традиција. Оно обухвата све видове животне средине настале интеракцијом човека и простора током времена. Заједница повезана наслеђем састоји се од појединаца који вреднују одређене аспекте културног наслеђа које желе да, у оквиру јавног деловања, одрже и пренесу на будуће генерације.“¹⁶⁰

У овом поглављу се поставља питање политике заборављања/самозаборава, кроз уметничко стваралаштво појединаца или покрета који су били забрањивани, занемаривани и коначно заборављени. ДАХ Театар се бави реактуелизацијом значајних личности попут Момчила Настасијевића, Љубомира Мицића, Маге Магазивић, који су обогатили наше културно наслеђе, а из непознатог разлога су остали на маргини националне историје. Поновно занимање за истакнуте личности из наше културне историје и прошлости не само да значи њихову реактуелизацију, него и интерпретирање њиховог рада и доприноса култури овог поднебља у позоришном контексту истраживања. Осим што се кроз уметност проговара о истакнутим личностима из света уметности (поезија, плес и др.), оваквом театарским гестовима се наглашава и друкчији однос према сећању, постављају се други вредносни параметри и акценти, изнова се истражују уметничке биографије као документи времена, али и имаголошки материјали за анализу.

Представа *Дарови наших предака* из 1992. године, инспирисана мистицизмом Момчила Настасијевића, почетни је импулс позоришних истраживања ДАХ Театра, али и покушај да се заслепљујућем национализму одупре подсећањем на културно наслеђе заборављених песника плодног историјског периода између два светска рата. *Код Настасијевића* 2010.

¹⁶⁰ Оквирна Конвенција о вредности културног наслеђа за друштво, Савет Европе, 2005, доступно на сајту: [http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/6.%20Okvirna%20konvencija%20Saveta%20Evrope%20o%20vrednosti%20kulturnog%20nasledja%20za%20drustvo\(Faro,%202005\).pdf](http://www.kultura.gov.rs/docs/stranice/82128418889499865927/6.%20Okvirna%20konvencija%20Saveta%20Evrope%20o%20vrednosti%20kulturnog%20nasledja%20za%20drustvo(Faro,%202005).pdf)

заокружује причу о културном наслеђу породице Настасијевић. Представа осветљава уметнички и културни миље међуратне грађанске Србије окупљен око браће и сестара Настасијевић, продубљен фантастиком Момчила и музиком Светомира, да би се поставило питање рађања, развоја и хибернације наше грађанске класе и утицаја на савремену грађанску мисао.

Анализирајући позоришни језик представе у својој критици, Радомир Путник истиче: „У представи ДАХ Театра, дакле, жели се остварити сусрет са магијом преливеног Настасијевићевог мистицизма и савременог театарског израза који се заснива на овладавању различитим глумачким техникама. Представа *Дарови наших предака* не поседује чврсту текстуалну основу, она почива на некој врсти либрета у коме гледалац може да препозна карактеристике појединих Настасијевићевих прозних јунака или пак односе који постоје између њих. А у овако замишљеном позоришту које инсистира на разликовању театарских конвенција, њихова преданост послу лишена је уобичајених глумачких формула.“¹⁶¹ Реактуелизовање Настасијевића, овде је изведено кроз атипично стилизовање његових јунака, при чему поетика отвореног дела, које већ својом структуром оставља простор за различита тумачења и уписивања значења од стране публике, наговештава један други контекст и наратив из кога се данас могу интерпретирати његова дела.

Представа *Зенит – Историја једног заноса* из 1994. године се бави стваралаштвом и судбином Љубомира Мицића, али и других авангардних уметника окупљених око часописа *Зенит*, који је месечно излазио „на запрепашћење свих Срба и осталих великих народа – без зенитистичког духа“ у периоду од 1921. године до 1926, када је и званично забрањен. „Именом часописа и називом покрета означена је и величина постављеног циља – стремљење ка највишој тачки до које се може доспети под отвореним небом. У карактеру зенитизма препознају се извесне неоромантичарске црте, пре свега у заговарању повратка елементарности људске природе, затим у истицању мисије неисквареног и декаденцијом незараженог човека, итд. По зенитистичком схватању, простори Балкана

¹⁶¹ Радомир Путник, *Политика*, 1.2.1993. Критика преузета са званичног сајта: www.dahteatarcentar.com

још увек су резерват те природности, а барбарогенизам је један од њених снажних израза.¹⁶²

У представи играју Ненад Чолић, Сања Крсмановић Тасић, Валентина Миливојевић, Маја Митић и Татјана Пајовић. Са ове временске дистанце, заборав делује страшније од трагедије која је задесила присталице зенитизма. Заборављени песник Љубомир Мицић је умро у 76. години у старачком дому. Представа *Зенит* почиње на тај начин што Мицића пред крај живота посећују анђели и увлаче га у њихов плес, кроз који му се његов животни пут поново одиграва пред очима. У том плесу анђели мењају своју појавност, па тако глумица, облачећи плаве чарапе, постаје Марк Шагал (Marc Chagall), а већ у следећем тренутку се, плешући боса, претвара у балерину Магу Магазиновић. Мицићу се обраћају као духови мртвих песника зенитиста, што уједно чини и текст представе: његов брат Бранко Ве Пољански (Мицић), Владимир Мајаковски, (Соломон) Мони де Були и др. У представи су коришћени и текстови Љубомира и Анушке Мицић, Филипа Маринетија, Дубравке Кнежевић, Антониа Фернандеза Лера. На крају ови анђели одлазе, да би ушли у нечију другу животну причу, остављајући иза себе девојчицу са лоптом и лик остарелог Мицића.

Представа *Зенит* је постигла велики успех на гостовањима широм Европе, на престижним позоришним фестивалима. „Игран на неколико језика, са брижљивим синопсисом, овај комад је универзалан у својим рефлексјама и богатој комплексности њиховог извођења. Човек може само да се диви перфектној дисциплини тела и многостраности техника којима потпуно владају: игра, музика, мимика, акробатика и језик.“¹⁶³ С овим у вези, представа *Зенит* репрезентује покушај не само да се изнова интерпретира значај Мицићеве појаве за нашу културу, већ да се његови уметнички подстицаји валоризују у кључу онога како би требало да нас виде други (а да ми тако ни сами себе нисмо видели), што је карактеристично за покушаје превредновања имаголошког интерпретативног оквира тумачења.

¹⁶² Миливоје Павловић, *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Просвета, Београд, 2002, стр. 40.

¹⁶³ *The Herald Tribune*, (04.11.1997.) Критика преузета са званичног сајта: www.dahteatarcentar.com

„Ова представа је искричав пачворк музике и певања, сцене са лобањом из Хамлета, усковитланог танга и разметљивих марионета, ужурбаних шапата, изненадних декламација. Представа је већином преведена на енглески. Чудна је и хипнотичка, достојанствена елегија прошлим временима, пркосна игра у лице таме.“¹⁶⁴

Још једна од 'заборављених' уметница којој ДАХ Театар посвећује свој рад, и то у циљу очувања културног наслеђа, као и креирања националног идентитета савременог становника/це наше земље, а који би се заснивао на еманципаторским вредностима с преласка из 19. у 20. век, јесте Мага Магазиновић. Мага Магазиновић је, наиме, и у свом времену изазивала различите асоцијације код савременика који су вредновали њен рад, али је, у својим театарским интерпретацијама, ДАХ Театар издваја као ону аутентичну уметничку и еманципаторску појаву која није довољно расветљана ни у свом а ни у данашњем времену.

„Као лук који повезује векове, прохујали су XX веком мисао и рад Маге Магазиновић. Њено осећање и борбу за омасовљену телесну културу и уметност, данас препознајемо у покретима савременог плеса и театра. (...) Покрет и плес, као онтолошки, примарни слој људске егзистенције, синтетизује се у нов драмски театар с краја XX века. У Београду, на том таласу новог сензибилитета синкретичког плесног театра, дух Маге Магазиновић опстаје са дугим паузама. Кад Милена Драгићевић-Шешић пише да 'алтернатива спаја естетички, етички и интелектуални свет у јединствен уметнички исказ'¹⁶⁵, препознајемо идеју коју је Мага Магазиновић спроводила давно, још почетком века. Постојећа стварност у Југославији током последње деценије века који истиче, трагично је осећање безизлаза и крајње угрожене егзистенције. Алтернативно, некомерцијално позориште у Београду храбро корача и открива се као рефлексивна те стварности. У трагалаштву за слободом израза, са антрополошког становишта, ДАХ Театар, који воде Дијана Милошевић и Јадранка Анђелић, 1992. године изашао је на улицу са јаком антиратном поруком и, као метафизички театар, исказује одређен етички став. (...) Као што видимо,

¹⁶⁴ Peter Whitebrook, *The Scotsman*, (01.09.1994.) исто.

¹⁶⁵ Милена Драгићевић-Шешић, „Алтернатива или протест против бесмисла“, предговор за каталог *Alter Image*, Београд, 1996.

деведесете године донеле су један сасвим нови свет¹⁶⁶, свет различитости о коме је сањала Мага Магазиновић. (...) Тако је утопија Маге Магазиновић утрла пут данашњим процесима савременог уметничког израза.¹⁶⁷

Приликом разматрања заборављених личности које кроз свој позоришни наратив ДАХ Театар реактуелизује, не можемо да изоставимо ни представу *Приче хлеба и крви* из 2012. године, која је ауторски пројекат Сање Крсмановић Тасић, настао као резултат истраживања личне, породичне и колективне националне историје из периода Балканских ратова и Првог светског рата. Уметничка форма послужила је као начин промишљања идеје хероја, припадности одређеној нацији, завичају, отаџбини у контексту савременог друштва и индивидуалног, личног односа глумице према тим појмовима, а кроз причу о заборављеном народном хероју, солунском борцу Софији Јовановић, прабаби Сање Крсмановић Тасић.

¹⁶⁶ „...Снажна, надсексуална индивидуалност Соње Вукићевић креира савремени, експресивни, прочишћени свет. Анђелија Тодоровић и Истер театар симболично путују кроз време, простор, односе, судбине, тело, глас, музику и повратак у незнађе. Невербална комуникација и тражење сопствене егзистенције основа су на којој Нела Антоновић и Мимарт већ више од петнаест година граде својеперформансе и представе. Александар Израиловски бави се исповеднимтеатром, док Плаво позориште Ненада Чолића и Тање Пајовић има хуманистички приступ у коме је комуникација потекла из животног искуства. Трагајући за бољим светом него што је онај који га окружује, театар гласа, покрета и музике Омен и Гордана Лебовић стварају своје представе са младима. Одлично плесно едукована, Далија Аћин се бави минимализмом којим изражава своје кретање из дубине. Бојана Младеновић веома добро познаје плесне технике и у кореографијама се користи духовитим и повремено ироничним изразом, док Исидора Станишић, савршено експресивна играчица, даје у кореографијама своје интимно, трагично осећање живота. Груби и у исто време суптилни театар покрета и комуникације граде Дејан Грабош и Драгана Алфировић. Зорица Јевремовић уноси сасвим нову димензију својим феминистичким ставовима, али и новом свешћу да се свет мора градити са свима који у њему живе. Њен ангажман у представама са хендикепираним, психички оболелим и маргиналним личностима говори о стварности којој сви присуствујемо, у којој сви морамо имати и једнаке шансе.“

Јелена Шантић, „Мага Магазиновић – Лук времена“, Предговор у : Мага Магазиновић, *Мој живот*, (прир.) Јелена Шантић, Клио, Београд, 2000, стр. 32-34.

¹⁶⁷ Исто.

У представи су коришћени делови из књига *Солунци говоре* и *За част и отаџбину* Антонија Ђурића, *Мајка Храброст* Бертолда Брехта, затим инсерти анимираног филма *Глинени голуб* Милоша Томића и снимци представа *Водич кроз алтернативну историју Београда* (2006) и *Тражење града* (2007) ДАХ Театра. У питању је наративни сценски израз у којем драматургију, режију и глуму потписује Сања Крсмановић Тасић, називајући га *есејом у покрету*. „Покрет, игра, кретање су моја примарна форма изражавања, стога и есеј мора бити исписан покретом. Као и сваки есеј, и овај ће садржати фусноте које ће се, по потреби, приказати у простору, тако да ће есеј као своју завршницу имати и сопствено разоткривање по сегментима.”¹⁶⁸ Централна личност представе *Приче хлеба и крви* је Софија Јовановић, добровољац и наредник српске војске у ратовима од 1912-1918. године, жена коју су француски репортери прозвали српска Јованка Орлеанка. Њен лик је забележен на немачкој дописници с натписом „Жена-војник у рату 1912. године“, а слика у униформи, потписана именом – „Српска хероина – госпођица Софија Јовановић“, објављена на насловној страни париског *Малог журнала*. Софија Јовановић је равноправно учествовала у свим борбама од Сремског фронта, преко Мачковог камена и Колубарске битке. Иначе, рођена Београђанка, Дорћолка, она је учествовала и у одбрани Београда под командом мајора Драгутина Гавриловића, тако да је једна од оних који су избрисани са списка живих, из његовог чувеног јуришног говора. Преживела је и албанску голготу, учествовала 1918. у пробоју Солунског фронта, била је рањавана, изгубила је део стопала и остала инвалид. Софија Јовановић је јунаштво добила 13 одликовања и тиме постала најодликованија жена у Великом рату.



Слике бр. 15. и 16. представа *Приче хлеба и крви*.

¹⁶⁸ Сања Крсмановић Тасић, поводом представе *Приче хлеба и крви*, доступно на: [www. dahtearcentar.com](http://www.dahtearcentar.com)

Водећи своју борбу у редовима ДАХ Театра, њена праунука Сања Крсмановић Тасић истиче: „Играла сам у уличној представи, на костим сам ставила 13 ордена моје прабаке. Исте ноћи сам је сањала. Дуго ме је гледала својим строгим тамним очима. Осетила сам стид због игре с њеним одликовањима. Пробудила сам се и озбиљно замислила, у каквим мукама и ужасима је то ордење стечено.”¹⁶⁹

Позоришни наратив ДАХ Театра, али и њихов друштвени ангажман инспирисан је личностима попут Софије Јовановић, Маге Магазиновић, Јелисавете Начић, Љубомира Мицића, Момчила Настасијевића и других. Практикујући политику сећања, која као важне из наше прошлости у садашњост призива управо овакве фигуре визионара, уметника, бораца за праведнији свет, ДАХ Театар показује како се друштвени ангажман одиграва на више нивоа, и како критику савремености или блиске прошлости мора пратити и заговарање једног другачијег памћења, које ће утицати на слику коју стварамо о нама самима. Оно што се овде поставља као питање јесте најпре то, како видимо себе и своју прошлост кроз персонализоване и појединачне наративе познатих стваралаца са ових простора, који су стереотипи присутни, а шта је одсутно из наше културе, и због чега, условно речено, немамо право на друкчије памћење и валоризовање како уметничких тако и историјских појава карактеристичних за предходећа времена. Ангажман је овде, у одређеном смислу, идентификован са функцијама превредновања културе.

3.5. Југословенски идентитет као место колективног сећања у представи *Нежно, нежно, нежније* (2011.) - студија случаја

Феномен југоносталгије је друштвена појава коју региструјемо као последицу распада Југославије деведесетих година прошлог века. Овај феномен анализираћемо најпре у историјском контексту сећања, да бисмо тек потом, покушали да овај феномен ишчитамо као једну, како прошлу тако и савремену, (имаголошку) парадигму у оквирима које поетички делује и ДАХ Театар. Дубравка Угрешић у есеју „Конфискација памћења“ бележи како се појам *југоносталгичар* појављује у острашћеном политичком говору у

¹⁶⁹ Новости 04.06.2014. доступно на сајту <http://www.intermagazin.rs/srpska-jovanka-orleanka-sofija-jovanovic-je-bila-lepotica-i-heroj-dobrovoljac-i-narednik-srpske-vojske/>

негативном смислу, како би се омаловаживили или исмејали поборници опстанка Југославије. Тек касније овај појам добија афирмативни тон приликом преиспитивања југословенског идентитета у текстовима културе, филмовима, изложбама, позоришту. Дубравка Угрешаћ, заједно са Дејаном Кршићем и Иваном Молеком 1989. године покреће позив за сарадњу на пројекту *Лексикон YU митологије*, који је замишљен као збирка одредница југословенске популарне културе, са циљем да пружи одговоре на питања југословенског идентитета. Иако је убрзо уследио распад Југославије, пројекат је заживео као један од првих домаћих интернет форума, да би након издавања стекао статус култне књиге. „У неочекивано великом броју и дословно са свих крајева света, с 'порукама у боци' почели су се јављати некадашњи Југословени. Новосадски музиколог у Јерусалиму, службеница у једној лондонској канцеларији, из Њујорка две бивше загребачке тинејџерке, наш писац из Ирске, (...) били су међу првима који су послали прилоге. Убрзо су кренули и остали – професионалци у стварима писања, али много више оних који нису никада објавили ни ретка.“¹⁷⁰

Према мишљењу Загорке Голубовић, југословенска заједница је крајем осамдесетих година прошлог века остала без два темељна ослоња: без јединствене партије као кичменог стуба, која је свој легитимитет у вишенационалној заједници градила пре свега на идеји братства и јединства, као и без федералне власти. „Губитак јединствене идеологије у вишенационалној и мултикултурној држави као што је била Југославија, произашао је из амбивалентног става југословенске политике према принципима утемељења и даљег развоја друштвеног система.“¹⁷¹ Криза југословенског идентитета се манифестовала и као криза званичне југословенске (партијске) идеологије која, према речима ауторке Голубовић: „није била у стању да понуди концепт одговарајуће стратегије, која би путем реафирмације социјалистичких и демократских принципа довела до изласка из кризе.“¹⁷²

¹⁷⁰ Ђорђе Матић, у предговору првог издања, доступно на: <http://www.leksikon-yu-mitologije.net/>

¹⁷¹ Загорка Голубовић, *Савремено југословенско друштво*, Службени гласник, Београд, 2007, стр. 456.

¹⁷² Исто, стр. 435.

У тексту „Наслеђе Југославије: Ка новом концепту ’политичког’ у позоришту“ Иван Меденица се бави појмом политичности у театру испитујући однос савременог српског позоришта према југословенском идентитету и ратовима који су довели до његове разградње. Заједнички именитељ представа *Кукавичлук* (у режији Оливера Фрљића, Народно позориште из Суботице), *Рођени у ЈУ* (Дино Мустафић, ЈДП) и *Хипермнезија* (Селма Спахић, Битеф театар и Heartefact фонд), које у овом истраживању представљају студију случаја, је тренд документарног позоришта и лични однос уметника према Југославији и њеном распаду. Следећи Ханс-Тис Леманову тезу постдрамске политичности савременог позоришта, која не потиче из тема, већ из начина представљања, тј. саме театарске форме, аутор наводи којим се позоришним средствима поменуте представе односе према југословенском идентитету и наслеђу.

„Иако користе документарни материјал као основу, а што је нова (и све популарнија) форма у нашем позоришту, ни *Хипермнезија* ни *Рођени у ЈУ* не проблематизују начине сценског представљања, конкретно однос глумаца и гледалаца, те одговорност и једних и других за пристанак да учествују у позоришној ситуацији као таквој. Зато дејство ове две предстве, колико год било емоционално и/или политички снажно, не успева да пробије ’четврти зид’ у смислу искушавања гледаочеве перцепције, његове позиције заштићеног посматрача.“¹⁷³

Као најзначајнији искорак у активном преиспитивању и преузимању одговорности публике која учествује у позоришној ситуацији, Иван Меденица наводи завршну сцену представе *Кукавичлук*. „Публика гледа празну позорницу, док глумци, седећи са стране и готово изван гледаочевог видног поља, равномерно, прецизно и монотono наводе имена око петсто идентификованих Бошњака које су српске снаге убиле у Сребреници. Један облик нелагоде коју овај приказ изазива код публике састоји се у дуготрајном (сцена траје десетак минута), директном и неумољивом психолошком, моралном и политичком суочавању с именованим, дакле, неспорним жртвама злочина чији су починитељи из исте националне заједнице као и гледаоци. Узгред, та опасност од поделе/преузимања одговорности главни је разлог што се у српском друштву злочин у Сребреници

¹⁷³ Иван Меденица, „Наслеђе Југославије: Ка новом концепту ’политичког’ у позоришту“ доступно на: http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2012_ivan_medenica.pdf

рационализује, релативизује и на све друге начине потискује.¹⁷⁴ Друга врста nelaгоде је, према речима Ивана Меденице, перцептивног карактера, условљена сценским начином представљања: „ (...) тих десет минута публика не прима никакав визуелни надражај са позорнице, већ само звучни, и то ритмички потпуно монотон. Ове nelaгодности развијају опречне реакције у гледалишту: од скрушеног слушања имена, с погнутом главом и уздасима узнемирења, преко врпољења и уздаха досаде до енергичног устајања и напуштања сале, као врхунске манифестације 'преузимања одговорности' – ти гледаоци су недвосмислено одлучили да не учествују у позоришној ситуацији, да је уруше."¹⁷⁵

Минуциозне анализе представа попут ове, говоре, у извесном смислу у прилог томе да по свом театарском али, у неким случајевима, и директном ангажману ДАХ Театар, као и сарадници окупљени око њега, нису ексклузивна појава на заједничком, југословенском културном простору. Међутим, преиспитујући њихову поетику у целини, а са становишта имаголошких анализа идентитета културних и историјских појава које ове представе тематизују и уметничким средствима артикулишу, може се приметити да није реч о њиховом спорадичном, него системском деловању у области театарског стваралаштва које се бави, бавећи се историјским и митским временом, заправо својим временом, те својим сопственим имаголошким покушајима заснивања једне уметничке платформе сећања која је проблемски артикулисана и превреднована. У тој перспективи може се анализирати, с обзиром на контекст извесног осећаја југословенства и југо-носталгије, и деловање ДАХ Театра у простору преиспитивања онога што и даље називамо југословенским идентитетом, реферишући на оне вредности које превазилазе саму просторно-временску стварност ове појаве.

Преиспитивање југословенског идентитета у наведеним представама спајају заједничке референтне тачке у колективном сећању које се крећу од (југо)носталгије до осећаја кривице због злочина почињених у грађанском рату који је претходио расцепу југословенских република. Југословенски идентитет постоји у колективном сећању/памћењу заједнице, као и материјалном и нематеријалном културном наслеђу.

¹⁷⁴ Исто.

¹⁷⁵ Исто.

Имаголошко читање стереотипа југословенског идентитета региструјемо у контрадикторности која се креће на релацији од сећања на срећно детињство и младост у земљи у којој се лепо и складно живело до трауматичних сећања на ратове и страдања који претходе распаду Југославије.

Концерт-представа *Нежно, нежно, нежније* из 2011. године се бави питањем југоносталгије, с тим што се приступ ДАХ Театра овој теми односи на заједничко музичко наслеђе некада јединственог културног простора, које је ипак најмање подлегло разарању и насиљу деведесетих година. Представа истражује могућност постојања културног простора који није ограничен географско-историјским одредницама.

„Музичко наслеђе на простору наше бивше земље креће се од изворне музике која се преносила усмено и која на жалост нестаје, до модерне музике која укључује и легендарни нови талас. На таласу те музике одрасла је једна генерација и формирала своје место у културном животу наше земље, а нове генерације се до данашњег дана инспиришу заносом тог момента. Намера ове представе је да подстакне на преиспитивање колико су нам одређена сећања забрањена, зашто носталгија у нашим просторима носи нужно негативну конотацију и како и даље неговати и бити поносан на један део наше културне традиције који није подлегао деструкцији и национализму, као што је музичка традиција.“¹⁷⁶

Сценографија је осмишљена као мноштво рамова за слике у простору, који могу да сугеришу прелиставање фото-албума, али и преслушавање музике којом је уоквирено заједничко искуство одрастања генерација Југословена. Музику за представу *Нежно, нежно, нежније* изводе чланови групе Secondhanders: Небојша Игњатовић (контрабас, вокал, клавир, флаута, мбира), Сања Марковић (вокал, саксофон), Александра Дамјановић (виола, вокал), Јулијана Марковић (виолончело), Горана Ћургус (харфа) и Југослав Хацић (хармоника), заједно са глумицама Сањом Крсмановић Тасић и Иваном Миленовић.

У уводу антологије рок поезије СФР Југославије 1967-1991: „Песме братства и детињства“ аутор Петар Јањатовић наводи: „Зиме 1990-91. уживао сам преслушавајући старе али и

¹⁷⁶ Дијана Милошевић, поводом представе *Нежно, нежно, нежније*, цитат преузет из брошуре за поменућу представу.

новије домаће албуме и постепено правио избор највреднијих текстова југословенског рокенрола. Затим сам рукопис предао издавачу и отишао на пут. По повратку све је било другачије. Земља се убрзано распадала и ко је још водио рачуна о тако демодираној ствари као што је *Антологија YU рока*. А онда сам се опет, зиме 1992-93. вратио овим песмама схвативши да књига сада има сасвим друго значење, блиско такозваним југоносталгичарима. И да се већи део песама, после свега, ишчитава на сасвим нов, готово потресан начин. И да је ово поетска историја једног рокенрола који је престао да постоји јуна 1991. године. Зато се избор на тој години и зауставља. Све после тога више није онај YU рок какав смо знали.¹⁷⁷ Носталгија или сећање, као симптоми или подстицаји за имаголошко оцртавање даховске поетике овде су евоцирани кроз рок културу и поезију, што ову представу, по нашем мишљењу, позиционира у контекст преиспитивања тако да она, с једне стране, призива прошлост, док с друге стране партиципира у данашњем времену, обраћајући се не само урбаној, већ и омладинској поткултури.



Слике бр. 17. и 18. Из представе *Нежно нежно нежније*.

Субверзивност представе *Нежно нежно нежније* се пре свега огледа у начину извођења музичких нумера новог таласа. Наиме, позната музика се у обради Secondhanders-а трансформише у претеће, узнемирујуће тонове, који постају готово непрепознатљиви. Насловна нумера представе је песма загребачке групе Филм, чији је фронтмен Јура Стублић.

¹⁷⁷ *Песме братства и детињства: Антологија рок поезије СФР Југославије 1967-1991*, (прир.) Петар Јањатовић, Нова, Београд, 1993, стр. 16.

Разматрајући питање улоге савременог театра у постављању тешких питања, Дијана Милошевић напомиње: „Ситуација се променила и код нас постоји читав талас такозваног политичког позоришта на челу са појединим сјајним младим редитељима. Међутим, чини се да је то још увек *'too safe'*, на безбедној дистанци. На пример, било је много позоришних пројеката који су се бавили распадом бивше Југославије, али ми се чини да се није на прави начин поставило питање одговорности. Као да не постоји још увек те уметничке и људске храбрости да се мало дубље копа. Ја то искрено и не очекујем да се догоди у оквиру институционалног позоришта које зависи од финансија власти. То је веома непријатна чињеница да се данас позоришта финансирају по партиској линији. Тиме се гуши слободно мишљење уметника.“¹⁷⁸

Радећи на пројекту „Позајмљена сећања“ који се тиче распада Југославије, Дијана Милошевић такође истиче: „Представе о бившој Југославији су важне јер се о томе није говорило, али нису довољно визионарске. Оне се осврћу, набрајају шта се догађало, подсећају и то је важно, али недовољно. Ја не видим ту трансформативну моћ данашњег позоришта. Представе о Југославији махом одговарају на ту потребу да су људи напокон, након толико година, дозволили себи да мисле о тој Југославији. То је до сада било емотивно затворено место и велика рана. ‘Позајмљена сећања’ је партнерски пројекат који води Сања Крсмановић Тасић и подразумева да млади, који никада нису живели у Југославији о њој говоре. То је, пре свега, због тога што су њихови животи страховито обележени тим искуством. То покреће питања - зашто је мени сада овако? Млади данас немају будућност и покушавају да схвате шта се то десило.“¹⁷⁹ Као што се из цитираног места види, идеја ревалоризовања наратива о Југославији, није само чин по себи, који ДАХ Театар вредносно уноси у своје представе, већ је то покушај да се путем реминисценција на нешто што је прошло, успостави нова перспектива и контакт с будућношћу.

Надаље, теорија друштвеног памћења Мориса Албваша (Halbvach) указује на социјалну условљеност колективног памћења које се односи на заједнички „социјални оквир

¹⁷⁸ Дијана Милошевић, „Театар није пијаца“, доступно на:

http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1083&nav_id=629083

¹⁷⁹ Исто.

информација похрањених у сећањима два или више чланова групе.¹⁸⁰ Колективно памћење се одржава кроз континуирано произвођење репрезентативних форми, кроз наративе и слике које се изнова конструишу. „Да би се сетио сопствене прошлости, човеку је често потребно да се позове на успомене других. Он се ослања на реперне тачке које постоје изван њега, а које фиксира друштво.“¹⁸¹ На тај начин појединац у своје сећање и лични доживљај света интегрише и колективно сећање које је изван његовог искуства, прихватајући га као властито. Албваш то назива *позајмљеним памћењем*.

Према мишљењу Тодора Куљића: „Култура сећања проучава механизме друштвеног преношења, обликовања, одржавања и прераде прошлости и развија приступе за проучавање колективних и индивидуалних слика прошлости које људи и групе у одређеним ситуацијама које затичу стварају, да би уз помоћ прошлости растумачили садашњост и створили визију будућег развоја. Њене истраживачке приоритете чине две опште области: 1) механизми наметања слике прошлости; 2) појединачне и групне потребе које олакшавају прихватање одређене прошлости. При томе се настоје објаснити механизми конституисања смисла прошлости, тј. саображавања прошлости интересима владајуће групе, посредством селективног избора, особеног тумачења и повезивања садржаја из прошлости. У том циљу прати се: а) динамика промена избора садржаја прошлости, односно измене садржаја и смисла који се тражи у прошлости; б) наратив, тј. начин излагања, избора, повезивања и осмишљавање растрзаних садржаја; и ц) друштвени склопови који погодују оживљавању памћења на одређена збивања.“¹⁸²

Тодор Куљић даље разматра појам „нове прошлости“ под којим подразумева производ памћења историје који представља активни оквир за нове вредности које друштво успоставља у вези са сликом прошлости и визијама будућности, што је чини значајним инструментом у легитимизацији нових вредности. Заправо, борба за присвајање сећања, коју самосвесни појединац (или уметник) често води у односу на колективно сећање, јесте битка за идентитет и вредности, и то онај идентитет и оне вредности који су тек у

¹⁸⁰ Морис Албваш, „Колективно и историјско памћење“, *Реч – Часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 56, Београд, 1999, стр. 63

¹⁸¹ Исто.

¹⁸² Тодор Куљић, *Култура сећања*, Чигоја штампа, Београд, 2006, стр.11.

настајању, и који израстају из ове борбе. Театарски ангажман на овом подручју деловања, саставни је део такве једне (континуиране) борбе коју би, између осталог, ваљало проблемски да захвати имагологија.

Приликом разматрања националног идентитета као идејног конструкта не можемо да заобиђемо питање националне митологије која интегрише осећај заједништва. У уводном делу студије *Пр(а)во лице множине*, ауторка Гордана Ђерић се исцрпно бави косовским митом, као и елементима изведеним из овог мита, дубоко укорењеним у нашем културном и националном идентитету, којима се, ослобођеним од садржаја као интегративним стереотипом манипулише у јавно-политичком дискурсу. Под појмом националног идентитета ауторка подразумева свест о припадности заједници, али и систематично организовање тог заједништва, са намером да у широком корпусу ставова о спонама националног заједништва, „идентитета“ или „карактера“ Срба, укаже на заједничке константе јавног дискурса без обзира на жанр коме ти ставови припадају, време настанка, дисциплинарни домен из којег потичу, или идеолошку усмереност њихових аутора. Оно што ауторка види као кључно питање које повезује жанровски различите јавне дискурсе у овом истраживању је како се представљамо, односно какве представе о колективу пласирамо.

„Стављањем у контекст савремене ситуације, формуле изведене из митских наратија кодификују и усмеравају саму стварност, постајући, за одређене актере, основним аргументом политичке мобилизације. У процесу политичког мобилисања, конституенти митског идентификовања могу и добити и изгубити на значењу, јер усмереност овог дискурса партиципира упрошћеном, сведеном представљању косовског мита, насупрот многозначности, естетским вредностима, поетској снази и смислу који происходи из усменог предања о Косовском боју.“¹⁸³ Ауторка наводи примере из скорије историје, када деведесетих година прошлог века долази до „популарисања косовског мита у доменима политике, књижевности, науке, публицистике. Фразирање на тему косовског мита у политичком дискурсу требало је, поред идеологизације и мобилизације за потребе

¹⁸³ Ђерић Гордана, *Пр(а)во лице множине, Колективно самопоимање и представљање: митови, карактери, менталне мапе и стереотипи*, Институт за филозофију и друштвену теорију „Филип Вишњић“, Београд, 2005, стр. 31.

тадашњег режима, да означи 'национални препород'. Нешто слично дешавало се и после промене режима 2000. године, што указује на високоадаптивне вредности религијског мита у промењеним политичким условима и у симболичком обликовању промењене друштвене стварности. Нова власт поред европског, реформског, либералног, демократског и др. митова користи светосавски мит за нову мобилизацију и 'нови национални препород', увођењем веронауке у школе, завршетком Храма св. Саве и слично.¹⁸⁴

За нас као потенцијалне „имагологе“ који контроверзну употребу културних стереотипа виде као саставни део поетике једног театра, од значаја је сећање које је похрањено не само у историјским уџбеницима и државним архивима, већ и у митовима, и тзв. митској прошлости једног културног поднебља или једног (односно више) етницитета.

Веза између мита и стереотипа и њихов међусобни однос смештен је пре свега у језику, односно у дескриптивном представљању заједнице. „У митовима су издвојени 'симболички колективни акценти' који постају основа стереотипије о колективном самопоимању и националном идентификовању. Будући да су наративни, да се изражавају формулаичним исказима, путем језика дакле, и митови и стереотипи су одређени целокупношћу језичких услова колектива. У том смислу, митови и стереотипи су 'симболички текстови колектива'.“¹⁸⁵ Оно што им је такође заједничко је да и мит и стереотип наратив којим се изражавају колективна уверења и захваљујући својој укоренености у историјском и културном памћењу, опстају без обзира на променљивост друштвених околности. Језичка условљеност и сводивост мита на стереотип у различитим доменима, од свакодневне комуникације до пропаганде или политичке примене, показују прилагодљивост и мита и стереотипа актуелним приликама.

