АГОН

ГОДИНА VIII • БРОЈ 12

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Часопис **АГОН** има научну оријентацију

Главни и одговорни уредник

Др Ненад Новаковић

Замјеник главног и одговорног уредника

Др Лука Кецман

Извршни уредник

Наташа Кецман

Уредништво часописа

Др Љиљана Чекић; Др Наташа Глишић; Горан Дујаковић МСц;
Предраг Соломун МСц; Др Зоран Ђерић; Др Милош Бабић;
Др Мирослав Радоњић

ISSN 2233-1581

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

ГОДИНА VIII • БРОЈ 12

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊОЈ ЛУЦИ
BLC - BANJA LUKA COLLEGE
БАЊА ЛУКА, 2020. ГОДИНЕ

САДРЖАЈ

УВОДНА РИЈЕЧ 7

ТЕОРИЈА

Милован Пандуревић

АПОКАЛИПСА КОД АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ.....9

мр Рената Агостини

ЗНАЧАЈ МАСКЕ ЗА ИЗРАЖАЈНОСТ ТИЈЕЛА
И ПОКРЕТА ГЛУМЦА 27

Проф. др Вања Шушњар Чанковић

Проф. др Ненад Новаковић

ИМА ЛИ ШЕКСПИРА У ТЕАТРУ БУДУЋНОСТИ?..... 41

Сандра Баришић

ИДЕНТИТЕТИ САВРЕМЕНОГ ТЕАТРА, ... 67

Раде Симовић

ПОЗОРИШТЕ И ПОЛИТИКА – О КУЛЕНОВИЋУ,
О ЋОПИЋУ, О КОЉЕВИЋУ..... 93

др Александар - Саша Грандић
ЛУТКОВНОСТ КАО ОСНОВА БУДУЋНОСТИ ПОЗОРИШТА ... 105

dr Svetlana Dušanić – Gačić
dr Zorana Agić
EKONOMSKI ZNAČAJ INTELEKTUALNE SVOJINE 115

ДРАМА
Љиљана Чекић
ОСТАЈТЕ 125

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 145

УВОДНА РИЈЕЧ

Нови број часописа Агон излази у времену када започиње деведесета сезона Народног позоришта Републике Српске. Како ред и обичаји налажу ваљало би рећи коју реч о овом изузетном јубилеју и годишњици за понос.

Народно позориште, уопште узев, једна је од најважнијих установа за васпитање народа и омладине, оно је управо пионир културе, уметности и народне мисли....И зато ја желим још вечерас у овој свечаној прилици да подвучем, да је управа бановине при стварању ове културне установе стала пре свега на гледиште да Народно позориште Врбаске бановине има да буде луча просвете не само у седишту управе бановине-Бањој Луци, већ и свима осталим градовима и варошицама из подручја бановине... Наше Народно позориште служиће, дакле, целој бановини као храм, у који ће долазити и грађани и наша дична омладина, наша узданица, да се напаја узвишеним, племенитим и најлепшим националним идејама. Ту ће се налазити и црпети душевна храна и оплемењивати срце и душа. Ради тога је ова установа и једна национална светиња.[1]

Овако се мислило, говорило и радило на самом почетку. Данас би сасвим логично било да се постави питање: да ли се ишта од тога и остварило? Мислим да би бан Милосављевић био сигурно поносан на све оно што је створено у протеклих деведесет година. Његов труд и свих осталих који су живели ове идеје вишеструко се исплатио и данас се мора говорити о томе са посебним уважавањем. Народно позориште је одистински било и још увек јесте *пионир културе, уметности и народне мисли*. Позориште памти многа турбулентна

1 Преузето из књиге Светислава Т. Милосављевића сусрети са краљем, 1929-1934, приредили: Н. Радмановић, В. Стошић и Д. Вржина, Бања Лука, 1996.

времена и догађаје, успоне и падове у репертоарској политици, као и у уметничким достигнућима, многе друштвене промене, добре и успешније управнике, свесно да је то у театарској уметности сасвим нормалан процес. Оно што је константа јесу глумци. У првим деценијама су долазили, играли и одлазили након сјајних улога, али ансамбл је увек проналазио начин да остане достојан текстова који су постављани на сцену. Успели су глумци да својом упорношћу и талентом преброде време другог рата, да обнове репертоар и ансамбл, и сачувају себе. Стоички су издржали земљотресну годину 1969, играјући на отвореном и под шатором, да би поновили истину о себи у турбулентним годинама одбрамбено-отаџбинског рата 1991-1995. Последњих двадесет и пет година, позориште се обнавља вишеструко. Зграда добија нови сјај споља и изнутра, кадровски се подмлађује и уметнички сазрева достојно имена које носи, Национални театар. Сваке године репертоар је богатији за, у просеку, пет нових представа на обе сцене које негује позориште, малу и велику. Већина тих остварења је своју вредност проверавала на многим фестивалима и мислим да нема ни једне а да није била овенчана неком од награда. Овај податак посебно истичем јер је он уметничка мера позоришта, а не материјална.

Народно позориште с поносом носи својих деведесет година. То су године када с правом можемо да говоримо о традицији и то оној која је историјски тачна. То је период у којем је створено толико да заслужује једну озбиљну валоризацију и књигу која ће у себи то све да садржи.

За ову прилику чланови редакције овим пригодним текстом желе да искрено и од срца честитају рођендан Позоришту и свим запосленима у њему, с надом да ћемо заједно дочекати и онај велики јубилеј, сто година постојања.

С поштовањем,

Редакција

ТЕОРИЈА

УДК 791.43.04:929Тарковски А.
DOI 10.7251/AGN1220009P
Научни рад

Милован Пандуревић

АПОКАЛИПСА КОД АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ

Наредне ријечи, због недостатка научне строгости, неће бити примамљива бесједа јер су на граници научног и теолошког, поготово кад се тичу филмског режисера, велике загонетке, која се зове Андреј Тарковски. Одмах се намеће необично питање, да ли један филмски умјетник у двадесетом вијеку, вијеку филма, може бити "филмоборац" или "филмопоштовалац", аналогно иконоборству или иконопоштовању, што значи да буде на трагу познатог сукоба који је потресао хришћанство. Чему ова паралела? Архивска документа свједоче да су у осмом вијеку ревносни заштитници иконе завршили мученички, као што је и сам Теодор Студит и да је икона у сукобима благодању побиједила, али ожиљци се и данас осјећају. Некад тихо и невидљиво, иконоборство и иконопоштовање струје културом, књижевном теоријом а често их користе при анализи поезије. Тако и руски формализам, инспирисан иконичношћу, поставља озбиљна питања. Да ли је, у ствари, поезија говор у сликама, или је поезија само сјећање на слике, или је, пак, поезија звук? Шта је то што нас тако држи? Или је поезија непрестано понављање једних те истих архислика или архизвукова? И можда се у нечему Тарковски, бавећи се покретним сликама, једино бавио поезијом и иконом, поготово кад их сматра мјерилом његове умјетности.

Данас се провлаче двије занимљиве тезе у вези са Андрејем Тарковским. Прва се своди на то да

Рубљов и Боришка: "Ја ћу писати иконе а ти ћеш правити звона"

Иконе Андреја Рубљова:
Рођење Христово (Кремљ) *Света Тројица (1411, Третјаковска галерија, Москва)*

су његови филмови нефилмични и шта то може значити. Да ли се може филм поништити самим собом и да ли самопоништењем губи одлике филмичности? А друга, радикална теза своди се на то да је Тарковски ипак јеретик, јер не брани филм него брани икону и слиједом, бранећи икону, он с разлогом истовремено брани и слово (Логос), што значи да

одступа од кинематографа. Због тога је Тарковски на једном мјесту поменуо да је поезија важна јер кроз ријеч преноси праслике које извиру из Апокалипсе и дубоко потресају.

У овом смутном времену стижу бујице питања у вези са Апокалипсом и то из дубине уплашене људске душе: Шта ће бити сутра, шта за десет година? Шта ће бити са људским бићем, породицом, пријатељима и цијелом цивилизацијом? Шта послије јутра када мину јахачи Апокалипсе, када затрубе и престану трубе анђела и кад се отворе бездања?Шта да човјек учини да би се спасио? Да усмјери поглед према небу с упитом, гдје је крај? Саблажњива тишина! Душевни пакао! Гариште! Катастрофа; еколошка, економска и политичка! Пред ужасом, ослабљени човјек, без вјере, има нагонску потребу за пророчењима и тумачењима. Да се ослободи емоционалних набоја; уплашености, нелагоде, туге, усамљености, безнађа и слутње непознатог. Кад се пажљиво погледа и Апокалипса је сва од пророчења, загонетки и питања. Па и остале завјетне књиге кроз симболе и алегорије говоре о тим стварима.

Историја и антропологија свједоче да се коријени модела пророчења и тумачења налазе у дубини људског несвјесног и архетипског, гдје човјек грчевито жели да докучи судбину и то у овој дуалистичкој култури сатканој од секуларизма и религиозности. Свијет је по неким мишљењима претежно секуларан, укоријењен у материјално и због тога је сав од стрепње, а други је онај од вјере у Христа у Распеће, Васкресење, Преображење, Вазнесење, Спасење. Вјерује библијским ријечима истом интензивношћу средњовјековног човјека, нудећи хришћански идеал - свеопште спасење. То су вриједности на којима почива Црква и којима се брани. Са Црквом је човјек у Христу и Христос у њему! Данашња култура, нажалост, напуштајући Христа, губи метафизичко, а самим тим осјећа и празанину. А чиме да је попуни? Како видимо, ничим другим него умјетношћу и науком - дисциплинама које преузимају мисију пророчења и тумачења. Секуларна култура се понекад несвјесно присјети својих црквених извора. Па и хришћанску умјетност узима једино као средство и надахнуће и практично раби и злоупотребљава, иако је хришћанска умјетност, по себи, дубоко у трансцедентном и сва је од мистичних сусрета! Тим сусретима присуствују само неки хришћански пјесници. И режисер А. Тарковски каже да су сви истински умјетници у нечему пророци, узимајући за примјер Александра Пушкина, који своје пјесничке поруке диже на раван пророчења и то у познатој пјесми "Пророк".

"... Ко труп у пустињи сам пао
И Бога глас је мене звао;
"Пророче устај, мотри, внемљи,
Испуњен мојом вољом буди,
И ходећи по мору, земљи,
Речима жези срца људи." [1]
(Превео Милорад Павић)

Управо поводом ове пјесме режисер пише: "... Александар Пушкин сматра да је сваки песник прави уметник - пророк... Писао је о мучењу које је подносио, бивајући свестан свог дара видовидости и оптерећен позивом песника и пророка. Заборавио сам његове речи, али сам се присетио песме са новим значењем, скоро као откровење. Осећам да перо које је писало ове редове 1826. није држано само од стране Александра Пушкина."[2] Зато Тарковски додаје да себе радије види као пјесника, а не као редитеља. Јер осјећа да су пјесници управо важан инструмент божије промисли, попут иконописаца, који су само божија рука.

Од умјетничког пророчења идемо ка библијским истинама јер је наша култура зачета и осликана старозавјетним и новозавјетним пророчанским текстовима. Тако нам је стигла божија пророчка ријеч, од Христа, глас анђела, кроз Јованово Откривење, истина о будућем свијету - јединoм животном путоказу. Апокалипса, грчка ријеч, (апокалипсус - откривење) смјеном културних односа, према оном шта означава, бива синоним за Страшни суд и упућује на неко посебно осјећање стрепње. У духу православља успостављена је истинитија синтагма - Правични суд и подразумијева осјећање духовне радости. Овдје божија ријеч не пријети него само благо упозорава. Кроз њу је вјерницима дата слободна воља да тумаче скривена значења божијих догађаја. Књига Апокалипса временски се поклапа са окрутном владавином Домицијана па је зато сва од шифри скривеног значења, с циљем да се хришћани заштите од римских прогона. Због тога је рано хришћанство било обиљежено бројним симболима који имају функцију шифри. У катакомбама је Христос представљен као јагње, сидро, чокот, риба или као пеликан - пеликан храни младунце својом утробом." Ја сам алфа и омега, ја сам почетак и крај, први и последњи".[3] Створитељ кроз Објављења шаље савјете јеванђелистима да свједоче и да то радосно славе. "Блажен је онај који чита и они који слушају пророчанства и чувају оно што је написано у њима, јер вријеме је близу... Ја Јован

1 Андреј Тарковски, Вајање у времену, Уметничко друштво Аноним, Београд, 1999. г. , стр. 220.
2 Исто, стр, 219.
3 Јованово Откривење 1, 10

-рече јеванђелиста - бијах на острву званом Патмос због ријечи Божије и свједочења за Исуса Христа".[4]

Вратимо се умјетничким пророчењима која заиста, кроз знакове, кроз Објављења, Разголићење свијета, шаљу својеврсне поруке како којим примаоцима; критичарима, теоретичарима, читаоцима и гледаоцима - да их тумаче. Релације и шеме су сљедеће; пророци (умјетници) - канали, језичке шифре - тумачи; црквени оци и хришћани (критичари, теоретичари, читаоци и гледаоци). Из угла свјетовњака и генијалних ликовних умјетника Откровење се доима као стање опште хуманистичке деструкције - уништење свијета - свијета којег смо достојни и који нам је по души. То, на неки начин, упућује на могуће уништење цјеловитог људског рода и, уз то, осјећање стрепње са болним питањима. Пропада ли планета и, уз то, људско биће? И шта ће свијет без нас, јер без нас нема ни перцепције тога свијета? Пропаст се доживљава и изједначава са коначним уништењем видљивог и невидљивог свијета. То је неки секуларни "мистеријски трепет", то је тај страх од кога се човјек леди до сржи; "неминовни рат звијезда" и "општа катастрофа". Доћи ће неко непозван и зао који немилосрдно уништава све земаљско. То је болно осјећање страха од разарања свих вриједности које је створио људски ум. Осјећању апокалиптичности посебно доприносе бројне информације и дезинформације разних медија а и наука се наметнула својим процјенама и прогнозама. Све у свему, човјек је обузет неподношљивим страхом - слутњом и душевним немиром који увелико надилази могуће катастрофе. Треба нагласити да хришћански страх није страх од свега, него је искрени молитвени став пред вјечним огледалом, образом Божијим. А Бог је љубав и при том је правичан и строг. У томе је доза хришћанског страха. Како кажу Јевреји, да није божије строгости ђаво би одавно злоупотријебио саму божију љубав. Хришћани вјерују да човјек као сарадник Бога може све да побиједи, па може да превазиђе чак и оно што је ружно у животу. Не само да прихвата оно што је животворно него и оно грешно у самом себи. Због тога је Јованово Откривење упућено истинском хришћанину - да га не осјећа трагично, да се не плаши. "Браћо, не бојте се грехова људских, волите човека и у греху његовом, јер је то слика божанске љубави, врхунац љубави на земљи. Волите све божије створове, и целину и свако зрно песка, сваки листић, сваку зраку божију волите. Волите сваку ствар - и тајну ћеш божију разумети у стварима "- каже старац Зоси-

4 исто 1, 9

ма у роману Фјодора Михаиловича Достојевског "Браћа Карамазови". Зосиминим ријечима додајемо и ријечи А. Тарковског које је изговорио 1984. године у Сент. Џонс катедрали а које се дубоко тичу духовности Достојевског, а управо су у вези са људском трагедијом и бездуховношћу. Он каже: "Његови јунаци пате јер не могу да верују. Они желе, али су изгубили тај орган којим се верује." Тако уважени и умни Владета Јеротић у својим бесједама и књигама говори да је највећа трагедија наше цивилизације управо та изгубљена вјера.

Обратимо пажњу на западно поимање Апокалипсе и како ту Апокалипсу сликају генијални сликари. Видимо да драматичне апокалиптичне догађаје не само погрешно тумаче него и натуралистички банализују, што неминовно води у непожељни правац, бар за вјернике. Из платна и црквених зидова избија изобиље психофизичке патње. Руку на срце, треба рећи да је и средњовјековни источњачки иконопис у једном био обузет Страшним судом и упућивао хришћане према доласку Месије који позива грешнике на покајање - спасење душе. Значи, нагласак је на спасењу грешника. А под грешницима се сматрало безбожничко и паганско становништво које се није покајало. Православно гледано, нема спасења без покајања и то се налази у парадоксној синтагми - тужна радост, двије опречне емоције утопљене у једно.

Да би смо разумјели апокалиптичност у умјетничким дјелима морамо се удубити у живе слике и симболе, били они јасни и видљиви, или их само слутимо у нејасним траговима. Чак нам и ријечи недостају да то представимо јер су нам нејасни и појмови које изражавају! На нашу збуњену свијест, поред слика звијери и апокалиптичних јахача, итекако утичу ватра и вода, пријетећом снагом, макар биле у облику симбола. На примјер, неким елементима даје се стравичан облик, као: врео катран, врела смола и врела вода. Овим елементима је осликан пакао. У филму "Андреј Рубљов" иконописац Теофан изричито наглашава да долази Страшни суд, управо због људских гријехова које треба казнити! Како видимо, бар у филму, то је као педагошка мјера и у вези је са одређеним источњачким типом монаштва средњег вијека. Међутим, ову тему је западно римокатоличанство, као благослов, испоручило сликарима ренесансног духа, академизма, натурализма и линеарне перспективе, да је прикажу тако упечатљиво да вјерника мора да обузме страх. То мора да буде страшно и због тога се назива Страшним судом. И Теофан, као источњак, сугерише да је задатак човјека да се цијелим животом при-

према страшном чину и самим тим се благо приближава западном погледу. Међутим, руско православље има отклон од овог става, јер православље вјерује божијем Правичном суду који је сав од бескрајне љубави и који је завршна степеница, када се свијет спасава од терета. То није само појединачно већ и колективно спасење и то кроз Цркву, која је по себи једносушно многоипостасно човјечанство - хиљаде оних пред књигом живота. Због тога, за православца Апокалипса није казна, него је радост.

Отклонимо типични западни страх и окренимо се посебној врсти монаштва истока (од средњег вијека и све до данас), а то су исихасти који се без остатка и у цијелости примичу Богу; умом, срцем и љубављу. И не само душом и умом него и оним што чини тварност човјека. У светој хришћанској заједници учествује и тијело - својеврсна рехабилитација тијела, о чему говори преподобни Николај Велимировић. Оним уцијеђеним од духа и тијела припадају бројни руски светитељи средњег вијека, какав је био Сергеј Радоњешки а и његов духовни ученик Андреј Рубљов и друге аскете, који, и поред постојаног чекања суда, трасирају нову монашку практику. Да поменемо и српског Светог Саву. Кроз молитву и безмолвије дижу се на највећи духовни степеник гдје их обасјава божанска свјетлост и отварају врата да се, кроз врлине и милосрђе, остваре. Зато, бар у филму "Андреј Рубљов", Рубљов, за разлику од Теофана, указује на самилост те подсјећа да "не треба заборавити човека, па макар и бескрајно грешан". Зато што је Бог љубав, Рубљов неће да слика Страшни суд, да не би препао човјека, а касније, због ружних догађаја, он чак неће уопште да слика. При ставу је да не треба сликати Страшни суд онако како слика Теофан, па и Данило Чорни, или како га уопште, на примјер, сликају западни умјетници. За њега је Апокалипса, Страшни суд, Последњи суд, Правични суд, сами тренутак када долази божанска слава. "И Исус је међу нама", радосно пјева Црква. То је свеопште преображење и историјско спасење. Ето славе у којој је човјек у божанској пуноћи, и образ и подобије - сатјелесан и садухован с Христом. Све се мијења - мијења се однос према реалном времену и простору, простор постаје бесконачност а вријеме улази у вјечност. И због тога долазе ријечи "времена више неће бити". Нестаје овај свијет и долази други. Гдје је ту западна трагедија? Душевни рат? У источном хришћанству су рјешиви полови мржње и љубави. Јер Бог није створио мржњу. А онда гдје је ту источни Пакао? У роману "Браћа Карамазови" старац Зосима, у поукама о паклу и пакленом огњу, каже овако: "Оци и учитељи, ја

мислим, шта је пакао. Судим овако. Патња због тога што се више не може вољети. Једном, у бесконачном битисању, које се не може измерити ни временом ни простором, дата је била неком духовном бићу, када се појавило на земљи, способност да каже самом себи: Ја постојим и ја волим".

У свијести данашњег човјека, који је дубоко везан за материју и укопан у овоземаљско, јављају се стрепње, чак и од свих осталих животних димензија и бивају погубне и изједначавају се са пропашћу. На сами конац свијета се гледа као на катастрофу, неки кобни дослут; долази куга, рат, глад, поплаве, пожари, атомски удари. И одмах је питање, зашто се човјек боји казне Апокалипсе кад се тамо говори о гријеху само оних који су уз змију блудницу Вавилонску. Зашто се плашити када се уништава звијер? Грешан човјек се плаши јер не може да влада нагонима, поривима и жељама и, самим тим, има унутрашњу апокалипсу, роб који тимари сотонску матицу. Такав човјек се с разлогом боји Стравичног суда! А спас му је покајање!

Тарковски кроз лик Рубљова јасно поручује да западно виђење Страшног суда не приличи руској духовности и да је некако наметнуто изван православља, јер је Рубљов истинска артикулација руске традиције. Чини се да је и Теофан Грек (у филму и у историји) изван руске традиције. Ако и јесте у руској духовности, оно је бар изван ње по страсности и драматичности и негдје преко границе православља. Видимо да се намеће страсност и динамичност као посебан квалитет савремене умјетности. И не само западне него и источне! Вјерник је пред иконом као пред Богом, сав у понизности, без страсности и театарске мрзовоље јер је икона, по себи, сва од смирености.

Слично западним ликовним критичарима који нису разумијевали руску умјетност и иконопис Андреја Рубљова, тако и западни филмски критичари нису разумјели концепт редитеља Андреја Тарковског. Тражили су у његовим филмовима оно што очекују од филма као умјетничке форме. Као што не виде склад и благост иконе, они не виде умјетност Тарковског, па сљедствено томе копају по свијету људске психе - по неком унутрашњем душевном нереду; халуцинацијама, тегобама сјећања, сновиђењима и све то преносе на раван вањског хаоса. Која је онда мисија филмских јунака А. Тарковског? Примјетан је апсурд - неки јунаци Тарковског панично бјеже од секуларног страха и то погрешном стратегијом, са жељом да се ипак врате хришћанском спасењу. На путу су до неког њиховог светог олтара, гдје се испуњавају жеље, мислећи да је спасење исто што и

задовољење жеља. Јунаци рационално траже узвишене вриједности, а подсвјесно траже корист. Значи, губе духовне пориве и примају само вањске материјалистичке стимулансе.

Апокалиптични и жртвени мотиви код Тарковског толико су преплетени да се могу и поистовјетити. А свакодневне појединачне жртве и врлине се појављују само као средство и пут до савршенства. И умјетност је у мисији жртве. У филму "Жртвовање"Алексејев страх се манифестује на друштвеном и личном плану кроз халуцинације и снове. И остале јунаке можемо анализирати по њиховим доживљајима, аналогно животној реалности. Видимо људе како у стампеду бјеже између преврнутих аутомобила и папирних докумената и свему томе не знамо узрок. Руши се пред нама све оно што чини цивилизацију. Пошаст изгубљеног друштва се пресликава на саму породицу и, уопште, на човјека изгубљеног у себи, и још се губи у бескрају васионе. Затвара се космички и психотрауматични круг изгубљеног људског бића.

У филму "Носталгија", видимо како, бојећи се катастрофе, Доменико чак и породицу затвара у кућу. Он, да би спасио свијет, доноси наизглед разумну жртву. У филму "Жртва" јунак Алексеј каже да ће и породицу жртвовати само да би се ослободио неподношљивог страха од смрти. При том он каже и ово: "Не постоји смрт, него само страх од смрти". Јер зна да је то само психолошко стање а не цијела истина. Он, с друге стране, слути да ипак постоји нешто свето, нешто што смо одавно заборавили. Гледајући иконе, он сјетно каже да ми не видимо велику љепоту и склад: "Чак смо и заборавили да се молимо".

Катастрофе у филмовима Тарковског су непојмљиве као стихије које немају јасан узрок. Чак их и не треба објашњавати. Одавно су утиснуте у нашу колективну свијест, немају рационалну основу и зато су нерјешиве у овом материјалистичком свијету, који је сав од емоција страха. Страх нас леди! А страх је архитипска појава о којој лијепо говори псхијатар и психотерапеут В. Јеротић. Људи су без ослонца уплашени, раздробљени и збуњени јер је разрушен заједнички систем вјеровања! Због тога чак и цивилизацијска дјела настала на земним правилима добијају апокалиптичан карактер. Леди нас и она дуга сцена у филму "Соларис" - страхотна и брза вожња сва од ледене свјетлости. Видимо научне изуме како су представљени сликом јурњаве кроз широке улице града - једноставно кошмар. Руку на срце, све је то ипак створио човјеков ум. А човјекова трагедија је и у томе што се огласио не само ствараоцем

видљивих дјела него и творцем своје сопствене творевине. Убијеђен је да креира хармоничан свијет, а заправо само ствара хаос и тако, у зачараном кругу, ствара човјекобога у ком се распламсава суровост, бездушност и бездуховност. И ето му Апокалипсе! А тога се боји! Гдје је спасилац? Нема неког да га из дубине зовне и утјеши? Помогне? Гдје је његов одзив Богу? А Бог га непрестано позива!

Потпун одговор на нашу изгубљеност даје А. Тарковски управо цитирајући Јеванђеље (Слово о Апокалипси): "У Јовановом Откровењу је речено: "Знам дела твоја, да ниси ни студен ни врућ. О да си студен или врућ!"[5] "Тако, пошто си млак, и ниси студен ни врућ, избљуваћу те из уста својих".[6] То јест, равнодушност, неучешће, изједначава се са грехом, са преступом пред Творцем. Са друге стране каже: "Ја оне које љубим карам и поправљам; зато ревнуј и покај се".[7] Значи човјек се крије од Бога и док се крије ствара себе по својој мјери и оним што је овладао. Гордо и себично осваја свијет и истовремено ствара у себи и око себе нелагоду.

У филму "Сталкер" видимо десило се "чудо" које је креирао неко изван наше цивилизације. Створена је Зона дјеловањем неких тајних сила - област изван нашег разума, која има своја правила. Тамо је ишла војска, одлучна да се препријечи тој сили, није успјела и није се вратила. А онда је Зону оградила Унутрашња безбједност и строго забрањује приступ. "И добро смо поступили "-каже безбједност. За нашу свијест то је нешто попут Страшног суда. И каква је тамо срећа? Нема наше животне физичке динамике, наше људске ћуди? Тамо је непотребн а наша таштина, калкулантство, прагматизам. А ипак и научник и писац иду да искушају свој лик у оностраном простору. Значи, имају неке идеале, траже свето мјесто гдје се бар испуњавају жеље. Али до тога се долази жртвом, искреном жртвом а тиме управља водиља која зна морална правила. И поред тога их ипак води Сталкер, путовођа, психотерапеут или душеводитељ!? Путници тихе знаке Зоне занемарују и не разумијевају, јер су неспособни за промјену, затровани острвљеним умом, обузети антропоцентричним осјећањима и уобичајеним знаковним системима. Ипак иду да се са чудима сретну. Али је и доказ људске располућености. Некад је тамо био један сталкер, ишао и преварио и с разлогом настрадао. Зове се "дикобраз", занимљиво име које се код нас преводи као бодљикаво прасе. Има у ријечи и дио "образ".

5 исто 3, 15
6 исто 3, 16
7 исто 3, 19

У филму "Сталкер", неки непознати свијет мистериозно улази у нашу цивилизацију а у филму "Соларис" изгубљен је један дио наше цивилизације, у бескрају васионе мистериозно остаје једна експедиција. Ни ту научни нерв не мирује док не растумачи сваку мистерију. Горе се, поред људи, јављају и фантоми, давно умрли људи. И то се "научно" објашљава, да они немају исту структуру - фантоми немају атомску него имају неутронску структуру. То увјерено тврде научници. А ипак је све изван људског разума; губи се усвојена веза узрока и посљедице и теку научне расправе са питањем: Како ће се све ово завршити?

У филму "Носталгија", (носталгију примичемо рају или апокатастази) видимо како се из затвора извлачи Доменикова породица и видимо како се његова жена моли спасиоцима, а дјечак лагано иде низ степенице до терасе са које се отвара видик на свијетле старе храмове. Као да се јавља рајски простор. То је та жеља за првотним људским невиним стањем.

Доменико, види се, живи у некој згради, у разрушеном и хладном простору; падају капи са стропа, влажан под, огуљене крпе зидова, чудна свјетлост и тама. Овдје као да се сви људски изуми: хемијски спојеви и легуре враћају у почетно елементарно стање. Подсјећају на хаотичну материју која је "само потенцијал за биће, без форме", аристотеловски речено. И поред виђеног расула, изнад свега лебди дух Апсолута изражен једначином на зиду гдје пише: један плус један јесте један. Оглашава јединство са закључком да једна кап плус једна кап нису двије капи него само једна примјетно већа, што представља Јединство и Апсолут. И у таквом простору скрива се бивши математичар Доменико од погубне савремене цивилизације, без икакве друштвене заштите. Мада зна тајну мјерења свијета, ипак се налази у простору неке зграде – подрума, усред потрошених индустријских предмета без смисленог распореда. Кроз прозорско стакло пада свјетлост и трепери покрет завјеса. А као контраст свему јавља се пас, симбол пријатељства. Овдје се Доменико не држи разумно и не понаша се активистички него бјежи у самоћу, у пасивност. У ствари, он се, попут манастирског тиховања, припрема за коначну жртву. И заиста се спаљује на познатом споменику Марка Аурелија, на дјелу римске паганске културе, и то пред очима суманутих гледалаца. Жртвује се протестујући против савременог цивилизацијског концепта. А наша свијест и Доменика и учеснике призора доживљава само као сумануте. А они, заправо, припадају реду светих људи, јуродивих.

У филмовима "Носталгија" и "Жртвовање" апокалиптични осјећај произлази из саме секуларне свијести. А хришћанин дубоко вјерује да, и поред апокалиптичне стрепње и овоземаљских тегоба, постоји једини пут, мада га још не препознаје. У филму "Андреј Рубљов"примјетна су два хришћанска погледа и два пута. Први је пут припрема за Правични суд а други је пут исихаста, који уз молитву и безмолвије иду до духовног нивоа на којем се срећу са божанском свјетлости (Радоњешки и Андреј Рубљов).

Причало се да је Тарковски имао идеју да направи филм о Апокалипси те да се брзо одрекао, иако је посао био при крају. Слично ономе "одричем се" кад Андреј Рубљов каже да неће да слика Страшни суд да не би плашио људе и да уопште неће писати иконе и, на крају, због људског зла, заузима завјет ћутања. Тако и А. Тарковски понавља Рубљовљеве ријечи да не само да неће радити филм о Апокалипси него да неће радити филмове. Касније се негдје говорило да је узео и завјет ћутања а то се може оправдати његовим убјеђењем да ту тему модерна умјетност, па и филм, не могу показати, јер припада другој духовној сфери.

Треба подсјетити, кад смо код хришћанског завјета ћутања, да је ћутање одбрана и лијек од нездравих ријечи и поступак највеће врлине. Достојна личност, поред осталих квалитета, треба да има и дар ћутања. Тако и Тарковски осјећа да о неким светим стварима треба заћутати. Зато је у "Слову о Апокалипси" изнио нешто занимљиво: "У Апокалипси постоји једно мјесто које изгледа сасвим необично за Откровење: "А када проговорише седам громова, хтедох да пишем, но чух глас са неба који говори, запечати што говораше седам громова, и то не пиши". Занимљиво је шта је то Јован сакрио од нас? И зашто је рекао да је нешто сакрио? Чему овај чудни интермедиј, ова ремарка? Јесу ли то перипетије односа између Анђела и Јована Богослова? Шта је то било што човек не треба да зна? Па смисао Откровења је баш у томе да човек зна? И додаје, можда нас само знање чини несретнима." То је света порука да неке ствари не треба слушати и памтити и да о томе треба ћутати. Шта овим ријечима Тарковског, које се тичу апокалиптичности и етичности, могу додати будући умјетници, научници и расправољупци?

У филму "Андреј Рубљов" у новели "Страсти по Андреју"Рубљов је испуњен православним вриједностима, али се и као човјек са манама одупире гријеху. Он зна да је човјек саздан од лажи, лицемјерја и безличних порива. И од таквог

човјека се не одриче, па макар умножио своје ружне страсти. Андреј у једном моменту благо критикује свога помоћника Фому ријечима: ”Фома, или си био у Андрониковом манастиру или си био у пчелињаку? Лажеш, лажеш”. То показује отекло Фомино лице. Подсјећа га на пожељне људске квалитете: светост служења, светост молитве и послушања. На једном мјесту Рубљов каже да не само да служи Богу (Теофаново служењу Богу) него да служи и човјеку као икони божијој. “Прво сам Данилу чистио четкице четири године, прије него што ми је повјерио прву икону”. Види се и један занимљив призор како Андреј и Фома ходају у руском пејзажу; у брезовој шуми са потоцима, барама, земљом црницом - рудником боја. Одједном им се као провиђење јавља Теофан како сједи на мравињаку а мрави миле уз његове голе ноге. И у овом амбијенту Теофан не заборавља Фому, некадашњег помоћника, и критикује његово понашање које се граничи са гријехом: “Значи ставио си Апостоле лево, ... не на сто, ...” (ријеч је о сликарским правилима при приказивању светаца у односу на образ Христа). И даље наставља: “Јеси ли скинуо туткало... ?” (овдје се наглашавају грешке а то асоцира на казну и Страшни суд; туткало, смола, катран). Простор је мистичан, као створен за расправу Андреја Рубљова и Теофана Грека. Пред нашим очима је њихово несагласје и у кадру су окренути леђима и показују различите духовне позиције, а ипак су у ан фасу. Теофан је на фону Страшног суда, а Андреј је смирен и без афективности. Теофан је страствени расправољубац, а Андреј, свјестан гријеха, ипак милује човјека јер је човјек образ божији. На то Теофан каже: ” Реци ми искрено, да ли су наши људи мрачни (арогантни) или нису? Нисам те чуо?”

“Да, мрачни? - кратко каже Андреј - али ко може да их криви?”На то Теофан ускаче: “Њихова глупост је кривица... Боже ми опрости што понекад нисам могао да обуздам страсти. Судњи дан долази. Сви ће изгорјети као свеће. Запамти моје речи, овде ће настати пакао. Људи ће да плате за своје кривице и грехове”. Забезекнут Теофановим дијагнозама, Андреј поставља питање: “Није ми јасно како можеш да сликаш са таквим мислима у глави?”

“Ја служим -каже Теофан- Ја служим Богу, а не људима... Данас те хвале, сутра малтретирају а онда све забораве, и тебе, и мене. Све је узалудно. Сујета... Сујета... (Јован Дамаскин). Људски род је прихватио сву глупост и само је понавља... Све се враћа и врти у круг... Па и када би се Исус вратио, поново би био разапет.” (Теофанове ријечи су па-

ралела са Великим инквизитором из романа Достојевског "Браћа Карамазови".) "Исус је сакупио људе у храмове и тамо их учио... А његови ученици? Јуда је издао. Петар га се три пут одрекао? Сви су га напустили? А он је радио најбоље могуће "- завршава Теофан.

"Али су се покајали" - каже Андреј.

"То је било много касније - додаје Теофан- када је већ било касно".

На другом мјесту филма, испод кадрова или изнад кадрова Руске Калваније, чује се Рубљовљев монолог који је супротан Теофановом мишљењу: "Фарисеј је био велики преварант, литерата, врло лукав... научио је да чита и пише... у циљу да стигне предност над њиховом "тамнотом". И Андреј наставља: " Људе треба непрестано подсећати да су сви Руси, од њихових почетака били једна крв и једна земља... Зло може свуда да се пронађе, оно је увек спремно да те преда за тридесет сребрењака... А Руси имају све мање и мање среће. Стално су под опсадом Татара или глади и куге... Али они настављају да раде и раде, носећи свој крст хуманости... Никада не нестају, али и умиру... Само молитва Богу их тера да наставе даље... Може ли Свемогући да опрости људима?... И сам знаш да када нешто пође наопако, када си исцрпљен и очајан, изненада се појаве хумане очи, које делују на тебе, узмеш причешће и отпустиш велики терет из свога срца... Зар није тако, Говориш о Христу? Можда се Он родио и био разапет из једног разлога, да помири Бога са човеком. Исус је дошао од Бога, што значи да је он Свемогући... Његово распеће и смрт су Божије дело... Имало је сврху да провоцира осећање, не код оних који су га разапели, већ код оних који Га воле, а нису били са Њим у тим тренуцима... Да Га воле као човека. Али, Он их је напустио у слободној својој вољи."

Андреј није био попустљив ни пред Данилом, који изричито помиње не само светост писања икона него и поштовање жеља ауторитета кнеза. То је бирократски и конформистички приступ Данила Чорног. Па чак се и црква и иконостас подижу у славу кнежеве величине. Кнез је наредио и Данило је спреман да наредбу испуни - мора се сликати Страшни суд. Зна се да је Данило добар иконописац, али мора да слуша кнеза, који је ктитор храма. Све ово може бити у вези са самим манастирским правилима - дужност монашког послушања. Разговор Андреја и Данила се, не случајно, одвија у амбијенту руског поља. И још је на раскрсници гдје јури руски коњаник, као призвук савјести. Данило убјеђује Рубљова да се мора урадити што је прецизирано и договорено. Како каже, имамо и погодно време, и шта чекамо.

Дошао је и гласник и жалба од кнеза. И озбиљније Андреју: "Само реци да или не... Све смо - како каже - све смо договорили... Шта је онда остало нејасно? Могли смо насликати грешнике како се кувају у катрану. То би их натерало да се најеже... Знам како да насликам ђавола којем дим излази из ноздрва, а чије очи". "Није поента у диму", додаје Андреј, а Данило пита: "А у чему је поента?". "Не знам... Не могу, не могу то да сликам. То је против мене. Разумеш ли? Не желим да плашим људе... Разумеш, Данило."

"Дозови се памети, то је Страшни суд. Нисам то ја измислио" - притиска га Данило, а на то Андреј, изричито: "Не могу". Касније се, иза кадра, јавља Андрејев глас и његови аргументи за одрицање писања Страшног суда. А глас му је парафраза Посланице Св. Павла Коринћанима: "Са људским и анђеоским разговором, схватио сам да немам љубави, само дрскост". У једној верзији сценарија Андреј Рубљов, сценариста Андреј Михалков (Кончаловски), уз глас анђела, додаје и глас ђавола. Овај додатни дио, на срећу, не постоји у филму. А да је остао, филм би изгледао тотално другачије. "Мислио сам -каже Рубљов - мислио сам да имам дар пророштва и дар разумевања... Мислио сам да имам знања вере тако да могу да покренем планине... Али без љубави ја сам нико... Мислио сам да поклоним сву своју имовину, а тело да спалим... Али без љубави све је ништа". Зато он љубав помиње као божанску енергију коју је Бог дао човјеку и додаје: "Љубав никада не изневери".

