

Милена Дражићевић-Шешић

НЕВИДЉИВО ПОЗОРИШТЕ НА УЛИЦАМА БЕОГРАДА (Рајх и Боал забринутог септембра 1997. у Београду)

Успех и пропаст грађанског протеста 96-97. у Србији подједнако ће обележити дух времена и епоху, као што се то десило са бројним другим неуспешно завршеним превирањима: Париском комуном, Мајом 68, да се и не говори о Француској буржоаској револуцији и њеном неславном крају, прво у терору а затим и у рестаурацији царства. Чини се да може да се прихвати мисао Грејла Маркуса да ће протест и овде остати као „тренутак у коме људи кажу *не*, суделују у фестивалу, и онда на овај или онај начин бивају изгурани из историје, а њихов тренутак се руши у фусноту, или остаје да слободно лебди као анархистички мит”.¹

Културна критичка јавност је таман могла помислити да је „причи понестао глас”, да је протест утихнуо а депресија завладала, а онда су настале нове „ситуације”.

Карневализација града у времену грађанских протеста 96-97, оживљавање различитих урбаних простора као вишезначењских сценографских решења за паратеатарске догађаје, сигурно је била инспирација за осмишљавање акције: *Забринути септембар* – у спомен Вилхелму Рајху. За искуство људи током протеста у потпуности важе опсервације које су написане након искустава Комуне у Паризу 1871. године. „Обични људи још једном су постали грађани, заинтересовани за све, јер када се све чини могућим, све је интересно. „Никада нећу заборавити те дивне тренутке слободе изражавања мишљења”, рекао је један човек. „Сишао сам с горњег спрата своје куће у Латинском кварту да бих се придружио огромном уличном клубу који је испуњавао булеваре с једног краја Париза на други. Сви су разговарали о општим темама; све искључиво личне преокупације биле су заборављене. Нико више није размишљао о куповини и продаји; сви су се осећали спремним, и душом и телом, да крену напред ка будућности”.²

¹ Грејл Маркус, *Тајна историја културе, Градац*, бр. 120–121, Чачак 1996, 50.

² *Op.cit.*, 39.

Фестивал: *Забринутии сејттембар! Рајх у Београду! Жудња за живојом!* одржан је почетком септембра, а наставио је да делује током целе јесени кроз појединачне акције. Мали улични призори, о којима ће у овом тексту бити највише речи, чинили су тек један његов део.

Током целог пролећа 1997. осмишљавају се програми манифестације.³ Пројекат је мултидисциплинаран, комплексан, обухвата низ сегмената: филмске пројекције,⁴ изложбу „Свечана слика” (на којој је централно место заузела слика Миће Поповића, забрањена у време покушаја првог излагања – слика југословенске владајуће и холандске краљевске породице⁵), позоришне представе⁶, научне скупове, психолошке радионице... Појављује се прва књига: *Чуј, мали човече* (у преводу Душке Павловић), за коју посебан „промотивни” програм – тј. њено сценско упризорење, припрема Центар за културну деконтаминацију.

Цео пројекат посвећен је, дакле, малом, обичном човеку – грађанину света и грађанину Београда истовремено, човеку који, мислећи да је беспомоћан, одустаје од живота, од борбе, од одговорности за сопствени живот и живот других. Стога је, по Рајховом мишљењу, он директно одговоран за велика зла XX века – сваки облик тоталитаризма, националне еуфорије.

То је и разлог зашто је Центар за културну деконтаминацију сматрао да пројекат треба реализовати данас и овде у Београду (иако је саму књигу Рајх написао непосредно после Другог светског рата). *Чуј, мали човече* је представа која оживљава Боалове идеје позоришта потлаченог, позоришта које је доскора било незамисливо ван латиноамеричког културно-политичког контекста.⁷ То је представа која је „покушај да се дотакне смисао театрализованог живота и живог театра, да се доведу у везу очигледне ствари које се не виде док се не ставе директно једна поред друге”.⁸

³ Вук Стамболовић даје идеју а Лана Ђукић уз помоћ Фонда за отворено друштво, окуља око пројекта већи број интелектуалаца и уметника: Душана Макавејева, Борку Павићевић, Ану Миљанић, Велимира Ђургуз Казимира, Јована Деспотовића, студенте Факултета за примењене уметности и дизајн, итд.

⁴ Филмски програм обухватио је, осим документарца о протесту (Г. Марковић, Р. Андрић и др.) и игране филмове попут Чаплиновог *Великог диктијатора*, *WR* или *мистерије организма* Душана Макавејева, и друге.

⁵ Стога је и одабрано сликарство Миће Поповића, јер иако је изложба названа „Свечаном сликом”, она је показала малог човека у времену када он (Гвозден), спава, чита *Полиџику*, путује у свет, али на крају ипак каже: „Не, хвала!”.

⁶ Шнајдеров *Змијин свлак* у режији Роберта Ђулија, позоришта из Милхајма.

⁷ Бројне представе позоришта потлаченог рађене су и у Европи, чак их је постављао и сам Боал са својим ученицима, али оне никад нису имале ту снагу и значај као шездесетих година у Перуу, Бразилу...