Истраживачки рад у оквиру студије Гордане Ђерић обухвата темељно испитивање односа јавног (под којим ауторка подразумева академски, политички, публицистички и сл.) и свакодневног дискурса о колективном идентификовању, проблематизујући при том митску наратизацију колективног самопоимања и представљања. „Академске стратегије

¹⁸⁴ Исто, стр. 14.

¹⁸⁵ Исто, стр. 33.

понављављања тврдњи о 'групној истости' и претежним 'особинама' неког колектива имају за последицу да уопштена веровања претварају и научне 'истине'. У јавним и посебно научним дискурсима, понављање клишеа о особеностима 'колективног карактера', наглашавање његових менталитетских или културних условљености, поред доказивања специфичности поприма значење идеолошког убеђивања. Научна неосетљивост за некритичко понављање или произвиђење уопштавајућих ставова о колективном идентитету одговорна је за његов 'мистични план'.¹⁸⁶ Како се особине нације крећу изван проверљивих чињеница, истражују се дескриптивне и вредносне представе о њој, где свака неутемељеност и произвољност приликом позивања на ауторитете и изворе резултира одређеним репертоаром који се даље исцрпљује. То доводи до мешања и преливања јавног и свакодневног, али и формирања квази-дискурса који осим заводљиве реторике има за циљ да се легитимише управо позивањем на опште истине. Проблем на који ауторка указује је то што у друштвеним наукама долази до пренаглашавања праткичних функција мита, где се (зло)употреба мита изједначава са изворним митом из усменог предања. „Због дифузије елемената изворног мита у политички и публицистички дискурс отвара се поље несистематског коришћења косовског мита и у друштвеним наукама, развијањем теорија које га третирају као замену или допуну научној аналитичности и емпиријском истраживању. Несистематском употребом поништена је разлика између првобитног изворног мита и интерпретација тог мита, тако што је различитим друштвеним појавама (распад бивше Југославије, ратови, кочнице развоја, промена и сл.) узрок изналажен управо у овом миту.“¹⁸⁷

Анализом текстова популарне науке, интервјуа припадника културне и политичке елите објављених у дневним новинама и анкете грађана коју је спровео Институт за филозофију и друштвену теорију, ауторка указује на улогу јавног („академског“) дискурса у учвршћивању етничких стереотипа и савремених митских представа о томе ко смо и какви смо то „МИ“, затим да ове исказе одликује аксиоматичност и одсуство аргументације, односно да значење аргумената стереотипи и митови добијају ослањајући се на друштвени, политички, идеолошки и уопште контекстуални домен, а да се садржај и значења стереотипа прилагођавају променама друштвене стварности, где се стереотипним

¹⁸⁶ Исто, стр. 45.

¹⁸⁷ Исто, стр. 14.

стратегијама мења представа о друштвеној стварности. То је оно што затвара круг и чини непремостиву разлику између првог и правога лица множине.

Анализа националног и културног идентитета представљеног у текстовима културе доприноси саморазумевању националне заједнице и њеном представљању другима. Интердисциплинарност имаголошке методологије омогућује сагледавање проблема националног и културног идентитета из угла различитих друштвених наука чија се знања базирају на проверљивим и за науку релевантним чињеницама, како би се уметнички текст ставио у друштвено/историјско/културно/политички контекст у којем је настао.

У специфичним имаголошким анализама, попут претходно наведене, дискурс је у основи свих текстова културе, па тако и театарске културе. У том смислу, и поетика ДАХ Театра могла би се читати као својеврсни дискурс. Овај дискурс (или наратив) специфичан је, према нашим схватањима, по томе, што се отворено бави вредновањем, тачније превредновањем одређених момената културе. У позоришном наративу ДАХ Театра карактеристике националног, културног, урбаног, етничког, и др. идентитета читамо кроз позиве на хуманост, саосећање, солидарност, толеранцију, помирење, оснаживање грађанског друштва. ДАХ Театар баштини пацифистички и космополитски дух који се надовезује на идеју југословенства, мултикултурне и мултиетничке заједнице, идеју братства и јединства, несврстаних, који је у складу са демократским вредностима. Међутим, позоришни наратив ДАХ Театра је метафорички, али и дословно узевши, на трагу и вавилонског мита који је, према нашем мишљењу, у корену антрополошког приступа позоришту.

3.6. Публика и критика ДАХ Театра

Током више од две деценије постојања ДАХ Театар је креирао и остао доследан свом специфичном *рукопису* који се огледа у преношењу знања, константном професионалном развоју и *учењу како се учи*. У комуникацији са публиком, уметници ДАХ Театра представљају и делове стваралачког процеса рада на представи, трагајући за новим

позоришним техникама и формама, покушавајући да заинтересују гледаоце за активан однос према позоришту. Теме које кроз своје представе ова позоришна труппа обрађује, директно се односе на историјско/друштвено/политички тренутак у којем настају, те је друштвени ангажман саставни део уметничког израза ДАХ Театра. Осим представа, пракса ДАХ Театар укључује и многе друге активности: радионице, предавања, фестивале, гостовања, све са циљем повезивања и умрежавања позоришних стваралаца и размене искуства кроз заједничке пројекте.

„Међународно умрежавање је било од пресудног значаја и то смо схватили од самог почетка. Наравно, било је значајно на финансијском нивоу, али такође и на свим другим нивоима, а пре свега је било важно да знамо да нисмо сами у ономе што радимо.“¹⁸⁸ Интеракција мрежног типа је модел деловања ДАХ Театра и подједнако је окренута и према публици, коју позива на окупљање око заједничких циљева.

Оно што је такође значајно јесте едукација и еманципација публике која је позвана да прати демонстрацију рада, односно процес стварања представе, да учествује у разговорима, панел-дискусијама и предавањима, али и да кроз различите организације, удружења или неформалне иницијативе сарађује са ДАХ Театром.

Већ смо указали на утицај који је на рад ДАХ Театра извршио један од најзначајнијих позоришних редитеља друге половине 20. века Жежи Гротовски са својом Театар лабораторијом. Гротовски је темељно уздрмао основне поставке позоришне естетике: укинуо је *сцену кутију*, елиминисао је раздвојеност глумца и гледаоца, чиме је омогућио њихов директан физички контакт и целу салу претворио у сцену; одбацио је све сувишне елементе: раскошну сценографију, костим, светлосне ефекте, снимљену музику; практиковао је специфичан однос према драмском тексту, претварајући га у сценски текст тј. партитуру представе; и можда најважније од свега: није престајао да се пита *шта* је позориште и *чему* позориште?

„Зашто жртвујемо толико енергије за уметност? Не зато да бисмо поучили друге, већ да са њима научимо шта нам наша егзистенција, наш организам, наше сопствено и непоновљиво искуство треба да пружи; да научимо како да срушимо баријере око нас и да

¹⁸⁸ Дијана Милошевић, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 119-120, стр. 56.

се ослободимо свих оних кочница које нас заустављају; да се ослободимо лажи о себи које свакодневно стварамо за себе и за друге, да унишимо ограничења проузрокована незнањем и недостатком храбрости; укратко, да испунимо празнину у себи – да испунимо себе. Уметност није једно душевно стање (у смислу неког изванредног и непредвидљивог тренутка инспирације) нити једно стање човека (у смислу вршења неке професије или друштвене функције). Уметност је сазревање, еволуција, уздизање које нам омогућава да изађемо из таме у пуну светлост.¹⁸⁹

Питање чему позориште, које поставља Готовски, иако звучи поједностављено и уопштено, заправо је питање које подстиче на размишљања о превредновању, и то како театра, тако и (теоријске) мисли о њему. На овом месту ваља истаћи да се ово превредновање, у исто време, може догађати кроз театарску педагогију, што, потом, педагошко деловање позоришта, било властитим, уметничким или спољним средствима, контекстуално доводи у везу с потребом за креирањем нових вредности и/или ревалоризовањем старих. Управо се у томе огледа и поетика ДАХ Театра. Уметници ДАХ Театра и кроз креативни, али и педагошки рад промишљају своју улогу у свету, осмишљавајући могућности како да се у том свету остваре као аутентичне личности. Преузимање одговорности за своје изборе и своје поступке, први је корак који они заговарају, а затим машту, храброст, истрајност и напоран рад на себи, са циљем да се на тај начин допринесе заједници.

„Ми се, дакле, боримо да откријемо, да спознамо истину о себи; боримо се да отргнемо маску иза које се свакодневно сакривамо. Ми у позоришту видимо – нарочито у његовом опипљивом и световном виду – једно место провокације, изазова које сам глумац поставља себи, а индиректно и другим људима. Позориште има смисао само уколико нам омогућава да превазиђемо стереотипну визију, конвенционална осећања и обичаје, конвенционална мерила суђења – не због самог превазилажења, већ да бисмо били у стању да доживимо оно што је стварно и да, будући да смо већ одустали од свакодневних бегова и излика, у стању без икакве одбране, разоткријемо, дамо и пронађемо себе.“¹⁹⁰

¹⁸⁹ Жежи Готовски, *Ка сиромашном позоришту*, БИГЗ, Београд, 1976, стр. 171.

¹⁹⁰ Исто.

Паратеатарска фаза за већину теоретичара позоришта представља напуштање театра, међутим, сам Гротовски је објашњава напуштањем представе као резултата позоришних истраживања, а главну разлику овај редитељ види у томе што је представа одређена у односу на публику и направљена како би изазвала ефекте у ономе ко је гледа, док *уметност као средство преноса* тежи ка томе да извођачким делатностима (физичким и вокалним радњама, плесом, групним и индивидуалним кореографијама, у којима је све постављено према критеријумима строгог позоришног заната, али заједно не чине представу) изазове ефекте у самом извођачу. То је, према мишљењу Гротовског, и суштинска разлика између позоришта и ритуала.

На том трагу ћемо приступити питању позоришне публике ДАХ Театра. Своја искуства на ову тему је на фестивалу *Преношење пламена* поделио са присутнима и Еуђенио Барба. Након три године шегртовања код Гротовског у Пољској и путовања по Индији, Барба се враћа у Осло 1964. године где окупља групу студената и оснива Один Театар. Одмах после њихове прве продукције понуђен им је простор у Холстебру (Данска) како би направили позоришну лабораторију, међутим конзервативно становништво их није радо прихватало. Према његовим речима, Барба је морао да се бори за сваког свог гледаоца и то „припитомљавање“ публике је трајало годинама. Из овога би се могло закључити да је интеракција једног театра с његовом публиком, како потенцијалном тако и реалном, део једне перспективе узајамног трансформисања. Средства ове трансформације, која у себи садржи и вредновање, у контексту позоришне културе, јесу, на једној страни педагогија, а на другој критика, а које се, заправо, обе обраћају некаквој публици.

Ричард Шекнер интересантним поређењем поједностављује питање позоришне публике: „Гледаоци спортова познају правила игре као и њене финесе. Они познају играче и њихове резултате, као и историју сваког тима, дискутују о одлукама управе, од стратегије на терену до финансирања. Укратко, сваки аспект игре, њен развој и њени играчи подлежу сплету информисаног мишљења. Савршенству се аплаудира, а лошој игри се подсмева.

Спортски гледаоци су познаваоци. Када би позориште привлачило такву публику, ствари би одмах кренуле набоље...¹⁹¹

Сведоци смо да се наше друштво лако идентификује са успесима постигнутим у области спорта, где су такмичари уједно и представници државе. Међутим, с друге стране, само се минимална средства улажу да би се такви резултати подржали, док су они чији је `рок употребе истекао`, потпуно маргинализовани у друштву којем су изговори попут транзиције и светске економске кризе увек добродошли.

Тек након демократских промена из 2000. године је препознат интерес да се подржи рад независне позоришне трупе ДАХ Театар од стране Министарства за културу, Градског секретеријата за културу града Београда, општине Врачар итд, али упркос томе донације за остваривање пројеката и позоришних представа ДАХ Театар и даље добија од иностраних фондација. Многобројна су међународна признања и награде, као што су награда ЕРСТЕ Фондације за социјалне интеграције за 2009. годину за пројекат Не/видљиви град, који је и 2008. препознат од стране Европског института за компаративна културна истраживања (ERICarts) као један од најуспешнијих пројеката интеркултуралног дијалога, затим награда „Otto Rene Castillo“ коју додељује Castillo Театар (Њујорк) непрофитним организацијама посвећеним промоцији људских права и развоја кроз театар, и вероватно њима једна од најомиљенијих, награда „Luigi Pirandello International Prize“ коју је Еуђенио Барба поделио са ДАХ Театром 1997. године. Иако сведоче о успеху ове трупе у светским размерама, ове награде додатно бацају сенку на признање које ДАХ Театар има у овом друштву.

ДАХ Театар је за протеклих 25 година формирао своју публику. „Почетак рада ДАХ Театра, његов крик за стварањем, хронолошки се поклопио са распадом бивше Југославије и општим разарањем које је потом уследило. Позоришне редитељке Јадранка Анђелић и Дијана Милошевић, заједно са глумицом Мајом Митић, решиле су да се деструкцији супротставе креацијом, да у распаднутом свету створе живи театарски микрокосмос.“¹⁹²

¹⁹¹ Ричард Шекнер, *Ка постмодерном позоришту*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1992, стр. 167.

¹⁹² Дубравка Кнежевић, „До последњег даха“, *Сцена* бр. 5-6, 1995.

Док се позоришна трупа, делећи судбину свог народа, бавила односом појединца и друштва и одговорношћу уметника у мрачним временима, публика је тражила уточиште не би ли повратила осећај заједништва који је страдао услед ратова и санкција. Захваљујући ДАХ Театру од 1993. године одржани су значајни интернационални фестивали, где је београдска публика имала прилике да се сретне са најразличитијим позоришним ствараоцима чије области интересовања варирају од традиционалних извођачких уметности, политичког театра, активизма у позоришту, до најсавременијих перформанса који се граниче са позориштем. ДАХ Театар је кроз своје представе „рехабилитовао“ значајне личности попут Маге Магазиновић, Љубомира Мицића, Момчила Настасијевића, чије стваралаштво представља културно и уметничко наслеђе ове земље, а које млађа публика не може да упозна у оквиру редовног школског система.

Како је највећи део њихове публике одрастао уз ДАХ Театар, тј. заједно са ДАХ Театром, намеће се питање утицаја једне независне позоришне трупе на друштвену стварност, а с обзиром на то да се кроз своје активности и уметнички израз ДАХ Театар углавном обраћа својим истомишљеницима, док је остатак друштва у најбољем случају незаинтересован. Такође, публику ДАХ Театра већином чине млади и образовани људи који су се још од деведесетих година прошлог века масовно исељавали из земље. Овај закључак није тешко донети, јер сами чланови ДАХ Театра, такорећи лично познају своју публику, лично јој се обраћајући, негујући је деценијама, образујући се напоре и заједно са њом. Ово вреди бар када је реч о домаћој публици. Али, један од проблема у вези публике треба тражити и у друштвеним околностима које нису нарочито склоне младим људима, и које онемогућавају континуирани рад с њима у било којој форми интеракције. „Остати, живети и радити у овој земљи упркос чињеници да су хиљаде људи наше генерације емигрирале такође представља политички став. Ова се позиција може формулисати у две речи: отпор хаосу. Зато је ДАХ Театар одлучио да остане и дочека оне који ће се једног дана вратити.“¹⁹³ Њима је посвећена представа *Путници* (из 1999. године).

Честа реакција случајне публике која се затекла у аутобусу број 26. за време извођења представе *Не/видљиви град* била је „Шта су нам то урадили?“ Ако један случајни сусрет са

¹⁹³ *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 119/120, стр. 76.

поетиком ове позоришне трупе може да нас наведе да се сетимо ко смо, какви смо и зашто смо овакви, онда је то најбоља илустрација домета комуникационог модела ДАХ Театра.

„О односу који критика има према оваквој врсти позоришта, не вреди више ни говорити. Уколико уопште одлуче да пишу о представама алтернативних трупа, критичари, који, углавном не располажу познавањем савремене театарске терминологије, поготово када је у питању савремени плес или њему блиске хибридне театарске врсте попут миме-а, које излазе из оквира традиционалног драмског и миметичког позоришта, чине магарећу услугу уметницима и овој врсти уметности. Чест је и случај представа о којима није ништа написано, јер, на пример, драмски, балетски или музички критичар дневног листа нису умели да одреде у чијој је надлежности нека представа. (...) Поглед у историју алтернативних уметничких покрета XX века у Србији, није баш охрабрујући ако се има у виду судбина појединих великих уметника попут Маге Магазиновић коју смо, упркос несумњиво значајним достигнућима, поново морали да 'откривамо'. Било би заиста значајно када бисмо, променивши однос према овој области, створили, у култури дисконтинуитета каква је наша, некакав систем у алтернативној уметности, што дугорочно посматрано представља велики добитак за југословенску/српску културу.“¹⁹⁴

ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања је прва и најзначајнија независна позоришна трупa у региону и својим активним деловањем је прерастао у уметничку платформу на коју се ослањају новонастале иницијативе алтернативне сцене налазећи у њима инспирацију и подршку. У том смислу се огледа и њихов допринос оснаживања нових младих уметника да се позориштем баве на друштвено ангажовани начин. Организовањем отворених проба и радионица, предавања и фестивала, ДАХ Театар преноси своја искуства рада и усавршавања, окупљајући уметнике чија се интересовања крећу у оквирима извођачких уметности.

Са друге стране, позоришна теорија и критика их ретко кад препознаје и препоручује на адекватан начин, јер се позоришна продукција ДАХ Театра у просеку састоји од једне представе годишње, где након домаће премијере, представа свој живот наставља на

¹⁹⁴ Ања Суша, „Променити однос – створити систем“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр.

119/120, стр. 73.

фестивалима и гостовањима широм света. Позоришна критика, у случају да потпуно не изостане, појављује се прекасно, када заинтересована домаћа публика нема прилику да представу погледа. У том раскораку се релативизује значај њиховог друштвеног ангажмана и губи на актуелности тема које се директно тичу контекста у којем настају. Теоретичарка Ана Вујановић сматра: „нерадикалност или мекоћа друштвене критике алтернативног театра деведесетих се заснива на следећем: користећи уметничке приступе и дискурсе карактеристичне за лудистичку неоавангарду и позоришну антропологију, а радећи у контексту друштва позног социјализма деведесетих, ова уметничка пракса је реферирала на друштвени контекст који више није постојао, на изванредан начин предвиђајући актуелни.“¹⁹⁵

Можда разлози непрепознавања ДАХ Театра од стране позоришних критичара не леже толико у минималној фреквентности извођења њихових представа пред домаћом публиком колико у одсуству дубље спреге између позоришне критике и теорије, мада и овде има изузетака. Наша интерпретација овог питања тиче се и саме поставке рада – наиме, критика је, иако може бити контекстуализована, ипак превасходно усмерена на једно уметничко дело, акт или процес, а ретко на стваралачки опус и поетику у целини. Наша је идеја да можда у томе лежи одговор на питање о изостанку или недовољно израженој критичкој рецепцији стручне публике и критичара онога што чини, или не чини ДАХ Театар.

Што се критичког односа ДАХ Театра према стварности тиче, јер критика, у случају театра, или било које друге уметности, може потицати из саме делатности театра, а може бити и усмерена на њу, ту је питање ангажмана врло провокативно. Јер, једно су намере, а друго су постигнућа, а то друго је, како је познато, тешко мерљиво. Али, чак и као такво, оно се у неретким случајевима може препознати и колико-толико успешно тумачити. Јасан и отворен критички однос ДАХ Театра усмерен је према владајућим вредностима на којима је изграђен наш национални идентитет, који је препознат као конзервативан и патријархалан. Међутим, саме представе ДАХ Театра нису критички настројене, већ се

¹⁹⁵ Ана Вујановић, „Алтернативни театар и извођачке уметности деветесетих година“, у: *Историја уметности у Србији XX века – Први том Радикалне праксе*, (прир.) Мишко Шуваковић, Орион Арт, Београд, 2010, стр. 767.

карактеристике културног, националног, етничког, урбаног, личног, политичког и др. идентитета читају кроз друштвено ангажоване позиве на дијалог, толеранцију, саосећање, преузимање одговорности, помирење, међусобно уважавање и поштовање елементарних људских права. Поетика ДАХ Театра је у складу са визијом хуманијег друштва на коју апелују. Отворени и динамички модел овог позоришта указује на аномалије и друштвене неправде, на њих реагује и кроз свој и уметнички и друштвени ангажман покушава да их трансформише.

О сугестивној моћи позоришта се, према речима Мирјане Миочиновић, може говорити са различитих становишта. „Наше ћемо излагање усредсредити на онај аспект те моћи који повезујемо са субверзивним дејством позоришта сматрајући га инхерентним природи ове уметности. Јер све намере да се од позоришта начини школа доброг владања, институција која која респектује и слави владајући поредак (у најширем смислу овог појма), углавном су пропадале. То се много боље постизало паратеатарским формама, оним ’масовним спектаклима’ чију су суморну, фрустрирајућу естетику до савршенства доводили тоталитарни режими. Чак и форме такозваног пропагандног позоришта користе се енергијом побуне али само у кратком раздобљу које раздваја рушење једног ауторитета од устоличења новог.“¹⁹⁶ Речју, театарска критика не би могла да се подведе, по нашем мишљењу, под критику ради критике, уколико нема субверзивни потенцијал, о коме је било речи у претходним наводима. Стога би интерпретативни пут којим смо кренули могао да започне анализом критичког дејства ДАХ Театра, а кроз његово субверзивно деловање и напослетку делимично превредновање постојећих наратива и вредности.

Ми смо кроз овај рад покушали да укажемо на то да се допринос ДАХ Театра савременом друштву у Србији састоји у томе што се доследно и истрајно бави изналажењем начина да се проблеми, са којима се као друштво суочавамо, артикулишу, освесте, објасне са циљем да се приступи њиховом креативном решавању. У том смислу, ДАХ Театар је инспиративна заједница која својим примером тежи да утиче на развој друштва које представља.

¹⁹⁶ Мирјана Миочиновић, *Позориште и гилотина* – Расправе о драми, 2. допуњено издање, Фабрика књига, Београд, 2008, стр. 61.

4. Идентитет уметника – однос професионалног и личног ангажмана

„Уметник није ту да решава проблеме већ да истакне аномалије“¹⁹⁷.

Много је непознаница и упитности када је реч о концепту уметничког ангажмана и ангажоване уметности, и ова су питања најчешће отворана захваљујући авангарди, која је фаворизовала оваква дејства и виђења уметности, па и театра, а у односу на конкурентски појам уметности ради уметности. Док су једни тврдили да уметност нипошто не може бити вредносно неутрална, и да је она по свом карактеру (идеолошко) вредновање, други су сматрали да она може деловати аутономно, у односу како на политички контекст тако и на шире друштвене претпоставке деловања. Даље, под ангажманом се, и у доба авангарде а и данас, мислило не само на ангажованост посредством уметничких дела и акција, него и на лични (често и политички) ангажман самог уметника, уметнице или групе уметника. На другој страни, постављало се и питање треба ли уметност уопште да се бави (како својим садржајем, тако и формом) одређеним друштвеним и политичким питањима, и где је граница између директне политичке акције и уметности која служи решавању одређених политичких питања, историјских дилема или социјалних аномалија. Оно што нас овде занима јесте, у ствари, питање да ли је ствар уметничког ангажмана, осим што се тиче поетике ДАХ Театра, и једно важно идентитетско питање, које се отвара интеракцијом између стваралаца, уметничког дела, рецепције и друштвено-историјског контекста преиспитивања.

Чланови/це окупљени око ДАХ Театра изабрали су да стваралачки рад буде њихов једини професионални ангажман и кроз медиј позоришта преиспитују улогу уметника у савременом друштву, нарочито у околностима у којима ДАХ Театар и настаје 1991. године. У оквиру истраживачког рада театра лабораторије они теже развијању савременог

¹⁹⁷ Бруно Шнебелин (Bruno Schnebelin), у: *Урбани спектакл*, (прир.) Милена Драгићевић-Шешић и Ирена Шантевска, Клио, Београд, 2000.

театарског језика и то усавршавањем глумачке вештине и редитељског креативног процеса. Позоришна лабораторија рефлектује концентрисаност на експериментисање у трагању за питањима која ће омогућити развој уметничке и индивидуалне личности.

ДАХ Театар, дакле, настоји да његови чланови и чланице професионално раде свој посао, на основу једне опште платформе деловања, а у духу својих славних претходника, који су им стална инспирација. У томе, рекло би се, нема ничег посебног, а ни спорног. Али, када се дође до питања – како, ту се већ отвара могућност да се осим намера уметника, узора по којима се стваралачки оријентишу, и саме праксе, преиспита шта су добици (лични и професионални), а шта евентуални недостаци таквог начина рада у садашњим околностима.

Мишко Шуваковић у *Филозофским играчкама театра* објашњава да је замислио театарске лабораторије као *духовног и уметничког простора* у коме се експериментално и теоријски истражује театарска уметност (глума, плес, режија, сценографија, медитација, ритуализација свакодневице) својствена модернизму и авангарди. Већ у неоавангардном и поставангардном смислу под појмом лабораторијског рада се подразумева: „подстрек за истраживањем и верификовањем духовног и физичког постојања учесника у процесу театра као уметности. Идеја, духовно стање или интерсубјективни односи учесника пренесени у сценски или као сценски или лабораторијски или ван-театарски простор постају модел за чињеничко, фикционално и духовно учење саучесника. Другим речима, институције писца, драматурга, редитеља, глумца, сценографа, костимографа, итд. се утапају у отворену и критичну институцију саучесника-перформера. Помак од неоавангардног (преиспитивање традиције авангарде и иманентна критика модерног театра) и касније поставангардног (тежња ка театру-као-феномену) лабораторијума Гротовског ка постмодерној театарској лабораторији-школи-радионици (*workshop*) извели су Питер Брук, *Ливинг театар*, *Перформанс група* Ричарда Шекнера, *Один театар* Еуђенија Барбе, *Театарска лабораторија Вицинал* (Брисел), *Атеље за истраживање театра* Жоржа Бала (George Ball, Париз), *Terajama Tenjo Sajiki Laboratorija* (Токио), театарска група *Санкаи Ђуку* (Sankai Juku), школа групе *The Ting: Theatre of Mistakes* (Лондон), *Дах театар* (Београд), итд. Развој лабораторијског рада водио је конципирању

театарске праксе као метаистраживања природе и концепта театра као уметности и друштвене праксе (метатеатар).¹⁹⁸

И формално и суштински гледајући, ДАХ Театар практикује лабораторијски начин рада, односно припрема и тренинга за све своје представе и уметничке догађаје. Другим речима, њихов начин рада заиста подразумева отварање према експерименту и трагаштву. У тим процесима, они једни друге подучавају различитим вештинама и знањима која лично стичу на уметничким радионицама, пракси и стручним усавршавањима у земљи и у свету. Такође, њихово позориште је отворено и за стручњаке из различитих области – уметнике, научнике, стручне консултанте, како на отвореним пробама, тако и у различитим фазама рада. Често је случај да им на пробама или радионицама, по позиву гостују експерти из различитих области, са којима размењују професионална искуства и креативна решења која, потом, неретко, уграђују у материјале представе. У случају ДАХ Театра, када је реч о експериментисању, ту можда има извесних одступања од авангардних „класика“, а што, претпостављамо, диктирају мерила времена. Наиме, наша је процена, а на основу спроведених истраживања, да експериментисање, тј. трагање за одређеним темама, начинима њихове реализације, глумачким и редитељским решењима и томе слично, у случају ДАХ Театра, излазе из оквира чисто редитељског посла, и театарске професије у ужем смислу речи, па чак и из оквира истраживања која су карактеристична за позоришне нарative инспирисане антрополошким истраживањима, тј. научним дисциплинама које истражују друге културе, обичаје, веровања, итд.

Можда је најбоље рећи да чланови ДАХ Театра у свом раду не трагају, као уосталом, ни било која друга „лабораторија“, само за одговарајућим уметничким „решењима“, већ је за њих најважнији сам процес рада. А тај процес у себе укључује најразличитија како лична, тако и професионална искуства учесника, те најразличитије облике истраживачког рада, и у физичком и у духовном смислу речи. При том, ове „духовне“ области рада и истраживања не задиру само у трагања за одговарајућим глумачким, редитељским, музичким, сценографским, просторним и другим решењима, као што не посежу, искључиво за антрополошком или етно-културолошком грађом, већ се њихова

¹⁹⁸ Мишко Шуваковић, *Филозофске играчке театра*, доступно на:

http://www.academia.edu/234343/Filozofske_igracke_teatra

истраживања и претензије гранају у најразличитијим правцима (историја и историографија, културне политике, социологија града, филозофија и антропологија, психологија, теорије књижевности, и др.). Ако би при свему овоме требало да се одредимо да ли компоненте њихове поетике више припадају авангарди или поставангарди, модернистичком или постмодернистичком стилу и методама рада, она би можда најреалније било закључити да је њихово стваралаштво гранично, тј. негде између једног, односно другог начина рада, и да су, по томе, као по многим другим питањима која њихова делатност отвара и покреће – еkleктични.

Креативни процес рада ДАХ Театра укључује континуирани тренинг уметника, неопходан за физички и духовни развој. Умрежени са многобројним уметницима из различитих позоришних, културних, националних традиција са којима размењују знања, вештине и искуства, чланови/це ДАХ Театра у своје пробе уводе технике Лабан, Александер, Сузуки, буто плес, ход на штулама, да наведемо овде само неке. Интензивни тренинзи и пробе се одвијају свакодневно, без обзира на то да ли припремају нову представу, трудећи се да се уметнички усаврше на што више нивоа. У њихов позоришни израз уграђена су њихова лична уверења и ставови којима се бришу разлике између професионалног, уметничког, политичког, личног, друштвеног ангажмана. ДАХ Театар позориште препоручује као интегративни модел трагања за идентитетом у активном процесу креирања и спознаје сопства у/упркос савременим глобалистичким токовима.

„Човек губи јединствени идентитет тако што се он све више фрагментаризује и мултипликује, с обзиром на мноштво различитих друштвених улога (специјализација) које заједнице приписују појединцу, односно које му те функције додељују. Отуда је данас политички исправније говорити о мноштву идентитета тј. *идентитетима* него о идентитету као јединственој појави.“¹⁹⁹

Процес рада и развоја који укида границу између професионалног, креативног и личног, подразумева излазак из зоне удобности и преузимање пре свега личне одговорности у оквирима у којима појединац делује.

¹⁹⁹ Вуксановић Дивна, *Филозофија медија: Онтологија, естетика, критика*, Чигоја, Београд, 2007, стр. 84.

„Само јасним циљаним усмерењем ка истовременом остваривању врхунских стваралачких и организационих квалитета, ствара се таква организациона култура чија се филозофија темељи на вредностима изврности и у којој сви чланови организације добијају могућности личног развоја и усавршавања у складу са општим циљевима институције.“²⁰⁰

ДАХ Театар је позоришна група која је од самог оснивања имала јасан стваралачки порив, који ће остати њихов мото и након двадесет пет година постојања: *Разарању и насиљу у савременом свету се једино можемо супротставити стварањем смисла*. У оквиру ове организације постоји прецизно дефинисана мисија, визија и циљеви које су пред себе поставили, и које кроз свој рад остварују. Имајући на уму локални контекст, своје циљеве ДАХ Театар прецизира на следећи начин: „Центар за позоришна истраживања ДАХ Театра се са својим активностима обраћа публици заинтересованој за савремену културу и то одраслима, младима и деци. На општини Врачар, Центар има за циљ да постане место окупљања становника општине и града кроз разноврсне програме из свих области сценских делатности и у сарадњи са другим уметницима (ликовним, видео, филмским, писцима, теоретичарима и др.) Такође, Центар је намењен и различитим организацијама и удружењима (неформалним иницијативама, мрежама, асоцијацији женских иницијатива, мировним организацијама, групама са посебним потребама, мањинским групама) које у сарадњи са нама могу остварити своје програме.“²⁰¹

Овако разграната делатност према „унутра“, односно према различитим друштвеним групама, удружењима и др., представља не само начин на који ДАХ Театар делује у свом непосредном окружењу, већ и на велики степен, и то вишедимензионалних интеракција, које остварује у локалној заједници. С друге стране, циљеви усмерени на регион, односно интернационалну сцену су следећи: „Центар има за циљ да постане место сусрета уметника, менаџера културе, стручњака, различитих организација и иницијатива и публике свих узраста и пола – из региона и локалне средине кроз: међусобну сарадњу и заједничке пројекте, гостовања у региону, резмену искустава међу младим људима из наше земље и земаља региона кроз заједнички рад, стварање модерног едукативног центра

²⁰⁰ Милена Драгићевић-Шешић и Сањин Драгојевић, *Менаџмент уметности у турбулентним околностима*, Клио, Београд, 2005, стр. 173.

²⁰¹ www.dahteatarcentar.com

за савремене уметности и менаџмент који даје могућности практичног рада на конкретним пројектима. Наш циљ је такође да створимо место које ће бити снажна подршка нашим учесницима и учесницама и публици у суочавању са проблемима друштва у транзицији. ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања може да постане мост између нашег региона и шире међународне културне заједнице. Доводећи угледне уметнике и стручњаке из Европе и САД-а, Центар нуди информације, размену знања и учење под повољним условима за учеснике из региона.²⁰²

Овако дефинисани циљеви и јасно артикулисана вредносна оријентација се у заједници ДАХ Театра спроводи захваљујући унутрашњој организацији ове позоришне трупе. Сви чланови/чланице подједнако учествују у креативном процесу, али и у позоришном менаџменту, организовању радионица, предавања, прикупљању средстава и сл. Оно што је такође заједнички мотив је потреба за сталним учењем и усавршавањем у оквирима појединачних талената и интересовања, чиме се доприноси расту и развоју ансамбла.

