

Пише > Сања Маљковић

# Театралност и синтетична слика као средство инсценације сећања

У овом тексту<sup>1)</sup>, покушаћу да у позоришту препознам одговарајућу форму и методе за инсценирање сећања, ослањајући се на квалитативне особине, као и просторне и временске карактеристике сећања. Истраживање ове теме проистекло је из личне потребе да успоставим конструктиван однос према будућности, а у историјским оквирима и специфичном контексту где то није нимало једноставно. Сећање је суштински део градње идентитета сваког појединца, па активно преиспитивање значаја претходног личног и колективног искуства постаје услов за успостављање конструктивног односа према будућности. При томе подразумевам да је колективно сећање интегрисано у лично. Важно је да нагласим да је процес сећања конструкција нове стварности сачињене од представа које су визу-

елне, аудитивне, тактилне, олфакторне. Затим, да време и простор сећања нису линеарни и да су одређени кључним моментима из прошлости, те да су у тренутку сећања садржани све време и сав простор догађаја који реконструишемо, а који је могуће измењен карактеристикама других догађаја с којима га доводимо у везу, као и садашњим тренутком.

Због квалитативних особина сећања, као и услед самог начина и разлога за креирање сећања, основ ћу потражити у *театралности* као потенцијално адекватном позоришном приступу и методу који ћу назвати *субјективни*. У наставку ћу покушати да објасним на шта мислим кад кажем *teatralnost* као приступ, свесна да је појам театралности схватан и широко (може да подразумева позоришни језик уопште), и на разне начине, а често и пежоративно. Као могући садржај театралности, а у функцији изражавања сећања као комплексног чулног материјала према којем имамо и емотиван и рационалан однос, истаћи ћу *синтеичну*

1) Текст је настао у оквиру докторског уметничког пројекта из области сценског дизајна који је под насловом “Улога сећања у изградњи идентитета” одбрањен на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду 2019.

слику и покушати да је дефинишем. Субјективни метод ћу дефинисати инспирисана пре свега искуством Аријане Мнушкин (Ariane Mnouchkine), Жежија Гротовског (Jerzy Grotowsky) и Пине Бауш (Pina Bausch), а које се тиче постављања интимног искуства у позоришни оквир, при чему не мислим на документарно позориште, већ на изражавање аутентичног људског стања у служби позоришне представе.

### ТЕАТРАЛНОСТ

У раду “Отпор према театралности”, Марвин Карлсон (Marvin Carlson) исцрпно представља промене схватања појма театралности, често схваћеног с негативном конотацијом, а које су, како он каже, условљене пре свега појачаним укрштањем теоријских разматрања позоришта, последњих тридесетак година, са друштвеним наукама. Како су раније позоришни теоретичари тражили упориште у делима теоретичара књижевности или филозофа, тако се данас ослањају на радове аналитичара културе, као што су антрополози, етнографи, психолози и социолози. Последица тога је да се као упориште за анализу позоришне уметности узима однос позоришта и друштва, за разлику од пређашње ситуације, у којој је фокус био на феноменолошком истраживању ове уметности. Карлсон такође истиче да је појам театралности “редукован и сужен на радни/оперативни термин”, и да његово сужавање може бити доведено у везу с “релативним успехом термина ‘перформанс’, при чему су та два термина позиционирана као реторички супротни термини”.<sup>2)</sup>

Елизабет Бурнс (Elizabeth Burns), једна од кључних аутора који се према театралности односе пежоративно, у својој књизи *Театралност* (*Theatricality*) износи став да се театралност појављује кад одређено понашање које не делује природно или спонтано, већ је креирано по утврђеним обрасцима у циљу постизања одређених

ефеката код својих посматрача. Овде се запажа опозиција између “аутентичног” или “смисаоног” израза и “празних” ритуала театралности, која је општеприхваћена у социолошким текстовима. У тексту “Негативна предрасуда о театралности” (*Antitheatrical prejudice*), Јон Бариш (Jonas Barish) објашњава такав негативан однос према театралности као модерну прераду врло старе критике позоришта, која се заснивала управо на томе да позориште омогућава празну репрезентацију која прети аутентичности правог сопства.

