

Irena Ristić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

USPON I PAD POZORIŠTA ZAJEDNICE

792.091(4)

792.091.4(492)“2016”

COBISS.SR-ID 255681292

Apstrakt

U radu su ispitani sociopsihološki uslovi i ishodi komodifikacije participativnih izvođačkih praksi objedinjenih pod okriljem pozorišta zajednice. Na primeru ExploreZ festivala koji je održan u Amsterdamu krajem 2016. kao deo četvorogodišnjeg evropskog projekta Caravan Next, analizirane su tendencije koje ukazuju na opadanje razvojnih i transformativnih potencijala pozorišta zajednice. Zanimarivanje ključnih socijalnih nesklada, estradizacija, kao i prinudna instrumentalizacija participativnih praksi, izraz su autocenzure koja omogućuje komodifikaciju. Nužna je repolitizacija samih praksi, pristupâ i sadržajâ, kako pokazuju rezultati, ukoliko akteri pozorišta zajednice pretenduju da menjaju aktuelne društvene odnose i kreiraju uslove za emancipaciju zajedništva.

Ključne reči

pozorište zajednice, participativne prakse, komodifikacija, autocenzura, ExploreZ festival

Pojam *pozorište zajednice* odnosi se na izvođačke prakse koje nastaju unutar zajednice; kreirane su *sa* pripadnicima određene zajednice i *za* njihovu dobrobit. Opseg metodoloških pristupa je širok, a tehnike raznorodne, tako da pozorište zajednice obuhvata različite vidove participativnog rada zasnovanog na saradnji profesionalnih umetnika i članova² zajednice u funkciji njenog razvoja. Prakse su fokusirane više na proces no na produkt, a koriste se kao oruđe promene, kao sredstvo za motivisanje socijalne akcije (Kuppers, & Robinson, 2007). Poput drugih oblika participativnog rada, pozorište zajednice je teorijski utemeljeno u kritičkoj pedagogiji Paula Freira /Paulo Fre-

1 ir.ristic@gmail.com

2 Za sva zanimanja, titule i srodne termine napisane u muškom rodu važe i oblici za ženski rod.

ire/ (1970) i u tehnikama pozorišta potlačenih Avgusta Boala /Augusto Boal/ (1984).

Tokom prethodne decenije pojavile su se različite definicije pozorišta zajednice, u pokušaju da se potcrta distinkcija u odnosu na glavne tokove i „uhodane” prakse pozorišnih institucija. Pojedini autori isticali su posebna svojstva publike koja je „otvorena za promene” (Kuppers & Robinson, 2007), ili su razmatrali pokušaje izgradnje drugačijeg načina života u aktuelnom kulturnom okviru (Kershaw, 2007). Sam pojam povezan je sa preispitivanjem dominantnog društvenog modela, posebno nesklada između implicitnih i eksplicitno ispoljenih vrednosti. I zaista, brojne su studije koje pokazuju moć pozorišta da preispita, problematizuje i objasni dinamiku odnosa u opresivnim sistemima i društvima socijalne nejednakosti. Posebno su značajne one koje potvrđuju snažne pozitivne efekte pozorišta zajednice, u predstavama koje pretenduju da ponude alternativni ideološki konstrukt, i samim postupkom modelovanja kreiraju zajednicu u kakvoj njeni pripadnici istinski žele da žive (Bell, 2016; Sonn, Quayle, Belanji, & Baker, 2015; Wernick, Kulick, & Woodford, 2014; Vogel, & Ekstein Jackson, 2016 i dr). Međutim, zbog odsustva metodološke konzistentnosti i brojnosti bliskih praksi komplementarnih ciljeva, pojam nije sačuvao izdvojenu poziciju u mnoštvu savremenih pozorišnih delovanja, tako da se sve ređe ističe u leksikonima i stručnoj literaturi (Aita, 2016). Zamenjen je terminom *primenjeno pozorište* pod čijim se okriljem mogu naći gotovo sve participativne prakse iznikle u drugoj polovini dvadesetog veka, uključujući pozorište za razvoj, pozorište i drama u edukaciji, pozorište u zatvoru, sociodrama, pozorište sećanja, procesno pozorište i dr. (Nicholson, 2005; Pretki & Preston, 2009). U fokusu ispitivanja ostaje potencijalnost pozorišnog delovanja izvan same forme, uz uverenje da pozorište ima moć „da informiše, da pročisti, da ujedini, da instruiira, da osvesti” (Ackroyd, 2000: 4). Izvođački akt se posmatra kao transformativni susret, a *transformacija* postaje ključna odrednica primenjenog pozorišta u daljem razmatranju složenih pitanja reprezentacije, participacije, intervencije i etičnosti postupka (Prentki & Preston, 2009).