О овоме је говорио и Ричард Шекнер, називајући то *Великим кругом иницијације*: „Редитељево осећање живота се преноси онако како се преносе задаци, како се одређује време у радионици и на пробама, како се индивидуалне усклађују са групним потребама када су двоје у сукобу, како су редитељеве маштарије укључене у рад или искључене из њега. (...) Самореализација води ка колективној креативности која води ка солидарности која води ка свести која води ка промени која води ка самореализацији.....²⁰³

Управо Шекнеров *Велики круг иницијације* нуди интерпретативни оквир за разумевање трансформативне моћи театра, коју кроз свој истраживачки и креативни процес ДАХ

²⁰² www.dahteatarcentar.com

²⁰³ „Бити природан = функцији свега што ти се догађа овде и сада = учењу = промени. Када групни рад успе, то постаје Велики круг иницијације:

Лично: бити потпуно оно што сам сада... сопствена реализација води ка

Групном: брисање граница ега чине радови који су више од израза сваке појединачне особе... колективна креативност води ка

Друштвеном: показати публици могућност настанка заједништва... солидарност води ка

Политичком: открити моделе у историји, шта се догодило народима, класама, нацијама. Ова свест води ка

Метафизичком: показати да људска бића могу допринети сопственом развоју... промена води ка

Личном:.....“

Ричард Шекнер, *Ка постмодерном позоришту, Између антропологије и позоришта*, (прир.) Александра Јовићевић и Ивана Вујић, ФДУ, Београд, 1992. стр. 71-72.

Театар остварује у непосредном контакту са публиком. Лични преображај се постиже фокусираним радом на одређеној теми и представља инспиративни модел који комуницира са заједницом. Стратегија умрежавања у случају ДАХ Театра је у функцији чињења одређеног проблема видљивим.

Ослањајући се на Шекнерову поетику која повезује антропологију и позориште, у уводном тексту „Да ли је реконструкција позоришта могућа у простору/ времену деконструкције/ деструкције“ који су приредиле Александра Јовићевић и Ивана Вујић, се истиче да: „сви представљачки облици садрже исте елементе: текст, покрет, мизансцен, организацију и употребу простора, сценографију или амбијент, атмосферу, публику. Иако ови различити елементи нису нужно универзални, они могу да послуже као одређене категорије како би се објаснило и дефинисало сценско понашање, сценска свест или веза између карактерног глумца који 'постаје карактер' или плесача у трансу који је 'опседнут' нечим. Шекнер је настојао да одреди где су ови концепти исти, а где су различити, како би се лакше могао сагледати однос између позоришта, плеса, антропологије, социологије, филозофије, политике, семиотике и структурализма и како би се боље омогућило не само боље разумевање међу научним дисциплинама, већ и културама.“²⁰⁴

Оно што нам овде пада у задатак, и што отварамо као питање јесте колико ово позориште делује под утицајем узора, како из области праксе, тако и савремене теорије о позоришту, при чему су нам оријентирани не само Гротовски и Барба, већ и Ричард Шекнер, као и истакнути домаћи теоретичари уметности, културе и театра. С овим у вези сматрамо да савремено позориште које жели да покреће важна питања, како за локалну заједницу тако и за регион, па и даље, то треба да чини универзалним језиком (што је, такође конвенција), иза кога треба да стоји озбиљно образовање, тј. дубља упућеност како у театарске тако и у теоријске токове и увиде свога времена. Због тога, даље сматрамо, да савремено позориште, па тако и ДАХ Театар, уколико жели да делује на микро, мезо и макро плану, нужно у своје начине рада треба да укључи и образовну димензију, што подразумева рад на личном и професионалном усавршавању не само чланова позоришта изнутра, већ и

²⁰⁴ Александра Јовићевић и Ивана Вујић, „Да ли је реконструкција позоришта могућа у простору/времену деконструкције/деструкције“, увод у: Ричард Шекнер, *Ка постмодерном позоришту, Између антропологије и позоришта*, ФДУ, Београд, 1992, стр. XXI-XXII.

иницирање једне сложене интеракције са сарадницима, критичарима, публиком, која у себи садржи и моменте едукативног карактера, и то у најширем смислу речи. А како је познато, због савремених трендова који у себе најчешће укључују мултикултурално и мултидисциплинарно образовање, то мислимо да се ДАХ Театар, управо тиме и бави: образује како своје чланове и присталице, тако и своје сараднике и публику, која „расте“ заједно са њима.

Сагледавање разноврсних сценских облика у различитим културама омогућено је управо оваквим интердисциплинарним и интеркултурним приступом, чији је заједнички именоватељ, према Шекнеровом мишљењу, на пример, *сценска секвенца*. Она се састоји од седам делова: тренинга (припреме), радионице, проба, загревања, саме представе, опуштања и последица. „Последица је оно што се догађа после представе, али има *feedback* у представи. Дакле, начин на који се сећате неке представе, начин како је реконструисате и како је критички сагледавате постаје део другог живота представе.“²⁰⁵

У својим истраживањима Шекнер инсистира на теорији која настаје „на терену“, директним посматрањем и учествовањем у представи, прикупљањем вербалног и невербалног сценског текста, који подразумева и језик тела, сценографије, светла, визуелних елемената, као и класификацију сценских амбијената у простору, затим документовано и аргументовано реконструисање одређених представа, техника итд. Шекнер такође инсистира на проучавању веза између традиционалних, модерних и постмодерних жанрова и стилова, „што омогућава проналажење одговора на таква питања како настају сценски текстови, како се емитују и како се примају, као и на који начин се представа одражава и утиче на своје културно окружење и контекст. Шекнер трага за универзалним особинама било које представе, као и за суштином њених најмањих делова, јер све представе постоје у виду спојених судова, од нечијег индивидуалног стила преко стила извођачких трупа до стила читавих друштвених заједница или културе.“²⁰⁶

Узимајући у обзир узор, и у теорији и у праксама свог времена, а бавећи се питањима која су специфична за наше културне просторе, с претензијом на универзално значење,

²⁰⁵ Исто.

²⁰⁶ Исто.

што је, уједно, и функција сваке уметности, ДАХ Театар користи истраживачки метод рада уз нескривену амбицију да ово истраживање као и његови исходи буду од користи за друштвену заједницу, у чему се препознаје захтев за друштвеним ангажманом. Едукација, и то мултикултурална и мултидисциплинарна, у овом случају, помаже ДАХ Театру, како нам се чини, у остварењу ове своје важне мисије.

Истраживачки рад ДАХ Театра се, да поентирамо, ослања како на узоре као што су Гротовски и Барба, тако и на идеју амбијенталног позоришта, међутим оно што га чини аутентичним је доследно бављење позориштем у функцији човека који у контексту реалних друштвено-политичких околности ратова, страдања, санкција, изолације, духовног и материјалног сиромаштва, транзиције и сл. треба да превазиђе све своје губитке и поразе, а у чему би позориште могло да има важну улогу. За двадесет пет година, колико ДАХ Театар и постоји, променила су се четири државно-политичка уређења и назива државе. Полазећи од личне реализације кроз креативни процес, ДАХ Театар нуди отворен динамички модел суочавања и превазилажења проблема друштва у коме је настао.

4.1. Аутопоетичке представе Маје Митић и Сање Крсмановић Тасић, прве генерације глумица ДАХ Театра: *Унутрашња мандала* (2002.) и *Плес са тамом* (2002.)

Када је реч о анализама поетике и наратива који иза њих стоје, важно је осврнути се и на аутопоетичка виђења која ДАХ Театар у интервјуима његових ауторки, и сарадника пласира јавности, а која овде наводимо управо због тога што мислимо да су релевантна за интеракцију са окружењем, као и за имаголошке анализе о томе како један театар себе види кроз стваралачку праксу, шта очекује од себе, а шта од публике и окружења, која лична искуства и какве стереотипе и идентитетске матрице утискује не само у представе које се изводе под окриљем ДАХ Театра, већ и у аутопоетичке мисли о ономе што чине. Представе *Унутрашња мандала* и *Плес са тамом* су аутопоетичке представе

артикулисане постдрамским стратегијама театра. Заједнички именитељ им је колажираност, еклектицизам и испитивање трансформативне моћи театра.

Маја Митић је глумица ДАХ Театра од самог оснивања 1991. године и доживљава га као професионални и духовни простор који дели са људима са којима дели и иста интересовања, моралне вредности и естетски сензибилитет. У интервјуу „Моја уметност је мој активизам“ објашњава да је њен живот и рад у ДАХ Театру пре свега одредила идеја да увек око себе има групу одабраних људи: „Одувек сам имала потребу да будем у позоришној сали, да се бавим глумом и правим представе. Верујем да бих се увек бавила ангажованом уметношћу, чак и да се нису десиле деведесете и све оно што су нам донеле. Одређена потреба је неодвојива од одређеног човека. (...) ДАХ Театар је место где моје границе не постоје, он је моје уточиште, моја моћ, моје спасење. Као уметник, свесно сам одабрала да имам однос према времену у коме живим, а сурове историјске околности моје земље још више су појачале ту одговорност. У првој представи ДАХ Театра из деведесет прве, говорила сам текст Бертолда Брехта: *Да ли ће бити певања у мрачним временима? Да, биће певања о мрачним временима*, док сам се у представи *Мале забрањеног памћења* из две хиљаде прве питала: *Колико дуго траје туга коју нам намеће историјско насиље? И где је граница моје личне одговорности за злочине које нисам починила?* Трагање за овим одговорима у театру само по себи ствара смисао, не само мени, већ и свима који желе да ме чују.²⁰⁷

Оно што се из овог цитата истакнуте глумице ДАХ Театра може видети јесте углавном и полазиште за креирање укупне поетике овог позоришта, крећући се од личног (искуства) ка општем, човечанском, универзалном. Иако на први поглед делује да је овакав начин потраге за принципима стварања (а што је основа поетике) уобичајена пракса не само у позоришту, него и иначе у уметности, могли бисмо констатовати да је данашња уметност она друштвена пракса која често пренебрегава лична искуства, у настојању да разреши неке универзалне проблеме како уметности, тако и оне културе из које је потекла. Лична искуства, интимне жеље и крајње субјективизовани доживљаји стварности, постају, у случају овог позоришта први, вредан пажње, материјал за уметничку обраду.

²⁰⁷ Маја Митић, „Моја уметност је мој активизам“, доступно на:

<https://qcdnevnik.wordpress.com/2010/12/13/maja-mitic-moja-umetnost-je-moj-aktivizam/>



Слике бр. 19, 20 и 21. Из представе *Унутрашња мандала*.

Представа/предавање *Унутрашња мандала* је колаж десетогодишњег бављења глумом Маје Митић састављен од њених текстова из представа ДАХ Театра. Оно што их повезује је бављење исцелитељском моћи театра кроз искуства и примере рада на представама. У форми личне исповести, глумица објашњава како је све почело као велика љубав и страст према посвећеном позоришном раду, који је подразумевао дуге пробе, тренинге, истраживачки рад, поподнева проведена у гледању снимака представа великих позоришних мајстора двадесетог века. Такав начин рада глумица описује као бескрајно преиспитивање и откривање себе, док су је, са друге стране физичке вежбе, њихова прецизност и понављање учиниле снажнијом на много различитих начина.

„Сама одлука да се крене уметничким путем увек је условљена дубоким личним импулсом за постављањем узнемирујућих питања и себи и другима. Препознавањем себе кроз уметност којом се бавим у тренутним друштвеним, историјским и социјалним околностима, узрочно сам повезана са датим ликом, драмом или темом коју бирам да радим. Моја уметност постаје активизам зато што је лична. Не улазим у салу да бих се бавила активизмом, ја се бавим надражајима који су врло лични и који се у споју са остатком екипе код публике препознају као ангажовани. Одговорност, односно озбиљан приступ раду, ствара смисао мог живота, уздиже ме изнад тривијалности и чини да верујем у оно најплеменитије што људски род може да носи у себи – истину и помирење. У мом систему схватања, уметност има моћ утицаја и делања. Ту је важан и моменат *личног*, моменат у коме се цело људско биће супротставља околностима у којима живи. Током турбулентних деведесетих, реаговало се кроз професију којом се неко бави, а начин на који се та реакција спроводила други су дефинисали као овакав или онакав. Начин на

који уметник одабере да реагује није велика интелектуална одлука, већ суштинска и лична ствар која представља једини могући пут.²⁰⁸

Полазећи од личног сећања, искуства и трагања за идентитетом, Маја Митић се кроз процес рада на себи реализује као самосвесни појединац који преузима одговорност за разумевање и прихватање свог положаја у свету. Позоришне пробе су у том смислу, безбедно место за испитивање својих граница.

Представа *Плес са тамом* је колаж глумачких материјала Сање Крсмановић Тасић који су окупљени око теме губитка као таквог. Бавећи се разлозима губитка старе представе *Случај Хелен Келер*, ова представа се уопштено бави смислом губитка: губитком чула, губитком земље, губитком способности перципирања стварности на опште прихваћен начин, губитком идентитета. Кроз различите визууре, од личне визууре глумице која говори у своје име, преко визууре историјског али и фиктивног лика Хелен Келер, представа отвара питања: шта садржи празнина која остаје после губитка; шта је смисао празнине – присуство или одсуство; да ли губитак носи потенцијал новог живота?



Слика бр. 22. Из представе *Плес са тамом*.

„Нема сумње да у овом тренутку историје, западна цивилизација пати од страшне болести душе. Суочени са овим глобалним хаосом, једина нада нам је преображај нас самих.“²⁰⁹

²⁰⁸ Исто.

²⁰⁹ Цитат М. Сомеа преузет из брошуре за представу *Плес са тамом*.

Са становишта имаголошких, а не само поетичких анализа, искази глумица ДАХ Театра важни су јер показују да је у поетику овог театра укључена и аутопоетика, тј. да се аутопоетика чак показује у раду као оно што долази пре конструисања поетичког наратива, коме је у основи. А то онда тек значи да се на основу аутопоетичких анализа и искустава, које се често али не и увек подударају с поетиком, образује један отворени модел театра, у који затим и публика уписује своја значења, учитава своје стереотипе и предрасуде, односно комуницира с провокацијама које долазе изнутра, из интимног и личног искуства протагонисткиња представе.

Сања Крсмановић Тасић се ДАХ Театру придружује 1993. године. У тексту „Мирис карија“, осврће се на њен први сусрет са овим позориштем, описујући га као судбински: „Позориште се тада састојало од две редитељке и једне глумице – Маје Митић. Када су почеле да говоре о уметности, о томе шта раде, шта им је важно, ја сам осетила као да имам сусрет са самом собом, као да сам се гледала у огледалу. Све оно што сам истински и суштински сматрала да је важно. Верујем да се такво препознавање дешава само у љубави. (...) Иако долазим из плесног света, није ми било тешко да прихватим позориште. У уметности, суштина је увек иста, само су форме у изражавању различите. Позориште је место на коме сам пронашла свој глас, где сам могла да говорим, где је моје биће које захтева праведност било задовољено.“²¹⁰

На овом месту, из исказа друге глумице ДАХ Театра који овде наводимо, види се сличан, а можда и радикалнији приступ елементима за грађу и ближе одређење аутопоетике ДАХ Театра. Овде, наиме, кроз глумичине речи не проговара само лично, интимно искуство преточено у покрет или материјал за рад, него и место њеног егзистенцијалног утемељења, место повратка глумице свом гласу, свом бићу, својој суштини. Елементи

²¹⁰ „Правдољубива сам особа и да нисам ушла у позориште, верујем да бих се друштвеним активизмом бавила на неки други начин. Деведесетих сам увек вукла децу са собом како бих потписивала петиције против рата, престанка опсаде, подржала све грађанске иницијативе које су се појавиле. Била сам са децом и деветог марта када је Милошевић извео тенкове на улице. Њихове бабе ми то никада нису опростиле, а ја сам имала велику потребу да са децом будем тамо. Радило се и о њиховој будућности.“

Сања Крсмановић Тасић, „Мирис карија“, доступно на: <https://qcdnevnik.wordpress.com/2010/12/13/sanja-krsmanovic-tasic-miris-karija/>

потраге за смислом властите егистенције уједно су повезани са питањем слободе, полазећи од личног, као универзалном плану њеног могућег реализовања. Оно што је заједничко свим члановима ДАХ Театра је то што своје позориште доживљавају као простор слободе, место где су успели да се остваре и као уметници и као личности. На исти начин на који су се они формирали кроз рад у ДАХ Театру и идеја ДАХ Театра је формирана кроз њих.

Имаголошка перспектива интерпретирања ове поетике састојала би се у принципима огледања и самоогледања, који се приликом рада на представама и њиховог извођења константно преламају, посредују и укрштају у једну непоновљиву целину, која би онда чинила нешто што бисмо могли препознати као флуидни идентитет представе. Отуда, можда, и окренутост ДАХ Театра перформансу, као најадекватнијем изразу овакве једне тенденције. „ДАХ Театар и ја делимо сличну причу. ДАХ је основан из потребе за уметничким радом, а околности су утицале на то да буде препознат као ангажовано позориште. Изнад свега себе дефинишем као уметницу али због свега што се дешавало, постала сам и ангажована уметница. (...) Као уметница сам била свесна да могу да делујем, и схватила да је време да нађем нову експресију. Мој импулс да одем на радионицу ДАХ Театра је био тај, да научим још нешто, да бих могла да радим перформансе против рата. Игра је дивна уметност, али превише апстрактна, нема моћ коју има реч. Деведестих, реч ми је постала веома важна. Знала сам да медији лажу, па сам им објавила лични рат – одлучила сам да не гледам телевизију, да не читам новине, да не слушам радио. Зато је дивно чудо да сам спазила конкурс за аудицију ДАХ радионице, што ми је променило живот. Уместо да сама проговарам о важним темама, да бих спасила пре свега себе, нашла сам саборце, ратнице светла, са којима сам се супротставила, а и даље се супротствљам насиљу и мраку.“²¹¹ Прва генерација глумица ДАХ Театра, Маја Митић и Сања Крсмановић Тасић, са истим ентузијазмом идеју позоришта ДАХ Театра преносе и у свом педагошком раду на будуће генерације које стасавају у њиховом окриљу, на исти начин на који су тада студенткиње, Јадранка Анђелић и Дијана Милошевић, од Еуђенија Барбе училе занат који им је уједно и отварао видике приликом оснивања ДАХ Театра.

²¹¹ Исто.

4.2. Допринос ДАХ Театра културној политици Београда: „Преношење пламена“, фестивал поводом 20 година рада ДАХ Театра (11-18. Јун 2011.)

Један од начина креирања културне политике једног града је и њено спровођење „одоздо“, тј. од иницијатива потеклих од самих грађана, појединаца, уметника, уметничких група. Такво деловање обично се сматра спонтаним, осим уколико оно није једна системска платформа деловања, какав је случај, по нашем мишљењу с ДАХ Театром и његовим различитим активностима, а које делом утичу на формирање културног идентитета Београда. Интернационални позоришни фестивал „Преношење пламена“ у организацији ДАХ Театра представља значајан допринос градској културној политици и унапређењу културних прилика које су у складу са космополитским духом Београда – метрополе. Према речима редитељке Дијане Милошевић: „Наравно да добар позоришни фестивал чине добре позоришне представе, што је овај фестивал и потврдио а публика интензивним праћењем и присуством на програмима препознала. Међутим, идеја овог фестивала била је да прикаже како театар има и много већу друштвену моћ и улогу и да је јединствена уметност која делујући у тренутку и живим присуством може да учини да се непријатељске стране чују и да се дијалог покрене, као и да саосећајност и лепота изражене кроз освешћено тело глумца делују директније и снажније од било које друге области (политике, социологије итд.) или било које друге уметности.“²¹²

Фестивал „Преношење пламена“ је и симболично, али и на веома конкретан начин указао на значај преношења знања из области позоришне уметности, омогућујући то кроз сусрет различитих генерација стваралаца. Позвани ауторитети су се бавили питањем на који начин позоришна достигнућа, која постоје само у тренутку извођења, могу да буду сачувана и пренета будућим генерацијама. Гости фестивала били су најзначајнији уметници из генерације великих позоришних стваралаца нашег времена: Еуђенио Барба и Один Театар (Данска), Питер Шуман (Peter Schumann) и *Bread and Puppet Theatre* (САД), Џил Гринхалш (Jill Greenghalgh) (Велс), Рена Мирецка (Пољска), Генеди Богданов

²¹² Дијана Милошевић, „Преношење пламена“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност* бр. 154-155, пролеће/лето 2011. стр. 88.

(Геннадий Богданов) (Русија). Ово су уметници и трупе који су својим уметничким радом обележили 20. век, и чије деловање још увек траје и у 21. веку.

Неке од њих смо имали прилике да видимо и на БИТЕФ-у, што представља значајну везу између овог фестивала који траје већ неколико деценија и деловања ДАХ Театра. Друга генерација позваних уметника је генерација којој припада и ДАХ Театар, а који се својом позоришном праксом и друштвеним ангажманом настављају на позоришне „мајсторе“, стварајући мост између њих и генерација које долазе. Они, такође, представљају значајну појаву на данашњој светској театарској сцени и својим иновативним радом отварају нове могућности у овој уметничкој области: *Theaterlabor* (Немачка), *Teatret OM* (Данска), *Secos y Mojados* (Виолета Луна/Роберто Вареа) (Мексико/Аргентина), Плаво позориште (Србија), Истер Театар (Србија), *Voih Polyphoniques* (Француска), *Tricklock Theatre* (САД), *7 Stages Theatre* (САД).

Трећу генерацију учесника фестивала чинили су по стажу најмлађи уметници и трупе, а који су већ присутни на светској театарској сцени, отворени за експеримент и театарски експец: *ArtSpot Productions* (САД), *DNA Works* (САД), *Prodigal Theatre* (ВБ), *Fragment Teatar* (Швајцарска), Ансамбл Мираж (Србија).

Због чега је, у начелу, овај фестивал важан? Најпре, он значи извесну врсту проширења саме стваралачке праксе ДАХ Театра, као и едукацију, о којој је већ било речи, како публике тако и непублике ДАХ Театра, њиховим „превођењем“ у домен могуће или стварне публике. Привлачењем пажње позоришне публике на театарска догађања која су реализована на сличан начин, и чије поетике, у извесном смислу речи, корелирају са поетиком ДАХ Театра, креира се атмосфера на основу које је могуће остварити конкретне резултате у смислу утицаја овог театра и његових прегнућа на културну политику града Београда.

У том смислу, значајан сегмент фестивала „Преношење пламена“ чинили су и разговори са великим позоришним ствараоцима, округли столови и сусрети између наших и страних уметника организовани у циљу преношења знања о театру, презентације позоришних пројеката који се баве театром и друштвеним појавама (театар и активизам, театар и изградња мира, театар и духовне дисциплине, театар и социјалне промене), као и

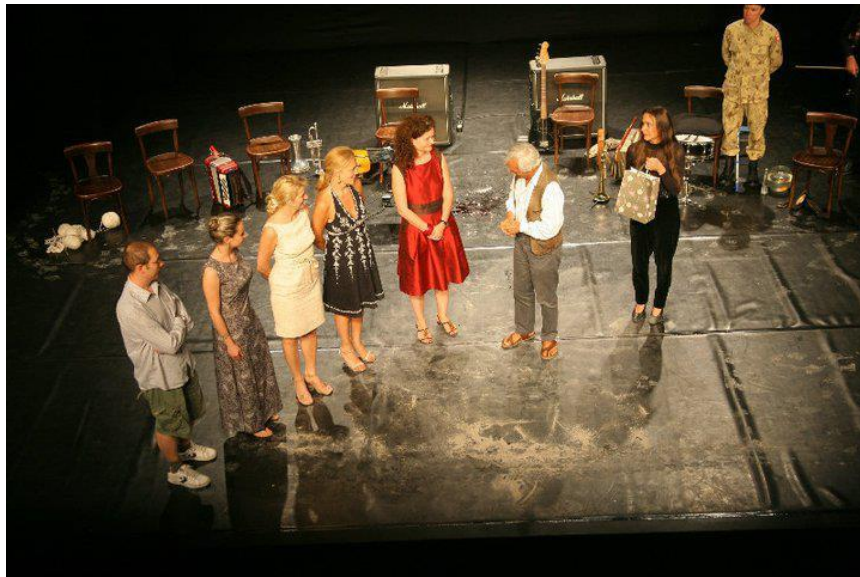
промоције књига и филмова везаних за улогу театра у подизању друштвене свести и неговању емпатије. У оквиру фестивала организоване су и радионице два чувена уметника, Генадија Богданова који је настављач традиције Мејерхољда и Рене Мирецке, глумице Театра лабораторије Жежија Гротовског.

Фестивал „Преношење пламена“ био је својеврстан пресек двадесетогодишњег искуства бављења позориштем на овим просторима, чиме се ДАХ Театар позиционирао на српској културној сцени, док је у улози домаћина угостио најважније представнике савременог светског театра и тиме потврдио место Београда на културној мапи света. Том приликом публика је могла да чује лично од Еуђенија Барбе какав је утицај на његов живот имао сусрет и сарадња са Гротовским, који се препознаје у позоришној пракси Один Театра, али и у истраживачком раду Интернационалне школе позоришне антропологије. Оно што је неизмерно драгоцено, а ретко се налази у позоришној литератури, то је начин на који је Барба одао признање свом учитељу и пријатељу рекавши да му је једини критеријум у редитељском занату био и остао да не обрука Жежија Гротовског. Након премијере представе *Метрополе под месецом* Один Театра, Еуђенио Барба је својим млађим колегама из ДАХ Театра поклонιο једну циглу, са жељом да у следећих 20 година она прерасте у простор какав и ДАХ Театар и Београд заслужују.

На овом месту треба истаћи и важност организовања уметничких фестивала овог типа у културном животу Београда што, по дефиницији, представља догађај од прворазредног значаја не само за културну политику Београда (која се, на темељу реализовања оваквих манифестација, креће и развија у правцу унапређења), већ даје конкретан повод за сучељавање различитих приступа театру, поетика и позоришних култура, као и размену креативних идеја, што представља и прилику за интервенције у домену културног идентитета једног града, а које имаголошка истраживања треба да препознају и региструју.

„Када нас је ДАХ Театар позвао да будемо гости Београда и фестивала `Преношење пламена` одлучили смо да дођемо иако смо имали друге обавезе. Разлога за овакву одлуку је више: прво зато што колеге из ДАХ Театра знамо од када су, позоришно говорећи били деца. Пратимо њихов рад и имам велико дивљење за за оно што су радили током претходних двадесет година. Мало ко може да замисли колико је тврдоглавости,

упорности, рада и визије потребно да би се једна уметничка група одржала у животу. Други разлог нашег доласка на фестивал у Београд јесте то што су глумци ДАХ Театра радили са Торгером Веталом, једним од кооснивача Один театра који је преминуо пре годину и по дана. Велики разлог нашег доласка јесте и то што је овај фестивал посвећен њему. Желели смо да Торгер Ветал буде присутан са представом у којој је играо до самог краја живота. Зато смо одлучили да два извођења представе Метрополе под месецом поклонимо београдској публици.²¹³



Слика бр. 23. Поводом фестивала „Преношење пламена“ - ДАХ Театар и Еуђенио Барба

Организовање фестивала оваквог формата говори у прилог доприносу ДАХ Театра Центра за позоришна истраживања културном животу Београда. Окупљање креативног миљеа, релевантних теоретичара и практичара савременог позоришта из целог света, који су дошли да својим присуством подрже прославу двадесетогодишњице рада својих колега из ДАХ Театра, потврђује њихов уметнички статус у међународним размерама. Фестивал се осим у просторијама ДАХ Театра Центра за позоришна истраживања у Марулићевој улици, одвијао и у Центру за културну деконтаминацију, Битеф театру, Установи културе Вук Караџић, на платоу испред ове установе и у градском аутобусу на линији 26. Фестивал су подржали: Министарство културе Републике Србије, Градски секретаријат за

²¹³ Еуђенио Барба, „Дуго нас је окруживала атмосфера одбијања“, интервју водио Требјешанин, *Политика*, 18.06.2011.

културу, Општина Врачар, Реконструкција женски фонд, Амбасада краљевине Норвешке, Амбасада Мексика, Фондација *Kvinna till Kvinna*, Руски дом и Француски културни центар. Медијска подршка је уобичајено изостала.

Фестивал „Преношење пламена“ организован је у светлу прославе двадесет година рада ДАХ Театра и његов допринос културној политици Београда је неоспоран. Међутим, овде се намеће питање јавне културне политике на нивоу града и државе, да препозна свој интерес и настави да подржава уметничке иницијативе, нарочито оних организација које су својим радом већ доказале своје и уметничке и организационе капацитете.

И да поентирамо овај део нашег излагања мишљу да, непосредним интервенцијама у области културне политике једног града, а путем организовања фестивала попут овог, али и других сличних акција ДАХ Театра, долази до извесне измене у идентитетским матрицама града, како на релацијама: театар – град – међународни фестивали – нова публика, тако и на плану онога што називамо спонтаним културним политикама на градском нивоу, које се, у овом случају, сусрећу са чиниоцима и репрезентима међународне културне сцене. Ово сматрамо да је важан допринос ДАХ Театра не само културном животу града, него и представама о самом граду, које се генеришу путем оваквих и сличних, мултикултурално осмишљених позоришних фестивала.

4.3. Аутопоетичка представа друге генерације глумаца ДАХ Театра: *Снови и препреке* (2012.)

О значају аутопоетике за оцртавање поетике ДАХ Театра и, самим тим, реконструкције наратива који су му у основи, већ је било речи у претходним поглављима рада. На овом месту, идеја нам је да укрстимо аутопоетичке исказе са вишегенерацијском перспективом рада и деловања ДАХ Театра, што, између осталог, указује на педагошке последице њиховог дугогодишњег деловања, али и на отворену структуру самог процеса рада, која се константно мења и допуњује у контакту са новим елементима и изазовима.

Експериментална форма представе *Снови и препреке* заправо је спој аутобиографског перформанса и демонстрације процеса рада на представи, и бави се темом „постајања“ уметником. Глумци Ивана Миленовић и Југослав Хацић на сцени ДАХ Театра су и личности и ликови који причају о сплету животних околности или судбинској предодређености, коју Црњански назива *случајем комедијантом*, која их је довела до ДАХ Театра. Кроз личне приче уметника о сновима и одрастању, преламају се бурни историјски догађаји у земљи који битно утичу и мењају њихове животе, и у том преламању „велике“ званичне и „мале“ личне историје, они уточиште налазе у ДАХ Театру где се и остварују као уметници. Шире посматрано, представа *Снови и препреке* представља покушај разумевања утицаја историјских и друштвено-политичких околности на живот појединца, али и могућности избора и преузимања одговорности за сопствене изборе.



Слике бр. 24. и 25. Из представе *Снови и препреке*.

Наводећи мотиве за стварање ове представе, редитељка Дијана Милошевић истиче: „У ДАХ Театру, који постоји већ више од двадесет година, данас постоје две генерације – једна, која је блиска и по годинама и по искуству живота у театру током првих десет година постојања театра, која је успоставила основе рада, етичке и естетске принципе. И друга, која представља истовремено и ученике/це и колеге/нице прве генерације. Представа *Снови и препреке* настала је из потребе да се проговори о специфичној позицији младе генерације, која је заједно са првом генерацијом обликовала другу декаду живота рада у ДАХ Театру. То је генерација која је одрасла током деведесетих година прошлог

века, које су биле обележене трагичним грађанским ратом у нашој земљи, генерација која је истовремено била поштеђена директног искуства ужаса и траума које су деведесете носиле, а која је истовремено највише осетила последице те деценије живота у нашој земљи. У ДАХ Театру, наше генерације носе различита сећања на исте догађаје, наше генерације се веома разликују по искуству и начинима перципирања стварности... Једино што нас спаја то је избор да сањамо заједнички сан и избор да живимо утопију. Ово је представа којом се боримо да се тај сан и даље свакодневно живи, која истовремено говори о изазовима, дилемама и искушењима на том путу, у специфичним и тешким условима живота у нашој земљи.²¹⁴

Као драмски предложак за представу *Снови и препреке* делимично су коришћени текстови представа *Код Настасијевића* (изабрани текстови Станислава Винавера и Момчила Настасијевића), затим *Прелазећи линију* („Женска страна рата“), *Прича о чају* (А.П. Чехов „Три сестре“), *Не/видљиви град* (Зузана Халупова) и *Нежно нежно нежније* (делови текстова из песама Екатарине Велике и Шарла акробате), али и одговори на питања које је глумцима постављала редитељка током процеса рада на представи. Текст представе настао је колажирањем личних исповести Иване Миленовић и Југослава Хацића, испреплетаним са одломцима из других представа ДАХ Театра, поступком који је спровођен кроз дијалогски процес између глумаца и редитељке, и који се одвијао и за време као и ван позоришних проба. На тај начин је формирана једна нова, специфична историја која полази од индивидуалних, приватних сећања и генерацијски осветљава период деведесетих година прошлог века.

Ивана Миленовић Поповић се ДАХ Театру прикључује за потребе представе *Не/видљиви град*, где је због познавања словачког језика учествовала у креирању лика сликарке Зузана Халупове. Занимљиво је, при том, истаћи да се једна еклектична и мултидискурзивна поетика којој се, у принципу, приклања ДАХ Театар, експлицитно може препознати управо кроз поступке мешања различитих језика који се користе у представи, како би подцртали њену вишејезичност, па самим тим и потенцијални мултикултурални идентитет. У представи *Снови и препреке* глумица своју исповест започиње сном из детињства, када је желела да постане балерина:

²¹⁴ Дијана Милошевић, преузето из брошуре за представу *Снови и препреке*.

„Балерина... Сваки дан, са два ранца на леђима, један за књиге, а други за опрему, на ветрометини чекајући трамвај, путовала сам 18 километара до школе. Градски превоз деведесетих у Србији је био као суманута борба са невидљивим непријатељем. Спремни сте за старт, пуни ентузијазма и великих очекивања да ћете баш ви да седнете, и уживате у умирујућем клацкању од неколико сати. Спремни сте да се борите за ваше заслужено место, а не да стојите на једној ноzi и крећете се у правцу и ритму масе... и тако чекате... Енергија вас не напушта, иако ветар немилосрдно дува, а заклона једноставно нема, као што нема ни превоза. Сада већ чекате сат времена упорно гледајући у празан простор, док вам ветар и даље шиба у лице. Лице девојчице. Моје лице. Сви се тискамо једни о друге, сви у љубави јер пружамо топлоту једни другима, сви у мржњи јер може значити да ће неко да вам преотме место у топлом превозу. Топлом од запаре, топлом од испаравања мокрих капута. И даље чекам, ветар ми шиба лице, више се ни не штитим... можда стигнем на час клавира, али можда... Не могу да одустанем, па макар се и смрзла... И док су *даховке* у Кнез Михајловој изводиле свој антиратни перформанс, а у Босни беснео рат, ја сам стајала на окретници и чекала и даље фантомски трамвај да ме одведе у моју стварност... није га било дуго...“²¹⁵

Узимајући представе ДАХ Театра као референтне тачке у свом приватном животу, кроз које се прелама и друштвено-политички контекст њиховог настанка, Ивана Миленовић генерацијски описује време одрастања у Београду деведесетих година. Илустрације ради, наводимо део дијалога који је редитељка Дијана Милошевић водила са глумцима Иваном Миленовић и Југославом Хацићем, који је претходио настанку представе.