Доста аутора има и негативне асоцијације на театралност, па тако Антонен Арто (Antonin Artaud) нуди визију “есенцијалног” позоришта које ће одбацити замке театралности, а које он види у вербалним текстовима, нарацијама или рационалним ликовима. Сличан поглед имали су Клемент Гринберг (Clement Greenberg) и Михаел Фрид (Michael Fried), који су театралност видели као штетну по “есенцију” уметности за којом су трагали. Карлсон истиче да је овај отпор био појачан доминацијом реализма у мејнстрим позоришту. Ови погледи су знатно утицали на схватање театралности у теоријским текстовима касних 70-их и 80-их, који је повезују с традиционалним навикама које су штетне по истраживање, слободу и искреност у уметности.

У чланку “Изведба и театралност: демистификован субјект” (*Performance and theatricality: the Subject Demystified*) из 1982. године, Жозет Ферал (Josette Féral) нуди позитивније виђење појма театралности. Она ту дефинише театралност “као наративну, представљачку структуру која уписује субјект у симболичко средствима ‘позоришних кодова’”,<sup>3)</sup> и такође “сугерише да театралност произлази из игре између две реалности: специфичних симболичких структура позоришног и реалности имагинарног које одликује изведбу”.<sup>4)</sup>

2) Марвин Карлсон, “Отпор према театралности”, *Часопис ТкХ*, бр. 5 (2003): 5.

3) *Ibid.*

4) *Ibid.*, стр. 6.

Жан Алтер (Jean Alter) у својој *Социосемиотицијој теорији театра* (*Sociosemiotic Theory of Theatre*) говори о две функције позоришта: “референтној”, која служи да би се комуницирао наратив или неки други дискурс, и “перформативној”, која служи да одушеви и задовољи публику својим достигнућима. Алтер повезује театралност са умећем глумаца, музичара, циркусаната, које публика жели да види због њихових техничких вештина, а проширује овај појам и на поље сценографије, костима, режије, дизајна светла итд.

Сам Карлсон, као одговор на разна виђења појма театралности, износи став да “функција позоришта никад није била нуђење егзактног дупликата свакодневног живота (како реализам предлаже), или бледе, другоразредне, произвољне имитације живота (како Платон оптужује), која је не толико огледало колико истраживање и слављење могућности”.<sup>5)</sup> Затим се позива на Жералда Елза (Gerald Else), који је “окарактерисао овај заокрет од Платона као прелаз са уметности као копирања на уметност креације”.<sup>6)</sup> На исти начин ову тему посматра и Мејерхољд, један од најзначајнијих поборника театралности, у својим списима о “условном позоришту”:

“Он (савремени глумац са почетка 20. века)<sup>7)</sup> не разуме магичну реч позоришта: игра, зато што имитатор никад не успева да се вине до импровизације која се ослања на бесконачно разноврсни сплет и смену техничких поступака које је пронашао још хистрион<sup>8)</sup>.”<sup>9)</sup>

Мејерхољд је своју професионалну каријеру посветио управо истраживању театралних начина за постизање аутентичног, ауторског погледа на драмско дело. Објашњава да позориште мора бити подређено

*законима уметности*, а не живота, и да чак и ако му је задатак да прикаже елементе правог живота, оно и даље поставља само “одломке”, наглашавајући такође да публика долази у позориште да гледа уметност, да очекује машту, игру, вештину. (“А дају јој или живот или његову ропску имитацију.”<sup>10)</sup>) Ово на другачији начин помиње и у свом опису разлике између две врсте луткарског позоришта: оног у ком се жели да је лутка слична човеку са свим његовим свакодневним карактеристикама и особинама, и оног у ком “лутка неће да буде реплика човека зато што је свет који она ствара – чудесни свет маште, човек кога она представља – измишљени човек”.<sup>11)</sup> Душан Сабо (Dušan Szabo), потакнут размишљањима Мејерхољда и Јевреинова (Nikolai Eivreinov), каже да “театралност значи не градити сценску илузију на сличности са животом, скривајући позоришна средства”.<sup>12)</sup> Ово измештање из реалности јесте важна особина театралности – позоришта као креирања нове реалности.

У раду усвајам мишљење Жозет Ферал, према којој је театралност успостављање позоришне стварности, односно према којој се театралност “успоставља кроз поглед гледаоца, у ‘пукотини свакодневног простора’ које може бити резултат глумчевог заузимања свакодневице и претварања исте у позориште или резултат посматрачевог погледа на стварност који је претвара у позориште”.<sup>13)</sup> Ова се реалност ствара позоришним средствима, неограниченим у својој разноликости, где циљ аутора постаје представити истину на најпосебнији начин.