⁸ Борка Павићевић, „Бирати – за живот / избори – за живот”, у: *Жудња за живојом*, програм пројекта.

ПОЗОРИШТЕ И ГРАД

Однос позоришне уметности и града може се успостављати на најразличитије начине: од изградње самих позоришних зграда у одговарајућим градским квартовима, који се онда именују и препознају по њима (Опера или Одеон у Паризу нису само имена позоришта, већ и имена квартава, нпр.), преко коришћења урбаних сцена као позорница – посебно тргова (Трг републике), коришћења градске архитектуре као сценографије у амбијенталном позоришту (тврђава, попут *Хамлеџа* на Ловријенцу али и градско двориште у *Ослобођењу Скопља*) до коришћења града и његових простора и објеката у смислу њихових симболичких а не само визуелних потенцијала, посебно у позоришним формама које се називају позориште интервенције и анимације.

Но, појам спектакла у времену друштва спектакла овај однос града и уметности још више компликује, јер се у граду развијају бројне форме спектакла које имају сценски карактер али нису део позоришне уметности (политички митинзи, шетње, спортске и рекламне манифестације). „Непрекидна акумулација спектакала – реклама, забаве, саобраћаја, облакодера, политичких кампања, робних кућа, спортских догађаја, емисија вести, уметничких турнеја, страних радова, лансирања свемирских летилица – створила је модерни свет” (Дебор, у: Маркус, *op.cit.*, 29)

Стога није чудно што уметници преузимају „спектакл”, излазе из затворених, изолованих уметничких установа, у којима умиру или самују уметничка дела, хотећи тиме да успоставе давно прекинуту комуникацију уметности и обичних, малих људи, уметности и свакодневице.

У складу с најбољим традицијама Боаловог позоришта потлаченог, и нарочито невидљивог позоришта, редитељка Ана Миљанић осмислила је десетак акција у различитим деловима града које су се дешавале у току једног дана на сваки пуни сат од 10 до 19 часова. Сваки позоришни перформанс био је намењен не само другом градском кварту већ пре свега различитој циљној групи – пензионерима, избеглицама без држављанства, потрошачима, тј. онима који купујући јефтин гламур настоје да дају смисао своме животу, средњошколцима, гледаоцима, путницима градског саобраћаја, слушаоцима радија, дошљацима у велики град и на крају, гледаоцима телевизије – онима који чекају став јер „ко су они да имају своје сопствено мишљење”. Једном речју, свима којима је Рајх наменио своју књигу *Чуј, мали човече*.

Оживљени су најразличитији градски простори – они који већ јесу место сусрета малих људи – попут Калемегданског парка за пензионере, Миријевског платоа за балоте за дошљаке из Далматинске загоре те Чумићевог сокачета за оне који желе да куповином добију привид преласка у виши друштвени слој, али и они који су места понижавања и стреса – затворени простори општина, школа или хотела највише категорије (Hyatt), те напokon и самог аутобуса ГСП-а у саобраћајном шпицу.

Отварање ових простора града за уметничко промишљање њиховог истинског животног смисла, у сценским артикулацијама у којима су учествовале балерине, глумци, манекени, али и позоришни директори и театролози, представља нови корак у позоришним истраживањима Београда. Партиципација, активно учешће тзв. случајне публике (*incidental audience*) у овим догађањима свакако представља охрабрење за будуће пројекте у овом, за нас новом жанру позоришта анимације и интервенције.

ИДЕНТИТЕТ БЕОГРАДА И МАПА ПРЕДСТАВЕ

Београд је град прекинутих сећања, искидане историје, град стално разараног и изнова грађеног идентитета. Символички потенцијали, тек изграђени „знакови”, било да су у питању зграде, објекти, скулптуре, рељефи па и паркови, бивају уништавани и рушени, претварани у своје супротности. Не само што су се орлови смењивали са петокраким звездама, већ су и читаве зграде и блокови губили свој идентитет значајнијим променама својих функција. Тако изложбени павиљон у Масариковој постаје гаража, некадашњи раднички центар „Славија” – нови центар банкарског естаблишмента, а традиционално занатство Балканске улице замењује идеологија Shopping mall-а.

Мапа Београда добро одсликава ту његову неструктурираност, флуидност урбаних целина. Потпуне белине простора око река, паралелизам главних градских артерија и немогућност хоризонталне, попречне комуникације међу градским четвртима, културолошки је битан фактор у разумевању значења и смисла центра града, не само као комерцијалног, административног и политичког центра, већ и као саобраћајног чворишта, преплета, али и као јединог дела града који атрибуте града има. Сви остали урбани квартави Београда живе животом паланке, паланке паразитски наслоњене на велики град у близини. Чак и промене које захватају Нови Београд, у складу с укусом и тежњама његових становника, не мењају га у урбани центар града будућности, већ уносе у њега дух паланке (ресторанско-занатски центар на углу Булеvara АВНОЈ-а и Омладинских бригада).

Град својом целином никада и није живео у колективном сећању својих становника, стога што им је увек остајао непознат укупношћу својих дешавања, али и стога што се, по правилу, више од две генерације нису у њему могле несметано развијати. Стизали су ратови, избеглиштва, а затим приливи новог, свежег становништва, које је требало да се бори за опстанак у граду а не за његово прихватање и унапређивање...

