

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Бања Лука • година I • број 2



Др Владомир Јевтовић

ГЛУМАЦ ЈЕ ЖИВ У ЖИВОМ ПОЗОРИШТУ

Др Иван Правдић

ЈЕДНА МОГУЋА ТЕОРИЗАЦИЈА

БУТОА – ЈЕЗИК ПИШЕ - ТЕЛО ПЛЕШЕ

Доц. mr Бранимир Груловић

РЕВОЛУЦИОНАРНОСТ ФИЛМСКЕ

ФОТОГРАФИЈЕ ОРСОНА ВЕЛСА И ГРЕГА

ТОЛАНДА У ФИЛМУ „ГРАЂАНИН КЕЈН“

Марина Миливојевић-Мађарев

БЕТА ВУКАНОВИЋ – ЈЕДАН ЛЕТЊИ ДАН

АГОН

година I • број 2

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Часопис АГОН има научну оријентацију

Главни и одговорни уредник

Др Ненад Новаковић

Заменик главног и одговорног уредника

Др Лука Кецман

Извршни уредник

Јелена Поповић

Редакција часописа

Мр Јиљана Чекић; Др Наташа Глишић; Горан Дујаковић msc;

Предраг Соломун msc; Др Зоран Ђерић; Др Милош Бабић;

Мр Мирослав Радоњић; Др Дарко Лукић

ISSN 2233-1581

АГОН

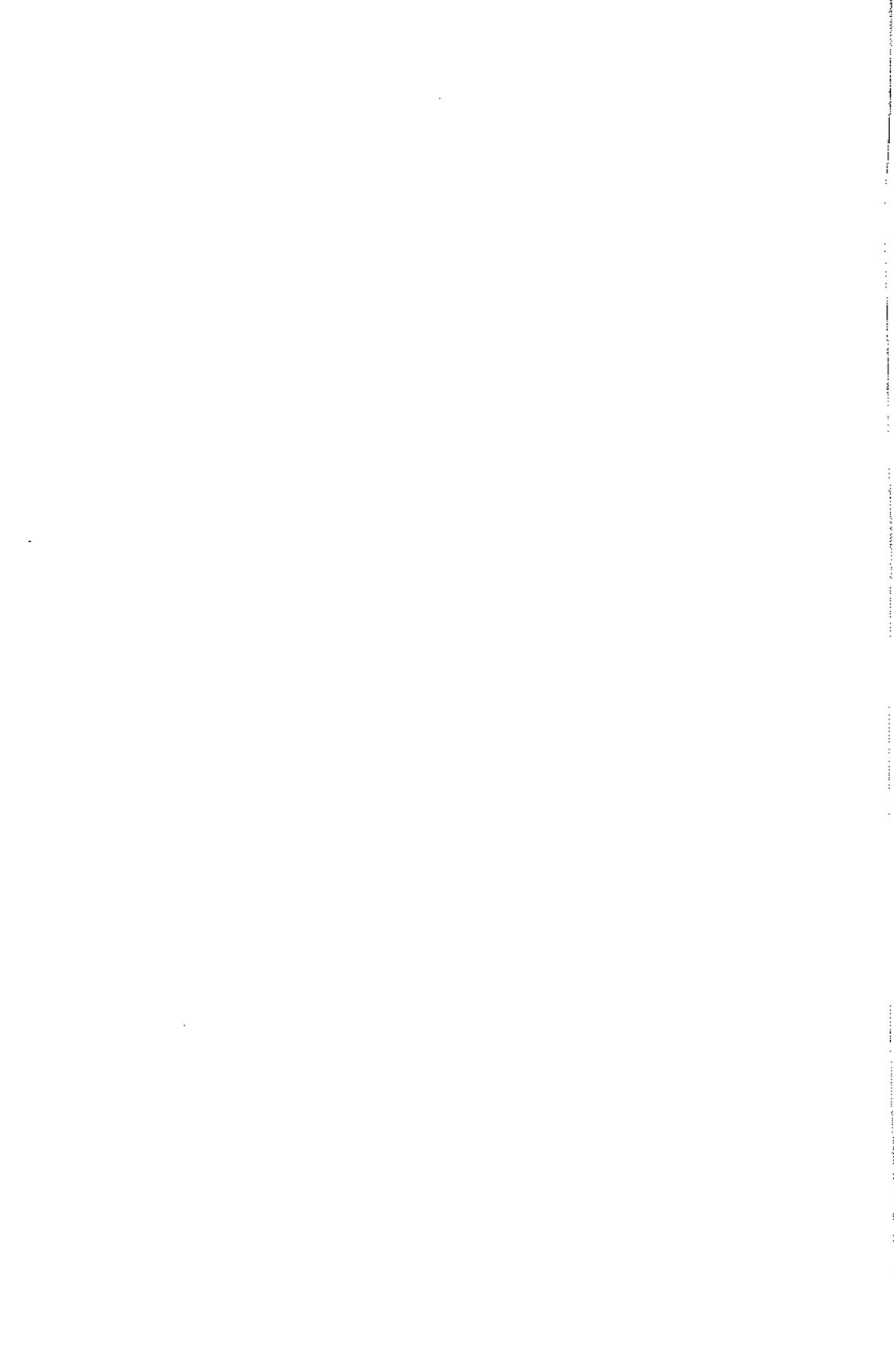
часопис за позориште и визуелне комуникације

година I • број 2

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

Академија умјетности Бања Лука

Бања Лука, 2012. године



САДРЖАЈ:

НА ПОЧЕТКУ, С МИРОМ	7
ГЛУМАЦ	
Др Владомир Јевтовић	
ГЛУМАЦ ЈЕ ЖИВ У ЖИВОМ ПОЗОРИШТУ	11
Др Иван Правдић	
ЈЕДНА МОГУЋА ТЕОРИЗАЦИЈА БУТОА – ЈЕЗИК ПИШЕ - ТЕЛО ПЛЕШЕ.....	35
Мр Рената Агостини	
СЦЕНСКИ ПОКРЕТ У СТВАРАЛАШТВУ ПОЗОРИШНИХ И ФИЛМСКИХ ГЛУМАЦА.....	65
МЕЛОДРАМА	
Николина Медић	
СВИЊСКИ ОТАЦ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА, МЕЛОДРАМА 20. ВЕКА	79
ФИЛМ	
Доц. mr Бранимир Груловић	
РЕВОЛУЦИОНАРНОСТ ФИЛМСКЕ ФОТОГРАФИЈЕ ОРСОНА ВЕЛСА И ГРЕГА ТОЛАНДА У ФИЛМУ „ГРАЂАНИН КЕЈН“	89
ДРАМА	
Марина Миливојевић-Мађарев	
БЕТА ВУКАНОВИЋ – ЈЕДАН ЛЕТЊИ ДАН.....	99

СЕЗОНА ФЕСТИВАЛА

Мирољуб Мики Радоњић

57. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ 125

Јелена Поповић

ТЕАТАР ФЕСТ „ПЕТАР КОЧИЋ“ 2012 131

Др Лука Кецман

ФЕСТИВАЛ ФЕСТИВАЛА, ТРЕБИЊЕ 2012 135

Јелена Поповић

20. СУСРЕТИ ПОЗОРИШТА/КАЗАЛИШТА

ЛУТАКА БиХ, БУГОЈНО, 2012 139

Тијана Јозић

11. МЕЂУНАРОДНИ ФЕСТИВАЛ ПОЗОРИШТА ЗА ДЈЕЦУ 147

КЊИГЕ О ТЕАТРУ

Др Наташа Глишић

ДОКУМЕНТ О ВРЕМЕНУ И СТВАРАЛАШТВУ 153

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 159

Индекс имена 163

НА ПОЧЕТКУ, С МИРОМ

Популарни позоришни, а нарочито филмски и телевизијски глумци обичном свијету изгледају као полубожанства. И најчешће они који су славу „извукли на лотоу“, а не залужили вишегодишњим тешким и упорним радом, доживљавају себе као потпуно ексклузивна бића. Управо такве, познате локал-националне звијезде обичне, мале људе око себе гледају као мањевриједна бића. Наравно да већина није таква.

Да апсолвирам ово моје кратко излагање о једном броју наших славних глумаца: не волим да их сртнем јер се према, људима чије фотографије не повећавају читаност и гледаност медија, односе са извјесним анимозитетом. Кад год могу да их избјегнем, то и урадим. Кад не могу...

Прије извјесног времена, Лука Кецман професор на Академији умјетности у Бањој Луци, предложио је да изложбу о Мири Бањац, великој српској глумици, коју је урадио Музеј позоришне уметности Војводине, види и бањалучка публика. Идеја је била занимљива, добили смо финансијску помоћ градске управе и почели са организацијом гостовања. Комплетна комуникација везана за организацију била је са Зораном Максимовићем, директором Музеја и аутором изложбе и монографије о великој глумици. Са Миром нисам имала никакав контакт.

Након мјесец дана дописивања и договарања припремне радњу биле су обављене. Чекао се долазак Мире, Зорана и двоје коаутора изложбе: Љиљане Димић и Бојан Јовановића. Као главни организатор свечаности, нисам се бавила размишљањем о људском профилу Мире Бањац. Било ми је важно да је изложба стигла на вријеме, да је постављена, да су сви учесници потврдили долазак, да су медији обавијештени, послане позивнице, организован коктел, итд, итд.

Мира, Зоран, Љиља и Бојан су допутовали на дан манифестације коју смо назвали „Вече са Миром Бањац“. Као домаћин дочекала

сам госте у згради позоришта и тада је почело моје 24-часовно дружење са Миром. Један дан сам се дружила са овом посебном женом, а данима послије тога препричавала сам утиске.

Задивљујућа је енергија која ту жену покреће. Њен родни лист је стар 83 године, али њена виталност превазилази и оне који су деценије млађи. Мирина пажња о сваком човјеку у њеној близини и о свакој изговореној реченици вриједна је дивљења. Сви, који су јој пришли имали су подједнак третман. Фотографисала се безброј пута. Разговарала је са небројеним нашим суграђанима. И нису само њој прилазили. И она је често почињала комуникацију са људима које би примијетила у свом окружењу. Сви су јој били занимљиви. И позоришни радници, глумци, студенти Академије, гардеробери, декоратори и многи други.

„Вече са Миром Бањац“ протекло је у маниру добрих домаћина и још бољих гостију. У фоајеу Народног позоришта Републике Српске отворена је изложба „Лица Мире Бањац“, која је обухватала три сегмента Мириног рада: позоришни, филмски и телевизијски. Након тога публика је прешла у салу у којој је настављено ово вече. Лука Кецман, као водитељ ове топле, готово камерне, манифестације најављивао је учеснике, коментарисао њихова сјећања и експресије. Професор Гуго Лазаревић присјећао се Мириних улога одиграних на бањалучкој сцени прије скоро шест деценија. Зоран Максимовић је говорио о свом истраживачком раду који је резултирао монографијом и изложбом о великој глумици. Сва тројица су била топла, надахнута и искрено егзалтирана говорника. Ипак, публика је нестрпљиво чекала да чује ону због које је дошла, ону која и када прича своју људску причу, без проблема, напуни позоришно гледалиште, ону коју нико не мора да најављује, коју нико не мора да хвали, чији су рад и успјех аксиом, ону коју воле зато што је велика, а тако обична, славна а тако блиска, ону са којом се лако идентификују јер никад није престала да буде дио обичног народа, а пред којом су се клањали и они који су блистали недодирљивошћу. Тако велика, а тако нормална. Она је све оно што није лажљива слава.

Велика је и када иде код Мује на Ђевапе, јер је то подсјећа на младост, и кад у башти хотела „Босна“ пије сок прије наступа, и када прича о нашем и њеном сиромаштву у коме је било важно бити чист. Бити чист физички, морално, умјетнички. А била је. Зато траје деценијама, зато се њена путања не гаси, зато је њена умјетност вјечна. Нису је заслијепили звјезданом прашином. Остало је обична и тако чудесно чиста.

Дошла је у наш град, као и много пута раније, као и давне 1953. када је постала глумица ансамбла Народног позоришта Босанске Крајине, у коме је играла двије сезоне. Причала је о јунском миришу липа бањалучких улица, о вожњи бициклом, одласку на колаче у хотел „Палас“.... Причала је о себи, о нама, о некој заборављеној Бањалуци. Публика је слушала, гледала, уживала. Затим је разговарала са новинарима, давала изјаве, причала, увесељавала... Услиједио је коктел на коме је отпочео још један чин њене бањалучке приредбе. Без видљивог умора, причала је са људима које познаје годинама, са онима које је тек упознала, фотографисала се, разговарала, опет се фотографисала, и тако у недоглед. Без нервозе, без замора, са пуно љубави за све оне који је воле и поштују. Као да није дио славних, као да њено име не повећава новинске тираже, као да није ушла у легенду, у историју, као да није звијезда, као да није идол, као да није сасвим посебно биће.

Кажу да је предрасуде теже разбити него језгро атома. Понекад сртнемо људе који то могу. Понекад сртнемо Миру Бањац и кажемо да се чуда дешавају. Можда зато јер је она једно истинско људско и глумачко чудо.

Мр Јиљана Чекић

ГЛУМАЦ

УДК 792.028

Др Владимир Јевтовић

ГЛУМАЦ ЈЕ ЖИВ У ЖИВОМ ПОЗОРИШТУ

Сажетак: Увођењем нових технологија, захтева новог времена, постављено је питање да ли традиционални глумац може и даље да буде битан елемент позоришта или може и треба да буде замењен перформером, играчем, холограмском сликом, компјутерском сликом. Постављено је питање да ли постојеће високе позоришне школе могу да школују глумце спремне да данас остваре захтеве редитеља новог доба и захтеве публике у савременом театру. Да ли је глумац и даље неопходан и незаменљив елемент позоришног догађања – представе?

Кључне речи: живи контакт, унутрашњи дијалог, душа, разумевање, присуство, незаменљив глумац.

Позориште је место сусрета глумаца и гледалаца. Позоришна представа је оно што се догађа између глумаца и гледалаца. Неопходно је присуство и једних и других. Не може бити позориште представе без публике. Али не може бити ни позоришне представе без глумаца. Неопходан је контакт између две групе живих

људи који су непосредно ту, у сали и на сцени, у току извођења представе. Ако постоји тај контакт он омогућава дијалог, размену енергија, мисли и емоција.

Непосредан, директан контакт између глумаца и гледалаца је суштинска одлика позоришта, оно што га разликује од других уметности, од филма и телевизије.

Без обзира на избор садржаја и форме, без обзира на жанр, на врсту сценског простора и аудиторијума, без обзира на глумачку технику, на врсту глумачког образовања, увек је потребно разумевање смисла онога што се дешава на сцени за интеракцију глумаца и гледалаца.

Глумац је центар акције, гospодар радње, сабирно место свих сценских знакова, водич гледаоца кроз развој и ток позоришне представе. Глумац мора да разуме смисао онога што треба да уради на сцени да би тај смисао разумео и гледалац.

И глумац и гледалац треба да схвате и прихвате разлоге за одређену сцену, за целу представу. Немогуће је да гледалац постане свестан редитељеве

концепције без свести глумца. Дакле, глумац није несвестан посредник између редитеља и гледалаца. Глумац целим својим бићем, укључујући своју психофизичку индивидуалност, делује на целину бића гледаоца, на његову машту, мисао, емоције.

Без обзира на то да ли позоришна представа има фабулу или не, ликове људи, животиња, биљака, реалистичких, надреалистичких, бајковитих или документарних догађања увек глумци, и само глумци, могу својим промишљеним поступцима деловати на гледаоца и гледалац може само на глумце реаговати, као на истоврсна жива бића на сцени. То је резонанца, препознавање, саосећање.

Контакт и размена глумаца и гледалаца су дубоко и незаменљиво људски и живи.

Ниједан мртав предмет на сцени, сценографија, костим, реквизита, светло не може оживети без акције глумца. Све на сцени оживљава самосвесним актом глумца.

Али глуму омогућавају глумац и гледалац заједно. Процес извођења

и примања су комплементарни процес размене.

Темељна глумачка изражавајућа средства су глас и покрет. Али то су само средства изражавања унутарњих органских процеса у глумцу. Гледалац не би чуо без импостираног, звучног гласа глумаца и не би видео физички поступак без глумачког тела способног да изрази акцију, али гледалац смишља акције, емотивну обојеност доживљајем добија преко гласа, говора, лица и тела из унутрашњости глумца, тако да то у њему подстиче паралелни процес. Тако је гледалац резонатор глумачког инструмента. Али пошто је глумац живи инструмент који осећа и прима тај ехо резонатора, то га подстиче да спроводи даље започету акцију са повиšеним самопоуздањем, са уверењем да је успостављен дијалог, саосећање, разумевање. Онда стижу сузе, смех, катарза или мукла тишина. Глума настаје тек онда када глумци својом акцијом, ланцем поступака са одређеним значењем и циљем, успоставе контакт са гледаоцима, коло не прекинуте пажње и размене између сцене и гледалишта. Жив глумац

користи свој живот као материјал за свој рад али његова мета је живот гледаоца, његов животни потенцијал.