Божанска љуба на земљи у филму "Андреј Рубљов" изражава се кроз љубав Рубљова према "грешном човјеку ", однос према другом бићу, посебно према Светој луди. Он одбија да је Луда грешна само зато што је жена и што у храм улази непокривене главе. Она саблажњиво зури у црквени простор, али у руци носи смотуљак сламе, симбол рођења Исуса.

Рубљовљев став о гријеху и Страшном суду се мијења у новели "Побуна", гдје је дошло не само зло Татара него и пошаст унутрашњих ратова кнежева. Као да је стигао први јахач Апокалипсе. Букнуло је људско зло и братоубиство. У храму је покољ, пљачка, скрнављење и силовање. И ту као да одједном Андреј губи вјеру у људе. Али опет спасава Свету луду и при том убија Руса који хоће да је силује. Са доживљајем људског зла и ужаса, он се дубоко мијења. Он, који се одрекао сликања Страшног суда, одрекао сликања уопште; због ужасних догађаја у храму одриче се и људи - узима завјет ћутања. Изгледа да се он примиче живом Теофану Греку. Али у филму је примјетна равнотежа, преображење самог Грека

гдје се његова душа враћа полазној позицији Рубљова. Видљиво Андреј иде Теофану а Теофан младом Андреју -допуна судбина. У завјету ћутања, Андреј пада још ниже, а Теофан га братски њежно подиже. До овог сусрета Андреј је узео завјет ћутања, значи ослободио се иконописа али и говора. Примјећује се да и поред завјета ћутања Андреј ипак прича са Теофаном. И то је могуће, јер Теофан није жив човјек. Андреју остаје да прича са умрлим, преображеном душом. У паралелном кадру видимо опустошени храм; изгорјеле фреске и иконе и види се Света луда како плете косу убијене дјевојке (покривена и непокривена коса). И поред видљивих ужаса, Теофан тјеши Андреја и враћа му наду. И док у храм улази оседлани коњ, Теофан благосиља Андреја и нуди му дубљу истину, да и поред видљивог песимизма настави иконописање. То није истина овоземаљске варљивости него истина другог свијета. Ужаси овога свијета само се могу објаснити оном другом страном. Не може Андреја разумјети ослабљени човјек, него само умрли и преображени Теофан из небеске стране. Подстиче га да настави писање икона. Из те више перспективе Андреј није под завјетом ћутања. Његова комуникација са Теофаном не подразумијева наш језик. Њихов језик је језик без земних знакова. У овом животу он се и даље држи завјета ћутања. А Теофанове ријечи су апсолутна истина. Укратко, Рубљов, под утицајем догађаја, саопштава Теофану: "Више никада нећу писати иконе... Никоме то није потребно". А Теофан га тјеши и добронамјерно критикује што се одриче икона: "Само зато што је један иконостас запаљен... Знаш ли колико мојих дела је спаљено?!... У Пскову, Новгороду, Галичу... Велики је грех то што говориш".

"Најважнију ствар ти нисам рекао -повјерава се Андреј -убио сам човека... када сам видео како је вуче". А и даље га Теофан тјеши ријечима: "Бог ће ти опростити, али сам себи не смеш да опростиш... Настави да живиш између божијег опроста и сопствене казне... А за свој грех, сети се шта је записано у твојим скриптама... Научи да исправно живиш, тражи правду... Спаси угњетане, заштити сирочиће". И поред изјаве: "Преузећу завет ћутања, и нећу рећи ни речи... немам више шта да причам са људима, Андреј ипак каже - Русија, она све подноси... Колико ће то да траје?"

"Не знам - додаје Теофан- вечно, претпостављам, ... и„лепо је" - када види да пада снијег у храму. На то Андреј додаје: "Нема ништа страшније него гледати како пада снег у храму". А по Теофану, то је радосна зима са пахуљицама и као да отвара пут спасења Русије. И Рубљова!

На крају филма "Андреј Рубљов" имамо два важна Андрејева сусрета. Поново се среће са грешним Кирилом и са дјечаком Боришком, који је самим чудом направио звоно. Андреј и Кирил се хришћански мире, Кирил тражи од Андреја опрост и братски га моли: "Иди и осликај Тројицу. Велики је грех одбацити божији дар". Ове ријечи као да појачавају Теофанове савјете када Андреја подстиче да настави писање икона.

Највећи подстрек Рубљову је дјечак Боришка (игра Николај Бурљајев) који је направио звоно без икаквог искуства. Затиче га како плаче, моли, јеца и рида у блату, поред стуба, и чује га кад каже: "Мој отац, стари јарац није ми открио тајну". Боришка је завршио звоно уз помоћ велике воље и чисте интуиције а и уз божију помоћ. То је на крају и кључ вјере па и кључ умјетничког стваралаштва. Рубљов под овим мистичним утицајем одлучује да настави иконописање. У једном моменту уплаканог дјечака очински држи у крилу тјешећи га ријечима: "... Зато престани да плачеш, од сада ћемо заједно. Ти ћеш правити звона а ја ћу да пишем иконе. Идемо заједно до Тројице, ти и ја". И баш тада, по благодати, Андреј напушта завјет ћутања.

На све претходно речено ево и кратког закључка који се своди на то да је кроз Рубљова Андреј Тарковски коначно нашао смисао хришћанске умјетности. Јављају му се божији гласи; црквена звона а такође и језик проповиједи и језик иконе. И не случајно, завршава свој црнобијели филм "Андреј Рубљов" дугим кадром икона у боји; камера клизи око иконичких облика, задире у дубину простора и ствара бројне визуелне утиске. Овим поступком Тарковски, попут аскетског безмолвија, улази у свети простор утапајући се у примрак[8] иконе и на крају у сами смисао вјере.

8 Примрак, непробојна свјетлост, свјетлост јача од свјетлости, основа и потка иконе.

УДК 792.072/.09:792.071.2.028
DOI 10.7251/AGN1220027A
Прегледни рад

мр Рената Агостини[1]
au. unibl. org

ЗНАЧАЈ МАСКЕ ЗА ИЗРАЖАЈНОСТ ТИЈЕЛА И ПОКРЕТА ГЛУМЦА

Сажетак: Присуство маске као реквизита евидентно је у сценском изразу глумаца многих народа и култура. Први дио рада чини кратки историјски приказ и подјела сценских маски западноевропског позоришта од античке Грчке до савремених позоришних форми. Да ли и у којој мјери игра са маском доприноси изражајности тијела и покрета глумаца у Републици Српској, одговориће емпиријско–неексперименталне теренско (Survey) истраживање у другом дијелу рада. Испитаћу ставове случајног узорка који чини сто двадесет испитаника, подијељених на три групе. Прву групу чине студенти Студијског програма драмских умјетности Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци (група за глуму, позоришну режију, тв режију, камеру, монтажу). Другу групу чине дипломирани глумци, редитељи, камермани и монтажери који су своје образовање стекли на Академији умјетности Универзитета у Бањој Луци. Трећу групу чини позоришна и филмска публика. Анкетирање и скалирање као методе ове истраживачке технике, послужиће при утврђивању ставова студената, дипломаца и публике о значају маске за изражајност тијела и сценског покрета глумца.

Кључне ријечи: маска, сценски покрет, глумац, анкетирање, ставови испитаника.

1 Renata. agostini@au. unibl. org

О ПОРИЈЕКЛУ И ВРСТАМА СЦЕНСКИХ МАСКИ

Маска представља сценски реквизит, лажно лице које глумац ставља на главу, а њен изглед и облик зависи од сврхе која јој се приписује. Она може прекривати цијело лице (пуна маска), или горњу половину лица (полумаска). Кроз историју, маске су израђиване од различитих материјала који су били доступни: лишће, платно, плута, лако дрво, вуна, кожа, перје, животињске длаке, глина, гума, пластика, папир, картон, метал и друго. У далекој прошлости прве маске се јављају у ритуалним чиновима племена свих континената. Фарбање лица и тијела природним бојама било је посебно привлачно. На пећинским цртежима европске цивилизације (до 20 000 год. п. н. е.), уочљиве су маске које представљају ликове животиња. Сматра се да су их прапреци користили како би, кроз магијске и обредне ритуале, добијали моћ над животињама, људима, боговима, ireалним и природним појавама. Пишући о употреби маске у примитивном друштву, Роже Кајоа (Roger Caillois) износи да „дјеловање маске окријепљује, подмлађује, васкрсава истовремено и природу и друштво. Упад тих утвара је оличење оних сила којих се човјек плаши и пред којима осјећа сопствену немоћ. Он, дакле, привремено оваплоћује застрашујуће силе, опонаша их, поистовјећује се са њима и убрзо занесен, у делиријуму, стварно почиње да вјерује да је бог, пошто се претходно потрудио да узме његов изглед прерушавајући се“ (Кајоа, 1979, стр. 111). Уколико говоримо о релацији глумац–сцена–маска, то тројство се први пут сјединило под ведрим небом античког грчког театра. Из хорских пјесама у част бога Диониса, дитирамба, настала је трагедија, а из веселих пјесама које су пјеване у процесијама на дионизијским свечаностима настала је комедија. Сматра се да је прву театарску маску увео Теспис (VI вијек п. н. е.). „Заједно са онкосом, тј. изванредно подигнутом, попут куле уобличеном косом, маска доприноси повећању глумца, а уједно и омогућује да његова личност *нестане* у стилизованој физиономији лика, непомичној у сталној гримаси, која у трагедији увијек плаче, а у комедији се увијек смије. Уз то, маска практично има и задаћу да гледаоцима пружи прво представљање различитих ликова, да унапријед назначи ко су“ (Амико, 1972, стр. 30). Сматра се да је под маском била својеврсна тубица у својству звучника, појачивача звука, како би на великој, отвореној сцени публика могла да чује глумца, али и у сврху хиперболисања особина јунака. Друге теорије то оповргавају. Гестикулација се сводила на покрете руку и једноставније

транслацијске и инклинацијске кретње. Томе је доприносила сценска обућа *koturne*, са изразито високим дрвеним платформама, чија је функција била сценско увећавање глумца. Котурне за мушке улоге биле су црвене, а за женске, бијеле боје. Костим је чинила туника дугих рукава, *hiton*, разних боја, дуга до стопала, са појасом на грудима (помјерена размјера тијела), те кратки плашт на лијевом, *hlamida*, и дуги на десном рамену, тзв. *himation*. За играње трагедија постојало је 28 маски: 6 за мушке улоге, 9 за женске, 7 за младиће и 6 за робове. Поред њих постојало је и 30 маски за епизодне улоге. Споредне улоге су представљане без текста. Грчке маске комедије су, као и у трагедији биле подијељене на пет врста: маске за младиће, за старије мушкарце, младе жене, старице и робове. Биле су изузетно увећане, са великим отвором за уста кроз који се назирао сам глумац, који је, гласом и ограниченим кретњама изазивао комичне ефекте. Игру античког хора Марија Мага Магазиновић представља као „чисту играчку пластику: одмјерено корачање, спорије и брже, клечање, савијање, уздизање са развојним покретима руку, са благом примјесом пантомимске гестикулације“ (Магазиновић, 1951, стр. 45). Др Миленко Мисаиловић у књизи *Драматургија костимографије* наводи да су „маске хора дјеловале као умножено оличење судбине“ (Мисаиловић, 1990, стр. 52). Такође сматра да је борба добра и зла главна осовина значења свих маски, те да је идентификација човјека са маском на неки начин отуђење од самог себе. Уколико се не идентификује са њом, она му служи у сврху прерушавања и скривања праве личности, како би се представио као неко други.

По хеленистичким узорима, маске се јављају и у првим облицима римског позоришта, ателани и миму, из којег се касније развила пантомима. Чезаре Молинари (Cesare Molinari) је писао: „У пантомими је хор или један пјевач пјевао најљепше дијелове из познатих трагедија, док је један једини глумац, мијењајући маске, тумачио све ликове наглашеним и веома разноврсним покретима, представљајући њихова промјењива осјећања“ (Молинари, 1982, стр. 67). Свака маска је одређеном бојом, фризуром, брадом, оштрим или њежним наглашеним контурама лица и прилагођеним кретњама означавала да ли се ради о старцу, слуги, или пак о младом момку. Женски ликови су представљани бијелим, а мушки смеђим маскама. „Слуга је изводио цијелу једну гаму покрета коју су стално бојиле његове прирођене особине лицемјера и кукавице, тако да се касније осјетила потреба за разбијањем неодређене укочености његове маске, и то та-

ко што би му се дала маска са двоструким изразом, према страни која би се посматрала“ (Молинари, 1982, стр. 69). Римски мим је постао посебан облик позоришног израза јер су глумци први пут скинули маску и користили искључиво фацијалну и тјелесну експресију.

Између V и IX вијека долази до прекида континуиране позоришне дјелатности, али се она јавља у виду мимичара, жонглера, усамљених забављача, акробата и пјевача осуђиваних од стране цркве. Молинари наводи осуде бискупа Солсберија који је сматрао да „има три врсте жонглера, пошто неки преобличавају и преображавају своја тијела покретима и бесрамним скоковима, свлачећи се или стављајући страшне маске, други се удварају великашима, бацајући се блатом на одсутне и зову се *scurrae vagi*; трећи *joculatores*, пјевају да би увеселили званице за трпезом или славне подвиге владара или светаца“ (Молинари, 1982, стр. 78). Познате су и ријечи Св. Аугустина да је игра *кретање тијела у кругу, у чијем средишту стоји ђаво*. Црква је ограничавала, сузбијала, прогонила и анатемисала глумце. Мимичари *histriones*, глумци од заната, носили су маске и подражавали кретње животиња и људи, свирали су, пјевали, неки и играли. Развојем литургијске и црквене драме (миракули, мистерији и моралитети), покрет глумаца се сводио на приказивање хришћанских вјерских литургијских обреда, на отвореном, након чега су настале и пучке религиозне представе. Игране су без маске, осим када је било потребно да се представи лик ђавола као оличење зла. Покрет је био наглашен, успорен и прилагођен литургијској радњи и ритму пјевања. Оно најплодоносније вријеме глумаца и маски процвало је у ренесансној Италији, у народној, пучкој комедији дел арте (commedia dell’arte), гдје су глумци професионалци изводили импровизације у оквиру сижеа (a soggetto). Карактери и типови који су настали још у старом Риму (Папус, Макус, Ардалио, Букус), трансформисали су се у типове комедије дел арте. Маска је представљала инструмент преко којег се глумац преображавао у одређени тип ког игра (Панталоне, Доторе, Капитано, Фантеска, Арлекино, Бригела, Зани и други), што је доводило до тога да су се глумци на извјестан начин стапали са маском. Дешавало се и да се читав живот посвете искључиво једној улози, те да маска добије име по глумцу који је носи. Полумаске начињене од коже побуђивале су посебан начин игре, стил, технику и максимално развијену моторику. Глумци су плесали, пјевали, мачевали се, изводили акробатске елементе, борили се, ходали по жици, пантомимски се изражавали

и свирали по неколико инструмената. Популарне путујуће дружине су, играјући по читавој Европи утицале на то да се на сличан начин маске јаве у Русији као театар скамароха, у Француској као трувери, вашарско позориште, у Њемачкој шпилмани, итд. Италијански професор Фердинандо Тавијани (Ferdinando Taviani) наводи следеће: „Фасцинација гледалаца широм Европе свакако је имала везе с начином на који су италијански глумци открили стварање тензије између изражајних и предизражајних планова њихове глуме: комични, фарсични израз осмишљен да насмије гледаоца. Ова техниика је, међутим, поникла из једне енергетске, снажне акробатске основе– *акробатскої* у оригиналном значењу те ријечи– тачније *кретање на крајностима*, на врховима прстију, али, исто тако и поспјешивање сваке тензије до њеног екстрема, у потрази за опасном равнотежом“ (Тавијани, *н. д.*; цитирано код Барба и Саварезе, 1996, стр. 148). Комедија дел арте је једина театарска појава у трајању од пуна два вијека. Враћањем писца у позориште реформом Карла Голдонија (Carlo Goldoni), скинута је маска са лица глумаца и изнова је дат значај игрању према тексту, иако писаном под великим утицајем комедије дел арте. Поред ријетке игре данашњих глумаца, поштоваоца комедије импровизације, маске остају као културна баштина италијанског народа, уз карневалске венецијанске маске.

У савременој глумачкој пракси, чувене су представе под маскама у раду француског професора покрета, Жака Лекока (Jacques Lecoq). Његов рад се умногоме заснива и на полумаскама комедије дел арте. Како не може да се изрази лицем, и гласом, глумчево тијело мора да изрази све потребе и жеље. Неутрална маска се користи за постизање неутралне једноставности. Показало се да она на извјестан начин драматизује покрете. Карактерна маска у старту намеће начин игре, према изразу лица. Послије те обуке студенти уче контра–маску, односно уче да играју полазећи од супротности, негирајући притом карактер маске. Сцене комедије дел арте изводе се са полумаскама, уз импровизовану говорну радњу. Лекок уводи и такозвану ларвалну маску. То је маска без икаквих црта људског лица, тако да не намеће одређену карактеризацију (Ролф, 1975). По Лекоку, најмања маска је црвени нос кловна, путем којег његови студенти проналазе кловна у себи и изражавају га кроз покрет и гест. Бијеле неутралне маске имају и функцију отварања и ослобађања студената, како духовно, тако и тјелесно.

Поред кратког историјског приказа сценских маски у запад-

ноевропском драмском стваралаштву, проблем и предмет овог истраживања је и значај маске за изражајност тијела и покрета глумаца у Републици Српској, представљен путем анкете, кроз ставове испитаника. Циљ рада је да се испита перцепција студената Академије умјетности, дипломаца и публике према значају маске за изражајност тијела и покрета глумца.

Узорак чини сто двадесет испитаника, подијељених на три субузорка. Први субузорак чини четрдесет студената Студијског програма драмских умјетности Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци (група за глуму, позоришну режију, тв режију, камеру, монтажу). Другу групу чини четрдесет дипломираних глумаца, редитеља, камермана и монтажера који су своје образовање стекли на Академији умјетности Универзитета у Бањој Луци. Трећи субузорак је позоришна и филмска публика. Узорак је случајан, будући да је свако имао једнаку могућност да буде анкетиран, а намјеран у смислу групације и одабира институција гдје се истраживање спроводило. То су: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци (Студијски програм драмских умјетности), Народно позориште Републике Српске, Дјечије позориште Републике Српске, Мултиплекс Палас, Радио–телевизија Републике Српске и Алтернативна телевизија у Бањој Луци. Узорак варијабли чини критеријумска варијабла– скала ставова и предикторске варијабле: *група* (студенти, дипломирани, публика), *пол* (мушки, женски), *старосна доб* и *успјех у образовању*. Скала ставова базирана је на ајтему *Игра са маском доприноси изражајности тијела и покрета глумца*, а испитивана је кроз четири наведене варијабле.

Истраживање је теренско– неексперименталнo, при чему су коришћене следеће методе: метод теоријске анализе, емпиријско–неексперименталнa сервеј метода, историјски метод, метод анкетирања. Анкетни упитник је, уз претходну консултацију стручњака из области социјалне психологије, постављен на бази тврдње путем које се утврђује став о значају маске за изражајност тијела и покрета глумца. За тврдњу су понуђена по 3 одговора, од којих се заокружује само један. Понуђени одговори су гласили:

1. Потпуно сам сагласан (позитиван став);
2. Равнодушан сам (немам став);
3. Нисам сагласан (негативан став).

Статистичка обрада података вршена је путем статистичког пакета за обраду података SPSS 19. Скала ставова обрађена је методом дистрибуције фреквенција, и

хи–квадрат тестом. Фреквенције одговора за сваку тврдњу коришћене анкете приказане су у табелама контигенције. Статистичка значајност добијених вриједности тестирана је граничним нивоом значајности од 0. 05.

ХИПОТЕЗЕ ИСТРАЖИВАЊА

Н– Став испитаника према значају маске за изражајност тијела и покрета глумца је значајно позитиван.

Н1– Очекује се значајно позитиван став испитаника према значају маске за изражајност тијела и покрета глумца у односу на варијаблу *група* којој припадају (студенти, дипломирани, публика).

Н2– Очекује се значајно позитиван став испитаника према значају маске за изражајност тијела и покрета глумца у односу на варијаблу *пол* (мушки, женски).

Н3– Очекује се значајно позитиван став испитаника према значају маске за изражајност тијела и покрета глумца у односу на варијаблу *старосна доб*.

Н4– Очекује се значајно позитиван став испитаника према значају маске за изражајност тијела и покрета глумца у односу на варијаблу *успјех у образовању*.

РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА СА ДИСКУСИЈОМ

Табела 1

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу група у односу на фреквенције одговора на постављену тврдњу "Игра са маском доприноси изражајности тијела и покрета глумца".

Група	Позитиван став		Негативан став		Немам став		Укупно	
Студенти	33	82. 5%	5	12. 5%	2	5%	40	100%
Дипломирани	36	90%	1	2. 5%	3	7. 5%	40	100%
Публика	32	80%	5	12. 5%	3	7. 5%	40	100%
Укупно	101	84. 2%	11	9. 2%	8	6. 7%	120	100%
Pearson Chi-Square Test (3. 417) df (4) Sig. (. 419)								

Табела 1 приказује емпиријске фреквенције три статистичке серије са по три модалитета. Анализом података утврђено је да се групе студента, дипломираних и публике не разликују у одговорима на постављену тврдњу: "*Игра са маском доприноси изражајности тијела и покрета глумца*". Из Табеле 1 види се да је вриједност Pearson Chi–Square теста 3. 417, а ниво значајности. 419. Како је гранична вриједност за 4 степена слободе 9. 49 (одређена нивоом значајности од 0. 05), а израчуната вриједност хи–квадрат теста мања од граничне вриједности

закључује се да између припадности групи и одговора на постављену тврдњу нема повезаности, односно све три групе испитаника одговарале су позитивно на постављено питање. Уколико се посматрају процентуалне вриједности појединих категорија уочава се да су сви испитаници имали позитиван став према овом ајтему. Објашњавајући појам мимикрије, Роже Кајоа каже да субјекат који игра под маском „заборавља, прерушава се, привремено одбацује своју личност да би опонашао неког другог... Маска и прерушавање представљају дио тијела“ (Кајоа, 1979, стр. 48). Говор тијела глумца који игра под маском мора бити екстремно чист, ослобођен вишка покрета. Одмјерени гестови и кретње треба да изражавају јасне емоције, како би публика могла да прати ток радње и унутрашње стање глумца. Игра са маском подразумијева да се читаво тијело активно ангажује при сваком покрету. Процентуално изражен позитиван став према овом ајтему највиши је код групе дипломирани (90%), а затим код групе студенти (82, 5%). То се објашњава тиме да су у току школовања ове двије групе имале прилику да раде с маском и директно провјере њен утицај на изражајност тијела и покрета. У посљедњих пар година примјећен је пораст броја позоришних представа у Републици Српској у којима глумци играју под маском, што објашњава висок проценат позитивних ставова групе публика (80%). Табела 1 показује значајно позитиван став испитаника према значају маске за изражајност покрета и тијела глумца у односу на варијаблу *група* којој припадају (студенти, дипломирани, публика). Тиме се потврђује хипотеза H1.

Табела 2

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу пол у односу на фреквенције одговора на постављену тврдњу: “Игра са маском доприноси изражајности тијела и покрета глумца”.

Група	Позитиван став	Негативан став	Немам став	Укупно				
Мушки пол	56	82. 4%	9	13. 2%	3	4. 4%	68	100%
Женски пол	45	86. 5%	2	3. 8%	5	9. 6%	52	100%
Укупно	101	84. 2%	11	9. 2%	8	6. 7%	120	100%
Pearson Chi-Square Test (4. 092) df (2) Sig. (. 129)								

Табела 2 приказује емпиријске фреквенције двије статистичке серије са по три модалитета. Анализом података утврђено је да се студенти, дипломирани и публика подијељени по полу, не разликују у одговорима на постављену тврдњу: *“Игра са маском доприноси изражајности тијела и*

покрета глумца". Из Табеле 2 се види да је вриједност Pearson Chi–Square теста 4. 092, а ниво значајности. 129. Како је гранична вриједност за 2 степена слободе 5. 99 (одређена нивоом значајности од 0. 05), а израчуната вриједност хи–квадрат теста мања од граничне вриједности закључује се да између припадности групи и одговора на постављену тврдњу нема повезаности, тј. да су испитаници мушког и женског пола одговарали позитивно на постављену тврдњу. Уколико се посматрају процентуалне вриједности појединих категорија уочава се да су сви испитаници имали позитивне ставове према овом ајтему. Негативан став исказује једанаест испитаника, девет мушког и два женског пола. Женски пол са 86. 5% предњачи у позитивном ставу у односу на мушки пол, који позитивно одговара са 82. 4%. Колико игра са маском може допринијети изражајности тијела, толико се и глумац мора максимално сјединити са њом како би постали једна цјелина, уз основно правило да је маска у игри фронтално окренута ка публици. Роже Кајоа објашњава правило игре с маском: „Правило игре је једно једино и састоји се у томе да играч опчини гледаоца, старајући се да овај због неке грешке не одбаци илузију; за гледаоца се то правило састоји у предавању илузији не негирајући на први поглед декор, маску, извјештаченост које треба за одређено вријеме да прими као стварност стварнију од саме стварности" (Кајоа, 1979, стр. 51). У односу на варијаблу *пол*, резутати приказују статистички значајно позитиван став испитаника женског и мушког пола чиме се потврђује хипотеза Н2.

Табела 3

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу доб у односу на фреквенције одговора на постављену тврдњу: "Игра са маском доприноси изражајности тијела и покрета глумца".

Група	Позитиван став	Негативан став	Немам став	Укупно				
До 25 година	27	81. 8%	4	12. 1%	2	6. 1%	33	100%
25-35 година	34	79. 1%	4	9. 3%	5	11. 6%	43	100%
36-45 година	21	95. 5%			1	4. 5%	22	100%
46 и више година	19	86. 4%	3	13. 6%			22	100%
Укупно	101	84. 2%	11	9. 2%	8	6. 7%	120	100%
Pearson Chi-Square Test (6. 532) df (6) Sig. (. 366)								

У Табели 3 приказане су емпиријске фреквенције четири статистичке серије са по три модалитета. Анализом података утврђено је да ли се студенти, дипломирани и публика подијељени по узрасним

категоријама, разликују у одговорима на постављену тврдњу: *"Игра са маском доприноси изражајности тијела и покрета глумца"*. Из Табеле 3 се види да је вриједност Pearson Chi–Square теста 6. 532, а ниво значајности. 366. Како је гранична вриједност за 6 степени слободе 12. 59 (одређена нивоом значајности од 0. 05), а израчуната вриједност хи–квадрат теста мања од граничне вриједности, закључује се да између припадности групи и одговора на постављену тврдњу нема повезаности, односно да су испитаници подијељени по узрасним категоријама позитивно одговарали на постављену тврдњу. Уколико се посматрају процентуалне вриједности појединих категорија уочава се да су сви испитаници имали позитивне ставове према овом ајтему, те да је група 36–45 година имала највиши проценат позитивних ставова према овом питању (95. 5%). Тиме се потврђује и хипотеза Н3. Да би изразио јасну мисао и разрадио *покретљивост* маске, глумац мора да *догађе* из лика који игра, да притом користи изражајне, широке геште у тјелесној експресији. У супротном, публици не би било јасно то што глумац жели да пренесе са сцене, будући да му је, стављањем маске одузета битна компонента, изражајност мимике лица. Како је група испитаника подијељена у односу на варијаблу старосна *доб* показала позитивне ставове према значају маске за изражајност тијела и покрета глумца, тиме се потврђује и хипотеза Н3. Способност трансформације у глумачкој игри са маском или без ње, одлика је врхунских глумаца. Још у прошлом вијеку, позоришни критичар, театролог и књижевник Боривоје Глишић, писао је о значају сценског покрета за трансформацију личности. „Глумац собом, својим ставом и покретима, својим физисом кадар је да створи карикатуру, деформацију, сатиру, гротеску, патетику, сентименталност, узвишеност, трагику, весеље, тугу, радост, жалост. Покретом се доводи до трансформације личности, до излажења из себе, до удвостручавања и мултиплицирања" (Глишић, 1964, стр. 189).

Табела 4

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу успјех у школовању у односу на фреквенције одговора на постављену тврдњу: "Игра са маском доприноси изражајности тијела и покрета глумца".

Група	Позитиван став	Негативан став	Немам став	Укупно				
Одличан	30	88. 2%	1	2. 9%	3	8. 8%	34	100%
Врло добар	49	80. 3%	7	11. 3%	5	8. 2%	61	100%
Добар	22	88%	3	12%			25	100%

Укупно	101	84. 2%	11	9. 2%	8	6. 7%	120	100%
Pearson Chi-Square Test (4. 347) df (4) Sig. (. 361)								

У Табели 4 приказане су емпиријске фреквенције три статистичке серије са по три модалитета. Анализом података утврђено да се студенти, дипломирани и публика подијељени на основу успјеха у школовању, не разликују у одговорима на постављену тврдњу: *"Игра са маском доприноси изражајности тијела и покрета глумца"*. Из Табеле 4 се види да је вриједност Pearson Chi-Square теста 4. 347, а ниво значајности. 361. Како је гранична вриједност за 4 степена слободе 9. 49 (одређена нивоом значајности од 0. 05), а израчуната вриједност Хи-квадрат теста мања од граничне вриједности закључује се да између припадности групи и одговора на постављену тврдњу нема повезаности, односно да су испитаници подијељени по успјеху у школовању позитивно одговарали на постављену тврдњу. Уколико се посматрају процентуалне вриједности појединих категорија уочава се да су сви испитаници имали позитивне ставове према овом ајтему. Одлични ученици су имали највише позитивних одговора, 88. 2%. Табеларним приказом потврђена је и хипотеза Н4. „Стављањем маске на лице глумац аутоматски губи битне елементе своје спољашње индивидуалности. Али дубоки психички процес у коме се враћа енергија у његово унутрашње биће, помоћи ће му да се у стваралачком глумчевом заносу необичне имагинације рађања новог лика преобрази кроз саму суштину и филозофију глуме" (Рњак, 1995, стр. 16). Наша глумачко образовање не обухвата рад с маском у омјеру као што то раде Французи и Италијани, те би било пожељно уводити сличне задатке у наставним програмима, како за глумце, тако и за редитеље, будући да су и испитаници показали висок проценат позитивних ставова према овом ајтему.

ЗАКЉУЧАК

Кроз историјски приказ у првом дијелу рада, сагледан је настанак сценских маски западноевропског позоришта и њихов утицај на изражајност тијела и покрета глумца у односу на период када су настале. Стављањем маске на лице, било комичне или трагичне, неутралне или карактерне, она провоцира глумца на тачну физичку радњу, широке, одмјерене, прецизне кретње и гестикулацију, како би биле јасне сценске намјере и хтјења лика који се презентује у датим околностима. Маска даје глум-

цу свијест о властитом тијелу ради онемогућене фацијалне експресије. У другом дијелу рада испитани су ставови случајног узорка студената Студијског програма драмских умјетности Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци (групе: глума, позоришна режија, тв режија, камера, монтажа), ставови дипломираних глумаца, редитеља, камермана, монтажера који су образовање стекли на Академији умјетности УНИБЛ, као и ставови позоришне и филмске публике о значају маске за изражајност тијела и покрета глумца. Истраживањем је потврђено да су ставови испитаника доминантно и значајно позитивни. Све три групе испитаника исказале су значајно позитивне ставове у односу на варијабле: *група, пол, доб и успјех у образовању,* чиме су потврђене постављене хипотезе. Овим радом се отварају питања за нова истраживања на релацији глумац–маска–покрет, како у наставном процесу у образовању младих глумаца, тако и у конкретној примјени у раду глумаца професионалних позоришта Републике Српске.

ЛИТЕРАТУРА

Амико, С. (1972). *Повијест драмског театра*. Загреб: Накладни завод МХ.

Барба, Е. и Саварезе, Н. (1996). *Речник позоришне антропологије: Тајна уметност глумца*. Београд: Факултет драмских уметности и Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

Глишић, Б. (1964). *Позориште*. Београд: Завод за издавање уџбеника Југославије.

Кајоа, Р. (1979). *Игре и људи*. Београд: Нолит.

Магазиновић, М. (1951). *Историја игре*. Београд: Просвета.

Мисаиловић, М. (1990). *Драматургија костимографије*. Нови Сад: Стеријино позорје и НИШП Дневник.

Молинари, Ч. (1982). *Историја позоришта*. Београд: ВУК КАРАЏИЋ.

Рњак, Д. (1995). *Позориште комедије дел арте*. Нови Сад: Академија уметности.

Ролф, Б. (1975). Школа миме Жака Лекока. У зборнику радова: *Покрет–говор тела. Читанка за глумца* (стр. 10–14). Нови Сад: Стеријино позорје.

THE IMPORTANCE OF THE MASK IN THE EXPRESSION OF THE BODY AND THE MOVEMENT OF THE ACTOR

Summary: The presence of the mask as a props is evident in the stage expression of actors of many nations and cultures. The first part of this article consists of a brief historical description and division of the stage masks from Western European theaters, ancient Greece to contemporary theatrical forms. Whether and to what extent the play with the mask contributes to the expressiveness of the bodies and movements of the actors in Republic of Srpska, it will be answered by an empirical non-experimental survey in the second part of this article. I will examine the views of people consisting of one hundred and twenty respondents divided into three groups. The first group consists of students of Drama Arts of the Academy of Arts of the University of Banja Luka (group for acting, theater directing, TV directing, camera and editing). The second group consists of graduates of actors, directors, cameramen and editors who received their education at the Academy of Arts, University of Banja Luka. The third group consists of theater and film audiences. Surveying and scaling as a method of this research technique will serve to determine the views of students, graduates and the audience on the importance of the mask for the expressiveness of the body and the stage movement of the actor.

Keywords: mask, stage movement, actor, surveying, respondents' attitudes.

УДК 821.111.09-21:929 Шекспир В.
DOI 10.7251/AGN1220041S
Научни рад

Проф. др Вања Шушњар Чанковић[1]
Проф. др Ненад Новаковић[2]

ИМА ЛИ ШЕКСПИРА У ТЕАТРУ БУДУЋНОСТИ?

Сажетак: *Универзалност и трајност Шекспирових дјела теме су анализа академске и стручне јавности већ више од четири вијека. Неоспорна је чињеница да је Шекспир био и остао јединствен и да су драме које нам је оставио у насљеђе заувијек промијениле позоришну умјетност. У овом раду укратко анализирамо елементе због којих популарност Шекспирових драмских текстова не губи на снази, те испитујемо да ли наше разумијевање енглеског драматичара из XVII вијека може бити трансформисано новим медијима. Посебно мјесто посветили смо резултатима емпиријског истраживања о актуелности и релевантности Шекспирових комада за савремену позоришну умјетност. Најважнији закључак спроведеног истраживања је да ће за Шекспирове представе увијек владати велико интересовање публике, те да нема битнијих препрека за њихово постављање на сцену.*

Кључне ријечи*: Шекспир, универзалност, свевременост, адаптација, драма, савремена позоришна умјетност, театар будућности.*

1 vanja. susnjar@blc. edu. ba.
2 nenad. novakovic@blc. edu. ba.

1. УВОД

Идеја да је Шекспир у сваком времену разумљив и примјерен, али и провокативан, већ четири вијека уназад инспирише људе да га изнова читају, тумаче и изводе на сцени. Конгресна библиотека у Вашингтону садржи око седам хиљада дјела о Шекспиру што је довољно за двадесет година читања, ако се чита по једно дјело дневно. Другим ријечима, толико је тога већ изреченог и забиљеженог о Шекспиру да ћемо овај рад покушати ограничити првенствено на покушај одговарања на питања како је Шекспир преживио, напредовао и трансформисао се у свјетску звијезду када његови савременици нису и шта је то у његовом писању што надмашује и надмудрује сваког другог текстописца који је икада живио? Надаље, испитаћемо Шекспирову свевременост са више аспеката, с посебним освртом на релевантност његових дјела за савремену и будућу позоришну умјетност.

2. ПРЕГЛЕД ЛИТЕРАТУРЕ

Мало ко ће се успротивити ставу да је Шекспир био и остао јединствен. Највећи живи позоришни редитељ, Питер Брук каже да се Шекспирова јединственост, између осталог, огледа и у томе што писане ријечи не припадају прошлости. Док је свака нова продукција обавезна да нађе сопствене облике и форме, писане ријечи могу да створе и запосједну увијек нове облике. Такође, Шекспир је посебан јер додирује све аспекте људског постојања. *У свакој и у свим његовим драмама оно ниско - прљавштина, смрад, беда свакидашњег постојања - преплићу се са оним финим, чистим и узвишеним. Његов мозак је један у милион*[3]. Једна од главних одлика свеукупног Шекспировог монументалног стваралаштва је слободоумност. Његова дјела представљају оду или вапај за човјековом слободом, али кроз поредак, хијерархију. А умјетност и велика дјела настају управо у противрјечности. Осим тога, питања реда и хаоса која доминирају Шекспировим писањем су теме најближе нашим животима, како споља тако и изнутра, у овом тренутку историје. *Ми смо у хаосу - то не можемо да порекнемо, а хаос око нас је унутрашњи хаос - то свако препознаје у самом себи. Постоји дубока и понекад очајничка потреба за редом.* Занимљиво је да Шекспир никад не користи своје ликове како би изговорио сопствене мисли и идеје. Он никад не намеће свој свијет оном свијету којем допушта да се појави. Никада није пресуђивао - давао је бескрајно мноштво гледишта с њиховом

3 Брук, Питер, *Суштина милосрђа: размишљања о Шекспиру*, Београд: Културни центар Београда, 2018.

пуноћом живота, остављајући питања отвореним за хуманост и интелигенцију гледаоца[4].

Један од значајнијих свјетских шекспиролога и најпоузданијих Шекспирових тумача, Јан Кот сматра да је Шекспир увијек био више гледан него читан. Сајмон Расел Бил, хваљени глумац Шекспирових комада, вјерује да је урођена прилагодљивост Шекспирових драма оно што их чини срчаним и издржљивим путницима током времена и простора. *Изгледа да је само Шекспир био у стању да створи вјеродостојне тродимензионалне ликове који се могу мијењати на хиљаде начина. Његови ликови су веома гостољубиви према глумцима*[5]. Исто важи и за његове драме које имају ту "отвореност" која им омогућава да се бескрајно реинтерпретирају. Оне су и створене да би се поново осмишљавале јер и када су првобитно написане имале су за циљ да задовоље различиту публику; једно послијеподне би се изводиле на краљевском двору, а већ сутрадан пред обичним пуком. Он је тај који је поставио преседан да су његове драме зреле за прилагођавање. *Само напријед, био је његов имплицитни позив будућим писцима, глумцима, редитељима, будите сводници/макрои мојих драма: режите, лијепите, адаптирајте, реинтерпретирајте*[6].