Постоје бројни симболички простори града који су знак те прекинуте меморије: ограђени простор на Косанчићевом венцу – простор некадашње Народне библиотеке Србије; Славија...

Интересантно је да Београд у уметности није имао оно што је Париз начинило Паризом (сликарство импресиониста, Балзак...), Берлин Берлином (Берлин Александерплац, Кабаре...), Њујорк Њујорком (филмови Вудија Алена, Пола Остера, уметност графита...)... Фрагменти градског живота чине суштину уметничких дела остварених у тим градовима. Парадигматичан пример је 4000 ситуација записаних фотографским апаратом у филму *Дим* у коме Оги (глуми га Харви Кајтел) свакодневно у осам ујутро слика исти њујоршки градски ћошак.

Београд средине деведесетих постао је симбол пропале моћи (као Беч двадесетих), али је остао и даље симбол жудње за десетине хиљада избеглица из бивше Југославије који у колективним смештајима или у приградским собицама и шуницама маштају да постану и његови званични становници.

Чуј, мали човече је пројект који је настојао да мапе свакодневног живота учрта у мапе Београда – Београда власти и моћи. Па иако у свакодневном животу царују баналности, често и досада, депресија, с једне, а потреба за бекством (евазивна потреба), гламурозне, авантуристичке жеље, с друге стране, и једна и друга страна представљају тек део наметнуте свакодневице...

Полазећи од Лефеврове премисе да се не може мењати свет, али да се уместо тога мора мењати сопствени живот, да уместо испитивања и критичког валоризовања друштвених класа, установа власти и моћи, треба размишљати о тренуцима, фрагментима, ситуацијама, које наш живот чине животом – љубави, мржње, поезије, фрустрације, правде, суровости. Сваки тренутак треба осмислити и приказати као део тоталитета. Критика стварности увек започиње критиком царства тривијалног и маргиналног.

Београд задовољства – Београд паркова, хотела, тржних центара, Београд доколице, нова је идеолошка конструкција транзиционог времена. Њему је сучељен Београд избеглиштва, усамљености, носталгије.

Претходни Београд моћи – власти, Београд у коме доминирају зграде ЦК, СИБ-а на Новом Београду, или зграде скупштина града,

Србије и Југославије у строгом центру, постаје Београд тргова и булеварна грађанских протеста, а с друге стране Београд бувљака, шопинг молова, кафића и сплавова на Ади, Београд гангова с револверима... Сви ови светови Београда живе паралелно једни поред других, не дотичући се међусобно сем по изузетку. Различити историјски тренуци у центар медијске пажње стављају један, други или трећи Београд, али они живе у својим затвореним круговима и када медијска пажња прође...

Представа је истовремено означила и критику града и критику доколице, стила живота.

Чуј, мали човече! је „представа” (5. септембар 1997) састављена од следећих сцена:

10 ч – Само ти можеш бити свој сопствени ослободилац
Танго на Калемегдану

11 ч – Пасош
општина Савски венац

12 ч – Зашто крадеш своју срећу као лопов у ноћи – Де-стриптиз
Чумићево сокаче – Шопинг центар

14 ч – И ја сам гладовао као дете – шведски сто
Хотел Hyatt Regency

15 ч – Чежња – аутобус бр. 46 за Миљаковац
Славија

17 ч – Слушај виц о себи, Дневник
Радио Б-92

18 ч – Балоте,
Миријево

19 ч – Ко сам ја да имам своје сопствено мишљење
Вести НТВ, Студио Б

Представе покривају – а истовремено и праве једну посебну мапу града: мапу града на којој су издвојена подручја рада, породичног живота, доколице и забаве и потрошње... замењује једна нова мапа укрштених догађаја, догађаја који ову поделу доводе у питање.

Град је овим малим уличним призорима добио нову психо-социо-културолошку мапу. Он није више само симбол моћи и трговине (потрошње), он је поље фрагмената нашег свакодневног живота. Те „конструисане ситуацијег (Дебор) у суштини су ситуације свакодневице, измењене утолико да би је довеле у питање, да би у ономе што прихватамо као нужност, као нормалност открили истински смисао – смисао „гласача”. Тако град ствара нову слику о себи, добија нови, продубљенији идентитет – смисао. У њему се поново сучељавају културе, културни модели, интереси и интересовања појединаца. Он тада престаје да буде само збир зграда политичког значаја, и постаје средиште у коме се преламају истинска животна питања – судбине група и појединаца.

Први урбани догађај – Танго на Калемегдану. Калемегдански парк је култни простор Београда – простор набијен значењима. Он на најбољи начин симболизује прекинуто сећање града. Од древног келтског и римског Сингидунума до данас, само су на том простору у континуитету боравили људи, али су трагови њиховог боравка уништени и смештани дубоко у калемегданско подземље.

Простор Калемегдана је својеврсни палимпсест, простор на коме су све цивилизације писале своје странице – једну преко друге. На том Шићир баиру – брегу за размишљање, брегу издигнутом и одвојеном од река иако на самом њиховом ушћу, стварао се Београд и његов дух (дух града који бежи од река).