„Дијана Милошевић: Шта ти је најтеже било у раду у ДАХ Театру?

Ивана Миленовић Поповић: Представа *Прелазећи линију* ми је и данас толико тешка, да сам неколико пута због ње пожелела да одем из позоришта. Да одем и све заборавим, да завршим са сталним и упорним гледањем у сопствене недостатке...Али то није решење. Наставила сам да покушавам. Требало је доста времена да схватим да неке ствари морају

²¹⁵ Ивана Миленовић, одломак из представе *Снови и препреке*, из брошуре поменутих представе.

да иду полако и без журбе. Да свако играње представе доноси велико искуство и напредак, а да су грешке сасвим људске. Нисам хтела да одустанем. Најлакше је одустати...²¹⁶

Југослав Хацић се ДАХ Театру придружује 2002. године, када им је за представу *Cirque macabre* био потребан музичар, хармоникаш. Хацић је захваљујући музици имао искуство сценског наступа, али је, као и Ивана Миленовић, у ДАХ Театар заправо ушао *случајно*, да би кроз процес рада на представама, пропознао свој суштински позив и остварио се као уметник. Према речима Југослава Хацића: „Моје позориште је као један добро уштимован оркестар који компонује своју музику коју изводи. Диригент нам даје теме на које импровизујемо. Прво сами за себе. Слушамо једни друге, покушавамо да извучемо најлепше мелодије, ритам, хармоније, солаже, рифове. Затим се изабрани делови склапају у полифону мелодију. Онда диригент дода динамику композиције и поставља је на одређено место у симфонији. Некад није довољно да музика буде инструментална. Речи које прате мелодију се пажљиво бирају, састављају, растављају, сецкају, мешају и сједињују у либрето. Музика која настане тако није питка као евергрин, обично је бунтовничка али није рокенрол. Бави се животним темама а није народна, бави се интелектуалним питањима а није класична. Ако мора да се одреди музички правац којем припада, онда је то по мом мишљењу, можете претпоставити, ц...ц...це...е...це...з. Цез. Тако је. Као што сви знамо, то је музичка форма која даје највише слободе извођачу да се изрази.“²¹⁷

Искази уметника попут овде наведених, у контексту читатељских пракси неких других поетика или приступа театру, можда делују застарело или депласирано, али су за нас вредни пажње пошто директно указују не само на начин рада овог театра који поштује глумачку, извођачку и сваку другу индивидуалност својих сарадника у професионалном смислу речи, већ што њихова уверења, вредности и лична, чак интимна искуства у доживљају и креирању театра, (потенцијално) уграђују у материјал за рад на својим представама. То, истовремено, представља и, вероватно неосвешћени, али ипак, рекли бисмо, субверзивни покушај ДАХ Театра, као и његових малобројних тумача у нашој култури, да се устаљени стереотипи о ствараоцима и учесницима оних позоришних

²¹⁶ Преузето из брошуре за представу *Снови и препреке*.

²¹⁷ Исто.

представа који посежу за аутореферентним исказима о властитој поетици и наративима којима баратају, унапред искључе из сваке могуће расправе о савременом театру и његовим укупним естетским, политичким, друштвеним и културним дометима и учинцима.

Бавећи се односом личног и колективног искуства, личног и професионалног, личног и политичког и њиховом међусобном прожимању, ДАХ Театар у брошури за представу *Снови и препреке* наводи историјски контекст деведесетих година преломљен кроз њихов сан о позоришту, упркос препрекама:

1991. – Јадранка Анђелић и Дијана Милошевић су основале ДАХ Театар у Београду. Почиње грађански рат у Југославији. Оснивају се Жене у црном. Распада се Социјалистичка Федеративна Република Југославија.

1992. – ДАХ Театар изводи прву анти-ратну представу *Ова вавилонска пометња* на улицама Београда. Савет безбедности Уједињених нација уводи ембарго тадашњој Југославији. Почиње опсада Сарајева, која је била једна од најдужих опсада у историји модерног ратовања и најдужа опсада једног главног града икада.

1993. – ДАХ Театар се проширује у ДАХ Театар центар за позоришна истраживања и ради у Сава Центру у Београду. Инфлација у СР Југославији достиже светски рекорд.

1994. – ДАХ Театар гостује на позоришном фестивалу у Единбургу са представом *Зенит* која говори о судбини уметника 20. века и њиховом крику за хуманије човечанство. „Због дипломатских разлога, српска продукција је била брзо пресељена из Demarco European Art Foundation у Pleasance. Представа је чудна и хипнотичка, достојанствена, мистериозна елегија прошлим временима, пркосна игра у лице таме“ – одломак из критике објављене у новинама *The Scotstman*.

1995. – Дешава се геноцид у Сребреници. Док гостује у Шведској, ДАХ Театар добија вести о акцији етничког чишћења „Олуја“ у Крајини.

1996. – ДАХ Театар први пут гостује у САД са својом представом *Легенда о крају света* која говори о покушају да се изгради живот на рушевинама. Америчка публика

доживљава представу као своју причу о рату у Вијетнаму. Завршава се опсада Сарајева. Страдали цивили током опсаде мере се хиљадама. Почиње рат на Косову.

1997. – Грађански протест против тадашњег режима траје месецима. ДАХ Театар се прикључује грађанима на улицама Београда и не игра представе док траје протест.

1998. – Премијера представе *Случај Хелен Келер* у Београду. Представа се бави животом слепе и глуве америчке књижевнице и активисткиње, која је успела да прекине своју изолацију и посветила свој живот борби за људска права.

1999. – НАТО бомбардовање Савезне Републике Југославије. ДАХ Театар се хитно враћа са гостовања на Новом Зеланду и током 78 дана трајања бомбардовања креира представу *Документи времена* коју игра на степеницама зграда значајних за историју града где се представа одвија. Представа ће играти следећих девет година широм света.²¹⁸

Овде се на експлицитан начин указује на референтне тачке колективног сећања и на утицај историјских догађаја на рад ДАХ Театра, односно на то како су ти догађаји обрађени и уграђени у њихове позоришне представе као сведочанство духа времена. Представе ДАХ Театра у тренутку свог настанка реагују на друштвену ситуацију директно се супротстављајући разарању и насиљу. Још нам је важно да напоменемо да је трајање и континуитет рада овог позоришта упркос друштвено-политичким околностима, успешан и инспиративан модел функционисања у оквиру друштва које је кроз своју историју обележено политиком дисконтинуитета на свим нивоима. Оно што је, метафорично речено, копча која спаја фактографију деловања ДАХ Театра са изјавама стваралаца који припадају различитим генерацијама уметника, јесте да се њихове изјаве у великој мери подудају са њиховим континуираним интервенцијама у културној пракси и културном животу града, али и у широј друштвеној заједници, што значи некакву општу сагласност, на нивоу вредности, које својим изјавама и акцијама заступају.

Поводом двадесетогодишњице од оснивања ДАХ Театра, Дијана Милошевић се на протекле године осврће речима: „Првих десет година ДАХ Театра одвијало се током деведесетих година прошлог века, које су нас све, који смо живели у ’земљи која више не постоји’ обележиле заувек. Прошли смо године ужаса, страшних злочина рађених у наше

²¹⁸ Преузето из брошуре за представу *Снови и препреке*.

име, и што је можда најстрашније, огромног ћутања наших сународника. Сада, када гледам уназад на те године, знам да нас је непоткупива преданост нашој визији штитила и када смо играли на улицама, опкољени људима у униформама и када смо пробали док су бомбе падале и док смо слушали вести о убиству премијера и самим тим убиству једне визије. Других десет година, супротно свим предвиђањима и свим законима вероватноће нису нам били нимало лакши. Финансијска неизвесност смењивала се са неизвесношћу да ли ћемо остати у простору школе, јединој кући ДАХ Театра. А њих су смениле награде и бројна сведочења младих и не само младих људи из целог света о томе како смо им променили живот нашим представама, радионицама, разговорима. ДАХ Театар је уписан у позоришну мапу света. Често слушам о томе да смо ми једна од ретких утопија која и даље живи.²¹⁹ Из овога се види да је ДАХ Театар прошао макар две трансформативне фазе, на које су битно утицали подстицаји из окружења, што није посебно изменило основну, свакако вишедимензионалну оријентацију, њиховог креативног уметничког рада и деловања. Милена Драгићевић-Шешић истиче да је *Ова вавилонска пометња* била „прва пацифистичка представа којој ће се касније придружити бројни пројекти, настајали на записима из стварног живота – рат у Босни, геноцид у Сребреници. Овај први ’налет’ културе протеста и неслагања био је везан пре свега за отпор национализму, митовима, култу ’херојства’ – официјелном дискурсу националне мегаломаније и ксенофобије.“²²⁰ Не губећи на својој актуелности, храбрости, друштвеном ангажману, ДАХ Театар већ двадесет пет година неуморно представља глас разума овог друштва. Увођењем личних сећања у свој позоришни наратив ДАХ Театар преиспитује парадигму званичне историје и званичног сећања наше друштвене заједнице. У овом јединственом поетичком оквиру, како нам се чини, синхронно и систематски делују сви судеоници окупљени око ДАХ Театра и њихове позоришне идеологије, независно од генерацијске припадности, односно променљивог контекста који се намеће из непосредног окружења у коме стварају.

²¹⁹ Дијана Милошевић, „Редитељске рефлексije“, текст објављен као пратећи материјал фестивала „Преношење пламена“ (11-18.06.2011.) доступно на:

<http://www.dahteatarcentar.com/20GODINA/Festival/katalog%20festivala.pdf>

²²⁰ Милена Драгићевић-Шешић, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

4.4. Однос професионално-лично-лик на сцени у представи *Дрхтај руже* (2015.)

Представа *Дрхтај руже* из 2015. године је по много чему интересантна, пре свега зато што представља трансформацију представе *Присуство одсуства* у један потпуно нов, независан комад, међутим ми је у овом поглављу интерпретирамо из угла редитељке Дијане Милошевић, која се у овој представи први пут појављује на сцени ДАХ Театра. Она у представи *Дрхтај руже* тумачи лик *Редитељке* и приказује процес и разлоге настанка ове представе.

„Године које су прошле памтим по представама које смо радили. Сећам се атмосфере на пробама, мириса, звукова представе, догађаја у земљи и свету које смо пратили, људи са којима сам радила. То су сећања која ме моментално преносе у одређено време, и толико су јака да имам осећај да и физички поново доживљавам све те тренутке. У тим сећањима нека присуства су тако снажна, да ми је доживљај богатији и јачи него у садашњости. Када се сетим рада на овој представи, јака су одсуства и она боле.“²²¹

Након извођења представе *Присуство одсуства*, троје глумаца је из приватних разлога морало да напусти ову представу. Њихово „одсуство“ постало је саставни део представе *Дрхтај руже*.

„Пре две године смо почели да радимо на представи *Присуство одсуства* са идејом да нађемо начин да трансформишемо бол оних чији су најближи нестали у неку врсту знања са којим се може даље живети. Годинама сам била опседнута темом несталих људи и када сам током проба са глумцима моје трупе почела да се спуштам у тај простор, који није био ни простор Хада, нити простор живота, већ нешто између, схватила сам да је све оно што сам до тада мислила о тој теми била само теорија. Верујем да је немогуће разумети како се осећају они који сваког дана и желе и не желе да чују вести о својим најближима који су нестали, који су као што кажем у представи `залеђени у чекању`. Оно што, такође, нисам очекивала јесте колико ће ова тема да утиче на нас саме, колико ће својом разорном снагом донети и деструкцију и нови почетак. Као да је избацила на површину оно што је било најгоре у свима нама, истовремено дајући шансу новом животу да се роди – и

²²¹ Дијана Милошевић поводом представе *Дрхтај руже*, цитат преузет из каталога за представу.

дословно, најмлађа глумица у нашој трупи добила је неочекивано бебу – сина који је добио симболично име Вид, и метафорички, јер је наша трупа или наш уметнички колектив почео да хода новим путем на коме више није било места за оне који надаље нису могли да деле заједничку визију. Био је то тежак и болан процес.²²²

Речи редитељке Дијане Милошевић, која у исто време говори из позиције редитељке, али и учеснице у овом позоришном догађању, илуструју трансформисање спољног у унутарњи простор збивања представе, приближавајући јавни простор извођења приватним доживљајима властите унутрашњости: присутно је одсутно, а одсутно можда присутно – иако звучи, бар на први поглед, одвише поједностављено, у самој реализацији представе ова фраза репрезентује онај флуидни и неухватљиви топос поетике, који ће ДАХ Театар, од полазишне идеје друштвеног ангажмана, доцније превести у хоризонте читања једне нарочите метафизике анђела.

Представа *Дрхтај руже* се такође бави питањем несталих особа, посматрано из угла породица и пријатеља који морају да науче да превазиђу њихово одсуство. Трансформација једне представе у другу, био је и начин да се у оквиру ДАХ Театра превазиђе одсуство глумаца који су учествовали у представи *Присуство одсуства*.

„Трансформације једне представе у другу, *Присуства одсуства* у *Дрхтај руже*, била је веома узбудљива и са редитељско-драматуршког аспекта. Десила се `дестилација` материјала, као да је тема тражила да представу која ће да задржи само оно што је суштински битно, оно што је есенцијално. И тако су у представи остали: лик *Жене неколико стотина година старе која је све већ видела*, лик *Редитељке* и лик *Онога који и јесте и није*, отелотворен кроз музичара – виолинисту. Та три лика заједно стварају простор сећања покушавајући да допусте празнини да говори својим језиком. Ови ликови чине само оно што морају: оплакују, памте, саосећају, позивају на одговорност и славе животе оних који су нестали, славе непрекидну нит живота.²²³

²²² Исто.

²²³ Исто.



Слика бр. 26. Из представе *Дрхтај руже*.

Искуство појављивања на сцени ДАХ Театра, после више од двадесет година режирања представа Дијана Милошевић описује следећим речима: „Ја нисам глумица, ја сам редитељка и никада нисам желела да изађем `на светла` позорнице. Моја улога је годинама била да размишљам, посматрам и водим глумце из мрака. Тако да, када смо током комплексног рада на овој представи, Маја Митић и ја одлучиле да ја будем на сцени, било ми је занимљиво да размишљам о томе шта значи да сам сада на светлу, шта значи тај редитељски глас који допире из таме, из дубине сале, а сада изложен погледима гледалаца. И то не више само глас, већ моје физичко присуство, такође. Ја никада нисам помишљала да је моја улога да у овој представи глумим, као што многи редитељи чине. За мене је било важно да будем присутна у свакој секунди представе у датом моменту (најтежи задатак који се поставља пре свега пред глумце), као ја, редитељка, чија мисао покреће тачкове механизма представе. Године посвећеног рада са глумцима су ме научиле да посматрам и да `видим`, да разликујем сценску радњу која носи живот од оне која је само празна форма, односно без живота. Годинама сам проучавала законитости сценских принципа који омогућавају да једноставно верујемо глумцу који их користи. Све то ми је помогло у најважнијем задатку који сам поставила себи – да не глумим. Да покушам да

будем присутна у представи која говори о одсуству, о несталим људима и одсутнима у нашим животима.²²⁴

Представа *Дрхтај руже* не губи ни на свом друштвеном ангажману, који је био апострофиран и у представи *Присуство одсуства*, штавише, појачан је приватним околностима које су довеле до тога да део ансамбла напусти представу. Лични осећај губитка уграђен је у нову представу, и представља снагу прихватања животних прилика као циклуса који се настављају, демонстрирајући при том и на плану ДАХ Театра како се кроз креативни процес превазилазе животне препреке. Креативни процес настанка представе *Дрхтај руже* остварен је у тесној сарадњи са глумицом Мајом Митић, и пре свега је базиран на поверењу и пријатељству, што Дијана Милошевић поводом ове представе и истиче: „Бити редитељка представе и *Редитељка* – лик у представи су две потпуно различите ситуације. Као редитељка представе увек сам споља, покушавам да схватим целину представе, мислим паралелно на различите аспекте представе и док се одвија прва сцена ја сам у својим мислима већ у средини или на крају представе, покушавајући да предвидим ланац догађаја, то јест, ако се промени једна мала радња како ће она утицати на промену структуре лика или сцене или представе све до самог краја. Као лик *Редитељке* моја позиција је да сам `унутра`, да сам присутна у моменту, покушавајући да приближим и спојим своју мисао са својом радњом, покушавајући да заборавим која је сцена или који је моменат после. У том процесу имати за главну сарадницу глумицу великог искуства са којом радим скоро четврт века било је драгоценост. Радило се о апсолутном поверењу – да ми са њене стране неће бити допуштено да `глумим`, да ће се борити заједно са мном за моје присуство и да ћемо само заједничким напором можда и „полетети“ у представи. Била је велика привилегија препустити се таквом вођењу, знајући да никада неће бити до краја задовољна оним што сам постигла, баш као и ја сама у нашем раду на другим представама.“²²⁵

Представа се завршава трансформацијом глумице Маје Митић која се из лика *Неколико стотина година старе жене која је све већ видела*, која се на сцену враћа боса у белој хаљини са распуштеном косом. Призор глумице која у заносу плеше са гранама бресе у

²²⁴ Исто.

²²⁵ Исто.

рукама, умногоме реферише на словенску митологију. Ипак, у њеним покретима препознајемо и елементе буто плеса, што нас упућује и на тренутак у којем буто настаје. Наиме, његово тежиште је управо на трансформацији, и он се појављује у послератном Јапану у тренутку када се трагало за новим идентитетима, и то преиспитивањем извора и смисла традиционалног националног плеса.

Поводом представе *Дрхтај руже* Маја Митић истиче: „Ни овај пут нисам успела да побегнем од одговорности која је, очигледно, постала мој колико етички, толико и уметнички код. Искрена да будем, осећам умор од тема/прича којима се, у мојој земљи као и у мом уметничком раду бавим. Никако да се заврши оно што је почело давне 1991. године кад смо, на прагу грађанско рата, почели да утемељујемо ДАХ Театар и посвећеним радом били окренути времену у коме живимо. (...) Теме које су нас прогањале, године које су нас оптуживале, ратови, ратови, ратови. Једно велико насиље, неправда, издајство. (...) Схватам да насиље, које се деси у болесном замаху убијања другог и другачијег, после самог тог чина и даље траје. Потребне су године, можда и векови да се земља натопљена крвљу оплоди и креативно уздигне, морално освети, грађански оснажи.“²²⁶

Лик који у представи *Дрхтај руже* тумачи Маја Митић, лик *Неколико година старе жене које је све већ видела*, на трагу је психолошке студије Кларисе Пинколе Естес (Clarissa Pinkola Estes) „Жене које трче са вуковима“, која се бави архетипом женског принципа представљеног кроз различите културе и митологије.

Када је ово дело у питању не можемо да занемаримо могући феминистички приступ његовом тумачењу, иако сматрамо да ДАХ Театар не наступа као феминистички театар. ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања се од самог оснивања својим креативним радом активно бори за људска права и у том смислу сарађује са свим грађанским иницијативама и удружењима у локалним и интернационалним оквирима, те нужно захвата и питања својствена феминистичким покретима. Такође, он је умрежен са

²²⁶ Маја Митић, исто.

многобројним уметничким покретима који се баве положајем жена у уметности.²²⁷ Кроз остварене пројекте, попут „Оснаживење младих жена за праћење владиних политика у области родне равноправности (2012-2013.)“ ДАХ Театар доприноси, пре свега, остваривању праведнијег друштва, у чијој позадини се може наслутити и битка за женска права. Поводом регионалне конференције *Женски гласови у изведбеним умјетностима Западног Балкана*, која је одржана у Црној Гори уз подршку Европске културне фондације и Министарства културе Црне Горе, објављен је интервју Маје Митић, у којем глумица објашњава њено виђење разлике између активизма и феминизма: „Оно што носим као апсолутну одговорност – уметнице која ствара, у овим заједничким мрачним временима више од 20 година (грађански ратови, бомбардовања, економске кризе, рецесије, транзиције) је прављење простора у коме се срећем првенствено са људима са којима делим исту етику. Оно што је база уметника/ца таквих времена је да упорно и доследно, без задршке, раде на стварању територије сусрета различитости. На тој територији, различитости постају врлине и вредности, а међусобни пресеци чврсти и нераскидиви везови, одакле се плете мрежа. У овом случају, мрежа жена у изведбеним умјетностима.

²²⁷ *Моје тело, моја територија* је, на пример друштвено-ангажовани перформанс о насиљу над женама, реализован у режији Дијане Милошевић, и у сарадњи са групом *ACT Women*. Глумице: Весна Бујошевић, Зорица Николић, Ана Имшировић-Ђорђевић, Слађана Рацков, по тексту: Јелене Анђеловски, сценографија: Марија Видић, фотографија: Биљана Ракочевић, видео: Александра Несторов, у организацији и продукцији: Зое Гудовић. У питању је улични перформанс посвећен женама које су преживеле сексуално злостављање и говори о сложенем процесу кроз који пролази жена са искуством сексуалног насиља. Перформанс прати овај процес, од момента када се десило насиље до тренутка када жена пријави силовање полицији и охрабри се да каже: жена никада није крива за силовање. *ACT Women* користи уметничка средства као универзални метод комуникације на јавном месту (тргови, пијаци, ромска насеља, итд.) ради освешћивања друштвених неједнакости и маргинализације жена. „Већ 8 година кроз пројекат *Путујућег феминистичког каравана* отварамо простор за деконструкцију друштвених предрасуда и стереотипа у односу на различите облике насиља над женама. Перформанс тежи сензибилизацији жена да препознају и пријаве насиље; институција да разумеју феномен насиља над женама и реагују у складу са законом и надлежностима; друштва да осуди сваки облик насиља над женама.”

Важно нам је да разменимо своја знања, технике, искуства и мишљења. Да учимо једна од друге и преносимо знања, те да радимо – стварамо заједно.²²⁸

На питање новинарке да ли се феминистичка уметност може издвојити као посебна уметност, Маја Митић експлицитно одговара: „Када се питање постави на начин да је потенцирано и поцртано у свом префиксу као феминистичко – за мене не значи ништа. Зато што само по себи неће одвести у уметност. А ако није уметност неће ни деловати на друштвене промене. Међутим, када крећете из личне уметничке потребе да радите такозване женске приче или женску историју, онда такав рад можемо да дефинишемо као феминистички. Дистинкција коју желим направити, је она у коме феминизам тумачим као сталну и промишљену 'акцију' и 'делање', а не придев који се користи да можда неког уплаши или да се кокетира са њиме. (...) Као уметник сам верник... Ходочасник, који после дугог хода не сме да показује колико је уморан или прљав, колико су му табани у жуљевима. Једино што се од мене очекује је да се умивена и чиста појавим пред публиком и нико и не треба да види мој процес већ само моје дејство. А деловати је феминизам.“²²⁹

На другој страни, ДАХ Театар најприснију сарадњу остварује са *Женама у црном*, организацијом која такође настаје 1991. године. и делује активистички, али у другом концептуалном, интерпретативном и практичком кључу.

4.5. Поетика и етика одговорности ДАХ Театра (између активизма и утопије)

У савременом добу, могло би се рећи да је начело одговорности, као примарно етичко начело, ретко укључено у поетичке обресе опуса неког уметничког покрета, групације или уметника. Ово вероватно отуда, што уметност данас, мало је рећи избегава, или намерно заобилази морална питања, мада се питање одговорности може тумачити и из визуре политичке или друштвене одговорности деловања позоришта у (за)датим околностима. По

²²⁸ Маја Митић, „Женски гласови“, интервју водила Марија Чолпа, доступно на:

http://www.monitor.co.me/index.php?option=com_content&view=article&id=2649:maja-miti-glumica-enski-glasovi&catid=1842:broj-1077&Itemid=3065

²²⁹ Исто.

нашим схватањима, ДАХ Театар не само да не заобилази питање одговорности, него је оно, уз остале вредности о којима је раније било речи, једно од важних питања која у себе укључује наратив овог позоришта.

ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања представља динамичан и отворен модел деловања са јасно артикулисаном вредносном оријентацијом који својим потенцијалом значајно доприноси развоју савременог грађанског друштва у складу са демократским начелима и вредностима. Свеукупно стваралаштво ДАХ Театра концептуално одговара идеји отвореног дела, које је ситуирано у конкретан друштвено политички и економски контекст са којим на одређени уметнички начин комуницира. Концепт отвореног дела, који је 1962. утемељио Умберто Еко (Есо), антиципирао је две главне теме савремених теорија уметности: прва се односи на инситстирање на многострукости, разноврсности или полисемији у уметности,²³⁰ док је друга истицање улоге читаоца, посматрача, интерпретатора, односно интерактивног процеса између њих и дела током којег се артикулишу могућа значења тог дела. Темелно наслеђе овог концепта *отворености* које превазилази историјске оквири свог настанка и артикулисања, као и примере преко којих је објашњаван, јесте идеја да свет у коме неко ко посматра или чита дело не подразумева постојање кључа који би му гарантовао коначна решења, већ напротив, да је то свет у коме је гледалац (или читалац) одговоран саучесник у креативном процесу перцепције дела.

У ствари, овај концепт, насупрот дотадашњој естетичкој традицији, почива на идеји да уметничку вредност самог дела не треба тражити искључиво у делу, као резултату уметничког стваралаштва, већ да реципијенти, а на основу, у извесном смислу недовршене, али не и неуспеле структуре дела, својим естетским доживљајем надопуњују или ко-креирају његову уметничку вредност. Истина, овај концепт отвореног дела, на трагу је и претходећих теорија, а пре свега француских егистенцијалиста и структуралиста, да уметничко дело представља само основу или повод за тумачење, које и није, заправо, могуће без репепције оног другог. Еко је сматрао да је *отворено дело* форма спознаје света у којем живимо. Оно нам омогућава да сагледамо и природу савремених

²³⁰ „Било које отворено дело не објављује смрт форме; оно пре предлаже нове, флексибилније верзије своје форме као поље могућности.“ Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge, MA, 1989, стр. 102-103.

криза са циљем превазилажења истих, нудећи нам „нове начине гледања, осећаја, разумевања и прихватања универзума у коме су традиционални односи разбијени а нове могућности мукотрпно исцртаване.“²³¹ На тај начин уметност, без обзира на свој садржај, постаје политичка: она производи ново знање, које је у време настанка концепта *отвореног дела* представљао основу за промену света, а данас је прихваћен као својеврсна провокација наших уверења, система вредности и позив на проверу, преиспитивање и могућу еманципацију истих.

На ово се надовезује и мишљење театролога Патриса Пависа (Patrice Pavis) у вези са улогом ангажованог позоришта у савременом друштву: „Нисам сигуран да позориште може да промени политичку ситуацију, али може да помогне људима да боље промишљају свој положај. Политичко позориште не значи натурање идеја или говорење људима шта да мисле и раде, већ давање могућности за нови, другачији увид у ствари.“²³² Правећи отклон од логике убрзане глобализације и уроњености у медијски посредовану стварност, позориште је место које има привилегију окупљања и живе речи у непоновљивости тренутка ми – овде – сада.

У савременом позоришту се, према мишљењу Ханс-Тис Лемана, „естетска и/или политичко-етичка стварност“ не постижу више садржајем позоришта, односно покретањем друштвено и политички провокативних тема, већ суочавањем гледаоца са властитом присутношћу²³³, која је по својој природи телесна и временски ограничена – жива. Постдрамско позориште има могућност да створи ситуацију у којој публика може да освести тај осећај тренутности. Истицање истовремености стварања и примања знака у сценској ситуацији доводи до тога да се човек непосредно суочава са осећањима, мислима и страховима који га покрећу на делање. Према Лемановом мишљењу, постдрамска политичност се постиже тиме што укида посредовану комуникацију декодирања позоришног знака и на тај начин развија естетику одговорности, где је глумац на сцени одговоран за представљени садржај на исти начин на који гледалац учествује у позоришној ситуацији са могућношћу да реагује, одговори, а самим тим и учествује у

²³¹ D. Robey, „Introduction“, у: Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge, MA, 1989, xv.

²³² Патрис Павис, „Позориште треба да изазове емоције“, интервју водила Ана Тасић, *Политика*, 26.09.2009.

²³³ Ханс-Тис Леман, *Постдрамско казалиште*, ЦДУ, ТкХ, Загреб, Београд, 2004, стр. 343-345.

истој: „Ако се не жели посве описати политичка димензија казалишта, мора се, прије свега другога, констатирати сљедеће: у увјетима информацијског друштва радикално се мијења питање о политичком казалишту. То да се на позорници приказују они који су политички тлачени, казалиште не чини политичким (...). Казалиште постаје политичким не више изравним тематизирањем политичкога, него имплицитним садржајем својег начина представљања (Начин представљања не имплицира само форме него увијек и особит начин рада...).“²³⁴

Уводећи појмове 'естетика одговорности' и 'политика опажања' Леман даље указује на помак савременог позоришта који се састоји у томе да се постављањем проблема пред публику успостави нека врста односа према ономе што се одиграва у њеном присуству при чему се укида безбедна дистанца између гледалишта и позорнице. Поигравање са овом границом постиже се освешћеним присуством и публике и актера, где и једни и други активно преузимају одговорност за развој позоришне ситуације: „Структура медијски посредованог опажања јесте таква да се између појединачних примљених слика, но прије свега између примања и одашиљања знакова, не доживљава повезаност, однос наговора и одговора. Казалиште на то може реагирати само неком политиком опажања, која би се уједно могла звати и естетиком одговорности. Казалиште може у средиште смјестити узнемирујуће узајамно имплицирање актера и гледалаца у казалишном произвођењу слика и тако учинити видљивом прекинуту нит између опажања и властитог искуства.“²³⁵

У том смислу нам је драгоцено присећање Владимира Јевтовића: „Када је представа *Постојани принц* Театра Лабораторијума из Вроцлава, у режији Жежија Гротовског била завршена на I БИТЕФ-у, још неко време смо седели на свом месту, потресени и постиђени. Пред нама, на неколико метара, иза дрвене ограде која се може прескочити, Принц Ричарда Чешлака је мучен и убијен, а да ми нисмо смели да дишемо. Он је спасао своју част, али ми смо били сведоци егзекуције, значи – саучесници. Толико пута смо успевали да себе обманемо у свакодневном животу да 'ништа нисмо могли да урадимо',

²³⁴ Исто, стр. 343.

²³⁵ Исто.

да је 'боље да гледамо своја посла', да 'не можемо против силе'. Видели смо се у огледалу и били потресени оним што смо видели.²³⁶

У предавању *Улога уметника у мрачним временима* Дијана Милошевић одговара на питања: који је смисао позоришта када људи пате око нас? Каква је одговорност уметника и људског бића у ситуацијама рата? Која врста уметности има моћ да доноси позитивне промене у друштву? Кроз своје излагање (и видео снимке) редитељка Дијана Милошевић говори о овим темама и показује примере у уметности, у позоришту и акцијама које су резултат рада њене позоришне трупе и њеног властитог искуства живота и рада у ДАХ Театру.

Представе ДАХ Театра реагују на друштвено политичку стварност, и у том смислу њихов позоришни наратив јесте и документарног карактера, где су хронолошки уписани догађаји који су подједнако и референтне тачке историјског памћења заједнице, али и трауме у колективној свести овог народа. Ова наша тврдња, између осталог, почива на препознавању начина рада на припремама представа, као и приликом реализовања самих представа, а тиче се прикупљања и обраде најразличитијих материјала, историјске грађе, оригиналних предмета или избора простора, филмова, аутентичних фотографија, докумената и архивске грађе, те чињеница и артефаката на којима се затим стваралачки ради. „Документарно позориште се темељи на дијалектичкој напетости фрагментарних елемената преузетих из политичке стварности. За разлику од натуралистичког пројекта, оно не тежи да тачно репродукује исечак из стварности, већ да историјске и актуелне догађаје подвргне структуралном тумачењу и стога прибегава радикалној формализацији.“²³⁷

Политичко-активистички карактер представа ДАХ Театра кореспондира и са виђењем Ервина Пискатора (Erwin Piscator) који је сматрао да се позориште свесно мора ставити у службу социјалне и политичке идеје која жели промену тренутног стања, односно идеје да

²³⁶ Владимир Јевтовић, „Време у позоришту: реално и имагинарно“, у: *Узбудљиво позориште*, Геа, Београд, 1997. Интернет издање доступно на: <http://www.rastko.rs/drama/vjevtovic-uzbudljivo.html>

²³⁷ Жан-Пјер Саразак, *Лексика модерне и савремене драме*, превод Мирјана Миочиновић, КОВ, Вршац, 2009, стр. 33.

позориште мора да постане инструмент жеље грађана за новом заједницом.²³⁸ „Гледано у односу на традицију социјално ангажованог позоришта, Брехтово позориште обједињује искуства натуралистичке сцене (указивање на социјално зло) и искуства Пискаторовог политичког позоришта²³⁹ које претходном искуству додаје елементе пропаганде (отворен позив на побуну против зла) и све то здружује са *дидактиком*: ’Узрок наших истраживања, каже Брехт, није само тај да потакнемо моралне скрупуле о одређеним стањима (...) Узрок наших истраживања био је да пронађемо средства која би могла уклонити ова тешко подношљива стања.’²⁴⁰ Или, како би рекао Барт: ’То позориште полази од двоструке визије: визије друштвеног зла и визије излечења зла’.²⁴¹” Брехтов ангажовани театар посебну пажњу посвећује самом чину гледања представе, где се од гледаоца очекује велики степен свесног ангажмана: „Начин на који се на Бродвеју или у Холивуду производе извесне напетости и емоције можда је уметнички, међутим он служи само за сузбијање језиве досаде коју у свакој публици ствара вечно понављање неистине и глупости. Ова ‘техника’ се употребљава и развија да би побудила интерес у стварима и идејама које нису у интересу публике.”²⁴²

Поетика и естетика одговорности, коју уметници/це окупљени око ДАХ Театра схватају као императив и уметничког и друштвено ангажованог делања, окренута је пре свега генерацијама које долазе. И професионални и лични активизам, за разлику од иронијске дистанце *епског театра*, инспирисан је у највећој мери Брехтовом ангажованом поезијом²⁴³, што их условно речено чини *лирским* театром, иако је опште место да се,

²³⁸ Ервин Пискатор, *Политичко казалиште*, Цекаде, Загреб, 1985, стр. 88.