Реч је о психофизичким резонанцима доживљаја у глумцу које у гледаоцу изазивају паралелне унутарње доживљаје. Специфичност позоришта је да глумачка унутрашња акција делује истовремено на све гледаоце и да, у најбољим представама, гледаоци реагују истовремено и истоветно, прво у себи, а онда и из себе. Глума може да, повремено хомогенизује гледалиште до потпуно јединствене и опште реакције. Ради се о дубоко укорењеном принципу акције и реакције који омогућава једну позоришну представу.

Глумац је носилац сценске акције, али и покретач унутрашње акције у гледаоцу. Отуд код гледаоца изненадан доживљај препознавања свог личног приватног живота на сцени. Одатле лакоћа идентификације гледаоца са ликом у драми, после значајног осмишљеног сценског поступка.

И као што Хамлет организује са глумцима дворску представу тако да, у једном тренутку неки

мушкарац сипа отров у ухо краљу који спава, па краљ - стриц и краљица - мајка препознају свој злочин, тако и нама много пута у представама постане у трену јасно значење једног одређеног поступка и тај доживљај покреће ланац асоцијација, успомена и емоција. То је могуће кад се осетимо блиским неком лицу у драми, када препознамо одређену ситуацију. Зато за време представе понекад осећамо лично откриће, одгонетку неке своје интимне тајне.

Основно је да глумац омогући паралелан доживљај у гледаоцу. Свака глумчева реч, која није оправдана доживљајем, која не изазива паралелан доживљај у гледаоцу, је мртва реч. Сваки физички поступак глумца, без оправдања, који не изазива разумевање гледаоца, је мртав поступак.

Феномен глуме јесте неухватљив, јер су сви спољни аспекти доступни чулима гледалаца, укорењени у унутрашњости бића глумца, и јер гледалац не остаје на чулном доживљају глуме, већ његова психофизичка унутрашњост реагује на акције глумца. Глумац

се доживљава и чулима, и душом. Основно је да глумац ствара из себе, да је његово биће у целини извор новостворене вредности, да он није марионета која механички понавља редитељева упутства, да он није спикер који напамет правилно и неутрално говори туђи текст, без икаквог подтекста, да он није манекен својих спољних квалитета, нити папагај, да стално понавља исти текст, без разумевања.

БРАНКО ГАВЕЛА

Бранко Гавела, велики позоришни редитељ и значајан теоретичар глуме је истакао: "Личност глумчева, ако хоће да потпуно продре и задре у душу гледаочеву, мора у неку руку постати нормативна за гледаочево доживљавање. Она мора бити за гледаоца обавезно занимљива. Дакле, у сваком погледу ауторитативна. Тек претварањем у личност ауторитативну постаје она личношћу уметнички вриједном."¹

Глумац располаже својим материјалом. Само он може има-

1 Бранко Гавела: Теорија глуме, од материјала до личности, ЦДУ, Загреб, 2005. стр.

ти увид и контролу над својим унутрашњим доживљајима. Само он може вршити селекцију и одлучивати који од приватних, интимних елемената ће учинити јавним, користећи га као подтекст и смисао неког текста и пренети га гледаоцу.

„Главна сврха и циљ глумачког дјеловања је буђење најорганских, највиталнијих функција у нама. Ми можемо пустити глумца да јђе у нас само онда ако оно што он у моменту на позорници представи презентира доживљајемо истом непосредношћу и јасноћом, истим интимитетом као што доживљајемо себе. Тај врхунац концентрације који значи потпуно међусобно продирање глумца и гледаоца постизава се само у ријетким моментима“.²

Жив, самосвестан глумац је неопходан за успостављање контакта са живим гледаоцима. Живот у позоришту је живот у пару, удвоје: глумац и гледалац. Само једна страна овог паре је недовољна. Глумци су стварно живи ако то докажу, оживљавајући гледаоце

и стварајући заједно са њима живу представу. Ако не успеју у томе, ако садржај, дејство представе не прими и прихвати публика, настаје неспоразум у комуникацији, досада и нездовољство, настаје мртвачка представа. Досадно позориште је мртво. Позориште које нема своју публику је мртво. И глумци тог позоришта су мртви. Нико неће да их гледа. Нико неће да купи улазницу. Онај ко покрива трошкове те клиничке смрти зна зашто то чини.

Глумац је жив када је спреман, способан да спроведе, заједно са ансамблом, идеју редитеља, партитуру стварану на пробама, у оквиру репертоара свог позоришта, да игра у представи која је публици занимљива, привлачна и значајна.

Уместо неразумевања и досаде глумци у живој представи воде гледаоце кроз узбудљив, а некада и незабораван доживљај.

Поштовање публике и њених потреба је најозбиљнији елемент етичког кодекса сваког професионалног позоришта и најважнији услов за настанак живе позориш-

² Бранко Гавела: Глумац: казалиште, Стеријино позорје, Нови Сад, 1967, стр. 40

не представе. То је нужна консталација позоришне ситуације.

Глумац је свакако жив у живом позоришту. А позориште, као феникс, има ланац многих малих смрти и поновног рађања.

Срж мртвог позоришта је мртва глума. Најгори глумац је досадан глумац. Редитељ који толерише досадне глумце је лош редитељ. Публика која аплаудира досадном, мртвом позоришту је мртва публика. Позориште је смртно. Свако вече оно умире. Понекад уопште не оживи: почне досадно и тако траје, док се не угаси светло. После мртве представе, која није оживела, није успоставила контакт са публиком, критичар објашњава да је редитељ ипак имао концепцију коју глумци нису умели да спроведу, коју публика није схватила. Ни глумци, ни публика нису схватили концепцију редитеља. Критичар је схватио.

Обична, здрава публика нема милости: она излази на паузу са представе која није оживела. Премијерна публика која не купује улазнице, напротив, има обзира, интереса, разлога да игра улогу заинтересоване публике чак и

kad то није. Али већ после неколико реприза глумци знају колико живота има још у њиховој представи и колико ће она живети. Чак и ако се користи неки од добро познатих облика инфузије. Та представа ће као пацијент боловати са све мање публике колико год одлучи власник позоришта. Чак иако има мање гледалаца у сали него глумца на сцени.

ПИТЕР БРУК

Двадесет осмог априла 1983. у позоришту Буф ди Нор у Паризу Питер Брук ми је рекао: „Живот не постоји без свега што је површно и спољно, али ни без свега што је дубоко и централно. То се може проверити у театру. Представа мора да оствари контакт. Представа која не оствари контакт није представа. Представа је нешто што од глумца иде право у публику и ту је неопходно много ствари: мора да постоји разумевање, потребан је заједнички језик, заједнички утицај, заједничка значења и заједничка осећања. Тако да, ако материјал омогућава разумевање, у врло широком смислу, онда је то задовољство,

на овај или онај начин. Тек тада представа постоји. С друге стране, ако све те ствари недостају, ако нема разумевања, не постоји заједнички језик, равнотежа је нарушена и представа нестаје.”³

Представа постоји кад сала и сцена постану једно, када се успостави контакт, размена између глумаца и гледалаца. Представа се рађа када публика разуме смисао догађања на сцени. Дакле, осим спољног аспекта који се доживљава чулно, неопходан је унутарњи аспект догађања на сцени који се прима разумом и душом.

Многи су начини, жанрови, стилови реализације унутарњег аспекта представе, али захтев да се драмски ликови „очисте“ од психологије морао би да се односи и на гледаоце – и они би морали бити, на неки начин, лишенни сопственог психичког живота. Нема сумње да би ограничавање театра само на спољни аспект догађања на сцени, за шта онда уопште не би били потребни професионални глумци, био велико

осиромашење доживљаја публике. Јер они би били ограничени на перцепцију онога што виде и чују, на чулни доживљај, „чист“ од било каквих емоција и мисли.

Да ли је могућ такав подухват и шта је његова сврха ?

Зашто је тако важно доказати да је позориште могуће без глумаца ?

Зашто је однос-глумац пре-прека „еманципацији“ театра од „сценске репрезентације фикције“? Ко би у том „еманципованом театру“ био гледалац?

Шта би био садржај рецепције гледаоца у том театру без глумаца ?

СТАНИСЛАВСКИ

Уметност глуме и глумачка професија су стари колико и човек: најпре се глумац појављује у ритуалним играма и певању, а касније и са дијалогом. У Грчкој глумци учествују у религиозним церемонијама, а затим у извођењу трагедија и комедија, захваљујући чијој популарности у народу они остварују завидан статус. У Риму ће њихов друштвени углед опасти

³ Владимира Јевтовић: Сиромашно позориште, ФДУ и Научна књига, Београд, 1992. стр. 187.

– глумци су могли бити само робови.

Од XVI века појављује потреба за професионалним глумцима: трупе комедије дел арте у Италији, Лопе де Руеде у Шпанији, прво стално позориште у Лондону, Барбиц театар и оснивање прве професионалне трупе у Хотел де Бургоњ у Паризу, много су до-принели стварању услова за континуирани рад глумаца. Долази до процвата глумачке уметности: Шекспир и елизабетанска драма дају полет енглеским глумцима, италијанске дел арте трупе путују дуж Европе и постижу тријумф у Паризу, Корнеј и Расин својим трагедијама, а Молијер и Маријо својим комедијама отварају француским глумцима поље изванредних могућности за успех.

У сваком од ових периода пред глумцима су се, у зависности од задатака, постављали различити захтеви за одређеном вештином, квалитетом неопходним за дејство у одређеном драмском жанру: грчки трагичар је потпуно статичан и морао је имати врло звучан глас, артикулисан говор, у пантомими која се развила у Риму била је неопходна акробат-

ска покретљивост. У комедији дел арте глумац је морао имати спретно тело, добре рефлексе и смисао за импровизацију и хумор. У Француској трагедији цењен је леп, звучан глас, музикалност, лепа присутност. Мелодрама XIX века могла је постићи свој ефекат само уколико су глумци својом страшћу, емотивним доживљајем сугестивно деловали на гледаоце, а водвиль је био успешан када су глумци били способни да играју брзо, духовито, са прецизном карактеризацијом, са наглашеним гестовима. Глумац је почетком прошлог века могао играти Чехова, Горког, Ибзена само уколико је овладао психологијом својих ликова. Уметнички театар из Москве постиже светски успех на турнејама јер је, захваљујући Станиславском, пронашао психотехнику која даје изванредне резултате: глумци у драмским ликовима остварују фасцинантну уверљивост.

У школи Станиславског су трагали за сценском истином, за истином која је уверљива гледаоцима. У границама једног начина – реализма, они су настојали да пронађу глумачку технику која

даје жељени резултат. Глумци Станиславског открили су како да своје креативне могућности претворе у моћ стварања ликова као истинских, живих људских бића. Новим схватањем глумачке, сценске акције (радње) као низа осмишљених поступака, који воде остварењу прецизно одређеног, жељеног циља – глумци Станиславског добили су оријентир, светионик у мору произвољности. Сценски задатак је радни налог који се мора остварити од почетка до краја позоришне представе. Он произилази из разумевања садржаја драмског дела, редитељског читања, усаглашености ансамбла у процесу пробања. Као што глумац учи да правилно дише гледајући како бебе дишу, тако глумац постаје господар радње, постајући свестан очигледне чињенице да од буђења док не заспи сваки човек чини непрекидан ланац, низ поступака увек са конкретним циљем. Чак и кад заспи наставља се тај ланац, али по „логици сна“, као коментар доживљеног или антиципација оног што ће доживети сутра.

Наравно да се неки, или мно-
ги, циљеви у току дана не оства-
ре. Препреке су: воља других
људи, несташница нечег што је
потребно, свакодневни људски
саобраћај у коме неки не поштују
правила. Сваког дана улазимо у
поље контаката, можда сукоба,
са галеријом ликова чији су по-
ступци непредвидљиви. Ја волим
неког ко не воли мене, већ неког
трећег. Или волим само себе.
Сваког дана покушавамо да своје
жеље, потребе ускладимо са дру-
гима. Можда нам то не успева,
али ми не одустајемо. Ликови
Чехова никако да остваре смирење,
хармонију са другима, због тога
што увек уђе неко трећи који за-
смета двома да „пређу праг“ и
постану пар. Распареност,
усамљеност, немогуће љубави,
асиметрични односи, празнина.
На крају дана осећају замор. Ка-
кав је смисао доживљеног дана ?
Какав је смисао живота конкрет-
ног лица ?

Глумци Станиславског се
озбиљно и одговорно баве
откривањем унутрашње радње
својих ликова, њиховим емоцијама
и мислима, њиховим душевним
стањима. Из свог живота, своје

маште, свог односа према свету, свог памћења, они стварају своје ликове који на сцени делују живо, уверљиво. Станиславски је систематизовао основне, суштинске, темељне елементе глумачког заната у форми практичног водича који помаже глумцима и педагозима глуме да успешно раде свој посао. Станиславски је само дао практична упутства за постизање најбољих резултата. У тим упутствима се не дају ни рецепти ни обавезујућа правила за било који позоришни жанр.

Пракса је доказала да није тачно да је дејство утицаја „Система“ Станиславског ограничено само на реалистички, психолошки театар. Постоји мост од реализма ка свим жанровима који омогућава да се техника глуме Станиславског надграђује, разгранава на разне стране, из истог корена.

Утицај глумачке психотехнике Станиславског на рад Акторс студија и резултате многих америчких филмских звезда, бивших студената овог Студија, донео је глобалну потврду једном начину глуме који је врло тачно одговорио

на захтев филмског медија, свог времена и захтеве своје публике.

Захтеви за одређеном глумачком техником мењају се са променом укуса публике. Са променом потреба публике, потребом да се тумаче нова драмска дела која се појављују у одређеним срединама. Модеран глумац мора бити спреман за све жанрове и за све врсте захтева у позоришту или на филму. Он мора бити у доброј физичкој кондицији, да контролише своје тело у акцији, да брзо мисли и реагује, да развије јак емотивни доживљај, да развија машту извор - свог стварања. Он мора бити спреман да озбиљно ради целог свог професионалног живота, увек у складу са својим партнерима. Равнотежа психичког и физичког аспекта глумачког рада, спољне и унутрашње глумачке технике омогућава самопоуздање и успех у комуникацији са публиком.

ГРОТОВСКИ

Како је Гротовски одговорио на захтев свог времена ?

Полазећи од Станиславског и са намером да испита кључне

поставке његовог метода, Гротовски оснива Театар Лабораторијум у којем се, у експерименталним условима, испитују основни елементи глуме: однос глумца према садржају којим се бави, однос глумца према сценском простору, партнёрски глумачки однос, деловање глумца на гледаоца, однос глумца и редитеља. Гротовски тражи нови кључ за сусрет глумца и гледаоца и радом у Театру Лабораторијуму он уобличава, проверава и реализује концепт Сиромашног позоришта.

Сиромашно позориште, на супрот богатом, тоталном позоришту јесте позориште које се лишава свега сувишног. Одбацивањем свих помоћних средстава глумац постаје извор свих звукова, светлости и музике. Све промене на сцени долазе само од глумаца. Тиме се задаци и одговорности глумаца проширују и у периоду припремања и у периоду извођења представе. Захваљујући напорном вежбању и проналажењу најдубљих личних интима које се повезују са сценском акцијом остварена је максимална концентрација која се преноси на гледаоца и доводи га

у стање повишене пажње. Гротовски одбацује принцип реалности, натурализам, јер укида декор, костим натуралистичког позоришта, али се зато у глумачкој игри појављује „супер-натурализам“: Глумци не играју карактере - моделе већ су то они сами. Оно што ради глумци није имитирање реалности, реконструкција неког бившег живота или креација нечијег туђег живота („лик“) већ је то сама реалност, глумачки чин самооткривања у садашњости. Сиромашно позориште губи на једној а добија на другој страни: на плану глумачке игре, на плану нивоа перцепције и дубине емотивног гледаочевог доживљаја. Назив „Сиромашно позориште“ може се схватити иронично: доживљај гледаоца богат је и егзистенцијалан. Редукцијом спољних средстава омогућена је продукција интензивне глумачке акције која појачава оно што је у позоришту суштинско: живу везу глумац - гледалац. Појачано присуство глумца Сиромашног позоришта доводи до појачаног присуства гледаоца: ради се о интензивном контакту и конфликту два људска бића.