Али, колико удаљен од река, Калемегдан је удаљен и од данашњег града – одсечен од њега трамвајском пругом и све гушћим саобраћајем у улицама које га опкољавају. Стога га у сећању најмлађих становника нема. „Калиш” – као простор дечје игре замењен је Ташмајданом....

Радним даном његове просторе преплављују усамљени стари људи – којима можда спокој „брега за размишљање” више одговара од градске вреве и гужве на улицама.

С друге стране, од седамдесетих година на Калемегдану у викенд поподневима играју „кола” – српско на горњем, а албанско на доњем Калемегдану (до средине осамдесетих). Коло, затворени круг сигурности српске традиције, насушна је потреба свих придошлица у град, придошлица који немају кључ уласка у његову чудну фрагментарну структуру, који немају могућности ни за разумевање ни за прихватање вредности и стила живота грађана Београда.

Калемегдан је и раније био сцена – али сцена свакодневних дешавања с једне, или амбијентална сцена позоришних дешавања с друге стране⁹... Ово је, међутим, први пут да једна позоришна сцена буде инспирисана реалном свакодневицом: једна уметница (Соња Вукићевић), читајући реални акт – документ о сопственом пензионисању улази као равноправна у животе осталих калемегданских пензионера-посматрача, и да их затим позивима на плес и плесом самим не само укључи у догађај, већ га с њима заједно креира на лицу места. И деоба кафе, и случајни падови заједно са партнерима, и реплике, и снебивања да се уђе у игру, и молбе и инсистирање да се игра настави и када је глумица прогласи завршеном – све то чинило је целину необичног догађаја који ће се утиснути у свест тог простора о себи, и о коме ће ти случајни калемегдански шетачи још дуго причати.

⁹ Представе позоришта Пралипе пре неколико година на Битефу, представа Ла мама труппе у лето 1996. године, итд...

Танго на Калемеџдану посвећен пензионерима (мала цртица која може да нас подсети на *Бал* позоришта Кампањол, по чијем пројекту је Еторе Скола снимео истоимени филм) – потресно је сведочење о усамљености старих, испразности њихових уобичајених калемегданских сусрета. Начин како су подизали своје личне оклопе видевши разиграну Соњу Вукићевић – почетна стегнутост и одбијање, постепено је прелазила у прихватање, учествовање, па и иницирање. Већ тада је постало очито, да би се касније, кроз многе акције само потврдило, да старије жене далеко лакше прихватају било истински разговор било игру – учешће при коме су свесне да је реч о представи. Мушкарци свих генерација, и младе девојке, веома се брзо затворе својим оклопом, учествујући само посматрањем у необичном догађају – било да га прихватају као истинит или као очито припремљени спектакл.

Друга сцена: *Пасош*, реализована је у згради централне београдске општине Савски венац, у којој избеглице већ месецима чекају у реду папир да су прихваћени за држављане ове земље коју су доживљавали као једину истинску отаџбину и у чије су име били увучени у рат. У непосредној близини општине је и Канадска амбасада, место пред којим је већ годинама ред, али углавном ред младих Београђана – интелектуалаца, ред за одлазак у земљу наде и будућности. (Стога је управо Канадска амбасада постала симбол егзила – одласка младе интелигенције...)

Ова „ситуација” подсећа на причу Раула Ванегема¹⁰ о уласку групе ситуациониста у Палату правде у Бриселу. Иако је циљ Ванегемове акције био сасвим другачији: „накратко смо окупирали непријатељску територију, и снагом своје маште трансформисали ту лоповску јазбину у фантастични забавни парк, у сунчану куполу задовољстава, у којој би се, по први пут, заиста доживљавале најфантастичније авантуре”, његов закључак могао би бити и закључак ове акције: „ти снови на јави врше субверзију света”, а ми бисмо могли додати: или то бар покушавају.

Трећа сцена, *Чумићево сокаче – српски "shopping mall"*. Простор Чумићевог сокачета је „мање место а више идеолошка конструкција”,¹¹ да парафразирамо Грејла Маркуса и његово објашњење Берлинског зида као идеолошке конструкције која симболизује поделу између два друштвена система који су владали светом. Чумићево сокаче симболизује новонастали Београд.

¹⁰ Раул Ванегем, „Револуција свакодневног живота”, у: *Тајна историја културе*, 52.

¹¹ *Тајна историја културе*, Грдац, бр. 120-121, Чачак 1996, 12.

Семантички склоп речи и иронија крију се већ у називу овог шопинг центра. Сокаче – од речи сокак, улица-пролаз. То је турцизам, али у деминутиву који је типичан за словенске језике. Исто тако, Чумић – име је српског политичара које потиче од речи Чума, турцизма за кугу, покору... („Засједну, па никако не избијају као Чума из Сарајева”).

Чумићево сокаче, дакле, језички асоцира на малу улицу са ашчиницама, абацијама, јорганџијама и бозацијама, или на уличицу потлеушица и кућица са заједничким двориштима и чесмом на средини. Та синтагма нас асоцира на Београд прошлости – балкански Београд који живи скривен у центру града, док у ствари сада означава „новокомпоновани” Београд – Београд нових српских елита.