Terminološka zamena i utapanje pozorišta zajednice u taksonomiju primenjenog pozorišta može se tumačiti kao ishod sistematizacije u procesu konstituisanja nove discipline. To je, međutim, i refleksija promene, ali ovog puta ne socijalne transformacije, već podešavanja samog koncepta pod pritiskom aktuelnog poretka. Zamenom termina potvrđen je uslov funkcionalnosti – od prvobitne ideološke matrice važnija je primenljivost dramskih i pozorišnih tehnika u zadatom kontekstu. Jedina relevantna ostaje upotrebna vred-

nost umetnosti, što je paradoksalno izjednačava sa servisnim ili zanatskim uslugama u okviru koncepta kreativnih industrija. Ipak, pitanje korisnosti ili svrshodnosti određenih postupaka sasvim je relativno, jer je procena uslovljena pozicijom u referentnom okviru. Ono što je u sistemu društvene nejednakosti korisno opresoru retko može biti i opresovanom, te se pseudo-humanističke skaske o opštem dobru olako zloupotrebljavaju u neoliberalnoj retorici. Kao što se pozorište može *upotrebiti* za razvoj zajednice, za osnaživanje osetljivih i marginalizovanih grupa, za proširivanje njihovih mogućnosti, tako se može i instrumentalizovati na mnoštvo različitih načina uz potpuno drugačija uverenja i usmerenja (Ackroyd, 2000), recimo u funkciji krupnog kapitala ili ideoloških matrica koje ga podržavaju, čak i omogućuju. Dakle, atribut u odrednici oslobođen je svih vrednosnih pretpostavki, čak i kada se uzme u obzir da konotativni opseg uključuje uslov društvene korisnosti, što je po sebi upitno jer parametri koji određuju stepen i smer društvene korisnosti zavise od aktuelne distribucije moći. Stoga, sve što pretenduje na funkcionalnost mora posedovati i visok stepen adaptivnosti, kako bi odgovorilo na nametnuta očekivanja onih od kojih zavisi (Ilić, & Ristić, 2016). Tako stižemo do komodifikacije participativnih praksi, kontroverzne u onoj meri u kojoj i dalje postoji nastojanje da se u praksama sačuva aktivistički pristup, kao i do nužne reprodukcije društvenih odnosa koje akteri, u sve skućenijem prostoru pozorišta zajednice, žele da promene. Nameće se pitanje o socio-psihološkim uslovima komodifikacije, kao i o njenim ishodima u savremenim participativnim praksama. Kakve su socijalne implikacije promena koje se prepoznaju u pozorištu zajednice? U analizi koja sledi pažnja će biti posvećena slučaju ExploreZ festivala kao uspešnog i po mnogo čemu izuzetnog poduhvata nastalog u okviru projekta CARAVAN Next.

Caravan Next

U ovom trenutku *Caravan Next* je jedan od najvećih projekata, posvećen razvoju jedinstvene evropske organizacije pozorišta zajednice. Realizuje se u okviru programa *Creative Europe*, u kolaboraciji 43 organizacije, među kojima su Odin Teatret /Nordisk Teaterlaboratorium, UNITO – SCT Center i druge umetničke grupe aktivne u polju savremenih izvođačkih praksi. *Caravan Next* usmeren je na ispitivanje kapaciteta i osnaživanje lokalnih zajednica, i koncipiran sa namerom „da se čuje glas evropskih građana i stekne svest o evropskim izazovima trećeg milenijuma”³. Jedan od važnih ciljeva je razumevanje i otkrivanje pozorišne umetnosti kao oruđa koje može probiti „zidove

3 Opis projekta *Caravan Next* dostupan je na linku <http://caravannext.eu/about>

socijalne i kulturne separacije, i stvoriti nove socijalne relacije” (*Caravan Next*, 2016), uz podršku digitalnih tehnologija kao dodatnog načina za podsticanje interakcije. Tokom projekta u 16 evropskih zemalja realizuje se 300 kulturnih događaja, u kojima učestvuje isto toliko profesionalnih umetnika i radnika u kulturi, kao i više međunarodnih konferencija unutar, ali i izvan Evrope: u Sjedinjenim Američkim Državama, Urugvaju, Tajvanu, Australiji i Maroku. Svaki mikro događaj okuplja više od 800 učesnika na lokalnom nivou, a svaki makro događaj pretenduje da uključi čak 8000 ljudi. U Amsterdamu, u periodu od 12. do 18. decembra 2016, održan je jedan od takvih makro događaja – ExploreZ festival u organizaciji ZID teatra. Kreiran je bogat i raznolik program koji uključuje više partnerskih organizacija i prikaz njihovog rada kroz predstave, radionice, i niz prezentacija. ZID teatar, koji se već decenijama bavi pitanjima lokalne zajednice, pokazao je sve mogućnosti ovog pozorišnog modaliteta, i pokrenuo veći broj učesnika privučenih programskim sadržajima. Takođe, tokom trajanja festivala, postepeno su se ukazivali, a na samom kraju festivala očigledno pokazali, sasvim jasni neskladi između aktivističkih pretenzija i instrumentalizacije samih praksi, kao i teškoće da se koncept pozorišta zajednice sačuva u okviru izvornog konstrukta.

Tendencije koje su tokom ExploreZ festivala uočene mogu se grupisati u četiri kategorije koje odražavaju aktuelne razvojne tokove u pozorištu zajednice:

- a) Apoteoza raznolikosti,
- b) Masovna proizvodnja utehe,
- c) Razvoj veština,
- d) Autocenzura.