Шекспир је сталан дио културе и језика. Многе његове приче су смјештене на апстрактним мјестима са фабулама које се односе на многе културе. Управо тај универзални аспект његова дјела чини безвременским и правовременим. Шекспир, дакле, припада цијелом човјечанству. Додуше, помало је патетично да писац који је стварао за вјечност није типичан писац свог времена. Ипак, на крају се све мора свести на писање. Јасно је да путовањем, текст бива измијењен и много тога се може изгубити у преводу, али дјела и даље задржавају његову бриљантност. Чак и ако ријечи нису исте, осјећај значења и ритам остају. Јан Кот често истиче да превод није само преношење у други језик, лексику и синтаксу, него прије свега преношење у друго вријеме. *Ако преводилац чак и архаизује и стилизује, архаизација и стилизација су исто тако манир времена и владајуће поетике. Превод је увијек савремен, чак и ако преводилац то не зна или му је драже да то заборави*[7]. Шекспир је био изузетно надарени посматрач људског стања који је истов-

4 Брук, 2018.
5 https: //www. bbc. com/news/magazine-36114485 постављено 23. 4. 2016. године, посјећено 7. 5. 2019. године.
6 Ибид.
7 Кот, Јан, *Шекспир наш савременик*, Сарајево: Свјетлост, 1990.

ремено посједовао и књижевне вјештине да оно што види преточи у ријечи које су најприје одјекнуле у елизабетанској Енглеској, а потом и широм свијета. Довољно је да кажете само "бити или не бити" било гдје на свијету, а локално становништво ће знати да цитирате Шекспира.

И домаћи шекспиролози својим мишљењем поткријепљују тврдње о Шекспировој универзалности и релевантности у свакој ери[8]. Професор Зоран Пауновић са Филолошког факултета у Београду сматра да је мало и класичних дјела која имају такву моћ трансформације да кад год да се отворе проговарају језиком примјереном баш том времену. Он, такође, вјерује да Шекспирова дјела у позоришту не треба покушавати осавременити реквизитима, сценографијом и слично јер његови текстови постају савремени оног тренутка кад се изговоре на сцени. *Његове драме су актуелне без обзира на временску дистанцу. Перикле као да се директно тиче данашње мигрантске кризе. Шекспирове драме су живе и данас зато што се на целовит начин баве суштинским питањима појединца и друштвене заједнице. Лако их је оживети на сцени зато што су пуне живота. Трају у различитим историјским периодима. Као да живе неки свој, лични живот.* Он разматра његове историјске драме као примјер дјела за која бисмо лако могли помислити да би најтеже комуницирала са нашом епохом јер шта нама значи енглеска историја од прије 500 и више година. Међутим, и у њима налазимо елементе универзалности и свевремености. *Историја се вечито до у бескрај понавља на исти начин, не учећи нас ничему, а то је једна велика пост-модерна идеја*, закључује он. Његова колегица, Зорица Бечановић Николић на питање „Да ли код Шекспира има толико узбудљивих и животно-важних садржаја који некоме могу да замијене стварни живот?"одговара потврдно: *Да, живот се може провести у разговорима са Шекспиром. Свакоме би морао бити драгоцен саговорник. Сусрет са сваком великом уметношћу, као и свака велика љубав, мора да боли, а живот је ту да боли.* Она, још, упозорава на чињеницу колико су политички модели раног модерног доба заправо слични политичким моделима овог нашег постмодерног доба и тврди да се човјек уз Шекспира може политички описменити и постати политички самосвјестан. Позоришни редитељ, Дејан Мијач тврди да је Шекспир нерв позоришне игре. *Он је велики мајстор позоришта, буквално педагог у сваком позоришном сегменту, и за драматурге, и за редитеље*

8 ТВ фељтон: Шекспир, савременик, РТС Културно-уметнички програм - Званични канал: https: // www. youtube. com/watch?v=KOUjtj89U5Y постављено 24. 4. 2016. године, посјећено 20. 4. 2019. године.

и за ілумце. Он исплива на свој величанствен начин чак и кад се лоше поставе.

Владика Николај Велимировић је Шекспира сматрао свечовјеком и човјеком „са музиком у себи“. *Шекспир је био смион до дрскости и то је оно што му Толстој никад није могао опростити. Шекспир није проповедао и вапио, већ расветљавао: чак ни најбоље и најимпресивније странице Библије нису оне које директно проповедају, већ оне које илуструју. Шекспир је иза себе оставио Човечанство. Нема књиге сем Библије у којој је контраст између добра и зла тако пластично приказан као што је у Шекспира. Он је најздравији ганије у историји и с највећом унутрашњом хармонијом. Он гледа на живот као на драму. Све, свака мисао, реч или осећање – важни су, само, ако су уткани у ту велику драму, у акцију, патњу, заплет. Зло је ипак неизбежна компонента у патњи људског живота на Земљи. Он потврђује Библију у свему што је највеће, најплеменитије, најузвишеније и што највише у њој надахњује. Он је био и још увијек јесте друга Библија за своју націју и све своје обожаваоце. Током тристагодишњег периода британске историје мислим да би Шекспир могао да се упореди само са Библијом по утицају на ту историју. (Говорим о націји као целини — ускогруди патриоти овог острва — ако има таквих — немају ничег заједничког са Шекспиром и више су рушитељи него ослонци славнога Шекспировог царства).* [9]

Наравно, било је и увијек ће бити и оних који су оспоравали Шекспирову генијалност и трајност његових дјела. „Отац крионике“, Роберт Етингер је 1962. године рекао да ће бардова популарност неизбјежно изблиједити и то не само да ће се смањити број читалаца његових дјела него и позоришна публика. Предвиђање се појавило и у издању часописа „Футурист“пет година касније у којем је објашњено да човјек сутрашњице неће марити за Шекспиров „слаб интелект“. Међутим, Етингер инсистира на томе да ће највећи разлог за пропаст Шекспира бити тај што људи за неколико стотина година неће препознати неке од основних ствари какве су похлепа, пожуда или амбиција. Истичући технолошко утопијска осјећања своје генерације, Етингер је вјеровао да су Шекспирови дани одбројани јер ће „практично неограничени ресурси“будућим људима дати потпуно нови поглед на живот – и заузврат, на умјетност. „За неколико стотина година“, наставља Етингер, „Шекспир нас неће занимати ништа више од гроктања свиња у бла-

9 Милановић, Вујадин, *Владика Николај о Шекспиру*, Београд: Српска Европа, 2016.

ту. Не само да ће његово дјело бити интелектуално слабо него и написано нејасним језиком, а његове преокупације, у основи, неће бити више од историјских занимљивости. Ни похлепа, ни пожуда, ни амбиција неће у том друштву имати икакву препознатљиву сличност са квалитетима које данас познајемо. Са практично неограниченим ресурсима те ере, све уобичајене жеље ће бити лако задовољене било њиховим снабдијевањем, било њиховим уклањањем из ума појединца. "[10]

Џорџ Орвел је анализирао, како ју је сам назвао, једну од највећих моралних, антиестетичких критика икад написаних, односно Толстојев есеј о Шекспиру у којем је руски писац покушао доказати не само да Шекспир није био велики човјек већ да је био писац без икакве вриједности, штавише, један од најгорих и најподлијих писаца које је свијет угледао. Толстојева главна тврдња гласи да је Шекспир безначајан и површан писац, без досљедне филозофије, да је циничан и неморалан, да му сви ликови говоре умјетним, кићеним језиком који се разликује од стварног живота, да се бави фантастичним причама и немогућим ситуацијама, . . Свеједно, Толстој никад није био у стању да објасни Шекспирову нејењавајућу популарност које је и сам био свјестан и којој се чудио тврдећи да је у питању општесвјетска завјера и нека врста колективне хипнозе којој је једино ето баш он одолио. Шекспирова популарност сеже до обичних, не само књишких људи. Од свог живота па надаље, Шескпир је био најпопуларнији позоришни писац. Јасно је да код Шекспира постоји нешто добро и трајно, нешто што милиони обичних људи могу цијенити иако Толстој то није био у стању. Тако да упркос свим Толстојевим критикама, Шекспир остаје потпуно нетакнут. Не само његов углед већ и уживање у његовом дјелу остају исти као и прије.

2.1. АДАПТАЦИЈА ШЕКСПИРА НА СЦЕНИ

Савремени човјек је непрестано бомбардован приливом најразличитијих дражи и слободно можемо рећи да га је готово немогуће шокирати. Тешко да ће се Стратфордска продукција Тита Адроника, током које су се гледаоци пред призорима ужаса онесвјешћивали, а кола хитне помоћи дежурала на свакој представи, поновити. Једном се, дакле, догоди позоришна представа о којој ће се причати док год буде постојало позориште и која ће извршити огроман утицај на модерну сцену. Бруков *Сан љетње ноћи*, на примјер,

10 https: //paleofuture. gizmodo. com/will-shakespeare-be-popular-in-the-future-912781897 постављено 25. 7. 2013. године, посјећено 25. 4. 2019. године.

остао је у свијести публике више од четрдесет година. Оно што је карактеристично за ову представу је улога редитеља у постављању комада без референци према прошлости, без клањања традицији. Брук је занемарио паучинасте бајке, прозирне велове и читаву Бирбомску шуму. Он је видио и представио драму управо онаквом каква јесте - алегорија тјелесне љубави и магично игралиште изгубљене невиности и скривених страхова.

Уколико режију схватамо као транскултурно дјеловање које драмску ситуацију и питања којима се драма бави чини разумљивим савременој публици, јасно је да је улога редитеља у поставци класичних дјела огромна и незахвална јер, између осталог, он мора водити рачуна да теме остану изазовне и конфронтирајуће, без обзира на културне или културно-географске разлике, без обзира на временски оквир: онај у којем је комад настао, онај у којем се дешава радња и онај у којем се изводи сама представа. Историчар позоришта и културни аналитичар, Драган Клаић сматра да стварање позоришне представе инспирисане драмама Еурипида, Шекспира, Голдонија, Де Мисеа или Островског може заинтересовати публику само ако је покреће сложен концепт тематизације, локализације и у извјесној мјери језичког осавремењивања. *Представа подстиче наше савременике да драму прочитају или поново прочитају као текст одређене литерарне вредности, културног наслеђа и позоришног потенцијала. Као жива уметничка форма, позориште не може поћи од музејских премиса о брижљивом очувању и представљању прошлости, а у име претпостављене аутентичности. Представе које настоје да драме поставе на исти начин на који су наводно некад биле постављене могу лако да збуне и одбију савремену публику и то не само опскурним и анахроним језиком, већ и застарелим сценским конвенцијама, старомодним друштвеним понашањем и културним нормама. Због акумулације анахронизама драма може постати гротескна што може отежати озбиљно разматрање њених вредности. Без обзира на то колико је преображај драме у представу радикалан, интегритет драмског текста остаје сачуван у свом оригиналном облику, . .* [11]

Ниједан облик нити интерпретација нису заувијек. Било која сцена код Шекспира се може вулгаризовати скоро до непрепознатљивости са жељом да се има модеран концепт. Међутим,

11 Клаић, Драган, *Почети изнова: промена театарског система*, Београд: Clio, Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских умјетности Цетиње, 2016.

Шекспир је истинитији од живота. И може се играти само дословно. Дочим, у смислу стила и структуре, стих је на супротном полу у односу на свакодневни говор. У нормалним односима ми једни са другима не разговарамо у стиху или кроз пјесму, напомиње Брук. Та дихотомија може да произведе сценски идиом који култивисани гледалац прихвата као вјештачки. Стихови и ликови су моментално мртви ако покушамо да реконструишемо период у којем су били написани, као да је Шекспир био обичан производ свог времена. Позориште живи и дише у садашњости, не по библиотекама или архивама. У позоришту данас, јуче, било гдје на свијету, аутор је присутан као живо људско биће. *Али и позориште се мијења, еволуира, захтијева другачији темпо, стално кретање унапријед, неочекиване промјене ритма, тона, нивоа интензитета. Шекспиров комад се мора играти као једна дуга вијугава фраза која се никад не завршава прије правог краја. Шекспирови комади су као планете које нам се у свом бескрајном кретању, на тренутак, приближе, а онда одјуре натраг у орбиту*[12].

Данас се, можда, и превише пажње посвећује адекватној/аутентичној/осавремењеној сценографији како би се што вјерније пренијела атмосфера Шекспирових драма. Међутим, заборављамо да је у Шекспирово вријеме сценографија била оскудна, на бини није било завјеса, није било начина да се дан разликује од ноћи, магла од сунца, бојно поље од будоара, . . Сцена се постављала с неколико реченица и уз помоћ маште гледалаца. Како примјећују Велс и Тејлор: „Оберон и Просперо треба само да кажу да су невидљиви па да то заиста и постану. "Нико није умио да постави сцену бриљантније и економичније од Шекспира и придобије пуну пажњу публике. Такође, иако су костими углавном били раскошни и веома вриједни, чини се да се није обраћала нарочита пажња на њихову историјску вјерност. У једној скици сцене из комада Тит Адроник виде се изненађујуће шаролики костими глумаца - неки пригодно антички, а други немарно тјудоровски. Другим ријечим, публици и глумцима је био довољан благи наговјештај старине. Наравно да је, с безграничним могућностима, бесмислено занемарити све оно што врло једноставно може дочарати потребан амбијент, али то и даље не мора бити пресудно за успјех и прихваћеност представе.

12 Брук, 2018.

2.2. ХАМЛЕТ КАО ПРИМЈЕР ШЕКСПИРОВЕ НЕПРОЛАЗНОСТИ

Богатство Шекспирових драма огледа се и у томе што омогућавају свакоме да пронађе нешто за себе. Узмимо за примјер најславнију драму у историји свјетске драмске литературе. *У Хамлету има много ствари: политика, насиље и морал, спор око истозначности теорије и праксе, око крајњих циљева и смисла живота, постоји трагедија љубавна, породична, државна, филозофска, есхатолошка и метафизичка. Све што вам драго! И постоји још потресна психолошка студија. И крвава фабула, и двобој, и велики покољ. Може да се бира*[13]. Дакле, Хамлет је истовремено и историјска драма, и политичка драма, и љубавна драма, и психолошка драма, и криминалистичка драма, и филозофска драма, и драма мистерије, и трагедија освете (елизабетански жанр коме Хамлет изворно припада), и трагедија иницијације, дјелимично се може посматрати и као религијска драма, и оно што се често превиђа, а што је од посебног значаја, Хамлет је трагедија исказана врхунском поезијом. Он је парабола о људској пролазности, неминовности смрти, значају судбине или, како каже Блум, „космолошка драма људске судбине“[14]. *Овај мисаони опсег и ова значењска свеобухватност претвара појединачну и конкретну причу о јунаку званом Хамлет, младићу неспремном да спроведе освету у драму Хамлет, универзалну и грандиозну формулу људске судбине, која стоји раме уз раме са Софокловим Царем Едипом и Гетеовим Фаустом. То је свјетско позориште као Божанствена комедија, или Изгубљени рај, или Фауст, или Уликс или У потрази за изгубљеним временом*[15].

И Владимир Набоков је једном приликом рекао да је Хамлет највеће чудо свјетске књижевности, а у преписци са Едмундом Вилсоном тајну његове свевременске актуелности покушао је објаснити тезом да у Хамлету постоје сви елементи који привлаче публику: од духа као присуства наднаравног преко краљевске породице, дворских интрига, убиства као зачина мистерије, те покоља као каталога најразличитијих начина убијања. Шекспир је, наиме, знао да је највећи гријех писца бити досадан. У његовим комадима живот ври, куха, кључа; страсти су снажне; заплети су узбудљиви, а расплети крвави. Хамлет је, дакле, идеалан примјер богатства Шекспировог свијета.

13 Кот, 1990.
14 Bloom, Harold, *Shakespeare in Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, 1999.
15 Меденица, Иван, *Трагедија иницијације или непостојани принц*, Београд: Clio, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2016.

Библиографија расправа и студија о Хамлету два пута је дебља од варшавског телефонског именика. Тај шекспировски краљевић неоспорно је најславнији Данац, тврди Кот. Он је један од малобројних књижевних јунака који живе ван текста, који живе ван позоришта. Сличан је Леонардовој Мона Лизи. У Хамлету су налазила сопствене црте многа покољења. И можда је Хамлетова генијалност баш у томе што се у њему може огледати као у огледалу. Савршен Хамлет био би истовремено најшекспировскији и најсавременији. Сваку од његових поставки можемо оцјењивати питајући се колико у њему има од Шекспира, и колико у њој има нашег? При томе није важна нека актуелност постигнута на силу. Играли су Хамлета у фраковима и у циркуским трикоима, у фармеркама, у средњовјековним оклопима и у ренесансним костимима. Није у питању костим. Важно је само једно: доћи преко Шекспировог текста до савременог искуства, до нашег неспокојства и наше осјетљивости[16].

2.3. ШЕКСПИР НА ФИЛМУ

Јан Кот сматра да је Шекспир нашег доба најприје показан на филму, да је филм открио ренесансног Шекспира, да је, између осталог, управо искуство филма заслужно за зачуђујући повратак правом Шекспиру у позоришту. Један од разлога је тај што је филмска конвенција (поготово филмски ефекти) својом једноставном техником промјене мјеста и времена ненаметљива за савременог гледаоца. Свевременску актуелност Магбета, рецимо, потврђује и склоност режисера да овај комад адаптирају за филм. Досад је у свијету снимљено неколико десетина филмова по Магбету, али посебан је куриозитет да су чак три режисера која спадају међу највеће филмске умјетнике свих времена екранизовала ову трагедију. Верзија Орсона Велса је из 1948. године, Куросавина је из 1957, а она Романа Поланског из 1971. године. Пишући о Магбету Поланског, у ријетко хвалоспјевној критици, Роџер Еберт је примијетио да је немогуће гледати филм Магбет који је режирао Полански, а не помислити на случај Чарлса Менсона. Ликови у овом филму, пише Еберт, су „антиинтелектуални и недуховити, а њима управљају дубока и срамотна врела пожуде и насиља“. Кад је ријеч о новијим поставкама Краља Лира, у скорије вријеме је велику пажњу привукла она коју је режирао Сем Мендес, познат по оскаровској Америчкој љепоти и цијелом низу других сјајних и значајних филмова.

Моника Пољавић, магистар теорије драмских и аудио-визуелних умјетности, филмски и ТВ

16 Кот, 1990.

критичар, сценограф и докторанд на сценском дизајну на Факултету техничких наука у Новом Саду разговарала је са нама о разлозима због којих филмови рађени по Шекспировим дјелима остају привлачни и пријемчиви за савремене гледаоце. „Постоји теорија да се све приче икада испричане могу свести на мање од десет архетипских модела, од којих се, примјера ради, сви налазе у Библији, која, ако се гледа само са литерарне стране, представља један основни код човјековог истраживања о себи самом, својим границама и могућностима. Шекспир је несумњиво један од оних безвремених аутора којем је пошло за руком да овим архетипским текстовима да савремену ноту због чега они, руку под руку са текстовима античких писаца попут Еурипида, Софокла и Есхила, и данас, вијековима касније остају релевантни. Један од главних разлога за статус који Шекспир данас ужива лежи у чињеници да су теме које у својим дјелима обрађује универзалне и високо адаптибилне, примјењиве на свако вријеме и сваки простор. Без изузетка. Те теме, а ријеч је о љубави, амбицији, моћи, похлепи, издаји, идентитету итд, никада неће престати бити релевантне, без обзира на нове генерације које ће га читати или гледати адаптације његових текстова на малим и великим екранима или у позоришту или неком другом медију, из простог разлога јер се ради о темама које на директан начин обрађују људско стање користећи се при том архетиповима људи и људских односа. И у томе је кључ за свевременост која се увијек доводи у уску везу са овим великим писцем и његовим дјелима. Поред изузетног слуха за идентификацију ових тема, његова величина се налази и у мајсторству постављања ситуација које са толиком оштроумношћу, а стилском лакоћом, сублимирају незаустављиву вјечну потрагу за смислом и значењем, не презајући при том од приказивања човјека у пуном свјетлу, од оног најприземнијег и најгорег, преко лаких и комичних тренутака, па све до најузвишенијих висина људског духа. Један ренесансни ум у пуном смислу те ријечи. “

„Када је ријеч о филмској, односно аудио-визуелној умјетности, али и о умјетности генерално, а овдје се посебно ставља акценат на позориште, Шекспирова дјела су потента за адаптацију, дословну, али и ону прилагођену или индиректну, суптилну, готово непримјетну управо због те свевремености и начина третирања људског стања невезано да ли се ради о “Титу Андронику”, “Хамлету”, “Отелу” или “Магбету”. Примјери за то су бројни од оних дословних адаптација попут “Много

буке ни око чега" у режији Кенета Бране или адаптација које користе одређену слободу у свом изразу попут Лурмановог филма "Ромео и Јулија" који радњу приче ставља у савремени контекст користећи се *шексйировским* језиком. Предност Шекспира у односу на његове античке колеге јесте и приступ жанру јер Шекспир је, за разлику од, на примјер, Еурипида, Софокла или Есхила, истовремено и трагичар и комичар што је евидентно и из горе поменутих примјера јер док је "Много буке ни око чега", условно речено, романтична комедија, ако ћемо се користити савременим филмским језиком и жанром, "Ромео и Јулија" је драма са елементима трагедије настале из неспоразума. Овакав приступ, али и слојевитост његових дјела, оставља широко поље за игру у домену филма, али и од недавно и телевизије, која тренутно ужива своје треће златно доба, што се огледа понајвише у слободи и начину интерпретирања датог текста. Популарни анимирани филм "Краљ лавова", базиран на јапанском анимираном филму "Кимба, бијели лав" је само једна од тих прилагођених интерпретација док је серија "Насљедници", у продукцији телевизијске куће ХБО, нешто суптилнијег израза. И једно и друго дјело међутим, користи "Хамлета" као своје полазиште, што свједочи и потврђује адаптабилност Шекспирових текстова, и лакоћу са којом се они могу вајати у нешто савремено и неочекивано при том изнова задржавати тачност његових ријечи. "

3. МЕТОДОЛОГИЈА

У реализацији овог рада служили смо се већим бројем научних метода и истраживачких техника које смо прилагодили предмету и циљу истраживања. Од општенаучних метода користили смо методе анализе и класификације, статистичку методу и методу моделовања, а непосредан увид у ставове професионалаца, те просјечних читалаца, односно гледалаца позоришних представа о значају Шекспирових дјела данас омогућила нам је примјена техника прикупљања података и то: научно испитивање (интервјуисање и анкетирање), као и метод анализе садржаја (прикупљање и анализа одабране литературе). Мини истраживање о актуелности и релевантности Шекспирових драма за савремену позоришну умјетност трајало је непуна два мјесеца, а добијени резултати су коришћени како бисмо могли процијенити заступљеност Шекспирових дјела у театру будућности. Подаци прикупљени захваљујући броју од 488 уредно попуњених упитника обрађени су уз помоћ програма за статистичку обраду података –

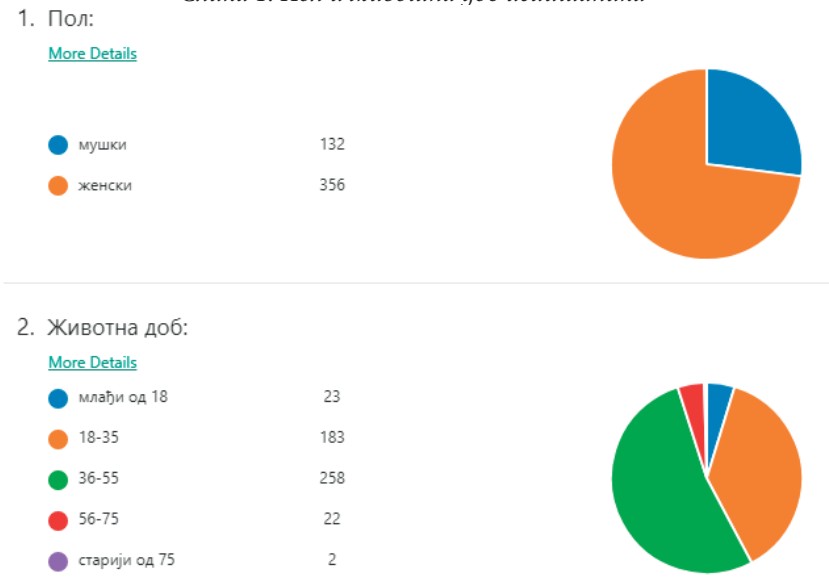
SPSS. За преглед података рађена је дескриптивна статистика (рачунање фреквенци, процената и укрштање одговора на двије или више ставки).

Како сва истраживања имају извјесна ограничења, тако ни ово није другачије. Једну од тешкоћа представљало је дефинисање репрезентативног узорка, као и сам приступ испитаницима, прецизније, немогућност анимирања потенцијалних испитаника на учешће у истраживању (што је, свакако, важна тема за истраживање). Међу осталим ограничењима издвојићемо и чињеницу да је на многа питања (поготово она која су укључивала Ликертову скалу) било могуће дати социјално пожељне одговоре и упркос одређеном броју контролних питања, одлучили смо да изоставимо квантитативну анализу из ове студије усљед немогућности поређења одређених одговора. Без обзира на сва ограничења, важно је напоменути да, ма колико скромно, ријеч је о првом емпиријском истраживању на ову тему и овог обима спроведеном на овим просторима.

4. РЕЗУЛТАТИ ЕМПИРИЈСКОГ ИСТРАЖИВАЊА

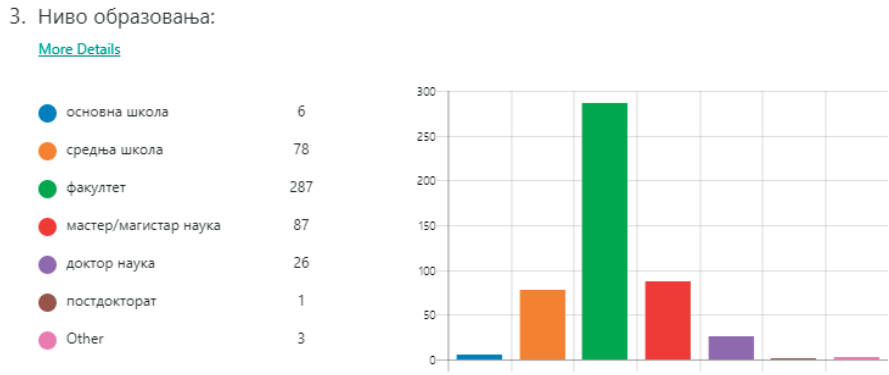
Када је у питању структура самих испитаника према полној заступљености, 73% чине жене, а 27% мушкарци. Трансродност смо превидјели понудити као опцију, али нико није негодовао да не може одговорити на прво питање. Наравно да би на основу оваквог учешћа полова у овој врсти истраживања било површно донијети закључак да жене читају више од мушкараца, али да, између осталог, и ови подаци потврђују управо ту, одавно већ званичну статистику (Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, на примјер, у прилог овој тврдњи, наводи и да је далеко више жена чланица библиотеке). Када је у питању животна доб испитаника, предњаче они из популације старости између 36-55 (53%) и 18-35 (28%). Више видјети на слици испод.

Слика 1. Пол и животна доб испитаника



Што се тиче нивоа образовања учесника истраживања, највише је високообразованих, дакле оних са факултетском дипломом, а било је и три испитаника са завршеном некадашњом високом школом. Иначе, овдје је важно истаћи да испитаници који су изабрали опцију основна и/или средња школа су, заправо, сами основци и средњошколци, а не популација која се није наставила школовати. Прецизне резултате можете видјети на Слици 2.

Слика 2. Ниво образовања испитаника



С овим у вези, занимљиво је споменути врсту образовања испитаника, односно рећи да је највише процената оних који су завршили студиј језика и књижевности или стекли диплому из области друштвених наука (као што су психологија, педагошке науке, економија и пословање, социологија), али није занемарив ни број испитаника који су свој позив одабрали из реда осталих хуманистичких наука (какве су историја, политичке науке, право, друштвена и економска географија и сл.). Наредна слика садржава све понуђене опције и њихов јасан преглед.

Слика 3. Врста образовања

На питање кад су посљедњи пут прочитали неко Шекспирово дјело, највећи број испитаника је, сасвим очекивано, одговорио да се то догодило у средњој школи. Срећом, није занемарив ни број оних који су га прочитали у протеклих годину дана или у посљедњих пет година, али врло могуће да највећи проценат међу њима чине управо они који су у том периоду завршили своје средњошколско образовање. Такође је интересантно да колико год испитаника је читало Шекспира баш у тренутку попуњавања анкете исто толико их никад није прочитало ниједно Шекспирово дјело. У сваком случају, ови резултати, такође, потврђују претпоставке многих савремених изучаваоца Шекспировог лика и дјела о томе да се Шекспир не чита толико за своју душу колико из нужде, односно обавезе и да се то у највећем броју случајева одвија путем званичног, формалног образовања. Слика 4. илуструје ове одговоре.

Слика 4. Вријеме посљедњег сусрета са Шекспиром

Само 7% испитаника редовно ужива у Шекспировим драмама и самоиницијативно га бира што је, још увијек, више од оних 3% које Шекспир уопште не занима. 44% учесника истраживања каже да чита Шекспира за своју душу, али да се то ријетко дешава, да би му радо посветили више времена. Вјерујемо да је проценат у смислу читања из уживања вјеродостојан, али питање је колико их заиста и у којој мјери обнавља ишчитавање и разумијевање слојевитог текста великог пјесника. Слика 5. сумира дате одговоре на ово питање.

Слика 5. Шекспир за душу

На слици изнад су представљени и резултати познавања Шекспировог стваралаштва од стране учесника анкете из којих видимо да само 6% испитаника наводи да су опсежно упознати јер им природа посла омогућава често ишчитавање и анализирање његових дјела. Добар дио његовог опуса познаје 51% испитаника, док 43% признаје да су Шекспира спознали само захваљујући оном што се од њих захтијевало путем обавезне школске лектире.

Сљедећим питањем пред учеснике смо поставили низ ставова и тврдњи о бардовој књижевној генијалности и домету. Да је Шекспир савременик сваке епохе укључујући и нашу сматра више од 75% испитаника који се углавном и потпуно слажу са наведеном изјавом. Око 48% их подржава став да је Шекспир непревазиђени геније и највећи писац свих времена иако их је чак, незанемаривих 32% остало уздржано кад је у питању оваквo етикетирање Шекспира. Да су Шекспирове драме увијек актуелне и релевантне вјерује, без резерве, 33% испитаника којима се придружује и 53% оних који су углавном наклоњени овом ставу. С друге стране, наши испитаници баш и нису сигурни да послије Шекспира није било стваралаца који су подједнако добро проникли у саму људску душу попут њега, односно ову карактеристику не приписују ексклузивно једном књижевнику ма како велики он био. Око 16% Шекспира налази досадним, тешким и неразумљивим и отприлике исти проценат (око 17%) вјерује да су његови дани одбројани и да долазе генерације које неће марити за његово стваралаштво. 25% остаје неопредијељено у вези с овом дилемом.

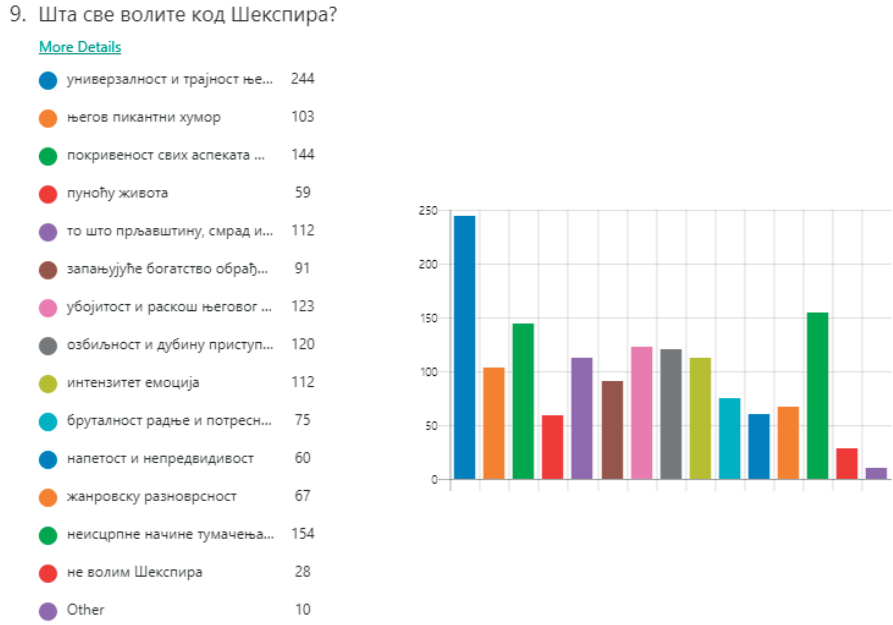
Табела 1. Шекспиров књижевни домет

	Уопште се не слажем	Углавном се не слажем	Нисам сигурна	Углавном се слажем	Потпуно се слажем
Шекспир је савременик сваке епохе, тако и наше.	2%	4, 9%	17, 2%	45, 3%	30, 5%
Шекспир је највећи писац свих времена, непревазиђени геније.	5, 3%	14, 5%	32%	37, 1%	11, 1%
Шекспирове драме су увијек актуелне и релевантне.	0, 8%	2, 3%	10, 7%	53, 3%	33%
Ниједан писац прије и послије Шекспира није тако проникао у саму људску душу као он.	3, 6%	18, 6%	40, 4%	26, 2%	5, 1%

Шекспир је несумњиво велики умјетник, али је досадан, тежак и неразумљив.	31, 1%	37, 5%	15%	13, 9%	2, 5%
Упркос неоспорном квалитету, Шекспирова дјела су данас застарјела и превазиђена.	44, 1%	33, 8%	15%	5, 3%	1, 8%
Шекспирови дани су одбројани, већ долазе генерације које неће претјерано марити за његово стваралаштво.	34, 6%	23, 4%	24, 8%	13, 1%	4, 1%

Наредна слика садржи преглед кључних карактеристика које опчињавају Шекспирове читаоце, а неке од њих су: универзалност и трајност дјела и ликова, неисцрпни начини тумачења, покривеност свих аспеката људског постојања, убојитост и раскош поетског израза, озбиљност и дубина приступа изабраним мотивима, интензитет емоција, то што прљавштину, смрад и биједу свакидашњице фино преплиће с чистим и узвишеним, пикантни хумор, бруталност радње и потресност призора, . .

Слика 6. Најважнији квалитети Шекспирових дјела



У сљедећем питању провјерили смо степен слагања испитаника са низом ставова о значају Шекспирових драма за савремену позоришну умјетност и њихову релевантност у будућности. Детаљан преглед одго-

вора дат је у Табели 2. Ми ћемо овдје издвојити чак 80% испитаника који дијеле став да је Шекспирове драме лако оживјети на сцени без обзира на временску дистанцу због тога што су пуне живота иако их тек нешто више од 30% сматра да је Шекспир увијек био више гледан него читан. Ово се потврђује и касније у сродном питању о већем значају Шекспирових дјела за позориште него за књижевност. Надаље, око 60% учесника испитивања вјерује да Шекспирова популарност никад неће изгубити свјежину, док их 75% сматра да ће за позоришне представе засноване на Шекспировим комадима увијек владати велико интересовање публике. Више од 80% испитаника без резерве или дјелимично је наклоњено ставу да су Шекспирова дјела универзална и трајна, да су прошла тест времена и да ће опстати у било којем виду умјетности док је свијета и вијека.

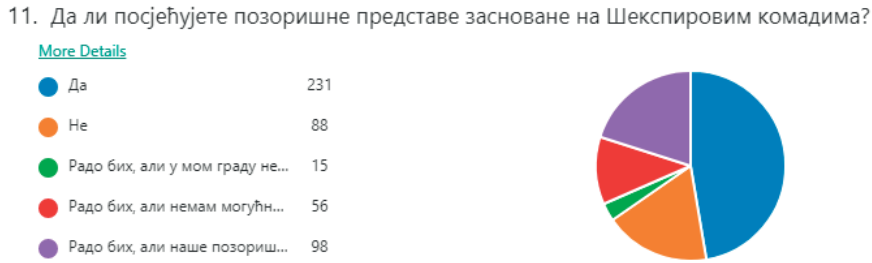
Табела 2. Значај Шекспирових дјела за савремену позоришну умјетност

	Уопште се не слажем	Углавном се не слажем	Нисам сигурна	Углавном се слажем	Потпуно се слажем
Шекспир је увијек био више гледан него читан.	9, 2%	19, 9%	36, 1%	29, 7%	5, 1%
Шекспирове драме су пуне живота због чега их је лако оживјети на сцени без обзира на временску дистанцу.	1%	4, 3%	14, 1%	52, 9%	27, 7%
Шекспирова популарност не јењава и никад неће изгубити на свјежини и интензитету.	1, 2%	4, 5%	24, 6%	48%	21, 7%
Шекспирова дјела су данас примјеренија и значајнија за позориште него за књижевност.	7, 6%	17, 6%	33, 4%	34, 2%	7, 2%
За Шекспирове позоришне представе ће увијек владати велико интересовање публике.	0, 6%	2%	22, 3%	49, 8%	25, 2%
Шекспир је прецијењен, толико је класичних, па и савремених писаца који му успјешно парирају и уопште не разумијем сву ту помпу око Шекспира.	36, 1%	32, 2%	22, 1%	7, 8%	1, 8%
Шекспирова дјела су универзална и трајна, прошла су тест времена, опстаће у било којем виду умјетности док је свијета и вијека.	0, 8%	3, 7%	12, 7%	50, 8%	32%

Резултат од 47% испитаника који посјећују позоришне представе засноване на Шекспировим драмама је више него солидан поготово ако

се томе дода око 20% оних који би их радо посјећивали да позориште у граду у којем живе на свом репертоару нуди Шекспирове комаде. Око 12% испитаника је, чак, спремно да путује на фестивале на којима се изводе Шекспирове представе, наравно уколико би им се указала таква могућност. Око 3% испитаника живи у градовима који уопште немају позориште.

Слика 7. Посјећеност позоришних представа заснованих на Шекспировим дјелима



Највећи број испитаника је мишљења да за поставку актуелних представа посвећених Шекспиру нема (стварних) препрека. Остали наводе немогућност глумаца да се изнесу са захтјевним Шекспировим улогама, неквалитетну адаптацију и непостојање тражње на тржишту.

Слика 8. Препреке за поставку позоришних представа

На питање *Када бисте морали да изаберете само једну од 37 драма колико их је Шекспир оставио у свјетско насљеђе, коју (позоришну*

представу) бисте вољели погледати у савременој, најпрестижнијој свјетској продукцији? убједљиво највише одговора је добио Хамлет, ништа мање нису заостајали Отело и Краљ Лир, а запажен број одговора припао је Бури и комедији Сан љетње ноћи (чак више од Магбета). Вриједи још споменути драме Ричард III и Ромео и Јулија.

На питање коју књигу бисте понијели на пусто острво, 31% испитаника се опредијелило за Сабрана Шекспирова дјела, у односу на 23% оних који би одабрали Библију (или другу свету књигу). Највећи проценат учесника анкете није ни за једну од ове двије.

Слика 9. Књига за пусто острво

Да ће Шекспир увијек имати значајну улогу у свеукупној позоришној умјетности сматра 70% испитаника, 26% их се, пак, плаши да ће будући нараштаји са својим новим вриједностима измијенити Шекспира до непрепознатљивости, а само 4% њих вјерује да све застаријева, при чему ни Шекспир није изузетак.