Парадоксално, Чумићево сокаче постаје данас ознака-симбол за Арканове мењачнице новца, бутике с италијанском робом, ресторане и кафиће који продају пице, лазање и служе капуџино и еспресо (Верди...).

То је гламур нове елите – сирови гламур.

Чумићево сокаче је у Београду постало „излог среће” у оном тренутку када су и ТВ Палма и ТВ Пинк настојале да остваре одговор на ужасе рата, беде, инфлације, бесперспективности. Тај и такав урбанизам, ти и такви излози среће попут Чумићевог сокачета на најбољи начин одсликавају пут који смо прешли од „бити” (макар и лажног) преко „имати” до „изгледати”, до imageа друштва спектакла.

Идеологија шопинг мола је идеологија потрошачког друштва које је прихватило захтевани имиџ друштва спектакла.

Тако је популистичка реторика постмодерне створила Лас Вегас београдске културне стварности – те нове тржне центре, од Чумићевог сокачета, преко Сити пасажа до Пирамиде. У њима не постоји реални живот. У њима се не одражава ништа од онога што потреса социјални, политички или културни живот Београда.

Сокаче је 9. марта 1991, док је још било у изградњи, примило прве демонстранте који су бежећи од сузавца, улетели на градилиште. Од тренутка када је завршено, у њему шетача-демонстраната, а ни било ког другог облика протеста – није било. Ниједна поворка, ниједна маршрута није туда прошла. Као и у свету, контрола економске моћи (чак и кад није везана за мафију) може бити јача и ефикаснија од политичке контроле. Трговцима протести и демонстрације не требају.

Које то обрасце вредности, елементе стила, нуде нови тржни центри – кроз своју архитектуру, али и робу, амбијенте које садржавају? (На једној страни су они – а на другој некадашњи Булевар – данас измештени Бувљак на Новом Београду, бивши „булевар” склоњен од очију јавности.)

Парафразирајући Бодријара – „Дизниленд постоји да би се прикрило да је цела Америка у ствари Дизниленд” – може се рећи да

и ти тржни центри, с нелегално увезеном робом, власницима радњи и њиховим муштеријама са пиштољима, плавушама, пајером, питбулом и пејцером, а данас и мобилним, успешно представљају суштину данашњег, мало је рећи транзиционог, али несумњиво и криминализованог друштва.

Та метафоричност простора шопинг центра искоришћена је за представу *Де-сџријџиз* која је носила многа значења. Нага манекенка се појавила на степеницама централне шопинг алеје. Она облачи један по један уобичајени куповни артикал овог „шопинг центра” – од чарапа до брусхалтера и најзад штикли и вечерње хаљине, док, истовремено, глумица, у стилу рекламног спота, објашњава зашто треба купити и где носити управо тај артикал. Музичка подлога представе, Цецина песма: *Неваљала*, са последњег албума, песма која, као и многе пре тога, крши патријархални морал, идеално се уклапа у суштинску намеру пројекта.

Која су то уметничка средства коришћена у овим представама?

Иронија, сатира, блеф, можда и насиље – уметничка средства ситуационистичке интернационале? Насиље је често и у позоришту анимације и невидљивом позоришту.

Текст представе на први поглед означава само – игру, забаву, потрошњу, гламур....

Но метатекст представе – конотације које се откривају тек делу публике: отпор владајућим иконама овог „транзиционог”, криминализованог потрошачког друштва, као и отпор властима, остаје углавном непочитан. Публика – купци у Чумићевом сокачету, ужива у спектаклу, доживљава га као реални рекламни спектакл који организују власници радњи у „сокаку”, и распитује се у којима од радњи се могу купити предмети које облачи манекенка.

У том смислу чита је хиперреалност пројекта који је изводила манекенка, његова утемељеност у кључне вредности – луксуз, кич, гламур – али нестварни, илузивни – који фасцинира сликом, имиџом, појавом.

Овај спектакл сажео је и визуелну и вербалну реторику нових времена, нових елита. Сви кодови, симболи и знакови ту су у игри.

Пејши њризор – Чежња, Славија, вожња у ауџобусу бр. 46 за Миљаковац. Пут ка предграђу својеврсна је урбана сцена савременог друштва.

Тај пут води од Славије, градског трга испражњеног од сваког, сем саобраћајног, значења, трга коме су Београђани дали назив рупе (Митићева рупа на Славији) и који управо тако и изгледа, трга од кога су и у уличним протестима полазиле тзв. „саобраћајне вежбе” студентата, трга који је стециште, или прво место, на које стижу придошлице у град са железничке станице, али и са аеродрома,

Пештанског или Сурчинског. Аутобуске, тролејбуске, трамвајске станице, званичне и незваничне *taxi* станице, окружују овај трг и издвајају из града тај у себе усмерен кружни ток који нема никакав ослонац на своје залеђе.

Аутобуска станица одабране линије 46 налази се испред Мекдоналдса, првог Мека у Југославији и свим социјалистичким земљама, симбола урбанитета, модерности и успешности.

(Није чудо што су Звездени навијачи у Београду, својевремено, на узвике: Цигани! Цигани! одговарали навијачима Динама речима: Имамо Мекдоналдс!)