Сам Готовски је говорио о Станиславском као свом узору. Систематско обнављање метода опсервације, дијалектички однос према сопственом ранијем раду, упорност у постављању кључних методолошких питања на која треба стално давати нове одговоре - то су упутства која је Готовски усвојио од Станиславског.

„Он је био први велики стваралац глумачког метода у позоришту и сви ми који се бавимо позоришним проблемима можемо само да дамо личне одговоре на питања које је он поставио“⁴

Ставови Готовског из завршног говора који је одржао после семинара у Драмској школи Скара у Шведској 1966.⁵ и Станиславског из књиге „Рад глумца над собом“⁶ који су настали из списка у периоду од 1907. до 1914. веома су блиски или идентични: О контакту, дијалогу са партнером, о радњи, о личним асоцијацијама - покретачу радње, о посвећености

глумца задатку, о строгој дисциплини у раду, о доследном поштовању партитуре, о дужности глумца да „освежава“ улогу различитим варијацијама не реметећи партитуру радњи, о задатку глумца да води богат живот и да непрестано проширује своја искуства.

Значај малих физичких радњи, опуштања мишића, ослобађања вишке напетости и грчења мишића - све су то елементи метода Станиславског које Готовски преузeo и даље развијao, дајући сопствене одговоре. Готовски дугује Станиславском упорну борбу против рутине, аутоматизма, глумачке нарцисоидности, идеју о позоришту као месту конфронтације између глумаца, глумаца и публике и глумца са самим собом.

Најзад Готовски је прихватио као главну смерницу свог рада директно упутство Станиславског: “Што се тиче спољног облика представе – декорације, реквизита и томе слично – све то вреди само утолико уколико помаже изразитости драмске радње, то јест глумчевој уметности, и никако не може да тражи у позо-

4 Владимира Јевтовић: Сиромашно позориште, ФДУ и Научна књига, Београд, 1992. стр. 15

5 Јежи Готовски. Ка сиромашном позоришту, ИСС, Београд, 1976.

6 Станиславски: Систем, Партизанска књига, Београд, 1982.

ришту онај самосталан значај који би данас хтели да му дају знаменити сликари који раде за сцену.⁷

Полазећи од принципа Станиславског о раду глумца на себи, о оживљавању или идентификацији с моделом лика, о оживљавању текста који глумац интерпретира помоћу подтекста, Гротовски је, после истраживања у Театру Лабораторијуму дошао до закључка да глумац не треба да симулира неког другог, да подражава. Глумац треба да буде он сам, оно што он јесте. Он треба да јавно врши чин исповедања.

Идентификација није покушај глумца да интерпретира задат текст, већ се текст бира према особинама, интересовањима, психофизичкој конституцији глумца. Текст се скраћује, мења се редослед реплика, монтира се и транспонује. Трага се за ситуацијом у тексту која је релевантна за глумца, која је за њега значајна. Глумац се служи текстом да би открио истину о себи.

У односу на глумца традиционалне формације глумац Сиромашног позоришта не треба да

буде „неко други“, да оживљава модел карактера кога је сам створио, већ да улогу употреби као инструмент самооткривања. Глумац се не прерушава, он се појављује лично. Знакови глумца Театра Лабораторијума представљају артикулацију глумчеве психофизичке индивидуалности и зато су непредвидљиви, оригинални. Глумци не преузимају своје знаке од учитеља ни од редитеља већ их сами стварају.

Глумац није марионета ни савршени механизам за репродукцију – он је стваралац. Само он на сцени је довољан да представе буде.

Гротовски је представу упоређивао са литургијом самоокајања, са колективном исповешћу, са ритуалом који шокира отвореношћу, искреношћу и пожртвовањем. Он је темељно уздрмао основне поставке позоришне естетике укидајући конвенционалности, стерилно понављање старих сценских formula.

Прво, елиминисао је раздвојеност глумца и гледалаца и омогућио њихов директни физички контакт. Тиме се цела сала претвара у

⁷ Станиславски: Систем, Партизанска књига, Београд, 1982. стр. 346.

сцену на којој глумци могу да укључују гледаоце у драмску акцију.

Друго, одбацио је све сувишне елементе: сценографију, светлосне ефекте, снимљену музiku и остало.

Треће, увео је првенство глумаца као основног субјекта у стварању представе.

Четврто, поставио је нови, виши стандард за изражajна глумачка средства, гласовна и физичка. Увео је свакодневни тренинг за глумце.

Пето, увео је радикално третирање текста, надградњу текста у партитуру представе.

Гротовски је веровао да позориште има шансу да преживи талас нових технолошких медија уколико се посвети пуна пажња односу глумац-гледалац и искористи основна предност: директан, жив контакт два људска бића. Ниво доживљаја гледалаца може бити појачан и повишен уколико се појача лично психо-физичко ангажовање глумца у току представе. Померање задатка глумца од говорења текста или уживљавања у замисљени карактер на

изражавање своје личности, помоћу изабране ситуације која изазива снажне личне асоцијације и покреће емотивне реакције које глумац усмерава према гледаоцу има значајне последице. Глумци не „говоре“ већ се изражавају целим бићем, користе цело тело као резонатор за производњу гласа, изражавају се језиком који су сами, вежбајући, открили и који нису наследили нити га могу дати у наслеђе. Глумац се не подређује лицу већ га „пропушта“ кроз себе. Глумац Гротовског се не претвара, не интерпретира, не изводи, није неко други већ мора да делује лично, уверљиво и истинито. Зато мора да достигне виши ниво развоја унутрашње глумачке технике. Зато глумац мора имати изразиту индивидуалност, способност за индивидуално стваралаштво у колективу. Глумац без личне иницијативе, без снажног личног покрића у свим својим акцијама не може да одговори на повећане захтеве.

Питер Брук је рекао о Гротовском: „Док је био у позоришту његов допринос је био огроман у извесним вишим стандардима за глумце: пре свега у вези са глу-

мачком концентрацијом, затим са стварним развојем телесних могућности глумца и, што је најважније –он је развио стваралачке могућности за употребу телесног језика. На нов, други начин . Тај језик је ослобођен утврђених шема покрета. То је велико: тело није ту да понавља већ познат и утврђен стилизован језик, као у оријенталном позоришту, већ да глумац слободно и креативно изражава сопствене импулсе у одређеној ситуацији, кроз покрете на свој, индивидуалан и оригиналан начин. Оно, дакле, у чему је он највећи после Станиславског јесте стварање нових, виших стандарда за глумца⁸³

Да ли је Гротовски постављањем виших захтева од својих глумаца, тражећи од њих да буду ствараоци, да преузму већу одговорност за деловање представе на гледаоце смањио значај редитеља у позоришту?

Редитељ, по Гротовском, мора имати морални ауторитет да би могао помоћи глумцу. Потребно је међусобно поверење. Редитељ

је глумцу старији брат, духовни вођа, водич на путовањима кроз сусрете са новим истукствима. Редитељ је, такође, судија у споровима, саветник који утишини чека да му се глумац први обрати. За разлику од редитеља концепције који после проба за столом поставља мизансцен, редитељ у позоришној лабораторији анимира колективно вежбање, води тренинг, анимира истраживачке акције и ствара услове за колективну креацију. Редитељ живи са глумцима. Редитељ није ангажован да постави комад за шест недеља, већ он остаје са глумцима у свим фазама настанка и постојања једне представе. Он путује са представом и дели све ситуације са ансамблом , он познаје и разуме глумца, сваког појединачно. А то је нови висок критеријум за редитеља, за вођу позоришне истраживачке групе. Тај критеријум су, поред самог Гротовског у Театру Лабораторијуму, испунили и Питер Брук у свом Центру за позоришно истраживање у Паризу и Еуђенио Барба у Один театру, у Холстеброу, у Данској.

Утицај Гротовског на мапу светског позоришта био је огро-

⁸³ Владимир Јевтовић: Сиромашно позориште, ФДУ и Научна књига, Београд, 1992. стр. 192

ман. Осниване су алтернативне групе, експерименталне сцене, често на периферији позоришних збивања у својој средини, али зато врло активне у ланцу нових позоришних фестивала у целом свету. Један од њих је био БИТЕФ у Београду где је Гротовски победио на првом фестивалу 1967. године са представом „Постојани принц“ од Калдерона. Та представа као и разговор на Округлом столу са Гротовским била је од значаја за наше позориште, али пре свега за нас студенте Академије за позориште радио и филм у Београду.

Резултати рада Гротовског били су снажан подстицај за развој алтернативног театра, шокантан стимуланс за школе глуме, за театролошке студије о глумачкој етици и технички, о односу између глумаца и гледалаца, о односу између глумаца и редитеља.

Цозеф Чајкин, глумац Ливинг театра и оснивач Опен театра рекао је: "У Јежију Гротовском упознао сам песника који је глуму прожео дубоким људским смислом. Његова надахнутост и снажна искреност оставили су на мене дубок утисак баш као

што су упливисали и на толике позоришне посленике. Пријатељство и поштовање које пробудио у мени претворили су моју тврдокорну сумњичавост у истински догађај „братства“.⁹

Дакле, Гротовски није био и никако није могао бити иницијатор покрета за замену глумца перформером, играчем, аматером без едукације, било у глумачкој школи или у позоришној радионици. Није Гротовски дао допринос одвајању „фиксације на лик са његовом психологијом“ да би ослободио публику „драмске фикције, перцепције ликова и других елемената наратива“. Није Гротовски покушао да се ослободи глумца због његовог „природног порива“ ка драмском лицу са психологијом.

Напротив. Гротовски је са двадесет шест година студирао и дипломирао глуму и режију у Кракову, а затим режију у Москви. Полазећи од питања које је поставио Станиславски, који је као глумац и редитељ све поставке свог Система проверио практич-

9 Цозеф Чајкин : Присутност глумца, Стеријино позорје, Нови сад, 1977., стр. 21

но на себи Готовски креће у сопствено практично истраживање, тражећи сопствене одговоре, настојећи да одговори на изазове свог времена и своје средине.

Радећи све представе у Театру Лабораторијуму Готовски је открио и доследно спровео принцип елиминације: "Позориште, dakле, може да се лиши декора, налепљених носева, нашминканих лица, светлосних играрија, музике и свих могућих техничких ефеката. Али се позориште не може лишити глумаца, ни живе споне са људима, споне која се успоставља између глумаца, његовог партнера и гледаоца. Материја својствена позоришту, њему својствена партитура, неприступачна другим уметностима, то је партитура људских импулса и реаговања, психички процес изазван телесним и гласовним људских бића. У томе је суштина позоришта (...) Изгубљено у спољашњој визуелности, разуларено у помахниталој буци конкретне музике, тотално позориште губи ону чисту и уздржану суштину позоришта. Насупрот овоме гаванском позоришту изобиља, налази се позориште

сиромаштва и лишавања. Васељена овог позоришта настањена је импулсима и реаговањима. Не гомилање ефеката, већ напротив њихово одбацивање."¹⁰

ПРИСУСТВО ГЛУМЦА

Глумац је увек присутан и у енергетској размени са гледаоцем. Његово присуство је услов његовог деловања на гледаоца. Не постоји супротност између његовог присуства и „сценске презентације фикције“ односно ликове „у смислу репрезентације психичких ентитета“. Глумац је увек самосвестан без обзира у којој врсти позоришта игра. Несамосвестан глумац није глумац већ особа која се лажно представља, надри-глумац, залутали странац који не зна шта и зашто ради, сурогат глумаца. Несамосвестан глумац не може да успостави контакт са гледаоцима, није уверљив, вара и лаже и зато је увек неуспешан.

Глума је дијалог између глумаца и гледалаца. Ако су у контакту, ако гледалац прихвата сугестију глумаца да је он неко

¹⁰ Ludwik Flaszen: *Apred l'avant-garde, Institut Theatre Laboratoire, Wroclaw, 1968.* стр. 6

други, као у дечјој игри, глумац се одређено време понаша као лик, хода као он, говори као он, изгледа као он, мисли и осећа као он. То је могуће само зато што постоји прећутни договор између глумца и гледаоца. Лик не постоји ако га гледалац не препозна, не поверије глумцу да је он сад, на одређено време, постао неко други. То је само део велике игре која се одвија само на нивоу имагинације. Једино глумац стварно постоји, али ќе материјализована, из маште створена креација тог глумца. Лик постоји само зато што је глумац тачним средствима успео да убеди гледаоца да је он, само док траје представа, Хамлет, Лаерт или Клаудије. Глумац никада не нестаје, не утапа се сасвим у лик. Он само игра тај лик. И гледалац је самосвестан, он тачно зна шта ради и зашто га интересује развој сценског догађања, ток акције, „нарација“.

Глумац је све оно што успе да увери гледаоца. Не само лик човека „са психологијом“ већ и ветар и мали принц на другој планети и мрав који се смеје. Машта глумца и гледаоца немају

граница, али су у савезничком односу. Не постоји нико трећи ко ће им наложити правила игре коју тако радо играју. Судија може само да прекине представу која не одговара његовим критеријумима. Власт може да забрани позориште, да забрани глумце, или да баци моралну или социјалну анатему на позориште које не испуњава његове захтеве.

Али публика увек одлучује о томе шта је живо, а шта мртво позориште зато што му само она и омогућава тај живот.

Разуме се да глумац, у току школовања, мора да научи да контролише своју близост или дистанцу од свог лика, у току целог живота представе. Као што се пре представе шминка и облачи костим и улази у лик, излази на сцену, у другу стварност, тако после представе скида шминку, свлачи костим и лик оставља у гардероби, а он иде својој кући. Зато глумац треба да се приближи лицу који тумачи, да постане он само за време проба и представе. У извесном смислу глумац, својом вољом, позајмљује себе свом лицу. Ако се студиозно посвети његовом отеловљењу, гледа-

даоци ће га прихватити да је истинит и уверљив. Глумац би требало да се према својим ликовима понаша савезнички, али никада не сме да помисли како би му било боље да остане трајно у том лицу. Међутим, глумац има утеху да може да буде свој лик сваки пут када је представа на репертоару, а има публике.

ЕДВАРД ГОРДОН КРЕГ

Да ли нам у савременом позоришту више није потребан глумац?

У првој енглеској теоретској књизи о позоришту „Уметност позоришта“ 1905. године Едвард Гордон Крег тврди: „Целокупна човјекова природа тежи ка слободи, према томе он у себи носи доказ да је као материјал неупотребљив у казалишту. У модерном казалишту, захваљујући употреби тијела глумца и глумице као материјала од кога се ствара представа, природа свега што се упризорује тек је акцидентална. Крећање глумчева тијела, звучање његова гласа, све је то препуштено хировитости која је присутна код сваког умјетника, која га покреће, а да га при томе

не избаци из равнотеже. Али глумац је опсједнут осјећајима, они су шчепали његове удове и покрећу их како и камо им се прохтије. Препуштен им је на милост и немилост, креће се као у сну или као да је сишао с ума, посрђуји тамо-амо. Његова глава, руке, ноге, ако и нису сасвим изван контроле, толико су немоћне одупријети се бујици осјећаја да га сваког часа могу издати.“¹¹

Пошто се уметност ствара према унапред утврђеном плану, човек није поуздан материјал или грађа за реализацију плана, за стварање уметности. Уметност будућности може омогућити боља грађа, прави материјал, ослобођен од емоција, размишљања, своје воље, своје личности. А то је „надмарионета“.

За Крега је глумац роб својих осећања. За њега је „глумчева мисао подређена емоцији којој полази за руком да разори све што је мисао хтела да створи; и тако емоција тријумфује, а настаје низ случајности. Можемо, дакле, закључити да емоција – стваралац

11 Едвард Гордон Крег: О умјетности казалишта, Пролог, Загреб, 1980, стр. 52.

свих ствари у његовом зачетку - бива и разоритељ. Јер уметност не оправшта случајност. И до те мере оно што нам глумац приказује није уопште уметничко дело већ низ несвесних радњи.”¹²

Професионални глумац контролише свој глас, своје лице и своје тело. Оно што нам глумац приказује на сцени је низ намерних, осмишљених, сврсисходних радњи. Поступци глумца су увек сврсисходни. Глумац који влада својим занатом жели да буде што више на сцени, да што више ради, а то није могуће ако он поступа непредвидљиво, неукlopљено у партитуру представе, ако се понаша непоуздано и ствара хаос! Крег тврди: “Људско тело, по сопственој природи, неподобно је да служи као оруђе уметности.”¹³ Он тврди да кочи развој позоришта али он верује да ће глумац у будућности напустити персонификацију карактера и открити нови стил.