Biće razmotrene najpre izdvojeno, a zatim u odnosu na efekte šireg opsega.

(a) Apoteoza raznolikosti

Nije neobično u projektima pozorišta zajednice očekivati veličanje raznolikosti, jer ideološka matrica koja leži u njegovoj osnovi pretpostavlja pluralistički model u kome svako, bez obzira na poreklo, svojstva, sklonosti, specifičnosti ili izbore, ima mogućnosti da zadovolji svoje potrebe, da bude prepoznat, prihvaćen i poštovan, kao i da ispoljavanjem autentičnosti kolektivu donese boljitak. Pozorište zajednice usmereno je na razumevanje i prihvatanje različitosti, a posebno na osnaživanje manjinskih i osetljivih grupa da uzmu aktivno učešće u zajedničkom delovanju. Drugost se posmatra kao stožer novine, sledstveno i razvoja. Međutim, manje je očekivano da se isticanje jednih

nekritički koristi za zataškavanje drugih socijalnih razlika. Posebno upadljivo postaje veličanje *kulturne* raznolikosti koja se, kao po diktatu, istrajno tematizuje u sve većem broju predstava pozorišta zajednice.

Ljubav kao tematska okosnica ExploreZ festivala u Amsterdamu izabrana je upravo sa namerom da se akcentuje mogućnost pozorišta da okupi, ujedini, poveže, da prevaziđe ciljane i naizgled nepremostive razlike, i pruži odgovor u vremenu krajnje nesigurnosti. „Ne možemo poricati ljubav, uprkos svemu, čak ni sada”, uverava nas rediteljka predstave “Love Now” (Spaić, 2016)⁴, povodom glavne festivalske premijere koja je održana 14. decembra u Teatru de Mirvart (De Meervaart). Univerzalnost teme argument je njenog transformativnog potencijala. U prvi plan ističe se kulturna raznolikost izvođača, ukrštanje na razini etničkih i verskih odrednica, kao i tekovina lokalnog kulturnog nasleđa. Dan pre u režiji Dana Boša (Daan Bosch/ ZID Theater) i Taga Larsena (Tage Larsen/ ODIN Teatret/ Nordisk Theaterlaboratorium), i u saradnji sa Brama (Poljska) i POD teatrom (Srbija) premijerno je izveden muzički projekat „Bread & Songs” u Teatru OBA centralne gradske biblioteke. Najavljen je kao interkulturalni događaj religijskog ukrštanja, u kome se ispituju tenzije između različitih religija i kultura. Procesija kroz prostore najveće holandske biblioteke, u kojima rustičnost običaja pronalazi svoje mesto u plastičnom outfitu današnjice, finalizuje se koncertom u pozorišnoj sali, na vrhu. Međutim, suspens izostaje. Napetosti nema, kao ni konflikta, jer potpuri pesama, igara i lokalnih rituala verno ilustruju harmonični ideal zajednice zasnovane na susretu brojnih nacija i kultura, kojima Amsterdam nikada nije manjkao. Par dana kasnije, hvalospev interkulturalnosti zaokružuje se kroz „Flamenco Kitchen” (Atalya/TNT Španija), veće posvećeno kombinovanju seviljskih i drugih plesnih ritmova, stilova, i ukusa. Ove tri izvedbe ExploreZ festivala, koje najjasnije pokazuju tendenciju da ispituju opseg tenzije unutar konstrukta kulturne raznolikosti, zapravo ih poništavaju, što nije iznenađujuće, niti slučajno. Fokus na ciljanim razlikama i jeste u funkciji njihovog poništavanja, što se uspešno i olako čini proizvodnjom romantiziranih slika sveta. Zanemaruju se ključne socijalne razlike i realni problemi koji su suštinski razlog okupljanja u pozorištu zajednice. Pitanje siromaštva i klasnog rascepa kao temelja društvene segregacije ostaje netaknuto. Time akteri pozorišta zajednice, ne samo da zaboravljaju svoje aktivističko polazište, već postaju verni vojnici neoliberalizma, manje ili više svesni svoje uloge u manipulacijama postideološkog doba.⁵

4 Program i satnica ExploreZ festivala, uključujući opis svih izvedenih predstava, radionica i prezentacija dostupan je na linku: <http://explorez.nl/en/program/>

5 Nažalost, ovo nije nova tendencija. Iz godine u godinu, pripadnici pojedinih kultura i etniciteta proklamuju se za poželjne ciljne grupe u projektima pozorišta zajednice, što u velikoj meri

Treba imati u vidu da retorika jednog poretka nikada nije otuđena od svojih primarnih ciljeva. U ovom u kome živimo, svaka vrsta različitosti pripisuje se polju kulture, dok se eksploatacija sakrivena iza paradigme tržišta predstavlja kao nužnost bez alternative. Zastupanje pluraliteta i borba za sve vidove diverziteta prividno je dopuštena, čak i stimulirana, sve dok ne pokreće fundamentalna pitanja društvene segregacije. Borbom za sve subkulturne formacije i sve vrste ljudskih prava (izuzev većinskog da ne budemo gladni), akteri pozorišta zajednice odigravaju veliku „šarenu lažu” koja se učestalo koristi kao alibi i adut političke agende postimperija. Učešćem u takvim procesima umetnici zapravo verifikuju kulturizaciju društvenih pitanja protiv koje se bore. Iz toga ne proizlazi nužno da se treba odreći pluraliteta ili da taj princip treba prognati iz modela zajednice, već da neprestano treba imati u vidu opseg zloupotrebe humanističkih vrednosti u neoliberalizmu, kao i instrumenta koji se koriste za realizaciju tržišnih ciljeva.