На станици је уобичајена гужва. *Rush hour*, жене са „зембилима” (кесама свих врста) чекају, неке воде и децу коју су узеле из школа и обданишта, мушкарци су са новинама у рукама.

На уласку у аутобус – шок. Истинска трава на поду аутобуса, пресвучена седишта са новинама, бомбонама... Стјуардеса на улазу обавештава да је ово обична – али ипак изузетна вожња аутобусом, који неће бити препуњен. Па иако је намера била да се пусти само онолико путника колико може да седне, није било лако зауставити извежбане кориснике Градског саобраћајног предузећа – те је аутобус кренуо са неких двадесетак путника више од жељеног броја. Но, то је за београдске прилике значило изузетно комфорну вожњу.

Траса аутобуса даље води поред Народне библиотеке – храма традиције, недодирљивог простора који је у последњих неколико година постао нова градска сцена – сцена урбаних алтернативних уметничких перформанса (групе Магнет, нпр.), али и сцена ритуала (од протестног окупљања којим је обележена годишњица 9. марта (1992) до масовног ритуала за Бадње вече 1997. године).

Следећа битна тачка урбаних дешавања на коју стиже аутобус 46 јесте Аутокоманда – саобраћајни чвор који пешаци избегавају. На њему су постављени предизборни постери Нове демократије: Србија на Западу – подсећа на њихов спот са Заласком сунца, а Србија у плусу (плус је као крст) – на симбол краја и смрти. Аутокоманда јесте крај, крај града, а целокупна предизборна кампања септембра 1997. означила је крај духа протеста, крај нада. Путници у аутобусу успостављају дијалог. Мушкарци протестују што је и овај аутобус део политичке пропаганде. Чије? Наравно, Демократске странке. Неколицина је уверена у то. „То мора да су Ђинђићеви аутобуси!” „Уосталом, зашто се баш *Демократија* дели!” – „Па дели се и *Сјорнски Журнал*, *Блиц*...” Путник на ово не одговара, остајући убеђен да је све ово ипак политичка пропаганда. То је време када 10 аутобуса „берлинаца” још увек чека на граници дозволу за улазак у земљу.

Аутобус даље стиже у Булевар ЈНА – спокојну резиденцијалну улицу, на чијим станицама мало путника и улази и излази. Ту стиже и кафа – нови шок за путнике у аутобусу. Мало устезања, али се ипак

прихвата и пијуцка. Стјуардеса шета и прикупља пластичне чашице разговарајући успут са путницима. „Хоће ли овај аутобус сваки дан у три сата да саобраћа?” „Не, ово је део представе. Целину можете видети вечерас у Центру за културну деконтаминацију.” „Где?!”

Након Бањице – великог стамбеног превасходно војног насеља црвене боје, аутобус фактички излази из града и улази међу ливаде и њиве. Сеоски амбијент надомак града, да би се ускоро појавио Миљаковац – жељени циљ, радничко предграђе из шездесетих и седамдесетих.

Вожња је настојала да испита и сценичност аутобуса и сценичност градских простора. Додуше, не оних у централном језгру града, коришћених још од времена парада, проверених велелепним спектаклом Титове сахране коју су пратиле 42 камере и хиљаде људи у процесији, а стотине хиљада у шпалирима, и касније импровизовано коришћених у спонтано одлучиваним итинерерима шетњи. Ова возња имала је, дакле, сасвим други правац – итинерер је водио кроз симболички јака а сценски никада коришћена градска чворишта: Аутокоманду, војно насеље Бањицу те Миљаковац – границу града.

Наравно, питање ефекта ове представе-вожње остаје отворено.

Да ли ће од сада путник другим очима гледати исти пут, на начин како Маркус описује излазак из дискотеке у време панка: „Свака сива јавна зграда оживела би од тајних порука пуних агресије, доминације, малигности” (Маркус, *op.cit.* 26)

Шестији њризор – Миријево. Предграђе је у Београду скорашњи урбани феномен. Београд је све до Другог светског рата био град окружен селима. Ливаде, њиве, стаје и живинарници још увек су део градског пејзажа нагло урбанизованих села.

У тај, скоро изворни шумадијски пејзаж стижу од почетка деведесетих избеглице из неких сасвим другачијих крајева. И последња велика група, августа 1996. године, у Београд стиже из Книна и „српске Далмације”, углавном на тракторима и мотокултиваторима. То су они који чекају на држављанство, папире (без којих нема посла, без којих нема чак ни могућности црне берзе, од које су током деведесетих година живеле бројне породице). Пребачени у један нови амбијент, за који су мислили да ће бити њихов, избеглице доживљавају двоструки шок – прекид са претходним животом, губитак идентитета а, истовремено, забрану укључивања у нови амбијент: нема посла, нема станова, па чак није било ни Београда (августа 1996. Београд су од колона избеглица „браниле” и саобраћајна и обична и војна милиција поставивши барикаде поред путева који су водили у град). Тако су срећници који су уопште успели да уђу у Београд нашли себе на градској периферији, у потпуној изолацији, презрени као ратни губитници, сажалевани (у почетку) а омражени (након неколико

месеци) као чекачи и молитељи помоћи. Игра балота је за све њих била спас – традиционална далматинска игра, као део идентитета, амбијента који се убрзано губи, сећања која чиле. Тако је Миријево овом игром добило један нови знак – знак мултикултуралности некадашњег српског културног простора.