²³⁹ „Задатак револуционарног позоришта, каже Пискатор, састоји се у томе да стварност узме за полазну тачку, како би друштвену дескрипцију уздигло до елемената оптужбе, преврата и новог поретка.“(Е. Piscator, *Le theatre politique*, Paris, L’Arche, 1962, п.138). Цитат преузет из: Мирјана Миочиновић, *Сурово позориште, Порекло, експерименти и Артоова синтеза*, Просвета, Београд, 1976, стр. 302.

²⁴⁰ Бертолд Брехт, *Дијалектика у театру*, Нолит, Београд, 1966, стр. 75.

²⁴¹ Мирјана Миочиновић, *Сурово позориште, Порекло, експерименти и Артоова синтеза*, Просвета, Београд, 1976, стр. 302-303.

²⁴² Бертолд Брехт, *Дијалектика у театру*, Нолит, Београд, 1966, стр. 98.

²⁴³ РОЂЕНИМА ПОСЛЕ НАС

Заиста, живим у мрачно време!

трагом Брехтове аутопоетике, брехтовска позиција чита у кључу епског, а не лирског

Безазлена реч је глупа. Безбрижно чело
Знак је неосетљивости. Онај ко се смеје
Само још није примио
Ужасну вест.
Какво је то време у које је
Разговор о дрвећу готово злочин
Зато што подразумева ћутање о толиким злоделима!
Зар онај што тамо мирно прелази улицу
Збиља није код куће за своје пријатеље
Који су у невољи?
(...)

II

У градове сам дошао у време нереда
Кад је у њима владала глад.
Међу људе сам дошао у време буна
И заједно са њима сам се бунио.
Тако је протекло време
Које ми је било дато на земљи.
(...)

Снаге су биле слабе. Циљ је
Лежао веома далеко.
Био је јасно видљив, премда за мене
Готово недостижан.
Тако је протекло време
Које ми је било дато на земљи.

III

Ви што ћете изронити из потопа
У коме смо ми потонули,
Спомените се,
Кад будете говорили о нашим слабостима,
И мрачног овог времена
Коме сте умакли.
(...)

А знамо и сами:
Мржња, чак и према подлости,
Унакажава црте лица.
Гнев, чак и онај због неправде,
Чини глас промуклим. Ах, ми
Што хтедосмо да припремимо тле за љубазност,
Сами нисмо могли бити љубазни.
Али ви, кад најзад дође време
Да човек човеку буде друг,
Спомените нас се
С трпеливошћу.²⁴³

Бертолд Брехт, „Рођенима после нас“, *Изабрane песме*, превео са немачког Слободан Глумац, Нолит, Београд, 1979.

театра. Али, оставимо и ово место отвореним за дискусије о вредновању и превредновању теорије и позоришне праксе, ризикујући недореченост, и назнаке за могућу реинтерпретацију.

Сведочећи са једне стране о духу времена, уметници/це ДАХ Театра позориште промовишу и као уточиште у процесу исцељења и помирења. “Морамо говорити о ранама... да бисмо их залечили. Ране морамо добро да оперемо. Оне ће нас сигурно јако болети. Само ако их очистимо, оне ће зацелити. Ожиљци ће остати, али ће се ране затворити. На овим просторима се још увек ради на суочавању. Питам се шта је са прихватањем, са одговорношћу? Још 2000-те у једној нашој представи, говорила сам текст Карлоса Фуентеса: Колико траје туга коју намеће историјско наслеђе и где је граница моје личне одговорности за злочине које нисам починила? Фуентес је мислио на Јужну Америку, ја (док сам говорила) мислила сам на Сребреницу.”²⁴⁴

Говорећи у прилог преузимању одговорности ДАХ Театра, у погледу уметничког коментарисања одређених историјских догађаја, Милена Драгићевић-Шешић истиче: „Користећи колективно памћење и националне митове, урбане легенде и владајуће медијске праксе, позориште је створило дела која представљају велики допринос новој култури сећања, водећи и подржавајући такву политику сећања која подразумева подједнако и друштвену одговорност свих актера као и тежиште на међусобној изградњи поверења. Требало је пуно храбрости приликом употребе јавног простора – Трга Републике и пешачких улица Београда – за перформансе посвећене жртвама геноцида у Сребреници, или за увођење гласова жена из Босне (женска страна рата), као и гласова давно несталих мањина – Калмика, Јермена, Турака, Јевреја, али и Немаца...”²⁴⁵

Овим поводом треба нагласити да су Дијана Милошевић и Јадранка Анђелић добитнице угледне америчке награде „Otto Rene Castillio Awards“ која се додељује за најбоља остварења у домену политичког театра. ДАХ Театар је ово признање добио 2007. године

²⁴⁴ Маја Митић, „Моја уметност јеј мој активизам“, доступно на:

<https://qcdnevnik.wordpress.com/2010/12/13/maja-mitic-moja-umetnost-je-moj-aktivizam/>

²⁴⁵ Милена Драгићевић-Шешић, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

за целокупни рад као позориште које се активно бави друштвеним проблемима, а интересантно је да овде поменемо и неке од претходних лауреата ове престижне награде, попут Боба Вилсона (Robert Wilson), *Living Theatre*, *Black Tent Theatre*, Лори Андерсон, али и Центра за културну деконтаминацију.

Ипак, могли бисмо рећи, ангажман ДАХ Театра проистиче превасходно из њихове потребе са стварањем. Дивна Вуксановић уочава исти пут код других позоришних стваралаца када пише: „Изван области уметничко-политичког деловања авангардних покрета, који су се мање или више успешно супротстављали традицији својим покушајима глобалне естетизације социјалног окружења, у новије време јавили су се појединачни покушаји да се питање: Чему уметност? постави независно од контекста групног уметничког деловања. Интересантан је, у том смислу, уметнички рад позоришне трупе Хлеб и лутке (*Bread and Puppet*), чији је оснивач и уметнички руководиоца Питер Шуман (Peter Schumann) у једном интервјуу из 1968. године децидно изјавио да је позориште у савременом свету постало излишно. `Ми морамо`, тврдио је Шуман, `или да нађемо сврху позоришта или да га напустимо.` Субверзивно деловање које је средствима позоришног језика заговарао Питер Шуман, у непосредној је вези с `герилским` начином постављања питања: Чему позориште? Да би паралела била потпуна, `академизам` је овде замењен `професионализмом`, што практично значи да се рад трупе заснива на протесту који није прерастао у професију. Овако схваћен протест – који позорницу или сцену користи као полигон за директно естетско-политичко деловање и класно разрачунавање, док учеснике у позоришном догађају при том не дели на публику и професионалне глумце међу којима је непожељан било какав контакт – не прераста, како би се то на први поглед могло очекивати, у грађански позоришни ритуал с традиционалном `поделом рада`, односно из стварности пресликаних социјалних улога које на себе преузимају публика и протагонисти представе. Бришући разлику између професионалаца и позоришних аматера- учесника позоришног спектакла, као и уклањајући рампу која традиционално дели публику од актера у представи, Шуман је постигао да социјалне теме његових `комада` достигну уверљивост иманентно сценским средствима, без обзира на то да ли се ради о проблему глади (`Вапај народа за месом`) или о безобзирним финансијским

моћницима, попут Светске банке и Међународног монетарног фонда (‘Писмо оставке...’), који дефинишу нашу социјално-економску реалност.²⁴⁶

О оваквом заокрету, који је по свему судећи својствен савременом позоришту пише и Питер Брук разматрајући домет политичког позоришта, чију суштину он види у реаговању на патњу и неправду. Оно што је за нас овде посебно интересно јесте уочавање да се под одговорношћу коју савремени театар треба да носи, често мисли како на моралну тако и на политичку одговорност, а напослетку и друштвену, и да се ти планови практичког деловања често мешају и одређују као јединствени образац поступања и деловања.

„У току рада, често нам је постављано питање: ‘Мислите ли да ваш комад може да заустави рат?’ Обавеза да одговарамо на ово апсурдно питање била је корисна, јер нас је присиљавала да преиспитујемо наша мишљења о значењу политичког позоришта.²⁴⁷

Своја промишљања Брук смешта у контекст шездесетих година 20. века, период у току којег се у све већој мери преиспитује улога уметности и уметника у друштву. Према његовом схватању: „Питању се може прићи на сасвим другачији начин. Ако демократија значи поштовање појединца, онда искрено политичко позориште подразумева поверење у сваког гледаоца; на њему је да донесе сопствене закључке, након што је позоришни чин испунио своју легитимну функцију изношења на светлост скривених комплексности дате ситуације.²⁴⁸ И затим закључује: „Политичко позориште је супротност политици.²⁴⁹

Своју тврдњу он објашњава на следећи начин: „У неколико часова, у позоришту је могуће отићи врло далеко; друштвена догађања су ту далеко радикалнија од оних које предлаже неки државник. Утопије које за живота сигурно никада нећемо доживети, могу, током једне представе, да постану стварне; можемо чак да посетимо и подземне светове, из којих се нико не враћа, и да се осећамо сасвим безбедно. Представа може да речи о ‘бољем животу’ претвори у директан доживљај и да, на тај начин, дејствује као лек против очаја.

²⁴⁶ Дивна Вуксановић, „Чему уметност: академско или герилско питање?“ у *Чему уметност*, Зборник радова, Естетичко друштво Србије, Београд, 1998, стр. 29-30.

²⁴⁷ Питер Брук, *Нити времена*, Zepher Book World, Београд, 2004, стр. 129-134.

²⁴⁸ Исто.

²⁴⁹ Исто.

Постоји само један тест: да ли су гледаоци напустили позориште са нешто више храбрости, нешто више снаге него што су имали ступајући у њега?²⁵⁰

У слично време, мада у врло различитом контексту земаља Јужне Америке, још један истакнути позоришни стваралац, Аугусто Боал прецизира принципе ангажованог театра које практикује – *позоришта потлаченог*.²⁵¹ У оквиру својих истраживања Боал се бавио начином на који народ Јужне Америке поново може да стекне функцију главног јунака у позоришту и у друштву, како човек, коме је позориште по својој основној функцији и форми и намењено, може да учествује у креирању бољег друштва посредством уметности, и коначно какве су одлике, а какви ефекти таквог начина удруживања, затим стваралаштва, али и друштвеног деловања. Иако је његов допринос неоспоран, што потврђује чињеница да теоретичари и практичари савременог позоришта широм света налазе инспирацију у његовим идејама и искуству ангажованог позоришта, сам Боал у једном интервјуу истиче: „Извели смо комад који се завршава позивом упућеном људима да се боре за своју слободу, да дају своју крв. После, неко нам је пришао и рекао: ’ОК, ако тако мислите, пођите са нама да се боримо против владе.’ Морали смо да им одговоримо да су наше пушке лажне. ’Да’, он је одговорио, ’ваше су пушке лажне, али ви нисте – ви пођите, имамо довољно правих пушака за све.’ Тада смо морали да одговоримо, ’Ми нисмо лажни, али ми смо уметници, а не сељаци.’ Постидели смо се што смо то морали да кажемо. Од тада, никада поново, нисам позивао публику да уради ствари које ја сам не бих радио.“²⁵²

²⁵⁰ Исто.

²⁵¹ „У почетку, позориште беше песма у дитирамбу: слободни народ певао је у слободном поднебљу. Карневал. Празник. А онда су владајуће класе загосподариле њиме и поставиле своје ограде. Најпре поделише народ раздвајајући глумце од гледалаца, људе који играју од оних који гледају. Готово је с празником.“ Аугусто Боал, *Позориште потлаченог*, Ниш, 2004, стр. 5.

²⁵² Интервју са Аугустом Боалом, „Theatricalizing Politics“, у: *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*, (прив.) Mady Schutzman, Jan Cohen-Cruz, Routledge, London, New York 1994, стр. 227-235. (превод цитата преузет из докторске дисертације Влатка Илића, „Стратегије опстанка извођења уживо у епохи нових медија: Нова теорија позоришта/Теорија новог позоришта у Србији“, која је одбрањена на Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду, 2010.)

Друштвени ангажман ДАХ Театра испирисан је радом представника политичког позоришта и у функцији је друштвених промена. Дијана Милошевић објашњава потребе и позицију деловања ДАХ Театра речима: „У уметничком раду мени је јако важно питање могућности избора. Уверење да позориште може да утиче на друштвене промене јесте утопија и као таква такође подлеже мом избору – да верујем у могућност утопије или не. Заиста мислим да је могућност реализације утопије могућност да се она изабере, па је тако и бирам као могућност коју живим, својим животом у театру и својим радом. Већ само веровање у утопију мења `агрегатно стање` свести људи око мене и око мог театра и нас самих који га чинимо и публике. То је у данашње време јако важно – успротивити се главном ветру који дува, а који углавном носи равнодушност, грамзивост и, изнад свега, страх. Могу да парафразирам многе који су рекли да је сваки театар који се ради с личним убеђењем политички или феминисткиње из седамдесетих година које су назначиле да је лично увек и политичко. Радећи у нашој земљи, у околностима деведесетих година, и сама сам се уверила у тачност тврдње, јер су све представе које сам радила настајале из личне, горуће потребе, а она је касније у читању представе била тумачена као политички театар. Осим свега овог, театар има јединствену способност да суочи живе људе и то је оно што га чини вечним – могућност да се сретнемо, да сведочимо, да се приче оних који немају јавни глас чују кроз светлеће тело/глас/ум глумца/глумице. Театар има јединствену моћ да живом речју и физичком акцијом насмеје, расплаче или позове на размишљање и зато је у политичком смислу делотворан. Али говорим о театру који се ради из дубоке потребе, Еуђенио Барба би рекао ране. Као и у свему, постоје различити приступи и различити театри, овде говорим о театру који ја живим и креирам.“²⁵³ Верујући у креативну и трансформативну снагу театра, Дијана Милошевић наставља: „Позориште се, пре свега, ослања на регенеративну моћ живе креације и може да понуди један другачији модел деловања и другачији модел комуникације. А то је модел у коме су вредности другачије постављене – у коме је битнија размена него скривање знања и информације, у коме је жив, непосредан контакт између људи важнији од посредованог контакта, у коме се

²⁵³ Дијана Милошевић, „Ми живимо своју утопију“, интервју водила Ана Тасић, *Сцена, Часопис за позоришну уметност*, број 3, Нови Сад, јул-септембар 2011, стр. 68-77.

модерне технологије користе да би важни проналасци били доступни свима. Звучи као утопија.²⁵⁴

Одговорност уметника, од самог оснивања ДАХ театра 1991. године, заузима кључно место у уметничком изразу ове трупе, која и претходи настанку представе, али и из позоришта произлази у виду друштвених пројеката, иницијатива, трибина и сл. Значај оваквих активности и допринос развоју савременог друштва у Србији, коментарише и Милена Драгићевић-Шешић на следећи начин: „Користећи методе јавних простора за позоришно извођење, ова трупа, још од свог првог уличног позоришног пројекта (*Ова вавилонска пометња*) заснованом колико на глумачким 'материјалима' толико и на делу (поезији) Бертолта Брехта, покушала је да се приближи не само насумично одабраној публици, већ и групи политички активних грађана, који су спремни да покрену горућа питања у ширим друштвеним дебатама. Стога су своје бројне пројекте реализовале уз Жене у црном, најактивнију мировну организацију на овим просторима. (...) Снага и храброст ове позоришне трупе којом су управљале жене, омогућила је да се у Београду чују различити гласови и да се јавни простор у Србији отвори и за гласове 'других'. Користећи различите 'културне садржаје' као и артефакте – писце који нису популарни или су дуго били запостављени, попут Брехта или Настасијевића, или широј јавности недовољно познате уметничке покрете као што је Зенит, ДАХ Театар истражује прошлост 'народа' али и прошлост града виђену кроз призму његових савремених траума. То су трауме које јавне политике (образовне, културне) намерно желе да избришу из сећања, па их игноришу или запостављају. Политика сећања јавних власти, па чак и јавног институционалног система у Србији заснована је на игнорисању па и на 'незнању', попут слогана званичне политике: Ми нисмо учествовали у рату.²⁵⁵

Поетика и етика одговорности ДАХ Театра у константном је трагању за лепотом, истином, правдом, слободом. Овде се, заправо, уметности приписује морално и обичајно дејство, тј. деловање изведено из хегеловске концепције обичајности, као и индивидуална

²⁵⁴ Исто.

²⁵⁵ Милена Драгићевић-Шешић, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

одговорност уметника, према заједници из које потиче и којој се критички обраћа. И у погледу наратива, и у смислу интерпретативних избора, у великом делу представа ДАХ Театра, присутно је позивање на етику, али не и на морализаторски тон, што би их одвело у тривијализовање позоришног језика и баналност инструментализације.

„У историји естетичке мисли могуће је открити две тенденције у одређивању узајамног односа естетичког и етичког, лепог и доброг. Једна од њих, која се протеже још од античке филозофије, одлучно инсистира на неразлучивом јединству лепог и моралног, као и на дужности уметности да се на људе врши благотворни морални утицај. Но, с друге стране, за мислиоце XIX века, да и не говоримо о XX веку, ови појмови су изгледали просто неспојиви, па чак и опречни један другом. При том су једни предлагали да се лепота принесе на жртву добру, као Л. Н. Толстој, који је сматрао да 'што се више предајемо лепоти, то се више удаљујемо од добра'. Други су инсистирали на 'свођењу морала на естетику'.²⁵⁶ У књизи *Aestetica minima*, Дивна Вуксановић из угла савременог естетичара истражује комплексност односа између две области духовног кретања у процесу настанка, рецепције и анализе уметничког дела. Са једне стране јесу естетика и филозофија уметности, а са друге етика и филозофија морала. Ослањајући се на предлоге Дивне Вуксановић, стваралаштво ДАХ Театра посматрамо из угла естетике и поетике, које ауторка истиче као токове духовних кретања, укључујући ту и питање одговорности као релевантног чиниоца процеса стварања уметничког дела. Аутентичност позоришног израза ДАХ Театра и њихово трагање за истином, лепотом, правдом, управо је у вези са одговорношћу уметника, мишљеном у контексту одговарајућег друштвено-политичког и идеолошког наратива. Отуда и повратак Бенјамину, и његовој анализи улоге уметности у нашем добу: „Бењаминова теорија деауратизације савремене уметности региструје уствари моменат у коме уметничко дело губи своју ауру – односно атрибуте непоновљивости и оригиналности, прелазећи у своје техничко 'друго' тј. у чисти медијум масовног репродуцибилитета. Губљењем ауре дело поприма техничку суштину медија који га потенцијално масовно репродукују. Техника, међутим, не може одиграти улогу медијатора у погледу одговорности која је делу била иманентна као саставни моменат

²⁵⁶ Леонид Столович, *Суштина естетске вредности*, превод: др Михаило Видаковић, Графос, Београд, 1983, стр. 128-129.

његове ауре. Техника препарира дело за тржиште, за његову масовну потрошњу, али у исто време за овај подухват није директно одговорна. Аура нестаје оног тренутка када дело себе настоји да демократизује у смислу доступности масовној публици. Уметничко дело се дакле профанизује при чему техника игра улогу носиоца ове трансмисије сфере одговорности, али тако да за њу ипак, уопштено узевши, никоме она сама не одговара.²⁵⁷

Дивна Вуксановић даље истиче да упркос песимистичким прогнозама по уметност по питању губитка ауре уметничког дела у нашем времену ова теза не важи за истинску уметност овде и сада, што се, свакако, односи на савремени театар. ДАХ Театар, у погледу естетских принципа које следи, оживљава стару традицију веза између етике и естетике (а која потиче још из античког доба), уводећи у своје делатности посредујући појам одговорности, из чега се може закључити да је етика одговорности конститутивни део њихове „естетике“, односно да је непосредно уграђена у саме принципе изворишта њихове поетике, то јест њихових свеукупних сценских извођења.

²⁵⁷ Дивна Вуксановић, *Aestetica minima*, Зограф, Ниш, 2004, стр. 11.

5. Поетика анђела

Поетику анђела у позоришном наративу ДАХ Театра бисмо неке које није имао прилике да погледа њихове представе најједноставније приближили поредећи је са атмосфером филма *Небо над Берлином* Вима Вендерса (Wim Wenders) из 1987. године. Филм је инспирисан поезијом Рајнера Марије Рилкеа (Rainer Maria Rilke), („у којој обитавају анђели“) и Петера Хандкеа (Peter Handke), који је и аутор већине дијалога у самом филму. „Облик приповедања за које су се одлучили Вим Вендерс и Петер Хандке у *Небу над Берлином* ближи је лирској прози него класичној филмској драматургији. Самим тим, заступљенија је драматургија стања него догађаја а основни сукоб – тежња анђела да постане смртно људско биће – као и бочне сукобне линије представљају пре интровертно филозофско преиспитивање драмских ликова него класичну мрежу сукобљених линија протагониста и антагониста... Лајт мотив филма јесте, с друге стране ’Песма о детињству’ Петра Хандкеа²⁵⁸ ... кроз њу се уноси код за даље ишчитавање наративне структуре (реч је о чињеници да само деца могу да виде анђеле).“²⁵⁹

Подцртавајући значај Хандкеове *Песме о детињству* за филм *Небо над Берлином* у својој докторској дисертацији, Миомир Петровић истиче: „Песмом се одмах презентује филозофско ’Вјерују’ које је у бити основног заплета: дечја и анђеоска невиност и наивност су идентичне, али, док је пред децом живот, пред анђелима је вечност која се

²⁵⁸ Кад је дете било дете
ходало је машући рукама
желело је да поток буде река
река да буде понорница
и ова бара да буде море.

Кад је дете било дете
није знало да је дете,
све је имало душу,
и све су душе биле једна.

(Одломак Песме о детињству, Петер Хандке.)

²⁵⁹ Миомир Петровић, „Митска матрица у медијским и уметничким текстовима (роман, филм, драма, слика)“, докторска дисертација одбрањена на Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду, 2008.

проводи у благости и суштинском неразумевану људске егзистенције ма колико се трудили да продру до краја у њене тајне.²⁶⁰

Мотиви анђела, карактеристични за средњовековну теологију, али и за савремене New Age покрете, за барокно осликане таванице, али и езотеричну поезију, на различите начине се и уводе у одређене наративе, и у њима, такође, имају различите функције. Оно што првенствено филм *Небо над Берлином* повезује с поетиком ДАХ Театра јесте то што анђели у њиховим делима немају пуко декоративну улогу или одговарају техничким решењима Deus ex machina, него су дубље повезани са поетиком самог дела, тачније са принципима (основама) његовог стварања.

Филм *Небо над Берлином* бележи атмосферу Берлина касних осамдесетих година 20. века, непосредно пре краја хладног рата и пада Берлинског зида. Главни ликови су анђели Касијел и Дамијел који се као тихи сведоци крећу градом, невидљиви становнима Берлина. Њихова дужност је да памте мисли и осећања пролазника да би их сачували кроз време. Архетипу колективног несвесног супротстављен је лик старца Хомера, који представља симбол историјског сећања на Берлин који више не постоји. Увођењем анђела-глумца, Петера Фалка (Peter Falk), који у филму тумачи самог себе, Вим Вендерс се поиграва са идејом *гласника*, који треба да премосте расцеп између сећања на прошлост и визије будућности. Они постоје да би се људи сетили ко су.

„Функцију анђела на Земљи аутори (Петер Хандке и Вим Вендерс) сагледавају кроз стереотипну представу анђела – њихов циљ није да мењају ток живота људи које надгледају већ да, како то сам анђеол Касијел каже: ’Записују и памте људско понашање, сведоче о људима и очувају реалност таквом каква јесте’.²⁶¹

Са имаголошке тачке гледишта, овде имамо посла с још једном стереотипијом – представама анђела, конститутивном за поетику одређеног броја дела проистеклих из продукције ДАХ Театра. Имаголошко читање стереотипа анђела у позоришном наративу ДАХ Театра подразумева разматрање њихове функције у представама у којима се експлицитно појављују (*Ова вавилонска пометња*, *Сећање анђела* и *Анђели у градовима*),

²⁶⁰ Исто.

²⁶¹ Исто.

али и питањима *како су и са којом функцијом* анђели наговештени у сценском тексту других представа.

Увођењем анђела у свој позоришни наратив, ДАХ Театар подцртава метафизичку структуру представа, прелазећи границе између видљивог и невидљивог, оностраног и ононостраног, временског и надвременског, прошлог и будућег, коначног и бесконачног, реалног и иреалног итд. Могуће је да је овај заокрет ка метафизичности ДАХ Театра нека врста аутореференцијалног одговора, или контраста у односу на активно и ангажовано бављење овог театра нашом свакодневицом. Такође, појава анђела у сценским текстовима овог театра, чини се да наговештава и промену начина остварења његове мисије, у распону од друштвеног ангажмана до исцељења социјалног простора.

„Читава извођачка техника, рецимо само, све оно што чини позоришни језик, сва начела функционисања позоришног механизма, све је то код Артоа, као и код Ничеа, замишљено тако да доведе гледаоца у стање опчињености као предуслова апсолутног веровања које је, са своје стране, предуслов поистовећивања. Сврха самог проживљавања митског, дакле узорног догађаја, проживљавања преко поистовећивања, била би двојака, истовремено и спознајна и исцелитељска: спознаја себе *преко другог*, спознаја света преко примерених доживљаја *тог другог* а у склопу универзалног догађаја, и излечење себе (и света) од *тог другог*, или измирење себе (света) *са тим другим*.“²⁶²

Јунговац Џејмс Хилман (James Hillman), пише следеће: „Имајмо на уму Јунгову опаску: ’Богови су постали болести.’ Да би се у болести видео анђео, треба имати око за невидљиво, треба некако затворити једно око и отворити друго које гледа негде другде, у други свет. Не можемо видети анђела ако претходно немамо идеју о анђелу, (...) Чак и у наукама, појаву на небу или под микроскопом почињемо да распознајемо тек пошто нам ју је неко описао, онда када знамо шта да тражимо; у умеће гледања морамо бити упућени. Тада невидљиво изненада постаје видљиво баш ту, пред оком које се жмиркајући упиње да види.“²⁶³

²⁶² Мирјана Миочиновић, *Сурово позориште, Порекло, експерименти и Артоова синтеза*, Просвета, Београд, 1976, стр. 220.

²⁶³ Џејмс Хилман, *Код душе, У потрази за карактером и позвањем*, Федон, Београд, 2010, стр. 167.

У књизи *Код душе, У потрази за карактером и позвањем*, Хилман разматра идеју душе-позвања-судбине, која је у различитим културама, традицијама и периодима измицала најприкладнијој дефиницији, па су је Римљани називали генијем, Грци дајмоном, хришћани анђелом чуваром итд. „Односи видљивог и невидљивог намећу још нека питања. Пре свега, што бисмо и правили мост између њих? Према Плотину, ’њихово је да дођу мени; није на мени да идем њима’. Могуће је да невидљива створења и не желе да нас посете. А можда су већ међу нама, попут анђела из филмова Вима Вендерса? Како бисмо то знали кад наше теорије перцепције не допуштају њихово присуство? Можда би они, заправо, били савршено видљиви кад наше доктринирано слепило не би тврдило супротно. И по чему су то невидљиви: по својој природи или због нашег визуелног дефекта?”²⁶⁴

Промишљајући идеју анђела (чувара душе) у контексту савременог човека, Хилман се из позиције психолога бави хигијеном људске душе, која је угрожена убрзаном логиком глобализације потрошачког друштва. „У царству Запада (или то беше његов трговински центар?) свест је подизала трансцендентно на све већу висину и све га више удаљавала од стварног живота. Премостива пукотина постала је космичка празнина. Богови су се повукли, говорили су песници Хелдерлин и Рилке; потребна нам је вера, додавао је Кјеркегор. Ни то не би вредело, тврдио је Ниче; Бог је, наиме, мртав. У сваком случају, премошћивање понора између видљивог и невидљивог превазилази људске моћи. (Ипак, такав мост постоји и нашој је цивилизацији надохват руке: највеличанственији икада замишљени мост јесте лик Исуса Христа.)”²⁶⁵

Анализирајући Рилкеову поезију, Мартин Хајдегер, поводом Рилкеових сликовних мотива истиче: „Анђео из *Елегија* јесте оно створење у којем претварање видљивог у невидљиво, претварање које ми вршимо, изгледа већ изведено. Анђео из *Елегија* јесте оно биће које јемчи да ће се у невидљивом спознати реалност вишег реда. Само дубље објашњење суштине субјективности може да покаже у којој мери, унутар довршења нововековне метафизике, бивствовању бивствујућег припада однос према таквом једном бићу, у којој

²⁶⁴ Исто, стр. 169-170.

²⁶⁵ Исто.

мери то биће, Рилкеов Анђео, упркос свој разлици у садржају јесте *метафизички идентично* с ликом Ничеовог Заратустре.²⁶⁶

Надовезујући се изнова на аналогију са филмом *Небо над Берлином*, позивамо се на истраживање „Митска матрица у медијским и уметничким текстовима (роман, филм, драма, слика)“ Миомира Петровића: „Један од важних ликова у овом филму је сам град Берлин, будући да у делу не функционише само као место догађаја, као сцена на којој се одвија прича већ је и сам по својој подељености и разарању током Другог светског рата прерастао у метафору. (...) На тај начин се добија квалитет митског места – уколико постоје Небеско царство (одакле су дошли анђели), Земља на коју су анђели послати и, њој донекле супротстављено 'Митско место', односно јединствено место на коме долази до споја света људи и света анђела.“²⁶⁷

Увођењем фигуре анђела у свој позоришни наратив, ДАХ Театар град Београд такође препознаје као митско место, као сећање на некадашњи Вавилон. Како изгледа, симболички узевши, анђели су овде спона са духом града (*genius loci*). Они су, истовремено, и симболичке представе које носе конотацију могућег исцељења, и то не само индивидуалног, већ и читавих градова, регија. Такође, чини се и да је Вавилонски мит је уграђен у поетику ДАХ Театра као симбол универзалне међуљудске комуникације и у суштини је свих апела које кроз своје представе ови уметници упућују, а односе се на остварење хуманијег друштва. „Вавилонска пометња“²⁶⁸ настаје када људи забораве да све

²⁶⁶ Мартин Хајдегер, *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 246.

²⁶⁷ Миомир Петровић, „Митска матрица у медијским и уметничким текстовима (роман, филм, драма, слика)“, докторска дисертација одбрањена на Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду, 2008.

²⁶⁸ Ова вавилонска пометња речи
Долази отуд што су оне језик
Оних који пропадају.
Ако их више не разумемо,
То је зато што више
Ничему не користи разумети их.
Шта вреди мртвацима
Причаги како би се
Могло боље живети? Та не наговарај
Оног што се већ охладио
Да спозна свет.
Не спори се
С оним иза кога

време причају истим (универзалним, људским) језиком. По аналогји са изреком да прст који показује на Месец – није Месец, ДАХ Театар се не препоручује као искључиви носилац моралних квалитета и неко ко има готове одговоре и решења. Насупрот томе, то што се нуди јесте модел стварања који се темељи на константном процесу рада, учења и усавршавања, и најближи је Артоовој идеји „формалног коришћења света,²⁶⁹ јер модел позоришта који ДАХ Театар представља чине непрестане пробе, трагање и контемплација, тј. отвореност за комуникацију са другим и другачијим.

„Говорећи о моделу позоришне стварности, ми смо заправо говорили и о типу спознаје до које се долази преко то и таквог модела. Гледалац се преко позоришта, преко модела које оно опонаша, упућује у значење света и живота, себе заправо, он преко позоришних слика – као фигурације митских (архаичких) слика – дешифрује свет (и себе), али не тако, поновимо, што их 'чита' као неутралан посматрач, већ тако што се поистовећује са њима као учесник, тачније као и учесник. Тај начин спознавања постаје тако емпиричким обликом спознавања истине: за сваког је извођача и гледаоца митски догађај лични догађај и лично искуство.²⁷⁰

Мотив анђела, који у појединим фазама рада ДАХ Театар уноси у своју поетику, више је од самог мотива, и тиче се саме структуре наратива: на једној страни, анђели се уистину појављују као ликови на сцени, а на другој се њихово присуство перцептивно „осећа“ или би требало да се осећа код гледалаца, као поглед „оностраног“, или „додир“ трансценденције. То, уједно, реферише несумњиво на метафизичку структуру њиховог сценског текста, дакле на један удвостручени наратив, који, као такав треба и анализирати, односно интерпретирати.

Већ чекају гробари,
Боље, стрпи се.

Бертолд Брехт, „Ова вавилонска пометња“, *Свакодневно позориште*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1977.

²⁶⁹ „Позориште је заправо само начин коришћења формалног света.“ А. Artaud, „Le theatre et la psychologie – le theatre et la poesie“, (превод преузет из: Мирјана Миочиновић, *Сурово позориште, Порекло, експерименти и Артоова синтеза*, Просвета, Београд, 1976, стр. 240.)

²⁷⁰ Мирјана Миочиновић, *Сурово позориште, Порекло, експерименти и Артоова синтеза*, Просвета, Београд, 1976, стр. 221.

5.1. (Ид)ентитет анђела у позоришном наративу ДАХ Театра

Ви, уметници који своја позоришта стварате
У великим домовима, под вештачким светлима
Пред гомилом која ћути – тражите с времена на време
Оно позориште које се одиграва на улици.
Свакодневно, хиљадолико и ничим не прослављено
Али зато толико живо, земаљско позориште чији корени
Улазе у заједнички живот људи,
У живот улице.²⁷¹

Избачени из већине званичних теолошких расправа, анђели су, како се чини, постали такође предмет сећања. У исто време, они су предмет сећања и многобројних историја уметности, које региструју њихово метафоричко појављивање и „невидљиво“ присуство. Попут неког слободнолебдећег ентитета над градом и његовим становницима, анђели као да чувају сећање на минута времена, наговештавајући будућа. Поглед анђела је, можда, онај који говори о истини града, о његовом стварном идентитету, о његовим константама и менама. ДАХ Театру је, како изгледа, овај поглед потребан, и то као она инстанца која посматра и преиспитује, као онај наратив, који је, заправо, ван времена и простора, а ипак свеprisутан, у позоришту, у стварности, у животу. Представа *Ова вавилонска пометња* из 1992. године је представа која је одредила судбину ДАХ Театра. Пресећајући се тог периода у интервјуу „Театар није пијаца“, Дијана Милошевић објашњава: „То је било јако чудно време. Постојале су разне грађанске иницијативе, читав београдски круг активних грађана. Међутим, уметници као да се нису снашли у свему томе. Већина је ћутала. А нарочито они који су били у институцијама, што је и логично јер је институције финансирала држава која је пропагирала културу заборављања и потискивања. То ћутање је било поражавајуће посебно због тога што уметници имају привилегију јавне речи и тиме

²⁷¹ Бертолт Брехт, *Свакодневно позориште*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1977, стр. 91.