Sociopsihološke uslove komodifikacije lako je ovde prepoznati. U trenutku kada najrelevantnije pozorišne trupe u Evropi koje se bave participativnim radom, iscrpljuju poslednje resurse (najčešće ljudske) kako bi održali svoje aktivnosti uz zadovoljavanje minimalnih profesionalnih standarda i potreba – teško je odoleti donaciji koja obezbeđuje četvorogodišnji opstanak. Stoga pojedini autori smatraju da je za opstanak pozorišta zajednice ključno da akteri pronađu alternativne modele finansiranja kako bi prvobitna misija bila sačuvana, a prakse ostale nezavisne u odnosu na hegemonističke zahteve Unije (Aita, 2016). Čak i ako je to vrlo teško, te se u ovom trenutku čini nedostupno, upitno ostaje može li se, ipak, sačuvati svest o sopstvenoj poziciji, o neskladu između nametnute i potrebne, čak nužne uloge u kreiranju drugačijeg modaliteta proizvodnih odnosa koji obezbeđuje uslove za razvoj zajedništva. O tome će biti više reči kasnije, nakon što se razmotre mehanizmi autocenzure koji utiču na proces komodifikacije.

(b) Masovna proizvodnja utehe

Za pozorište zajednice, karakteristično je osmišljavanje i izvođenje formi koje ostvaruju neposrednu komunikaciju sa sugrađanima. Stoga izlazak u javne prostore kao što su trgovi, čekaonice, ustanove, dvorišta, vozila gradskog prevoza, kroz procesije, ulične događaje, flešmob performanse, forume i parade

zavisu od imigracione politike članica Unije koja takve projekte podržava, i varira u odnosu na intenzitet migrantske krize, kao i u odnosu na potrebe za jeftinom radnom snagom koja bi preuzela manje poželjne poslove na evropskom tržištu rada.

predstavlja uvreženi način delovanja, koji daje mogućnost umetnicima da se približe zajednici, da se povežu sa ljudima iz svog komšiluka sa kojima žele da rade, kao i da ih uključe u aktivnosti direktno i bez institucionalnog tutorstva. Izlazak iz tradicionalnih okvira pocrtava ukidanje binarnih opozicija na publiku i izvođače, na umetnike i neumetnike, na „nas” i na „njih”, jer svako može da participira u kreiranje javne sfere u skladu sa svojim potrebama i prohtevima. Mada izabrane forme mogu biti atraktivne i zabavne (a zašto ne?), to nije njihova osnovna svrha, jer je izlazak u polje prvenstveno u funkciji razvoja participacije i stimulacije socijalne akcije koja se potom ostvaruje kroz zajedničko delovanje. Koliko god da se ova pretpostavka čini sasvim jasna, i više nalik jednoj od prvih lekcija o pozorištu zajednice, izgleda da se sve češće zaboravlja. Brojnost publike, izvođača i događaja, njihov obim i atraktivnost, opšti dojam spektakularnosti počinju da dominiraju nad sadržajem i svrhom. Ponovo se u igru vraća pretpostavka o pasivnoj publici, a broj gledalaca kao konzumenata postaje sve relevantniji, jer kvantitativni pokazatelji uspešnosti preuzimaju primat nad kvalitetom participacije. Već i sam prikaz projekta *Caravan Next* na zvaničnoj prezentaciji zasenjuje brojkama, i obećava poduhvat megalomanskih razmera koji, u odsustvu autentične socijalne akcije, može postati sam sebi cilj. Ni ZID teatar, uprkos ogromnom iskustvu u radu sa zajednicom, ne ostaje imun pred ovakvim zahtevima, tako da se pojedine predstave i aktivnosti u okviru ExploreZ festivala kreću put estradizacije. Ljudi se okupljaju, vesele, povezuju se kroz pesmu i igru, dobijaju novu snagu u prepoznavanju zajedništva, ohrabruju se da sačuvaju svoje korene i da neguju svoje potrebe, ali sam susret završava se tamo gde bi intervencija mogla tek početi. Umesto stožera socijalne akcije, pozorište zajednice postaje prostor utehe, nakon više ili manje burnih katarzi koje olakšavaju svakidašnjicu. Nema problematizacije društvenog ustrojstva, niti tematskog izoštravanja, jer dominira i jasno se prepoznaje potreba za rasterećenjem. Ostaje upečatljivo da se više izvedbi u okviru ExploreZ festivala zasnivaju na mimetičkom modusu, i prikazuju u prepoznatljivom setingu crne kutije postojećih pozorišnih sala („Ostati u tišini”, POD teatar; „Love Now”, ZID Theatre; „Bread & Songs”, ZID & ODIN Teatret), zatim da postoji veći broj prezentacija umetničkog rada pojedinaca ili pozorišnih grupa (“The country where trees fly”, Tage Larsen & Odin Teatar; Antonis Diamantis & OMMA Teatar, Krit; „Sramota” Božidar Mandić i *Porodica bistrih potoka*), a samo jedan socijalni ogled izveden sa pripadnicima lokalne zajednice (Harts-Tocht, “Stories of passion/Songs of passion”), konačno da se izvedbe koje okupljaju učesnike iz različitih zemalja pripremaju u rekordnom roku od samo nekoliko dana, te produkt i ovde postaje verifikator prakse čija se procesualnost gasi (“We are the future”, r: Andrada Maria Şimo, “Bread & Songs” ZID & ODIN