5) *Ibid.*, стр. 7.

6) *Ibid.*, стр. 8.

7) Примедба аутора.

8) Назив за глумца и плесача у пантомими у античком Риму.

9) Всеволод Емиљевич Мејерхољд, *О позоришту* (Београд: Полит, 1976), 116.

10) *Ibid.*, стр. 116.

11) *Ibid.*, стр. 117.

12) Душан Сабо, *Језик позоришне режије* (Нови Сад: Прометеј, 2009), 31.

13) Josette Féral, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, Substance Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99 (2002): 96.

## СИНТЕТИЧНА СЛИКА

Уколико продубимо тему театралности на “аутобиографску” театралност, на успостављање “личне позоришне стварности” уз помоћ сећања, могуће је успоставити и везу с “поетском сликом” Гастона Башлара. Поетска слика има специфичну реалност, која се не доживљава као ствар, мисао или нешто слично, већ као укупност у временском и просторном контексту, у којој се огледа присуство душе и која “садржи у себи сву парадоксалност феномена маште”.<sup>14)</sup> Башлар поетску слику доводи у везу са сањалачком свешћу, коју представља као активно стање, између сна и сећања, у тесној вези са интимом аутора.

Говорећи о гротески, као узорном позоришном моделу, Мејерхољд говори о њеном синтетичном методу. “Гротеска без компромиса пренебрегава детаље и ствара (‘у условној невероватности’) сву потпуност живота.”<sup>15)</sup> Исти принцип наглашава кад говори о стилизацији, чиме не подразумева прецизну репродукцију одређене појаве или епохе, већ за овај процес везује идеју условности, уопштавања и симбола. “Стилизовати епоху или појаву значи свим изражајним средствима исказати унутарњу синтезу односне епохе или појаве, открити њене скривене карактерне црте.”<sup>16)</sup>

Описујући рад Пине Бауш, Ројд Клименхага (Royd Climenhaga) каже како њене слике нису само визуелне информације, већ обрасци искуства, начини постојања. Оне су посебне јер носе у себи веће теме и историју свог контекста. Функционишу на принципу метафоре, која сажима наше властито искуство стварањем сажете верзије онога што осећамо у одређеним тренуцима.

У свим случајевима ради се о методу синтезе којим обухватамо укупност неке појаве, с тим да се појам “поетичне слике” односи на књижевност. Због

14) Гастон Башлар, *Поетика њосиора* (Београд: Култура, 1969), 9.

15) Всеволод Емиљевич Мејерхољд, *О њозоришту*, 122.

16) *Ibid.*, стр. 60

тога бих уместо овог појма у сфери позоришта увела нови – *синтетична слика*. Дефинисала бих синтетичну слику као позоришни начин инсценације одређене појаве, дефинисане временским и просторним оквиром, којом се обухвата њена укупност. Укупност претпоставља атмосферу, просторне и временске специфичности, као и суштину појаве која је предмет инсценације, а која се огледа у њеном драмском потенцијалу.

Појам драмског дефинисан је у теорији позоришта најбоље кроз поређење с наративним. “У драмској уметности нема приче: у њој се искључиво нешто – догађа.”<sup>17)</sup> Укинута је приповедач, који посредује између догађаја и слушаоца, а када се посредник укине, правила се мењају. “Пред нама су непосредни ликови”<sup>18)</sup> из чијег делања ми треба да схватимо неку ‘причу’.<sup>19)</sup> “Сваки (лик) је морао да делује и говори искључиво у своје име. Морали су да се сукобе, како би из тог сукоба произашло сазнање о извесној ‘причи’.”<sup>20)</sup> Такође, резултат сукоба (сценског догађаја) треба да води ка “једном ширем судбинском контексту”<sup>21)</sup> и то “чини од драмског мишљења засебну, целовиту и јединствену уметничку врсту”.<sup>22)</sup> Из тога следи да “драмска радња за редитеља јесте: сукоб чији обрати воде неочекиваном коначном разрешењу, чиме сам догађај задобија изван судбински смисао”<sup>23)</sup> и резултат који се добија у реакцији публице је – очекивано или неочекивано изненађење. Синтетична слика није било која сцена, она је сцена сукоба, драмског догађаја, у којој тај догађај задобија изван судбински смисао.