5. ЗАКЉУЧАК

Често се каже да је оно по чему се Шекспир издваја његова способност да освијетли дјелање душе и слично,

и он то, без сумње, ради изванредно, али права одлика његових дјела - свих редом, поема и драма, па чак и посвета, у свакој етапи његовог стваралаштва - јесте упечатљив и снажан осјећај за чаробну моћ језика. На страну сад то колико је језгровитости Шекспир подарио енглеском језику, али његова дјела досежу и пружају врхунско уживање у полетним могућностима вербалног израза чак и онима који га не читају у оригиналу.

Тешко је наћи иоле разумно објашњење за чињеницу да је рецимо у београдском Народном позоришту Шекспир најигранији писац до данашњих дана док истовремено на сценама многих других позоришта Шекспир никад није извођен. Тешко је некад процијенити и степен слободе умјетника да Шекспира учине приступачнијим савременој публици, односно танка је нит која различите креативне видове осавремењивања Шекспирових дјела дијели од границе неукуса. Најзначајнији резултати нашег емпиријског истраживања потврђују да је Шекспир и даље радо читан, али и гледан на даскама које живот значе, те да његова популарност још увијек није изблиједјела. Посебно занимљиво и охрабрујуће је што су испитаници просто жељни квалитетних комада и ишчекују их са посебним узбуђењем, у толикој мјери да вјерују да не постоје битније препреке за поставку представа заснованих на Шекспировим драмама. Будући да ће, према мишљењу многих, за Шекспирове представе увијек владати велико интересовање публике, нема оправдања да их не адаптирамо и не изводимо.

Једини смислен закључак сваке анализе било самог Шекспира и његовог стваралаштва, било његове непресушне популарности и трајног извора инспирације за најразличитије умјетнике или, пак, потребе за интервенцијом и осавремењивањем позоришних представа заснованих на његовим драмским текстовима су ријечи Питера Брука: *Шекспир је феномен, као Сунце или Мјесец, и сви наши покушаји да га објаснимо ријечима понекад су дјетињасти и глупи.*

ПРИЛОГ 1. ЗАНИМЉИВОСТИ О ШЕКСПИРУ

- Шекспиру није било потребно разметање и зато не постоји ниједна сочна анегдота за каквом жуде биографи. Такође, парадоксално је да сви тренутно препознајемо Шекспиров лик чим га угледамо, па ипак заправо не знамо како је изгледао. Слично је са готово свим аспектима његовог живота и личности: он истовремено представља

најпознатији и најзагонетнији лик.

- Бардов досег је космички. Планета Уран има 27 природних сателита од којих је већина названа по Шекспировим ликовима.
- *Шекспир је послије Бога највише створио.* Виктор Иго
- Хамлет је преведен на клингонски.
- Шекспир је профитабилан бренд већ стотинама година. Свеприсутан је. Његов изглед и дјела су коришћени за продају сапуна, чоколаде, цигарета, компјутера, пива, соде и скоро свега чега се можете сјетити.
- *Шекспир је као свијет, или као живот. Свака епоха налази у њему оно што сама тражи и што сама хоће да види.* Јан Кот
- Ал Пачино је направио експеримент, прелазећи једну улицу у Њујорку како би упитао првог пролазника који наиђе: „Шта знате о Шекспиру?“Одговор је био брз: „Бити или не бити. “
- Некада се причало да када би милион мајмуна куцало на милион писаћих машина милион година, појавила би се сабрана Шекспирова дјела. Чак ни то није сигурно.
- Чини се да је Шекспир прије академска опсесија него историјска личност.
- *Код Шекспира су ријечи као сићушне сперме, свака са сопственим правцем, сопственом сврхом. Зрнца изгледају идентична, али то је илузија. Живот, између њих, увијек је у покрету.* Питер Брук
- Када је маршал Тито дошао на представу Тит Адроник у Београду, није носио своју уобичајену униформу. У тамном одијелу, с црном краватом и бијелом кошуљом, неко би сасвим лако могао да га побрка са неким успјешним холивудским продуцентом док је сипао пиће глумцима за вријеме паузе.
- *Сваки човјек је Краљ Лир.* Гете
- У Шекспирово вријеме представе се по софистицираности нису битније разликовале од борбе пијетлова. Позоришни писци уопште нису сматрани умјетницима, а Пуританци су осуђивали позориште сматрајући га неморалним. Глумци су посматрани као највеће протуве, у социјалном смислу изједначавани су са ситним криминалцима. Елизабетанска драма је имала амбиције да се допадне публици те је понекад удовољавала ниским укусима што је штетило драми. Није робовала принципима, али јесте потребама публике, више је била забава него умјетност. Сам Шекспир се прилагођавао укусу монарха, а приликом писања уважаване су сугестије глумачке дружине. *Све у свему, Шекспиров*

живот у том свијету је више личио на глупост људскога рода него на живот великога пјесника. Зоран Пауновић

- *Није оставио ништа што би могло бити речено о ма чему, а да он то већ није рекао*. Џон Китс
- „Ријетко је који град у историји био смртоноснији и пожељнији од Лондона у шеснаестом вијеку. Шекспир је рођен у свијету у којем се ионако малобројно становништво борило за опстанак. Куга је била тек почетак енглеске борбе са смртним болестима. Напаћено становништво суочавало се и са непрестаном опасношћу од туберкулозе, малих богиња, рахитиса, скорбута, двије врсте овчијих богиња (конфлуентне и хеморагичне), шкрофула, дизентерије и широког, аморфног низа грипова и грозница - тродневне грознице, четвородневне грознице, пороћајне грознице, морнарске грознице, дневне грознице, пјегаве грознице - као и разних „помама“, „опаких урока“и осталих чудних, неодређених и бројних болести. На извјестан начин, Шекспиров највећи животни успјех није био Хамлет, већ чињеница да је преживио прву годину свог живота. “Бил Брајсон
- Шекспирова дјела се реинтерпретирају за сваку нову генерацију било као тинејџерски или научнофантастични филмови, мјузикли, јапанске ратничке приче или књижевне обраде. Издавачка кућа „Хогарт прес“покренула је пројекат „Хогарт Шекспир“у оквиру којег познатији и радо читани савремени свјетски писци препричавају Шекспирове драме прилагођавајући их актуелном времену. Норвешки писац криминалистичких бестселера, Ју Несбе написао је новог Магбета, канадска књижевница Маргарет Атвуд обрадила је Шекспирову Буру, још један добитник Букерове награде, Хаурд Џејкобсон прихватио се Млетачког трговца, Џилијен Флин Хамлета, Трејси Шевалије Отела, . .
- Шекспирови савременици су му на надгробној плочи написали да је „по мудрости Нестор, по генију Сократ, по умјетности Вергилије”[17].

ПРИЛОГ 2. ШЕКСПИРОВ ДУХ МЕЂУ НАМА

Ко тебе данас још игра у позоришту, мој Шекспире? Изигравају те. Касапе, черупају, Јулији мобилни телефон у руке гурају, Ромеа шаљу на трке формуле један. Шта да ти кажем?

17 Станојевић, Владимир, *Трагедија генија*, Земун: Невен, 2019.

Хране своју сујету купусајући твоје текстове. Као, они су редитељи Новог Доба, баш их брига, могу са старим Енглезом чинити шта им је вољa. Могу Хамлета, кад пожеле, поставити за предсједника управе највеће свјетске корпорације за производњу презерватива, а дух његовог оца стрпати у термос боцу и попити послије с хладном кока-колом, на тениском турниру, то је сада у моди, као у твоје вријеме надгорњавање витезова.

Попут твораца новог свјетског поретка који се гурају свијетом као да је само њихов, тако нови редитељи прекрајају твоје драме.

Него, Шекспире, лати се ти поново пера (кад дух Хамлетовог оца још ходи овим свијетом, можеш и ти), па напиши нешто ново, рецимо о глобалном затопљењу и о понижавајућем односу према геј популацији, мада ће и те текстове позоришни редитељи само погледати и бацити под сто, што даље са сцене, и тјерати опет по своме. Али, брига те за то, твоје вријеме тек долази.

Ранко Павловић

ЛИТЕРАТУРА

Bloom, Harold, *Shakespeare in Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, 1999.

Брајсон, Бил, *Шекспир: Свет као позорница*, Београд: Лагуна, 2010.

Брук, Питер, *Суштина милосрђа: размишљања о Шекспиру*, Београд: Културни центар Београда, 2018.

Дипон, Флоранс, *Аристотел или вампир западног позоришта*, Београд: Clio, 2011.

Џалто, Давор, *Уметност као тауталогија*, Београд: Clio, Институт за филозофију и друштвену историју, 2016.

Ђукић, Весна, *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2010.

Everett, Barbara, "Hamlet: Growing"; *Critical Essays on Shakespeare's Hamlet*, New York: G. K. Hall & Co. An Imprint of Simon & Schuster Macmillan, 1995.

Клаић, Драган, *Почети изнова: промена театарског система*, Београд: Clio, Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских умјетности Цетиње, 2016.

Кот, Јан, *Шекспир наш савременик*, Сарајево: Свјетлост, 1990.

Меденица, Иван, *Трагедија иницијације или непостојани принц*, Београд: Clio, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2016.

Милановић, Вујадин, *Владика Николај о Шексйиру*, Београд: Српска Европа, 2016.

Станојевић, Владимир, *Траїедија їенија*, Земун: Невен, 2019.

https: //www. bbc. com/news/magazine-36114485 постављено 23. 4. 2016. године, посјећено 7. 5. 2019. године.

https: //paleofuture. gizmodo. com/will-shakespeare-be-popular-in-the-future-912781897 постављено 25. 7. 2013. године, посјећено 25. 4. 2019. године.

ТВ фељтон: Шекспир, савременик, РТС Културно-уметнички програм - Званични канал: https: //www. youtube. com/watch?v=KOUjtj89U5Y постављено 24. 4. 2016. године, посјећено 20. 4. 2019. године.

SHAKESPEARE IN THE THEATRE OF THE FUTURE

Abstract: *Academic researchers and professionals have been analysing the universality and durability of Shakespeare's works for more than four centuries. It is an indisputable fact that Shakespeare was and remains unique and that the dramas he left us in the legacy have forever changed the theatrical art. In this paper, we briefly analyse elements that keep the popularity of Shakespeare's dramas strong, but we also examine whether our understanding of the seventeenth-century English playwright can be transformed by new media. A special place has been devoted to the results of the empirical study on the relevance of Shakespeare's pieces for contemporary theatrical arts. The most important conclusion of the research conducted is that the audience will always be overwhelmingly interested in Shakespeare's plays and that there are no significant obstacles to putting them on stage.*

Key words*: Shakespeare, universality, contemporaneity, adaptation, plays, contemporary theatre arts, theatre of the future.*

УДК 792.071.2.028:004.934
DOI 10.7251/AGN1220067B
Прегледни рад

Сандра Баришић[1]

ИДЕНТИТЕТИ САВРЕМЕНОГ ТЕАТРА, ЊЕГОВА ПОСВЕЋЕНОСТ ВАСПИТАЊУ И ОБРАЗОВАЊУ МЛАДИХ, ТЕ СПЕЦИФИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ ИЗМЕЂУ ДИГИТАЛНОГ ТЕАТРА И ПЕРФОРМАНСА

Сажетак: *У формирању онога што ми јесмо, односно нашег идентитета, култура има веома кључну улогу. Истог мишљења је и Шеф Делегације Европске Уније у БиХ, Ларс – Гунар Вигемарк. С обзиром да култура преживљава друштвене, економске и све друге преокрете у друштву, с друге стране треба да остане чврст ослонац националном идентитету, како сматра и Министар културе и информисања Србије Владан Вукосављевић.*

У раду се истиче значај аматеризма у укупним културним достигнућима једне средине. Према ријечима познатог српског глумца Ивана Бекјарева, управо на фестивалима за аматере се формира култура.

Веома је значајно промишљање Марјане Глушац, апсолвенткиње књижевности, драматургија и глумице аматерке о значају и положају аматеризма у овдашњој култури и његовој улози у друштву.

У стваралачком лабораторијуму Јозефа Нађа, српског позоришног умјетника мађарског порријекла, настају представе које афирмишу позориште као цјелокупно умјетничко дјело и гдје се развија педагошки рад.

У раду се указује на примарне задатке савременог театра и какве су његове визије умјетничке будућности.

1 Дипломирани менаџер у образовању и култури (Бања Лука Колеџ – Високошколска установа)

Као што и приличи једном народу, идентитет је примарно чувати, што сматра и наша позната српска глумица Драгана Вараџић. Морамо бити свјесни средине у којој живимо, те истовремено окупљати публику, мањинску, али и већинску, како сматра Вараџић.

Суштински, као једна од значајних ствари на коју рад указује јесте да младима треба омогућити квалитетне културне садржаје, да им критерије не би формирали лоши телевизијски садржаји, који постају широко доступни путем нових медија и нарушавају културни баланс, те пријеђе да максимално отежају на путу ка квалитетнијој будућности нашег друштва. Веома битно је слиједити пут „Јувентафеста, "који нуди примјер позитивне приче, приче која омогућава младима да осјете позоришну умјетност, да им понуди смисао и учини их бољим људима.

У раду се такође истиче рад позоришта за младе који промовишу савремени театарски израз, а у исто вријеме његују класичну позоришну традицију. Свакако, овдје је истакнут значај репертоарске политике позоришта, те њеног утицаја на формирање идентитета позоришта.

У овом времену свеопште комуникације настају идентитети који комуницирају у оквирима позоришне представе на модеран, савремен начин, те нас то преко елемената цеза доводи до дигиталног театара и перформанса, који мора увијек да позива на естетику – етику савременог театра.

Кључне ријечи: *идентитет, култура, аматеризам, фестивали за аматере, савремени театар, Јувентафест, позоришта за младе, позоришна умјетност, савремени театарски израз, репертоарска политика позоришта, позоришни идентитет, идентитети који комуницирају, цез, дигитални театар, перформанс*

1. УВОД

Тема идентитет нуди умјетницима неисцрпну могућност пропитивања и комуницирања унутар широког подручја које се отвара, од властитог идентитета, пројекције себе, до националног, родног, виртуелног, локалног и сваког другог идентитета. Отворене су повезнице и мотивације за најразличитије облике изведби, истраживања и умјетничких интервенција.

Двадесетог маја 2017. године, Шеф Делегације Европске Уније у Босни и Херцеговини Ларс – Гунар Вигемарк рекао је да је култура кључна за идентитет, не само Европске Уније, већ свих Европљана.

„Култура је врло важна у формирању онога што ми јесмо, а наша суштина је једна толеранција, прихватање различитости и изнад

свега ствари које нас зближавају“, [2] – истакао је Вигемарк. Позориште је покретачка снага у стварању и прихватању културних вриједности, а због своје образовне и васпитне улоге утиче на развој појединца. Утицај позоришта је у сфери образовања и васпитања, и веома је стога важан процес креирања његовог идентитета, јер је оно установа која и образује. Да ли је позориште које је у својој бити предодређено да константно и континуирано учи добра филозофија пословања „организације која учи“? Филозофија пословања „организације која учи“заснива се на чињеници да ће у будућности опстајати оне организационе јединице које су сталним учењем успјеле да се одрже у пословном свијету.

Мултидисциплинарни приступ проблему идентитета позоришта условљен је карактером позоришне дјелатности и утицајем средине у којој оно дјелује.

Министар културе и информисања Србије Владан Вукосављевић сматра да култура преживљава друштвене, економске, идеолошке преокрете у друштву, а с друге стране мора да остане чврст ослонац националног идентитета. Задатак сваке културне политике је да заштити језик и писмо, као и да повећа функционалну писменост и ствара амбијент за развој књижевног стваралаштва.

Маја Митић[3], главна селекторица ***„Нишвил џез“***театарског фестивала каже да директор фестивала Иван Благојевић двадесет пет година ради на едукацији, његовању публике и промовисању квалитетне умјетности. Она истиче да је култура угрожена, поготово у великим транзиционим земљама, а она је дио нашег идентитета.

2. ПОСВЕЋЕНОСТ ПРОФЕСИОНАЛНИХ И АМАТЕРСКИХ ПОЗОРИШТА ОСВАЈАЊУ ПУБЛИКЕ

Ријеч „Аматер“потиче од латинске ријечи „амо“, **„амаре“**што значи вољети, тако да у дослов-

2 http: //www. rtvbn. com/3864998/kultura-kljucna-za-identitet

3 Маја Митић (Ниш, Србија, 1963) је српска глумица, редитељка, кореограф и драмси педагог. Дипломирала је 1987. године на Академији уметности Нови Сад, одсек глума на класи професора Петра Банићевића. Још током студија драмске уметности одиграла је главну женску улогу у филму „Шмекер“ (1985), након чега се посвећује раду у театру. Најзначајнија остварења долазе из њеног рада у првој позоришној лабораторији тадашње Југославије, као члан од оснивања у „Дах Театру“, Центру за позоришна истраживања (од 1991) и члан позоришне мреже Наташа, Магдалена и НККССа. Од 2009 ради и као кореограф и редитељка покрета у земљи и ван ње, укључујући рад на представи „Зојкин стан“, Михајил Булгаков, БДП у Београду, „Млетачки трговац“, Вилијам Шекспир, Драмски Театар Скопље, Македонија и „Жена Море“, Athletes of the heart, London, UK. Од 2017. године је уметничка директорка и селекторка Интернационалног „Nisville jazz“Театарског Фестивала. Од 1988. године је члан УДУС – а – Удружење драмских умјетника Србије. Има статус слободног умјетника.

ном преводу значи љубитељ, особа која се бави неком дјелатношћу без намјере стицања материјалне користи, из љубави, а не професионално.

Историја сваке културе била би другачија, што значи сиромашнија, ако би смо изоставили културни аматеризам. Учешће аматера у укупним културним достигнућима једне средине веома је значајно. Аматеризам је лична хроника о одушевљеном стваралаштву у свим подручјима културе и умјетности.

Позоришни аматеризам организовано се његује од прије много вијекова у окриљу кровних културних организација које и данас надзиру рад више од стотину сеоских и градских аматерских дружина и приређују годишње позоришне аматерске смотре такмичарског карактера. У многим је срединама још увијек једина замјена за дјелатност сталних професионалних позоришних анасамбала те, неријетко, и драгоцјен фактор позоришне ревитализације. Касних седамдесетих и осамдесетих у оквиру позоришног аматеризма настају многе алтернативне дружине које стичу и међународни углед.

Значај аматерских трупа, као и фестивала који се организују за аматере је велики, јер се према ријечима познатог српског глумца Ивана Бекјарева, управо на тим фестивалима формира култура и у тим почетним трупама формирају добри људи.

Један од начина да култура у неком мјесту буде видљива, по његовом мишљењу, јесте формирање фестивала и због тога се, како каже, радује сваком фестивалу и сматра да свако село треба имати свој фестивал, јер ће тако људи у свим мјестима имати културу.

Аматерске трупе су допринос за културни живот, али је чињеница, како каже Бекјарев, да се за културу издваја веома мало пара. Он се увијек обраћао људима са молбом да дају паре за аматеризам, јер нам тако дјеца неће ићи на улицу.

У данашње вријеме људи слабо посјећују позориште, најчешће из финансијских разлога. Колико кошта култура? Да ли је заиста готово немогуће погледати добар позоришни комад по цијени која је приступачна за свакога? Мало пажње јавност поклања аматерским позориштима, а заборавља се да су баш она ***„изродила“***велике глумце попут Оливере и Радета Марковића, Миодрага Петровића Чкаље, Мије Алексића, Михајла Бате Паскаљевића и многих других.

И професионална позоришта се боре да допру до публике, траже и налазе начине да мотивишу људе да дођу и погледају добру представу. Такође, и аматерска друштва се труде да осјете средину и интересовања окружења и налазе начине да својим

представама заинтригирају публику. Ипак, имају мање успјеха него професионална позоришта, јер ће неко, што је донекле и логично, прије отићи да погледа представу у којој глуме познати, професионални глумци, а не аматери. Из тих разлога аматерски ансамбли морају помно да раде на доказивању свог квалитета, да изнова траже нове и квалитетне идеје и својим представама доказују да нису само група дилетаната који су ту ради обичне забаве, већ да и њихове представе посједују *„дубљи смисао“*.

О значају и положају аматеризма у овдашњој култури, те о његовој улози и у друштву говорила је и Марјана Глушац[4].

Запослени у професионалним позориштима су се годинама на факултету школовали за свој позив. Аматери се образују у школама и на радионицама глуме прије него што упливају у глумачке воде, а потом их у раду усмјеравају искуснији и образованији људи. Постоји велики број радионица на којима се уче основе и финесе глуме, како домаћих, тако и страних, гостујућих предавача. Међу књигама Хуга Клајна[5] постоји једна за редитеље аматерских позоришта. Ту нема суштинске разлике. Савјети, вјежбе, задаци су исти – тако је у теорији, а требало би да се и у пракси ради корак по корак. У аматерским позориштима у којима је Мирјана играла, каже да се ради смислено, *„по рецепту“*професионалца, а сарађивала је и са професионалним редитељима и глумцима и не види велику разлику. Заједнички је, наравно, таленат који се развија кроз вјежбу и напоран рад. Највећа разлика је у томе што је првима то професија, посао којем морају у потпуности да се посвете, што вјероватно ствара и додатни притисак у току рада, док се аматери глу-

4 Апсолвенткиња књижевности, драматург, глумица аматерка, играла је за више аматерских позоришта у Србији, глумила је у више позоришних представа у „Театру Лево“и глумачком ансамблу „Феникс“који је у оквиру „Кот“театра у Раковици. Видјети: https: //www. danas. rs/kultura/amateri-na-sceni/

5 Хуго Клајн (Вуковар, 30. септембра 1894 – Београд, 2. децембар 1981) је био југословенски лекар, редитељ, професор и шекспиролог. Хуго Клајн је рођен у Вуковару, у хрватско – јеврејској породици, која је генерацијама живела у Хрватској. Од 1945. год. постаје стални редитељ у Народном позоришту у Београду. Режирао у народним позориштима у Сарајеву, Нишу, Скопљу, Мостару, Бањалуци и Сплиту. Режирао низ позоришних представа („Хамлет“Шексира, „Шума“Островског, „Господа Глембајеви“Крлеже, „Побуна на Кејну“Воука, „Живи леш“Толстоја) и телевизијских рдама (као што је „Дневник Ане Франк“1959. год). Позоришни критичар, преводилац и познавалац Шекспирових дела, писац есеја и књига из области позоришта. Педаглошким радом на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду (садашњи Факултет драмских уметности) се бавио од 1949. год. , као професор позоришне режије, а од 1949. год. до 1952. год. је предавао и психологију. Својом двадесетогодишњом праксом редитеља – аналитичара коју је пренео на своје ученике и преточио у своје дело „Основни проблеми режје“, Др Хуго Клајн је утро пут многим генерацијама које и данас покушавају да га прате. Тако да и данас када говоримо о систему глуме и режије по коме се руководе уметничке школе у свету, говоримо о „Систему глуме“Станиславског и „Основни проблеми режије“др Хуга Клајна, који заједно чине основицу за образовање нових генерација уметника познатом као „Систем Клајн – Станиславски“.

мом баве највише из хобија и велике љубави према позоришту и колико год да се труде, због других послова којима се баве, не успијевају у потпуности да се посвете само сцени. Њен утисак је да су аматерска позоришта склонија експериментима, често користе нове, алтернативне технике у представама. Такође, често се деси да се у истој сезони обрађује слична, или иста тема у аматерском и професионалном позоришту, али тачно је да ће професионална више обраћати пажње на гледаност и интерес саме публике, а аматерске представе ће понекад бити сатиричније и иновативније.

Неки ансамбли имају своје сцене и просторије за рад, док остали углавном имају проблема да нађу мјесто за извођење представа. Ипак, постоји могућност да се простор за рад изнајми, па је и тај проблем рјешив када се нађу спонзори.

Према њеним ријечима, најпосјећенија представа 2012. године је била ***„Секси село“***. Ријеч је о лирској комедији која на један неусиљен и невулгаран начин описује мушко – женске односе у сеоској средини. Представа се играла годинама, али ни међу глумачком поставом, ни међу публиком није дошло до засићења. Публика се најискреније насмије приликом сваког извођења, али није једино смијех оно што карактерише ову представу. У представи се може видјети дубина и сложеност односа који владају међу члановима сеоске заједнице, могу се чути звуци и осјетити мирис природе. Такође, представа са највећим бројем извођења на Балкану, чак и у Европи била је ***„Растибуђилизоване клејбезабле“***[6]***. Сваког првог петка у мјесецу, изузев паузе у љетњем периоду, гледалиште „Театра Лево“*** је било препуно. Ову култну представу поједини гледаоци су и више пута гледали.

Посјећеност позоришта уопште је веома мала, посебно аматерских позоришта, што не значи да у истим не могу да се погледају квалитетне представе. На жалост, аматерска позоришта не привлаче велику медијску пажњу, па је и посјећеност пропорционална медијској промоцији. Цијене карата су приступачне свима, а често је улаз бесплатан.

6 “Растибуђилизоване клејбезабле“су култна представа београдског „Театра Лево“, која је обележила један период српског позоришног живота. Клејбезабле су премијерно изведене 13. 03. 1976. године и 2016. године напуниле су 41 годину. До 2016, године су изведене више од 1500 пута, чиме се убрајају у представе са највећим бројем извођења на Балкану, па и у Европи.
Шта су то клејбезабле? Својеврсни низ скечева и пародија на нашу стварност. Клејбезабле су троминутне драме које трају пет минута.
Клејбезабле је написао Милан Д. Вукотић, легендарни уметнички доректор „Театра Лево“.
„Растибуђилизоване клејбезабле“су игране широм некадашње Југославије. Играле су се и широм Европе, од Португала до Пољске, и од Холандије до југа Италије. На српском, италијанском. енглеском, португалском, мађарском.

У „Театру Лево“ је била премијера представе „У кубу“, у августу мјесецу 2012. године. То је поетско – кореографски приказ настао по мотивима љубавних пјесама савременог пјесника Миодрага Јакшића, оплемењен кореографијом Милице Јевић, балерине Народног позоришта. Ова представа је приказ пун емоција, трагања, жеље за стварањем, грча и бола, а истовремено и уживања у умјетности и љубави. Представа је подједнако катарзична и за публику и за умјетнике, како каже Маријана Глушац.

3. ПРОЦЕС СТВАРАЊА САВРЕМЕНОГ ТЕАТРА

Мултидисциплинарност и динамичност фундаменталне су карактеристике позоришног процеса у којем судјелује велики број људи разноврсних вјештина и умијећа, струка и занимања с једним примарним циљем – остварење културних добара. Стога је реализација и рецепција таквог процеса непредвидив и ризичан чин зависан о различитим друштвеним, технолошким, естетским и субјективним чиниоцима. Од модела штампане агентуре и публицитета, до модела јавног информисања, на радионици PR – а, у позоришту првенствено се проучава положај позоришта као медија, међусобни однос с другим медијима, те се холистички приступа изради анализа и комуникацијских стратегија о позицији позоришта у свијету медијске комуникације, и то с аспекта друштвеног дјеловања, утицаја на јавно мњење, реаговања на потицаје у окружењу и утицаја позоришта на то исто окружење. Посебан нагласак биће усмјерен на алате и методологију узајамног дјеловања струке односа с јавношћу, позоришта и циљаних публика, али и важности технолошких промјена и еволуција медија на позориште, кориштења трансмедија „*storytelling*“[7] техника, изведбених пракса у медијима, перформанса, те трендова у креирању виртуелног позоришта и савременог облика друштвеног комуницирања.

Универзални позоришни језик „*умјетност без умјетности*“ и принцип цјелокупног умјетничког дјела су темељни принципи аутопоетике Јозефа Нађа[8]. У Нађовом стваралачком лабараторију настају представе које афирмишу позориште као цјелокупно умјетничко дјело

7 **Storytelling** describes the social and cultural activity of sharing stories, sometimes with improvisation, theatrics, or embellishment. Every culture has its own stories or narratives, which are shared as a means of entertainment, education, cultural preservation or instilling moral values. [1] Crucial elements of stories and storytelling include plot, characters and narrative point of view.

8 **Јожеф Нађ** (рођен 1957.) је српски позоришни уметник мађарског порекла. Рођен је у Кањижи (Војводина, Југославија, сада Србија). Вишеструко награђивани уметник, аутор је више десетина представа и перформанса. Сматра се једним од најбољих светских кореографа, плесача и редитеља.

и гдје се развија педагошки рад. На трагу те идеје Нађ ствара свој театар покрета умјесто устаљеног појма театра који је заснован на ријечима, или на односу ријеч – покрет. Нађ истражује шта је суштина, односно есенција театра. Привидну партикуларност свог театра покрета он подиже на универзални ниво.

4. ЗАДАЦИ САВРЕМЕНОГ ТЕАТРА

Позориште нема задатак само да прави добре представе и да има добре глумце, него да својим примјером да смисао свом народу да остане, да нађе тај смисао, да овдје живи и ствара. Неопходно је правити добро позориште са постулатом чувања идентитета као базом.

Задатак савременог театра јесте да доноси најбоља остварења као доказ квалитета, као и помијерање граница савременог театра из године у годину у глумачком, режисерском и драматуршком контексту.

„Задатак савременог модерног театра је да има снажан ангажман и да апсолутно буде у клинчу са стварношћу, јер ако то није тако, онда се ради о театру који мени није занимљив, а вјерујем и публици. Позориште је увијек било једна врста римског форума на којем се дебатују значајна питања и које је идеолошки на правој идеолошкој страни цивилизације, и управо то је оно што театру обезбјеђује релевантност свих ових хиљаду година“, [9] - истакао је редитељ Данило Маруновић.

Представа „Црвена“у потпуности огољава мистични свијет славног сликара Ротка, и публику суочава са његовим демонима. Он се бори да балансира између комерцијално заводљиве наруџбе и својих умјетничких визија и бескомпромисних животних увјерења и суочава се са страхом од бесмисла због непомирљивости идеала и начела са нужном немилосрдном борбом за простор видљивости, који једино омогућава неопходну комуникацију публике са дјелом.

Примарни задаци Академског позоришта ***„ТЕАТАР ДЕС“***[10] су: ослобађање потенцијалних могућности сваког појединца у циљу слободног стваралачког изражавања личности, подстицања и омогућавања прихватања културних и умјетничких остварења, њихово разумијевање, коришћење и уживање у њима, као и суочавања појединца са проблемима савременог друштва.

9 http: //mojbar. net/kultura/predstava-crvena-odigrana-na-zimskoj-sceni-ljetopisa/
10 Драмска Едукативна Стваралачка Фабрика

5. ЗНАЧАЈ ОПСТАНКА ПОЗОРИШНЕ КУЛТУРЕ У БОРБИ ПРОТИВ ЛОШИХ ПРОГРАМСКИХ САДРЖАЈА

Према ријечима глумице Драгане Варагић која је двадесет година живјела у Канади, те имала искуство мањинског глумца у већинској средини, имала је захтјеван посао умјетничког директора у дијаспори да чува идентитет, буде свјесна средине у којој живи, а истовремено да окупља и задржи публику, мањинску и већинску.

Душан Петровић, један од истакнутијих позоришних редитеља из Србије, каже да је позоришна умјетност веома стара. Узимајући, како Петровић каже, да је позориште оно што је Брук[11] рекао, „неко нешто ради, а неко га посматра“, то постоји од праискона у рудименталном облику. Петровић наглашава да позориште у институционалном смислу постоји више од двије и по хиљаде година. Тада је много пута предвиђано да ће позориште нестати, па је оно ипак опстајало, настављало, а и даље постоји. Он додаје да се слаже са чињеницом да утицај који позориште има на оног ко дође да гледа представу је ту апсолутно кључан. У данашње вријеме тај утицај је много већи него утицај на појединца који гледа филм, иако је филм масовнија појава. Филм може више људи да погледа него позоришну представу и у неком социолошком смислу, филм покрива шире масе, али он мисли да је доживљај гледаоца у позоришној сали, када је пред њим неко ко је жив човјек који изговара неке ријечи и осјећања, да је тај утисак много снажнији и да стога права позоришна публика то зна и да она остаје вјерна позоришту. Оно што га радује јесте да се много младих људи појављује, долази и постаје позоришна публика. По његовом мишљењу, тај тренд се види у свим нашим позориштима. Он свакако вјерује да се кроз позориште може нешто урадити, не можда са масама, али са појединцима да.

Босанско – херцеговачка глумица Селма Спахић[12] сматра да је децентрализација културе суштинска за опстанак културе у било којој држави. Она сматра да у малим мјестима Босне и Херцеговине постоји сјајна публика која не смије бити ускраћена за оно што се деша-

11 Своју чувену књигу “Празан простор“, Питер Брук започиње реченицом: Могу узети било који празан простор и назвати га отвореном сценом, неко се креће у том празном простору док га неко други посматра и то је све што је потребно за театар.

12 Селма Спахић (1986.) је босанско – херцеговачка позоришна редитељица. Рођна је у Фочи. Дипломирала је филмску, позоришну и телевизијску режију на Академији сценских умјетности у Сарајеву. Режирала је театарска представе и држала позоришне радионице у БиХ, Србији, Хрватској, Словенији, Црној Гори и Великој Британији. За свој рад награђивана је у БиХ и регији, а учествовала је на бројним театарским фестивалима у Европи. Од 2009. селектује представе за Интернационални фестивал МЕСС у Сарајеву чија је била и умјетничка директорица од 2012. до 2017.

ва у тзв. центрима. „Тако повезујемо и образујемо људе, поготово младе људе којима треба пружити квалитетне културне садржаје како им критерије не би формирали *reality show* програми и којекакве *Гранд продукције*“, [13] – наглашава она.

6. ТЕАТАР КАО БИТАН СЕГМЕНТ ОБРАЗОВАЊА МЛАДИХ

Промовисати театар као једно од средстава и врло битан сегмент образовања младих личности, идеја је којом се већ шест година успјешно води Јувентафест. Једна од основних идеја Јувенте је да се успостави комуникација и да на фестивал долазе млади људи из региона и Европе.

Глумица Јасна Диклић[14], директорица Јувентафеста истакла је цитат једног од учесника Јувентафеста који каже: „Желио бих да кажем да је Јувентафест примјер позитивне приче, приче која омогућава младима да осјете позоришну умјетност, да им понуди смисао и учини их бољим људима“. [15]

По ријечима директорице фестивала, Јувентафест је јединствен по томе што се млади друже, склапају се пријатељства и ништа им није важније од умјетности и креативности.

„Театар 34“из Новог Сада је основан давне 1990. године, а основао га је књижевник Павле Јанковић Шоле. Промовишући савремени театарски израз, а у исто вријеме његујући класичну позоришну традицију, млади професионални умјетници стварају своја дјела. Театар прима тридесет и четири посјетиоца и својом интимношћу пружа могућност да се на узбудљив и другачији начин доживи позориште и култура. Иновативним односом према умјетности, театар окупља младе умјетнике и даје себи за циљ постављање нових постулата и њихову примјену у културној сфери простора који их окружује. То је позоришна институција настала из жеље да се обједине две позоришне сцене, једне намијењене дјеци, а друге намијењене одраслој публици. Својом програмском концепцијом која обухвата самосталну позоришну продукцију драмских представа, доприноси афирмацији младих професионалних умјетника разних профила.

13 http: //balkans. aljazeera. net/vijesti/festival-glumca-bih-konjic-grad-teatra

14 Јасна Диклић, рођена 8. марта 1946. године у Сарајеву, је босанско – херцеговачка позоришна и филмска глумица. Као кћи чувене глумице и луткарске редитељке Амалије практично је проходала у театру, но, своје прве глумачке кораке начинила је на сцени сарајевског Малог позоришта гдје се одвија практична настава по добру знаног Драмског студија Фестивала малих и експерименталних сцена МЕСС, чијој је првој генерацији и сама припадала, да би глуму дипломирала на Одсјеку сценских умјетности Филозофског факултета у Сарајеву.

15 https: //www. oslobodjenje. ba/o2/kultura/pozoriste/teatar-snaznih-srednjoskolaca-392381

Интерактивна – образовна представа „*Чудесни континенти*“[16], аутора текста и редитеља Марка Дукића, писана је за дјецу узраста од три до девет година, у продукцији „Невид театра“из Бања Луке.

Ово је друго учешће Невид театра у такмичарском програму ФЕП – а. Прије три године, анимирана бајка за дјецу, младе и одрасле од три до 133 године „*Пустоловине Болета Комете*“, ауторски пројекат Марка Дукића, проглашена је најбољом по одлуци стручног и дјечијег жирија на 22. ФЕП – у.

„Иако Бачка Паланка нема позориште, функционалан биоскоп, нити музеј, има неописиве природне ресурсе. Комплетан фестивал догађа се у еколошком окружењу, што представља природно окружење Невид театра, јер Невид театар програмске активности изводи у најразличитијим просторима града, на отвореним и затвореним просторима града. Оно по чему су још слични Фестивал и Невид театар, огледа се у томе што је Фестивал јединствен у свијету као једини позоришни фестивал који се догађа у граду који нема зграду позоришта. С друге стране, Невид театар је јединствен у БиХ као једини театар који ове године слави десет година рада и постојања и који и даље нема свој простор у коме може креативно стварати и развијати се“, [17] – наглашава глумац Невид театра, Дејан Андрић[18].

Позориште носи потенцијал најдиректније и најхуманије умјетности, најсличније животу, и као такво, нарочито када је намијењено дјеци и младима, представља изузетно важан умјетнички, али и друштвени пројекат.

6.1 „Чудесни континенти“: интерактивна – образовна представа

Интерактивна – образовна представа „Чудесни континенти“, аутора Марка Дукића, говори о злом земљопосједнику Властимиру Приграбићу који жели да на мјестима дјечјих игралишта изгради бетонске зидове и зграде. Супростављају му се Штуц и Муц који само уз дјечију помоћ могу побиједити Властимира, те заједно крећу на путовања по свим континентима посјећујући тако бројна необична мјеста.

Представа је изузетно едукативна, јер дјецу учи о географ-

16 Биће изведена у оквиру такмичарског програма „*25. Фестивала еколошког позоришта за дјецу и младе*“који ће бити одржан од 22. до 25. августа 2019. године у Бачкој Паланци. Фестивал еколошког позоришта сваке године од 1995. године једном годишње организује „*Удружење Фестивал еколошког позоришта за дјецу*“са сједиштем у Бачкој Паланци.

17 https: //srpskainfo. com/festival-u-gradu-bez-pozorista-predstava-nevid-teatra-u-backoj-palanci/

18 Глума је за мене апсолутна слобода. Дисање. Истина. Љубав. Страст. Чиста емоција...

ским појмовима, континентима, животињском и биљном свијету, а интеракцијом им је омогућено да усмјеравају ток радње у правцу у којем она желе. Слиједи принципе савременог театра, намијењена је малишанима узраста од три до девет година, а у њој играју глумци Дејан Андрић и Марко Дукић.