Teatret, Harts-Tocht “Stories of passion/Songs of passion”). Proizvodnja utehe kroz zabavu može se do izvesne mere prepoznati i u pozorišnim turama po zapadnom Amsterdamu na samom kraju festivala (“Stories of passion/Songs of passion”), u kojima nas umetnici iz četiri zemlje vode putevima „običnih” ljudi, iznenađuju nas izborom mesta, postupaka i pesama, u pauzi nas hrane, zagrevaju, i zasmejavaju. Paradni karakter preti da preuzme primat, kao i banalnost atrakcije bez mapiranja i pocrtavanja inherentnih potreba zajednice, oko kojih se vredi okupljati. Ono što međutim finalnu pozorišnu turu izdvaja od ostalih programa jeste istinski ulazak u polje, poseta lokalnim domaćinstvima, upoznavanje sa kućama, dvorištima i ljudima koji u njima žive, sudar sa usamljenima, slušanje starijih glasova koji su spremni da govore, da podele ono što i koliko imaju. Nakon poseta, učesnici ture iz kuća izlaze potreseni, suočeni sa ishodima fragmentiranog društva, preplavljeni nekom velikom zajedničkom tugom koju ne znaju kako da razreše. Među njima su i mladi ljudi, koji u svojim lokalnim zajednicama rade sa starijima. Njihova upitanost, kao i upitnost samog događaja polazište je socijalne promene koja se prepoznaje u nadgradnji utisaka o kojima se govori još dugo. Pozorište zajednice vraća se tako svojim izvorima, pokazuje snagu konfrontacije, kao i prostor solidarnosti koji tek treba da bude ispunjen – ZID teatar nas podseća da dobro zna čemu sve to služi, i čemu bi tek moglo služiti u budućnosti.

(c) Razvoj veština

Tokom ExploreZ festivala, u decembru 2016. godine, organizovane su četiri radionice i više prezentacija za učesnike festivala, kao i za sve zainteresovane koji su po vokaciji usmereni na prakse pozorišta zajednice, bez obzira na uzrast, socijalni status ili obrazovni profil. Sasvim očekivano, prezentacije su bile zasnovane na prenosu iskustava i znanja tako da su se, kroz prikaz filmova, fragmenata predstava ili tehnika, prisutni mogli upoznati sa specifičnim iskustvima autora, u većoj meri povezanih sa njihovim kreativnim procesom, ili implicitnim teorijama umetnosti, no sa radom u zajednici. Didaktički pristup autora mogao se prepoznati i kod radionica: većina je bila strukturirana kao trening u izvođačkim veštinama. Zainteresovani su imali prilike da se, kroz vežbe koncentracije, telesne artikulacije, gestovnog i vokalnog izraza, osposobe za izvođenje različitih zahteva. Većina vežbi ponuđenih tokom radionica bila je algoritamskog tipa, tako da su ishodi procenjivani u odnosu na preciznost i pravilnost izvođenja. Tačnost naučenog bila je važnija od kreativnosti učesnika, a time su ogledni i istraživački aspekti radioničkog rada skrajnuti. Ovo je tendencija koja se može uočiti i kada na širem planu pratimo razvoj neformalnih obrazovnih praksi u dramskim i izvođačkim disciplinama:

radionice se sve češće koncipiraju iz prosvetiteljskih pozicija; usmerene su na prenos znanja i razvoj veština, a manje na razmenu, eksperimentaciju ili kreiranje novih realiteta. Radionice Alberta Paljarinija (Alberto Pagliarino, SCT Center), Dženi Krisi (Jenny Crissey/Brama Teatr), pa čak i Taga Larse-na (Odin Teatret) samo su primeri treninga, u kojima se učesnici, različiti po dispozicijama i stepenu iskustva, osposobljavaju za primenu pozorišnih tehnika. Mlađi stiču korisna znanja pred izvođačkim izazovima koje do sada nisu imali u svom iskustvu. Iskusnijima su vežbe mahom poznate, mogu uočiti kako se modifikuju u interpretaciji raznih pozorišnih autoriteta, ili kako se tekovine jednih svojataju od strane drugih, ostajući na razini skučenih kapaciteta za invenciju. Postaje jasno kako se pojam radionice udaljio od svog izvornog značenja, i počeo skoro isključivo pripisivati obukama, samo zbog toga što se zasnivaju na interaktivnom i iskustvenom učenju, mada je metod već odavno prepoznat i primenjuje se u većini obrazovnih sistema. Čini se čak da svaka proba u lokalnom institucionalnom pozorištu, ili čas u strogom akademskom setingu danas otkrivaju više oglednog radioničkog potencijala nego obuke u okviru neformalnih obrazovnih praksi, kakve su nam ponudili gostujući umetnici ExploreZ festivala. Povrh svega, linearni prenos znanja u hijerarhizovanoj strukturi, koja implicira podelu na one koji znaju, i one koji tek treba da nauče, u neskladu je sa ideološkim pretpostavkama pozorišta zajednice, i svakako van iskustva koje može biti korisno njegovim akterima. Način na koji učimo da učimo snažno utiče na kasnije modele proizvodnje znanja u kojima želimo da učestvujemo, te se svodenje radioničkog pristupa na obuku ne može posmatrati kao pozitivan ili poželjan ishod, ako postoji ambicija da se prošire kapaciteti aktera za participativni rad i kreiranje zajedničkog.