је њихова одговорност велика. Постоји фантастична песма Бертолта Брехта, а цитат из те песме нама је био и остао мото –‘Да ли ће бити певања у мрачним времена? Да, биће певања о мрачним временима’. Ми смо тако одабрали, могло је и другачије. Мени није било нормално да се бавим лаком комедијом и водвиљем у тренутку када сто километара одавде неко гине у наше име.’²⁷²



Слика бр. 27. Из представе *Ова вавилонска пометња*.

Као што смо већ напоменули, анђели чине саставни део поетике ДАХ Театра. Обучени у црно, са златним крилима, први пут се обраћају публици у лето 1992. године, када поворка анђела излази на београдске улице и позива суграђане да им се придруже у антиратном протесту, како би се заједно супротставили верзији стварности конструисаној у режимским медијима. Верујући у моћ театра уживо, овде и сада, сматрале су да је неопходно да се одреде према дужности уметника у „мрачним временима“. Текст представе је монтажа Брехтове ангажоване поезије и материјала креираних од стране самих глумаца, што још једном подцртава истраживачку димензију поетике ДАХ Театра.

²⁷² Дијана Милошевић, „Театар није пијаца“, интервју водила Соња Гочанин, доступно на:

http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1083&nav_id=629083

Анђели гласници, које тумаче Маја Митић, Мирела Павловић, Слободан Бештић, Варја Ђукић и Петар Рајковић упозоравају на оно што ће се тек десити, проговарајући против рата, национализма и деструкције. Кроз њихове апеле препознајемо Бењаминовог *Анђела историје*, који представља опомену савременом човечанству: „Кле (Paul Klee) има слику која се зове Angelus Novus. На њој је приказан анђеоло који као да покушава да се удаљи од нечега чиме је запањен. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Тако би морао изгледати анђеоло историје. Лице је окренуто прошлости. Оно што ми видимо као низ догађаја, он види као једну једину катастрофу што непрекидно гомила рушевине преко рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би се зауставио, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја да му је разапела крила и анђеоло више не може да их склопи. Та олуја га незадрживо гони у будућност, којој окреће леђа, док гомила рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо напретком јесте та олуја.“²⁷³

Интерпретација и концепт *Анђела историје* Валтера Бењамина ће послужити као инспирација многобројним уметницима попут Тонија Кушнера (Tony Kushner) и Лори Андерсон²⁷⁴, али га препознајемо и у тексту песме „Погледај дом свој, Анђеле“ Рибље чорбе са албума Истина из 1985. године. За разлику од Анђела историје, анђели ДАХ Театра се буне, упозоравају, протестују, покушавајући да спрече катастрофу.

У поглављу „Анђели на тргу“ Вилијам Кливленд (William Cleveland) описује атмосферу и утиске уочи првог извођења представе *Ова вавилонска пометња*, које је одржано 20. јула

²⁷³ Валтер Бењамин, „О схватању историје“, доступно на:

<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije>

²⁷⁴ Laurie Anderson, The dream before

It begins....

She said: What is history?

And he said: History is an Angel

Being blown backward into the future.

He said: History is a pile of debris

And Angel wants to go back and fix things

To repair the things that have been broken.

But there is a storm blowing from paradise

And the wind keeps blowing the Angel

Backward into the future

And this storm, this storm

Is called progress.

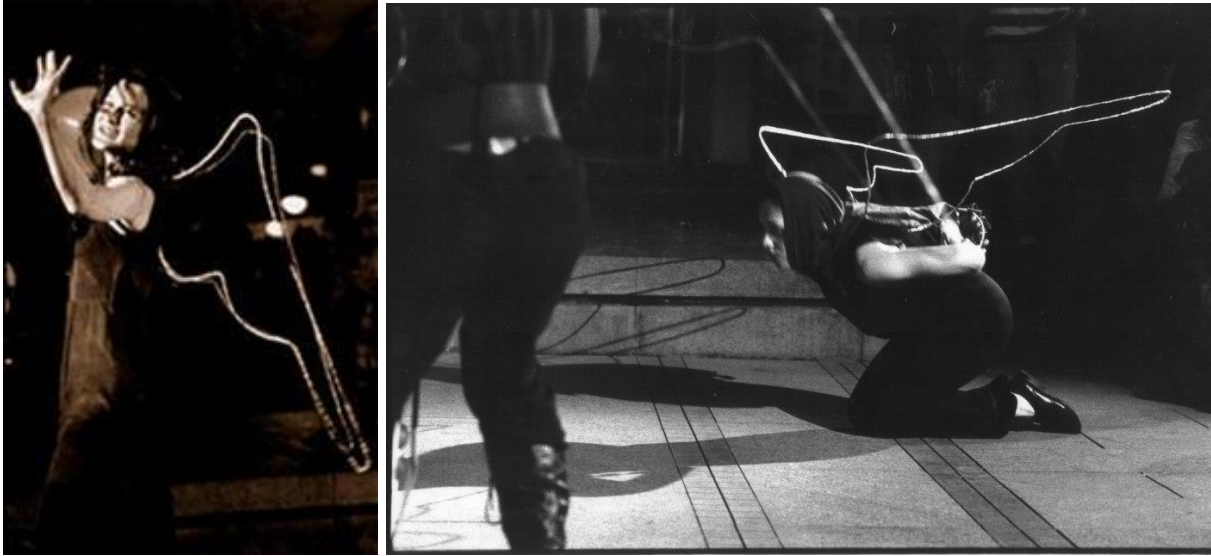
1992. године: „Дијана погледом скенира окупљене. Ту су људи у оделима, мајке са децом, студенти са ранчевима, и да, мушкарци у униформама. Полако јој је синило да су војници свуда, посматрају радњу, нервозно се гледају међу собом, наоружани. Осећа се као да стоји на ивици провалије у очекивању налета ветра који ће је оборити на једну или на другу страну. У исто време је и усхићена и престрављена опасношћу ситуације за коју је прерано да доноси закључке. Међутим, како глумци настављају, нико се не помера. Сви слушају.“²⁷⁵

Посматрано из перспективе ДАХ Театра, премијерно извођење представе *Ова вавилонска пометња* на Тргу Републике јула 1992. је било успешно. Они су желели да привуку публику и одиграју представу до краја без прекидања. Постигли су много више од тога. Многи су остајали да виде цео перформанс. Неки су чак после прилазили да им се захвале на изазову. И метафорички и дословно речено, анђели су у овој представи заиграли у једном 'мрачном времену' и атмосфери рата.

„То је било веома опасно време да се јавно говори у Београду. Ипак, као анђели које су оживели, осетили су као да су били благословени на неки начин. Дијана такође верује да их је чувала њихова наивност и идеализам. `Нисмо били свесни колико је то било опасно. Наступали смо дан за даном испред Културног центра Београда, државне институције. Окружени стотинама људи који су били за рат. Недалеко одатле се одржавао митинг подршке рату уз националистичке песме. Али ми смо некако били заштићени. Када би неко пробао да реагује насилно, други би га заустављали. То није био агитпроп – ми смо употребили анђеле. Имали смо фокус и вештину у перформансу, тако да су глумци били тотално усредсређени на то што раде. На крају сам видела потребу да се у нашој земљи чују други гласови. И што је најважније, веома смо дубоко осетили да можемо да створимо промену помоћу позоришта`.“²⁷⁶

²⁷⁵ William Cleveland, *Art and Upheaval: Artists on the World's frontlines*, New Village Press, Oakland, CA, 2008, str. 287.

²⁷⁶ Исто.



Слике бр. 28. и 29. Из представе *Ова вавилонска пометња*.

Притом, сам уметнички, поетички и друштвени контекст овог театарског чина, у најужем смислу речи, чиниле су и друге представе које су се у исто време играле у институционалном позоришту тих деведесетих година. Њима се у тексту „Друштвена стварност и београдска позоришта (1991-1995)“ бавила Александра Јовићевић: „Тако, уместо да реагује на стање у земљи, да храбрије репертоарски иступи, ако не играњем субверзивних представа, а онда макар са вишим степеном друштвеног ангажмана, позориште се затворило само у себе, рачунајући управо на сопствену жељу, а не жељу гледалаца, како се тврдило, да побегне од ужасне стварности.“²⁷⁷ Наводећи речи Мирјане Миочиновић, која је изјавила да „појединац јесте немоћан, али то не значи да није одговоран“, Александра Јовићевић нас подсећа на њен чин непристајања да држи предавања на Факултету драмских уметности у Београду, у знак протеста против рата који је 1991. букнуо на територији тадашње Југославије. У истом броју *Театрона* налази се и интервју са професорком Миочиновић: „Дакле, у то време води се рат у границама земље у којој живим, људи гину, руше се највреднији споменици културе, студенти којима ја треба да предајем свакога дана могу да буду мобилисани. Па ваљда су то довољни разлози, довољни ’конкретни поводи’, да човек пожели да се томе успротиви на неки од

²⁷⁷ Александра Јовићевић, „Друштвена стварност и београдска позоришта“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 118, стр. 45.

начина који су му доступни и за које мисли да би могли бити ефикасни. Ја сам у то време ипак била професор универзитета с нешто личног угледа, моје је образовање такозвано хуманистичко и оно захтева одређен склад између прокламованих уверења и поступака, и било је природно да учиним нешто, дакле не само да кажем, већ учиним нешто, што ће ме јасно, недвосмислено и уз личне последице ставити на другу страну од оних који прихватају скандал рата. А шта сам ја то могла као појединац да учиним осим да заложим управо тај свој лични углед, који је делом везан за углед саме професије (професора универзитета), и то на радикалан начин, одрицањем од свега што ме повезује с државом, с њеним институцијама?²⁷⁸ Наслов интервјуа „Немам ту шта да тражим“ је уједно и коментар на етику, естетику и политику институционалног позоришта у Србији тог времена, међутим, „Све ово време, ових ’десет крвавих година’, имала сам искреног занимања само за независне трупе, за ДАХ Театар, Плаво позориште, за представе у Центру за културну деконтаминацију, у којима је било истомишљеничке блискости и стваралачке страсти која је ишла до саможртвовања.“²⁷⁹

О значају овог позоришног догађаја у тренутку у којем настаје, али и чињеници да је *Ова вавилонска пометња* прва представа тек основаног ДАХ Театра, са којом он храбро наступа у незаштићеном амбијенту градских улица, Александра Јовићевић пише и у *Урбаном спектаклу*, у поглављу које се тиче урбаних провокација: „Дакле, ако занемаримо увек неадекватан и старомодан репертоар наших етаблираних позоришта (нпр. политичке представе осамдесетих и антиратне представе по завршетку рата) онда се може слободно рећи да је паратеатарски осећај код грађана Србије рођен Вавилонском пометњом, уличном представом у лето 1992. године, пропраћеном чуђењем и неразумевањем људи на улици, од којих су се неки крстили, а други забезекнуто зурили у глумце из трупе ДАХ Театра који су у поворци, сваког дана, петнаест дана за редом, пролазили су кроз центар града и изводили представу по Брехтовим текстовима, као

²⁷⁸ Мирјана Миочиновић, „Немам ту шта да тражим“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 118, стр. 39.

²⁷⁹ Исто, стр. 41.

својеврсни позоришни одговор на рат који је тек почињао на тлу некадашње Југославије.²⁸⁰

Поред тога што Александра Јовићевић бележи утиске случајне публике *Вавилонске пометње*, указујући уједно на друштвени амбијент у којем она настаје, ништа мање није значајна ни контекстуализација овог чина у односу на официјелну, институционалну праксу и њене носиоце: „На највећи презир овај пројекат ДАХ Театра наишао је код самих позоришних професионалаца који су навикли на идеју да бавити се алтернативним или експерименталним позориштем, значи бити на маргини позоришних збивања и непризнат у главној струји позоришта. Тај иманентни конзервативизам наших позоришних уметника и њихове публике испливао је на површину током протеста, где је међу његовим покретачима најмање било позоришних људи, а много више уметника попут сликара, скулптора, видео уметника, музичара. Па ипак, управо у овој уличној представи ДАХ Театра крила се клица будућег отпора према државном насиљу и безакоњу. У тој концепцији театра у коме се провоцира понашање ненамерне публике и њена реакција, импровизује догађај на лицу места, убацивањем 'зрна' естетике у свакодневицу, као и мешање публике и извођача у својеврсном ритуалу, дошло је до отелотворења идеје позоришта као средства за генерисање и артикулисање социјалног бунта и непристајања на наметнуту стварност (рат, осрамоћеност нације због учешћа у њему, крађе на изборима, кршење људских и грађанских права, ентропије свих моралних вредности, 'економије деструкције', беде.)²⁸¹

Деведесетих година прошлог века су настали и Истер театар, Плаво позориште, Мимарт, Торпедо, Шкарт, Омен Театар, који су такође освајали градске просторе и градску публику, али се значај ДАХ Театра потврђује у њиховом континуитету и доследности, као и у, по нашем мишљењу, правој мери да друштвени ангажман изрази позоришним средствима.

²⁸⁰ Александра Јовићевић, „Театар, паратеатар и карневал: грађански и студентски протест у Србији 1996-1997.“ у: *Урбани спектакл*, (прир.) Милена Драгићевић-Шешић и Ирена Шантевска, Клио, Београд, 2000, стр. 153-154.

²⁸¹ Исто.

Иако им је у то време медијски простор, свакако био ускраћен и оптерећен општим стањем кризе, санкција, безнађа, незаинтересованости са једне, и неким новим вредностима и естетским феноменима које ће обележити деведесете године прошлог века, са друге стране, њихов друштвени ангажман није могао да остане препознат.²⁸² То је време и масовног исељавања младих и образованих људи из земље, чиме ће се ДАХ Театар бавити у својој представи *Путници*.

У представи *Сећање анђела* из 1996. године, стереотип анђела је коришћен у функцији призивања колективног људског сећања. Тиме је стереотип анђела, заправо, повезан са архетиповима преузетим из колективно несвесног, а који су, у извесном смислу, „одговорни“ за митско ишчитавање идентитета наше прошлости. Наиме, три пала анђела, које играју Сања Крсмановић Тасић, Валентина Миливојевић и Маја Митић, бачена су на земљу и покушавају да се прикажу људима, што је немогуће док год људи не верују у њих. Анђели се у овој представи приказују као посредници између идеја и људи, неба и

²⁸² Наводимо свега неколико домаћих текстова:

“У строго контролисаној, усмереној и енергетски набијеној ритуалној игри четворо глумаца Брехт је проговорио као наш најживљи и најсавременији савременик - против покоља и против тоталитаризма... Могућа херметичност знакова суспрегнута је надасве снажним, прецизно каналисаним, чистим и свима доступним емоцијама.“

Дубравка Кнежевић, *ПАЦИФИК*, август 1992.

„...ова представа је иницирала сценску игру која надилази саму себе и која у поезији - нимало случајно баш социјално и политички ангажованог Бертолта Брехта, проналази покриће за свој жесток ангажман у времену распламсавања ратне хистерије на тлу некадашње Југославије.“

Александар Милосављевић, „Плес на остацима света“, *Време*, 04.12.1995.

„Представом ДАХ ТЕАТРА открива се истина наше лоше свакодневице, односно ‘какво је време у коме је разговор о дрвећу готово злочин’.“

„Отменост уличног васпитања“, *Борба*, 23.07.1992.

„Посебно је била запажена представа Вавилонска пометња - драма бунта - против свеопштег ћутања, мржње, огољености на национ.“

С. Ђ. „Бунт против зла“, *Новости*, 07.08.1992.

земље, духовног и материјалног. Заправо, сећања анђела симболизују архетипско колективно несвесно, резервоар људских искустава, и као таква, она су опшетељудска и универзална, и имају одговоре на сва људска страдања и патње.

Према речима Јунга колективно несвесно је „као талог искуства, а истовремено и као априори истог, слика света која се формирала током еона.“²⁸³ Он је доследан у свом ставу да је и уметност највећим делом творевина рада колективног духа заједнице, и да талентованог појединца – уметника користи само као средство преноса универзалних идеја.

Текст представе састављен је од текстова Октавија Паса, Хосе Анхел Валентеа, Рајнер Марије Рилкеа, Сема Шепарда и фрагмената из Библије, а драматургију и режију потписују Дијана Милошевић и Јадранка Анђелић.

„Они [анђели] се сећају својих различитих живота на Земљи и живе делиће својих разбијених сећања. Сећања о мрачним временима, сећања на представе које су играли као уметници анђели, сећања свих нас. Они су мост између светова горе и доле. Они певају, слушају оперу, играју делове својих представа, плешу, оплакују. Они говоре анђеоским језиком који се може разумети једино срцем. Они пружају љубав. У исто време опомињу људе и зову их да се пробуде јер без људи они не постоје.“²⁸⁴

Наведена објашњења, могу нам бити од помоћи у интерпретирању појаве анђела у представама ДАХ Театра у функцији реконструкције и ревалоризовања сећања, а насупрот званичној историографији, о чему је и раније било говора, али не у овом контексту тумачења. Поједностављено речено, анђели овде заступају нестала и изгубљена сећања, они су друга страна „историје“ градова у којима се појављују.

У чланку „Чекајући анђеле“ Зорица Јевремовић је покушала да нам пренесе атмосферу поменуте представе, алудирајући на реакције публике: „После представе *Сећање анђела*, у свету већ познатог београдског позоришта ДАХ Театар, пошто је већ десетак минута прошло како су три анђела (...) напустила место игре у дворишту Павиљона Вељковић,

²⁸³ Карл Густав Јунг, О психологији несвесног, у: *Одабрана дела К. Г. Јунга*, Матица српска, Нови Сад, 1977, II том, стр. 74.

²⁸⁴ Дијана Милошевић, поводом представе *Сећање анђела*, доступно на: www.dahteatarcentar.com

троје гледалаца се гласно запитало: 'А хоће ли се они вратити?' Питали смо их ко су то они који ишчекују да се анђели врате међу нас, већ добрано смрзнуте гледаоце, увелико после поноћи. Били су један студент друге године архитектуре, један бруцош шумарства и једна гимназијалка. Права публика, чиста срца и бајковитих погледа на свет, свет реалности дотакнуте магијом позоришне игре.²⁸⁵

Међу представама у којима су анђели наговештени у сценском тексту пре свега издвајамо *Зенит – Историја једног заноса*, где анђели представљају духове мртвих песника зенитиста, који се, попут халуцинаторних визија, појављују остарелом Љубомиру Мицићу. Они „играју“ сцене из његовог бурног живота најављујући његову смрт.

Функција анђела у представама *Легенда о крају света*, *Документи времена* и *Присуство одсуства* је наговештена у архетипском колективном сећању, на које се ове представе имплицитно позивају. Кроз мотиве старих књига, библиотека, које чувају универзална људска знања и искуства и ликове попут старих библиотекарки или *Неколико стотина година старе жене која је све већ видела*, сугерисана је наново функција анђела гласника, са циљем да, као и Бенјаминов *Анђео историје*, упозори човечанство да ће се искуства из прошлости понављати док год лекције из прошлости нису научене.

У представи *Случај Хелен Келер*, лик учитељице Ани Саливан сценским средствима је представљен као анђео чувар, уз чију помоћ Хелен Келер успева да изађе из таме физичких хендикепа и психолошке изолације и оствари се као успешна књижевница, активисткиња и борац за људска права.

Коментаришући представу *Анђели у градовима* из 1998. године, редитељка Дијана Милошевић каже: „Поиграли смо се са идејом чишћења од историје пошто мислимо да не можемо да кренемо напред док не освестимо наслаге историје која се овде дешавала, и која је је врло често бурна, крвава и тешка. У представи смо се чистили од историје, а чистили смо и саму историју. У неком другом смислу може да значи да смо играли процес исцељења.“²⁸⁶

²⁸⁵ Зорица Јевремовић, „Чекајући анђеле“, *Лудус*, 15.10.1996.

²⁸⁶ Дијана Милошевић поводом представе *Анђели у градовима*, доступно на: www.dahtearcentar.com



Слике бр. 30, 31 и 32. Из представе *Анђели у градовима*.

Представа *Анђели у градовима* играна је на Великим степеницама на Калемегдану, уз залазак сунца. Четири анђела које тумаче Владан Аврамовић, Сања Крсмановић Тасић, Маја Митић и Алистер Олафлин (O'Loughlin), преобучена у ратнике и скитнице, појављују се са прибором за чишћење, док уче градску биографију, мере је и обележавају за чишћење. Када се ритуал чишћења заврши, анђели чувари нестају.

Назив представе *Анђели у градовима* реферише на *Анђеле у Америци*, бескомпромисну и беспштедну критику Реганове Америке Тонија Кушнера. Заснивајући своје схватање позоришта у највећој мери на активном учешћу гледалаца, Кушнер је уверен у „трансформативну моћ позоришта“ коју је – „као могућности спајања историје, актуелних догађаја и живе имагинације“²⁸⁷ – открио проучавајући Брехта. Пред своју публику он износи најсложенија и најболнија питања садашњице. („Садашњица је *увек* једно грозно место. И остаје грозна за нас, поприште нашег злочина, место наше срамоте“, каже Кућевна у драми *Код куће / Кабул*.) Поштовање према гледаоцима изражава провокацијама, таквој публици је захвалан, свестан да у потпуности зависи од ње, јер је то публика „која од позоришта не очекује само пријатно проведено вече него је спремна да поставља питања и да сама буде питана.“²⁸⁸

Своје поверење у трансформацијски потенцијал позоришта Тони Кушнер образлаже на следећи начин: „Ја мислим да људи у уметности траже начин да се приближе дубоким, интимним, понекад варљивим истинама, али и јасним и оштро постављеним питањима, на

²⁸⁷ James Fisher, *The Theater of Tony Kushner*, Routledge, New York, 2002. (Сви цитати Тонија Кушнера преузети из истог есеја: Славко Милановић, „Лековито позориште Тонија Кушнера“, *Театрон* 148-149, јесен/зима 2009, стр. 49.).

²⁸⁸ Исто.

која не могу да нађу одговор у јавној комуникацији. Позориште укида исвесну врсту унутарње усамљености, или придружује властиту усамљеност усамљености других људи. Мислим да то може да буде лековито.²⁸⁹ Према његовом схватању, могли бисмо рећи, 'лековито' позориште јесте оно које се супроставља „надуваном индивидууму (...) који ће се коначно распрострти до својих нестабилних, неподношљивих граница, и распрнути“, које усамљености супротставља алтернативу – посвећеност колективности, као идеалу и „достижном политичком циљу.“²⁹⁰

У *Анђелима у Америци*, да би обезбедио универзалност теми индивидуалне патње лика Прајора Валтера, који умире од сиде, писац призива у помоћ иконографију хришћанства и јудаизма. „Инспириран описом Анђела историје Валтера Бењамина, приказаном на слици Пола Клеа 'Angelus Novus' – он кључну реплику Прајора Валтера 'Ми живимо прошлу наду', преко фигуре Анђела, ставља у шири историјски контекст. Одуван у далеку будућност ветровима прогреса, Анђео гледа уназад на рушевине историје. Из те перспективе прошлост, садашњост и будућност изгледају нераздвојиво повезани. (...) Борећи се са Анђелом (са сазнањем ефемерности индивидуалне егзистенције) Прајор схвата да – учећи из трагичне прошлости – можемо да извучемо неку врсту универзалног аргумента за наду: важно је да наставимо да се опиремо незнању и суочавамо са нужностима и неизбежностима будућности; треба да се опиремо осећању исцрпних алтернатива и 'живимо прошлу наду', како Прајор каже.“²⁹¹

Фигуре анђела у представама ДАХ Театра отелотворују такав поглед уперен ка заборављеној прошлости, разрушеној садашњости и будућности, која би могла бити другачија од актуелне стварности која нам се намеће као једина могућа. На делу је тако креирање могућности једне *нове* стварности.

У есеју „Кратка запажања о новом (театру)“ Ханс-Тис Леман трагање за „новим“ у театру види као обележје делотворне хуманости и хуманизма. „*Ново* се више не може пронаћи у објекту (продукцији, представи, перформансу), већ у специфичном стварању односа са

²⁸⁹ Amy Barrett, *The way We Live Now*, New York Times, oct. 2001.

²⁹⁰ Tony Kushner, *Perestroika, Afterward*.

²⁹¹ Славко Милановић, „Лековито позориште Тонија Кушнера“, *Театрон* 148-149, јесен/зима 2009, стр. 50-51.

гледаоцима /учесницима /слушаоцима и између њих. Ту постоје могућности за *ново*, пошто естетска пракса довођења у везу, комуницирања, заједништва, ситуације, интеракције и, коначно, али не и најмање важно, пажње која је усмерена на властито деловање – као таква има небројене могућности и мање је у опасности да репродукује старо у нечему што можда само подсећа на ново рухо. Отварањем граница које одвајају позориште и перформанс од великог броја других активности (личне, политичке, друштвене, уметничке), *ново* се јавља зато што такве праксе не могу да се уоквире као специфична активност нити као систем, већ отварају питање, жудњу за нечим другачијим. Ако је ново, у ствари, како је сматрао Адорно, идентично са жељом за новим, онда постоји критеријум за новину у театру: она постоји тамо где је непогрешиво присутна и жива жеља за *новим*.“²⁹²

Ако је смисао увођења анђела *novum*, у поетичком смислу речи, онда би овде фигура анђела мола бити ишчитана као персонализација идеје хуманизма, пројектоване како у прошлост, тако и у будућност човечанства, управо попут бењамински интерпретираног Анђела историје. На другој страни, Адорнов појам новине, у уметничком делу, задржао би, у исто време, потенцијал за ангажман, до кога је ДАХ Театру, како нам се чини, изузетно стало.

Истраживачки и креативни процес рада уметника окупљених око идеје позоришта ДАХ Театра представља уједно и активан динамички модел процеса рада на себи, јер се њихова жеља за новим, на трагу Леманових интерпретација Адорна, може разумети и као стварање не само новог или другачијег, а свакако бољег друштва, већ и нових *себе*; на чему и почива трансформативну моћ ДАХ Театра. О томе говори и редитељка Дијана Милошевић, истичући: „Рад тј. живот у ДАХ Театру доживљавам као непрекидно брушење, као чишћење од свега непотребног. Пре свега брушења саме себе а затим и мојих колега и колегиница. (...) Међутим, да би на крају тог дугог и комплексног процеса, који резултира представом, угледали на моменат тај сјај избрушеног камена или пробали ’вино’ које се дуго дестиловало, ја свесно узимам улогу редитеља који тражи, не пристаје на лака решења, иритира, наређује, иде против заједничких навика, инерције, пречица, да

²⁹² Ханс-Тис Леман, „Кратка запажања о новом (театру)“, *Театрон* 148/149, превео са енглеског Зоран Пауновић, јесен/зима 2009, стр. 21-22.

би у једном тренутку сви били награђени. Да ли је та награда представа? Или је та награда могућност живљења тренутка сада и овде, без остатка. Тренутка који може да победи све тешке моменте унутар наше мале заједнице или спољних околности које су у нашем случају биле околности живота у земљи која пролази кроз рат и деструкцију. Или је то могућност креирања паралелне реалности, простора који омогућава сећању да живи у пуном достојанству. Сећању које даје могућност да се истина опет чује, да се да глас онима који се не чују било зато што више нису међу нама или зато што су им гласови утишани услед разних околности. (...) Простор који креирамо кроз наш рад је истовремено врло конкретан, физички простор и виртуелни простор који се протеже преко физичке егзистенције. Који чини да тај тренутак, када све стане, као у Чеховљевим драмама, тренутак у коме 'пролазе анђели' а који се назива мојим животом, живим са пуном свешћу и достојанством.²⁹³

Употреба стереотипа анђела у продукцији ДАХ Театра, један је од симптома еклектицизма, везаног и за духовне покрете Новог доба. То Ново доба не одустаје од сећања, али ни од хуманих и утопијских визија будућности. Поглед анђела може бити протумачен и имаголошки, као поглед другог, односно место укрштања историје, појединца и будућег времена.

5.2. Фестивал „Театар као пут исцељења“ (2003.)

До скоро се мало, како код нас тако и у свету, размишљало о исцелитељској функцији театра. Ако се изузме катарза, којој се покаткад приписивао и ефекат медицинске природе, позоришта чија је сврха, осим уметничког ефекта, и исцељење, веома су ретка и ова њихова мисија се потцењује и занемарује. А шта се, у ствари, у случају ДАХ Театра, мисли под исцељењем, и какве је оно природе, те на који начин је, евентуално, у вези са имаголошким тумачењима која се тичу идентитета, оствареног на релацији: ја – ми – они.

²⁹³ Дијана Милошевић, „Театар као ритуал сећања“, доступно на: www.dahteatarcentar.com

По нашем схватању, овде је реч о покушајима „исцељења“ одређеног културног простора, кроз различите интерпретативне визуре које процесуално доводе до идеала помирења.

„Театар као пут исцељења“ назив је фестивала и конференције која је одржана у Београду 23-27. маја 2003. године, а чији је домаћин био ДАХ Театар. Том приликом се окупила интернационална екипа теоретичара и практичара позоришта, активиста и уметника који се у својим областима баве питањима интеграције и трансформације тешких, егзистенцијалних искустава, користећи позоришне технике, са циљем да се размене различите идеје и искуства уметника из целог света. Дакле, која је улога и моћ театра и уметности у истраживању садржаја везаних за излечење и помирење? Каква је моћ уметности при суочавању са злочинима почињеним у наше име? Који су начини исцељења рана почињених током протеклог периода у нашем региону?

„Ритуали и шаманистичка пракса су исходишта театра. Познавање космоса, звезда, лековито биље и церемоније излечења су претходиле савременој медицини. Уметност, па и театар какав га познајемо данас се одвојио од свакодневног живота, као и модерна медицина. Наш свет карактерише одвојеност функција различитих области знања и уметности, али и тежња да се оне поново на неки начин споје или прожму. Савремени театар све више преузима на себе улогу духовних дисциплина, а његова исцелитељска моћ све је очигледнија. На неки начин се враћамо почецима.“²⁹⁴

На трагу Артоових истраживања, ДАХ Театар се бави спознајном и исцелитељском функцијом театра. „Позориште је, једном речју, инструмент спознаје и лек за дубоке болести заједнице. Спознаја и исцељење су један јединствен искуствени процес, они заправо постају јединственим искуственим процесом захваљујући предмету и начину ритуалног (позоришног) извођења. Истина се, наиме спознаје на тако конкретан, те дакле и тако суров начин, да сам чин спознавања мора и неизбежно да буде и чин исцељења.“²⁹⁵

У оквиру фестивала приказане су представе: *Хронике* (Пољска), *Бела жена са Запада* (САД), *Песма Мбире* (Зимбабве), затим предавања и презентације: „Позориште, сећање и

²⁹⁴ Јадранка Анђелић, поводом фестивала „Театар као пут исцељења“, доступно на: www.dahteatarcentar.com

²⁹⁵ Мирјана Миочиновић, *Сурово позориште, Порекло, експерименти и Артоова синтеза*, Просвета, Београд, 1976, стр. 227.

отпор“ (Аргентина), „Исцелитељска моћ театра“ (БИХ), „Психодрама – терапевтска техника и/или уметничка форма“ (Србија), *Унутрашња мандала* (Србија), „Исцељење од државног насиља са становишта будизма“ (БИХ/САД), *Хлебне приче*, инсталације: „Боја времена“ (Аргентина), видео радови: „Кали“ и радионица Таико бубњева (Италија). Програм се одвијао у Битеф театру, Народном позоришту, Културном центру Рекс, Музеју афричке уметности, а свечано је отворен ДАХ Театра Центар за позоришна истраживања у Марулићевој улици, у адаптираним просторијама Основне школе Петар Други Карађорђевић.

ДАХ Театар је наступао са представом *Мане забрањеног сећања* из 2001. године, која је рађена у сарадњи са *7 Stages Theater* (САД) и бави се темом емиграције из угла интерпретирања тема националног и културног идентитета уметника који стварају изван своје територије и језичког говорног подручја. Настала монтажом текстова Лори Андерсон, Валтера Бењамина, Дубравке Угрешић, Карлоса Фуентеса, *Ellis Island* монографије и мотивима компјутерске игрице *Dark Ages*, представа актуелизује проблем новог налета иселавања младих и образованих људи након демократских промена из 2000. године. Поставља се питање да ли и колико смо као друштво одговорни за злочине почињене у наше име, које нисмо починили, али и питање одговорности уметника и изналажења инспирације и извора снаге у мрачним временима.

Заједнички именитељ техника које овај фестивал препоручује: ламентација, односно врсте традиционалног напева; свирање традиционалних музичких инструмената попут мбуре и таико бубњева; затим технике из психодраме; вежбе дисања из будистичких пракси; плес и др, начини су да се путем уметничког израза кроз причу, слику, ритам, звук, покрет, постигну прочишћење, саосећање и исцељење.

„Опчињеност истом ’магијском’ силом не захтева нужно и равноправно су-деловање свих присутних, напротив: маг, врач и глумац јесу повлашћени посредници, изабрани медијуми захваљујући којима и остали учесници задобијају део тајне, али само део. Позоришна представа на тај начин постаје терапевтски ритуал у којем је маг – извођач (који у артоовској замисли једнако трпи преображај, спектакл је ту и ради њега), а гледалац је тај који треба да буде опчињен да би био исцељен. Гледалац је, једном речју, објекат једног

исцелитељског чина који, путем 'реверзибилности слика', изазива у њему дубоке потресе и промене.²⁹⁶

Кроз свој истраживачки рад, ДАХ Театар се бави и терапеутском и исцелитељском улогом театра у контексту савременог друштва, препоручујући позориште и као место и као средство за превазилажење трауматичних искустава, са циљем изградње хуманије, праведније, здравије заједнице. У *Огледу о позоришту* из 1908. године Томас Ман (Thomas Mann) наговештава функцију театра: „Стварност позоришта, његово директно деловање на конкретан скуп заједно са његовом жудњом за деловањем, изузетнијом од свих осталих уметности, све је то био разлог због чега се позориште одувек тако радо, тако бескрупулозно служило вануметничким средствима деловања, зашто је ствар пребацивало у туђе области и звонило на сва доступна звона. Користило је социјална, политичка, национална, морална средства деловања – није дозволило да му промакне најдостојанственије од свих дејстава – религиозно, можда ће га у будућности још мање пропуштати. Шилер је у свом огледу о позорници мајсторским реченицама осветлио сродство деловања религије и позоришта. Ако његове мисли доведемо до краја, не изгледа више немогуће да би, у некој будућности, када више не буде цркве и када једино позориште буде задовољавало симболичне потребе човечанства – оно могло да преузме наследство цркве и у својој збиљи постане храм.“²⁹⁷

У покушају да одговоримо на Хајдегерово питање: чему песници у оскудна времена, наводимо будистичку молитву, коју је у представи *Не/видљиви град* приликом фестивала „Преношење пламена“ 2011. године изговорила глумица данског ОМ театра Хисако Миура:

Нека постанем за сва времена, сада и заувек,
Заштитник онима који немају заштите,
Водич онима су изгубили пут,
Брод онима који треба да пређу океан,
Мост онима који треба да пређу реку,

²⁹⁶ Мирјана Миочиновић, *Сурово позориште, Порекло, експерименти и Артоова синтеза*, Просвета, Београд, 1976, стр. 250.