17) Душан Сабо, *Језик њозоришне режије*, 35.

18) Можемо посматрати све сценске елементе који имају активну функцију као ликове.

19) *Ibid.*, стр. 36.

20) *Ibid.*, стр. 37.

21) *Ibid.*, стр. 38.

22) *Ibid.*, стр. 44.

23) *Ibid.*, стр. 44.

У конкретном случају поступка инсценирања нечијег сећања, ово би значило јасно изражавање унутрашње синтезе разумевања и доживљаја аутора тог сећања, које отвара веће теме и у посматрачу ствара очекивано или неочекивано изненађење. Овако схваћена синтетична слика постаје средство за инсценирање сећања, а театарност адекватан позоришни приступ.

### СУБЈЕКТИВНИ МЕТОД КАО МЕТОД ИНСЦЕНАЦИЈЕ СЕЋАЊА

*Трајемо за оним што смо заборавили,  
а захваљујући чему бисмо могли да схваћемо  
све што у ком живимо.<sup>24)</sup>*

Циљ метода је ухватити логику која долази и из интуитивног, а не само из разума, да бисмо изразили људско стање у одређеном моменту, у овом случају – у тренутку сећања. Квалитативне особине сећања и однос личног сећања с контекстом и колективним сећањем чине овај поступак комплексним. Циљ није само “хватање” сећања већ и формирање односа према њему, дакле нека врста активног и смисленог погледа на тренутак који треба да нам буде значајан за будућност. Овај процес не може бити само рационалан, подразумева одређено стање аутора и актера, које се може описати као стање игре и потпуног улажења у тражени контекст/стање, што подразумева поништавање ега и делимично рационалног приступа. Различити поступци су могући у реализацији овог процеса.

Рад Жежија Гротовског, Аријане Мнушкин и Пине Бауш био је усмерен на постизање овог стања, а иако су им приступи и естетике различити, могуће је установити заједничке тачке. Сва три аутора траже процес у свакодневном, што јесте основа театарности.

24) Royd Climenhaga, The Pina Bausch Sourcebook (New York: Routledge, 2013), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=1AC353C052E9F49955FFA25B966ABD27> (преузето 2. 4. 2019)

Позоришна реалност је, у овом контексту, поетично и комплексно искуство, и емотивно и рационално, и произлази из искуства креатора, те самим тим обухвата њихово сећање.

Пина Бауш у тај свет улази кроз унутрашњи свет извођача. Она тако ступа у поље универзалног, хватањем, модификовањем и истицањем израза, идеја и осећања које сви препознајемо, те они тако постају поетски израз. Престају да буду израз наше свакодневице, већ изражавају наш интимни свет с којим сви можемо да успоставимо везу, јер смо га искусили.

Аријана Мнушкин, с друге стране, у процеп улази кроз децу игру базирану на заједничкој креацији, користећи средства која припадају искључиво свету маште, али бавећи се озбиљним друштвеним темама и проблемима. Овај начин доприноси да се истакну, а у исто време и учине “блиским”, разне теме с којима није лако успоставити однос. Наведени метод постиже да публика лакше закорачи у свет према којем има дистанцу, и боље га осети и разуме.

Гротовски пак трага за есенцијом позоришта, о којој каже:

“И када једног лепог дана откријемо да се суштина позоришта не налази ни у излагању догађаја, ни у расправљању неке претпоставке са публиком, нити у представљању живота како он изгледа споља; не чак ни у визији – већ да је позориште чин који се извршава овде и сада у бићима глумца, пред другим људима; кад откријемо да је позоришна реалност тренутна и да она није илустрација живота, већ нешто што је са животом повезано једино по аналогiji...”<sup>25)</sup>

Заједничко за сва три аутора је да крећу од телесног искуства глумца, управо због ограничења која поставља рацио, и глумцима и публици. Тело је, по искуству ових аутора, поузданији сведок. Следећи, заједнички корак јесте успостављање физичког односа са елементима који припадају “свету театарности”. Ови

25) Жежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту* (Београд: Студио Lirica, 2006), 98.