Ako je pak razvoj veština jedan od projektnih ciljeva usmeren na pripadnike same zajednice, što se kao sintagma učestalo moglo čuti tokom ExploreZ festivala od autora projekta *Caravan Next* – postavlja se pitanje na koje se to veštine misli, kakva to umeća pripadnici zajednice treba da savladaju. Iz konteksta u kojima se sintagma koristi, postaje jasno da je reč o različitim građanskim kompetencijama koje će omogućiti bolju adaptaciju pripadnika etničkih i drugih manjinskih grupa u odnosu na zahteve postojećeg društvenog ustrojstva. Očekuje se dakle brža asimilacija kako bi sistem nesmetano funkcionisao, stoga se računa više na integrativnu no na transformativnu moć pozorišta zajednice. Ostaje upitno da li akteri žele da usmere svoje snage na jačanje adaptivnih funkcija članova zajednice, ili je važnije zadržati kritički pristup preteča kreativnih i konstruktivnih promena – pristup koji omogućuje da se problem prepozna, da se iskustva i resursi razmene, da se uspostave

uslovi za razvoj solidarnosti i konstuisanje *zajedničkog*, kako bi se generisala snaga za relevantnu socijalnu akciju.

Četvrta, do sada nepomenuta radionica ExploreZ festivala po mnogo čemu je posebna, i ukazuje na ozbiljne razvojne potencijale za rad u zajednici. Reč je o radionici Sebo Bakera (Sebo Bakker), glumca i jednog od osnivača ZID teatra. Isprva je zamišljena kao prezentacija rada, koja se po strukturi ne razlikuje mnogo od drugih, ali ih po sadržaju i ishodima daleko prevazilazi. Nakon uvodnog predstavljanja, Baker nudi grupi jednostavne glumačke vežbe koje smatra korisnim. Svakom u grupi pristupa neposredno, lako i brzo deli zadatke i fokusira se na igru. Odmah pokreće interakciju i postaje deo grupe koju je doveo na scenu. Vežbe koje vodi su dobro poznate; jedna od njih zasniiva se na naizmeničnom preuzimanju vođstva i protoku različitih ideja kroz individualno i grupno ispoljavanje. Međutim, ono što radioničku situaciju zaista čini oglednom i autentičnom jeste Bakerov fokus na grupnoj dinamici, visok stepen responsivnosti na ideje koje se u grupi javljaju, fleksibilnost indikacija i izuzetno brze reakcije koje podstiču učesnike da se izraze i oslobode sopstvenu spontanost, čime se omogućava pojava divergentne produkcije. U jednom zamahu, Bakerova jednostavna vežba postaje performans u kome pratimo uzbuđljivo nadigravanje bića svih vrsta i prohteva; u kome se grupa pravi, zatim cepa i sučeljava, da bi se ponovo rekonstruisala i upoznala sa novom grupom, sada publikom koja postaje predmet refleksije i metanarativa. Prenosi nam Baker u radionici svoj doživljaj pozorišta kao *umetnosti odnosa*, dok učesnici isprobavaju različite socijalne uloge u potrazi za konstruktom zajednice, koji uvek i ponovo izmiče, mada se može naslutiti u ishodu. Krajnje nepretenciozno u pristupu, Baker nudi mogućnost razmene, isprobavanja, dinamičkog ispitivanja različitih uloga, pa i zajedničku proizvodnju znanja u procesu koji pretpostavlja uzajamnost i principe emergentne kreativnosti. A to je upravo ono što radionica treba da bude i može da ponudi pripadnicima zajednice.