Тада ће глумац као музичар или сликар, уместо подражавања природе, имитирања постојећих ствари саопштити суштину неке идеје публици, дух саме ствари а не обавезно и саму ствар. „За сликара појам живота значи нешто врло различито од реалности; за остале уметнике, појам живота има један потпуно идеалан смисао; а само су глумци, тврдите ви, говорачи из трбуха и натуралисти, они за које удаљивање живота у дело значи стварање материјала, грубе, непосредне имитације стварности.”¹⁴

Зашто глумци појму живота морају да придају неопходну повезаност са реалношћу? Зато што глумци сами реално постоје као живи. Зато што је живот глумца извор њиховог стварања у професионалним задацима. Зато што глумци једини користе своје тело и своју душу, своју реалну физичку или психичку димензију у конкретном, прецизно одређеном временско-просторном контексту.

Глумац је сам свој инструмент.

12 Естетика модерног театра, приредили: Радослав Лазић и Душан Рњак, Вук Караџић, Београд, 1976, стр. 177.

13 Естетика модерног театра, приредили: Радослав Лазић и Душан Рњак, Вук Караџић, Београд, 1976, стр. 179.

14 Естетика модерног театра, приредили: Радослав Лазић и Душан Рњак, Вук Караџић, Београд, 1976, стр. 181

Све је на позорници тродимензионално. И све траје одређено, ограничено време.

Суштина позоришне уметности заснована је на контакту, разумевању, резонанци између живота који пулсира на сцени и у сали. Укинути било који од ова два пулса значило би укинути позориште. Заменити глумаца марионетом било које врсте значило би исто као када бисмо и гледаоце заменили лепим луткама, са снимљеним реакцијама, као што су снимљени смех и аплаузи и популарним телевизијским комичним серијама.

Ако је у ствари једини уметник у позоришту, једини аутор, као сликар или архитекта, редитељ који жели да спроведе своју концепцију, свој план, користећи сва средства да избегне „хаос“, „хировитост“, онда би после замене глумаца марионетама које покреће он сам, редитељ, могао да замени и гледаоце марионетама који аплаудирају онда и онолико колико жели. Преостало му је још само да сам напише и критику своје представе.

Пре 105 година Крег је објавио:
“Чим укинете глумаца одузимате

грубом реализму могућности да се расцвета на позорници. Тада више неће бити живих личности које у нашем духу стварају збрку између уметности и реалности; неће више бити живих личности код којих ће слабости и дрхтаји тела бити видљиви. Глумац ће ишчезнути. Уместо њега појавиће се нека бежivotна личност која ће се звати супермарионетом све док не буде стекла неко славније име.”¹⁵

ЖИВЕО КОМПЈУТЕР

Данас имамо то славније име. То је компјутерски генерисани или дигитални „глумац“ („computer-generated imagery-CGI“). Глумац више није жив, он је компјутер.

Аутор је компјутерски уметник, који заиста као сликар или композитор са својим бојама, нотама и другим послушним материјалом остварује свој план. Могу да замислим како би се Крег радовао том прогресу. Али то је Пиррова победа.

Глумац је мртвав, али је мртво и позориште. Све нове технологије

15 Естетика модерног театра, приредили: Радослав Лазић и Душан Рњак, Вук Карацић, Београд, 1976, стр. 190.

реализују се на екранима пред којима гледаоци могу да успоставе само виртуелни контакт са електронским партнерима. Суштина позоришта – живи контакт – је изгубљена. Прогрес се наставља, али без позоришта.

А позориште, као птица феникс, опет ће негде оживети - где постоји потреба публике за њим, из истих разлога из којих се толико пута рађало и умирало. Та река понорница ће опет имати нови извор на другом и неочекиваном месту, на радост оних који су је призивали.

Позориште настаје и опстаје јер се, захваљујући погодним условима, појави потреба публике која најбоље може бити задовољена у позоришту. Поједине експлозије у историји позоришта као што је појава Грчке античке драме у доба Перикла, процват елизабетанске драме у доба краљице Елизабете, деловање Корнеја, Расина и Молијера у време апсолутне монархије Лујева у Француској, Златни шпански век показују да су позоришна форма, архитектура, драмски текст и техника глуме само средства да се оптимално задовољи потреба

публике, да се испуни жељена мисија. Није смањење броја гледалаца од Епидијуса до Готовског циљ по себи, већ је то само једно од средстава да се постигне одређено дејство на одређену публику, у свом времену.

Није Готовски остварио своје Сиромашно позориште из нарцисoidног, аскетског хира већ са планом да докаже како савремено позориште може да опстане у судару са новим, богатим технологијама, са тоталним театром, са тоталним редитељима који се понашају као да су на филму а не у позоришту. Готовски је доказао да је хоризонт савременог и будућег театра глумац, потпуно посвећен свом самоусавршавању, веран својим партнерима, глумцима и редитељу, свом садржају (који не мора бити „нарација“ већ је пре ритуални догађај енергетске размене високог напона са својим гледаоцем).

Дуга је историја несвлаћених генија у позоришту, самозваних револуционара театра који откривају нове хоризонте а онда виде како публика одлази са њихових експеримената или представа јер им је досадно. Порота

која суди сваком позоришном чину јесте само публика, од монарха до студената на последњем балкону.

Театролог или критичар може да прогласи своје критеријуме „радикалног уметничког позоришта“, разлику између истраживачког, уметничког и комерцијалног, пучког позоришта, може да, у својим текстовима, пропагира своју лествицу вредности, али сваки појединачни гледалац ће донети свој сопствени суд о представи коју гледа, а уколико се он не сложи са мишљењем критичара гледалац га више неће читати али неће престати да иде у позориште и гледа оне представе за којима има потребу. Театролози тумаче свет позоришта али га не могу променити.

Исто тако, глумац на сцени доказује све своје квалитете због којих је изабран, а он је увек изабран. Пут настајања сваког глумца је специфичан: неко је школован, па је после тога био у радионицама, неко је био само у радионицама, неко није био ни школован ни у радионицама, као неке велике звезде Лондонског

Вест Енда. Сваки глумац уме да одмах и овде положе аудицију – да докаже шта све уме да учини на сцени. Неки су врло образовани и енциклопедијског знања а неки немају појма ко је Брехт или Мејерхољд. Зато неки одлични студенти глуме једва положу теоријско-историјске предмете („глумачка шестица“) на факултету али им то не смета у успешној каријери, а неки студенти глуме са најбољим оценама на факултету после немају посла. Неки најбољи студенти уопште нису дипломирали јер њима никада није ни била потребна диплома или документација да докажу оно што већ раде на сцени или пред камером.

Театролози могу, на теоретском нивоу, да одређују смернице будућег кретања модерног позоришта али то не може имати било какве последице на позоришну праксу. У том смислу они могу да жале што је глумац и даље неопходан, суштински елеменат представе а однос глумац - гледалац једина нужна консталација позоришне ситуације. Савременом позоришту је не само потребан већ неопходан савремен глумац. Немогућа

Глумац

је жива позоришна представа са мртвим глумцима или неглумцима.

Жива представа је могућа само ако су живи - и глумци и гледаоци !

Живео глумац у живом по- зоришту!

The Actor is Alive in a Live Theater

Summary: The introduction of new technologies and the demands of the new age pose a question whether the traditional actor can still be an important element of the theater or should he/she be replaced by a performer, dancer, hologram image, computer image. The question is whether the existing higher institutions for theatrical education can educate actors ready to fulfill the demands of the directors of the new age and the demands of the audience in a contemporary theater.

Key words: live contact, internal dialogue, the soul, understanding, presence, indispensable actor.

Др Иван Правдић

ЈЕДНА МОГУЋА ТЕОРИЗАЦИЈА БУТОА – ЈЕЗИК ПИШЕ - ТЕЛО ПЛЕШЕ

Сажетак: Буто плес је настао после Другог светског рата у Јапану, као аутентични израз побуне креативним телом. Наизглед ослоњен на древну културну историју Јапана, а против американизације, Буто плес је у великој мери компатибилан сличним појавама у уметностима извођења почетком друге половине двадесетог века: Сиромашном позоришту Јежија Гротовског, бечком акционизму, и антрополошком приступу театру. Комбиновањем семјотичког и херменеутичког приступа, као и компаративне анализе Бутоа и сродних појава у Пољској и Аустрији, покушао сам да разумем и приближим читаоцу стилску и поетичку разноврсност овог покрета у уметности извођења који заузима значајно место како у историји театра/плеса/перформанса двадесетог века, тако и у системима тренинга и артикулације тела савременог извођача.

Кључне речи: тело, плес, ритуал, Буто, бечки акционизам, сиромашно позориште, семјотика.

„Плес је ансурд“

Таџуми Хићиката

„Буто не можемо именовати.

Изван је разумевања.

Људска празнина и лоша шала.

То није Буто, ни плес.

Ако постоји нешто слично Бутону,
постојало је пре рођења

и скрхано је од самог почетка.

Вођени духом кога не можемо
именовати

нити га појмити,

ходамо,

у жељи да нас одведу.

На поља по којима су ловили
наши преци,

у сан гоблина,

или у срце рибе у ком цветају
маслачци?

Или у место које води свему том
и истовремено, води ни једном
од њих.”¹⁶

Куритаро

Ствараоци Бутоне очигледно
не дохватају значење језиком, већ
психофизичком стварношћу
током извођења, тако да сваким
објашњавањем уводе конфузију.
Тиме мене мотивишу да уложим
труд и положим жртву те одем
даље од таутологије да етимолош-

ки приступим Бутону и тумачењима
тумачења. Бу = плес и То = корак
- превод са јапанског отвара бројне
асоцијације између: плесног ко-
рака, пута плеса, степовања, Ахи-
ла и корњаче...

“У испитивању текста самога
себе подвргнути испитивању по-
средством текста, чути његов
захтев.”¹⁷ Захтев је искуство. Не
посматрачко, већ зарањање у још
дубље слојеве знања, потреба и
доживљаја, које се и лакше, и
лепше, и потпуније, и природније
преноси плесом него речима. За-
то речима ускачем у себе и на-
лазим прво на речи. Речи других.

Џон Серл у предавању “Проб-
лем односа свести и тела” поставља
питање да ли “наше мисли и на-
ша осећања некако могу да изазивају
хемијске последице у нашем моз-
гу и остатку нервног система?
Како се нешто такво може деси-

17 Емилио Бети “Херменеутика као
општа метода друштвених наука”,
Књижевна заједница Новог Сада, 1988,
стр. 75, где Бети наставља: “Дакле,
захтев да интерпретатор искључи свој
субјективитет крајње је бесmisлен:
мора потиснути само своје личне жеље
које се тичу резултата... Иначе,
разумевање претпоставља крајњу
живост субјекта, највећи могући развој
његове индивидуалности.” (исто, стр.
77-78)

16 Куритаро у “Butoh, Dancers in Shades of Darkness”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Јапан, 1998, str. 52.

ти? Да ли би требало да сматрамо да се мисли могу обавијати око аксона или продрмати дендрите или се тихо ушуњати у унутрашњост ћелије и напасти њен нуклеус?”¹⁸

Уметности дају одговор - да! Али упутства како се то чини, са детаљним последицама и изненађењима, сваки стваралац открива за себе.

Дати дефиницију Бутоа испоставља се као теоријски бесмислен, али једино креативношћу реалан покушај да се у форму/ смрт/испразност/уметност/вечност затвори процес који са чуђењем и чудом открива садржај/ живот/пуноћу/стварност/ пропадљивост. Како избећи поделу ограничења између пуног света и испразне уметности? Покушавам да створим текст који чува и развија живот сваким читањем. Чиним то односом текста унутар себе и према стварности.

Проблем теорије као огледала јесте тај да одраз увек касни. Када је теорија са текста прешла

у поље културе, то значи да Дух, у застарелом хегелијанском осећању интерпретирања, започиње нови процес - улазак индивидуе у колективну свест. Два пута се отворају - пут замене, технократске нужности, представљен интернетом као симулацијом хипертекстуалне непрегледности колективног свесног, и пут открића искуства, релацијама индивидуалног живота и бесконачности универзума, извору самосазнања и самообмане.

Допуштам свом тексту да се креће у димензијама историје текстова, анализа култура и синтези свега тога у једну вишу свест која се гради заједно са драгоценашћу искуства. Проблем текстуализирања расте како текст жели да постане вечан и тако најслабије изазива реакцију и најмлитавије помера људску душу (посебно теорија), док тело као најпропадљивији сегмент људског постојања, путем непоновљивог живог извођења, оставља најдубље трагове јер се обраћа читавом човековом бићу, не само разуму.

Феномен Бутоа се одвија и у видљивим и у невидљивим сфе-

¹⁸ Џон Серл, “Свест, мозак и наука”, Филозофско друштво Србије и Центар за филозофију и друштвену теорију Института друштвених наука, Универзитет у Београду, 1990, стр. 18.

рама пипавог тела. Тело се историјски дефинисало у односу на ум и душу, тако да нејасне дистинкције да ли је тело последица душе или ума, или њихов затвор, или претходница или кућа... прескочићемо ово и и приступом, јер тело може постати све то и много више од тога. Тело као пропадљив инструмент има оно-лике моћи и оне атрибуте које ум и душа обликују с њиме путем технике и дисциплине. Овим радом ћемо покушати да обујмимо барем део домена креативне употребе тела.

Димензије у којима тело постоји јесте његова унутрашњост - не само ограничени анатомски простор, већ и сви његови осећаји и доживљаји који могу бити бесконачни, све тензијице, сећања, трауме и стресови који се ту закопавају, а повремено откривају у плесу и театру, на некој озбиљнијој психотерапији или под драстичним животним околностима. Друга димензија тела је кинесфера - простор који запрема тело у миру или покрету, простор који се повећава реквизитом или костимом у театру, а смањује репресијом или конвенцијом, у

аутобусу или на школском часу. Трећа димензија тела је његова пројекција - која чини основу балета нпр. а то је ширење и слање енергије нпр. из удова кроз простор, углавном свесном екstenзијом путем маште!

“Као некада давно, на почетку људске културе, централна тачка самосвести поново постаје тело, употреба тела, могућност комуникације са сопственим телом и телима других. Међутим, тело поред своје природне сенке има и једну другу, страшнију. Та утвара, тај ентропични двојник у коме се тело налази и у коме се креће јесте култура. Шизофреност бића тог новог тела, односно биологије и анатомије врсте са једне, и културе са друге стране, у грчевитој је потрази за еквилибријумом.”¹⁹ Небојша Симић у пост магично-печурским метафорама развија описе ослобађања: „Тело је божанска глина. Бог је Дадаист. Нови облик те глине је бескрајан и податан апсик/

19 Небојша Симић, “Тело, Бечки акционисти”, Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 156.

пихтије.”²⁰ Све је отворено, а тело остаје гладно трансформације маштом и дисциплином ритуалне вежбе. Тако може бити у теорији. У пракси културе уведени су визе и телевизори, а слободи, па и уопште употреби тела, додељен је минимум простора и времена.

Препознајемо четири кода којима култура чита тело. Први код је облик тела, његова виђеност, извор естетског. Други код је бол/задовољство, који дефинишу границе тела његовим ширењем и скупљањем. Трећи код је информација, тј. ДНК и разни пописи могућих покрета и положаја, који усмеравају енергију да чини материју. Четврти код је понашање, односно експресија тела. Култура, својим унификујућим моделима под маском мултикултуралности, пописује овим кодовима, бележи тела, одабира и презентује готове моделе који не треба да се допуњавају, камоли превазилазе. Тело жели промену.

Колико је ексклузиван баш одговоран, дакле, креативан односа према телу, видљиво је у

20 Небојша Симић, “Тело, Бечки акционисти”, Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 140.

чињеници да маса људи ни не гради културу тела, већ усвајају само најосновније и најпростије из палета културе. Не могу да осете ни да ли им ципела добро паше, па су поверовали маркетинг агенцијама да је добро да рентгенишу стопала у продавницама да виде да ли им ваљано пристају. Од вештачких ноктију и сочива до протеза и пирсинга (а сваки метал има антенско дејство), обавља се масовна помодна киборгизација и оспољавање нечега што би тело могло само да створи (ре)генерисањем живог ткива. Наравно, уз много већи труд и са мање новца. Пут замене у култури доминира над путем откривања, а репресија над слободним телесним понашањем, слободним у покрету, игри, импровизацији, неконтролисаности... доводи до конзумације облика уместо чуда откривања каква постоје у дечијој свести. Због тога су “киборзи редуковани на то да се понашају рационално, прагматично, инструментално, и кроз то су циклуси производње (рада) и потрошње (слободно време) очишћени од елемената за које се сматра (од стране панкапиталистичког си-

стема) да су ирационални и бескорисни... Примарни реметилац ове манифестације чистунства је само људско тело, са својим реметилачким физичким функцијама, као и либидиналном мотивацијом својственом психолошкој структури тела.”²¹ Стерилизација и профилактизација као тенденције укидања прљавости/нечистоће тела, у потпуној је супротности са веровањем и ставом у Бутоу да страхом од прљавштине тело заправо кажњава биће због нездовољене потребе да се игра, каља, да буде додирнуто...