елементи могу доћи из света искуства креатора, који тад ради на сопственом сећању, као што је случај у наведеним примерима које су посебно примењивали Гротовски или Баушова, или пак проналажењем личне везе са елементима који долазе споља, из текста или идеје на којој се ради, што је посебно истакнуто у случају Мнушкинове. Важно је истаћи и потенцијал успостављања односа међу креаторима-извођачима, који тада заједнички стварају нову позоришну стварност, у којој долазе до заједничке истине, која тиме нужно престаје да буде само лична, већ обухвата универзално (судбинско), што јесте циљ креирања синтетичне слике која комуницира с публиком.

О методима које су користили, а примењиви су на инценацију сећања, сазнајемо из интервјуа и писања самих аутора, као и из искуства њихових сарадника у раду с њима и теоретичара који су анализирали њихов рад. Сви ти методи могу се обухватити називом *субјективни метод*, јер ауторски тим у овом поступку развија лични креативни процес у циљу унапређења способности извођача и/или стварања позоришног израза. Гротовски у вези с тим каже: “Кључно је питање: какав је ваш процес? Јесте ли му верни или се борите против свог процеса? Процес је нешто попут судбине сваког од нас, властите судбине која се развија унутар времена (или се само одвија – и то је све)”.<sup>26)</sup>

### ТРИ МЕТОДА

Три заједничка метода три позоришна аутора, која издвајам јер су важни као поступак у креирању синтетичне слике, јесу:

Омогућити спремност на ризик;

Бити “у”;

Стварати синтетичну слику.

Будући да су за субјективни метод неспутана комуникација и креативан, слободан заједнички рад од пресудне важности, постићи спремност на ризик при-

премни је корак који омогућава учесницима процеса да оставе иза себе своју свакодневицу и успоставе међусобно ову врсту односа. Аријана Мнушкин почетну фазу свог рада назива “укрцавање”, поредећи приближавање позоришту без јасног одредишта с путовањем, на којем постоји опасност да се изгуби пут, падне са ивице, да се не уме управљати, да се ништа не пронађе итд. Спремност на ризик је предуслов за упуштање у ову авантуру. Гротовски је наглашавао важност интеракције целог бића са “овде и сада”, што подразумева одбијање утрнулости и сигурности, у корист ризика и непосредности. Баушова истиче да је важно да се у процесу слуша (гледа) и да се буде отворен заново.

Методи за омогућавање услова за спремност на ризик подразумевају активности које се тичу припреме услова за рад, одабир тима, као и психофизичке припреме, што је све важно да би се ушло у процес изградње синтетичне слике.

Како је циљ рада креирање синтетичне слике, која представља процеп у реалности (што је основа театралности), корак ка томе је стварање услова за измештање из свакодневице у стање које дозвољава градњу правила, елемената и односа унутар те нове реалности. Три аутора су овом циљу прилазила на различите начине, али с једним заједничким садржаоцем – ослањали су се на телесно памћење.

Гротовски је развио многе технике како би помогао глумцу, а које су даље развијали његови следбеници. Настале су пре свега око идеје да је суштина у реаговању на стимулансе, те да је потребно отклонити физичке и психичке препреке у том процесу, као и подстакнути процес самооткривања, који води ка индивидуалности. С друге стране, Аријана Мнушкин посматра то “бити у” из другог угла – бити групно, заједно у другој, позоришној, стварности. Баушова за циљ поставља креирање непосредног присуства извођача које директно комуницира с публиком, а не реинтерпретира идеју. Успостављање пажње која произлази из односа, постаје приватан чин који треба да искључи чињеницу

26) Жежи Гротовски, “Перформер”, *Театрон* бр. 146–147 (2009): 17.