7. РЕПЕРТОАРСКА ПОЛИТИКА САВРЕМЕНОГ ТЕАТРА

Јелена Мијовић[19], драматург Атељеа 212 сматра да је природно да се временом репертоарска одређења позоришних кућа редефинишу, посебно када сама позоришна умјетност преиспитује етичке, естетске и формалне принципе на којима је настала. Она наглашава да је нереално очекивати да се било која позоришна институција слијепо држи оне репертоарске политике зацртане прије неколико десетина година. У вези с тим додаје, да та репертоарска „лутања“често и нису лутања, већ успостављање нових праваца. Јелена објашњава да су она очекивано карактеристична за позоришта која нису у самом старту, па и сопственим ансамблом и капацитетима, жанровски, или формално дефинисана, те да периоди у којима репертоари позоришта личе једни на друге јесу посљедица неопредијељене репертоарске политике неких кућа, тржишних компромиса и непрепознавање сопственог мјеста у односу на тренутак, вријеме и дешавања.

Према ријечима Јелене Мијовић, у савременом позоришту репертоарску политику не чине само наслови комада, већ свакако и избор редитеља, па посљедично и сарадника, односно глумачке подјеле, те је недовољно судити о репертоару само на основу наслова комада.

Жељко Хубач, тадашњи в. д. директора Драме националног театра (1. април 2017. године) каже да репертоарска политика једног театра мора да буде заснована на одговорности према традицији, али то значи и да јој се не смије робовати. Према његовом мишљењу репертоар треба да буде у служби развоја анасамбла, продукционих капацитета, али мора и естетски и тематских да провоцира публику у што ширим слојевима. „Ниједан театар нема ексклузивно право на своју публику, за њу се треба перманентно борити, нудити им савремено позориште које их се тиче на различитим нивоима, а то се, у оквирима оног што су постулати репертоара националног театра: домаћа и светска класика, препознавање и потврда вредности савремених аутора,

19 Јелена Мијовић рођена је 21. марта 1971. године у Београду. Дипломирала је Драматургију на Факултету драмских уметности у Београду. Многе представе које је радила освојиле су награде у земљи и ван земље. Од 1999. године, драматург је Позоришта Атељеа 212.

постиже пажљивим одабиром сарадника“, – додаје Хубач. Хубач је 1. априла 2017. године тврдио да су већ тада они у Драми Народног позоришта били на добром путу да изграде јасан идентитет свог театра, који се при том све више препознаје и изван наших граница.

Ваљана репертоарска политика, промишљеним и креативним репертоаром, треба да стално доноси нови сензибилитет, актуелизује и одржава позориште живим и живахним. Промишљено креирање репертоара значи усклађивање различитих фактора (умјетничких критеријума, постојећих потреба, тренутних услова, могућности ансамбла, свјетских позоришних трендова, резултата истраживања публике итд.) и проналажење праве равнотеже међу њима.

Репертоарска и продукцијска политика ХНК Мостар, поред његове традиције, ствара и нове културне, позоришне вриједности и усклађује их са захтјевима савремене европске позоришне естетике, а пројектима ХНК Мостар за студенте, студенти за ХНК Мостар и Драмски студио – ХНК ствара и едукује нову, младу, позоришну публику и њихову естетику.

8. ИДЕНТИТЕТИ КОЈИ КОМУНИЦИРАЈУ

За идентитет позоришта организациона култура говори о самој установи. Под организационом културом подразумијева се систем претпоставки, вјеровања и вриједности које су чланови једне организације развили и усвојили кроз заједничко искуство и који опредјељују њихово мишљење и понашање. Организациона култура је унутрашња, основна варијабла у понашању организације и представља скуп основних претпоставки, вриједносних ставова и вјеровања које усвајају чланови организације и који на тај начин означавају себе и своје окружење. Како и на који начин функционишу унутар организационих јединица, драма, служби, какви су њихови односи, како се његују њихове „приче“, историја, вјеровања, каква је дисциплина, навике, међусобни односи појединаца, какав је живот унутар позоришне куће – све то заједно утиче на поимање, али и на креирање позоришног идентитета.

8.1 Представа - „За шта бисте дали свој живот“

Представа представља својеврстан процес разматрања судбина, идеја, филозофија, увјерење, и паралелно – нове театарске форме.

Вријеме свеопште комуникације у којем живимо, мијења парадиг-

му комуникације. Ко су идентитети који комуницирају у виртуелном простору? Стварни људи? Креирани појединачни идентитети? Група са јединственим „излазом“у форми једног идентитета? Аутоматизовани идентитети? Савремена комуникација укључује све ове облике идентитета у виртуелном простору. Приповједачи у представи се налазе иза IP[20] адреса. Мање је важно ко су они и гдје су они, од онога шта они говоре, њихови идентитети. Њихови идентитети комуницирају у виртуелном ителектуалном простору/времену. Људи о којима они говоре, појављују се и настају у менталном простору групе идентитета који комуницирају. Сваки идентитет има приступ цјелини приче, слиједи је и обликује је својим доприносом. Можда ово звучи на тренутак компликовано, али у ствари није. Ради се само о савременом дискурсу који превазилази традиционалне драматуршке форме, јер су оне недовољне за нову парадигму у којој живимо. Гледалац је у представи, не изван ње. Ипак, гледалац је заштићен и њен, или његов приватни простор се не нарушава. Стварамо један нови концепт учешћа гледаоца у представи и његовог, односно њеног простора. Театар који се ствара је интелектуални театар, али он није отуђен од гледаоца који нема високо образовање, или не посједује мноштво информације. То је театар доступан сваком гледаоцу, идеје припадају свима. Утемељен је на фактима, али није документаран. То је театар стварности. Живот и умјетност се сједињују у креативном исказу који је ургентан.

9. СИНТЕЗА ЏЕЗА И ТЕАТРА

„Нишвил џез театарски фестивал“ („Nisvill jazz teatarski festival“) је у Ниш донио 06. 08. 2017. године четрнаест естетски различито конципираних представа које одликују ангажованост теме, те отвореност ка публици. Увођењем нових идеја, примарна идеја постаје још већа, значајнија и садржајнија. `

Театар је компликована рабoта, много проба, много времена и процеса се утроши у само стварање дјела које не мора нужно и да успије да комуницира са гледаоцем 21. вијека. А и ако и успије, само извођење тражи озбиљне и посвећене да би се представа извела, јер се онда уз умјетнички тим прикључују сви могући тимови, од техничких, преко маркетиншких, менаџерских и осталих. Сад све то још да замислимо, и да оживимо на отвореном, гдје фактички јавни простор града постаје театар, гдје све треба освијетлити, озвучити, направити мјеста за публику, довући

20 IP адресе се дијеле на оне приватне и јавне. Јавне ИП адресе су јединствене, глобалне и стандардизоване.

и развући све те каблове и реквизите и сценографије. Јасно је да то може само зрео тим са визијом. ***„Нишвил џез фестивал“ („Nisville jazz festival“)*** спада у ону прву лигу фестивала попут Авигњона[21], или Единбурга[22], који је спреман да има фестивале у фестивалу, који може да изнесе, оствари и изњедри и театарски фестивал. Ово је природна веза, она најистинитија веза подршке једне умјетности другој које никад и не би требале да буду супростављене једна другој. У том смислу, театар који се данас у свијету третира као савремени, или тотални театар и сам користи поступке џеза *(jazz – a)* у смислу његовања индивидуалне импровизације, или драматургије извођача, тема које су ангажоване, мултикултуралности, различитости стилова и слично. Такав театар нас покреће, поставља питања, узбуђује. То су мостови које савремени гледалац тражи, без којих не може, који су му потребни у мору дигиталног свијета који ову потребу ипак не може да задовољи.

Задатак сваког од нас је да радом у својој професији утиче на децентрализацију како у својој земљи, тако и шире. Не би смјели да се затварамо и постајемо ксенофобични, а чини се да то постаје тенденција у цијелом свијету. Можемо да причамо о квалитету који би требао да буде препознат било гдје, на било ком језику, или дијалекту ако прихватимо дефиницију да умјетност нема націју. Остварили смо идеју ситуације размјене и креативности – копродукције и џезирања театра!

Савремени театар се рађа крајем деветнаестог и почетком двадесетог вијека у истом периоду када и џез. У том смислу, њихова веза подразумијева, не само историјске почетке и утицаје, већ и принцип рада као што су импровизација, монтажа драматургије, извођачке технике. Етика и ангажованост тема којима се бави одређена представа у савременом изразу је на истој основи које његује и џез који промовише различитост, слободу и међусобно разумијевање.

10. ЕСТЕТИКА - ЕТИКА САВРЕМЕНОГ ТЕАТРА

Умјетност може да претходи друштвеној побуни артикулишући умјетничким средствима суштину проблема, да умјетничком праксом

21 The Festival d'Avignon, or Avignon Festival, is an annual arts festival held in the French city of Avignon every summer in July in the courtyard of the Palais des Papes as well as in other locations of the city. Founded in 1947 by Jean Vilar, it is the oldest existent festival in France and one of the world's greatest. Alongside the official festival, the "In" one, a number of shows are presented in Avignon at the same time of the year and are known as the "Off".

22 Град је познат по највећем фестивалу сценских умјетности на свијету, као и по фестивалу у улици „Hogmanay“. У вријеме умјетничких фестивала популација се удвостручује.

буде парадигма друштвеног процеса и тиме га естетски легитимише.

Савремени театар нужно мора комуницирати изван свог локалног простора.

Истакнути позоришни радник и критичар Нецад Фејзић, наводи чињеницу, да њега лично занимају представе које причају причу која нас се тиче, које имају умјетничке, друштвене и интелектуалне амбиције озбиљног друштвено – ангажованог театра, чија естетика увијек позива на етику.

Представа бугарске продукције која је изведена на фестивалу у Темишвару од 22. до 29. маја 2016. године, **„Држава“**, Александра Мануилова, је међу овим продукцијама свакако најизазовнија у погледу иновативности форме и њене политичности. Мануилова представа је педесетоминутни перформанс публике, извођачки догађај који третира проблем заједничког простора и времена. Активност публике овдје постаје центар пажње, гледаоци су примарни ствараоци представе отворене структуре.

Педесетак људи сједи у кругу, у мраку. У центру се налази сто са кутијом, испод је канта за ђубре, одозго виси микрофон. У почетку се ништа не дешава, сједи се у мраку, док се неко не досјети да приђе столу, отвори кутију, и прочита писмо из кутије у микрофон. Онда слиједи редање гледалаца – глумаца који читају писма Пламена Горановог, стварне особе која се 2013. године током политичких протеста у Варни самозапалио. Теме постављене у његовим писмима су политичке, као и форма њиховог пласмана чији је учинак упадљивији политички од њиховог садржаја, утолико што руши границе традиционалног театра, мијења уобичајену пасивност гледаоца. Тај трансфер, са безбједне дистанце гледалаца, у домену стварног делања је политички тренутак, моменат када етика постаје важнија од естетике. Или, ако усвојимо ону Лењинову да је етика естетика будућности, овај перформанс је врхунски естетски чин.

19. априла 2018. године је одржан ***„Фестивал глумца Б и Х“***у Коњицу. Културни радници у БиХ истичу важност децентрализације босанско – херцеговачког културног живота, јер сваки дио земље заслужује да му се посвети барем мало пажње.

Директор фестивала Бењамин Мушиновић наводи: „Сваке године смо ишли корак напријед, а овогодишњи фестивал је корак напријед у остварењу наших жеља да, осим укупног умјетничког дојма, пружимо публици могућност да види и најбоље глумачке изведбе, у артистичком, али и емотивном доживљају. Иако артизам представља мајсторско, савршено овладавање техничком и формалном страном неке умјетности и

многи га сматрају пренаглашеним у изведби неке глумачке роле, бит ће занимљиво гледати у неким представама како се артизам успјешно спаја с емотивним и како талентирани глумци успијевају одговорити и на она вјечна питања: шта је заправо глума и колико је она одраз живота“. [23]

11. САВРЕМЕНИ ТЕАТАР У ЕРИ ДИГИТАЛИЗАЦИЈЕ

Дигитална револуција промијенила је перцепцију извођачких процеса у свим умјетностима, укључујући и театар. Савремени театар нашао се у широкој палети различитих могућности представљања, прихвативши плурализам идеја и перспектива које пружа дигитална технологија у позоришту. Већина дискусија о театру у дигиталној ери указује на могућности интерактивног наратива. При перципирању традиционалног театра, гледаоци и критика изједначавали су позоришну представу са њеним сижеом. Нове технологије акцентују начин презентовања сижеа доносећи могућности да прича буде испричана на нов начин, да гледалац учествује у збивањима на сцени, да бира различите путеве у наративном простору, па чак и да оствари интеракцију са ликовима. Дигитални театар омогућава реално – виртуелне релације тијела и машине, при чему се театарско дјело остварује умрежавањем терминалских (пројектованих) и живих актера у регулациони дигитални систем.

Професор Мишко Шуваковић овако дефинише дигитални театар: „Појам дигитална уметност, па тиме и дигитални театар и перформанс, јесте карактеризација једног технолошког аспекта (дигитална обрада података као припрема за потенцијалне аналогне излазе) који се поставља као референта имена или идентификације за сложени корпус уметничких, театарских и перформанс решења“. [24]

Дигитални театар би се могао дефинисати као област дигиталне умјетности у којој се прожимају дигиталне презентације слике и извођење машина са живим извођењем у контексту традиционалног театра. Дигитална технологија доводи до могућности да се живо извођење замијени извођењем машина и дигитални театар представља различите системе презентација живог и машинског догађаја. То је уједно и битна раз-

23 http: //balkans. aljazeera. net/vijesti/festival-glumca-bih-konjic-grad-teatra

24 Докторски уметнички пројекат: „ДИГИТАЛНО ПОЗОРИШТЕ – Симбиоза виртуелног и стварног света у позоришној уметности“, Универзитет Уметности у Београду, Београд, 2015. година, стр. 35, http: //nardus. mpn. gov. rs/bitstream/handle/123456789/9672/Ana%20Uzelac_doktorski%20umetnicki%20projekat. pdf?sequence=1&isAllowed=y

лика у односу на дигитални филм који се од аналогног разликује само по врсти технологије, одакле је иницијално и настао термин „дигитално“и био дефинисан кроз начине и врсте технологије којима умјетност презентује. Ипак, дигитални театар и перформанс морамо схватити као појам много шири од технолошког извођења (одредницу „дигитални“не можемо поистовијетити само са технолошким извођењем) – морамо их схватити као области које нам отварају нов концепт у коме се умјетнички израз створен у виртуелним просторима прожима са традицијом, историјом и институцијом театра, посредством дигиталне технологије.

Ради даљег разумијевања и анализе ових умјетничких области, осврнућемо се на разлике између дигиталног театра и дигиталног перформанса. Дигитални театар скрива концепт и средства извођења, нудећи реципијенту готову презентацију, док се у дигиталном перформансу откривају и чине очигледним сва средства извођачког дјела.

Већина дискусија о театру у дигиталној ери усредсређује се на могућност интерактивног наратива. Традиционално су критика и гледаоци изједначавали театарско извођење са садржајем, док дигитални медији помијерају тај фокус ка начину на који је садржај представљен, доводећи до тада периферне аспекте дијела у његову срж. Дигитализација је донијела могућност да гледалац буде укључен у сиже, да бира различите путеве у наративном простору.

Могућност једноставног мијењања дигиталних података утицала је на аспект позоришне представе као представљања стварности.

Перформанс, као и театар и плес, има своје коријене у ритуалу. Перформанс је умјетнички догађај у ком умјетник, или група умјетника „*изводе*“тј. понашају се на одређен начин пред другом групом људи, односно публиком. У перформансу је граница између извођача и публике понекад врло нејасна, те публика својим реакцијама може утицати на сардржај перформанса.

Шездесетих година двадесетог вијека ликовни умјетници су ступајући у концептуалне наступе напустили исказивање својих идеја посредством до тада уобичајених сликарских материјала и за изведбу почели да користе своје тијело. Тако је настао перформанс, који је током свог развоја прихватио елементе театра, хепенинга, плеса, боди арта. Перформанс има своју мисаону, естетску, а понекад и друштвену и политичку потку[25], при чему идеја често није да пренесе неки сиже, већ да приказивањима симболич-

25 текстура, основа

них значења дјелује на подсвијест гледалаца.

Перформанс се од театарске изведбе разликује најприје у томе што открива своја средства извођења. Према томе, и дигитални перформанс се разликује од дигиталног позоришта тиме што пажња умјетника и публике није усмјерена на ефекат рада са дигиталним технологијама, већ на презентацију самог извођења дигиталном технологијом. Дакле, пажња није на извођењу завршног дјела, него на извођењу процеса остваривања релација између дигиталног и стварног система.

Посебан примјер перформанса као интердисциплинарног извођења су и кореографије Вилијема Форсајта[26], у којима плесачи управљају позорницом захваљујући спрези покрета тијела и компјутера, па визуелни ефекат подједнако зависи и од дјелања тијела и компјутера, па визуелни ефекат подједнако зависи и од дјелања тијела и од дигиталне технике. Данас су се у фузији перформанса и дигиталне технологије развиле подврсте дигиталног перформанса, какви су сајбер перформанс, интерактивни сајбер перформанс, интернет театар и други.

Дигитално позориште представља фузију наизглед неспојивих елемената – дигиталних аватара у виртуелном свијету и стварних актера који кроз међусобно прожимање заузимају једнаке улоге у наративу представе. Симбиоза два свијета кроз нови умјетнички израз. Међуутицај створеног лика и особе која га је створила. Проблематизовања све јачих утицаја виртуелног свијета на стварни и неизбјежност тог утицаја у дигиталној ери. Граница виртуелног и стварног свијета и преузимање виртуелног идентитета у стварности.

12. ЗАКЉУЧАК

Идентитет отвара умјетницима многобројне могућности комуницирања кроз отворене изведбе, истраживања и облике умјетности. Суштина културног идентитета је у формирању оног што појединац јесте. Култура дефинише човјека као биће, али дефинисати културу и указати на њену улогу у нашим животима није тако једноставно.

За живот у савременом, глобалном свијету и мултикултурном

26 **William Forsythe** (born December 30, 1949 in New York City)[1] is an American dancer and choreographer resident in Frankfurt am Main in Hessen. He is known internationally for his work with the Ballet Frankfurt (1984–2004) and The Forsythe Company (2005–2015). Recognized for the integration of ballet and visual arts, which displayed both abstraction and forceful theatricality, his vision of choreography as an organizational practice has inspired him to produce numerous installations, films, and web-based knowledge creation, incorporating the spoken word {and} experimental music.

окружењу неопходна нам је културна интелигенција. Сам појам подразумијева способност успјешне интеракције у различитим културама.

Културне установе заузимају значајно место у друштву. [27] Првенствено су одраз културног идентитета једног народа.

Ово је културни простор на којем је сусрет различитих културних традиција резултирао невјероватном културном разноликошћу. Веома је тешко сада, послије распада Југославије и етаблирања нових држава насталих од бивших република, од којих свака покушава да редефинише свој културни идентитет и издвоји и присвоји најбоље из оног заједничког, наћи праву линију и право мјерило ствари.

Занимљиво је кориштење позоришта кроз представу, као неку врсту лијека, или терапије људима који су неизлјечиво заражени телевизијом, а велика тајна позоришта, глумца и глуме им дође као инфузија.

Све одлуке о естетским елементима представе заснивају се на личном укусу дизајнера и редитеља. [28]

„Театар је важан у образовању младих људи. Театар преноси емоције и сентименте које је тешко комуницирати у стварном свијету“, [29] – казао је амбасадор Вигемарк похваливши живописну босанско – херцеговачку театарску сцену.

Задаци позоришних фестивала су да створе јединствен културни простор, да оствари значајну умјетничку мисију културе на овим просторима, да помјери границе комуникације и оствари идеју толеранције, као и да ради на умрежавању позоришта цијелог свијета.

Глумачка умјетност код нас се недовољно цијени и фестивали глумца су један од начина да се скрене пажња на сегмент театра који и јесте најважнији, а то је глумац.

„Театар почива на глумцу, он је суштина, душа и услов за опстанак театарске умјетности“, [30] – наглашава босанско – херцеговачка глумица Селма Алиспахић. За њу су фестивали увијек били мјесто сусрета и размјене искуства, као и начин да се човјек информише о ономе што се тренутно дешава у тој области.

Театролог и позоришни критичар Александар Милосављевић истиче да је простор Балкана жила куцавица гдје се дешава много тога, а позориште је најбољи лакмус

27 Франсоа Колбер, Маркетинг у култури и уметности, Клио, 2010. године, Београд, стр. 15
28 Дина Кеј, Џејмс Лебрехт, Звук и музика у позоришту, Клио, 2004. година, Београд, стр. 14
29 http: //europa. ba/?p=55707
30 http: //balkans. aljazeera. net/vijesti/festival-glumca-bih-konjic-grad-teatra

папир за препознавање гдје нас ова цивилизација води.

Видјели смо да је развој медија у двадесетом вијеку, прије свега телевизије, а касније и интернета са свим пратећим областима, донио и нове погледе на поједине аспекте живота, па и на умјетност. Савремени умјетник није одмах препознао могућности које са собом носи медијска ера. Било је потребно да прође одређени период па да почну да се назиру елементи промијена и нових могућности. Виртуелна реалност, подстакнута најразличитијим трансформацијама, затим холограми, аватари и други видови експресије јесу нова област сусрета човјека са самим собом.

Као и са многим великим друштвеним, културним, технолошким промјенама до сада, и ова нова димензија је подложна злоупотреби и изобличавању. Можда је ван наших могућности да томе станемо на пут, али сама свијест о потенцијалним опасностима већ је добар корак да се унапријед припремимо за евентуалне нежељене посљедице дигитализације нашег окружења и нашег бића.

Трансформација позоришта је евидентна, али свакако треба бити обазрив са дометима те транформације, као и њеним интензитетом. Позориште је од свог настанка покушавало да дá одговоре на актуелна друштвена питања. Некад се то постизало катарзичним завршецима, комиком, или духовним порукама, али данас у епицентар човјековог интересовања долазе могућности трансформације и преношења идентитета у нове просторе и нове димензије.

ЛИТЕРАТУРА

Дејвид К. Томас, Кер Инксон, „*КУЛТУРНА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА*“, Клио, 2011. година, Београд

Дина Кеј, Џејмс Лебрехт, „*Звук и музика у позоришту*“, Клио, 2004. године, Београд

Докторска дисертација: „*Креирање идентитета*“- *Међузависност организационе културе, пословне филозофије и визуелног идентитета позоришта*, Универзитет уметности у Београду: Факултет драмске уметности - позоришта, филма, радија и телевизије, Београд, 2016. година

http: //eteze. arts. bg. ac. rs/bitstream/handle/123456789/137/doktorska%20 disertacija%20Ljubica%20Ristovski. pdf?sequence=2&isAllowed=y

Докторски уметнички пројекат: „*Дигитално позориште*“– *симбиоза виртуелног и стварног света у позоришној уметности*, УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ, 2015. година, Београд

http: //nardus. mpn. gov. rs/bitstream/handle/123456789/9672/Ana%20Uzelac_doktorski%20umetnicki%20projekat. pdf?sequence=1&isAllowed=y

Франсоа Колбер, „*МАРКЕТИНГ У КУЛТУРИ И УМЕТНОСТИ*“, Клио, 2010. године, Београд

Милена Драгичевић Шешић, „*Умет̄ност̄ и кул̄т̄ура от̄п̄ора*“, Клио, 2018. година, Београд

Тери Иглтон, „*Кул̄т̄ура*“, Клио, 2017. година, Београд

Интернет извори:

https: //www. oslobodjenje. ba/o2/kultura/pozoriste/teatar-snaznih-srednjoskolaca-392381

https: //www. juznevesti. com/Kultura/Bekjarev-Kulturu-formiraju-amaterske-glumacke-trupe. sr. html

https: //ezadar. rtl. hr/kultura/2060011/teatro-verrdi-organizira-festival-artakt-ii-s-fokusom-na-identitet/

http: //www. rtvbn. com/3864998/kultura-kljucna-za-identitet

http: //www. synergytheaterfest. com/sr/identitet-ne-sme-secanje-kulturu/

https: //www. oslobodjenje. ba/o2/kultura/muzika/jazz-ili-sloboda-umjetnickog-izraza

http: //teatar34. com/o-nama/

https: //lat. rtrs. tv/vijesti/vijest. php?id=329286

https: //masinaigre. hr/wordpress/

http: //www. bnp. ba/bnp/predstave/velika-scena/za-sta-biste-dali-svoj-zivot

https: //www. oslobodjenje. ba/dosjei/intervjui/nisville-teatar-ispod-ritma-ceznje

https: //anasttasic. wordpress. com/tag/andras-urban/

https: //www. nezavisne. com/kultura/pozornica/Dusan-Petrovic-Pozoriste-ne-oblikuje-mase-ali-oblikuje-pojedince/519664

http: //balkans. aljazeera. net/vijesti/festival-glumca-bih-konjic-grad-teatra

https: //niskevesti. rs/teatar-na-raskrscu-prvi-festival-drame-i-pozorista-balkanskog-kulturnog-prostora/

https: //snl. ba/post. php?id=2116

https: //jugpress. com/prvi-festival-balkanskog-pozorista-pocinje-11-marta/

https: //srpskainfo. com/festival-u-gradu-bez-pozorista-predstava-nevid-teatra-u-backoj-palanci/

https: //trebevic. net/kultura/lut-fest-njeguje-srpski-nacionalni-i-kulturni-identitet/

http: //www. seecult. org/vest/kultura-kao-osnova-identiteta

http: //www. politika. rs/sr/clanak/377491/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/%D0%88%D0%B5%D0%B4%D0%BD%D0%BE-

%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%88%D1%82%D0%B5-%D1%81%D0%B0-%D0%B4%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D1%81%D0%B5%D1%8 2-%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0

http: //europa. ba/?p=55707

https: //www. tportal. hr/kultura/clanak/josef-nadj-istrazuje-sto-je-esencija-teatra-20130605/print

http: //mojbar. net/kultura/predstava-crvena-odigrana-na-zimskoj-sceni-ljetopisa/

http: //latinica. spanac. rs/pozoriste. html

https: //www. danas. rs/kultura/amateri-na-sceni/

http: //teatarlevo. com/o-nama/o-teatru/

https: //kotteatar. weebly. com/1048108510921086. html

https: //sr. wikipedia. org/wiki/Maja_Miti%C4%87

http: //teatarlevo. com/predstave/sve-nase-predstave/aktuelne-predstave/rastibudilizovane-klejbezable/

https: //sr. wikipedia. org/wiki/%D0%88%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%84_%D0%9D%D0%B0%D1%92

https: //www. blic. rs/kultura/vesti/ceo-svet-jeste-pozornica-ali-nije-sve-pozoriste-kriticki-osvrt-milana-neskovica-na-52/21lw9nf

https: //www. life. ba/zena/selma-spahic-biografija-zene-bih/181189/

https: //bs. wikipedia. org/wiki/Jasna_Dikli%C4%87

https: //www. rtrs. tv/vijesti/vijest. php?id=329286

http: //mondo. ba/a753138/Magazin/Kultura/Dejan-Andric-Gluma-je-za-mene-apsolutna-sloboda. html

https: //www. infovranjske. rs/info/jelena-mijovi%C4%87-bora-stankovi%C4%87-pulsira-u-nama

https: //bfpe. org/intervju-nase-jelene-volic-pokusaj-da-se-kulturni-identitet-veze-za-nacionalni-osuden-je-na-neuspeh/

http: //europa. ba/?p=55707

https: //www. hrleksikon. info/definicija/potka. html

https: //en. wikipedia. org/wiki/William_Forsythe_ (choreographer)

https: //sr. wikipedia. org/wiki/Hugo_Klajn

https: //en. wikipedia. org/wiki/Storytelling

https: //en. wikipedia. org/wiki/Festival_d%27Avignon

https: //bs. wikipedia. org/wiki/Edinburgh

https: //www. fokus. ba/kultura/hnk-mostar-mostarsko-bosanskohercegovacko-hrvatsko-narodno-evropsko-i-savremeno-pozoriste/583806/

https: //hr. wikipedia. org/wiki/IP_broj

IDENTITIES OF CONTEMPORARY THEATER, HIS DEDICTION TO UPBRINGING AND YOUTH EDUCATION, SPECIFICATIONS AND DIFFERENCES BETWEEN THE DIGITAL THEATER AND PERFORMANCE

Abstract: *In forming what we are, that is, our identity, culture plays a very crucial role. The same is also the opinion of the Head of the Delegation of the European Union in BiH, Lars Gunar Vigemark. Given that culture survives social, economic and all other reversals in society, on the other hand, it should remain a strong support for national identity, as the Minister of Culture and Information of Serbia Vladan Vukosavljevic thinks.*

The paper emphasizes the importance of amateurism in the overall cultural achievements of one environment. According to the words of the famous Serbian actor Ivan Bekjarev, culture is formed at amateur festivals.

It is a very ramrkably delibaration of Marjana Glušac, an apprentice of literature, a dramaturge and amateur actress, about the importance and position of an amateurism in a local culture and its role in the society.

The creative laboratory of Jozef Nadj, a Serbian theater artist of Hungarian origin, produces the performances that affirm the theater as a whole artwork and where pedagogical work is being developed.

The paper points to the primary tasks of contemporary theater and what are his vision of the artistic future.

As it fits a single people, identity is primarily to preserve, as our famous Serbian actress Dragana Varagic thinks, we must be aware of the environment in which we live, and at the same time gather the audience, minority, but also majority.

Essentially, as one of the important things that the paper points to, is that young people should be able to offer quality cultural content that their criteria would not be formed by bad television contents, which become widely available, through new media and disturb the cultural balance, and threaten to make the most of their problems on the way to a more quality of the future for our society. It is very important to follow the path of "Juventafest", which offers an example of a positive story, a story that allows young people to feel theater art, to offer them meaning and make them better people.

The paper also highlights the work of the theater for young people that promote contemporary theatrical expression, while at the same time fostering the classical theater tradition. Certainly, the importance of the repertoire policy of the theater, and its influence on the formation of the identity of the theater.

In this time of universal communication, emerge the identities that communicate within the framework of the theater play in a modern, modern way, and it leads

us through the elements of jazz to digital theater and performance, which must always call for aesthetics - the ethics of modern theater.

Key words: *identity, culture, amateurism, amateur festivals, contemporary theater, Juventafest, youth theaters, theater art, contemporary theatrical expression, theater repertoire, theatrical identity, communicating identities, jazz, digital theater, performance*

УДК 792.072/.09:32
DOI 10.7251/AGN1220093S
Прегледни рад

Раде Симовић[1]
Народно позориште Републике Српске
Бања Лука

ПОЗОРИШТЕ И ПОЛИТИКА – О КУЛЕНОВИЋУ, О ЋОПИЋУ, О КОЉЕВИЋУ

Апстракт: Кад год се позориште успротиви актуелним плановима и идеолошким интересима власти, она на њега положи своју руку. Без обзира на природу политичког режима, власт је увијек против потпуне слободе изражавања драмског стваралаштва, тако да једном линијом дијахронијских продужетака историја цензуре вјерно одражава историју позоришта. Односно, ону страну позоришне историје која је, њеним утпливом, губила драматуршки и културни идентитет. О односу позоришта и комунистичке власти у бившој Југославији друге половине двадесетог вијека писали су многи аутори а наш је утисак да тема није довољно истражена, те да јој се треба континуирано враћати. Наша се истраживања посебно односе на Босну и Херцеговину у којој је политичка мимикрија исконски доминирала не само у вријеме комунизма већ и касније, у вишепартијском систему и његовим постдејтонским рецидивима. Значајни су писци увијек прве жртве, као наук и опомена, и отуда наша намјера да изнова сагледамо случај „драмских првијенаца“Скендера Куленовића, Бранка Ћопића и Николе Кољевића у контексту политичких збивања и културних посљедица оног и овог времена.

1 radesimovic@yahoo. com

Кључне ријечи: Куленовић, Ћопић, Коњевић, дијахронија, драма, комедија, позориште, политика, забране, рецидиви и сл.

О КУЛЕНОВИЋУ

Скендер Куленовић у току Другог свјетског рата обавља дужност партизанског политичког комесара а са потресном поемом *Стојанка, мајка Кнежпоља* постиже пуну афирмацију и глас сугестивног и дикцијски беспријекорног интерпретатора властитих стихова. То је, по мишљењу Јосипа Лешића, пресудно утицало на одлуку надлежних партијских форума да се Куленовић, заједно са Ником Милићевићем, одмах послије рата нађе на челу сарајевског Народног позоришта као редитељ и директор драме. Двије године касније објављује књигу *Комедије* у којој се, поред једночинке *А шта сад* налазе и комедије *Дјелидба и Вечера*. (Зборник, 1990; Куленовић, 1971)

Дјелидбу најављује Зећирага, члан Општинског одбора, и та вијест из темеља мијења постојећу ситуацију, постаје драмски покретач радње, средство којим се разобличава постојеће друштво показујући своје наказно лице на крају.

Цијели овај Одбор, од предсједника Тривуна Срдића и секретара Суље Сејдића Пршље, преко чланова Стевана Гака, Анте Брекала, Зећираге Алишића и Јозе Ивичића, па до Омера Мехурића, названог Помоћна Сила, као да је изашао из Стеријиних *Родољубаца*, сачињен је од неких нових Жутилова, Смрдића, Шербулића и Лепршића. (Јовановић, 1973, стр. 84-87) Једино распаљена и увријеђена Рабија, жена Помоћне Силе, *ни удовица, ни пушћеница, ни дјевојка*, покушава да истјера на видјело, не друштвену неправду и смутњу, него властити живот. Затурени негдје у пустоши примитивних и заосталих касаба (*шака кућа и шака јада*), названих алегорично Рупе, Глухе, Букве и Пузе, неуки, полуписмени и до грла оптерећени религиозним и националним нетрпељивостима и предрасудама – они у комедији *дјелидбу* добара постепено претварају у *дјелидбу* вјере и дина, крста, крижа и полумјесеца. (Лешић, 1990, стр. 228-238)

Куленовић као да слути да једна неправедна дјелидба може проузроковати другу, много тежу и опаснију, и зато он за своје јунаке нема ни симпатија ни милости. Импонује интелектуална храброст и отвореност са којом се, без околишавања и ублажавања, разобличава конфенсионална и национална подмуклост и менталитет *касаблијскої* примитивизма. Јасно је да су у слобод-

ном и сатиричном разобличавању примитивног наноса *босанске притворности* садржане највеће вриједности ове комедије али и истина да се у тој јасноћи крије суштински разлог за њено *скидање* са репертоара Народног позоришта у Сарајеву.

О томе је, након више од двадесет година, коначно проговорио и Нико Милићевић, напомињући на крају треће књиге *Изабраних дјела* (*Дјелидба, Вечера* и *Свјетло на другом спрату*) Скендера Куленовића, да је потребно обавијестити читаоца о *позоришној судбини* и *ових текстова*. Износећи фактографске податке о приказивању Куленовићевих драма на југословенским сценама, Милићевић не може да сакрије своје незадовољство и револт због њихове *зле позоришне судбине* у времену идеолошке и партијске ортодоксије и нетрпељивости. (Куленовић, 1971а, стр. 11-14)

Овај горки ламент није везан само за судбину *Дјелидбе* већ се, са укусом опорости, попут лајтмотива провлачи кроз ове напомене, упорно наглашавајући да је и у случају приказивања *Свјетла на другом спрату* примијењен поступак *пређутне забране*. Он наводи и године забрана: *Дјелидба* – фебруар 1948. године, док се „помјерање“*Свјетла на другом спрату* догодило у првој половини шездесетих.

Но ипак, и за сваки случај, Милићевић је и у наведенимн *Дјелима* из 1971. , и поред *жала* за злехудом позоришном судбином Куленовићевих драма, ипак објавио *другу* верзију *Дјелидбе*, која је битно измијењена у односу на ону која је објављена 1947. године, а указом од 5. 2. 1948. , *скинута* са репертоара сарајевске сцене. Друга верзија овог комада настала је десет година касније, у Мостару, на наговор његових пријатеља, посебно Сафета Чишића, тадашњег директора мостарског позоришта. (Куленовић, 1971, стр. 14-17)

Упоређивање прве и друге верзије *Дјелидбе* открива мноштво занимљивих детаља који рјечито говоре о Куленовићевом *измијењеном* односу према поетици комичног у односу на тему и идеју као и композицију комичне радње. Извршио је једну врсту аутоцензуре, *отупио* сатиричну оштрицу и *пригушио* најбољи дио драме, како би се вратио на позоришну, а вјероватно, и политичку сцену. Водвиљски олакшана, друга верзија *Дјелидбе* није изазвала никакве отпоре надлежних али је *коначно* увјерила Куленовића да је опстанак драмског стваралаштва, поред свих естетских чинилаца, прије свега питање партијске подобности. Зато се вратио сонету.

Слично *Дјелидби*, када су у питању представници народних

власти и активни учесници у народноослободилачком покрету (Суљо, Пршља и Стеван Гак), писац и у *Вечери* остаје досљедан у њиховој дехероизацији, обликујући сложене ликове са манама и врлинама, а не идеолошке свеце. И управо овај отворени, сатирични третман *нашеī новоī човјека* поново је изазвао оштра реаговања позоришне критике, истина, овог пута без реперкусија (бар не јавних) и забрана. Поводом приказивања *Вечере* у Народном позоришту у Београду (20. IX 1948), у режији Милана Ђоковића и Браслава Борозана, критичар Ели Финци, поред осталих примједби, замјера Куленовићу да се и сувише бави приватним животом јунака, улазећи непотребно у „тамни лабиринт наказних психолошких побуда и страсти, од љубавних до националних". (Финци, 1965, стр. 112)

Скендерова *драма̄туршка ӣрилаӣођавања* говоре о његовој вјери у праведност идеолошког система за који се борио и био спреман на *о̄творену* самокритику али и о коначном слому заслужног умјетника који је, након једне јавне и многих прећутних, позоришних забрана, завршио као редактор у листу Борба. (Ного, 2003, стр. 191-313)

О ЋОПИЋУ

Примјер Скендера Куленовића показао се као успјешна метода (нова власт није имала никакво искуство око драмског стваралаштва) и одмах је пренесена и на Бранка Ћопића, једног од најближих сарадника Скендера Куленовића.