Борба за тело постаје нова борба за бесмртност. Генетски инжињеринг као могућност да се тело пројектује и проширује хромозомима (и бактерија и птица и ванземаљаца), и информатичке технологије као могућности да се свест сними и пренесе, банализација су психофизичких техника које су маштом створили роле-моделе “транформерса” или супермоћних мутаната, као и култове предака којима се пре-

носе информације расе. Уместо усмеравања и успоравања ума да би се стварно осетило и створоило, дошло се до хипербрзе конзумације пасивизирајућих слика и нагомилавања критеријума (без)вере усмерене рекламом.

„Функција организма у примању стимула је, тако рекавши, замишљање извесног облика подражаја.”²². Тело и шаље стимуле, а Понти занемарује замишљање као делање - чињенице и технике познате у окултним и позоришним доменима - замишљање тела је стварање тела на довољно дубоком/високом нивоу дисциплине одговорне, дакле, активне перцепције. Замишљање које је несвесно, које узимамо здраво за готово, одржава, обнавља и мења тело на квантном нивоу - кожа нпр. за неколико дана, кости за неколико месеци, нервне и ћелије жлезда, за скоро седам година промене све атоме = свест изнедри информацију која усмерава енергију да обликује материју да се гради или барем не распадне. Креативни приступ Бутоа користи се скупом метода

21 “Постљудски развој у доба панкапитализма”, у Critical Art Ensemble “Дигитални партизани” Центар за савремену уметност - Београд, 2000, стр. 102.

22 Maurice Merleau - Ponty, “Феноменологија перцепције”, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990. стр. 101.

којима се тело наново ствара и што је за театар најзначајније, у тренутку извођења се публици омогућује посматрање тог процеса. И не само посматрање, већ и осећање телом и душом могућности те трансформације и путовање њоме.

Овај сукоб између културе надзирања и укалуспљивања и тела које само (по/у) себи тражи да се превазиђе, макар и тегљењем или дахом зева који излази из тела, помогао је настанку Бутоа. Тело је доживело снажан шок атомске експлозије и пронашло начин да оживи своју будућност и прошлост.

У каквој је култури настао Буто?

„...ако је ова земља Јапан бара, ја лично могу бити једна кап воде која упада у њу.

Таласи се појављују, мешају једни са другима, стварају различите форме и нестају у бесконачном.“²³

Такеноучи Ацуши

Оваквом односу према својој цивилизацији и наслеђу силом је наметнут модел отуђеног и програмираних квазииндивидуализма. „Претпоставимо да је модернизација Јапана започела са представљањем цивилизације Запада и да још увек траје. Чини се да свет који изражава Буто стоји управо супротно. Буто има стил који може да уништи и друштвене вредности створене модернизацијом и саму идеју модернизације.“²⁴.

Буто се природно обраћа не традицији у смислу млађих идентитета нације, културе и језика, већ дубљим коренима људског искуства - душама предака, смрти, страховима, природи. Због тога облици древних религија као што је шинтоизам и методи дубљих интеркултурних појава као што је Зен, улазе у игру како би се аутентизирало тело.

Шинтоизам је архаична религија „пантеистичког идеализма“ којом се поштују породични преци, чије душе не умиру, већ прате са бригом и пажњом наше поступке.

23 Такеноучи Ацуши у „*Butoh, Dancers in Shades of Darkness*“, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, str. 68.

24 „*Butoh, Dancers in Shades of Darkness*“, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, str. 10.

Значајно место у шинтоизму заузима матсури - фестивал. Основа вере је свечаност живота, храна, играње и тајни плес којим се призывају и окупљају Богови да свечаре заједно са људима. Шинто - пут богова/духова, и бу то - пут плеса, путеви су индивидуалног самоостварења - религија држи заједницу јединством вредности, плес и театар су простор да се те вредности и искуства поделе међу људима. Одсуство репресивних догми види се и у чињеници да Шинто свештеници могу да обављају и будистичке службе.

Зен у првом таласу стиже у Јапан у седмом веку, као дисциплина духа и тела. Зен захтева директно искуство живота и одбације дуализам разума. Зен лежи иза свих дихотомија субјект/објект, јаство/другство, добро/зло, тако да и тело постаје окружење а не само посматрач или делатник. Као и Буто, Зен је тешко објаснити дискурзивним језиком теорије. Много је значајније нагласити личан однос учитељ-ученик и постојање немогућих задатака, каквих има и у тренинзизма Бута, немогућих само ограничености-

ма дискурзивности, док свачије искуство нађе свој начин или интерпретацију. Ко хоће, нађе начин, ко неће, нађе оправдање.

“Особа која може да разговара са ветром

избегава несрћу.

Издах, удах и *rimete*²⁵ (трансмиграција) честица

Један атом мојих трепавица је *gaki*²⁶

Један микрон мојих никтију је *chikusho*²⁷

Један табак моје коже на смејућем лицу може бити просветљење.

Они су у десет димензија постојања и ако би се тачна даљина између ових постојања могла измерити, значења би постала небитна и дуга...”²⁸

Томое Шизуне

Колико год ово звучало фрустрирајуће за теорију, за уметност је више него подстицајно,

25 веровање у будизму да се живот и смрт понављају у непрекидним циклусима

26 у будизму - гладни дух - један од нивоа илузије

27 у будизму - звер - један од нивоа илузије

28 Tomoe Šizune и “Butoh, Dancers in Shades of Darkness”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, str. 132.

као што је Зен извршио немерљив утицај на Флухус нпр. и многе друге минимализме.

“У давна времена
Дане наших предака
Деца су дрхтећи од страха
Зурила ка сузуху, сили шаптала
из подземља

Време је прошло
Дивљи цветови су у пуном цвату
Плима и осека (успон и пад)
људских послова

Ко зна почетак *achime*²⁹?
Плеши,
Не постављај никаква питања:
Плеши
Не одговарајући на њих.
Само настави да плешеш
Ти си осуђен само да плешеш³⁰

Akači Maro

Фатализам плеса искључује и превазилази теоријске дистанце и недоумице. Следећа могућа недоумица налази се у културама - како различите културе и креативни појединци у њима разрешавају искуства дубља од

29 басма за окупљање Богова за почетак Шинто ритуала плеса и музике

30 Акачи Маро у “*Butoh, Dancers in Shades of Darkness*”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, стр. 16.

култура. Ту се цивилизацијске разлике испољавају само као стилске, док дубљи слој стваралачких потреба остаје заједнички целом људском роду: “Између различитих начина доживљавања, а која се у људском роду испољавају кроз религију, између различитих путева абреакције и између различитих метода надвлађивања и сублимисања живота, препознаје се у самом почетку, употребљавајући поједностављену оптику, битна разлика између азијатског опажања бића које се сублимише кроз медитацију (Буда, Ло Це) и европског које је означено краткотрајном, помамном и претераном абреакцијом (Дионизије, трагедија, крст)”³¹

Промена чија је доминантна идеологија изазвала духове предака или већ поменутих митова Запада, да заплешу и засликају кроз жива тела, глобална је и глобализирајућа. “По први пут у људској историји, постоји једна глобално доминантна политичка економија - политичка економија капитализма. Под овим режимом,

31 Херман Нич, “*Manifesti Orgien Misterien Teatra*”, 1962. Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 118.

појединци из различитих друштвених група и класа биће приморани да потчине своја тела реконфигурацији да би ефикасније функционисали под опсесивно рационалним императивом панкапитализма (производња, потрошња и ред).³²

Креативна употреба тела се не уклапа, а још мање су прилагодљива откривања нових могућности и лепота слободе и излажења из друштвено дефинисаних домена тела. Цивилизација скучених и укочених пописивача чијим *fill in the blanks* не сме да промакне ништа, а оно што није компатибилно унапред припремљеним фолдерима нема ни разлога да постоји, сударила се са највећом уметничком побуном која се манифестовала у свим медијима. Слобода је постала јеванђеље глобалне креативности!

Које су стратегије изабрали појединци довољно храбри да признају своје незадовољство стравичним чињеницама “изузетно добро финансираног комплекса”?

32 “Постљудски развој у доба панкапитализма”, у Critical Art Ensemble “Digitalni partizani”, Центар за савремену уметност - Београд, 2000, стр. 87.

са институција, са специјалистима из области генетике, ћелијске биологије, биохемије, ембриологије, неурологије и фармакологије и тако даље. Они заједно чине ‘машину тела’ (*flesh machine*). Њен крајњи циљ је потпуна инвазија тела, са технологијама визије и мапирања која ће започети процес потпуне контроле тела од његове холистичке, екстериорне конфигурације до његових микроскопских консталација, као и развој нове тржишне границе телесних производа и служби.”³³

Побуна тела довела је до бројних перформанса ослобађања:

Ликовност је проналазећи перформанс такође дошла до абреакције, и напуштања антропоцентричности - откривања нових светова и боја унутрашњости тела и предела нпр. које нису створене лепим за гледање, него су откриване и радошћу проглашаване.

Плес је своје експерименталије објављивао експресијом и слободним дивљањем уз музiku које

33 “Постљудски развој у доба панкапитализма”, у Critical Art Ensemble “Digitalni partizani”, Центар за савремену уметност - Београд, 2000, стр. 103.

је званично проглашени шизофреничар Нижински пожелео, а Мерс Канингем устилио. Но, плес је и даље подразумевао репресивни систем класичног балетског образовања и абреакцијско ослобађање које је довело до физичког театра или неуротичног заглављивања репетитивних покрета у *contemporary dance* -у.

Буто укључује машту као начин и пут да се направе светови који су, и у својој скромности, велелепнији од свих накарадних хиперпродукција технологијом. Уместо допадљивости и заводљивности, окреће се црнилу искуства које се не може оплати *think pink* пропагандом.

Бечки акциониста Ото Мил у својим дневницима из 1962. примећује: "Бласфемија, опсценост, шарлатанство, садистички ексцес, оргије, естетика помијаре представљају наша морална средства против глупости, ситости, нетолерантности, провинцијализма, равнодушности и кукавичлуга да се сноси одговорност."³⁴

³⁴ Петер Вајермејр, "Уживање у исцелитељском шоку", Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 32.

Површност и конзумација за немариви су и обавезно одбачени уритуалној посвећености развоја лично/над-личног света телодуша-дух. Спектакл личног постаје поетика побуне против заједничких вредности културе тржишта.

Државе у којима су настали нови спектакли су Јапан и Аустрија. "Спектакл као један пред укус пакла у који су хтели да пошаљу ове омражене малограђане и државу дворских саветника"³⁵, државу која је дала велиоког митомана историје Хитлера, који је пак са Јапаном био на заједничкој (да ли) пораженој страни у Другом светском рату. Ова суворост према публици и органски напад видљив је код Мила 1966: "Не уметност као сликање слика, већ директно приказивање, не клесање и четкарење, већ бацање гована људима директно у лице. Истеријати уметност из људи, без заобилажења, ићи право на човека, ишчашити му зглобове, помешати га са материјалним,

³⁵ Вернер Хоффман, "Бечки акционисти", Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 48.

учинити га објектом.”³⁶ Буто ствараоци више теже да човека учине субјектом, користећи префињеније методе о којима ће касније бити речи.

Психофизичком натурализму када су у акцији “Impudenz im Grunewald” (1969.) учесници дозволили да им по гениталијама миле црви и пијавице, Буто претпоставља објективизацију маште, када снага унутрашњег доживљаја, путевима интуиције, затим емпатијом и расним сећањем, пружа прилику да се стварност осети и доживи, не нагомилавањем мириса, укуса, крви и материје, већ заправо одсуством свега сувишног од директног искуства, чија се сећања налазе у телу, или се телом могу призвати.

Сличним путем је Јежи Готовски, проналазач из Пољске, државе поражене и од Совјета и од Рајха, у којој су расли димњаци Аушвица, стигао до аксиома да позориште “не може постојати без односа перцептуалног, дирек-

тног, живог заједништва између глумца и публике.”³⁷

Свесно одбијам да определим Буто у домене плеса, театра или ликовног перформанса, и уопште да раздвајам ове појаве - на вишем нивоу разумевања они су само последице јединственог осећања и испољавања људских потреба које су субординирале стилове и правце у историји уметности. У садашњој опцији мултукултуралног друштва, тежње ка драматичним формама архаичног модернизма изузетно су снажне.

Буто настаје 1959. године јавним наступом Хићикате, већ упознатим са немачким плесом експресионизма, када он дави кокошку међу бутинама. Бес грађанства није изостао, а Хићиката инсистира да је Анкоку Буто - црни Буто, његов лични плес. Затим се покрету/покретом прикључује Казуо Оно, човек мекане и женске енергије, потпуно супротне Хићикати. Десетак година касније Акаји Маро са групом Даиракудакан уводи велики ансамбл и спектакл, као и елементе хумора

36 Вернер Хоффман, “Бечки акционисти”, Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998., стр. 50.

37 Јежи Готовски, “Ка сиромашном позоришту”, Издавачко информативни центар студената Београд, 1976, стр. 18.

тј. гротеске. Хићикатин неколикогодишњи одлазак и рад у природи препознаје плесач Мин Танака који ствара Body Weather Laboratory. Заједно са Хисако Хорикава промовише модел кампа и играње представа у мањим срединама и играње у природи, без публике која долази да буде институционално препозната као конзумент културе. Изоловани од центара културне и друштвено моћи, развијају нове начине стварања и живљења, преко којих уметници са Запада уче Буто и та знања преносе даље. Епидемија Бутоа највише захвата Немачку и Холандију, где Мин Танака неколико месеци у Минхенском балету учи плесаче да ходају паралелним стопалима и то сматра највећим доприносом плесу на Западу. Неки од вишегодишњих ученика Јапанаца, као што је Су Елен, ученица Ко Муробушија, граде светске каријере кореографирајући спот за Мадону.

Буто као техника усмерена је и ка дуготрајном процесу личног оспособљавања за одговорни задатак плеса пред другима. “То ће рећи да представе не извиру из а

приори естетских постулата; пре, као што је Сартр рекао, свака техника води метафизици.”³⁸

Техника се остварује дисциплином и тренингом. Прва фаза је акултурација, односно напуштање свакодневног понашања и прелажење у виши режим свести тела. Значај овога можемо приметити и у раду Рудолфа Штајнера на кратким сценама или монолозима, који је на проби “рекао Хаас Беркову да се концентрише на менталну слику целе сцене око пет минута. Следећег јутра требало је опет да се концентрише, али да је одигра уназад кроз серију имиџа. Процес је ослобађао глумца од кочења интелектом.”³⁹ Буто акултурише разбијајући навикнуте матрице коришћења тела и његових делова, инсистирајући на аутентичној, тренутној спонтаности израза и искрености сваког корака процеса учења. Физички тренинг је почетак стицања новог тела које

38 Јежи Готовски, “Ка сиромашном позоришту”, Издавачко информативни центар студената Београд. 1976, стр. 17.

39 Robb Creese, “Anthroposophical Performance”, The Drama Review, New York University/School of the Arts, June 1978, стр. 71

ће омогућити развијање нове осећајности. „Вежбе физичке обуке омогућавају извођачу да развије ново понашање, нов начин кретања, глуме и реаговања: он, дакле, стиче одређену вештину. Али ова вештина стагнира и постаје једнодимензионална ако не продре дубоко, ако не стигне до извођачевог бића, начињеног од његових менталних процеса, његове психолошке сфере, његовог нервног система. Мост између физичког и менталног изазива благу промену свести, што омогућава превазилажење инерције и монотоније понављања.“ Да скратимо: „Проширење физичког тела нема никакву сврху ако није праћено проширењем менталног тела.“⁴⁰ Буто се ослања на технике традиционалних позоришта Јапана, користећи тренинг за развијање кондиције, координације, осећаја ритма, групе. Слично Ноу и Кабукију, кичма је постављена као струна на луку, између два тега - главе која иде ка небу и дупета које вуче кроз земљу, са јапанским наглашеним положајем карлице напред и контролом

чмаре. Емоција је стрела која ће отићи далеко колико је струна затегнута. За разлику од тренинга у антрополошком позоришту који се гради ограниченим бројем елемената из јоге, гимнастике или којих других напредних телесних техника, чијим понављањем се развијају посебна правила сатса, контрадирекције, ритма, дисања... Буто тренинг користи на стотине и хиљаде покрета разних вештина - кошења, чекићања, окретања, животиња. Таква енергизација постиже да тело буде препуно енергијом, као чаша воде која не може примити нити једну кап више.