ПРОСТОРИ ДЕШАВАЊА И ЦИЉНЕ ГРУПЕ

„Куповина, саобраћај и рекламна пропаганда су светско-историјске увреде интегрисане у свакодневни живот као заводљиве напасти” (Маркус, *op. cit.*, 25)

Иако овим речима Маркус означава панк као нову верзију адорно-хоркхајмеровске критике масовне културе, и овај пројекат Ане Миљанић имплицитно критикује „лагодну вулгарност” – привида, симулација реалног живота у савременом Београду. Стога су изабрани различити простори свакодневице, простори у којима се сучељавају не само куповина, саобраћај и реклама (тржни центар, саобраћајни чвор, медији) већ и одмор, забава, рекреација (хотел, парк...)

Схема: простори збивања и учесници

простори	– пензионери и домаћице и усамљени – избеглице без држављанства
предграђа	– избеглице – мигранти – носталгичари
градски простори: - тржни центар - парк - аутопут	- радни људи који посао завршавају у три, а затим одлазе кући у предграђе са рукама пуним кеса
+ - хотел - општина - школа	– беспослена омладина која у подне глумари у Чумићевом сокачету – гледа или купује – млади као највећи потрошачи – Роми као маргинализовани / гладни
- медијски простори	- incidental audience

Забринутии сејџембар кренуо је из средишта града, а затим се зракасто кретао његовом територијом, да би га медијским таласима обухватио у целости. Сцене су углавном реализоване на просторима „очишћеног” или спорног идентитета, или на оним просторима на којима се различитим активностима управо успостављају нова значења.

Жаришни догађај, вечерња представа у Павиљону Вељковић у 21 час, први пут је довела у везу становнике различитих делова града, људе који припадају најразличитијим културним моделима.

Ово позориште интервенције истовремено је јавно и приватно. Јавни простори постају приватни простори. Калемегдански парк као огромни јавни простор сужава се на клупу на којој се игра шах, или на плато за плес – мале просторе приватности усамљених људи.

Јавна зелена површина на крају града, на којој су доскора пасле домаће животиње, постаје ново окупљалиште – терен за балоте постаје стожер који ће овом градском кутку удахнути дух Медитерана, или, боље речено – носталгије за Медитераном.

Осећање да се не може овладати стварањем своје сопствене историје, осећање које је постало доминантно након краха резултата грађанског протеста (краха коалиција које су успоставиле власт на локалном нивоу), водило је ка томе да безнађе поново постане јака емоција – утицај на политику владе (власти) је немогућ. Но да ли је зато могуће остварити победу на нивоу своје сопствене свакодневице, унутар сопствене приватности? (Претходне године учиниле су да се и сопствена приватност схвата као део на који утиче власт – њени механизми медијске трансмисије, на пример, облици наметнуте потрошње: црна берза, бувљак...)

Да ли су мали улични призори били **амбијентално позориште?**

Не – јер у амбијенталном позоришту град се користи као сценографија – декор. У овим призорима Калемегдан није декор; напротив, то његово значење градског декора, који је већ поништио живот, представом се у суштини претвара у поприште супротног значења – поприште усамљеног, маргиналног пензионерског живота. Дакле, представа доводи у питање претпостављена симболичка значења одабраних простора, не њихову реалну, основну активност – садржај.

Представа разоткрива скривене структуре моћи – конотативна значења, док традиционално амбијентално позориште игра на прву лопту – успоставља примарну, најлогичнију везу с простором.

Но ипак, ово позориште одабрало је свесно или несвесно, кључне урбане амбијенте савременог мегалополиса. Пословно-административни центар и његов симбол за малог човека – општинска зграда, комерцијални центар града и његов симбол – нови тржни центар – шопинг мол, простори намењени доколици: парктврђава Калемегдан (као симбол жеље савременог града да оживљавањем културних споменика угради прошлост у његов модерни имиџ), хотел Hyatt Regency (као симбол жеље савременог града да уђе у светске туристичке токове и постане део глобалних туристичких кретања), те напослетку аутопут – аутобус и медијски преноси...

КОЛЕКТИВНО СЕЋАЊЕ И ИДЕНТИТЕТ ГРАДА – ГРАФИТ: „ЖУДЊА ЗА ЖИВОТОМ”

Колективно сећање града у овим малим уличним призорима има своју функцију, али акценат је на креативности – снази малог човека да и даље ствара, продукује нова, будућа сећања.

Како се ова представа није обраћала ни властима нити била њихова директна критика, како није била намењена ни интелектуалцима, културној јавности, већ обичном, малом човеку, то на њу није ни било већих одјека.

Телевизијски и радио догађаји остали су незапажени, неостварена је медијска трансмисија и изостало целовито тумачење догађаја. Једина истинска реакција на пројекат десила се у тренутку одржавања симпозијума: *Улице и њрџови – њросџори сџекџакла*, у инсталацији белгијског уметника Лорана Жакоба – постављању Бенетоновог рекламног постера са позивом на интервенцију домаћих уметника. Ова инсталација уписала се у колективно сећање града, подсетивши и на Рајха, на *Забринуџи сџџџембар*, али и на многе друге догађаје који су том делу града – аутопуту, утиснули одређена значења у београдском животу.