Ако и овлашно упоредимо и разврстамо хронологију Ћопићевих актовки/агитовки (*Нове жене, Ударници, Дружина јунака, Мајор Баук...)* и објављених, написаних, и извођених/неизвођених драма (*Вук Бубало, Одумирање међеда*), пред нама се, паралелно, отвара још једна кутија идеолошких забрана и драматуршких контроверзи. (Лешић, 1990, стр. 154) Бориислав Михајловић Михиз, један од најлуциднијих српских драматичара и есејиста друге половине прошлог вијека, каже да је „Ћопић запажао и запазио много. Тако је, вели, сазнао да је људска душа сетна, мека и детињаста, а живот оштар као сечиво; да сваки човек носи по две главе: једну чврсто усађену на раменима јаве, другу негде повише у облацима маштања и жеља; да највише о животу знају (однекуд) старци и деца; да је човек добар не онолико колико у злехудом торбаку понесе хлеба него колико му у распевани глас стане срца; да суза блажи, да крик олакша, да смех лечи; да је сваки човек тајна за себе, прича за себе; да је тако увек, свуда, па и у његовој горовитој и вучарној земљи Босни. " (Поповић, 2005, стр. 81-82)

Драме/актовке попут *Нових жена*, *Ударника*, *Дружине јунака* и *Мајора Баука* написане су и извођене до 1950. године, њихова је порука васпитне природе, на *линији* владајуће идеологије и у функцији комунистичког поретка. То је, што би рекао Михиз, она једна глава *двоглавог* Ћопића. Она друга, што је *у облацима маштања и жеља*, прича је за себе и у том времену углавном *пребива* у Ћопићевим причама за дјецу. Овдје се приближавамо првостепеном закључку да су драматуршке контроверзе везане за Скендера Куленовића једна врста *отворене* сучељености писца и власти, док је Ћопић маскирана *мимикрија у покрету* и подложан је малим и великим *откривањима*. О малим (драматуршким) откривањима већ смо говорили наводећи његове драме/актовке смјештене у период од 1945. до 1950. године. Уз њих везујемо и усамљену комедију *Вук Бубало* у којој је вријеме ужаса и сатирања, пркоса и отпора, сагледано са хуморне стране. И док се код Куленовића (*Дјелидба* и *Вечера*) комично јављало из трења зла са злим, или као посљедица борбе добра са злим, код Ћопића у комедији *Вук Бубало* смијех пулсира из трења добра са добрим. Драма је написана 1960. године, годину дана након комедије *Одумирање међеда*, за коју је већ тада било извјесно да ће тешко *проћи* и бити изведена на сценама београдских позоришта. (Лешић, 1990, стр. 154)

Све наведене драме, осим *Одумирања међеда*, никле су из оне *прве* главе Бранка Ћопића, која је лукава и чува себе, а чува и ону другу, у *облацима*, онолико и онако колико је, и како је, постојећој власти на ползи. Није случајно сваки босански човјек тајна за себе, а Ћопић је посебна, и отуда његов заумни пароксизам и дозирано коришћење насљедне баштине. Паралено са актовкама (које су *уз длаку власти* и изводе се по цијелој Југославији), Ћопић у сатиричним причама поступно искушава критичке бодље свјестан да без тих алатки нема ни добре драме, комедије прије свега, за којом је трагао и коју је, завјеренички, *вребао* из засједе.

Увјерен у исправност ове и овакве процедуре, он је написао неколико ударних сатиричних прича и са њима, како напомиње Мирослав Егерић, ушао у ред „моралних историка наше постреволуционарне епохе“. (Егерић, 1970, стр. 23) То су биле, у првом реду, *Јеретичка прича,* затим *Фараон, Избор друга Сократа, Потрага за простим грађанином, Одумирање ногу, Одумирање срца* и др. *Јеретичка прича* предњачи међу наведеним сатирама. (Ћопић, 1978, стр. 159-167) Она се појавила 22. августа 1950. у „Књижевним новинама“са јасно наглашеним циљем: да из-

несе слику једног малог друштва угледних људи како користећи свој статус у друштву уживају у вили на мору, занемарујући обичне људе, одвајањем од народних маса. Стављајући под *нож сатире* људе из виших слојева, оне који се однарођују, Ћопић је први послије рата, као припадник владајуће идеологије и писац изнутра, покренуо критику друштва које има класе - онако како су то, прије њега, чинили Радоје Домановић или Бранислав Нушић.

Скендерову *Дјелидбу* директно забрањује комунистичка партија, док се та иста Партија (очигледно је да и њихова *драматургија* позоришних забрана суптилно напредује) са Бранковом *Јеретичком причом* игра скривалица и званично, нити забрањује причу, нити хапси писца, али зато његово драмско првенче (*Одумирање међеда*), *ставља на лед* и помјера ван републичких центара. (Како се *игра* Партија тако се и Бранко *понаша*. Отуд и податак да је Титове ријечи изречене у Загребу да Ћопића неће хапсити због Јеретичке приче, исјекао из новина и залијепио на врата стана говорећи: „Шта ја знам ко и када може доћи по мене, да ме води у бајбук, а кад то прочита, неће имати храбрости ни да зазвони“). (Поповић, 2005, стр. 85)

Овај биографски детаљ открива урођени *маниризам* Бранка Ћопића који ће се крајем седамдесетих, а посебно на крају прошлог вијека, очитати као *драматургија скривалица*, не само код наших него и европских драмских писаца. Ћопић је то, по угледу на Кочића, заметнуо у *Одумирању међеда*. Својој првој комедији сатирично/ироничног рукописа, која ће у том стилу и драматуршкој конструкцији, бити и посљедња, из разлога сличних Скендеровим. (Ћопић, 1978, стр. 5-93)

Инспирацију за *Одумирање међеда* налази у слабостима новог друштва, које је изневјерило очекивања и надања старих партизана. Срећа о којој су маштали и због које су у рату *живу ватру газили,* волшебно је нестала, претворила се у превазиђену фазу и ратну романтику о којој данас трубе само новинари, и то они јубиларни. Умјесто соцреалистичког трења *добра са добрим* Ћопић се, за разлику од Скендера, враћа *рецептури* ренесансне комедије и прикривеном сучељавању добра са злим. У њој се јављају двије комичке радње: једна везана за Мечку и разноврсне муњке и махинације које се предузимају у једној сељачкој радној задрузи а друга за изборе у срезу – бира се народни посланик. Случај *мечке* коју општински руководиоци лажно оптужују за голему штету нанесену задружној имовини - не би ли тако прикрили (и оправдали пред надлежнима) немилосрдно

расипање и арчење задружних добара (клање сточног фонда за потребе разних банкета у част државних и партијских делегација) - подсјећа нас на Давидовог јолпаза, с тим што је Мечка (хонорарно ангажована од једног циганина/мечкара) добила страшније размјере - величином и похлепом. Она је једини аматер у овом *моралитету* сурових професионалаца и зато се и не сналази у новој улози. То је насљеђе оне врсте *мимикријске* (драматуршке) конструкције којој је *дорасла* општинска администрација: Стојко, Лако, Дако, Рако, Миле и др. , али се зато *не сналази* Мечка - иако је читав живот на сцени. Могло би се рећи да је у *процесу драмске трансформације* Давид Штрбац *напредовао* у среског начелника за привреду а Јазавац *ретардирао* у Мечку и даровитост *изворног* штеточине *преточио* у посао глумачког дилетанта. Овим се, у сфери имаголошке композиције, бивши окупатори и њихове слуге, Судац и Писарчић, претварају у нове цивилизаторе, представнике народне власти. *Међеди* су узјахали *народну кобилу* и безочно је гоне да за њих вуче, док *глас јавности* (Новинар) патетично декламује *грандиозне резултате, натчовјечанске напоре, судбоносне заокрете* и сличне хвалоспјеве у славу владајућег друштвеног поретка.

У јесен 1966. године Савремено позориште у Београду званично је саопштило да је на репертоар стављен Ћопићев комад *Одумирање међеда*, комедија која је пуних осам година провела у фиоци ове позоришне куће. Па ипак, и поред *званичне* објаве, представа је заустављена – *није прошла*, и скинута је са репертоара прије премијере, по налогу Комунистичке партије. Праизведба је из центра позоришних збивања *помјерена* у унутрашњост - у Народно позориште у Зрењанину, сезоне 1966/67. (Поповић, 91; Лешић, 154)

Позоришна *судбина* Скендерових и Бранкових драма указује на опрезност и окрутност владајућих *идеолога* као и на *драму Побједника* који су им, као саборци, наивно повјеровали, да би потом, одбачени и разочарани, завршили као туђи људи. Скендер је то платио повлачењем у сонет а Бранко животом.

„У понедељак, 26. марта 1984. године, око 14 сати, популарни писац кренуо је у своју последњу шетњу – упутио се ка новом Савском мосту, оном који иде из Бранкове улице... Писац је шетао сам. Та шетња је трајала све до 19 сати. Неки пријатељи су га, из аутомобила, око 18 сати видјели на мосту... један пролазник је потрчао и повикао: 'Немојте... ' Самоубица је само одмахнуо руком... био је то Бранко

Ћопић... Окончао је живот на обали реке, где је преспавао своју прву ноћ у престоници... ". (Поповић, 2005, стр. 152-153)

О КОЉЕВИЋУ

У наставцима *побједника/пораженої* Скендера и *побједника/пораженої* Ћопића наставља се Никола Кољевић са својим јединим драмским текстом *Вечера пред пут* (1973). (Кољевић, 1974, стр. 153-177) О драми под називом *Случај драме – драма случаја: Вечера пред пут Николе Кољевића* исцрпно је писао Бранко Брђанин у истоименој студији објављеној у Зборнику радова *Портрет стваралаца Николе Кољевића*. Зборник је (дијелом) настао од саопштења поднесених на скупу истоименог назива, уприличеног као завршни округли сто Фестивала позоришта Републике Српске *Кочићева српска сцена* у Приједору 8. јула 2000. године. У њему је истим поводом објављен (прештампан) текст Јована Христића *Вечера пред пут Николе Кољевића*, првобитно објављен у новосадској *Сцени*, бр. 5, 1974. године, као поговор објављеној драми, као и драмска студија Предрага Лазаревића *Никола Кољевић и позориште*. (Зборник, 2001, стр. 109-149)

Предраг Лазаревић као земљак, старији колега и пријатељ Николе Кољевића, у наведеном тексту паралелно *свједочи* о његовој драми, стваралачкој енергији и животном путу, на начин да се овај есеј може читати и као узбудљива приповијест. Лазаревић, на почетку студије, истиче да је Никола Кољевић још као дјечак био свједок гашења свога оца кога је партизанска власт прво ухапсила да би му одузела имовину а потом онемогућила да је наново створи, иако је његово искуство и те како могло да користи и новом друштвеном поретку. Та ће *слика свијета* трајно обиљежити живот Николе Кољевића као што је *опечатила* и *рукопис* ове драме (*Вечера пред пут)*, који је исписан судбином *изданака српске грађанске класе* и конструисан као својеврсна трагедија апсурда. Драма се одиграва у стану Рада и Биљане, супружника и главних јунака, за вечером приређеном у част четири пријатеља из ђачких дана, који су присуствовали прослави матуре, скупу на коме се неформално своде рачуни. Поред Рада и Биљане драмску ситуацију (ради се, дакле, о бекетовском *чекању* и чеховљевском *ишчекивању*) равноправно обликују и њихови школски другови Сретен, Ацо и Милош. Сретен је *добри дух* бившег *троугла* (Сретен, Раде, Биљана), Ацо је голооточки *покајник - ревидер* а Милош је, по сопственом признању *једно велико ништа које има своју канцеларију и свој реферат*. Биљана

и Раде једино живе у завичају, док су остали, у привиду својих живота, у престоном граду (Ацо и Милош) или у Њемачкој (Сретен). А све их прогони *авет прошлости* садржана у простој чињеници да су потомци *грађанске класе*, која више не постоји. И што се јунаци више труде да се прилагоде и уклопе у нови поредак, то више тону и пропадају изнутра као да су од рођења инфицирани неком заразном и неизлечивом болешћу. Све ово је у првом слоју драмског *читања* вјешто замаскирано (а како и да не буде, аутор је професор драматургије) тако да се на том нивоу приче врте сладуњаве доскочице и готово мелодрамска скаска о љубави и пријатељству дозирана већом количином пића и кратких реплика свакодневне баналности. У другом слоју се назначене *баналности* иронијски заокружују у монологе и *позоришну метонимију* ововременог свијета без Бога. Отуда и један наизглед обичан драматуршки обрт у причи о чувару *парка* који је *из ништа и за ништа* извршио самоубиство. За Сретена је тај човјек „увек био мало ударен“, док је за Рада он „имао храбрости да повуче први потез... У име свега оног што је једном хтео и очекивао од живота“. (Кољевић, 1974, стр. 172) Наведимо још неколико реплика, баналности, које суштински утичу да се докучи крајњи смисао драме, попут: „на циљ се најбрже стиже пузећи“, „а онда на курс да учиш састав камена!“, „у самоуслузи имају три касе, али само једна ради“, „ништа ми више не треба, свега сам се већ довољно нагледао.“ (Кољевић, 1974, стр. 172)

Бранко Брђанин досљедно разголићује политичку и навијачку критику након праизведбе ове драме, 5. јануара 1973. на сцени Малог позоришта у Сарајеву (од 1975. преименовано у Камерни театар ‘55) у режији Јосипа Лешића, и бањалучке премијере 14. новембра исте године у режији аутора, и прецизно *доказује* да је за *брзо умирање* ове представе, како у Сарајеву тако и у Бањој Луци, прије свега *пресудила* политичка неподобност текста и аутора. (Зборник, 2001, стр. 123-153)

А то се већ може приписати *хронологији* једног од чврстих разлога у одлуци Николе Кољевића да се почетком деведесетих година прошлог вијека политички ангажује и оснује Политички савјет за међустраначку сарадњу при Српској демократској странци. Био је његов први предсједник, потом члан Предсједништва Босне и Херцеговине, изабран на првим (обновљеним, након пола вијека) вишестраначким изборима, одакле ће *изаћи* на Пале у неизвјесност грађанског рата (април 1992) као први потпредсједник Републике Српске. (Кољевић, 2008)

Кољевићев драмски *јунак* Раде, даром наслућеног *краја представе* и неслућеног *провиђења пишчевог живота* у *чворишту* Драме, *поводом случаја чувара парка* каже: „Он је био обичан, мали човек па опет није могао да издржи. Али је имао храбрости да себи погледа у лице и види како изгледа“.

И Никола је на самом крају 1997. године *имао храбрости* и *погледао* - не у лице *Другог* већ у маску *Ближњег*. И пресудио, себи![2] И видио: *вапај* Скендерове *ампутације* и *мук* Ћопићевог *пада*. Видио је *случај Драме* односно *Драму двапут Пораженог* (навели смо да је отац Ђорђе, као припадник буржоазије, страдалнички *одумирао* у Бањој Луци, послије оног рата, на очиглед свих и пред очима породице) у чворишту удвојених: Оца и Сина, Пораженог и Побједника, и обрнуто. (Зборник, 2001, стр. 114)

Довољно је да поредамо наслове *политички неподобних* драма (*Дјелидба, Свјетла на другом спрату*, *Вечера, Одумирање међеда, Вечера пред пут...)* па да уочимо *имаголошке силнице* које их повезују као историју *наставака* и помирују у драматичном агону драмских аутора и владајућих идеологија. Ради се о драматичарима рођеним у Босни и Херцеговини који су свој културни и национални идентитет дуго преиспитивали у оквирима једне идеологије. (Потом су приступили чину својеврсне *операције идентитета* у коме се није само *ретардирало*: друга верзија *Дјелидбе*, повратак под скуте владајуће идеологије у *Вуку Бубалу,* безазлена цитатност у *Вечери пред*

2 Љубомир Зуковић, пријатељ и колега Николе Кољевића са Филозофског факултета у Сарајеву, записао је, након Николине смрти, сљедеће: „Човека узорне европске културе, најлепшег представника српске грађанске интелигенције, родољуба најплеменитијег кова, сурове околности су гурнуле у политичку арену. У њој га је, као већину нас, уосталом, више тога сналазило него што је сам имао политичког нерва и вештине да се снађе, зато је, ваљда, не без горчине, и приметио: ‘Знам да су Срби и искрен и срдачан народ, али нисмо увек на нивоу обнове господствености и духовне отмености’. Пожелео је у име свих нас, и у томе би га требало подржати, да нам што пре ‘култура буде значајнија од политике’, и да нам ‘култура буде сржж политичког опредељења. “- *Никола Кољевић (1936-1997)*, у: *Портрет стваралаца...* 2001. Ради поређења, један други Николин колега, пјесник Марко Вешовић, исписаће у тексту *Звјерињак*, објављеном у часопису *Сарајевске свеске*, децембар 2003. , број 4. , одјељак о Николи Кољевићу у коме, између осталог, каже: „Дошао је, међутим, децембар 1992. године, кад је било пљуни-смрзни, четници нам искључили струју, а дрвета ниоткуд ни цјепке, па сам наложио око 600 књига из своје библиотеке. Прве су дошле на ред, разумије се, књиге паљанских разбојника и њихових помагача из Београда: прије него их бацим у ватру, насумично их расклопим и прочитам по коју строфу или цијелу пјесму, реченицу или пасус, којих се више не сјећам, а штета је што их нисам прибиљежио, јер би се од њих и од мојих примисли док сам овако листао сочињенија српских нациста могла направити ваљана приповијест. Али никад нећу заборавити како су ми, кад сам отворио Кољевићеве *Иконоборце и иконобранитеље*, очи пале, посве случајно или под упливом сила о којима не знамо ништа, на пасус који се завршавао реченицом: *У тежњи да постане више него што јесте, Мајдет буквално уништава себе*. ’Те ријечи би могле красно послужити као епитаф на гробу Николе Кољевића. “- 197.

пуш – већ и сурово *алшерирало* све
до самоубилачких чинова.)[3]

ЛИТЕРАТУРА

Егерић, М. (1970). *Срйска йослерашна сашира*, Београд: СКЗ.

Зборник. (2001). *Йоршрешсшвараоца Николе Кољевића* (приредио Ранко Поповић), Српско Сарајево/Бања Лука: Републичка установа за културу „Срна Фест“.

Јовановић, Р. (1973). *Драма*. Богдановић, М. *Родољуйци Јована Сшерије Йойовића у срйској књижевној кришици*. Београд: Нолит.

Кољевић, Н. (1974) *Вечера йред йуш*. Сцена, бр. 5. Нови Сад: Стеријино позорје.

Кољевић, Н. (2008). *Сшварање Рейублике Срйске*, књига 1. и 2. Београд/Бања Лука: Службени гласник.

Куленовић, С. (1971). *Изабрана дјела*, (приредио Нико Милићевић), књига трећа. Сарајево: Свјетлост.

Зборник. (1990). *Позориште и власш у уйославији*. Лешић, Ј. *Не криви оїледало ако ши је лице ружно*. Сцена, март-јуни. Нови Сад: Стеријино позорје.

Лешић, Ј. (1990). *Савремена драмска књижевносш у Босни и Херцеїовини*, бр. 1-2. Тузла: Позориште – часопис за позоришну умјетност.

Ного, . Р. П. (2003) *Дела Рајка Пешрова Ноїа – Обиље и расай маширије*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Ћопић, Б. (1978). *Сабрана дјела Бранка Ћойића*, књига седма. Сарајево/Београд: Свјетлост/Веселин Маслеша/Просвета, Београд.

Финци, Е. (1965). *Мање и више од живоша*, књ. I. Београд.

3 Причи додајемо и *случај комедијанш* књижевника, сликара, драмског писца, ратног извјештача, колумнисте, Момчила - Моме Капора, рођеног у Сарајеву, чија је представа Vox humana (премијера 8. децембра 1972) годинама извођена на репертоару зеничког Позоришта и један је од највише играних (96) и награђиваних (Ловоров вијенац и др.) позоришних пројеката у историји ове Куће. Игром случаја, текст су, по угледу на зеничку представу, извели позоришни аматери из Тешња на Смотри аматерских позоришта у Призрену. Извођењу тешањских аматера, опет игром случаја, присуствовао је Махмут Бакали, тада предсједник Покрајинског комитета СК Косова и писмено извијестио ресорног колегу Бранка Микулића у Сарајеву како је у Призрену гледао босанску (идеолошки сумњиву) представу *Vox humana*. Микулић је одмах задужио партијског егзекутора Хасана Грабчановића да *извиди и очисти шерен* а овај, опет, своју десну руку Хрвоја Иштука. Иштук је умјесто у Тешањ (водвиљска комедија забуне) *зайуцао* у Зеницу. „На партијском састанку у Позоришту Иштук је одмах осуо пољбу на представу Voks humana зеничког Позоришта, која апсолутно није имала никакве везе с представом аматера из Тешња. (...) Да се не би вратио у Сарајево „празних шака“и изашао пред свог наредбодавца необављена посла, Иштук је ултималтивно захтевао да се представа скине с репертоара, јер ‘ионако је већ довољно играна’“. - свједочење Зорана Ристовића, редитеља зеничког Позоришта, у: Сцена, 2-3, 1990, 239.

УДК 792.97:792.071.2
DOI 10.7251/AGN1220105G
Прегледни рад

др Александар - Саша Грандић

ЛУТКОВНОСТ КАО ОСНОВА БУДУЋНОСТИ ПОЗОРИШТА

1. УВОД

Лутковност је један од најкомплекснијих театролошких термина, јер обухвата неколико разноврсних сегмената као што су примарна естестко-ликовна вредност лутке и њена семантичко-симболичка одређења. То значи да се лутка неретко испољава као прва естетско-ликовна вредност коју дете усваја. Под лутком овде, свакако, не треба априорно да се подразумева хуманоидни предмет од пластике, већ је то субјекат који може собом да изрази низове засебних егзистенцијалних ентитета са разноврсних аспеката, зависно од маште оног који израђује лутку, а у складу с тим може да буде начињена од разноразних материјала и елемената. Међутим, управо избор објекта који се претвара у лутковни субјект и материјала од којих је сачињен опредмећује примарну естетско-ликовну функцију лутке. У том контексту основни је захтев тај да лутка не буде „лепа“већ да буде естетична, односно да собом носи, изражава, али и одражава пуну ликовну вредност. На тај начин лутка се испољава као потпуни ликовни знак (икона) живог сценског лика чију егзистенцију (иманентни + трансцендентни план) изражава сигнална вредност тог знака. Тако лутка престаје да буде „слеђени кадар“једног психо-

лошког стања или процеса, већ се, зависно од вештине и маште луткара, испољава као носилац низа психолошких процеса и стања преко којих се деца, а каткад и одрасли, срећу и упознају са разноврсним карактерима и њиховим особинама. Конкретно то значи да *лутковност* обухвата, али и изражава све ликовно-естетске, али и психолошке вредности представљеног карактера у доменима семантичко-симболичке каузалности. Због тога се лутка јавља и испољава као дејствени субјекат, али и објекат у ритуално-магијској сфери било да изражава или одражава еротичка или хтонична стања и (ли) збивања. Тим пре што се у доменима европске културе лутка превасходно појављује као активни дејственик позоришне игре и то у великом броју разноврсних функција било као илустративни лик приповедања, као замена глумцу у илузионистичком позоришту лутака, или као ликовни знак сценског лика у алтернативном позоришту, док се, насупрот овоме, у Африци, Азији, Северној Америци, појављује у предтеатарским и прототеатарским облицима и дешавањима.

1. 1. Порекло лутке

Да бисмо правилно одредили исходишне тачке употребе лутке у савременом позоришту, нужно је да сагледамо предтеатарску и прототеатарску употребу лутке у раном добу цивилизације, родовско-племенској заједници, а чије трагове и данас налазимо код извесних племена у Африци, појединих групација у Азији и индијанској заједници у Северној Америци. Прототеатарска функција лутке може да се подели у три сегмента:

а) идол = непомична фигурална скулптура која представља једно или више божанстава или претке,

б) фетиш = помична фигура (удови) на постољу која представља аколите или пратиоце идола,

в) талисман = фигурина која је служила за „заштиту“од света духова, а колико је велика његова вредност сведочи и то да и данас Индијанци у резерватима Северне Америке нарочито чувају своју „медицину“, односно кесицу са талисманом и неким другим елементима као што су свети прах или свете траве које им омогућавају „трајну“заштиту.

Предтеатарска употреба лутке заснива се на низу ритуално-магијских обреда Африке и Азије. На основу радова Клода Леви-Штроса и Мирчеа Елијадеа запажамо да је примитивни човек могао да разуме симболичке вредности уметности, односно да су успевали да направе јасну динстинкцију између приказиваног (интендираног) и стварног (реалног) света, при чему је функција приказивача била у сфе-

ри „прелаза“, односно онај, који је имао задатак да помоћу лутке дочара одређени догађај, био је неко је био у блиском контакту или са светом духова (предака) или са светом божанства. Према сачуваним подацима марионете потичу из Нигерије, из регије Обио Ибана, односно засеока жена чаробница. Предање казује да је Етук Вио из племена Акпан доспео у свом путовању дотле да је видео како се духови умрлих предака служе лутками, али су га они, пошто је њихову тајну открио људима, казнили смрћу. На овај начин су лутке од почетка повезиване како са сакралним, тако и магијским светом, а за њихову израду су биле задужене посебне чаробнице. Доцније ту улогу преузимају и мушки чаробњаци. Како су се одређени магијски елементи приписивали ковачима, то су они, најчешће, бивали задужени и за израду лутака. [1]

Са друге стране у Кини у доба династије Чоу (770–256 п. н. е.) погребна поворка истакнутих личности састојала се и од сламнатих страшила са маскама у функцији чувара гроба. Крајем владавине ове династије страшила су замењена дрвеним луткама са покретним удовима. Маске су спаљиване, а лутке су враћане људима који су их израдили. То су биле посебно специјализоване занатлије, с тим да су они обезбеђивали и музичку пратњу као и манипулацију луткама. На тај начин погребне церемоније могу да се сматрају исходиштем кинеских луткарских представа и плесова под маскама које су изводили глумци. [2]

Насупрот хтоничним ритуалима су ритуали плодности где се лутке јављају у крајње отвореној сексуалној функцији и форми. Како наводи Елијаде: „Веома често, особито у Африци и Океанији, омладина после иницијацијског чина обрезивања ужива у великим сексуалним слободама. Ту чињеницу ипак не треба мешати са разузданошћу, јер се не ради о сексуалној слободи у савременом десакрализованом смислу те речи. Као и све остале животне функције, тако је и сексуалност у примитвним друштвима била оптерећена сакралним. Оно је начин учешћа у фундаменталној мистерији живота и плодности“. [3] У таквој функцији налазе се и лутка и луткар у ритуалима плодности афричког племена Јоруба, у коме се користи лутка *їеледе,* током сетве јаре пшенице, при чему се ритуал састоји од низа плесова на чијем крају изабраници воде љубав наочиглед свих, а одабрани младићи имају непосредан однос са самом земљом.

1 Maryse Badlou, *L`ombra i la marioneta o les figures dels dues,* Publication de l`Institut del Teatre, Barcelona, 1988, p. 21
2 Rinnie Tang, *From the Funeral Mask to the Painted Face of the Theatre,* The Drama Review, T. 96, 1982, p. 63
3 Мирча Елијаде, *Мистична рођења, Иницијација, обреди, тајна друштва,* Fabula Nova, 2005, стр. 50

Лутке су током плеса имале задатак да на веома симплификован начин дочарају сам полни чин. Такве лутке са пренаглашеним, рутавим гениталијама присутне су и у Камеруну, Габону и Конгу, а израђене су од дрвета и рафије. [4] Театар сенки уз наглашено коришћење лутке у оквирима ритуала плодности налазимо и код северноамеричког племена Хопи из Аризоне (САД) у ком учествују шамани и играчи „качинас“. [5]

Посебно место у објашњењу порекла лутке имају и ритули исцељења. У њима се паратеатрално и прототеатрално сустичу на веома занимљив начин. Наиме, игра шамана током обреда исцељења подразумева не само одређене покрете тела, нарочито изговарање прецизно одређених говорних елемената, већ и употребу лутке. У овим ритуалима лутка има вишеструку функцију. С једне стране она је објекат у који треба да се пресели нездрава сила, с друге то је „заменско тело“које треба да „прими“злодуха болесног или рањеног човека, а с треће то је источник здраве и позитивне енергије која треба да прокола телом невољника. Међутим, у било ком од ових облика да се испољи лутка је овде првенствено сагледана као „друго тело“, а управо на том одређењу се заснива и савремено позиционирање лутке у данашњем позоришту. Модернисти су, тако, захтевали да лутке замене глумце. Едвард Гордон Крег (1908) чак избацује глумца у корист надмарионете, да би 20-их година 20. века ограничио на стилизацију глумачке радње у правцу остваривања „модела човека у покрету“налик на лутку.

2. САВРЕМЕНО ОДРЕЂЕЊЕ ЛУТКЕ И ЛУТКОВНОСТИ

2. 1. Стилови позоришта лутака и ликовна уметност

Промене у уметности које је донео почетак 20. века биле су толико силовите и снажне да су у целости промениле ток и карактер стваралаштва на свим пољима. Појава нових научних дисциплина, а доцније и самосталних научних области, као што су психологија и лингвистика, а доцније, комуникологија, информатика, кибернетика... довели су до тога да се стваралаци све више окрећу новим естетичким тенденцијама настојећи да у што већој мери свој рад усагласе са тим новим научним токовима. Последица свега тога била је и појава нове естетике луткарског позоришта које се сада све више испољава као самостално стваралачко поље, а не као „илустрација“задате теме или при-

4 E. T. Kirby, *Ritual Sex, Anarchic and Absolute,* The Drama Review, T89, 1981, p. 4
5 Armin W. Geertz and Michael Lomatuway`ma, *Children of Cottonwood. Piety and Ceremonialism in Hopi Indian Pupperty,* University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1987, s218.

че како је то било у класично доба. Оно што бисмо могли да означимо као „оживљену ликовност“односно као ликовни знак који је у целости подређен драмској књижевности, односно без обзира на то да ли је реч о античкој или ренесансној лутки, односно да ли је она из Азије, Европе или Блиског Истока, њена функција је јединствена – илустрација драмске радње, а ликовност саображена естетским захтевима епохе. Насупрот томе 20. век доноси велику промену, а то је формирање тзв. ликовног позоришта. Иако је по својој вокацији позориште синтетичка, синергична и синкретичка уметничка целина, у којој сваки од сегмената функције и по себи, али и за себе, саодражавајући и саображавајући тзв. општи склад, „ликовно позориште“, ипак, се издваја и то, пре свега, захваљујући стваралачким потенцијалима и делима: Оскара Кокошке, Казимира Маљевича, Василија Кандинског, Пабла Пикаса, Ђакома Бале, Енрика Прамполинија... Док је класично луткарско позориште настојало да у што већој мери опонаша позориште глумца, при чему је техника израде и начин вођења имао кључну улогу, ново гледиште доноси Пабло Пикасо када, 1917. године, за представу *Парада* припрема костиме по узору на лутку. С друге стране Пол Кле, Александра Екстер, Софи Таубер, Георг Грос, интензивно и активно раде у луткарским позориштима креирајући лутке по захтетива својих личних поетика и стваралачких интенција на начин да добијају јединствени ефекат својих „оживљених слика“чиме још јасније и снажније врше дистрибуцију својих примарних поетичких узанси. Што се тиче рецепције и перцепције овако исказаних дела, довољно је само овлаш да се завири у тадашње критичке написе и да се стекне утисак како публика, навикла на традиционалну, фигуративну представу, није могла до краја да схвати, али и прихвати ову нову естетику и поетику луткарства. Ипак, ликовност експресионизма, дадаизма, футуризма, надреализма, кубизма, оп-арта извшила је неповратни утицај на ликовност луткарског позоришта и опредметила лутковност као један од кључних есетских феномена не само 20. века, већ и прве половине 21. века. Било да је реч о карикатуралним и (ли) симболистичким и ретким апстрактним елементима ликовност луткарске представе заувек је измењена на начин да се њој сада приступа са великом пажњом и на начин да се што више добија ефекат „слике у покрету“, чиме се и најмлађа публика уводи у свет ликовности и то тако да се ликовни знак одређује, али и прихвата са више разнородних становишта. Ангажман које он носи са собом

аспектуализује се и са примарног реципијентског становишта, али и са позиција које је задала и одредила естетско-поетичка визура самог аутора. На тај начин се стил ликовног дела непосредно преноси у језик позоришних форми и изражаја дајући им карактер и печат трајне уметничке оријентације. Стога и можемо да говоримо о симболичком, ексресионистичком, дадаистичком, фовистичком и (ли) кубистичком или ма ком другом стилском одређењу позоришта лутака. У том контексту веома је важна и појава тзв. импровизоване лутке, нарочито након 60-их година 20. века када се јавља нова снажна тенденција у луткарском позоришту, а то је *фолклоризација*. Народна магија, ритуали, обичај, традиција и култура све више заокупљају разноврсне ствараоце, поново се оживљава интерес за примарно, тзв. наивно сликарство. По узору на стваралаштво Русоа Цариника, све више пажње се поклања аутохтоним, самоуким, сликарима наивцима. Наива тако продире у светске галерије, а њене основне ликовне компоненте напросто „улећу“у позориште лутака градећи нову естетику и дајући нова естетско-поетичка одређења сценског дела. За разлику од артифицијелне лутке са почетка и средине 20. века било да је реч о гињолу, марионети, јавајки, ручној лутки и сл. , где је примарно одређење било да се што више елемената ликовности угради у њихов засебан „живот“, средином 60-их и 80-их година 20. века долази до повратка изворности. Лутка све више добија „наивни“првобитни изглед, настоје да у што већој мери искажу људску фигуру на начин како је виде наивни уметници или деца. С друге стране је појава неоекспресионистичког позоришта које, опет, са своје стране, настоји да преко модела „нове фигурације“, преко снажних, наглашених, неретко и предимензионираних ликовних елемената опредмети „нову реалност“искаже „нови живот“. Такве тенденције нарочито су присутне у савременом позоришту првих деценија 21. века. Антиципирајући продуктивно наслеђе 20. века савремено позориште исказује естетичко-поетичке форме засноване на укрштању разнородних стилских и формалних ликовних тенденција. Било да полази од „естетике свакодневице“ („Глава Бика“П. Пикаса) или од енформелистичке позиције „нове слике“ („Птица“Ц. Полок), ликовна естетика савременог позоришта жели да се одреди како према психологији, тако и према кибернетици као најважнијим сегментима савремене драме. Зато једну од стилских формација, али и тенденција савременог луткарског позоришта и можемо да назовемо кибернетизмом, јер се данас, можда више него икада, зарад техничко-технолош-

ког напретка, захтев за потпуном аутономијом лутке све више претвара у непосредну стварност употребом аутономних робота. Свакако да ће даљи развој кибернетике да донесе и низ нових естетичко-поетичких одређења те и такве врсте луткарског позоришта и сценске игре.

2. 2 Лутковност и карактер у савременом позоришту

Разноврсност стилских формација у доменима ликовности условила је исту такву појаву и у контексту психолошке профилације лутке. Преставши да буде илустрација текста или да бива сведена на само један изражајни карактер – тип или израз само одређене емоције, лутка се све више приближава веома сложеној изражаној драмској структури на начин да примарна Хипократова подела личности: сангвиник, колерик, меланхолик и флегматик, сада, у погледу остварења лутковности, бива у потпуности саображена са Јунговом поделом на 16 типова личности. На тај начин луткарска представа све више добија истински драмски карактер, односно поистовећује се са садржајима драмског позоришта, чиме се све више приближава и одраслијој публици (адолесценти), али и одраслима. Комбиновање драмске игре и игре лутком у позоришту за одрасле анимацију све више уводи у потпуно драмски изражај. Ритуално-магијски карактер лутака сад добија ново рухо драмског позоришта, а аниматор све више постаје глумац под маском или са маском, зависно од сложености лутке којом управља. Уједно ово је омогућило и разноврсну диструбицију текстуалног предлошка, па се у игри са лутком налазе и адаптације Хомера, Шекспира, Шилера и других великих аутора како античке и класичне књижевности тако и „савремених класика“, те се захваљујући новом одређењу лутковности добија и већа и шира дистрибуција најквалитетнијег драмског текста код најмлађе и младе публике. У том контексту испољава се истинско формирање укуса, а не сукуса одређених негативних вредности, тим пре што највредније и најбоље у доменима игре за децу (по)остаје изворни драмски театар са свим вредносним параметрима. Истовремено, овако позиционар глумачки задатак аниматора, доводи до тога да се све више инсистира на психолошком нијансирању, односно да се мотивишу поступци, радње, али и карактери протагониста. Више није довољно да се подразумева да је „зла вештица – зла“, већ се све више објашњава природа њеног зла. Тако се код деце постиже јединствен ефекат како упознавања са одређеним појавама и њиховим манифестацијама, тако и

са оним поступцима који доводе до уобличавања истински позитивних карактерних особина. Брисањем дистинкција између анимираног филма и савременог луткарског позоришта, а што је директна последица научно-технолошког напретка, лутковност се испољава и као посебна вредност визуелног знака опредмећена у неколико нивоа, а што, првенствено, зависи од режије и избора стилских изражајних средстава, односно у којој мери се користи видео-бим (и)ли компјутерска анимација и (ли) роботика. У сваком случају, повећан степен мотивације и профилације психолошких процеса и стања омогућава да се код млађе публике изгради и развије логичко размишљање. Зато и можемо да истакнемо чињеницу да лутковност није само естетски феномен, већ да је она окосница испољавања, али и непрестаног развоја и усавршавања квалитетног савременог позоришта за децу.

3. ЗАКЉУЧАК

Из свега наведеног прозилази да лутковност не обухвата само ликовно-естетски сегмент лутке, већ се односи и на све сегменте игре са лутком, али и на све елементе који конституишу позориште лутака у целости. То значи да без лутковности није могуће да се прецизно одреди стилско-формацијски поредак и жанр како саме инсценације, тако и свих њених делова, већ она омогућава и да се текстуални предложак драматуршки развије или лакше и једноставније прилагоди за инсценацију. Дакле, лутковност зато и јесте један од најкомплекснијих театролошких термина, али и естетско-стилски феномен у доменима луткарског позоришног стваралаштва. Евидентно је да је што је већа заступљеност лутковности како у режијском, тако и сценографском, али и драматуршком стваралаштву то се остварује већи и снажији ефекат дејства представе на публику. Овај ефекат бива појачан квалитативним сегментима лутковности, јер се првенствено преко њега намећу истински вредносни судови и ставови код најмлађе публике, а која исте тек треба да усвоји и формира, па се већ у најранијим годинама позоришне публике формира *укус,* а не *сукус* као најважнији нужни предуслов доцније не само позоришне естетике. Усвајајући преко лутковности квалитативно изражене и формиране ликовно-естетске знаке и симболе, најмлађа публика их лако саображава са језичким и музичким конотативима формирајући тако нову, властиту, целину у којој доминира не само разумевање виђеног садржаја, већ и његово вредновање. На овај начин формирано критичко мишљење заувек остаје. Зато, с правом, може-

мо да констатујемо да је лутковност истинска окосница будућности позоришта, јер антиципира све оне елементе који су неопходни да се изгради стваран вредоносни естетски суд, да се изобрази логичко мишљење и да се оствари пуни потенцијал аргументованог критичког мишљења. Свакако да из сусрета са лутковношћу у најквалитетнијем облику њеног израза, израстају и нове генерације свих сегмененатa позоришног деловања, а свакако да се стиче и окосница научно-критичког погледа на свет. Емотивни набој изражен преко ликовне симболике, музичке завесе и поруке текста, такође је незаобилазни елемент лутковности који омогућава да се осећајност мотивише и изрази на начин да деца, али и одрасли, лако разазнају примарне категорије саодноса добро-зло, али и да препознају и схвате низове нијанси у том односу, а то, управо, и јесте основни задатак лутковности у односу на емотивни садржај. Упознавање и разјашњавање низа емоција и емотивних стања омогућавају раној позоришној публици да се „увуче“у интендирани свет уметности, да га прихвати и тумачи на себи својствен начин, те да се тако уобличи не само логичко, већ и да се развије критичко мишљење, а самим тим да се створи истинска како позоришна, тако и општекултурна публика која је у стању да вреднује, али и објасни предочени садржај. У том контексту су, дакле, лутковност и сви сегменти игре са лутком прелиминарни фактори у креирању окоснице позоришне будућности, а што су елементи лутковности израженији и изграђенији то су, исто тако, развијенији и модели антиципације код публике која тако постаје непосредни протагониста непрестаног захтева за усавршавањем квалитативне понуде позоришне продукције чиме се, додатно, осигурава и управљање квалитетом као једном од веома важних компоненти будућег позоришног живота. Стога можемо да закључимо како без квалитетне и брижљиво изнијансиране лутковности нема ни истинских залога за будућност позоришта и позоришне уметности.