Рад у пару, присутан у свакој позоришној и плесној техници, у Бутоу користи процес прецизирања давања и примања импулса, допуштање искреног примања импулса и узајамност рада која укључује и симултаност и наизменичност. Вежбе огледала проширују се и вежбом једног бића/енергије, а продубљују се не само заједничким радом већ и међусобним посматрањем у бројним вежбама. Детаљније ћу описати једну вежбу у пару коју зовем дводис и на њој ћу показати про-

40 Еуђенио Барба, Николо Саварезе, „Тајна уметност глумца“, ФДУ Београд 1996, стр. 58.

цес којим вежба обузима двоме-
ло. Задавач импулса је иза при-
мача. Додирује једну тачку на коју
примач удише и задаје другу
тачку на коју издише. Примач
прати пролажење ваздуха кроз
тelo (а прави пут није онај најкраћи),
док задавач има задатак да гледајући
тelo другог, сам са собом то исто
ради. Са леђа, простор задавања
импулса проширује се на цело
тelo, а када се осети сигурност и
истинитост дисања, уместо теч-
ности даха, уводи се квалитет
инсекта, дакле треперава енергија
даха пролази кроз тело. Затим са
инсектима се може и даље игра-
ти и правити читаве сцене. Постоји
и наставак вежбе када се током
једног даха који дуже траје, убацују
два краћа импулса за краћи дах.
Кроз једну вежбу се развијају
распоређивање импулса унутар
тела, испитивање токова даха/
енергије, поверење, опажање,
осећање другог, упоређивање
себе с другим - телесне технике
као пролаз ка душевном и мен-
талном.

Још један пример рада у пару
ће нам помоћи да разумемо како
једна вежба може послужити за
стицање више знања. Користићемо

bosoku - slow, који се ради у пару.
Примач седи док му задавач го-
вори да најспорије могуће по-
мера нпр. руку на супротно раме,
ноге да прекрсти, лагано отвори
уста, окрене главу... што више
радњи, што спорије, али симул-
тано. Резултат полази од зенци-
низма на почетку процеса, који
изгледа као епилептичко трешење
у покушају да се уради нешто
споро, а превазилажење тога до-
води до чињенице да што више
опажаш то се више стапају субјекат
и објекат.

То је највидљивије у сликама,
боље да напишем имицима. Имиџ
је основни квант плеса и више је
кинестетско реални него визуел-
ни садржај. Из уста вам излазе
мрави, постаете магла, у stomaku
вам је рупа кроз коју се види,
жваћете стакло... звучи банално
док се не проба више пута и
предубеђење превазиђе истукством.
Процесом пролазимо кроз неко-
лико фаза: ходаш кроз маглу
- ти у ситуацији (субјекат и објекат),
ти пипаш маглу - ствараш однос
са ситуацијом (субјекат дела са
објектом), магла улази у твоје
тelo - ситуација је у односу са
тобом (објекат делује на субјекта),

ти си постао магла - идентификација (субјекат је објекат), ти си магла и плуташ небом - нарација (креација), ветар или сунце развејавају маглу - обрт приче (драматургија). Такве вежбе су ограничene само маштом и искреношћу, дакле, безграницне су. Аутентичност доживљаја и могућност да различити делови тела доживљавају своје имиџе, отварају тело да га запоседну сећања која су дубља од личних. Тада са осећањима почине плес. "Емоције у којима су душе мрвих, чувају се у нама и чине нас. Понекад се емоције мрвих промене у мржњу и засврбе твоје десно стопало и врхове прстију. Њихове емоције се топе у тебе, мешају се са твојима. На овај начин живот се очувава, а такође и емоције."⁴¹

Говорећи о емоцијама у Бутоу, потребно је истаћи став нпр. Мин Танаке да емоције не треба играти, нити од њих полазити у плес. Емоције су увек личне, а један од циљева технике Бутоа јесте напуштање свог и преузимање тела Другог, како би се са њим играло, са његовим покретима,

те отворити могућност да пронађемо и пренесемо емоције које нису наше, већ нове и другачије.

Једна половина мозга ради потпуно препуштено, а друга потпуно контролисано, гледајући са висине тело у простору извођења пред публиком, као лутку. То није фикција. То је техника која се развија вишегодишњим мукотрпним радом.

Да бисмо Буто препознали као уметност, не само као технику, треба открити како се превазилазе одређени критеријуми и захтеви. Џозеф Шилингер поставља пет ступњева естетског развоја: први, преестетски - биолошка стања мимикрије, други, традиционално естетски са магијским, рационалним и религијским изворицима, трећи, емоционално естетски у коме доминира уметниково самоизражавање, четврти, рационално естетска фаза емпиранизма и експериментализма и пети, научно, постестетски, у ком се користе миксања поступака, облика и материјала. Буто допушта ауторима да стварају кроз све фазе и проширују на ону ултимативну - живот! Не стварати боље дело, већ бољег човека,

41 Казуо Оно у "Butoh, Dancers in Shades of Darkness", photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, стр. 140.

а естетска правила на плану синтактичко-прагматских догми се укидају да би отворила врата иствуству. Буто плесачи, они који достигну ниво којем бисмо ми могли да припишемо уметничност, немају потребу за објашњавањем већ за даљим посвећеничким радом и развојем.

“Уметност се развија у правцу свог интимнијег задатка, постаје средиште сваког величања живота (медитације, молитва, синтетичка литургија), средство за страствено и снажно заљубљивање у живот, и мора да се учини што интензивнијим све до најбезобразнијег аналитичког егзибиционизма који захтева жртвовање једног безусловног напуштања себе самих. Израз сам свих кривица и свих пожуда овог света. Желим да се препозnam у слављењу вакрснућа!”⁴² је Ничова рационализација сврховитости личног ритуала, представљаног као уметнички чин.

Шилер пише да уметност сама себи поставља правила, а прави-

42 Herman Nić, "Manifesti Orgien Mysterien Teatra", 1962. Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 112.

ла Бутоа најближе препознајем у речима које је изговорила учитељ Хисако Хорикава пре него што смо ми, њени ученици, изашли на сцену - будите искрени и уживајте.

На питање зашто се бавимо уметношћу, Гротовски одговара: “Да бисмо прешли границе - пре-вазиши ограничења, испунили празнину - да бисмо испунили себе. Ово није услов, већ процес којим оно мрачно за нас постаје провидно. У овој борби са сопственом истином, при покушају одбацивања животне маске, по-зориште ми се одувек чинило као место изазова са својом пунокрвном перцептивношћу.”⁴³ Шварц-коглер пише: “Уметност је ритуал живота... Уметност је терапија против зависности... низ основног ланца искуства...”⁴⁴

Искуство се семантизује на неколико нивоа - као визуализација, физички осећај, емоција, обузимање трансом. Иако нико од Буто пле-

43 Јежи Гротовски, "Ка сиромашном позоришту", Издавачко информативни центар студената Београд, 1976, стр. 20.

44 Небојша Симић, "Тело, Бечки акционисти", Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 163.

сача не помиње реч уметност, ми морамо потражити неке дистинкције како бисмо запетљаним језиком могли да кажемо нешто више, ако је то могуће, од даоистичког тј. Апсолутног модела јединства видљивог у Бутоу: Све је Буто и Буто је све!

Шта је све? Шта је то уметност? Одговор даје сваки стваралац у сваком свом делу појединачно.

“Уметничка дела су често, па и пре свега, алати за проширену перцепцију стварности.”⁴⁵ Перцепција се ломи у тачки извођача у времену играња, а интерферира са публиком. Изгубити себе у величанствености и битности тог чина је опет наизглед само контрадикторно са чињеницом да индивидуални играч на сцени има једино себе. Размена промене у извођачу са публиком, између и преко тих крајности, и то у тренутку извођења, једна је од основи перформанса и на Западу. Тада процес ћемо пратити семјотичком анализом.

Семјотичку анализу, коју ћу покушати да применим на Буто, узећу у поједностављеним условима три димензије семјозе, покушавајући да практичним примерима допринесем јасноћи и токовима између димензија. “Синтактичка правила одређују знаковне односе између носилаца знакова; семантичка правила повезују носиоце знакова са другим објектима; прагматичка правила излажу услове код интерпретатора под којима је носилац знака знак.”⁴⁶

“Семантика се бави односом знакова према њиховим десигнатама и тиме према објектима које они (знаци) могу денотирати или које заиста денотирају.”⁴⁷ Акађи Маро хвата неке делове хаоса и од тога прави totalни хаос. Затим хвата делове неког другог хаоса и од тога прави хаос и затим открива да је први хаос потпуно различит од другог хаоса.

Да почнемо од времена праха-оса. Настављајући опредељење мајстора Еххарта да се биће самостворило из небића јер се осети-

45 Wolfgang Welsch „Aesthetics Beyond Aesthetics” у „Undoing Aesthetics“, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, стр. 92.

46 Чарлс Морис, “Основи теорије о знацима”, Бигз, Београд 1975, стр. 49.

47 Чарлс Морис, “Основи теорије о знацима”, Бигз, Београд 1975, стр. 36.

ло усамљено и уплашено, хорор мајстор Лавкрафт пише: "Најстарија и најјача човекова емоција јесте страх, а најстарија и најјача врста страха је страх од непознатог."⁴⁸ Када човек умре, касно је да се више боји. Пред крај живота, оснивач црног Бутоа Хићиката је рекао: "Буто је леш који стоји очајнички."⁴⁹ - слично открићу компјутера који је забележио Мирољуб Тодоровић: "трчим неуморан трчим мртав"⁵⁰ Враћајући са на Хићикатину изјаву да је Буто раздрагани очај, долазимо до искуства - области у којој се спајају дивергенције познате само уму, и где се раздрагани очај разиграва целим бићем, а страх, страх само појачава узбуђење.

Из чега се црпи садржај? Инада, геолог и фотограф, који је фотографисао скоро двадесет трупа и извођача, dakле, и сам је био стваралачки присутан у процесу Бутоа, наводи да се простор

који тај леш креира налази у наслагама три и по милијарде година живота на планети, генеалогије врсте од пет милиона година - врсте чији су први трагови нађени у источној Азији, две стотине хиљада година од када су први људи стигли на острва Јапана. То су наслаге стравичног броја лешева на чијем врху ми постојимо. Буто открива и интерферира стањем тела+ума+душе са фрагментима скривеним у слојевима времена.

Сећања на прошле животе, животиње и људе у нама и око нас = сећања расе, екосфере, планете и свемира, трансформишу се од леша, камена, семена, ваздуха до коже космоса са безграничним могућностима. "Чак иако су моја уста празна као моје постојање, довољно је добро као вођење љубави када моја унутрашњост и моја спољашњост могу да комуницирају једно са другим. Таква идеја може звучати ужасно апсурдано."⁵¹ Апсурд као императив плеса док посматрачи седе и апсурд да слободу и везу са вечношћу даје баш најпропадљивије тело.

48 Хаурад Филипс Лавкрафт, "Нагириодна страва у књижевности", поговор књизи "Случај Чарлса Декстера Ворда", Бехемот, Београд 1998, стр. 181.

49 „*Butoh, Dancers in Shades of Darkness*”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, стр. 11

50 Мирољуб Тодоровић, "Наравно млеко пламен пчела", Градина, Ниш, 1972.

51 Torii Ebisu у „*Butoh, Dancers in Shades of Darkness*”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, стр. 44.

Тело јесте састављено од наших ограничења. Ограничених мишића, костију, тетива и зглобова. „Зглобови су тако подло реалистично постојање да су склони да измисле истину од лажи, и изгледа да ме често спречавају да се крећем слободно. Однос између мене и мојих зглобова је често ишчашен.”⁵² Мишићи крију емоције, а кретање костима помера, без напора емоција, дубље и инертније слојеве тела. Једино снага маште појачана вишегодишњим тренингом може да превазиђе ова ограничења. Круте кости се маштом могу чак и више искривити и омекшати него употребом нпр. РСР-ја, мада је уз помоћ друге самоилузија брже остварива. Мишићи болни напором и млечном киселином морају да раде, али њихова сопствена машта не дозвољава да ми њима наређујемо. „Шта од мене тражи месо? Тражи целу сцену стрепње, мира ума и нешто што лежи испред свих могућности, или мене баш брига... Вратићу се Мајци земљи, вођена илузијом да ми реч 'ризично' може нанети

бол.”⁵³ Унутрашњи органи са својим бојама и токовима имају своја сећања и приче. Нерви као конци на лутки окидају покрете, а покрећу их силе које молимо да нам се смиlostive у нашем беспоговорном и некритичком препуштању.

За разлику од ове примитивне физиолошке поделе, Зеами, учитељ Но театра пише зрелијим језиком метафора: „У представи Но позоришта постоје три основна елемента: Кожа, Месо и Кост. Готово никад није могуће пронаћи све троје одједном и у истом глумцу. Када треба објаснити елементе Коже, Меса и Кости у оквиру Ноа, онда оно што се може описати као Кост јесте изузетна уметничка снага коју талентовани глумац спонтано исказује у представи, и која на вире сама од себе из његовог урођеног дара. Месо се, несумњиво, може дефинисати као видљиви елемент представе, који настаје снагом вештине глумца, а ту вештину он стиче савлађивањем Две Основне Уметности: песме и плеса. Кожа, с друге стране, може

52 Torii Ebisu u „Butoh, Dancers in Shades of Darkness”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, str. 44.

53 Torii Ebisu u „Butoh, Dancers in Shades of Darkness”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, str. 44.

се објаснити као принцип лакоће и лепоте у представи, до кога се може доћи пошто су претходна два елемента потпуно усавршена. О овоме можемо да говоримо и на други начин: када разматрамо уметност која настаје из Погледа, уметност која настаје из Звука и уметност која настаје из Срца, можемо рећи да је Поглед једнак Кожи, Звук Месу, а Срце Кости.”⁵⁴

Да бисмо дошли до слободе тела, потребно је убијати своје тело да бисмо створили тело као још већу фикцију. Због тога је негативно искуство значајан семантизатор. Буто се усмерава ка сметњама нашем сећању и памћењу, градећи тензију приказивањем изазивача беспомоћности, страха и стида, нпр. мајке која дави дете на порођају када играч плеши и мајку и дете у исто време.

“Кроз своју уметничку продукцију (вид мистике бића) узимам оно што је наизглед негативно, мало примамљиво, гадљиво, перверзно, бесрамно, похотно и што је једна доследна

хистерија мог жртвовања.”⁵⁵ Један Буто извођач је извадио четрнаест својих зуба за перформанс који је трајао неколико минута. Искуство и процес који су га довели то тога (или/и он њих), познати су само њему и можда неким од посматрача, али ослобођење жртвовањем је пут ка публици или/и искупљењу.

За светог глумца Гротовски каже: “То је пре метафора која дефинише особу која се преко уметности пење на колац и ту врши чин жртвовања себе”.⁵⁶

Методи којима се семантизује спектакл слични су аутоматизму⁵⁷, али се не спроводе оловком на папиру, већ у психофизичкој реалности целог бића, а чувена мрачна страна је већ окупирала контекст и нема врдања. Кад смо

55 Херман Нич, “Manifesti Orgien Mysterien Teatra”, 1962, Градина, Часопис Ласопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 111.

56 Јежи Гротовски, “Ка сиромашном позоришту”, Издавачко информативни центар студената Београд, 1976, стр. 37.

57 “...стварно функционисање мисли, у одсуству сваке контроле разума, ван сваке естетске или моралне преокупације...” - А. Бретон у књизи “Речник књижевних термина”, Институт за књижевност и уметност у Београду, Нолит, Београд, 1986, стр. 57.

54 Еуђенио Барба, Николо Саварезе, “Тајна уметност глумца”, ФДУ Београд 1996, стр. 23.

код психоанализе, ту је и абреакција која "означава процес отпуштања потиснуте емоције путем поновног у машти проживљавања оригиналног доживљаја/искуства."⁵⁸ Ричард Шекнер то препознаје у позоришном свету, да "извођачи долазе у додир, обнављају, сећају се, или чак измишљају нове сегменте понашања, а онда се поново понашају у складу с овим сегментима, било уживљавањем (играње улоге, падање у транс) било паралелним постојањем."⁵⁹

Буто као појава у позоришту, барем у неким доменима живог играња и уживљавања, проширује припросто подражавање или још примитивније имитирање личног искуства, прелазећи на раван колективног наслеђа.