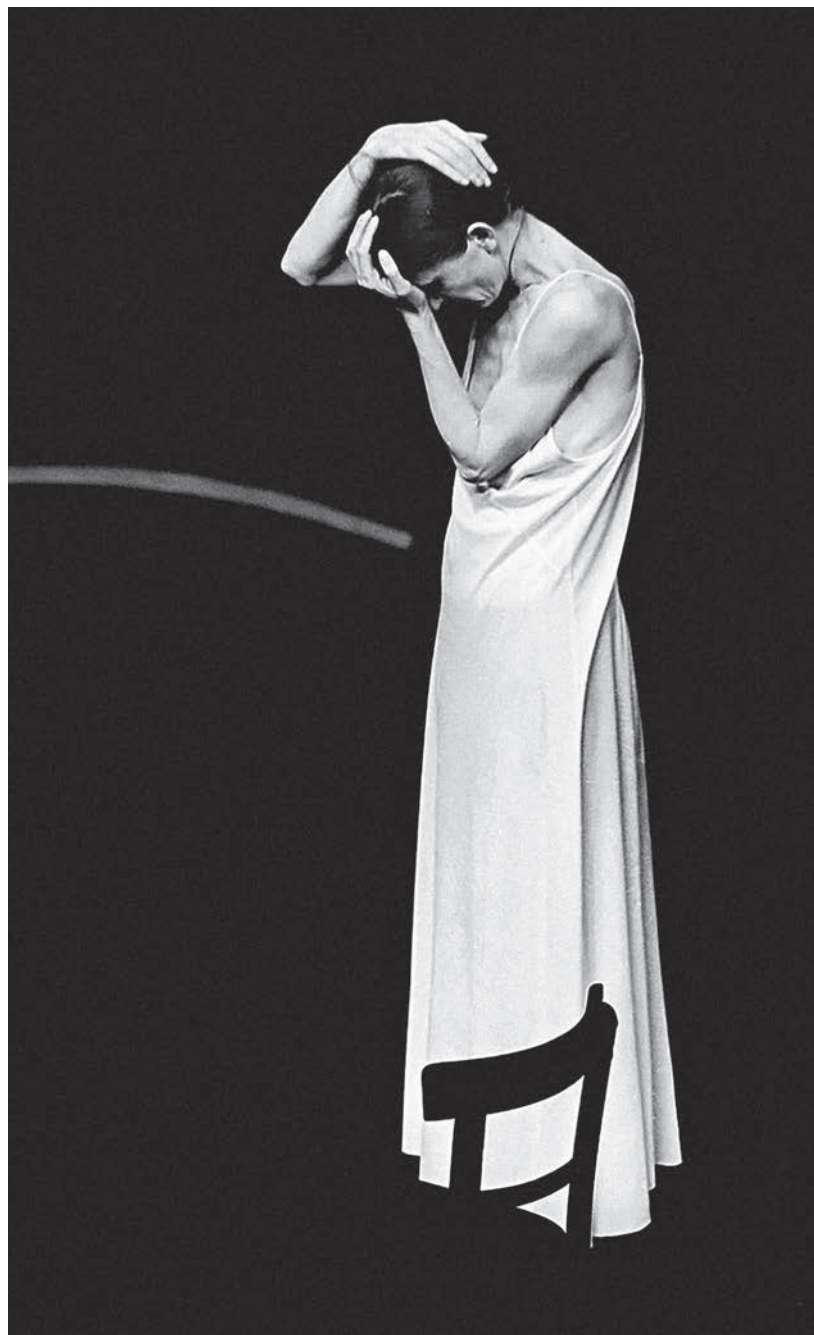
да су посматрани. Поступак се предузима ради стварања услова за потпуно заједничко улажење у процеп реалности, чиме се везе са свакодневицом прекидају.

Креативни процеси ових аутора, који као исход могу имати синтетичну слику, разликују се у естетском и тематском оквиру, а заједнички су им: лични приступ и ослањање на телесно искуство.

Баушова се ослања на стварна искуства људи док се креира догађај. У раду с њиховим сећањем креирају се синтетичне слике, театарне, које долазе из сфере позоришта, плеса, физичког театра, визуелних уметности. Аријана Мнушкин сматра да рад са глумцем треба да има за циљ потрагу за театарношћу – *мешафоричким и поетичним изражавањем искуства*. Да би се ушло у овај свет, вођа процеса показује слике које могу инспирисати машту, или поставља сцену тако што описује ситуацију поетично. Важно је да се врло прецизно опише атмосфера и поставка: простор, време, појава ликова, гестови и акције, како би сви глумци могли да добијају јасне информације о свету који почињу заједнички да креирају на сцени.<sup>27)</sup> Важан елемент у креативном процесу Мнушкинове је маска. Она сматра да маска не сакрива глумца, већ да открива, попут лупе за душу.