²⁹⁷ Томас Ман, „Оглед о позоришту“, 1908. у: *Филозофија позоришта*, (прир.) Радослав Лазић, Фото футура, Београд, 2004, стр. 238.

Склониште онима који су у опасности,
Светиљка онима којима је потребно светло,
Уточиште онима који га траже
И слуга свима који су у невољи.

Нека бол сваког живог створења
буде потпуно уклоњен;
да будем лекар и лек
свим болесним бићима на свету,
све док сви не буду излечени.

Баш као простор
или значајни елемент као што је земља,
да и ја увек дајем снаге животу
свих бескрајних створења.

И све док им не умине бол
да будем извор живота
у свим областима разноликих бића
која постоје до краја простора.²⁹⁸

Верујемо да ова молитва на симболички начин илуструје тежње уметника окупљених око идеје ДАХ Театра, које остварују кроз свој истраживачки, креативни и друштвено ангажовани процес рада, а које се огледају у преузимању одговорности уметника да се својим активним присуством ставе у службу општег добра и на тај начин, посредством свог стваралачког ангажмана, дају свој креативни допринос заједници.

²⁹⁸ *Entering the Path of Enlightenment: The Bodhicaryavatara of Buddhist Poet Shantideva, A Guide to the Bodhisattva's Way of Life*, George, Allen and Unwin, London, 1971, (превод преузет из: Согјал Ринпоће, *Тибетанска књига живота и смрти*, Лом, Београд, 2001, str. 157.

6. Закључна разматрања

ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања је позоришна лабораторија основана јуна 1991. године и од тада функционише као независни театар који се бави развијањем савременог театарског језика, базираном на истраживању глумачке вештине и редитељског креативног процеса. *Позоришна лабораторија* рефлектује концентрисаност на експериментисање у трагању за питањима која ће омогућити развој уметничке и индивидуалне личности. Креативни процес ДАХ Театра укључује континуиран тренинг уметника, неопходан за физички и духовни развој.

Студију о ДАХ Театру смо започели претпоставком да је позоришна, односно уметничка извршност предуслов за успешну реализацију свих осталих елемената који чине оквир деловања ДАХ Театра. Представама које у раду наводимо кроз анализу позоришног језика, текста представе, простора извођења, музичке инсталације, визуелног идентитета представе итд. које смо окупили око четири идентификациона нивоа (културни идентитет Београда, колективни културни идентитет, идентитет уметника и ид/ентитет анђела), желели смо да укажемо на то због чега је идеја позоришта ДАХ Театра нама битна. Закључно са 2015. годином, позоришна продукција ДАХ Театра броји 27 представа.²⁹⁹

ДАХ Театар смо у овом истраживању представили као динамички интегративни и инклузивни модел артикулисан у домену културне политике, који кроз своју поетику редефинише и реafirмише мултикултурни и мултиетнички идентитет у урбаном контексту. У том светлу смо као пример навели представу *Не/видљиви град* која је за десет година извођења прерасла у интернационални пројекат који се симултано одиграва у градовима Србије, региона и Европе. Овај пројекат је један од добитника Награде за друштвене интеграције ЕРСТЕ Фондације, чији је циљ да ода признање и промовише организације и пројекте који теже стварању стабилног и праведног друштва које укључује особе у неповољном друштвеном положају и угрожене групе. *Не/Видљиви град* дат је као пример за један од најуспешнијих пројеката интеркултуралног дијалога у 2008. години од стране Европског института за компаративна културна истраживања (ERICarts). ДАХ

²⁹⁹ О представама ДАХ Театра видети више у прилозима, стр. 219.

Театар Центар за позоришна истраживања је прва организација из Србије којој је Европска комисија за образовање и културу одобрила апликацију да буде носилац и координатор пројекта у склопу програма ЕУ „Култура 2007-2013“ па је пројекат проширен на Данску, Норвешку, Француску, Велику Британију и Македонију.

Својом првом представом (*Ова вавилонска пометња* из 1992. године) ДАХ Театар је директно позвао суграђане да им се придруже у антиратној уличној поворци и да се на тај начин заједнички супротставе свеопштем страдању и насиљу. И од онда се није бавио подилажењем, већ едукацијом публике која је позвана да прати демонстрацију рада, односно процес стварања представе, учествује у разговорима и предавањима и да кроз различите организације, удружења или неформалне иницијативе сарађује са ДАХ Театром. Едукативни и еманципаторски карактер ДАХ Театра указује на њихово кретање у оквиру парадигме Просветитељства која подразумева образовање и еманципацију публике на демократским принципима и вредностима грађанског друштва. Битно је изражена и етичка нота овог театра која се манифестује кроз моралну и политичку одговорност.

Концепт и континуитет деловања професионалне, експерименталне позоришне трупе ДАХ Театар, које обухвата позоришна истраживања, радионице, предавања, едукацију младих глумаца и редитеља, активизам, учествовање на релевантним међународним позоришним фестивалима итд, представља успешан модел функционисања ванинституционалног позоришног и друштвено одговорног ангажмана и вредан је пажње као парадигма континуираног раста и развоја театра упркос незавидним друштвеним околностима. Поред високог квалитета позоришне продукције, стратешки значај и социокултурни потенцијал овог позоришног концепта препознат на регионалној и међународној културној мапи света. Без обзира на то што из позоришног наратива ДАХ Театра ишчитавамо идентитете у оквирима савременог друштва у Србији, њихов апел за хуманије друштво је универзалног карактера.

Основна хипотеза овог истраживања, коју смо кроз рад доказивали, састоји се у томе да је ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања динамичан и отворен модел деловања са јасно артикулисаним вредносном оријентацијом који својим потенцијалом значајно доприноси развоју грађанског друштва у складу са демократским начелима и

вредностима. Целокупно стваралаштво ДАХ Театра концептуално одговара идеји отвореног дела, које је ситуирано у конкретан друштвено политички и економски контекст са којим на одређени уметнички начин комуницира.

ДАХ Театар позориште промовише као место колективног сећања односно памћења заједнице, бескомпромисно се суочавајући са болним темама које се у јавним културним политикама сећања потискују. Парадигма читања историје у позоришном наративу ДАХ Театра је парадигма личног, приватног сећања. Специфичним односом према сећању, они доводе у питање владајући систем вредности и идеологију националне културе, а самим тим и парадигму званичног сећања националне заједнице.

Иако је јасан и отворен критички однос ДАХ Театра према владајућим вредностима на којима је изграђен наш национални идентитет, који је препознат као конзервативан и партијархалан, саме представе ДАХ Театра нису експлицитно критички настројене у радикалном смисли речи. Ипак, присуство имплицитне критике, у њиховом позоришном наративу свакако је неспорно, а пут ревалоризације, везан је за различите процесе трансформисања. Карактеристике културног, националног, етничког, урбаног, личног, политичког и др. идентитета се читају кроз друштвено ангажоване позиве на дијалог, толеранцију, саосећање, преузимање одговорности, помирење, међусобно уважавање елементарних људских права, који су у складу са њиховом визијом хуманијег друштва.

Мото ДАХ Театра од самог њиховог оснивања гласи: *Разарању и насиљу у савременом свету се једино можемо супротставити стварањем смисла.* Сматрајући дијалог конститутивним елементом стварања смисла, он је уграђен у поетику ДАХ Театра од истраживачког процеса, у отворену структуру представе и интеракцију са публиком за време и након представе. Иако настаје на трагу редитељског позоришта, редитељски концепт се у ДАХ Театру демократизује у корист колективног стваралачког чина, делегирајући своје редитељске ингеренције глумцима и публици.

У фокусу ове студије је *имаголошко читање идентитета у позоришном наративу ДАХ Театра*, где под позоришним наративом подразумевамо читав истраживачки и креативни процес који претходи настанку представе, затим интеракцију са публиком за време представе и одјек којим се у виду предавања и пројеката живот представе наставља. С

обзиром на то да је структура отвореног дела кључна за поетику ДАХ Театра, позоришни наратив је у овој студији само полазиште у проучавању комуникационог модела ДАХ Театра. Имаголошка методологија нам омогућује сагледавање на који начин, којим средствима и са каквим ефектом репрезентација културног, националног, урбаног, личног, политичког и др. идентитета стоји у односу садруштвено-политичком стварношћу и како јавност реагује на оно што се кроз уметнички израз позоришне представе ишчитава као место колективног сећања/памћења заједнице, али и место актуелних друштвених проблема на које ДАХ Театар указује.

Културни идентитет Београда представљен је кроз дијалог са духом Београда који нестаје, а огледао се у отвореном, космополитском, мултикултурном и мултиетничком граду. ДАХ Театар позоришним средствима град трансформише у јавно место-сцену са којег позива да се присетимо његове аутентичности која измиче као последица урушавања система вредности деведесетих година, с једне стране, и токова убрзане глобализације, са друге стране.

Трансформативна моћ театра, коју ДАХ Театар истражује, најупечатљивија је на примеру трансформације осећаја кривице у свесно преузимање одговорности, чиме се и одликује поетика ДАХ Театра.

Аутопоетичке представе ДАХ Театра сведоче о идеји одговорности уметника да укаже на аномалије у оквиру друштва. Њихов друштвени ангажман постаје политичка нужност нарочито у турбулентним околностима када јавне културне политике не реагују адекватно на потребе одређеног маргинализованог дела друштва.

Анђели заокружују поетику ДАХ Театра подцртавајући метафизичку структуру представа. Њихова сећања представљају архетип људског сећања, и као такво, општељудско и универзално има и одговоре на сва људска страдања и патње. Са друге стране, увођењем анђела и Београд се у позоришном наративу ДАХ Театра трансформише у митско место, док је вавилонски мит у суштини свих апела које кроз своје представе ови уметници упућују, а односе се на остварење хуманијег друштва које почива на комуникацији (универзалним, људским језиком).

Трагање за идентитетом у позоришном наративу ДАХ Театра је, пре свега у функцији теоретизовања и реализовања човека, док је трансформативна моћ театра модел личног раста и развоја са циљем да се кроз остваривање сопствене аутентичности допринесе заједници у чијим се оквирима човек остварује.

ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања има капацитет да својим активним деловањем утиче на унапређење културе, образовања и друштвених односа на микро (позоришном), мезо (градском) и макро (националном) плану. Позоришни израз је у њиховом случају инструмент који има снагу да се суочи са значајним културно-политичким питањима и проблемима заједнице, али и да понуди модел решавања истих, на градском, државном, и пре свега на људском индивидуалном нивоу.

ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања представља парадигму независне позоришне сцене и за двадесет пет година постојања прерастао је у уметничку платформу која својим активистичким деловањем охрабрује и подржава новонастале иницијативе алтернативне позоришне сцене. И без обзира на то што је прва и најзначајнија експериментална алтернативна труппа у региону, ДАХ Театар је инспиративан модел заједнице која непрестано ради на свом развоју, професионалном усавршавању и изналажењу нових начина позоришног израза. Поетика ДАХ Театра је поетика отвореног дела, еkleктична и флексибилна, што им омогућава сталне експерименте и трансформације у оквирима њихове идеје позоришта. Надовезујући се на лабораторијски приступ раду који укључује претходне, али и уводи нове елементе позоришног стваралаштва, креативна енергија, машта, храброст и истрајност чланова ДАХ Театра доприносе унапређењу позоришта у савременом контексту.

Допринос ДАХ Театра на градском нивоу се огледа у организовању интернационалних позоришних фестивала и окупљању креативног миљеа, који смо илустровали примером фестивала Преношење пламена из 2011. године, којим је уједно и обележена двадесетогодишњица њиховог рада. Кроз свој позоришни и друштвени ангажман ДАХ Театар се бави и ревитализацијом градских простора и градског наслеђа, промоцијом културне разноликости, кохезијом становништва и успостављањем комуникације између цивилног и јавног сектора, оснаживањем грађанског духа и преиспитивањем, реафирмисањем и редефинисањем културног идентитета града.

ДАХ Театар је добитник многобројних међународних признања и награда међу којима је и „Otto Rene Castillo“ из 2007. године која се додељује непрофитним организацијама посвећеним промоцији људских права и друштвеног развоја кроз театар, за најбоља остварења у домену политичког театра. Раме уз раме са претходним лауреатима ове угледне и престижне награде попут Роберта Вилсона, Living Theatre, Black Tent Theatre, Лори Андерсон, ДАХ Театар је ово признање добио за целокупни рад као позориште које се активно бави превазилажењем пост-ратних траума и промоцијом политике помирења и сарадње у региону. Преиспитивање националног идентитета у позоришном наративу ДАХ Театра је у функцији човека који је за протеклих двадесет пет година, колико ДАХ Театар и постоји, променио четири назива и друштвено-политичка уређења у држави у којој живи.

ДАХ Театар позориште промовише као простор/време сусрета, дијалога, окупљања, сарадње, уточиште, место колективног сећања, односно памћења културне заједнице из визуре индивидуалног, личног сећања и креативног преиспитивања себе и својих граница. Поетика и етика занована на идеји одговорности уметника окупљених око идеје ДАХ Театра, који и својим позоришним стваралашвом и друштвеним ангажманом промишљају свет и положај човека у том свету, пре свега је окренута будућим генерацијама.

Свесни смо да је незахвално говорити о положају независне позоришне сцене у земљи у којој ни јавне институције културе не функционишу својим пуним капацитетом. Међутим, овим радом смо желели да укажемо на допринос ДАХ Театра позоришној култури Београда, Србије и региона, за који сматрамо да је неоспоран, и да је упркос свим друштвено-политичким и економским околностима протеклих двадесет пет година ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања успео да опстане и да се утемељи као релевантни актер независне позоришне сцене и као такав буде признат на интернационалној културној мапи.

7. Прилози

7.1. Представе ДАХ Театра

Ова вавилонска пометња (1992.)

Први изведени пројекат ДАХ Театра био је *Ова вавилонска пометња*, улични перформанс настао из потребе да се проговори о томе каква је одговорност и дужност уметника у мрачним временима. Базирана на поезији Бертолда Брехта, ова антиратна представа се буни против насиља, људских патњи и страдања, против национализма и деструкције, али и против свеопштег ћутања иза којег кључа мржња, лудило и хистерија рата. Анђели, које ћемо често сретати кроз поетику ДАХ Театра, говоре Брехтове стихове позивајући публику да се придружи уличној поворци и супротстави верзији стварности конструисаној у режимским медијима. *Ова вавилонска пометња* је дефинитивно одредила судбину ДАХ Театра, али га је и утемељила као најзначајнији независни театар у земљи и региону.

У представи играју Маја Митић, Мирела Павловић, Слободан Бештић, Варја Ђукић и Петар Рајковић. Режија: Јадранка Анђелић и Дијана Милошевић.

Дарови наших предака (1992.)

Представа *Дарови наших предака* инспирисана мистицизмом Момчила Настасијевића, почетни је импулс позоришних истраживања ДАХ Театра, али и покушај да се заслепљујућем национализму одупре културним наслеђем заборављених песника плодног историјског периода између два светска рата.

У представи играју Маја Митић, Мирела Павловић, Варја Ђукић и Петар Рајковић, а режију потписују Јадранка Анђелић и Дијана Милошевић.

Зенит – Историја једног заноса (1994.)

Представа *Зенит* говори о судбини Љубомира Мицића, али и других авангардних уметника окупљених око часописа *Зенит*, са почетка 20. века. Текст представе колаж је текстова Бранка Ве Пољанског, Владимира Мајаковског, (Соломон) Мони де Булија,

Љубомира и Анушке Мицић, Филипа Маринетија, Дубравке Кнежевић, Антониа Фернандеза Лера и др.

У представи играју Ненад Чолић, Сања Крсмановић Тасић, Валентина Миливојевић, Маја Митић и Татјана Пајовић, у режији Јадранке Анђелић и Дијане Милошевић.



Слике бр. 1, 2 и 3. Из представе *Зенит*.

Легенда о крају света (1995.)

Представа се бави темом стварања живота на рушевинама кроз визуру три савремене жене, кроз које се преламају архетипови из различитих култура и митологија.

У представи играју Сања Крсмановић Тасић, Маја Митић и Валентина Миливојевић; режија Јадранка Анђелић и Дијана Милошевић.

Сећање анђела (1996.)

У представи *Сећање анђела* три пала анђела, које играју Сања Крсмановић Тасић, Валентина Миливојевић и Маја Митић, бачена су на земљу и покушавају да се прикажу људима, што је немогуће док год људи не верују у њих. Анђели су посредници између идеја и људи, неба и земље, духовног и материјалног. Сећања анђела су архетипско колективно несвесно, резервоар људских искустава, и као таква, општељудска и универзална, имају и одговоре на сва људска страдања и патње.

Текст представе састављен је од текстова Октавија Паса, Хосе Анхел Валентеа, Рајнер Марије Рилкеа, Сема Шепарда и фрагмената из Библије, а драматургију и режију потписују Дијана Милошевић и Јадранка Анђелић.

Случај Хелен Келер (1998.)

Кроз сегменте из биографије чувене америчке књижевнице, активисткиње и борца за људска права, глуво-слепе Хелен Келер, ова представа се заправо бави потребом за комуникацијом и потребом за додиром Другог. Пријатељство које се развија између Хелен Келер и њене учитељице Ани Саливен метафора је пута којим се излази из мрака и тоталне изолације.



Слике бр. 4, 5 и 6. Из представе *Случај Хелен Келер*.

У представи играју Маја Митић, Сања Крсмановић Тасић, Тина Миливојевић, Алистер Олафлин (O'Loughlin) и Владан Аврамовић. Текст представе чине биографија Хелен Келер и поезија Вилијама Блејка (William Blake), Борхеса (H. L. Borges), Шелија (P. B. Shelley).

Анђели у градовима (1998.)

Представа *Анђели у градовима* играна је на Великим степеницама на Калемегдану, уз залазак сунца. Четири анђела које тумаче Владан Аврамовић, Сања Крсмановић Тасић, Маја Митић и Алистер Олафлин, преобучена у ратнике и скитнице, појављују се са прибором за чишћење, уче градску биографију, мере је и обележавају за чишћење. Када се ритуал чишћења заврши, анђели чувари нестају. Идеја представе је чишћење од слојева

наталожене историје ових простора, са циљем да се тако прихваћени и освешћени бурни историјски моменти не понове.

Путници (1999.)



Слике бр. 7 и 8. Из представе *Путници*.

Делећи судбину грађана Србије, кроз представе ДАХ Театра пратимо актуелна друштвена питања: концерт-представа *Путници* из 1999. године бави се избеглиштвом и емиграцијом, када стотине хиљада младих људи напушта нашу земљу, али прича и о нашим прецима и нашим сновима. Спајањем српске, ирске, бугарске и америчке традиционалне песме са музиком Боб Дилана (Dylan) и америчком химном *Amazing Grace*, поставља се веома актуелно питање: зашто људи напуштају своју земљу?

У представи играју Алистер Олафлин, Кети Ренделс (Kathy Randels), Сања Крسمановић Тасић и Владан Аврамовић.

Документи времена (1999.)



Слике бр. 9 и 10. Из представе *Документи времена*.

Затечени реалношћу бомбардовања, чланови позоришне трупе су покушали да кроз креативни процес стварања представе *Документи времена* објасне како је могуће да се бомбардује један народ под изговором рушења диктаторског режима и спречавања хуманитарне катастрофе. У представи играју Сања Крсмановић Тасић и Александра Јелић.

Мане забрањеног памћења (2001.)

Представа *Мане забрањеног памћења* из 2001. године се бави темом емиграције из угла националног и културног идентитета уметника који стварају изван своје територије и језичког говорног подручја. Рађена је у копродукцији са 7 Stages Theatre и у представи играју Феј Ален, Дел Хамилтон, Сања Крсмановић Тасић, Маја Митић и Кети Ренделс.

Унутрашња мандала (2002.)

Аутопоетичка представа Маје Митић, која заокружује десетогодишњи период бављења глумом у ДАХ Театру, еклетични је колаж претходних остварења који је окупљен око теме трансформативне и исцелитељске моћи позоришта.

Плес са тамо (2002.)

Плес са тамо је аутопоетичка представа Сање Крсмановић Тасић којом заокружује десетогодишњи рад у ДАХ Театру и бави темом губитка. Полазећи од разлога губитка старе представе *Случај Хелен Келер*, уметница промишља смисао губитка уопште: губитак чула, губитак земље, идентитета, и губитак способности перципирања стварности на опште прихваћен начин. Поигравајући се са односом смисла губитка и губитка смисла, питања која се кроз ову представу кристалишу су: шта садржи празнина која остаје после губитка? Шта је смисао празнине – одсуство или присуство? Да ли губитак садржи потенцијал за нови живот?

Текст представе чине одломци из представе *Случај Хелен Келер*, искази Сање Крсмановић Тасић и поезија Јелалудина Румија и Лао Цеа.

Cirque macabre (2002.)

Користећи форму мрачног циркуса ова представа се бави темом насиља. „Карактери који чине 'циркуске тачке' су уметници/визионари који су обележили наше време и који играју мрачни танго са својим прогонитељима. Поред њих ту су и анонимни војници који уз звук молитва на различитим језицима марширају преко наше планете, без престанка, кроз бесконачно време. Њима се придружују ликови из балканског циркуса у облику очајних играчица које не могу да престану да играју свој плес страсти и крви. Да ли ће они стићи у ново доба? И да ли смо ми, као друштво и као појединци ушли у ново доба за које се питамо да ли је заиста ново или смо остали у музејима времена где политичари у својим сивим, сјајним оделима замењују визионаре?“



Слике бр. 11, 12 и 13. Из представе *Cirque macabre*.

Текст представе чине оригинални текст са испитивања Бертолда Брехта од стране комитета за антиамеричку делатност, Бертолд Брехт, Мартин Лутер Кинг, затим молитве из различитих религија и материјали ДАХ Театра. Играју: Александра Јелић и Маја Митић. Музику су компоновали и изводе: Александра Дамјановић, Небојша Игњатовић и Југослав Хаџић.

Алиса и Кафка су мртви/Живели Розенбергови (2005.)

Представа је урађена у копродукцији са 7 Stage Theatre и бави се питањем смртне казне и театралношћу јавних суђења.

У представи играју: Феј Ален (Faye Allen), Дел Хамилтон (Del Hamilton), Александра Јелић, Маја Митић и Сања Крсмановић Тасић. Музику је радио Небојша Игњатовић, а сценографију Неша Париповић. Режију потписује Дијана Милошевић.

Не/видљиви град (2005.)



Слике бр. 14, 15 и 16. Из представе *Не/видљиви град*.

Представа *Не/видљиви град* играна је по аутобусима широм Србије са циљем да се бројне културне и етничке разлике са ових простора представе као богатство, а не место сукоба, које почива на толеранцији и међусобном поштовању и уважавању. У представи играју: Југослав Хацић, Александра Јелић, Сања Крсмановић Тасић, Маја Митић, Ивана Миленовић, сарадници ДАХ Театра, плесачи и плесачице: Лидија Милић, Драган Симеуновић, Донка Торев, Ариана Ферфила, Гога Марчетић, музика: Дејан Марковић – виолина, Марија Ковачевић – виолина, Вера Буквић – виолина, Драган Симеуновић-ударалке, Југослав Хацић – хармоника, Ивана Рашић – реп, Александар Златаров – реп, кореографија групних традиционалних плесова поверена је Александри Јелић.

Прича о чају, Варијација на тему Три сестре А. П. Чехова (2006.)

Иако реферише на Чеховљеве „Три сестре“ и њихов сан о будућности, представа *Прича о чају* из 2006. године заправо се бави питањем пропуштених прилика и прокоцканих шанси, стављајући у фокус однос сећања и истине. Сурове и болне истине на нивоу друштва се у масовним медијима дехуманизују и претварају у статистику, укидајући на тај

начин саосећање, док се сећањем/заборавом манипулише превођењем истине у информацију која се по потреби пласира у медијском простору. Представа поставља питање театра, и уметности уопште, као простора колективног сећања/памћења истине.

Водич кроз алтернативну историју Београда (2006.)

Представа *Водич кроз алтернативну историју Београда* прича о скривеним слојевима историје на којој лежи Београд, и илустрована је променама имена улица као одраза друштвено политичких промена система. Безазлена на први поглед, ова тема приказује однос моћи кроз „историје“ нашег друштва, а у духу ДАХ Театра истакнут је и податак да свега 127 улица у Београду названо по изузетним женама. Представа је реализација истраживачког процеса у оквиру пете интернационалне глумачке и редитељске школе ДАХ Театра, тако да поред Маје Митић, Сање Крсмановић Тасић, Александре Јелић и Југослава Хацића, у представи учествују и интернационални студенти глуме и режије: Оливије Бахман (Olivier Bachmann), Линда Форсел (Forsell), Ана Царина Гарбер, Барбара Келер (Keller), Дита Ланг, Хауард Скот Лоткер (Howard Scott Lotker), Ивана Миленовић, Ива Мусић, Хернан Петит, Беатриз Пизано, Макон Рид (Mason Reed), Ирене Рубио, Меи Анн Тео, Донка Тороров, Мирјана Вуковић и плесачице Лидија Милић, Невена Петровић, Мина Тимотијевић и Ким Варсен (Warsén). Представа је осмишљена у форми туристичког обиласка града, чему значајно доприноси шаренолика глумачка поставка.

Тражење града (2007.)

Представа *Тражење града* је изведена у сарадњи са Фрагмент Театром и Швајцарске на рушевинама Народне библиотеке на Косанчићевом венцу. Музику су за представу компоновали и изводе Александра Дамњановић, Небојша Игњатовић, Југослав Хацић и Драган Симеуновић, а у представи играју: Барбара Келер, Сања Крсмановић Тасић, Ивана Миленовић, Лидија Милић, Маја Митић, Натали Милер, Донка Тороров, Кристин Водусек и Мирјана Вуковић. Представа истражује рацсеп између *званичне* и *скривених* историја ових простора.

Прелазећи линију (2009.)

Представа *Прелазећи линију* је базирана на текстовима – аутентичним сведочанствима жена о ратовима на овим просторима 1991-1999, који су у издању активистичке групе Жене у црном објављени у књизи Женска страна рата. Документи њихових страдања преплићу се са потребом да се превазиђу трауме и успостави нормалан живот са нормалним људским вредностима.

У представи играју Маја Митић, Сања Крсмановић Тасић и Ивана Миленовић, а Дијана Милошевић потписује драматургију и режију. Музичку инсталацију за представу компоновао је Југослав Хацић.

Две бабе, четири мачке и тротинет (2009.)



Слика бр. 17. Из представе *Две бабе, четири мачке и тротинет*.

Представа *Две бабе, четири мачке и тротинет* је намењена најмлађој публици, где се на маштовит и креативан начин отварају питања одговорности, бриге о другоме, прихватања и отворености према другом и другачијем. Представа је ауторски пројекат Маје Митић и Сање Крсмановић Тасић.

Код Настасијевића (2010.)

Представа *Код Настасијевића* заокружује причу о културном наслеђу породице Настасијевић, којом је ДАХ Театар започео своја позоришна истраживања (са представом *Дарови наших предака*). Представа осветљава уметнички и културни миље међуратне грађанске Србије окупљен око браће и сестара Настасијевић, продубљен фантастиком

Момчила и музиком Светомира, да би се поставило питање рађања, развоја и хибернације наше грађанске класе и утицаја на савремену грађанску мисао.



Слике бр. 18 и 19. Из представе *Код Настасијевића*.

У представи играју Небојша Игњатовић, Југослав Хацић, Маја Митић, Сања Крсмановић Тасић, Ивана Миленовић и Зоран Васиљевић.

Нежно, нежно, нежније (2011.)

Концерт-представа *Нежно, нежно, нежније* се бави питањем југоносталгије, темом која је све присутнија на просторима бивше Југославије. Приступ ДАХ Театра овој теми односи се на заједничко музичко наслеђе које је ипак најмање подлегло деструкцији и национализму деведесетих година. Музику за представу *Нежно, нежно, нежније* изводе чланови групе Secondhanders: Небојша Игњатовић (контрабас, вокал, клавира, флаута, мбира), Сања Марковић (вокал, саксофон), Александра Дамјановић (виола, вокал), Јулијана Марковић (виолончело), Горана Ћургус (харфа) и Југослав Хацић (хармоника), заједно са глумицама Сањом Крсмановић Тасић и Иваном Миленовић.

Снови и препреке (2012.)

Представа *Снови и препреке* представља експеримент између аутобиографског перформанса и демонстрације стварања представе и бави се темом „постајања“ уметником и прати развој једног сна и његову реализацију на сцени. Кроз личне приче глумца Иване Миленовић и Југослава Хацића преламају се историјски догађаји наше земље који утичу и мењају ток њиховог развоја и одређују њихове животе.

Присуство одсуства (2013.)

Представа *Присуство одсуства* део је пројекта „Моћ памћења“ који се бави пост-трауматским сећањем, које чувају чланови породица, посебно жене, а који се односи на нестале особе из њихове најближе околине у периоду рата деведесетих година. У представи су коришћени одломци из текстова: „Круг љубави насупрот смрти: Сведочења Мајки са Трга дел Мајо“ Матилда Мелибовски; „Сећам се Јулије: Гласови несталих“ Ерик Стенер Карлсон; „Једна безбројна смрт“ Нора Стрејилевич; „Уметност казивања истине – приповедање о ауторитарном режиму“ приредили Ксенија Билбија, Џо Елен Фер, Синтиа Е. Милтон и Ли А. Пејн; „На врхунцу незнања“ Емил Сиоран; „Фунес, онај који памти“ Х. Л. Борхес; „Немеза“ Ричард Мулер; „Мудрост земље“ Ана Воигт и Невил Друри и оригинални текстови уметница/ка из ДАХ Театра. Представа садржи и аутентичне исповести жена које су изгубиле најближе чланове својих породица у ратовима деведесетих година и које су пристале да о томе јавно говоре.

У представи играју Маја Митић, Сања Крсмановић Тасић и Ивана Миленовић, а музичку инсталацију је компоновао Југослав Хаџић.

Дрхтај руже (2015.)

Представа *Дрхтај руже* је резултат уметничке сарадње између глумице Маје Митић и редитељке Дијане Милошевић, која се у овој представи први пут појављује на сцени у улози Редитељке. Представа је заправо трансформација представе *Присуство одсуства*, и такође се бави сећањем које чувају породице несталих. У представи учествују: Немања Ајдачић, виолиниста, Маја Митић – *Неколико стотина година стара жена која је већ све видела*; и Дијана Милошевић – *Редитељка*. Сценографија: Неша Париповић, а као асистент режије потписује се Младен Лукешевић.

Некада плаво (2015.)

Представа *Некада плаво* је урађена у копродукцији са 7 Stages Theatre (Атланта) и представља самит о мистеријама катастрофа, отпорности и лепоте. „Посматрајући нашу затровану планету, две позоришне и једна музичка група из Сједињених Америчких Држава и Србије састале су се пре годину и по дана (јануара 2014. године) у Београду са

жељом да истраже мистерије отпорности и лепоте унутар катастрофа. Идеја којом су се водили су добра дела која су људи чинили у њиховим земљама често у врло тешким условима после или током катастрофа. Циљ уметника је да овом представом инспиришу публику и наше заједнице и ставе акценат на могућност избора чињења доброг и подстицање хуманости.“



Слика бр. 20. Из представе *Некада плаво*.

У представи играју Маја Митић, Феј Ален (7 Stages Theatre), Дел Хамилтон (7 Stages Theatre), Рут Марграф (Ruth Margraff, Cafe Antarsia, Art Institute Chicago) и Никос Бриско (Nicos Brisco, Cafe Antarsia, Chicago). Режија и драматургија: Дијана Милошевић.

7.2. Пројекти ДАХ Театра

Пројекат Моћ памћења 2013.

Овај пројекат се бави пост-трауматским сећањем, односно сећањем чланова породица на њихове најближе, који су у периоду од ратних деведесетих воде као нестале особе.

„Најчешће, једино што остаје после нестанка најдражих јесте памћење, које се у различитим формама задржава у оних који су били најближи и на тај начин их спасавају од потпуног заборава. Уметност, посебно позоришна уметност је у стању да забележи и

поново оживи та настојања, кроз живу реч и присуство на сцени. На тај начин, нит живота се наставља и ни један живот није био узалудан. Креирањем представе која се базира на истраживању смисла тог сећања, циљ нам је да помогнемо породицама које су имале то тешко искуство да га трансформишу у неку врсту смисла са којим могу даље да наставе да живе, као и да помогнемо просец суочавања са прошлошћу на нашим просторима.“

Рад на овом пројекту са одвијао у неколико етапа, кроз истраживачки рад, креирање музичке инсталације и представе *Присуство одсуства* и сарадњу са немачком трупом Театар Лабор, а све са циљем да се покрену теме: како направити место сећања, шта је то што може да забележи одсуство, како не понављати ужас који се догодио, већ омогућити да се живот настави даље на здравијем нивоу и многе друге.

Процес рада на представи и музичкој инсталацији се заснивао на прикупљању документарног материјала кроз интервјуе са породицама несталих, истраживања документације и литературе која се односи на ову тему, као и истраживање митова различитих народа и култура који се баве управо присуством одсуства.

Овај пројекат има позитиван ефекат на целокупну заједницу као корак напред у суочавању са историјским чињеницама и истином на начин на који се даје на значају онима који су некада били део те исте заједнице, али се сада сматрају несталима.