Искуство постоји на неколико нивоа - као визуализација, физички осећај, емоција, обузимање трансом. Тада почињу лични процеси семантације, као када Кайта Масару пише о крави коју

је на селу хранио као дете и о томе када је та крава долазила из пода и води га у земљу снова, или доживљај Torii Ebisu да се у Бутоу откровила као удављено трупло, Такеноучи тражи у плесу четири капи воде: дете, жену, мушкарца и стару особу, и то са питањем да ли су то четири особе или само једна, или слика која их све отелотворује, огледало које се распрушује у дубинама сна и сенка змаја која се врти у свим правцима летећи на небу Јурабе Масамија, мистички сусрети Кацура Кана са плавим змајем, црвеном птицом и црном корњачом са змијском главом...

Јамамото Мое се пита:

"Колико мојих тела може издржати унутра?
Немоћан да проценим величину ковчега,
ја само стојим у густом црном мраку"⁶⁰

Тaj мрак, страх и неминовност плеса смерују нас ка артоовској сировости, као што је већ поменуто чупање зуба или слично

58 Небојша Симић, "Тело, Бечки акционисти", Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 156.

59 Еуђенио Барба, Николо Саварезе, "Тајна уметност глумца", ФДУ Београд 1996, стр. 205-206.

60 „*Butoh, Dancers in Shades of Darkness*”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998, str. 110

када су Бечлије: Нич, Мил и Фронер, 1962. године, дали да их зазидају у подрум једне стамбене зграде. Драстичност искуства ствара потенцију да се оно пошаље даље и осети у душама других. Такво присуство хиперсензуалног извођача ритуално магијских радњи, упућује на плесача над провалијом трансценденталног, како Јосеф Бојс интерпретира и оживљава собом термин шаман.

Гротовски је усмеравао свој лабораторијски рад у смеру да је "све концентрисано на 'сазревање' глумца, што се изражава преко тензије ка крајње потпуном оголавању сопствене интиме - све то без најмањег еготизма и уживања у себи. Глумац потпуно дарује себе. Ово је техника 'транса' и интегрисања свих глумчевих психичких и телесних моћи које избијају из најинтимнијих слојева његовог бића и инстинкта, пробијајући се у некој врсти 'транслуминације'.⁶¹

Хићиката је био најмлађе дете у бројној породици и његова најстарија сестра била је прости-

тутка. Његова дуга коса и играње обесних жена и бол с којим је играо, као и смрт од рака јетре, показују да је лична тензија покренула лавину хиљаде имица и асоцијација која га је мотивисала да игра и за њу, и за себе, и за све. Неки аутори као Тамано Коичи нису толико мрачни, што не искључује њихову вредност.

"На милост и немилост ветра из мене

настављам путовање тамама Бутоа.

Видим многе градове у оку ума,
где је прошло тридесет година.
Сада сам на обали океана у мени
стојим насупрот ветру који дува
из невиђене даљине.

Море је мајка времена и простора.

После дугог пута од хоризонта
времена

велико ме олакшање шаље на
море

као да ме у колевци нежно љуља
мајка.

Замишљени лешеви, спуштајте
једро!

Затежите коноп!"⁶²

Тамано Коичи

61 Јежи Гротовски, "Ка сиромашном позоришту", Издавачко информативни центар студената Београд, 1976, стр. 16.

62 „Butoh, Dancers in Shades of Darkness”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998. стр. 102

Плесач постаје медијум сила већих од самосвести! Да би имао потпuno поверење према свету и свим мртвима чије нас душе окружују, потребно је поверење према учитељу које ћу приближити следећим примером. Тања Згонц, пореклом из Словеније, после седам година у Јапану, за последњи “испит” ради Hiroshima Walk⁶³, врло захтевну вежбу која траје више од сат времена. После завршене вежбе, она пита учитеља Ко Муробушија да ли је добро урадила. Он јој говори да то учили поново. Она га после тога опет пита, и он јој говори да то и даље понавља, што је она ичинила док није престала да поставља питања,

63 Хирошима ход може бити занимљив пример за семантику Бута. Када је експлозија палила и жарила Хирошимом, људи који су углавном умирали, а неки илак пружили, ходали су споро и повијено, опуштених глава и руку. Бут плесачи узимају тај ход и откривају да са једне стране тег је задњица, са друге глава, да удахом подигну ногу а издахом спусте корак неколико центиметара испред, и да дугим ходањем на такав начин, када се човек опусти скроз и када не пружа отпор себи, а људи у Хирошими су имали тако драстичну ситуацију да нису ни могли да јој пружају отпор, дишући све дубље и дубље, тело избацује бале, а дубина дисања доноси олакшање да се може полетети и да се душа пробија кроз истегњену кичму и лети ка небу.

и заправо форму поверења према учитељу довела до нивоа поверења према себи, и тиме до поверења према бесконачности.

“Синтаксика је проучавање узајамних синтактичких односа апстрактованих од односа знакова према објектима или према интерпретаторима.”⁶⁴ Дисања, увртања, тикови, грчеви видљиви су само ако нису намерно претерани. Бела, голишава и обријана тела на црној подлози, кривљење... сувише су мали заједнички именитељи за Бута. Плурализам аутора и стилова, као и појединачних дефиниција, и сарадња нпр. Хићикате и Казуа Она тако што су један другом кореографирали представе, говоре о отвореној синтакси која се разрешава из представе у представу. Извођачу је дозвољена сва слобода, да се ни не помера ако не осећа потребу за тим, да окрене леђа публици, да ћути или говори, смеје се, па и глупира ако осети да треба, чак и да игра висећи са моста, сам за себе или само да би био снимљен видеом, да све буде бескрајно споро, или хистериично убрзано, све по личном осећају и/или

64 Чарлс Морис, “Основи теорије о знацима”, Бигз, Београд 1975, стр. 28.

космичкој нужности, овим коначним критеријумима стваралаштва. Драматургија је вођење пажње гледаоца.

“Прагматика је довољно тачно карактерисана када се она бави животним видовима семјозе, то јест, свим психолошким, биолошким и социолошким појавама везаним за функционисање знакова.”⁶⁵ Како се преносе и како делују Буто представе? Како могу да промене људе када тако сурово мењају извођача?

Келучаран Мапатра каже: “Велики уметник је онај који савлада технику како би је заборавио, онај који не само опчини гледаоца, већ успева да га промени.”⁶⁶

Више пута сам чуо публику после Буто представа како описује извођаче као “луде, болесне, ретардиране, искривљене, напаћене, да се трескају, дрхте...”. Могло би се и тако видети. Међутим, пажљивом посматрачу неће измаћи асоцијација на понашање тек рођеног детета. Неконтролисана мимика и гестикулација и нагле

⁶⁵ Чарлс Морис, “Основи теорије о знацима”, Бигз, Београд 1975, стр. 44.

⁶⁶ Еуђенио Барба, Николо Саварезе, “Тајна уметност глумца”, ФДУ Београд 1996, стр. 32.

промене расположења, али која само посматрачу делују као емоције, сваки део тела који се креће за себе - тако се може описати и успешно Буто извођење... Баш током првих четрдесет дана по рођењу, у периоду бабиња, када су овакви покрети нервног (али несвесног, рекли би научници) окидања најизраженији, по народном веровању душа бебе још није чврсто срасла са телом, те разни духови походе бебино тело и накратко ту живе. Ова ситуација је јасно аналогна семантици Бутоа и плесању са духовима. Али плес није пуко препуштање, већ делање, значење.

Знак као имиц, а тако се у Бутоу зове, није само сликовни, већ кинестетички доживљај присуствености, макар и минијатурног дела тела, у неком свету у коме обавља радњу, а тај свет је неминовно пред очима и других, па и унутрашњим чулима посматрача. Индивидуализам извођача који ни не мора да види све боје, осети мирисе, види даљину целог пејзажа, већ зен пролази само кроз једну тачку... тај алеф се може пренети публици! Потребно је спустити се на довољно

дубок ниво на коме тело и душа гледаца не пружају интелектуални отпор.

“Опажање тела у покрету ствара одређени ехо финих тонских варијација у посматрачима, они на перципиране покрете реагују сопственим телом. Ова моторна реакција на пренесене стимулансе - током верске церемоније, политичке демонстрације или представе, на пример - има за последицу стварање одређених веза између гледаца и извођача. То се одиграва и током филмских пројекција и телевизијских преноса спортских догађаја - нарочито код атлетике и тениса - када се манифестијује као рефлексни покрет ногу.”⁶⁷

Плеше не само плесач, већ плес постоји између мене и тебе, како наводи Хисако Хорикава. За њу, публика није само ту да гледа. Публика и извођач имају исту ситуацију. Публика такође сноси одговорност, јер сви заједно праве простор. Када извођач има ову свест, онда и публика има могућност да овај ефекат свесније доживи

као близак или стран, пријатан или непријатан, болан или опуштајући, згађујући или очарајући - или, како је то у Бутоу, све је то заједно садржано, и уопште га нема.

Критеријум квалитета је ис-креност, термин тешко дефинисав дискурзивним језицима јер они укључују дистанце, представљачке игре завођења са циљем манипулације - док је у Бутоу најбитније: отворити, поделити, повести, разоткрити стид = апсурд.

Херман Нич пише за/о себи: “Израз сам васионе. Испразнио сам се у њој и поистоветио са њом. Сваки бол и сласт измешани у јединственом стању опијеног отуђења продиру како у мене тако и у ВАС.”⁶⁸

“Комуникација или разумијевање геста постиже се узајамношћу мојих интенција и геста другога, мојих геста и интенција читљивих у владању другога... Геста је преда мном као питање, она ми назначује извјесне осјетљиве точке свијета, позива ме да се с

67 Жан-Мари Прадје, “Елементи физиологије завођења”, L’oeil, L’oreille, Le cerveau, Paris, 1989.

68 Nič, Herman, “Manifesti Orgien Mysterien Teatra”, 1962, Градина, Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998, стр. 111.

њим повежем. Комуникација се испуњава када моје владање налази на овом путу свој властити пут.”⁶⁹

Дах је један од кључних начина како се ово постиже. И на нивоу технике, овладавање дахом је од пресудне важности. Током извођења, плесач не само да пази на своје дисање, већ ослушкује као публика дише, и слично моделу заразног зевања, може да уједначни и поведе дах публике. У представи “Сардине и топли ветар”, Хисако Хорикава првих пет минута плеши наизглед невидљиво, окренута леђима публици, питајући се и осећајући - ко је тамо. Покушава да чује њихово дисање, очекивања, смири их и поведе на заједничко путовање.

“Када се ради о тијелу другога, или о мом властитом тијелу, нема другог средства да упозnam људско тијело него да га доживљавам, то јест за свој рачун преузмем дра-

му која кроза њу пролази и да се помијешам са њим.”⁷⁰

Промена уметности из представљачког у интервенционистичко улажење у публику, методима семантизације, синктатизације и прагматизације које су технике уметности миленијумима изграђивале, најзначајнији је скок који препознајем у историји уметности. Истраживање креативизације свакодневног живота методама развоја бића, стоји наспрот помодној масовној инерцији тенденције пасивизирања сликом, што такође мења “конзумента”, али му криви кичму, залепљује зглобове, а акцију пребацује иза очију. Та пасивност га ушушкава у самодовољно убеђење којим не примећује да тело болесни дух се самозадовољава да душа суши без двоструке или многоструке размене са уметношћу.

Правити историјске аналогије и пожелети настанак нове форме у уметности и још више од уметности, у овом друштву, било би крајње сумануто, али овог трена,

69 Maurice Merleau - Ponty, “Fenomenologija percepcije”, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990, стр. 222.

70 Maurice Merleau - Ponty, “Феноменологија перцепције”, Веселин Маслеша, Сарајево, 1990, стр. 237.

у ком пишем, не могу одолети. Пораз у ратовима и бомбардујућа казна, прихватање нових вредности транзиције наметнуте од стране 'надирућих простака', заиста отварају могућност и дижу тензију да се нешто ново додати. Буто привлачи завидно интересовање младих, више за гледањем него за озбиљним учењем, до душе, али ропски менталитет и култура неискрености какву смо наследили, као и вишегенерацијско отуђење од предака, ситносопствеништво и кастираност косовским митом, коче масовност која би то и онако упропастила. Одговорност да се истраје у експерименту који је Буто учинио у Јапану, где и даље није признат као нешто превише значајно и популарно, захтева саможртву, што је целатском националном програму усађивањом негативном селекцијом тешко прихватљиво. Чак је лакше поверовати да ће мешетарење у берзанским играма и кафићка турбо проституција донети бољи живот. Мањак образовања и интересовања, као и отуђење од природе као инспирације=удаха и давања свету=издаха, створиће нове помодне трендове. Клима

толеранције у којој се различити неће прогањати и шиканирати, него барем пустити на миру, да не захтевам, а захтевам улагање новца у експерименталне уметничке и животне концепте, била би барем примирис могућности да се закорачи у нови изазов неомеђен економско прагматичним циљевима. Уместо ових нада које су рационализације слабости да се одговорно и беском-промисно приступи жељи, што је основа сваког искреног стварања, видим да ће апсурд тек крајње конфронтације и будистичко ослобађање од жеља донети неке резултате ослобођења тела, духа, душе.

Тренутно могу више да напишим него отплемеш и то је мој пораз у овој фази истраживања Бутоа. И даље у ограниченим језицима речи, чији је врхунац поезија, дакле, оним непреводивим ван личног језика аутора, да будем стриктнији и не признајем језике нација, не може се пренети искуство, већ само неке назнаке могућности. Ипак, по-нудити спектрове путева и корака, чин је који је дужност сваког осећајућег и мислећег бића.

Бети цитира Бултмана из књиге “Geschichte und Eschatologie”: “само-сазнање било би свест о одговорности према будућности, а акт само-сазнавања никако не би био посматрачко, чисто теоријско држање него уједно акт одлучивања: баш као и смела антиципација будућности која лежи у сржи есхатологије. Ако се то прихвати, историчност људског бивства потпуно се разуме тек кад се људско бивство схвати као живот

у одговорности према будућности - и као живот у одлучивању.”⁷¹

Заплешимо! Звучи апсурдно као неки диско хит из наивних осамдесетих. Но, одлука стоји на kraju сваког процеса мишљења. После сумње, анализе и синтезе, тек одлуком излазимо из ума у стварност. А шта је стварност? Стварност је оно у шта верујемо да постоји, тј одговорност према сопственој машти.

71 Бети, Емилио, “Херменеутика као општа метода друштвених наука”, Књижевна заједница Новог Сада, 1988, стр. 91.

литература:

- Барба, Еуђенио, Саварезе, Николо, “Тајна уметност глумца”, ФДУ Београд 1996.
- Бети, Емилио, “Херменеутика као општа метода друштвених наука”, Књижевна заједница Новог Сада, 1988.
- “Butoh, Dancers in Shades of Darkness”, photographs by Inada Takushi, Yunta, Japan, 1998.
- Critical Art Ensemble “Дигитални партизани” Центар за савремену уметност - Београд, 2000.
- The Drama Review 22, Occult and Bizarre Issue, New York University, 1978.
- “Encyclopedic Dictionary of Religion”, The Sisters of St. Joseph of Philadelphia, 1979.
- Градина, часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, април 1998.
- Гротовски, Јежи, “Ка сиромашном позоришту”, Извавачко информативни центар студената Београд, 1976.
- Lavkraft, Haurad Filips, “Случај Чарлса Декстера Ворда”, Бехемот, Београд, 1998.

Глумац

- Молинари, Чезаре, "Историја позоришта", Вук Караџић, Београд, 1972.
- Морис, Чарлс, "Основи теорије о знацима", Бигз, Београд, 1975.
- Ponty, Maurice Merleau,, "Феноменологија перцепције", Веселин Маслеша, Сарајево, 1990.
- "Речник књижевних термина", Институт за књижевност и уметност у Београду, Нолит, Београд, 1986.
- Серл, Џон, "Свест, мозак и наука", Филозофско друштво Србије и Центар за филозофију и друштвену теорију Института друштвених наука, Универзитет у Београду, 1990.
- Тодоровић, Мирољуб, "Наравно млеко пламен пчела", Градина, Ниш, 1972.
- Welsch, Wolfgang "Undoing Aesthetics", Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi.