УДК 347.77/.78:331.106
DOI 10.7251/AGN1220115D
Прегледни рад

dr Svetlana Dušanić – Gačić[1]
dr Zorana Agić [2]

EKONOMSKI ZNAČAJ INTELEKTUALNE SVOJINE

Sažetak: *Pojam intelektualne svojine, prema Institutu za intelektualno vlasništvo BiH, odnosi se na tvorevine uma kao što su pronalasci, književna i umjetnička djela, simboli, nazivi slike te dizajn koji se koristi u industriji. Analizirajući značaj intelektialne svojine, postavlja se pitanje: Na koji način motivisati ljude da žive od svog kreativnog rada? Kako da taj trud i rad bude nagrađen? Pretpostavka da čovjek živi od svog rada je temelj civilizovanog i savremenog, post-industrijskog doba. Prema tome, zaštita intelektualne svojine mora da postoji i da se njene odrednice poštuju radi jednog cilja, a to je da doprinosi boljem životu ljudi. Predmet rada jeste stanje zaštite prava intelektualne svojine u BiH. Autori su koristili opšte i posebne metode istraživanja, odnosno analitičke, osnovne, sintetičke, metode prikupljanja podataka i opšte naučne metode.*

Ključne riječi: *intelektualna svojina, pravo, rad, post-industrijsko doba*

Summary: *The idea of intellectual property, according to Intellectual Property Institute of BiH, is referred to the mind creation, such as inventions, artistic works, symbols, names, pictures and designs used in industry. While analyzing importance of intellectual property we must make a question: How this effort can be valued. The assumption that one can live from his own work is the foundation of civilized modern postindustrial age. However, the intellectual property must be protected*

1 svetlanadg@blc. edu. ba,
2 zorana. agic@blc. edu. ba,

as well as it's headings in order to contribute the better living to the world. The object of this work is the condition of intellectual property protection in Bosnia And Herzegovina. The authors will use general and particular methods of research, ie analytic, basic, synthetic, methods of collecting data and general scientific methods.

Key words: *intellectual property, law, work, postindustrial age*

UVOD

U eri globalizacije korporativna intelektualna svojina je danas vrijednija od fizičkih resursa. Prema tome, kako organizacije postaju svesnije sopstvenog intelektualnog kapitala, bez obzira na to da li su to patenti, licence, tehnologije, koncepti novih proizvoda, vještine upravljanja, marketinške i tržišne informacije, obaveštenja o konkurentima, znanja o procesima, istraživanja o stejkohlderima, to će upravljanje zahtijevati konstantan nadzor. „I ne samo da savremena organizacija mora da kreira znanje, ona mora i da uvećava vrijednost. "[3]

Možemo poći od toga da je stvaranje materijalnih vrijednosti sve više rezultat nematerijalnih faktora, a proizvodnja se temelji na znanju, sposobnosti i inovativnosti zaposlenih. Zbog toga je povećanje udjela znanja u novostvorenoj vrijednosti glavna karakteristika nove ekonomije u 21. vijeku.

Ovaj rad baziraćemo na tome da je znanje ono što stvara vrijednost i što je više ljudi uključeno u podjelu znanja ono ima veću vrijednost, jer se povećava, proširuje i produbljuje znanje. Istaknućemo da je za intelektualni kapital važno da obuhvata neopipljive resurse, na njemu se zasniva konkurentska prednost, tako da danas stvara skoro 80% ekonomske vrijednosti, a stvaranje vrijednosti i vrijednost kompanije su rezultat snage intelektualnog kapitala.

U prošlosti su neophodni resursi za postizanje društvenog rasta i razvoja bili kapital, prirodni resursi i rad, dok se u današnjoj ekonomiji, zasnovanoj na znanju, ta značajnost pomjera prema intelektualnom potencijalu, posebno intelektualnoj svojini. Ovaj resurs postao je veoma moćan alat i temelj kreiranja drugih vrijednosti u savremenom poslovanju.

Pojam intelektualne svojine, prema Institutu za intelektualno vlasništvo BiH, odnosi se na tvorevine uma kao što su pronalasci, književna i umjetnička djela, simboli, nazivi, slike te dizajn koji se koristi u industriji. Analizirajući značaj intelektualne svojine, postavlja se pitanje: Na koji način motivisati ljude da žive od svog

3 Drucker P. , (2003), *Moj pogled na menadžment,* Adižes, Novi Sad, str. 24.

kreativnog rada? Kako da taj trud i rad bude nagrađen? Pretpostavka da čovjek živi od svog rada je temelj civilizovanog i savremenog, post-industrijskog doba. Prema tome, zaštita intelektualne svojine mora da postoji i da se njene odrednice poštuju radi jednog cilja, a to je da doprinosi boljem životu ljudi. Važno je naglasiti da do kršenja autorskih prava dolazi kada se intelektualno vlasništvo reprodukuje, izvodi, emituje, prevodi ili usvaja bez izričite dozvole autora ili grupe/pojedinca ovlaštenog za dati materijal.

Predmet rada jeste stanje zaštite prava intelektualne svojine u BiH. Autori će koristiti opšte i posebne metode istraživanja, odnosno analitičke, osnovne, sintetičke, metode prikupljanja podataka i opšte naučne metode. U tom smislu naglašavamo da je stvaralaštvo ljudskog uma zapravo intelektualna svojina, koju dijelimo na industrijsku svojinu (patenti, žigovi, industrijski dizajn, geografske i oznake porekla) sa jedne strane, te autorsko i srodna prava sa druge strane.

„Danas su stvorene materijalne vrijednosti sve više rezultat nematerijalnih činilaca, a temelj svake uspješne proizvodnje su specifična znanja i sposobnosti zaposlenih. Proizvodni proces se iz čisto radnog pretvorio u naučni proces, čiji rezultat su novi industrijski materijali, nove proizvodne tehnologije, nov/poboljšan dizajn proizvoda, novi oblici uslužnih proizvoda i sl. Intelektualna svojina danas predstavlja resurs od velikog značaja, a najuopštenije bi se moglo reći da je riječ o svojini na nematerijalnim, intelektualnim dobrima koja su rezultat ljudskog umnog stvaralaštva. Svoju ekonomsku, tj. komercijalnu vrijednost dobija kada se nađe na tržištu, čime proizvodi mjerljive ekonomske koristi svojim vlasnicima u vidu povećanja prihoda i/ili uštede troškova, što su veoma važni faktori koji determinišu konkurentsku prednost, a samim tim i društveni razvoj. Iz navedenih razloga, mnoge kompanije i države danas koriste svoju intelektualnu svojinu, kako bi na različite načine unaprijedile sopstvenu konkurentsku poziciju i ostvarile što veći profit. Svjesne važnosti ovog kapitala mnoge zemlje sve više ulažu u ovaj resurs, čime se borba za globalni prestiž u svijetu prenosi na teren naučno-tehnološko-istraživačkog razvoja. “[4]

INTELEKTUALNI KAPITAL U EKONOMIJI

Utvrđujući značaj intelektualne svojine, pojasnićemo prije svega intelektualni kapital u ekonomiji. „Suma znanja svih ljudi u kompaniji, ali znanja koja doprinose konkurentskoj prednosti na tržištu“, samo je jedna od

4 Ž. Jovanović, S. Nešković, Z. Kostić, Ekonomija znanja i intelektualna svojina u kontekstu društvenog razvoja Srbije – studija slučaja, Upravljanje sistemima, str 242

definicija intelektualnog kapitala, koju možemo dopuniti „znanje koje se može konvertovati u vrijednost, koji se može upotrijebiti radi stvaranja bogatstva i kao snaga koletkivnog uma“. [5]

U ekonomskom smislu „pojam intelektualni kapital po prvi put je upotrebljen 1958. godine u finansijskim analizama tržišne vrijednosti i to u malim preduzećima koja su tada bila bogatija znanjem, tačnije, čija se imovina satojala uglavnom od intelektualnog kapitala, a njihova visoka vrijednost na berzi je nazivana intelektualna premija. “[6]

U nastojanju da u novoj ekonomiji, takozvanoj ekonomiji znanja u 21. vijeku dominiraju globalnim svjetskim tržištem, kompanije se sve više okreću ka ljudskom znanju, odnosno inovacijama i mašti, pokušavajući da u njima pronađu nove izvore ekonomskog bogatstva i održive dugoročne konkurentnosti na tržištu. Značaj intelektualne svojine je veći nego ikad ranije, jer podaci govore da se trećina svjetske trgovine odnosi na takozvana nematerijalna dobra i usluge koje štiti intelektualna svojina od koje sve više zavise milioni radnih mjesta. Inovativnost je danas motor društvenog razvoja. O tome govore i činjenice da je 2018. godine u svijetu bilo je 3, 1 miliona patentnih prijava, sedam miliona prijava žigova, i 963. 000 prijava industrijskog dizajna.

Možemo istaći da znanje postaje sa jedne strane primarna sirovina, a sa druge najvažniji proizvod. Prema tome, vrijednost proizvoda u novoj ekonomiji ne zavisi više od količine upotrebljenog materijala i uloženog fizičkog rada, već od količine investiranog znanja i vrijednosti koju proizvod ima za kupca, kompanije širom svijeta su postale svjesne da znanje polako zamjenjuje radnu snagu i fizički kapital kao osnovni faktor proizvodnje. Ljudski mozak postaje osnovno sredstvo rada, pa je logično da tržištem dominiraju kompanije na „moždani pogon“. [7]

Dakle, rukovostvo širom svijeta u velikim kompanija je suočeno sa problemom upravljanja strateški važnim neopipljivim resursima i nematerijalnom komponentom poslovanja, koja postaje sve dominantnija. A sa druge strane, nanovo ostaje pitanje zaštita intelektualne svojine.

INTELEKTUALNA SVOJINA U BIH

U radu polazimo od činjenice da intelektualna svojina stvara pravne pretpostavke da kreativni ljudi žive

5 www. wto. org, Agreement between the World Intellectual Property Organization and the World Trade Organization, preuzeto 05. 01. 2019.

6 Stakić, B. , Unković, M. , (2011), Spoljnotrgovinsko i deviizno poslovanje, Univerzitet Singidunum, Beograd, str. 374

7 Janjić, M. , (1982), Industrijska svojina i autorsko pravo, Pravni fakultet, Beograd, str. 69

od svog rada. Ipak, u BiH je to još uvijek u nedovoljnoj mjeri razvijena pravna oblast. „Ta moralna ideja – da intelektualni rad mora da bude nagrađen takođe je i pretpostavka ekonomskog i kulturnog razvoja svakog modernog, civilizovanog društva. U savremenom svijetu već odavno ne postoji nijedna razvijena zemlja ili prosperitetno društvo, koje nema razvijen sistem zaštite intelektualne svojine. "[8] Međutim, svjedoci smo da svakodnevno u BiH imamo primjere kršenja prava intelektualne svojine. Lakši pristup putem interneta materijalima koji potpadaju pod intelektualnu svojinu omogućava i lakše ilegalno kopiranje, distribuciju, reprint što se označava nepoštovanjem autorskog prava i intelektualne svojine, te bi trebalo rezultirati kršenjem zakona i zakonskim kaznama. Sa ekonomske strane, ovakva praksa uskraćuje fer naknadu i smanjuje motivaciju kod ljudi. Krađa intelektualne svojine je pojava koja ugrožava privredu i posebno štetu kreativnim industrijama koje počivaju na intelektualnoj svojini i doprinosi BDP -u zemlje.

„Poštovanje prava intelektualne svojine je od ključnog značaja za uvođenje kulture inovacija, koja pospješuje ekonomski razvoj, otvara radna mjesta i povećava prihode. Oblast zaštite intelektuane svojine je važan dio primjene Sporazuma o stabilizaciji i pridruživanju sa EU. "[9]

Institut za intelektualno vlasništvo BiH određuje da se pojam intelektualnog vlasništva odnosi na tvorevine uma kao što su izumi, književna i umjetnička djela, simboli, nazivi, slike te dizajn koji se koristi u industriji. Intelektualno vlasništvo dijeli se u dvije kategorije: industrijsko vlasništvo, koje obuhvaća izume (patente), žigove, industrijski dizajn, oznake geografskog porijekla, topografije integriranog kola i biljne sorte; autorsko pravo, koje obuhvaća književna i umjetnička djela kao što su romani, pjesme, pozorišni komadi, filmovi, muzička djela, umjetnička djela kao što su crteži, slike, fotografije i skulpture, te arhitektonski dizajn. Prava srodna autorskom pravu obuhvaćaju prava izvođača na njihove izvedbe, proizvođača fonograma na njihove snimke i radiodifuznih organizacija na njihove radijske i televizijske programe.

„Intelektualna svojina označava posebna, specifična prava koja imaju autori, pronalazači i ostali nosioci prava intelektualne svojine. Dakle, intelektualna svojina ne predstavlja materijalno vlasništvo nad nekim predmetom. Ona je skup ovlašćenja koje pravni poredak određene zemlje priznaje nosiocu prava intelektualne svojine. Iako se radi o veoma

8 Ž. Jovanović, S. Nešković, Z. Kostić, Ekonomija znanja i intelektualna svojina u kontekstu društvenog razvoja Srbije – studija slučaja, Upravljanje sistemima, str 246
9 http: //www. new. uino. gov. ba/bs/Intelektualna-svojina, pristupljeno 18. aprila 2019.

kompleksnom pravnom pojmu, najuopštenije bi se moglo reći da je riječ o svojini na nematerijalnim, intelektualnim dobrima koja su rezultat ljudskog umnog stvaralaštva."[10]

Iako je značaj intelektualne svojine prvi put definisan u Pariskoj konvenciji za zaštitu industrijske svojine iz 1883. godine i u Bernskoj konvenciji za zaštitu književnih i umetničkih djela iz 1886. , možemo utvrditi da su kasnije konvencije i regulative u nastojanju zaštite i motivisanja rada pojedinaca. Naposljetku, sve nabrojane oblasti industrijske svojine bliže su pravno regulisane i zaštićene u okviru TRIPS-a, tj. Sporazumom zaključenim u okviru STO.

Uz mnoge međunarodne organizacije, koje su se tokom vremena mijenjale, danas pri UN djeluje Svjetska organizacija za intelektualnu svojinu WIPO, koja ima više od 180 zemalja članica, a čije su glavne aktivnosti usmjerene na uspostavljanje međunarodnih normi i standarda u ovoj oblasti. Donošenje međunarodnih konvencija i sporazuma, kojima se uspostavljaju standardi i jedinstvenost postupaka pravne zaštite, pokazuju da se intelektualna svojina sve više posmatra kao globalni fenomen, pa se, shodno tome, i pravno rješava na globalnom nivou.

Dakle, svi dokumenti idu ka jednom cilju, da se zaštiti tvorevina ljudskog uma i intelekta, osobenost koju svaki čovjek nosi u sebi, a koja mora biti ispoljena u određenom materijalnom obliku.

Pravo intelektualne svojine možemo definisati kao posebna prava koja imaju autori, pronalazači i ostali nosioci prava intelektualne svojine, a sam pojam intelektualne svojine odnosi se na tvorevine ljudskog uma kao što su izumi, književna i umjetnička djela, simboli, nazivi, slike, te dizajn koji se koristi u industriji. Intelektualna svojina se sastoji od skupa ovlašćenja koja pravni poredak jedne zemlje priznaje nosiocu prava intelektualne svojine. Dakle, intelektualna svojina ne predstavlja svojinu u pravom smislu te riječi nad određenom stvari. Osnovne komponentne koje pobliže određuju pravo intelektualne svojine nematerijalni karakter predmeta zaštite, kao i ekonomska korist koju nosilac prava intelektualne svojine ostvaruje iskorišćavanjem predmeta zaštite. Pored toga, bitno obilježje intelektualnih prava jeste da se njihovo dejstvo prostire i djeluje prema svima.

„Oblast zaštite intelektualne svojine jeste oblast koju Bosna i Herecgovina (BiH) mora u potpunosti da uskladi sa evropskim standardima i pravilima, i to kroz harmonizaciju i usklađivanje domaćeg zakonodavstva sa pravnim propisima i tekovinama Evropske unije (EU) - acquis communautaire.

10 Ž. Jovanović, S. Nešković, Z. Kostić, Ekonomija znanja i intelektualna svojina u kontekstu društvenog razvoja Srbije – studija slučaja, Upravljanje sistemima, str 246

Navedeno usklađivanje važan je dio primjene Sporazuma o stabilizaciji i pridruživanju sa Evropskom unijom, a što predstavlja jedan od osnovnih koraka koje Bosna i Hercegovina mora da učini na svom putu ka punopravnom članstvu u Evropskoj uniji. Smatramo da Bosna i Hercegovina (BiH) ima dobru osnovu i kvalitetno zakonsko uređenje ove pravne oblasti, ali da akcenat treba staviti na dosljednu primjenu postojećih zakonskih propisa, kao i na osvještavanju i edukaciji potencijalnih nosilaca prava intelektualne svojine, kako bi isti u punoj mjeri mogli da zaštite svoja intelektualna djela. "[11]

Činjenica je da je jako teško sprovesti zaštitu autorskih prava, posebno u 21. vijeku, u doba interneta jer upravo tu postoji mnoštvo načina za kršenje pravila kako slučajno, tako i namjerno. Primjera radi borba oko autorskih prava u muzičkoj i filmskoj industriji ističe peer-to-peer šering tehnologije, preciznije, tehnologija dijeljenja u vezama ravnopravnih računara, postoji još mnogo različitih načina za narušavanje integriteta intelektualnog vlasništva, kao što je zloupotreba šifri, ilegalna distribucija kopija, skidanje kupljenih sadržaja i slično.

Prema podacima Međunarodne privredne komore, krivotvorena roba ima udio pet do sedam odsto u svjetskoj trgovini, a asortiman robe koja se krivotvori je veoma širok, pa se osim brojnih naizgled neopasnih roba, kao što su brendirana odjeća, satovi i torbe, krivotvori gotovo sve, od dijelova za automobile i avione, alkoholnih pića, igračaka za djecu, kozmetičkih proizvoda, ljekova i hrane za bebe, što predstavlja ozbiljnu prijetnju po zdravlje i sigurnost svih.

ZAKLJUČAK

Inovativnost i kreativnost ljudskog duha i uma u raznim aspektima života, prestavljalo je i predstavlja motor razvoja svakog društva a nije pretjerano reći i čovječanstva uopšte. Cjelokupno stvaralaštvo ljudskog uma možemo nazvati intelektualnom svojinom i podeliti na industrijsku svojinu (patenti, žigovi, industrijski dizajn, geografske i oznake porekla) sa jedne strane, te autorsko i srodna prava sa druge strane.

Kako god dijelili stvaralaštvo ljudskog uma, moramo ga zaštiti. Globalni domet interneta dodatno je olakšao krađu intelektualne svojine, a kompanije za posljedicu imaju gubitke koji se mjere milijardama. U BiH je važno i osvijestiti ljude o ovom problemu i poboljšati transparentnost zakona, kao i njegovu primjenu. Osim toga, današnja globalizacija znači da je problem koji je nekada

11 H. Babić, O. Bogdanić, Pravo industrijske svojine u sistemu prava intelektualne svojine u BiH, Advokatska firma Sajić, Banja Luka

bio zauzdan lokalno sada prisutan širom svijeta. BiH je zemlja gdje lako dolaze ovakvi primjeri, pa tako imamo najprepoznatljiviji primjer zloupotrebe intelektualnog vlasništva prilikom kupovine dizajnirane i markirane odjeće u kineskim prodavnicama.

Nameće se zaključak da je najjednostavniji i najefektniji metod koji minimizira zloupotrebu intelektualne svojine je da osigura da zainteresovane strane saznaju činjenice o industrijskim i autorskim pravima, kao i te da shvate posljedice njihovog kršenja. Potrebno je važnost i značaj zaštite intelektualne svojine približiti, posebno mladim ljudima, koji često nisu ni svjesni da kroz šerovanje muzike, filmova, knjiga na internetu, krše prava intelektualne svojine. Međutim, uzimajući u obzir troškove i vrijeme potrebno za aktivno pronalaženje svih ili samo dijela pojedinaca koji zloupotrebljavaju prava teško je pričati o sveobuhvatnoj strategiji sprovođenja zaštite. Menadžeri velikih kompanija, kao što je na primjer Lego, smatraju da je jedan od oblika sprečavanja zloupotrebe intelektualne svojine uočavanje kopija, a zatim pismeno upozoravanje, bez milionskih tužbi. Sa druge strane, manji privrednici smatraju da su falsifikati razorni za male biznise, jer je takva roba jeftinija i do 70 odsto što uvoznike originalnih proizvoda dovodi u neravnopravan položaj, zbog čega oni gube prihode ali i država.

Možemo zaključiti da u BiH vlada stav da onog ko krade nešto iz prodavnice tretiramo kao lopova, a ravnodušni smo kad neko neovlašteno kopira neki članak, knjigu, softver i slično. Ekonomija se zasniva na jednom od deset načela, a među njima je da nema besplatnog ručka. Tako bi trebalo da bude i u oblasti intelektualne svojine i prema tome, onaj ko je napravio softver ili napisao knjigu ima pravo da živi od svog rada, kao i onaj ko je naravio kolač u poslastičarnici.

Literatura

Basarović, V. , (2000), Intelektualna svojina, industrijska svojina i autorsko pravo, Institut za međunarodnu politiku i privredu, Beograd

Dej, Luis Alvin (2008): Etika u medijima – primeri i kontroverze, Medija centar, Beograd

Drucker P. , (2003), *Moj pogled na menadžment,* Adižes, Novi Sad

Feiwall, G. R. (1975): The Intellectual Capital of Michael Kalecki: A Study in Economic Theory and Policy", preuzeto iz Campbell A. I Grantham C. (1998) "Organisational Assessment in the Distributed Work Environment".

H. Babić, O. Bogdanić, Pravo industrijske svojine u sistemu prava intelektualne svojine u BiH, Advokatska firma Sajić, Banja Luka

Janjić, M. , (1982), Industrijska svojina i autorsko pravo, Pravni fakultet, Beograd

Marković, M. , (2013), Opšti uvod u pravo intelektualne svojine, autorsko izdanje, Beograd

Stakić, B. , Unković, M. , (2011), Spoljnotrgovinsko i deviizno poslovanje, Univerzitet Singidunum, Beograd

Ž. Jovanović, S. Nešković, Z. Kostić, Ekonomija znanja i intelektualna svojina u kontekstu društvenog razvoja Srbije – studija slučaja, Upravljanje sistemima

www. wto. org, Agreement between the World Intellectual Property Organization and the World Trade Organization, preuzeto 05. 01. 2019.

http: //www. new. uino. gov. ba/bs/Intelektualna-svojina, pristupljeno 18. aprila 2019.

ДРАМА

УДК 821.163.41-2:792.9
DOI 10.7251/AGN1220125C

Љиљана Чекић

ОСТАЈТЕ

Умјесто предговора

Постоје теме које нас изаберу и које попут алергијске кијавице исцрпљују наше тијело, мисли и нашу душу. Једно од таквих виолентних питања је и оно које нас ставља на муке да ли је паметније остати у својој земљи или отићи у неку бољу, срећнију, богатију, а туђу. Ова дилема није сезонска појава и неће престати за мјесец или два. Она је константа са којом живимо деценијама, па чак и дуже.

Тема добровољне или економске миграције блиска је готово свим људима који живе на нашем простору, тачније у земљама које су некада припадале заједничкој држави, а која се данас у политички коректном дискурсу назива Регион (*јединствен, непоновљив и надасве уникатан назив*). Тежња да се оде, да се побјегне, да се не врати и заборави присутна је у нашим животима као отјелотворење универзалних снова, као циљ коме свако *нормалан* треба да стреми. Отићи значи спасити се нас самих, сакрити се међу неке туђе и другачије и покушати вјеровати да срећа живи тамо далеко.

И управо та горућа и свеприсутна дилема *отићи или остати* натјерала нас је да овим текстом проговоримо искренije и отворенije него што то обично бива, а у том отварању било је много људи, познатих и непознатих. Заједно са студентима Независног универзитета Бања Лука, уз моје менторство,

урадили смо истраживање. Научни методи које смо користили били су анализа, синтеза, анкете и дубоки интервјуи. Анкетна питања су била врло једноставна: да или не, зашто, шта је боље/горе... Одговори су били дивергентни, понекад и неочекивани (*Да сам знала никада не бих отишла* или *рађе бих и у Африку него назад на Балкан*). Испитаници су били и мушкарци и жене. Случај је хтио да у нашој малој позоришној трупи буду саме дјевојке, па смо текст прилагодили женској варијанти приповиједања. Никакво ђендер промишљање није нам било на памети. Жељела сам да напишем текст који ће покушати да прикаже што прецизнију слику стварне ситуације, као и неочекиваних спознаја људи који одлазе, који су отишли и који су се вратили из добровољне емиграције. Можда не увијек добровољне, понекад и изнуђене, али ипак као једне од животних могућности.

Појединачне приче које се појављују у монолошким структурама проналазили смо код људи који су нам блиски и који су хтјели да нас пусте у свој живот. Неке су стизале написане, неке препричане, али нити једна није измишљена. Можда је највећи квалитет овог текста у његовом документаризму, у аутентичним реченицама живих и често нама блиских људи. Употријебили смо њихове животе са намјером да из другог угла освијетлимо урбану легенду *да је са оне стране границе рајско насеље гдје нас чека лијеп и лагодан живот, правда за све људе, демократија и толеранција*.

Занимљиво је да се готово нико од испитаника није ангажовано бавио политичким или социјалним недостацима земаља у којима покушавају да нађу своју будућност. Нису много бринули ни ко је на власти, ни да ли су се школовали за посао који раде, нити гдје се налазе на социјалној љествици. Већина је живјела за 15 до 30 дана боравка у отаџбини. Чудан је то рај који подносите као рођење на удах, од урона до изрона. А израња се у несавршеној, дивљој, корумпираној, прљавој, несрећеној, непоштеној, незавршеној, неправедној, недефинисаној, заосталој, неизграђеној, необразованој, презреној земљи у којој су понекад остали само гробови, али која се воли тако силно да бол не пролази годинама и деценијама. И у тој подвојености у којој човјек престаје да припада средини из које је потекао, а тешко сраста са земљом у којој је настањен сви бенефити почињу да изгледају недовољни за срећу, али потребни за преживљавање.

Није им лако, али се ријетко враћају. Има нечег у тој амбивалентности. Мада, увијек постоје и они који су пронашли своју рајску настамбу. Вјеровећемо им на ријеч.

Имена ликова овог постдрамског текста нису позната, јер нису ни важна. То су само Дјевојке које уз имена имају и слова без икаквог значење, а која су добијена истим принципом којим се босанскохерцеговачким грађанима додјељују слова исписана верзалом на њиховим регистарским таблицама аутомобила. Оне су А, Е, Ј и К. Да их је било више (може се и тако играти овај текст) биле би М, О или Т. За оне који не живе БеХа стварност то су слова која се идентично пишу ћириличним и латиничним писмом.

Представа која је према овом тексту направљена и премијерно одиграна 29. децембра 2017. имала је око четрдесет реприза. Гостовала је на бројним фестивалима и најљепше критике добијала је од оних који је најбоље разумију, оних који болују од хроничне носталгије, али се ипак ријетко враћају тамо гдје лакше и љепше воле.

Јер, љубав је за сиротињу...

Улоге:

Дјевојка А, 20 година, а може да има и 30 или 40...

Дјевојка Е, 20 година, а може да има и 30 или 40

Дјевојка Ј, 20 година, а може да има и 30 или 40

Дјевојка К, 20 година, а може да има и 30 или 40

1. Сцена – ИДЕМ

(Пријемна општинска канцеларија (нпр. Соба 16, Општина Бања Лука) или

Чекаоница словеначкої/њемачкої/ аустријскої конзулата или амбасаде или

Чекаоница Бироа за запошљавање или

Клупа на іралишту ігје одмарају „беби ситерке“или... ... ...)

Дјевојка А: Учим њемачки.

Дјевојка Е: Хоћу да идем.

Дјевојка Ј: Овдје нема живота.

Дјевојка К: Овдје нема будућности.

Дјевојка А: Немам пара да студирам.

Дјевојка Е: Нећу да студирам. Шта ће ми диплома у оваквој земљи.

Дјевојка Ј: На бироу сам. Хоћу да радим оно за шта сам се школовала.

Дјевојка К: Ускоро завршавам факултет. На бироу је преко три хиљаде незапослених економиста.

Дјевојка А: Купила сам средњу медицинску. То се тражи.

Дјевојка Е: Момак ће отићи први. Ја ћу за њим.

Дјевојка Ј: Имам хрватски пасош, биће ми лакше. Избјеглица сам.

Дјевојка К: Имам неке рођаке. Ваљда ће ме примити за прво вријеме.

Дјевојка А: Ја сам Маја. Имам двадесет и седам година.

Дјевојка Е: Зовем се Мирела. У децембру ћу напунити двадесет и четири.

Дјевојка Ј: Моје име је Сара. Имам двадесет и двије године.

Дјевојка К: Ја сам Уна. Имам пуне двадесет и три године.

Дјевојка А: Рођена сам на почетку рата. Мама каже да није могла да нађе кадицу за купање у цијелом граду.

Дјевојка Е: Рођена сам у рату. Мама каже да није било струје и да су по цијели дан кували пелене на шпорету за дрва у дневној соби.

Дјевојка Ј: Рођена сам у колони. Тачније, имала сам двадесет дана. Мама каже да се ничег не сјећа.

Дјевојка К: Ваљда сам и ја рођена. Моја мама ништа не прича о томе.

Дјевојка А: По струци сам правни техничар.

Дјевојка Е: Завршила сам Пољопривредну школу. Ветеринарски техничар.

Дјевојка Ј: Дипломирани сам драматург.

Дјевојка К: Апсолвент сам на економији. Све у року...

Дјевојка А: Шест и по година радим не пријављена. Газда је једном платио казну и то је то. .

Дјевојка Е: Хоћу да се удам, да имам дјецу...

Дјевојка Ј: Желим да пишем. И да могу да живим од свог писања. За то сам се школовала.

Дјевојка К: Желим велику кућу, добар аутомобил, посао у банци, добар посао у банци, добру плату. Имам просјек 8, 74. Ја то заслужујем.

Дјевојка А: До прије двије године имала сам пристојну плату, а онда је смањена за 250, па за 50, сада на крају за 100 марака. Кажу биће још смањења.

Дјевојка Е: Никад нисам била на мору.

Дјевојка Ј: Не морам постати Џи Ар Ар Ем или Арон Соркин... .

Дјевојка К: Полажем енглески, Ц1...

Дјевојка А: У Аустрију, Њемачку... Тамо траже здравствене раднике.

Дјевојка Е: Било гдје.

Дјевојка Ј: У Шведску, Норвешку... Скандинавију, као посљедњу тврђаву социјалне правде. Шта год то значило...

Дјевојка К: У Сједињене државе. То је земља у којој нико није странац.

Све: Мислиш?

Дјевојка А: Мука ми је од сиротиње. Никада нећу имати своју кућу или стан.

Дјевојка Е: Хоћу да купим угаону и палму у саксији.

Дјевојка Ј: Само један сценарио да продам...

Дјевојка К: Нисам навикнута на оскудицу. Увијек сам живјела боље од већине. Отац ми је умро. Лијечили га од тромбозе, а умро од леукемије... Све се промијенило...

Дјевојка А: Овдје не могу наћи стални посао јер нисам политички играч нити сам вољна да ширим ноге.

Дјевојка Е: Кад би само 50% конкурса било намјештено. Ма і 90%. Да је само 10% поштено могло би се остати...

Дјевојка Ј: Не могу да чекам да се догоди чудо. Зна се за кога се чува радно мјесто.

Дјевојка К: Одлазим због посла и више новца... Као и сви...

Дјевојка А: Очекујем да ће ми бити тешко првих годину, двије, али да ћу побиједити и „стати на ноге".

Дјевојка Е: Не очекујем мед и млијеко, већ борбу.

Дјевојка Ј: Све је затворено и затровано.

Дјевојка К: Недостајаће ми моја кућа, мама, сестре али с' друге стране знам да ћу бити тамо гдје би требало да будем и где ћу имати добро сутра.

2. Сцена - НЕ ИДЕМ

(Конвенција младих неке парламентарне странке или

Рођендан дјеце ријетких припадника средње класе или

Парк за кучиће или

Теретана или... ... ...)

Дјевојка А: Ја сам Ена, деветнаест година.

Дјевојка Е: Теа, двадесет и једна година.

Дјевојка Ј: Санела, двадесет година.

Дјевојка К: Весна, двадесет и четири године.

Дјевојка А: Нећу да идем. Овдје сам рођена и овдје ћу и остати. Не желим да идем. Већ сам била.

Дјевојка Е: Желим да путујем по иностранству, а не да живим.

Дјевојка Ј: Изабрала сам професију која је дефицитарна и моћи ћу да живим у својој кући и у својој земљи.

Дјевојка К: Волим ову земљу. Овдје је моја породица.

Дјевојка А: Добро ми је и овдје.

Дјевојка Е: Имам више него што ми треба, па не морам.

Дјевојка Ј: Нигдје није као код куће.

Дјевојка К: Желим да наша држава буде развијенија и да ја као појединац будем дио тог процеса.

Дјевојка А: Рођена си за политичарку.

Дјевојка К: Можда.

Дјевојка Е: Тамо се превише ради и нема слободног времена.

Дјевојка Ј: Не може се друга земља вољети као она гдје си рођен. То нема везе са љепотом краја, него са оним од чега си направљен.

Дјевојка К: Не желим да одем зато што је суштина мог бића и свегашто јесам везана за земљу и град из којег потичем.

Дјевојка А: Један дио мене не жели да иде, а један жели... Разум каже да, а срце каже не.

Дјевојка Е: Тамо си увијек странац... Да си златан ти си ауслендер.

Дјевојка Ј: Нису они ништа бољи од нас... Бољих људи на свијету нема од нас.

Дјевојка К: Не знам да ли желим да одем. Није ми добро, али ми се и не иде...

Дјевојка А: Добро ми је код маме и тате...

3. Сцена – ОТИШЛА САМ

(Аутобус на линији Цирих/Грац/Беч/Штутгарт/Минхен – Бања Лука/Крагујевац/ Горњи Вакуф/Бјељина/Мостар/ Мркоњић Град/Вршац/Тузла... или

Завичајно удружење у Цириху/Грацу/Бечу/Штутгарту/Минхену или

Васкрс у Грацу/Бечу/Штутгарту/Минхену или... ...)

Дјевојка А: Отишла сам зато што за мене све стоји у мјесту. Нема помака.

Дјевојка Е: Мислила сам да не волим ову земљу. Сада више не знам...

Дјевојка К: Код нас људи више знају о мом животу него ја сама. Мораш живјети по глупавим правилима из прошлог вијека да те не би оговарали.

Дјевојка Ј: А ти хоћеш у малом мјесту сама да сједиш у кафани? Па не може то тако...

Дјевојка К: Ја само хоћу да живим као „слободан човјек“.

Дјевојка А: Отишла сам да студирам и радим.

Дјевојка Е: Ко хоће да ради за њега има посла

Дјевојка К: Сама се финансирам. Поред студија увијек зарадим довољно да два пута годишње отпутујем на одмор.

Дјевојка Ј: Овдје постоје два проблема: скупи станови и наши људи.

Дјевојка А: Зашто наши људи?

Дјевојка Ј: Зато што покушавају да те преваре. Често им и успије.

Дјевојка А: Не разумијем.

Дјевојка Ј: Наши људи покушавају да ти изнајме станове на црно за дупло већу станарину. А нуде ти и послове на црно, наравно?

Дјевојка Е: Какве послове?

Дјевојка Ј: Конобарисање по „финим ресторанима"за три евра по сату.

Дјевојка К: Колика је права цијена?

Дјевојка Ј: Минимално је 8, 5 евра по сату, али то не знаш у почетку.

Дјевојка А: Какви су то „фини ресторани"?

Дјевојка Ј: Обичне биртије богу иза ногу у којима по цијели дан сједе пијандуре. Пију пиво од јутра до мрака и коцкају на аутоматима.

Дјевојка Е: Јеси ли радила у таквом локалу?

Дјевојка Ј: Ма нееe. Ушла и изишла.

Дјевојка К: Што боље научиш језик боље ћеш проћи.

Дјевојка А: Радим у трговини код Аустријанаца и јако сам задовољна. Пријављена, плата никад не касни. Ако радим прековремено, плате ми. Милина је радити.

Дјевојка Е: Има их који годинама живе овдје, а не знају језик. Нису у стању просту реченицу да саставе. Неки дан ми уђе у трговину нека наша. Прича на телефон: Ај, хало, ја сад ајнкауфе, чујемо се шпетер. .

Дјевојка К: Боље сам прихваћена и поштована овдје за три године, него у својој земљи за осамнаест.

Дјевојка Ј: Професорица ми је нашла посао само зато што је видјела да ме занима просторно планирање. Она нема никакве користи од тога. Нећу се вратити.

Дјевојка А: Што се тиче одласка кући, ја сам већ код своје куће. У Аустрији. Рађе бих отишла у Африку него се вратила на Балкан.

Дјевојка Е: Овдје можеш постати асистент на факултету иако си странац. Без икакве везе. Само је потребно да си добар студент. Нећу се вратити.

Дјевојка К: Шта је добро у Бечу? То што је Балкан. Шта је лоше? То што је Балкан.

Дјевојка Ј: Не разумијем.

Дјевојка К: Па, имају душу као да су са Балкана, а систем им није савршен. Као да смо им ми помагали да га направе. Има и овдје каријера преко рођака и кревета, али може и поштено.

Дјевојка А: Јесте скупо, доста се ради, нема слободног времена као код нас (ни провода), али ме не бо-

ли глава око услова живота. Дабог да да је код нас упола овако.

Дјевојка Е: Да сам прије двије године знала оно што сада знам никада не бих отишла.

4. Сцена – ВЕШЕРАЈ

(Студентски дом који се плаћа без државних субвенција у Лондону или у Братислави или Паризу или у Ротердаму или... ... ...)