Графити су искази истинске урбане уметности. Настају у граду као реакција на град – његове белине, његове знакове, његове симболе моћи. Они представљају поруку оних малих, безимених, изгубљених људи у градском мноштву, али оних који још увек нису изгубили жељу и вољу да саопште свој став – своју визију.

Но, ти визуелни и вербални знакови исказа и протеста културе деведесетих прешли су са белих зидова зграда прво на тела, лица и косе панкера, а затим на беџеве-поруке, те коначно, у периоду протеста, на транспаренте. У том смислу оригинална досетка аутора пројекта *Рајх у Београду*, да се графит „Жудња за животом” појави на правој регистарској таблици, да се оставља као стални траг у простору дешавања неке сцене, трајни белег који ће у један градски простор трајно убележити сећање одигране представе – изузетно одговара смислу пројекта.

Интервенција групе Шкарт, аутора дизајна овог пројекта, поновљена и на Бенетоновом рекламном постеру запаљеног аутомобила, постављеног на аутопуту испред Хале спортова у изградњи, месту где је по предању погинуо *жудџи за живџџом* тајновити неухватљиви возач белог поршеа, али и месту на коме је истога дана када је постављен постер изгорео и један неименовани, обични, мали аутомобил, остављајући за собом траг згаришта на травњаку поред ауто-пута...

ЕПИЛОГ

Дионизијске свечаности култа бога фалуса постале су тек однедавно део идентитета града Београда, града чији је дух доскора прожимала смртна, досадна озбиљност, а хумор и досетке били везани искључиво за просторе приватности и кафанске просторе боемије.

Од процесије ФалуСрбија групе Магнет, преко дионизијских свечаности у времену зимских протеста (и не само оних организованих у времену прослава „нових година“), до уличних перформанса Белефа¹² и прослављања Рајхове оргастичке концепције човека *Забринутост сејшембра*, прошла је тек година дана. Међутим, у тој години здруженим делањем уметника, грађана-шетача и обичних грађана, лице Београда је бар донекле промењено.

Стога не треба заборавити опомену социолога Жоржа Гурвича: Ове експерименте морате понављати!

Литература

- Боал, Аугусто, *Позориште поилачено* (превод: Радмила Недљковић и Милена Драгићевић-Шешић), Градина, Ниш 1984.
Debord Guy, *La société du spectacle*, éd. Champ libre, Paris 1971.
Драгићевић-Шешић, Милена, *Уметност и алтернатива*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 1992.
Dragičević-Šešić, Milena, „Street as a political space – space of carnivalization”, *Sociology* (Belgrade), english issue, n. 1/1997
Gurvitch, Georges, „Sociologie du théâtre”, *Les Temps modernes*, 1955.
Lefevre, Henri, *Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb 1988.
Маркус, Грејл, *Тајна историја културе*, Градац, бр.120-121, Чачак 1996.

¹² *Rolleri* Истер театра, *Водени њлес са бубњевима* театра Мимарт Неле Антоновић, нпр.

Milena Dragičević-Šešić

INVISIBLE THEATRE ON THE STREETS OF BELGRADE
(Reich and Boal, Warried September 1997. in Belgrade)

Summary

The carnivalisation of the city during the citizens' protest in 1996-97. and the animation of various urban spaces as multimeaning scenographic designs for para-theatre events were, no doubt, an inspiration for conceiving an action: Worried September – in Memory of Wilhelm Reich. according to the best traditions of Boal's theatre of the oppressed, and especially of the invisible theatre, Ana Miljanić, a Theatre Director, designed a dozen actions in various parts of the town which took place daily, every even hour, from 10 a.m. – 7 p.m. Each theatre performance was meant for not only some other part of the city, but also for a different target group, e.g. pensioners, refugees with no citizenship, consumers, i.e. those who are trying to give sense to their lives by buying cheap glamour, high-school students, spectators, participants in the city traffic, radio audience, newcomers to the big city, and, finally, the TV audience – those who are awaiting an attitude, "for who are they to have an opinion of their own". In a word, for all those people to whom Reich dedicated his book "Listen, Little Man!"

Various city areas were animated – the areas were which already used as meeting points for small people, such as Kalemegdan Park for pensioners, Mirijevo plateau for the game of ballot played by the newcomers from Dalmatia, and Čumićevo sokače (shopping mall) for those who want to have an illusion of moving into a higher social layer simply by shopping there... Also have been animated the places of humiliation and stress – interior of municipal offices, schools or high-class hotels (e.g. the Hyatt), and the very bus of the city transportation firm in a rush-hour traffic. The availability of such city areas for artistic making true sense of their life in scenic articulations in which ballet dancers took parts as well as actors, models and theatre directors and theatrologists, represents a new step forward in theatric exploring of Belgrade. The participation, or rather taking an active part by the so called incidental audience in these projects certainly means encouragement in realizing future projects in the theatre genre of animation and intervention, which is new to us.