У вежбама које описује Томас Ричардс (Thomas Richards) у књизи *Раг са Гројшовским на физичким радњама*, први корак је рад на индивидуалној структури, а циљ рада на овом задатку било је разумевање

27) Једна од вежби које Мушкинова користи како би инспирисала ову врсту креације јесте “Оживљавање слика”. Наиме, тражи од глумца да понесе слику у којој виде више слојева значења (из новина, фотографију, разгледницу и сл.), а затим да је поставе као сцену. Кроз рад се истражују разни слојеви значења, и експериментише на квалитету гестова и сл. Друга вежба која помаже при креацији јесте “Замрзавање”. Глумци су поређани у кругу, а 3–5 њих је у центру. Неко из круга узима бубањ и прави ритам, док они унутар њега изводе снажне покрете. Кад звук престане, глумци се замрзну без обзира на чудну позу. Затим глумци из круга дају називе сликама које формирају замрзнути глумци и интервенишу тако што коригују слике тако да се тачније уклопе у називе. Ова вежба се може развијати тако што се креирају три слике које су међусобно повезане, и причају причу, којој се сад даје нов назив.



Из представе **Пина Бауш је мит**, Фото: Ги Делаје

и савладавање начина за једноставно креирање, за искрено физичко понашање. Даље се поставља тема истине, или шта је оријентациона тачка, коју глумац мора јасно да одабере и свој рад да усмери у односу на њу. “Оријентациона тачка треба да му буде сасвим јасна, да буде резултат његових природних убеђења, претходних посматрања и животних искустава.”<sup>28)</sup> Једном кад се индивидуална структура одреди, то јест дође до првог предлога који функционише, глумац треба да ради даље, да га продубљује, односно “да елиминише оно што није неопходно и да предложак реконструире на сажетији начин”.<sup>29)</sup> То понекад подразумева и досадан процес поновног пролажења кроз “беживотне делове”, решавање техничких проблема, избацавање непотребних радњи итд. Ово се базира на резању и поновном повезивању фрагмената. Процес личи на филмску монтажу.

Гротовски од глумца очекује да овоме приступи редитељски, свестан свих елемената које изражава, себе и свог односа према њима. “Погледаш песму и упиташ се: Где је ова првобитна бајалица? У којим речима? Можда су те речи већ нестале? (...) Али, ако си у стању да идеш с том песмом ка зачетку, то више није твоја баба која пева, већ неко из твоје лозе, из твоје земље, из твог села, из самог певања уписан је простор. Другачије се пева на планини и у равници. (...) Најзад ћеш открити да долазиш однекуд. Како каже једна француска изрека: *‘Tu es le fils de quelqu’un’* (Ти си нечији син). Ниси скитница, однекуд долазиш, из неке земље, из неког места, из неког предела.”<sup>30)</sup> Другим речима, ти си неко ко има свест о сопственом идентитету.

## ЗАКЉУЧАК

Након приказа могућих начина за инсценирање сећања, подвукла бих и важност овог поступка, у контексту у којем данас стварамо.

*Наша поштраја за смислом је истовремено и пошакнуша и фрустрирана нашом неспособношћу да произведемо смисао.*<sup>31)</sup>

Инсценирати и јавно приказати сећање, подразумева одлуку и одговорност, пре свега према друштву, које је том сећању сведок. Оно може, и треба да буде, важан аспект развоја и опоравка, када је реч о траумама из прошлости, и друштва и појединца. Оно може, и треба да буде покретач дијалога, где се не деле само мисли, већ и танани доживљаји, уграђени у наш идентитет који се тим чином може преиспитивати и развијати.

Због тога сматрам уметничке пројекте који се баве сећањем важним управо у друштвено-политичким оквирима Србије (и земаља бивше Југославије) које карактерише прекрајање историје, конфликти, промене система, разочарења итд., због чега људи немају капацитет да разумеју прошлост, ни да, последично, гледају са надом ка будућности.

Овакви уметнички пројекти могу играти важну улогу у процесу разумевања, које, попут самог сећања, не може бити “коначно”, а може нас довести у активно стање преиспитивања идентитета, са којим се отвара могућност да будемо отворени за друге (и другачије) и будућност.

28) Жежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришту*, 217.

29) Томас Ричардс, *Мој рад са Гротовским на физичким радњама* (Београд; Слио, 2007), 54.

30) *Ibid.*, стр. 56.

31) Хана Арент, “Разумевање и политика”, Пешчаник, <http://pecsanik.net/razumevanje-i-politika> (преузето 12. 12. 2017)