Дјевојка А: Живим у дому у Другом бецирху, пет, шест станица метроом од центра града. То је нека врста самачког хотела. Новоградња. Намјештај у мојој соби је потпуно нов. Ја сам скинула најлоне са душека и јастука. Све је стерилно и хладно. Баш онако германски, тешко примјењиво за моју словенску душу. Али не жалим се. Ово је оно што сам жељела. Не баш онако како сам замишљала, тачније ни налик, али добро. Мада, хтјела сам нешто друго да вам испричам. Један дан одлучим да одем да оперем веш (већ се накупило поприлично), а резервног немам пуно. Тешко је у два кофера живот спаковати. И кренем ја са двије велике кесе до домског вешераја. У два реда поредано дванаест машина, као кревети на спрат. Све ново, блиставо. Три машине раде, остале слободне. Извадим детерџент и омекшивач у таблети (тако ми је лакше) и кренем да уплатим три евра за прање. Заборавила сам рећи да дом плаћам 650 евра и да у цијену није урачунато прање веша. Елем, кренем да уплатим и схватим да је немогуће убацити готовину. Напредовала европска техника. Не прима кеш, само картице. Ок. Извадим ову нашу, домаћу. Не ради. Нема ту опцију. Балкан није абдејтован. Извадим аустријску. Аутомат ми јави да немам пара на рачуну. Одем до рецепције да замолим рецепционерку да ми уступи своју картицу, а ја ћу њој дати готовину, али дјевојка рече да ни она нема картицу са напредним програмом. Вратим кесе у собу и одлучим да дођем други пут. Наравно превише обавеза, премало времена и након шест дана схватим да имам још двије чисте мајице и једне гаће. Назовем колегиницу која станује у истом дому намјеравајући да тражим помоћ. Међутим, она већ данима пере веш на руке у кориту. Ни она нема ту картицу са напредним софтвером. Одлучим да засучем рукаве и почнем да перем ручно све док ми првог у мјесецу не легну паре на аустријски рачун. Али, идући мјесец је предалеко, а не могу дуксеве и постељину да трљам у лавабоу и зато храбро кренем у град са кофером прљавог веша у намјери да пронађем праону. Видим да пада киша, али сјетим се како је моја баба говорила „ниси од шећера“и зако-

рачим на улицу. Тачно је да нисам од шећера, али и ова киша није као она наша балканско-сељачка. Не пада она одозго на доље него некако са стране. Ма шта са стране? Та швапска киша пада одоздо нагоре, да те што више покваси. Због вјетра који је ставично дувао поломи ми се кишобран и ја остадох са гомилом жица у једној руци и кофером у другој. Покушам некако да поправим кишобран и наставим да се пробијам кроз јак вјетар и кишу. Не гледајући куд идем закуцам се у бандеру свом силином. У том тренутку нисам осјетила јак бол, а било ме срамота да плачем над худом судбином, па кренем даље у фазону „ништа се није десило". Идуће јутро сам осванула са подливима крви свукуд по тијелу. Јебем ти и Швабе и бандере кад их постављају по тротоару.

Отресох кишу са капута као да нисам управо доживјела нокаут од жељезне бандере и продужих. Како бих лакше преживјела силину ударца сјетих се још једне наше глупаве изреке „не може нам нико ништа"и кренух кроз кишу и вјетар до праонице. Након двадесет минута борбе са невременом стигох на адресу мокра као чеп и убијеђена да ћу се мало осушити и загријати чекајући да машина заврши прање. Адреса је била тачна. И табла је била како треба. Писало је Wäscherei што се код нас преводи као Вешерај. Хвала Богу па ми то није било тешко да научим. Станем испред врата очекујући да се сама отворе (ипак је ово Европа). Ништа. Поскочим са све кофером и сломљеним кишобраном вјерујући да ћу откочити заглављена врата. Али авај. Била је субота, а они викендом не раде. Јбг, заборавила сам да је ово Европа.

5. Сцена –НЕДОСТАЈАЊЕ

(Аутобус на линији Цирих/Грац/Беч/Штутгарт/Минхен – Бања Лука/Крагујевац/ Горњи Вакуф/ Бјељина/Мостар/ Мркоњић Град/Вршац/Тузла... или

Завичајно удружење у Цириху/Грацу/Бечу/Штутгарту/Минхену или

Васкрс у Грацу/Бечу/Штутгарту/Минхену или... ...)

Дјевојка А: Недостаје ми породица, пријатељи, кафа на тераси с пријатељицом...

Дјевојка Е: Клима. Овдје стално кише падају.

Дјевојка К: Прва љубав коју можеш да сретнеш...

Дјевојка Ј: Вода. Ова малтешка је некако бљутава.

Дјевојка А: Позориште на мом језику... Овдје не идем. Прескупо је.

Дјевојка Е: Школа у коју сам ишла...

Дјевојка К: Зубар. Лијечење и поправка зуба је око 500 франака. Јефтиније је платити авион и поправити код нас.

Дјевојка Ј: Људи које познајем од рођења. Стално срећем двојнике. Људе који личе на оне кући.

Дјевојка А: Ја сам прије неколико дана видјела мог оца. Подизао је ролетну на прозору једне зграде. Стала сам и гледала. Онда се окренуо незнанац. Мој отац је мртав већ шест година.

Дјевојка Е: Сунце. Не волим ово нордијско. Увијек му зраке падају укосо.

Дјевојка К: Да, овдје никад не упекне звијезда.

Дјевојка Ј: Недостаје ми Фејс. Немам времена.

Дјевојка А: Мирис липе у јуну... Печено кестење у јесен...

Дјевојка Е: Улице којима су пролазили моји родитељи...

Дјевојка К: Све ми недостаје. Почела сам да слушам народњаке.

Дјевојка Ј: Воће. Домаће. Из наше баште...

Дјевојка А: Пита. Кромпируша. Бакина.

Дјевојка Е: Мирис кекса у мојој улици. Живим поред фабрике... Живјела сам...

Дјевојка К: Врбас.

Дјевојка Ј: *Дјевојка К. Нема тої мора које може да замијени ријеку Уну.*

Дјевојка А: *Моја Плива. Најбољи саговорник за људе збрканих мисли.*

Дјевојка Е: *Цуре са одбојке. Непобједиве.*

Дјевојка К: Креативни разговори изкојих се рађају најбоље идеје.

Дјевојка Ј: Овдје немам успомене.

Дјевојка А: Недостаје ми јефтинпровод.

Дјевојка Е: Павлака, кајмак и јогурт. Ово што они праве нема везе са јогуртом.

Дјевојка К: Бојим се да ходам кад падне мрак.

Дјевојка Ј: Овдје ништа није моје.

Дјевојка А: Недостају ми ћевапи...

Дјевојка Е: Зезање иза школе.

Дјевојка К: Пријатељи, колеге...

Дјевојка Ј: Моји пси...

Дјевојка А: Не припадам никоме...

Дјевојка Е: Чоколада „Најљепше жеље“.

Дјевојка К: Кад кренем у град немогу да сретнем некога...

Дјевојка Ј: Данас у мом завичају пада први снијег. На Малти је 25 степени. Недостаје ми права зима...

Дјевојка А: Нормалне кифле. Они све шећере. Да имају бурек и њега би пошећерили.

6. Сцена – СЛАВА

(„Свијет у малом“–Радничко насеље у предграђу Лондона или Сан Франциска или Луцерна или Хановера или Милана или

Колективни смјештај за све расе, нације, религије, политичка и сексуална опредјељења, тзв. „Простор слободе и толеранције“у претходно поменутим градовима или... ... ...)

Дјевојка Ј: У повратку са посла није било аутобуса, па сам кренула пјешице по ужасној хладноћи (нос ми од јуче цури због тога). Одједном, предамном се п ојавиWine and Liquer shop “St. Nicolas”. Свети Никола. То је знак над знаковима! Купим аргентинско вино зашест долара. Стижем кући, моји цимери (**Све:** Цимери!!!) спавају јер раде седам дана у недјељи, и ја крећем усамљенички да припремам своју славску вечеру: конзерва пасуља марке Таково (да, да, у јеменској трговини има више наших брендова него у Тропику!) и Витаминкин ајвар. Купила сам љути. У кући сам већ имала лименку сардина и паковање младог лука па направих салату. То је то. Нема славског хљеба, нема свијеће, ни кољива, нема ниједне иконе осим ове шероване од другарице на лаптопу, нема ни гостију... Ја сам једини гост на породичној слави коју славим усамљено у туђини. Молитве су моје личне, најличније, сјећања су ту. Нова реалност у новој земљи таква је каква је.

Маја: Срећна слава! Сада си сама, а не усамљена. А то ће проћи. Брже него што мислиш...

Дјевојка Ј: Па и нисам, али знаш какав је ово град. Људи су једни од других удаљени... Чак и да сам позвала госте и узела слободан дан нико не би дошао, јер је у Њујорку све далеко... Мучење је да их довлачим овамо...

Маја: Ето видиш, физичка даљина није тако тешка, ако у срцу знаш да су многи ту за тебе!

Дјевојка Ј: Апсолутно! Не жалим се... Чак сам и радосна...

Дјевојка К: Витаминкин ајвар сам пробала у Малезији, одличан је...

Дјевојка Ј: Хахаха, најјачи бањалучки бренд отпутовао је далеко...

Дјевојка Е: Саро, срећна ти слава! Такви као ти никада нису сами. Твоја енергија прелази све границе...

Дјевојка Ј: Хвала Мирела. Трудим се да ојачам и да не клонем духом...

Дјевојка Е: Свака част на јакој вољи!

Дјевојка Ј: Морам тако... Овдје се лако потоне ако не истрајеш у својим намјерама и жељама... Много је суров овај свијет...

Дјевојка А: Расплакала си ме...

Дјевојка Ј: Извини, није ми то била намјера драга моја Мајо...

Дјевојка К: Поздрава из Бање Луке за Њујорк... директном линијом Небо - Сара.

Дјевојка Е: Саро, не брини... Твоја кућа је окађена за Св. Николу... Волимо те...

7. Сцена - РАЧУН

(Завичај)

Дјевојка Е: Здравооо. Изгледаш феноменално, као да нису прошле толике године...

Дјевојка К: Гдје сиииии? Нисмо се видјеле сто година? Вауууу. Како добро изгледаш.

Дјевојка Е: Не дамо се генерацијо.

Дјевојка К: Тако некако. Баш си ме обрадовала. Срела сам скоро Мају и она ми је рече да често долазиш...

Дјевојка Е: Ма да. Купили смо неке гарсоњере. Него, шта ћеш да пијеш?

Дјевојка К: Продужену са млијеком и чашу обичне воде.

Дјевојка Е: Конобар!

Дјевојка Ј: Изволите.

Дјевојка Е: Молим Вас, мени велики макијато са доста чоколаде у праху и флаширану воду. Евиан. А њој ову обичну кафу, без ичег', мало продужену.

Дјевојка К: Гдје си? Шта радиш? Како живиш? Видим да си намонтирана као и увијек.

Дјевојка Е: У Бечу смо више од десет година. Мој Горан има добар посао. Фино зарађује...

Дјевојка К: Одлично. А ти? Имате дјеце?

Дјевојка Е: Ја радим четири сата. Тако ми је лакше. Имамо двоје дјеце. Сад сам сина Александра послала у Криквеницу да учи српски, пардон хрватски. Јбг. То ти је исто.

Дјевојка К: Чекај, чекај, радиш пола радног времена, а клинца шаљеш да научи наш језик?

Дјевојка Е: Ма да. Има одлична школа... Него како си ти? Шта радиш?

Дјевојка К: Државни посао. Ни горе ни доље. Нећу крепат' од глади, али нема ни могућности да напредујем.

Дјевојка Е: Ма дааааај. За тебе нема простора да напредујеш? Е, овдје имају одличне колаче. Јеси ли за један? Пробала сам скоро све. Ова торта „Катарина"ми је одлична.

Дјевојка К: Не могу хвала ти. Не волим слатко, а и скупо је у овом локалу.

Дјевојка Е: Ма дааај. Хало, конобар, двије „Катарине“. Видјећеш, сјајне су. Добре су им и кнедле. Праве боље од моје маме, али не смијем то да јој кажем.

Дјевојка К: Да, има код нас баш добрих локала. Спремају одличну храну. Само што је то мало скупо за наше плате. Рекла сам ти. Нећу крепати, али немам за разбацивање. Сви смо у кредитима... Јеби га.

Дјевојка Е: Знам. Баш је незгодно. Мада ми живимо сасвим ок. И покушавамо да сачувамо дио нашег начина живљења. Знаш какве правим сарме? Горанови с посла обожавају да дођу код нас на вечеру.

Дјевојка К: Немој ме зезати. Од куд ти кисели купус?

Дјевојка Е: Па ставим најесен.

Дјевојка К: Киселиш купус у сред Беча?!?!

Дјевојка Е: Што? Шта фали?

Дјевојка К: Ништа. Баш је фора. Мислим, то је ок. Јеби га, како ћеш направити подварак без киселог купуса? А добар је и за салату. Ц витамин и то...

Дјевојка Е: Ма да. Знаш како радим скраћено радно вријеме могу да правим домаћу храну. Горану је то важно, а и дјеца су навикла.

Дјевојка К: Супер. Мали комад домовине у хладној Аустрији.

Дјевојка Е: А јеси поетична. Знам. Сјећам се твојих пјесама. Пишеш ли још увијек? Могла би да објавиш?

Дјевојка К: Ко данас чита поезију? А то кошта? Кад штампаш књигу у тешком си минусу. Док платиш штампу, рецензенте, промоције... Скупља пита нег’ тепсија.

Дјевојка Е: Значи штампала си. Мораш ми поклонити једну. Обавезно.

Дјевојка К: Наравно. Мада, не планирам више такву врсту луксуза. Могу да пишем, а да не објављујем. Ионако то мало ко чита.

Дјевојка Е: Ја хоћу сигурно. Него, шта мислиш да наручимо неко вино?

Дјевојка К: Ух, немој молим те. Морам ноћас да пишем, а знаш, треба ми моја памет.

Дјевојка Е: Боље се пише кад има мало алкохола у крви. Боља је инспирација... Конобар!

Дјевојка Ј: Молим.

Дјевојка Е: Шардоне?

Дјевојка Ј: Ако хоћете бијело имамо добру Малвазију.

Дјевојка Е: Која винарија? Вучен?

Дјевојка К: Да немате можда винарију Кљајић?

Дјевојка Ј: Не. Само Винарија Малиновић. Изванредна.

Дјевојка Е: Берба?

Дјевојка Ј: 2015.

Дјевојка Е: Може... Дивно. Тако ми је драго да смо се среле након толико година.

Дјевојка К: Него, реци ми има ли шансе да ми договориш промоцију ових мојих пјесама у неком нашем клубу?

Дјевојка Е: Да ти искрено кажем, не идем по тим клубовима. Немам времена. Углавном се дружимо са Горановим колегама са посла. Вечере и тако то. Пробаћу, али ти ништа не могу обећати.

Дјевојка К: Шта планирате? Хоћете ли се вратити?

Дјевојка Е: Види овако, можемо се вратити кад год хоћемо. Купили смо овдје три гарсоњере које издајемо. То се највише исплати. Али, од чега да живимо овдје?

Дјевојка К: У праву си.

Дјевојка Е: Кад одемо у пензију, једног дана, намјеравамо да се вратимо. Аустријске пензије, кирије од ових станчића... Биће то лијепа старост.

Дјевојка К: Да, ако је дочекамо.

Дјевојка Е: Хоћемо. Наравно. Види како добро изгледамо. Не могу нам године ништа. Него, ја бих морала да кренем.

Дјевојка К: Баш си ме обрадовала кад си се јавила. Јави се обавезно кад дођеш идући пут.

Дјевојка Е: Обавезно. Конобар, молим вас, рачун... . А шта мислиш да га подијелимо?

8. Сцена – ЧИШЋЕЊЕ

(Болница или Старачки дом или... ... ...)

Дјевојка А: Морала сам да одем. Мајка ми је пензионер са минималним примањима. Брат је тежак болесник у установи затвореног типа. Имам дијете. Муж ми је погинуо. Радио на црно, па нема пензије. У Норвешкој радим као медицинска сестра. Заправо болничарка. Његујем пацијенте са посебним потребама. Купам их, пресвлачим, храним... Гадно је. Плата је пристојна, што значи да сакупим довољно пара да шаљем породици и да одем на море. Наравно Јадран.

Дјевојка Е: Одеш у Норвешку да радиш како би могла да путујеш гдје хоћеш, а ти опет овамо.

Дјевојка А: Вуче ме. Ту ми је најбоље.

Дјевојка Ј: Зашто се не вратиш?

Дјевојка А: Од чега бих живјела? Ко би издржавао моју породицу?

Дјевојка К: Је ли ти напорно?

Дјевојка А: Није страшно. Мало су пацијенти незгодни. Знаш, они имају сексуалне нагоне као и други људи. Понекад је непријатно. Не-

давно сам налетјела на мучну сцену мајке и сина.

Дјевојка Е: Који болесници.

Дјевојка Е: Вратила сам се кући. Отишла сам у Њемачку да радим као медицинска сестра. Имала сам искуство. Шест година на гинекологији. Положила сам језик, добила посао у једној болници у Минхену... Радила сам као болничарка, не као медицински техничар, али нисам била незадовољна. Очекивала сам да ћу временом напредовати.

Дјевојка К: Зашто си се вратила?

Дјевојка Е: Добила сам отказ.

Дјевојка Ј: Зашто? Знала си посао. Чак си била и преквалификована. Научила си и језик...

Дјевојка Е: Само сам склопила очи на пет минута.

Дјевојка А: На дежурству?

Дјевојка Е: Да. Не видим у чему је проблем. Ни једна жена није почела да се порађа. Све је било мирно.

Дјевојка К: А шта да је нека почела да рађа?

Дјевојка Е: Па пробудила би ме. Звала би, звонила...

Дјевојка Ј: (Доноси гуску) Истреси ово. Звала би, али ипак си морала да будеш будна.

Дјевојка Е: Зашто? Да не пропустим порођај? Па не рађају се дјеца за десет минута. Сатима се натежу. Некад и данима.

Дјевојка А: Како су те ухватили?

Дјевојка Е: Наишла дежурна сестра. Вјештица баварска. К'о брдо је. К'о облак. Сунце покрије колика је.

Дјевојка К: И шта ти је урадила?

Дјевојка Е: Дала ми је отказ. А колико сам пута преспавала ноћну смјену код нас. Не знам каква је корист од сестре која цијелу ноћ сједи будна поред пацијената који мирно спавају.

Дјевојка Ј: Јеси ли тражила нови посао?

Дјевојка Е: Нисам. Имам лоше препоруке од послодавца. Ко би ме запослио? А и плата није нешто. Двије хиљаде евра су јако скромни приходи у Њемачкој. Нема шансе да нађеш пристојан смјештај испод 800 евра. Ту нису урачунате режије, превоз, а о храни да не причам... Све је то јад... (гледа у гуску и однесе је)

Дјевојка Ј: *(у болничкој ћићами)* Вратила сам се. Радила сам у банци у Сједињеним државама. Пристојно сам зарађивала. Код њих сам поново морала да студирам, иако сам била дипломирани економиста. Стекла сам и пријатеље. Латиноамериканце. Највише Колумбијаца. Темпераментни су као и ми. Воле дружења. Путовала сам сваке године за Европу, тачније путовала сам кући.

Сваки пут бих слетјела на други аеродром и остајала бих у том граду неколико дана. Мадрид, Лондон, Барселона, Франкфурт, Копенхаген, Рејкјавик... Онда бих летјела до Београда, Загреба, Сарајева... Ријешила сам биласве финансијске проблеме, али ме убијала носталгија. Одлучила сам да се вратим. Ово је моја земља, ту је моја кућа, моји пријатељи, гробови... Вратила сам се. Вјеровала сам да ће моје знање стечено у америчком банкарству користити у раду наших банака. Који виц. Па банке ионако нису наше. Девет мјесеци сам покушавала да нађем посао. Девет мјесеци сам покушавала да купим ауто. То је страшна гњаважа. Неки људи довозе та аута, шверцују, па прекуцавају бројчанике, па ти мораш наћи неког да провјери колико је прешао, па мораш пронаћи неког на царини да утврди да ли је ауто крадено, па мораш наћи доброг механичара да прегледа у каквом је стању. Углавном сви те варају, узимају паре јер си ти неко ко је дошао из иностранства и треба му кожу с леђа одерати. И тако док нисм потрошила све што сам донијела. Готово све. Након девет мјесеци сам се спаковала и вратила у Рочестер, држава Њујорк. За три седмице сам изнајмила стан, купила аутомобил и пронашла посао. Не летим више за Европу. Има још лијепих мјеста на свијету. Куба, Малезија, Доминиканска Република... Понекад планирам да навратим и до Балкана... Ја сам двоструки повратник. Повратник у обје земље.

Дјевојка К: И ја сам двоструки повратник. Отишла сам са осамнаест година. Њемачки језик сам знала јако добро. Онолико добро колико можеш научити у школи и на курсевима. Неколико година сам покушавала да будем дио те туђе заједнице. Становала сам код комшија из татиног села. Била сам нека врста кућне помоћнице. Компензација - ја чистим и кувам, а они ми дају стан и храну. Радила сам разне повремене послове, од чувања дјеце док родитељи иду у ноћни провод до цијепања карата у клубовима. У једном моменту нисам издржала и вратила сам се кући.

Дјевојка А: Шта си очекивала?

Дјевојка К: Нисам имала очекивања. Само сам хтјела да будем кући са мојом породицом.

Дјевојка Е: Шта си радила кад си се вратила?

Дјевојка К: Уписала сам њемачки језик и књижевност на Филолошком и почела да тражим посао.

Дјевојка Ј: И?

Дјевојка К: Отишла сам до њемачког конзулата и питала има ли посла за мене.

Дјевојка А: Је ли било?

Дјевојка К: Да. Нису ми тражили никакву диплому. Чули су како говорим. Повремено сам преводила за њихове људе. Углавном сам била на терену за добре дневнице.

Дјевојка Е: Зашто си се онда опет вратила?

Дјевојка К: Зато што би некад прошла и три мјесеца да ме не назову. А некад сам била одсутна од куће по десет, петнаест дана. Било је и напорно и несигурно.

Дјевојка Ј: Сада си у Грацу?

Дјевојка К: Да радим као медицинска сестра. Нисам завршила Филологију, а и шта бих са том дипломом у Аустрији?

Дјевојка А: Јеси ли задовољна?

Дјевојка К: Не знам. Када год пожелим да се вратим погледам вијести и схватим да то није паметно.

9. Сцена – ИНТЕРВЈУ

(Питорескни пејсаж алпске земље. Изузетно бајковито. Сваког часа очекујете да ће се појавити др Удо Бринкман из „Клинике Шварцвалд", али он неће дођијер није доктор, одавно није млад и вјеровато снима на неком сету. Може бити Француска или Италија или Аустрија или... ... ...

Дјевојка Ј: Поштовани гледаоци, у нашој данашњој емисији „Хвали Балкан, држ' се Европе"разговарамо са још једном успјешном младом женом која је остварила свој, али и снове многих других. Са нама је наша позната блогерка, коју на друштвеним мрежама прате хиљаде пратилаца. Молим вас представите нам се.

Дјевојка Е: Ја сам Мари Поп Лаки. То ми је умјетничко име. Заправо, ја сам Марица Попивода Лакетић. Живим у Базелу већ четири године, тачније од када сам се удала. Моја животна прича је права бајка. Са другарицама сам била у клубу када сам угледала те црне очи које су ме гледале. Нисам била превише заинтересована. Међутим, он јесте. Пришао ми је и почео да разговара са мном. Имао је чудан акценат. Рођен је у Швици, пардон Швајцарској. Његови родитељи су одселили прије тридесет година. Живе јако добро. Он сваке године долази у мој град, тачније у једно село поред мог града. Тамо имају кућу. Остало је историја. Дивна историја.

Дјевојка Ј: Реците нам да ли је мушкарац привлачнији кад живи у иностранству?

Дјевојка Е: Па наравно. Има неке еротике у томе кад знате да младић посједује европски пасош. Мислим, диван је он и да није из Швице, али овако је љепше. Добро зарађује. Путујемо кад год имамо времена. Ја сам од скора почела да радим у

једном старачком дому. До тада сам само писала блог.

Дјевојка Ј: Да, да. То је оно што занима наше гледаоце. У чему је тајна ваше популарности?

Дјевојка Е: Нема тајне. Ја познајем моду, тачније брендове. Увијек сам водила рачуна да купујем маркирану робу. Мало, али квалитетно. Сликала сам је и качила на блог. Само нисам имала много тога да окачим, јер моји нису имали превише, а сви у породици волимо да смо срећени. Међутим, како ми се догодила бајка са мојим драгим купујем много више. Имам три пара УГГ чизама, двије Мајкл Корс торбе, по једну Кевин Клајн и Армани џинс, Гучи кајиш, неколико пари патика, Ајфон 10, наочале Кавали, Мек и Диор шминку, четири Нејкед палете, Булгари, Шанел фајв... возим кабриолет БМВ, имамо кућу са базеном... Ма свашта. Ја живим своје снове и све то качим на Инстаграм, јер људи воле да гледају кад неко има тако добар живот. Знам да ме прате и неке јавне личности. Могла сам бити добар стилиста, али авај. Ни овако није лоше.

Дјевојка Ј: Имате ли савјет за наше гледатељке?

Дјевојка Е: Што више излазите у љетним мјесецима. Можда наиђе онај прави са ватрено црвеним пасошем и бијелим крстом на њему.

Дјевојка Ј: Мислила сам на модни савјет. У сваком случају хвала на разговору. Била је то наша позната блогерка Мари Поп Лаки која нам из далеке Швајцарске шаље поздраве и модне савјете.

(уїаси се камера)

Дјевојка Е: Ужас. Оде ми воз. Закаснићу на посао.

Дјевојка Ј: А кабриолет?

Дјевојка Е: Какав кабриолет. Ни бицикло не знам да возим.

10. Сцена – КОКАИН

(Камион на неком путу у некој земљи. Нема или)

Дјевојка К: Бонђорно. Пронто. Дове станди андандо?

Дјевојка А: Здраво. До Ливорна.

Дјевојка К: Оооо, па ти си наша. Како си ме препознала?

Дјевојка А: Једеш Плазма кекс.

Дјевојка К: Свака част на опажању.

Дјевојка А: Докле идеш?

Дјевојка К: До Фиренце можеш са мном. Имаш онда још око 100 км до Ливорна. Шта радиш тамо? Правиш јахте, ауто дијелове или си у рафинерији?

Дјевојка А: Цимерка и ја радимо код неког Талијана, мислим не радимо, нисмо пријављене... мало помажемо, он нам плати по са-

ту, учим... овај... спремам испите... важно је да моји не морају да шаљу... гањам стипендију... овај, треба да је добијем... Имам неке рођаке... Овај... нису рођаци, али као да јесу...

Дјевојка К: Ма све је ок. Видим да нећеш да причаш. Да ти право кажем и не занима ме, него морамо о нечем да причамо. Брже прође вријеме. Често идем у Ливорно, али ево данас не идем. Возим робу у луку или довозим из луке.

Дјевојка А: А, да, да. Ливорно је велика лука, али баш. Нема код нас таквих.

Дјевојка К: Код нас? Лука? Лутко, не знам на чему си, али пробај мало да искулираш. Возим те до Фиренце. Ако ме ко буде питао: Нисам те никад видјела, не знам ко си, а и не занима ме.

Дјевојка А: Хвала. А ти? Возиш камион?

Дјевојка К: Ма јок. Млазни авион. Камион, наравно. Он је мени к'о род рођени. Зарађујем у њему, спавам, једем... Некад га волим више од иког и ичег на свијету, а некад би га гурнула у провалију. Неки дан ме издаде олош жељезни.

Дјевојка А: Ко? Камион?

Дјевојка К: Ма јок. Трећи муж. Наравно камион. Прати мало радњу. Издаде ме олош. Имала сам слободан дан. Оставила кључеве на порти на паркингу. Мислила сам да ће ме чекати, да неће ником дати да уђе у њега, али курва лимена превари ме.

Дјевојка А: Ко те превари? Камион?

Дјевојка К: Јесам ти рекла да пратиш радњу. Камион, ко би други. Док сам ја правила генералку у стану и ишла у набавку којекаквих дрангулија, он пустио газду да га провоза.

Дјевојка А: Камион пустио?

Дјевојка К: Рекла сам ти да пратиш радњу. Пустио га да уђе. Е сад, да ли га је газда возио или није, немам појма. Али да је шмркао у њему то знам. (погледа је) Коку. Шта се правиш цвјећка? Као ниси никад чула да кретени с парама воле да повуку црту.

Дјевојка А: А, да, да...

Дјевојка К: Ја наравно нисам имала појма. Дођем на посао. Одвезем га на утовар, потпишем папире и кренем да возим. Дан раније сам возила неку испоруку за пекаре, па је било брашна по цијелој кабини. Нисам имала снаге да послије рибања оног станчића наставим са кабином. Планирала сам да га одвезем на прање кад истоварим робу. И кренем ја лагано. Возим, слушам Бору Дрљачу, дерем се из петних жила, кад одједном полиција. Закочим полако. Знам да возим по прописима, имам папире за робу, све уредно... Бонђорно. Бонђорно. Каже он мени да дам документа. Ја дам. Тра-

жи оно, оно, како се код нас зове? Путни налог. Ја дам. Пита гдје идем. Кажем кренула из Ћивитавекије за Фиренцу. Гледа он мене. Разгледа по кабини, иде до оног другог. Нешто причају, врати се. Погледа још једном и угледа ону коку што сам ја мислила да је брашно. Пита он мене шта је то? Ја кажем: брашно. Он опет пита, ја опет кажем: Брашно. Опет приђе оном другом, нешто се дошаптавају, врати се до мене и каже: Госпођице, мораћемо да Вас приведемо због посједовања и конзумирања наркотика. Каквих наркотита Сунце ти пољубим. Ни дуван не пушим, а не да се дрогирам. Каже он: Остали су Вам трагови кокаина у кабини. И покаже на оно брашно. Какав кокаин? То је брашно. Б Р А Ш Н О!!! Гледа он мене и каже: Молим Вас, паркирајте возило и пођите са нама? Ма куда да пођем Сунце ти пољубим? Каже он: У станицу милиције. Морамо вас привести. Ту ти мени падне мрак на очи. Почнем да галамим на њега и прстом повучам по оном брашну. „Је л' због овог? Је л' због овог Сунце ти пољубим?". И гурам ја њему онај прст са кокаином под нос и почнем да вичем. Лижи, лижи, Сунце ти пољубим. Гледа он мене и поче да ме смирује. Каже „Пођите са нама у станицу милиције да разјаснимо ову ситуацију". Дође онај други са неком кесицом, оструга оно брашно и одведоше ме у станицу. На анализи потврде да је кокаин, а не брашно и мене притворе. А Сунце ти пољубим, нисам могла сањати да ћу робијати на правди бога. Мислим није баш робија. Истражни, али гадно оне решетке кад звекну за тобом к'о да те у гроб спусте. Била сам тамо неколико дана и пустили ме. Кажу, биће поступак пред судом, али не морам да се бринем. Знају да нисам крива. Кокаин је био од мог газде. А тако значи. Сунце ти пољубим запамтићеш ти мене. Дођем ја на онај паркинг и кренем да га тражим. Угледам га поред једног багера. Почнем да вичем преко паркинга. Види пашче да је гадно па поче да бјежи. А ја ускочим у онај багер, изгурам колегу, додам гас и почнем барабу да гањам не би ли га ралицом пребацила преко багера к'о слон кад сурлом пребацује воду преко себе. Гањам ја њега, али разбојник се завуче међу камионе и побјеже. Ма да сам га ухватила с црном би га земљом саставила... (погледа је) Спаваш? Спавај. Ко зна кад ћеш моћи поново.

(Из офа се чује Боро Дрљача... .)

(Представа може да се заврши говорењем стихова „Остајте овдје"Алексе Шантића или... ... ...)

др Лука Кецман[1]
au.unibl.org

ПОГОВОР ЗА ДРАМУ ОСТАЈТЕ

Последње деценије двадесетог, али и ове прве две двадесет и првог века, изњедриле су већи број драмских текстова који у себи садрже факторгафију и сврставају се у документаристичку драму. Фрагментарна драматургија је врло захвална за причање прича. Не обавезује да се стриктно воде линије драмске радње, како ликова тако и основних токова. Довољно је причати причу и заузети став или поставити тезу. Отуда и променљиви квалитет оваквих драмских подухвата. Углавном све зависи од теме.

Драма Остајте настаје као производ својеврсног драмског експеримента на тему остати или отићи са ових простора. Након обављених интервјуа и разговора са аутентичним ликовима, настала је прича која никога не може да остави равнодушним. Та врста веризма је у позоришту увек мач са две оштрице. Олако се може прећи у претерани патос, најчешће зато што писци имају још нешто да додају. У овом случају аутор Љиљана Чекић не посеже за тим драматуршким украсима. Исписује само онолико колико је потребно да се тим ликовима одистински поверује. Иако се аутор трудила да ликове именује словима који су карактеристични за регистарске ознаке на аутомобилским таблицама (А, Е, Ј, К, М, О, Т ова слова се у оба писма пишу једанко), ипак је морала да их именује ствар-

1 luka.kecman@au.unibl.org

ним именима. И у једном и у другом случају постигнут је универзални ефекат, барем када је овај наш регион у питању. Мука нам је свима идентична. Реплике су кратке и јасне. Језгровите, тачне, људске. Нема много правдања и претераног уплитања у дневно-политичка збивања. У тренуцима када се помињу протекла немила збивања, ратови 1991/95, то се чини на начин да се појасни основна позиција лика која га тера да нешто учини. Нема ламентирања или оптуживања са било које стране. Рат је свима био невоља. Исто је и када је у питању прича о друштвеном систему/несистему, који је такође окидач за одлазак из земље која се толико воли, али је у њој тешко, у сваком смислу. Овакав приступ ове приче издиже на универзалну раван и добија битну карактеристику...тиче нас се! У питању су вршњаци, девојке, са различитим занимањима и образовних профила. Готово да су све сфере друштвеног живота присутне. И свако из свог профила говори, својим специфичним речником, што драми даје озбиљност. Посебно се издвајају монолошки моменти који представљају драмски интермецо и то са дискретним примесама хумора. На тај начин се постиже да ови пасажи не буду оптерећење, већ додатно драмско убрзање. Наравно, много зависи и од онога који говори ове монологе.

Посебно је интересантан крај драме. Он је остао отворен, само са једним предлогом да се евентуално говоре стихови Алексе Шантића Остајте овде. Овакво решење је најтачније. Зашто? Зато што омогућава редитељу да у једном отвореној форми дође до завршетка, које ће бити генерисано кроз процес рада. Тешко је наћи одговор на процес који је у великом замаху и којем се не види крај. Тога је свесна и Љиљана Чекић, те нас оставља да размишљамо, ако већ нисмо у могућности да нешто конкретно урадимо.

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Часопис за аудио-визуелне умјетности (позориште, филм, радио и телевизија) објављује оригиналне научне радове, прегледне и стручне чланке у којима се излажу идеје и ставови о најзначајнијим проблемима у наведеним областима. У тематику часописа уклапају се и радови у којима се разматрају шири теоријски проблеми интердисциплинарног карактера, који су значајни за научне области које се изучавају на академијама драмских умјетности и сродним факултетима, укључујући и методолошке и дидактичке (методичке) проблеме.

С обзиром на структуру и потребе, поједини бројеви часописа могу бити штампани и као тематски, у којима би начелно били елаборисани шири теоријски проблеми, резултати неког значајнијег истраживања, или радови са научних и стручних скупова и расправа.

Објављени радови се не хонораришу. Аутор добија примјерак броја часописа у којем је његов рад објављен. Рецензију свих чланака пристиглих у редакцију врше два рецензента које одређује уредништво.

Прије слања својих радова, аутори су дужни да задовоље сљедеће услове:

- Наслов рукописа треба да буде кратак и јасан и да одражава и афирмише садржај;
- Рукопис треба да садржи резиме (100 до 250 ријечи) у којем аутор истиче суштину основних идеја и ставова о питањима која се разматрају о чланку, кључне ријечи на српском (до 10 ријечи), апстракт и кључне ријечи на енглеском језику, кратак увод у постављени проблем, разраду

(главни дио), закључак и списак коришћене литературе;

- Чланак треба да посједује језичко и стилско јединство, да буде логички систематизован, са јасним исказима и аргументима, уз коректну употребу научне и стручне терминологије и без података усмјерених на компромитацију (рушење дигнитета) личности и службеног (повјерљивог карактера);
- Дужи текст подразумијева одговарајуће поднаслове, као и коришћење курзива, или подвучених ријечи и реченица;
- Обим чланка не би требало да буде краћи од једног ауторског табака (30. 000 карактера, укључујући и размак између ријечи и фусноте), нити дужи од два ауторска табака;
- Рукопис се доставља редакцији часописа у два примјерка, на формату А4, или у електронској форми, писан у Wordu (ћириличним или латиничним „Times New Roman"фонтом, са повећаним проредом (18 pt) и размаком између параграфа (6 pt before, и 6 pt after), при чему први ред параграфа треба да буде увучен 0, 5 инча или 1, 25 цм. Величину слова треба подесити на 12, а све маргине (горе, доље, лијево и десно) треба да буду по један инч (око 2, 5 цм);
- Прилоге рукопису (шеме, скице, графиконе) потребно је нацртати у неком од компјутерских програма, или, изузетно, тушем на пасусу. Све податке који нису неопходни у цртежу, или га оптерећују, потребно је ставити у легенду. Словне и бројчане ознаке на истом цртежу морају бити исте величине, а физичке величине треба изражавати у мјерним јединицама међународног система означавања (SI);
- Страна имена је потребно фонетски транскрибовати у складу са правилима правописа српског језика, при чему се приликом њиховог првог јављања у тексту, у загради наводи њихов изворни облик;
- Документациона подлога (цитати, напомене, библиографија) треба да садрже основне податке довољне за упућивање читалаца на коришћене изворе. Ауторима препоручујемо Харвард стил, или Чикаго, али прихватамо и друге коректно коришћене системе.
- Библиографска јединица у фусноти (без обзира на коришћени реферативни систем) треба да садржи: презиме и име (или прво слово имена) аутора, назив дјела, назив издавача, мјесто и годину публиковања и, по потреби, страницу;
- Уз рукопис, аутор је у обавези да пошаље своје податке: име и презиме, звање, тачну адресу, елек-

тронску адресу, контакт телефон, институцију и функцију коју у њој обавља;

- Рукописи се достављају на једну од наведених адреса:

Народно позориште РС
Краља Петра I Карађорђевића 78
78000 Бања ЛУКА: Република Српска
Босна и Херцеговина,
или
Академија умјетности Бања ЛУКА:
Булевар војводе Петра Бојовића 1а
78000 Бања ЛУКА: Република Српска
Босна и Херцеговина,
са назнаком „За уредништво часописа“.

Контакт телефон је
+38765/923-237;

Сви текстови достављени редакцији подлијежу затвореној рецензији коју врше два компетентна рецензента за одређену научну област.

Часопис је регистрован на прелиминарној ранг-листи националних часописа Министарства за науку и технологију Републике Српске.

АГОН
часопис за позориште и визуелне комуникације

Издавачи:
НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ
УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊОЈ ЛУЦИ
BLC - Banja Luka College

За издаваче:
Мр Маја Додиг
Др Санда Додик
Проф. др Младен Миросављевић

Редакција:
Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука
Телефон +387 65/923-237; 065/516-981
e-mail: nprs@teol. net
факс: 051/314-001

Лектор:
Наташа Кецман

Штампа:
ГРАФИД, Бања Лука
За штампарију:
Бранислав Иванковић

Тираж:
500 примјерака