(d) *Autocenzura*

Nekritičko zastupanje kulturne raznolikosti uz zanemarivanje ključnih socijalnih pitanja, spektakularizacija sadržaja i njihova depolitizacija, kao i sistemska zloupotreba integrativnog potencijala predstavljaju posebne izazove za aktere pozorišta zajednice, jer se mogu posmatrati kao posledica komodifikacije koja se uspešno ostvaruje kroz realizaciju velikih evropskih projekata. Učešće u njima čini se nužno, stoga je evidentna sklonost samih aktera da uočene tendencije poriču, negiraju, potiskuju, da se njihova snaga umanjuje,

ili da se racionalizuju postupci koji pretpostavljaju ličnu odgovornost u pokrenutim procesima. Svi ovi psihološki mehanizmi, koji variraju u odnosu na individualne razlike kao i u odnosu na spoljne pritiske, oruđe su autocenzure koja omogućuje komodifikaciju. Upravo je to način kojim tržišna paradigma „na mala vrata” ulazi u prostor nezavisne kulture, „otkupljujući” prakse otpora među kojima svakako može biti i pozorište zajednice. Indikativno je razmotriti mehanizam identifikacije, kada se umetnici poistovećuju sa zadatim političkim agendama, bez osvrta na njihove implikacije, čak i onda kada vrednosni sistem koji zastupaju u velikoj meri odstupa od nametnutog. Zapravo, to nije retkost, posebno u situacijama ugroženosti, kada identifikacija postaje pouzdaniji način preživljavanja od svakog drugog (treba se samo setiti „Kapo” sindroma). Pod znakom pitanja ostaje koliko su umetnici zaista ugroženi, i treba li razloge autocenzure tražiti u psihodinamskim mehanizmima, ili su privilegije i njihov mogući gubitak daleko moćnije sredstvo kontrole, te se i izgovori za učinjeno mogu objasniti mehanizmima normativne kognicije. Po teoriji kognitivne disonance, simultano postojanje nesaglasnih elemenata u saznavnom procesu uslovljava psihološku neravnotežu i napor osobe da ih bolje usaglasí (Festinger, 1962). Kako saznavni nesklad ima veliku motivacionu snagu, može doći do promene ranije usvojenih ličnih stavova ukoliko se oni ne poklapaju sa aktivnostima koje osoba izvodi. Cilj je redukcija disonance, i ponovno uspostavljanje psihološke ravnoteže. Dakle, ako osoba koncipira i vodi važan projekat usklađen sa ideološkom matricom koja je u opoziciji sa njenim stavovima, velika je verovatnoća da će se subjektivni stav promeniti i približiti matrici samih aktivnosti. Na sličan način može se očekivati da glumac ili reditelj predstave u pozorištu zajednice – mada je svestan i snažno osuđuje svaki vid opresije i eksploatacije, i izjašnjava se kao vatreni poklonik radikalne levice – ipak počne da izbegava ili čak negira teme socijalnih razlika, dok učestvuje u kreiranju šarenolike multikulturalne fešte koja takve razlike uspešno prikriva. Javlja se, pri tom, još jedan paradoksalni ishod: mada je u nizu istraživanja potvrđeno da prakse pozorišta zajednice smanjuju stepen justifikacije sistema, kao motivacije koja daje legitimitet postojećem stanju i onemogućava pojedince da učestvuju u socijalnoj promeni (Vogel, & Eckstein Jackson, 2016), pomenuti mehanizmi izazivaju čak intenzivnije opravdavanja, a sledstveno i zaštitu represivnog sistema.

Psihološki mehanizmi autocenzure podstiču i procese selektivnog opažanja, te se ignorišu sve informacije i uvidi koji bi mogli da izoštre unutrašnji konflikt. Nije stoga neobično kada se učesnici festivala iskreno čude pri samom razmatranju tržišne paradigme i njenog odnosa prema pozorištu zajednice, ne uočavajući nikakvu povezanost, posebno ne kauzalnog tipa. Ili kada, mada

primećuju teškoće i svakodnevno se bore protiv diktata ekonomske zavisnosti, minimizuju njegove efekte, uveravajući sebe, kao i druge, da ideološki konstrukt pozorišta zajednice i aktivistička pozicija mogu biti sačuvani, da se umetnici mogu dovijati na mnoštvo različitih načina da bi ostvarili svoje primarne ciljeve. Mogu, dakako, u onoj meri u kojoj sposobnost refleksije i autorefleksije uspeva da bude sačuvana, tako da svest o sopstvenoj poziciji, ma kako ugrožena ona trenutno bila, ne vodi ka odustajanju, već ka novim političkim borbama. Moguće je uvideti prostore tih borbi, čak i kada su sasvim skućeni i uslovljeni kontinuiranim socioekonomskim pritiskom. Dobar primer za to može se prepoznati u jednoj od predstava izvedenih pred sam kraj ExploreZ festivala. „Kako sam i sama postala rasista, a da to nisam primetila?“, postavlja pitanje autorka Andrada Simo u biopolitičkom ogledu o identitetu, pokazujući na koji način zapadnoevropske demokratije manipuliše etničkim stereotipima u funkciji atomizacije društva. Predstava pokazuje kako se „na mala vrata“ može uzvratiti udarac postimperiji i ostvariti prostor slobode za preispitivanje realnih problema građana Evrope, uz punu svest o sopstvenoj poziciji i odgovornosti.