Циљ реализације пројекта Моћ памћења је оснаживање жена и њихових породица које су прошле кроз трауму губитка најближих и указивање на значај њихове улоге у превазилажењу трауме, где се позориште служи и као место и као средство за трансформацију тешких сећања и отварање дијалога у процесу суочавања са прошлошћу и изградње мира у региону.

У оквиру пројекта Моћ памћења и Међународног дана људских права организован је и програм: Театар и људска права и гостовање представе *Присуство одсуства* у БИХ.

ДАХ Театар је у сарадњи са Женама у црном организовао и Регионални сусрет жена, где се разговарало на теме: како чувамо сећање, како прекинути тишину о несталима, затим снагаженске солидарности, уметност и активизам, током којих се расправљало и о улози државних власти, међународних институција и цивилног друштва у решавању питања

несталих особа, као и какав утицај има решавање ових случајева на постконфликтна друштва и земље у којима је на тај начин дошло до тешког кршења људских права.

Одржана је и пројекција документарних филмова о искуствима женских група и мрежа у вези са насиљем над женама, борбом жена за мир и правду, феминистичким приступом правди: Заједнички снови, Фемицид у Хуарезу, Врт испуњен женским надама, Жене које не заборављамо, Оставили су траг у нама – Никада нећемо заборавити геноцид у Сребреници.

Циљ ових активности је да се укаже на важну улогу коју имају жене у чувању сећања и настављању живота у заједницама које су прошле кроз трауматична искуства. Такође је идеја да се креира ситуација у којој би се среле жене, из различитих делова нашег региона са истим тешким искуством, где би у сигурном окружењу и у контексту који им то омогућава, могле да поделе своје искуство, а посебно да чују да нису усамљене у свом болу. Својим причама могу да прекину своју изолацију и отворе се ка контакту са другима и кроз ту комуникацију се оснаже да могу да наставе са својим животима и активностима у својој заједници. Још један важан циљ сусрета је подизање свести јавности о питањима особа несталих током оружаных сукоба и о кршењу људских права, у региону, али и у свету.

ФОКУС – за културу у Србији (2013.)

У сарадњи са Групом 484, ДАХ Театар је организовао конкурс Акција: Реанимација, који је расписан за мале пројекте културних и образовних иницијатива у Ужицу, Новом Пазару, Крушевцу и Врању, где су професионалци, активисти, сарадници, колеге са независне културне и уметничке сцене заједно са културним институцијама и школама радили на „освајању јавног простора“ за потребе културе и уметности.

Спроведене су радионице, мале локалне акције, перформанси са циљем да се оснажи и промовише сарадња локалног међусекторског партнерства у култури и образовању. ДАХ Театар је у сваком од наведених градова наступио и као путујуће позориште и као тим за

едукацију, док је Група 484 била у функцији истраживалачким и читалачким клубовима. Удружени у мале тимове, људи из различитих организација и институција своју одабрану тему истражују, уметнички обрађују и презентују у јавности, са циљем да се подрже локални образовни капацитети културних и уметничких иницијатива и сарадња цивилног и јавног сектора.

У оквиру пројекта, промовисана је издавачка делатност која интеркултуралност препознаје као друштвену вредност, као и улогу драме и театра у образовању младих, па су сарадњи са Групом 484 објављене књиге едиције Мала кутија као алтернативна школска лектира за средњошколце, али и часопис Текстура, који се више обраћа професорима књижевности, социологије, филозофије, библиотекарима.

7.3. Чланови/це и сарадници/це ДАХ Театра

Дијана Милошевић је редитељка, кооснивачица и уметничка директорка ДАХ Театра. Дипломирала је на Дефектолошком факултету и Факултету драмских уметности у Београду, одсек позоришна режија. Радила је као асистенткиња редитељу Еуђенију Барби (ОДИН Театар) на представи *Талабот*. Добила је Фулбрајтову (Fullbright) стипендију 2000/01. године и стипендију АРТСЛИНК-а 1998. и 2005. године. Била је селекторка програма ИНФАНТ Фестивала (Интернационални фестивал алтернативног и новог театра) 1999. и 2000. године, председница жирија БИТЕФ Фестивала, председница АНЕТ-а (Асоцијација Независних Театара) у Београду, кооснивачица је неколико театарских мрежа.

Режија:

1987. Луди од љубави
1989. Јерма
1989. Вадисрце
1991. Magic Journey
1994. Wonderland
1997/98. Случај Хелен Келер
1997/98. Анђели у градовима
1999. Путници
1999. Документи времена
2000. When Angels of Heaven saw Daughters of Man
2001. Мапе забрањеног памћења - копродукција
2002. Плес са тамом
2002. Cirque Macabre
2003. Унутрашња мандала
2004/05. Interplay
2004/05. On the Sea Shore
2005. Алиса и Кафка су мртви - живели Розенбергови

2006. Водич кроз алтернативну историју Београда
2006. Прича о чају
2007. Некроманти
2007. Тражење града
2008. Прелазећи линију
2008/09. Dogsbody
2010. Код Настасијевића
2010/11. Small Acts of Apocalypse

Корежија:

1989. Код вечите славине
1991. Magic Journey
1992. Дарови наших предака
1992/93. Ова вавилонска пометња
1994. Зенит - Историја једног заноса
1995. Легенда о крају света
1995. Epic of Gilgamesh
1996. Сећање Анђела
1999. Dream Stations
2005. Невидљиви град

Кодраматургија:

1991. Magic Journey

1994. Wonderland

Награде и признања:

- 1987. Награда позоришних критичара за једну од десет најбољих представа у Југославији 1986/87, за представу Луди од љубави
- 1989. Фестивал Позоришне свечаности у Младеновцу - награда за најбољу представу, за представу Код вечите славине
- 1989. Позоришни Фестивал Војводине - награда за најбољу режију, представи Код Вечите славине
- 1997 Luigi Pirandello Интернационална награда Еуђенио Барба Дах Театру.
- 2007. Otto Rene Castillo - награда за политички театар, Јадранки Анђелић и Дијани Милошевић, коју оне деле са Дах театром
- 2008. Грозданин кикот- награда за допринос савременом позоришту, Дијани Милосевић
- 2009. Фондација ЕРСТЕ - награда за социјалне интеграције, за представу Не/видљиви град

Јадранка Анђелић је редитељка и кооснивачица ДАХ Театра. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на одсеку за светску књижевност; и позоришну режију на Факултету драмских зметности. Заједно са Дијаном Милошевић оснива ДАХ Театар 1991. године. Од 2008. живи и ради у Бразилу (Sequencia Filmes, Musicas e Cenisas, Rio de Janeiro, Brasil).

Маја Митић је глумица и директорка продукције ДАХ Театра. Чланица ДАХ Театра од самог оснивања 1991. године. Дипломирала је глуму на Уметничкој Академији у Новом Саду. Радила је у неколико позоришта, укључујући и Народно позориште у Београду, на филму, радију и телевизији. Предаје и држи радионице код нас и у свету. Написала је неколико сценарија за позоришне представе и ТВ спотове, режирала је неколико представа са младим уметницима. Маја Вујовић је гостујућа професорка на неколико универзитета у Америци и у Енглеској, укључујући и Голдсмит (Goldsmith) универзитет, где је редовна предавачица на мастер студијама за глуму.

Сања Крсмановић Тасић је глумица и директорка програма ДАХ Театра. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, одсек за шпански језик и књижевност и на Факултету за физичку културу у Новом Саду на групи за модерну и цез игру. Од 1984. активно ради као педагог уметничке игре, покрета и као драмски педагог, где креира, води и режира пројекте за младе. Предаје и држи радионице за особе са инвалидитетом код нас и у свету. Секретар је скупштине ИДЕА (Међународна мрежа драме у образовању) и члан одбора АСИТЕЖ-а (Асситеј - Асоцијација позоришта за децу и младе) и председник је борда ЦЕДЕУМ-а (Центар за драму у едукацији).

Ивана Миленовић Поповић је глумица и координаторка програма ДАХ Театра. Завршила је мастер студије на УНЕСКО-вој катедри за културну политику и менаџмент на Универзитету уметности у Београду. Дипломирала је на Филолошком факултету, одсек за словачки језик и књижевност на Универзитету у Београду. После завршене балетске школе “Лујо Давичо” бавила се модерним и цез балетом. Чланица је удружења драмских уметности – глумица/самостална уметница. Професионално се бави глумом у ДАХ Театру Центру за позоришна истраживања.

Југослав Хацић је музичар, глумац и технички директор ДАХ Театра. Завршио је нижу музичку школу, одсек хармоника. Од 2002. стални је члан ДАХ Театра. Од 2002. сарађује са уметничком групом Доплгенгер. Од 2004. до 2010. свирао је у бас гитару у бенду САЈСИ, а од 2009. стални је члан групе Secondhanders.

Сарадници ДАХ Театра:

Неша Париповић – концептуални уметник

Уна Шкандро – фотографкиња

Радомир Стаменковић – дизајнер светла

Никола Тасић – израда сценографије

Глумци који су учествовали у раду Дах театра:

Владан Аврамовић, Слободан Бештић, Ненад Чолић, Варја Ђукић, Валентина Миливојевић, Алистер Олафлин, Татјана Пајовић, Мирела Павловић, Петар Рајковић, Кети Ренделс, Драган Симеуновић, Зоран Васиљевић, Александра Јелић.

Музичари који су учествовали у раду ДАХ Театра:

Александра Станић, Александра Дамњановић, Јулијана Марковић, Горана Ђургуз, Небојша Игњатовић, Немања Ајдачић, Угљеша Мајдевац.

Плесачице:

Лидија Милић, Донка Горов.

7.4. Позоришне мреже и сарадња

ДАХ Театар Центар за позоришна истраживања је члан-оснивач НАТАША Пројекта, интернационалне театарске мреже, са пројектом Уметност спасава живот, који се састоји од позоришних сусрета, радионица и фестивала. Сарадник је МАГДАЛЕНА Пројекта, интернационалне мреже жена у савременом театру. 1999. године, заједно са шест

позоришних трупа, ДАХ Театар је основао Асоцијацију независних театара – АНЕТ у Београду.

Такође је активан у позоришним мрежама:

Асситеј – Интернационална позоришна мрежа за младе

ЦЕДЕУМ – Центар за драму у едукацији и уметности

Европска мрежа Оф

ИДЕА – Међународна асоцијација за драму/позориште и образовање

ИТИ – Институт интернационалног театра

Независна културна сцена Србије

Театар без граница – Интернационална мрежа позоришта

У оквиру сарадње са домаћим институцијама и организацијама, ДАХ Театар је остварио сарадњу са: Министарством културе Републике Србије, Секретаријатом за културу града Београда, Act Women, Алтернативни културни центар Ниш, Центар за културну деконтаминацију, Група „Хајде да...“, Културни центар Београда, Културни центар Новог Сада, Лабрис, Културни центар Рекс, Ремонт, Установа културе Вук Караџић, Фонд за отворено друштво, Одбор за људска права Врање, Општина Врачар, Реконструкција женски фонд, Туристичка организација Београда, Туристичка организација Србије, Жена на делу, Жене у црном, Женски простор.

Иностране институције и организације које подржавају рад ДАХ Театра: Амбасада Краљевине Холандије, Амбасада САД, Brown University (САД), SEC Partners – Arts Link Program, COE College (САД), Европска културна фондација, Европска агенција за реконструкцију, Фондација Kvinna till Kvinna, Француски културни центар, Georgetown University, Kultur Kontakt, Pro Helvetia, Quaker Peace and Social Witness, Rockefeller Brothers Fund, Светска Банка, Trust for Mutual Understanding, Urgent Action Fund of Tides Foundation, Амбасада Краљевине Норвешке, Virginia Common Wealth University (САД).

Сарадња са домаћим позориштима остварена је са: Ансамблом Мираж, Битеф театаром, БЕЛЕФ центром, Београдским драмским, Истер Театром, Народним позориштем из Крагујевца, Крушевца, Врања, Шапца, Ужица, Ниша, Сомбора и Београда, Плавим позориштем, Под Театром, и Српским народним позориштем из Новог Сада.

Од иностраних позоришта ДАХ Театар активно сарађује са: *7 Stages Theatre* (САД), *Artspot Production* (САД), Фрагмент Театар (Швајцарска), Гренланд Фритеатер (Норвешка), *La Mama Theatre* (САД), Мостарски театар младих, Один Театар (Данска), *Prodigal Theatre* (ВБ), *Secos y Mojados* (Мексико/Аргентина), *Sequencia Production* (Бразил), *Speci e memorie* (Италија), Театар ОМ (Данска), *Theatre of Yugen, Tricklock Theatre* (САД), Театарлабор (Немачка), *Yuuuchkani* (Перу).

7.5. Позоришни фестивали у организацији ДАХ Театра

1993. и 1994. Art Saves Life

1996. Интернационални сусрет позоришних радионица

1999. Стратегије опстанка

2000. Нове дефиниције социјалне улоге позоришта

2001. Прагови

2001. Трајање и трансформација

2002. Претапање

2003. Театар као пут исцељења

2003. Форум независних театара

2005. BE in Belgrade

2011. Преношење пламена

8. Библиографија

Књиге о ДАХ Театру

Barnett, Dennis, Skelton, Arthur, *Theatre and Performance in Eastern Europe: The Changing Scene*, Scarecrow Press, 2007.

Cleveland, William, *Art and Upheaval: Artists on the World's frontlines*, New Village Press, Oakland, CA, 2008.

Cohen, Cynthia, Varea, Roberto Gutierrez, *Acting Together: Performance and the Creative Transformation of Conflict: Volume I: Resistance and Reconciliation in Regions of Violence*, New Village Press, 2011.

Cohen, Cynthia, Varea, Roberto Gutierrez, *Acting Together: Performance and the Creative Transformation of Conflict: Volume II: Building Just and Inclusive Communities*, New Village Press, 2011.

Општа теорија

Адорно, Теодор, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.

Аристотел, *Поетика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990.

Асман, Алеида, *Дуга сенка прошлости*, Библиотека XX век, Београд, 2011.

Асман, Јан, *Култура памћења*, Просвета, Београд, 2011.

Бал, Франсис, *Моћ медија*, Клио, Београд, 1997.

Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1971.

- Beller Manfred, Leerssen Joep, *Imagology, The cultural construction and literary representation of national characters*, Rodopi, Amsterdam- New York, 2007.
- Бењамин, Валтер, *Есеји*, Нолит, Београд, 1974.
- Бодријар, Жан, *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991.
- Бодријар, Жан, *Друго од истога*, Лапис, Београд, 1994.
- Бодријар, Жан, *Прозирност зла*, Светови, Нови Сад, 1994.
- Бодријар, Жан, *Савршен злочин*, Циркулус, Београд, 1998.
- Бодријар, Жан, *О завођењу*, Октоих, Подгорица, 2001.
- Богдановић, Коста, *Поетика визибилног – визибилно као спознаја и култура*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
- Бригс, Аса и Берк, Питер, *Друштвена историја медија*, Клио, Београд, 2006.
- Бурдије, Пјер, *Сигнална светла*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.
- Бурдије, Пјер, *Нарцисово огледало, Расправа о телевизијском новинарству*, Клио, Београд, 2000.
- Бурдије, Пјер, *Правила уметности*, Светови, Нови Сад, 2004.
- Вирилио, Пол, *Машине визије*, Светови, Нови Сад, 1993.
- Вирилио, Пол, *Информатичка бомба*, Светови, Нови Сад, 2000.
- Virilio, Pol, *The Art of the Motor*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.
- Virilio, Pol, *Strategy of Deception*, Verso, London, 2000.
- Вуксановић, Дивна, *Aesthetica Minima*, Зограф, Ниш, 2004.
- Вуксановић, Дивна, *Филозофија медија: Онтологија, естетика, критика*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, Чигоја, Београд, 2007.
- Вуксановић, Дивна, *Филозофија медија 2: Онтологија, естетика, критика*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, Чигоја, Београд, 2011.

- Вуксановић, Дивна, „Чему уметност: академско или герилско питање?“, у: *Чему уметност, Зборник радова*, Естетичко друштво Србије, Београд, 1998.
- Гиденс, Ентони, *Одбегли свет*, Стубови културе, Београд, 2005.
- Гоцић, Горан, *Енди Ворхол и стратегије попа*, Прометеј, Нови Сад, 1996.
- Гофман, Ервинг, *Како се представљамо у свакодневном животу*, Геопоетика, Београд, 2000.
- Дебор, Ги, *Друштво спектакла*, електронско издање
- Добре, Режиc, *Увод у медиологију*, Клио, Београд, 2000.
- Derrida Jacques, “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”, *Twentieth- Century Literary Theory: A Reader*, ed., K. M. Newton, New York, St. Martin's Press, 1988.
- Диклић, Александар, *Београд вечити град, Сентиментално путовање кроз историју*, Књига комерц, Београд, 2014.
- Дорфлес, Ђило, *Похвала дисхармонији*, Светови, Нови Сад, 1991.
- Драгићевић-Шешић, Милена и Шантевска, Ирена (прир.) *Урбани спектакл*, Клио, Београд, 2000.
- Dragičević-Šešić, Milena, 'Theatre, public space and city identity – memory politics as a challenge in preserving Belgrade's multicultural identity' у Luzina J. (прир.) *Theatre and Identity*, Skorje: Faculty of Dramatic Arts, 2006.
- Ђорђевић, Јелена, *Студије културе, зборник*, Службени гласник, Београд, 2008.
- Еко, Умберто, *Култура, информација, комуникација*, Нолит, Београд, 1973.
- Еко, Умберто, *Историја лепоте*, Плато, Београд, 2004.
- Есо, Umberto, *The Open Work*, Cambridge, MA, 1989.
- Зерзан, Џон, *Сумрак машина*, Службени гласник, Београд, 2009.
- Келнер, Даглас, *Медијска култура*, Клио, Београд, 2004.
- Кон, Жан, *Естетика комуникације*, Клио, Београд, 2001.
- Кор, Филип, *Кемп*, Ренде, Београд, 2003.
- Куљић, Тодор, *Култура сећања*, Чигоја, Београд, 2006.
- Лакроа, Мишел, *New Age, Идеологија новог доба*, Клио, Београд, 2001.
- Лаш, Кристофер, *Нарцистичка култура*, Напријед, Загреб, 1986.
- Лоример, Роленд, *Масовне комуникације*, Клио, Београд, 1998.

- Маклуан, Маршал, *Познавање општила човекових продужетака*, Просвета, Београд, 1971.
- Манович, Лев, *Метамедији*, Центар за савремену уметност-Београд, Београд, 2001.
- Негропонт, Николас, *Бити дигиталан*, Клио, Београд, 1988.
- Милутиновић, Зоран, *Сусрет на трећем месту*, Геопоетика, Београд, 2005.
- Поповић-Радовић, Мирјана, *Београд као аутобиографија*, Орион арт, Београд, 2013.
- Саид, Едвард, *Култура и империјализам*, Београдски круг и Чигоја штампа, Београд, 2002.
- Сен-Жан-Полен, Кристијана, *Контракултура*, Клио, Београд, 1999.
- Сонтаг, Сузан, *О фотографији*, Културни центар Београда, Београд, 2009.
- Тејлор, Чарлс, *Болест модерног доба*, Београдски круг и Чигоја штампа, Београд, 2002.
- The Theory of Criticism*, edited by Raman Selden, Longman Group UK Limited, London and New York, 1988.
- Тофлер, Алвин, *Шок будућности*, Грмеч, Београд, 1997.
- Фидлер, Џон, , *Mediamorphosis, Разумевање нових медија*, Клио, Београд, 2004.
- Фиск, Џон, *Популарна култура*, Клио, Београд, 2001.
- Фром, Ерих, *Анатомија људске деструктивности*, Напријед, Загреб, 1975.
- Фром, Ерих, *Бекство од слободе*, Нолит, Београд, 1989.
- Фуко, Мишел, *Надзирати и кажњавати (Настанак затвора)*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1997.
- Фуко, Мишел, *Треба бранити друштво*, Светови, Нови Сад, 1998.
- Фуко, Мишел, *Ненормални*, Светови, Нови Сад, 2001.
- Хајдегер, Мартин, *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хачион, Линда, *Поетика постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 1996.
- Hedges, Chris, *Empire of illusion, The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*, Nation Books, New York, 2010.
- Хилман, Џејмс, *Код душе, У потрази за карактером и позвањем*, Федон, Београд, 2010.

Critical Art Ensemble (Digitalni partizani), priredio i preveo Aleksandar Bošković, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000.

Чомски, Ноам, *Нужне илузије*, Светови, Нови Сад, 2000.

Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије 1950*, Српска академија наука и уметности и Прометеј, Београд и Нови Сад, 1999.

Теорија драмских и извођачких уметности

Арто, Антонен, *Позориште и његов двојник*, Прометеј, Нови Сад, 1992.

Auslander, Philip, *From Acting To Performance*, Routledge, London, 1997.

Auslander, Philip, *Liveness (Performance In A Mediatized Culture)*, Routledge, London and New York, 1999.

Барба, Еуђенио и Саварезе, Никола, *Речник позоришне антропологије: Тајна уметност глумца*, ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1996.

Батушић, Никола, *Увод у театрологију*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1991.

Baugh, Christopher, *Theatre, Performance and Technology*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.

Berghaus, Gunter, *Avant-garde Performance*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.

Боал, Аугусто, *Позориште потлаченог*, Просвета, Ниш, 2004.

Брехт, Бертолд, *Дијалектика у театру*, Нолит, Београд, 1979.

Брук, Питер, *Празан простор*, Лапис, Београд, 1995.

Брук, Питер, *Нити времена*, Zepher Book World, Београд, 2004.

Gieseckam, Greg, *Staging The Screen (The Use of Film and Video in Theatre)*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.

Гржинић, Марина, *Естетика киберсвијета и учинци дереализације*, Мултимедијални институт и Кошница, Загреб и Сарајево, 2005.

Гржинић, Марина, *Авангарда и политика*, Београдски круг, Београд, 2005.

- Goldberg, Rose Lee, *Performance Art*, Thames and Hudson, London, 2005.
- Гротовски, Жежи, *Ка сиромашном позоришту*, Издавачко – информативни центар студената, Београд, 1976.
- Денис, Ен, *Артикулисано тело (Физичка обука глумца)*, Факултет драмских уметности, Београд, 1997.
- Дипон, Флоренс, *Аристотел или Вампир западног позоришта*, Клио, Београд, 2011.
- Дивињо, Жан, *Социологија позоришта: Колективне сенке*, БИГЗ, Београд, 1978.
- Dixon, Steve, *Digital Performance (A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation)*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2007.
- Etchells, Tim, *Certain Fragments*, Routledge, London, 1999.
- Иберсфелд, Ан, *Читање позоришта*, Вук Караџић, Београд, 1982.
- Јовићевић, Александра и Вујановић, Ана, *Увод у студије перформанса*, Фабрика књига, Београд, 2006.
- Kershaw, Baz, *The Radical in Performance*, Routledge, London and New York, 1999.
- Куленовић, Твртко, *Теоријске основе модерног европског и класичног азијског позоришта*, Свјетлост, Сарајево, 1975.
- Лазић, Радослав, *Филозофија позоришта*, Фото футура, Београд, 2004.
- Леман, Ханс-Тис, *Постдрамско казалиште*, ЦДУ и ТкХ, Загреб и Београд, 2004.
- Марјановић, Петар, *Позориште или усуд пролазности*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Музеј позоришне уметности, Београд, 2001.
- Мејерхољд, В. Е, *О позоришту*, Нолит, Београд, 1976.
- Мекензи, Џон, *Изведи или сноси последице, Од дисциплине до изведбе*, ЦДУ, Загреб, 2006.
- Милохнић, Алдо, *Теорије савременог театра и перформанса*, Орион арт, Београд 2013.
- Миочиновић, Мирјана, *Позориште и гилотина - расправе о драми*, Фабрика књига, Београд, 2008.

- Миочиновић, Мирјана, *Сурово позориште, Порекло, експерименти и Артоова синтеза*, Прометеј, Нови Сад, 1993.
- Pavis, Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Routledge, Florence, 1991.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The politics of Performance*, Routledge, Florence, 1993.
- Пискатор, Ервин, *Политичко казалиште*, Цекаде, Загреб, 1985.
- Селенић, Слободан, *Ангажман у драмској форми*, Просвета, Београд, 1965.
- Селенић, Слободан, *Драмски правци 20. века*, Факултет драмских уметности, Београд, 2002.
- Сонди, Петер, *Теорија модерне драме*, Лапис, Београд, 1995.
- Стаменковић, Владимир, *Позориште у драматизованом друштву*, Просвета, Београд, 1987.
- Стаменковић, Владимир, *Крај утопије и позориште*, Откровење, Београд, Стеријино позорје, Нови Сад, 2000.
- Станиславски, Константин Сергејевич, *Мој живот у уметности*, Пролог, Загреб, 1988.
- Станиславски, Константин Сергејевич, *Етика*, Геа, Београд, 1996.
- Станиславски, Константин Сергејевич, *Систем: Теорија глуме*, Етхос, Чигоја, Београд, 2004.
- Тарнер, Виктор, *Од ритуала до театра*, Аугуст Цесарец, Загреб, 1989.
- Тасић, Ана, *Отворене ране (Тело у необруталистичкој драми и позоришту)*, Чигоја штампа и Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2009.
- The Ends of Performance*, edited by Peggy Phelan and Jill Lane, New York University Press, New York and London,
- The Potentials of Spaces (The Theory and Practice of Scenography and Performance)*, edited by Alison Oddey and Christine White, Intellect Books, Bristol, 2006.
- The Routledge Reader in Politics and Performance*, edited by Lizbeth Goodmann and Jane de Gay, Routledge, London and New York, 2000.
- The Twentieth Century Performance Reader*, edited by Michael Huxley and Noel Witts, Routledge, London, 2002.
- Ћаловић, Драган, „Уметност у времену репродуктивне стварности“, у: *Уметност и истина*, Зборник радова Естетичког друштва Србије, Београд, 2009.

- Ћосић, Илеана, *Амерички авангардни театар*, Геа, Београд, 1996.
- Фишер-Лихте, Ерика, *Естетика перформативне умјетности*, Шахинпашић, Сарајево и Загреб, 2009.
- Contemporary British Theatre*, edited by Theodore Shank, Macmillan Press Ltd, London, 1994.
- Cyborg Experiments: The Extensions Of The Body In Media Age*, Conuum International Publishing, London, 2002.
- Шекнер, Ричард, *Ка постмодерном позоришту, Између антропологије и позоришта*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1992.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York, 2003.
- Шуваковић, Мишко, *Параграми тела/фигуре*, ЦЕНПИ, Београд, 2001.
- Шуваковић, Мишко, *Филозофске играчке театра*, е-издање доступно на:
http://www.academia.edu/234343/Filozofske_igracke_teatra

Периодика (Теорија драмских и извођачких уметности)

- Auslander, Philip, „Going wiht the Flow: Performance Art and Mass Culture“, Theatre Drama Review, vol.33, no.2, summer 1989.
- Барба, Еуђенио, „Дуго нас је окруживала атмосфра одбијања“, интервју водио Требјешанин, *Политика*, 18.06.2011.
- Birringer, Johannes, „Postmodern Performance and Tehnology“, Performing Arts Journal, vol.9, no.2/3, 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition, 1985.
- Гебелс, Хајнер, „Привлачи нас оно што не видимо“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 150/151, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2010.
- Гротовски, Јежи, „Перформер“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 146/147, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2009.

Драгићевић-Шешић, Милена, „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_milena_dragicevic_sesic.pdf

Илић, Влатко, „Уметност позоришта у времену велике конфузије“, *Зборник Факултета драмских уметности*, бр. 27, Београд, стр. 13-30.

Јовићевић, Александра, „Друштвена стварност и београдска позоришта“, *Театрон Часопис за позоришну уметност*, бр. 118, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, стр. 45.

Крсмановић Тасић, Сања, „Мирис карија“, доступно на: <https://qcdnevnik.wordpress.com/2010/12/13/sanja-krzmanovic-tasic-miris-karija/>.

Леман, Ханс-Тис, „Кратка запажања о новом (театру)“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 148/149, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2009.

Леман, Ханс-Тис, „Фабулозно“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 139 (темат о Брехту), Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2007.

Меденица, Иван, „Наслеђе Југославије: Ка новом концепту 'политичког' у позоришту“, доступно на:

http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2012_ivan_medenica.pdf

Милановић, Славко, „Лековито позориште Тонија Кушнера“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 148/149, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2009.

Милошевић, Дијана, „Редитељске рефлексije“, доступно на:

<http://www.dahteatarcentar.com/20GODINA/Festival/katalog%20festivala.pdf>

Милошевић, Дијана, „Театар као ритуал сећања“, доступно на:

www.dahteatarcentar.com

Милошевић, Дијана, „Ми живимо своју утопију“, интервју водила Ана Тасић, *Сцена, Часопис за позоришну уметност*, бр. 3, јул-септембар, 2011, Нови Сад, стр. 68-77.

Милошевић, Дијана, „Преношење пламена“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 154/155, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2011, стр. 85-88.

Милошевић, Дијана, „Театар није пијаца“, интервју водила Соња Гочанин, доступно на:

http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1083&nav_id=629083

Минић, Оливер, „У потрази за ликом Београда“, у: *Годишњак Музеја града Београда II*, Музеј града Београда, Београд, 1955, стр. 449-458.

Миочиновић, Мирјана, „Фарса ибијевских размера“, Пешчаник, 06.06.2014.

Миочиновић, Мирјана, „Немам ту шта да тражим“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 118, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, стр. 39.

Митић, Маја, „Моја уметност је мој активизам“, доступно на:

<https://qcdnevnik.wordpress.com/2010/12/13/maja-mitic-moja-umetnost-je-moj-aktivizam/>

Митић, Маја, „Женски гласови“, доступно на:

http://www.monitor.co.me/index.php?option=com_content&view=article&id=2649:maja-miti-glumica-enski-glasovi&catid=1842:broj-1077&Itemid=3065

Митић, Маја, „Ватромет глуме у аутобусу“, доступно на:

<http://www.politika.rs/scc/clanak/185329/Vatromet-glume-u-autobusu>

McGuire, Michelle, „Forced Entertainment on Politics and Pleasure“, у *Variant*, vol. 2, no. 5, spring 1998.

Mee, Susie, „Chekhov’s Three Sisters and Wooster Group’s Brace Up“, *Theatre Drama Review*, vol. 36, no. 4, winter 1992, MIT Press.

Петровић, Миомир, „Митска матрица у медијским и уметничким текстовима (роман, филм, драма, слика)“, докторска дисертација одбрањена на

Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду, 2008.

Ромчевић, Небојша, „Краљ је мртав, живео краљ или Крај редитељског позоришта и повратак позоришног писца“, *Сцена*, бр. 3-4, Нови Сад, 2002.

Стојковић, Бранимир, „Град као оквир завичајног идентитета“, у: *Култура, часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, број 122/123, (прир.) Дивна Вуксановић, Фото футура, Београд, 2009.

Суша, Ања, „Променити однос – створити систем“, *Театрон, Часопис за позоришну уметност*, бр. 119/120, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2002.

Hermanis, Alvis, „Speaking About Violence“, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 30, no. 3, September 2008.

Carlson, Marvin, „Otpor prema teatralnosti“, *Substance* no.98/99, prevedeno u *TkH*, br.5, 2003, prevod Vlatko Ilić.

Causey, Matthew, „The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology“, *Theatre Journal*, vol. 51, no. 4, Theatre and Technology, December 1999, The Johns Hopkins University Press.

Critical Art Ensemble, „Recombinant Theatre and Digital Resistance“, *Theatre Drama Review*, vol.44, no. 4, winter 2000, MIT Press.

Нетографија

Званични сајт ДАХ Театра: www.dahteatarcentar.com

Abstract

DAH Theatre was founded in 1991 by directors Jadranka Andjelic and Dijana Milosevic and modeled after the most important theater artists of the 20th century, with the aim of thorough research work in theater. In 1993, they clearly defined areas of interest and activities, which include workshops, lectures, seminars, guest plays, festivals, establishing the DAH Theatre Center for Theatre Research. The Centre's activities from the very beginning were focused on constant exchange of knowledge, experience and ideas among artists and participants coming from different theatrical, cultural, national traditions, passing them to their theater audience.

Poetics of DAH Theatre is based on an open and strong social engagement, but also on the authentic, original, distinctive aesthetics and recognizable language and style of presentation. Even though Dijana Milosevic is usually in charge of direction of their plays, it should be emphasized that all members of DAH Theatre are at the same time authors, in all aspects, starting from research work and the process of creation of the text of the play, to the composition and stage performances of original music and dance choreography which is one of the mandatory elements in all projects of this company, considering that the theater is primarily a collective artistic act.

Theatrical narrative includes the entire process of creation of a play, starting from initial need to recognize and indicate a certain social anomaly, through theatrical research on the causes, consequences and the ways in which the problem will be (re)presented to the audience by theatrical means. Plays of the DAH Theatre are not explicitly critical, but the characteristics of cultural, national, ethnic and other identity are read through socially engaged calls for dialogue, tolerance, compassion, accountability, reconciliation, mutual respect and respect for fundamental human rights, which are in line with their vision of a more humane society.

Imagological methodology of identity reading in the theatrical narrative of the DAH Theatre is the way in which we want to demonstrate the relevance of their theater practice here and now, but also to draw attention to their contribution to the advancement of culture, education and social relations at the micro (theater), meso (city) and macro (national) level.

Keywords: DAH Theatre, imagology, identity, social engagement, poetics.

Биографија кандидаткиње

Ивана (Игор) Кољеншић је рођена у Београду 1977. године. Завршила је Филолошки факултет на Катедри за јапански језик и књижевност. Мастер студије Теорије драмских уметности, медија и културе завршила на Факултету драмских уметности. Мастер рад: „Имагологија и естетика савремене српске драме: Конструкција националног јунака у 21. веку“ одбранила је под менторством професорке др Дивне Вуксановић. Тренутно је докторант Теорије драмских уметности, медија и културе на Факултету драмских уметности. Објавила је рад „Имиц младе и успешне жене креиран у медијима потрошачког друштва“, у часопису *Медијски дијалози, часопис за истраживање медија и друштва*, бр. 23, Истраживачки медијски центар, Подгорица, фебруар 2016, стр. 375-389.

Учествовала је на научном скупу Естетичког друштва Србије на тему „Проблем форме“, одржаног у Београду, децембра 2015. Рад „Поетика и формалне карактеристике стваралаштва ДАХ Театра“ је прихваћен за објављивање у наредном броју Зборника Естетичког друштва Србије.