Ako valorizujemo pozorište zajednice, ne prema estetskih kriterijumima, već prema socijalnim implikacijama i promenama koje može da donese, uočene tendencije mogu se posmatrati kao signal za uzbunu. Sve one ukazuju na smanjenje razvojnih i transformativnih potencijala pozorišta zajednice, kao ishod ličnih i profesionalnih kompromisa u procesu komodifikacije. Savremeni teoretičari podsećaju da se pozorište zajednice, u pojedinim zemljama kao što je Izrael, već dugi niz godina oslanja na dva glavna pravca koji predstavljaju kontradiktorne ideološke pristupe (Lev-Aladgem, 2010). S jedne strane su zagovornici neoliberalne paradigme, u kojoj se pozorište zajednice percipira kao ispomoć socijalnim službama, kao edukativna, inkluzivna i terapeutska praksa za rad sa osetljivim grupama. S druge strane su zagovornici neomarksističke paradigme usmerene na radikalne sociopolitičke promena, u kojoj se pozorište zajednice posmatra kao oruđe aktivizma i političke borbe. Polazeći od drugopomenute kao jedine relevantne, u ovom tekstu smo sučeljavali ishode praksi koje se mogu razumeti u svetlu prve.

Slučaj ExploreZ festivala izabran je zato što verno reflektuje, ne samo potencijalnost savremenih praksi usmerenih na razvoj zajedništva, već i socijalne izazove na koje akteri pozorišta zajednice tek treba da odgovore. Krajnje je vreme za hrabrost, rekli bismo jednostavno. U rascepu između aktivističkog polazišta i prinudne instrumentalizacije praksi, nužno je vratiti se političkim pretenzijama i bez zazora ispitati uslove za razvoj novih vidova kolektiviteta.

Nakon svih vratolomnih uspona i vrtoglavih padova, samo su još nove uzbrdice te koje nas mogu iznenaditi.

Literatura

- Aita, S. (2016). "Paying the Piper: The Problem with Community Theatre", in Ristic I. and Ilic V. (eds.) *Theatre Within the Context... and Not Just Theatre*. Belgrade: Hop. La! and Institute for theatre, film, radio and television FDA
- Ackroyd, J. (2000). "Applied Theatre: Problems and Possibilities", in *Applied Theatre Researcher*. Vol 1, No 1, available at https://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf, accessed: 21st of July 2015.
- Bell, J. (2016). "Can Theatre change lives and Impact underserved Communities?", *Theatre Survey*, 57 (3), DOI: 10.1017/S0040557416000478
- Boal, A. (1984). *Pozorište potlačenih*. Niš: Biblioteka časopisa Gradina.
- Caravan Next (2016). Available at <http://caravannext.eu/>, accessed: 15th of March 2017.
- Festinger, L. (1962). "Cognitive Dissonance". *Scientific American*, 207(4), 93-106, DOI: 10.1038/scientificamerican1062-93
- Friere, P. (1970). *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Herder and Herder.
- ExploreZ Festival. (2016). *Program*. Available at <http://explorez.nl/en/program/>, accessed: 15th of March 2017.
- Ilic, V. & Ristic, I. (2016). "Dialogue on Performative turns: From Theatre Autonomy to the Repeal". in I. Ristic and V. Ilic (eds.) *Theatre Within the Context... and Not Just Theatre*. Belgrade: Hop.La! and Institute for theatre, film, radio and television FDA
- Kuppers, P. & Robinson, G. (2007). "General Introduction", in Kuppers, P. & Robinson G. (eds.) *The Community Performance Reader*, London: Routledge, pp. 1-8.
- Lev-Aladgem, S. (2010). "Public Theatre, Community Theatre, and Collaboration: Two Case Studies". *New Theatre Quarterly*, 26(04), pp. 369-382.
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama: The Gift of Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pretki, T. & Preston, S. (2009). *The Applied Theatre Reader*. New York: Routledge
- Sonn, C. C, Quayle, A. F, Belanji, B, & Baker, A. M. (2015). "Responding to racialization through arts practice: the case of participatory the-

ater”. *Journal of Community Psychology*, 43(2), 244-259. DOI: 10.1002/jcop.21676.

- Vogel, A. M., & Eckstein Jackson, L. (2016). “Activist Theatre: The Effects of Community Performance on System Justification and illingness to Engage in Activism”. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 26. pp. 456–462, DOI: 10.1002/casp.2277
- Wernick, L.J., Kulick, A., & Woodford, M.R. (2014). “How Theater Within A Transformative Organizing Framework Cultivates Individual And Collective Empowerment Among LGBTQQ Youth”. *Journal of Community Psychology*, Vol. 42 (7), pp. 838-853, DOI: 10.1002/jcop.21656

THE RISE AND FALL OF COMMUNITY THEATRE

Summary

In this paper we investigate socio-psychological conditions and the outcomes of commodification within participatory practices of community theater. The starting point of analysis is the case of ExploreZ festival which was held in Amsterdam in late 2016 as a macroevent of Caravan Next – the large-scale project that is supported through the Creative Europe programme. Discrepancy between activist approach of theatre practitioners and instrumentalization of their practices, in the context of dominant neoliberal model, was analyzed. Four main tendencies were detected, related to: defocusing from social issues, mass production of amusement and comfort, a misuse of integrative power of theater and a self-censorship. Special attention has been paid to psychological mechanisms that underlie self-censorship and enable the process of commodification. The results indicate a necessity of re-politization with the focus to social fragmentation, for the sake of community empowerment and its emancipation.

Key words

community theatre, participatory practices, ExploreZ festival, commodification, self-censorship