A possible theorization of Butoh - Language writes-body dances

Summary: The 'Butoh' dance appeared after the WW2 in Japan as an authentic expression of rebellion by a creative body. Apparently leaned on ancient cultural history of Japan, and directed against Americanization, the 'Butoh' dance is largely compatible with similar phenomena in performance arts at the beginning of the second half of the 20th century: Poor theatre of Jerzy Grotowski, Viennese Actionism, and anthropological approach to theatre. By combining semiotic and hermeneutic approach, as well as comparative analysis of 'Butoh' and similar phenomena in Poland and Austria, I tried to understand and closely present to a reader the stylistic and poetic diversity of this movement in performance art, which holds an important place in the history of theatre/dance/performance of the 20th century as well as in systems of training and body articulation of a contemporary performer.

Key words: Body, dance, ritual, Butoh, Viennese Actionism, poor theater, semiotics.

Мр Рената Агостиини

СЦЕНСКИ ПОКРЕТ У СТВАРАЛАШТВУ ПОЗОРИШНИХ И ФИЛМСКИХ ГЛУМАЦА

Сажетак: Циљ рада садржан је у испитивању ставова о значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумаца. Неекспериментално теренско (Survey) истраживање спроведено је на узорку од 120 испитаника подијељених на три субузорка: студенти драмског одсјека (глума, позоришна режија, тв режија, камера, монтажа), дипломирани глумци, редитељи, камермани, монтажери, као и позоришна и филмска публика. Истраживачком техничком анкетирања и скалирања утврђени су позитивно оријентисани ставови све групе испитаника према значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумаца. Утврђено је и да након стечене дипломе, позоришни и филмски глумци не раде даље на развоју сценског покрета, а обавеза је и одговорност глумца да константно усавршава свој тјелесни апарат, будући да му је тијело уједно и средство за рад и стваралаштво.

Кључне ријечи: ставови, сценски покрет, позоришни и филмски глумци, стваралаштво.

УВОД, ПРЕДМЕТ И ПРОБЛЕМ РАДА

„Умјетност се мора заснивати на научним сазнањима, стваралаштво умјетника мора бити свјесно. Умјетност глумца се састоји у организацији свога материјала, тј. у способности правилног коришћења изражајних средстава свога тијела... Глумац мора тако да истренира свој материјал - тијело, да оно може да испуни све споља постављене задатке истог трена“⁷² (Всеволод Эмильевич Мейерхольд, 1976).

Да би се глумац кроз одређени лик изразио слободно и потпуно, требало би да се и у свом тијелу тако осјећа, да му је тијело максимално пластично и хармонично, а мисао чиста и јасна. Како глумчево тијело уједно представља и његово средство за рад и стваралаштво, он је дужан да га константно усавршава. Другим ријечима, гипко, координисано, освијешћено тијело глумца оплемењује визуелни утисак и помаже му при игрању ликове различитих епоха, жанровских одлика, старосних доби. „Гесто-

ви, позе, погледи, ћутава, одређују истину о узајамним односима људи. Ријечи још не говоре све. Значи потребан је сценарио покрета на сцени да би се гледалац претворио у проницљивог посматрача... Ријечи су за уво, пластика за очи. На тај начин машта гледалаца има два импулса: визуелни и аудитивни“⁷³. И редитељ Јежи Гротовски (Jerzy Grotowski, 1976) у својој Позоришној лабораторији у Вроцлаву истражује законитости сценског покрета током шездесетих година прошлог вијека. Циљ му је био не само адекватна тјелесна припрема глумца, већ и његов лични развој ван професионалног плана. По њему, сценски покрет учи како да се контролише тијело, али и правилно усмјерава за потребе сцене, те се на тај начин ствара „физичка интелигенција“⁷⁴. Новосадски професор Љиљана Мишић наводи: „Колико је тијело смјештено у простор, толико оно може и да обликује простор“⁷⁵. И сам осни-

73 Исто, стр. 86.

74 Гротовски, Ј. (1976). *Ка сиромашном позоришту*. Београд: Издавачко информациони центар студената.

75 Мишић, Љ. (1999). *Култура покрета, корак по корак*. Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, стр. 5.

72 Мејерхольд, В.Е. (1976). *О позоришту*. Београд: Нолит, стр. 166.

вач Система глуме, Станиславски (Константин Сергеевич Станиславский) је говорио: „Глумац не само да мора изградити изванредан механизам реализације, већ је дужан стално да га усавршава. Свакако, да би имао успеха, глумац мора знати могућности механизма реализације, тачније законе који управљају њиме, законе сценског покрета“⁷⁶. И Михаил Александрович Чехов даје допринос разјашњавању ове проблематике. „Ако глумац жели да савлада технику своје умјетности, мораће да се прихвати дугог и тешког посла; награда ће му бити сусрет са властитом личношћу и право да ствара по надахнућу“⁷⁷. Развијањем базичних моторичких способности: координације, гипкости, равнотеже, брзине, прецизности, снаге и издржљивости, постиже се основа за чист сценски покрет, азбуку тјелесног израза глумца. **Проблем истраживања** у овом раду представља испитивање ставова о значају сценског по-

кreta у стваралаштву позоришних и филмских глумца. Испитани су ставови студената драмског одсека (глума, позоришна режија, тв режија, камера, монтажа), ставови дипломираних глумца, редитеља, камермана, монтажера, као и ставови позоришне и филмске публике. Предмет истраживања су ставови испитаника о значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумца. Циљ рада је да се кроз истраживање ставова испита перцепција студената, дипломата и публике према значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумца. Из постављеног проблема, предмета и циља изведене су три хипотезе:

H1 - Очекују се значајно позитивни ставови испитаника према значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумца.

H2 - Не постоји статистички значајна разлика у погледу ставова о значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумца у односу на варијаблу група којој припадају

⁷⁶ Станиславски, н.д.; цитирано код Кох, И.Э. (1999). *Основы сценического движения*. Ленинградски государствени институт театра, стр. 6.

⁷⁷ Чехов, М. (2005). *О техники глумца*. Београд: ННК Интернационал, стр. 93.

(студенти, дипломирани, публика).

Н3 - Не постоји статистички значајна разлика у погледу ставова о значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумаца у односу на варијаблу *пол* (мушки, женски).

МЕТОД РАДА

Узорак испитаника је дефинисан као намјеран у смислу групације и одабира институција где се спроводило истраживање. Конкретно, ту 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, као и Алтернативна телевизија у Бањој Луци. Узорак је и случајан будући да је сваки испитаник имао једнаку могућност да буде изабран. Узорак чине 120 испитаника подијељених на три субузорка:

- Студенти глуме, режије, камере и монтаже (40 испитаника);

- Дипломирани глумци, режисери, камермани, монтажери (40 испитаника);
- Позоришна и филмска публика (40 испитаника).

Узорак варијабли чини скала ставова базирана на два ајтема, један позитивно и један негативно конотиран (1. „Сценски покрет представља један од основних фактора глумачког израза“; 2. „Позоришни и филмски глумци након стечене дипломе не раде даље на развоју сценског покрета“), испитивани кроз двије варијабле: *група* (студенти, дипломирани, публика), и *пол* (мушки, женски).

Примијењено истраживање је теренско-неекспериментално. У раду је коришћен: метод теоријске анализе, емпириско-неекспериментална сервјеј метода (као карактеристика трансверзалног истраживања), историјски метод, метод анкетирања. Будући да до сада нису вршена истраживања овог типа, конструисан је посебан упитник за утврђивање ставова испитаника према значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумаца. Упитник је, уз претходну консултацију стручњака из об-

ласти социјалне психологије, постављен на бази позитивне и негативне тврђње путем којих се утврђује став о значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумаца. За сваку тврђњу понуђена су по три одговора, од којих се заокружује само један. Понуђени одговори су гласили:

1. Потпуно се слажем (позитиван став);
2. Равнодушан сам (немам став);
3. Уопште се не слажем (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. У раду је Хи-квадрат тест примијењен као *тест независности*, који се примијењује када је потребно упоредити дваје или више статистич-

ких серија, као и тестирати разлике између више емпириски добијених распореда. Конкретно, у овом раду се тестирала хипотеза о независности између варијабле која представља одговоре испитаника на поједине тврђње из анкете и припадности групи. Другим ријечима, Хи-квадрат се користио да би се утврдило да ли постоји разлика у пропорцији одговора на поједине тврђње између различитих група испитаника. Фреквенције одговора за сваку тврђњу кориштене анкете приказане су у табелама контигенције. Статистичка значајност добијених вриједности тестирана је граничним нивоом значајности од 0.05.

РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА И ДИСКУСИЈА

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу група у односу на фреквенције одговора на постављене тврђње.

Табела 1

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу група у односу на фреквенције одговора на постављену тврђњу “Сценски покрет представља један од основних фактора глумачког израза”

Група	Позитиван		Негативан		Немам став		Укупно	
	страв	став	страв	став	страв	став	страв	став
Студенти	39	97.5%			1	2.5%	40	100%
Дипломирани	40	100%					40	100%
Публика	39	97.5%	1	2.5%			40	100%
Укупно	118	98.8%	1	.8%	1	.8%	120	100%

Pearson Chi-Square Test (4.017) df (4) Sig. (.404)

У Табели 1 приказане су емпириске фреквенције три статистичке серије са по три модалитета. Примјеном Хи-квадрат теста утврђено је да ли су двије категоричке варијабле независне, односно да ли су групе испитаника различито одговарале на постављену тврђњу. Конкретно, утврђено је да се групе студента, дипломираних и публике, не разликују у одговорима на постављену тврђњу: *“Сценски покрет представља један од основних фактора глумачког израза”*. Из Табеле 1 се види да је вриједност Pearson Chi-Square теста 4.017, а ниво значајности .404. 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 тврђњу нема повезаности, односно све три групе испитаника одговарале су позитивно на постављено питање. Уколико се посматра група студенти, уочава се да 97,5% има позитивне ставове према овом ајтему, што се подудара и са анкетним истраживањем Универзитета у Бањој Луци (2009/2010), где су студенти такође имали позитивне ставове према предмету Сценски покрет. Показало се да су дипломирани глумци, режисери, монтажери и камермани апсолутно свјесни значаја сценског покрета у изразу глумца (100% позитиван став). То се објашњава већ стеченим сценским

искуством, јер је ова група имала прилику да школска знања провјери и примијени практично. Група публика такође показује високо развијену свијест о сценском покрету као једном од основних фактора у изразу глумца, јер је проценат позитивних ставова према овом ајтему 97,5%. Експанзија нових театрских форми које преферирају покрет упловљава и на наше просторе, како кроз филмове и позоришне представе, тако и путем интернета. Стога и не чуде позитивно оријентисани ставови позоришне и филмске публике према овом ајтему. Спољашњом техником, кроз сценски покрет, испољава се унутрашње стање глумца који игра. „Глумац може да буде онај

дух, који може да влада собом као материјалом, а који је способан да тај исти материјал, самог себе, тако преради како би могао да одглуми неког трећег, неко непостојеће лице које је писац само измислио“⁷⁸. Управо зато је значајан и неопходан рад на тјелесном апарату глумца. И Хуго Клајн о овој тематици истиче: „Нико толико колико глумац не излаже погледима и судовима гледалаца цјелокупну своју личност, не само своје начине мишљења и осjeћања, говорења и поступања, него и своју тјелесну појаву“⁷⁹.

78 Илић, А. (1940). *Светско позориште*. Београд: Планета, стр. 121.

79 Клајн, Х. (1969). *Појаве и проблеми савременог позоришта*. Нови Сад: Стеријино позорје, стр. 87.

Табела 2

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу група у односу на фреквенције одговора на постављену тврђњу “Позоришни и филмски глумци након стечене дипломе не раде даље на развоју сценског покрета”.

Група	Позитиван став	Негативан став	Немам став	Укупно
Студенти	25	62.5%	9	22.5%
Дипломирани	30	75%	8	20%
Публика	29	72.5%	10	25%
Укупно	84	70%	27	22.5%
			9	7.5%
				120 100%

Pearson Chi-Square Test (5.389) df (4) Sig. (.250)

У Табели 2 приказане су 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 тврђњу: „*Позоришни и филмски глумци након стечење дипломе не раде даље на развоју сценског покрета*“. Из Табеле 2 се види да је вриједност Pearson Chi-Square теста 5.389, а ниво значајности .250. 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 тврђњу нема повезаности. Уколико се посматрају процентуалне вриједности појединачних категорија уочава се да су сви испитаници имали позитивне ставове и према овом ајтему, али у нешто нижем omјеру у односу на претходни ајтем. Група студенти исказала је позитиван став (*потпуно се слажем*) према овој тврђњи са 62.5%, а публика са 72.5%. Сматра се да је оваква врста одговара произашла из опсервације и анализе

игре глумаца у позоришним представама и филмским остварењима. Велибор Глигорић, позоришни критичар и универзитетски професор, указивао је на вјечити проблем позоришта. „Осјећа се да у позоришном раду нема велике љубави, нити велике глумачке одговорности, нема великих амбиција које би том раду дале снажно, културно и умјетничко обиљежје. У свим областима позоришта, у позоришној политици управе, у режији и глуми (са ријетким изузецима) осјећа се исто; рад, али не и занос, марљивост, али не и пожртвовање“⁸⁰. Општи је тренд брзог и нездравог начина живота где је тјелесна активност сведена на минимум, а требало би да она је императив, како за глумце, тако и за људе ван струке. И Миливоје Матић указује на ову проблематику и сматра да „вјежбање постоји као потреба, али се не осјећа као потреба. Потреба за тјелесним кретањем-вјежбањем се отуђила као потреба; од унутрашње потребе се претворила у спољашњу потребу; од аутономне претворила се у

80 Глигорић, В. (1977). *Биће позоришта*. Нови Сад: Стеријино позорје, стр. 7.

хетерономну"⁸¹. Табела 2 показује да управо група дипломирани има највећи постотак позитивних одговора према овом ајтему (75%). Из овог, као и из претходних одговора се закључује да група дипломирани, упркос веома развијеној свијести о значају тјелесне припреме, након стицања дипломе не ради даље на развоју сценског покрета. Један од раз-

⁸¹ Матић, М. и Бокан, Б. (2005). *Описта теорија физичке културе*. Универзитет у Београду, Факултет спорта и физичког васпитања, стр. 255.

лога може бити и недовољан фонд часова на предметима који преферирају покрет на основном студију (сценски покрет, сценске борбе, акробатика, сценске игре), путем којих би глумци стекли радне навике и пренијели их даље у свом професионалном раду.

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу пол у односу на фреквенције одговора на постављену тврдњу

одговора на постављене тврдње.

Табела 3

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу пол у односу на фреквенције одговора на постављену тврдњу "Сценски покрет представља један од основних фактора глумачког израза".

Група	Позитиван став	Негативан став	Немам став	Укупно
Мушки пол	66 97.1%	1 1.5%	1 1.5%	68 100%
Женски пол	52 100%			52 100%
Укупно	118 98.3%	1 .8%	1 .8%	120 100%

Pearson Chi-Square Test (1.555) df (2) Sig. (.459)

У Табели 3 приказане су емпиријске фреквенције двије статистичке серије са по три модалитета. Анализом података утврђено је да ли се студенти, дипломирани и публика подијељени по полу, разликују у одговорима на постављену тврдњу: "Сценски

покрет представља један од основних фактора глумачког израза". Из Табеле 3 се види да је вриједност Pearson Chi-Square теста 1.555, а ниво значајности .459. 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 тврђњу нема повезаности, односно да су испитаници мушких и женских пола одговарали са позитивним ставом (*потпуно се слажем*) у односу на постављену тврђњу. Уколико се посматрају процентуалне вриједности појединачних категорија уочава се да су сви испитаници имали изразито позитивне ставове према сценском покрету као једном од основних фактора глумачког израза. Редовни професор глуме и режије на Академији уметности у Новом Саду, Боро Драшковић, о глумчевом сценском покрету каже: „Када изађе на позорницу, свјестан тога или не, тијело му је штафетна палица у коју је похрањено завјештање“⁸². О дугогодишњем раду са глумцима, правилном сценском покрету и физичком владању тијелом, проф. глуме у Тексасу, Џек Клеј (Jack Clay) констатује следеће. „Код глумца, добро физичко владање тијелом увијек има за посљедицу једноставан, лијеп и

неусиљен ход или држање. Глумац који није открио примијењену кинезиологију неопходну за природан ход није научио најосновнију лекцију из глуме. Отмјен, уравнотежен корак везан за тле тако је риједак да је вриједан пажње. Ако не зна шта је заправо нормално, глумац ће имати потешкоће да изради све врсте креативног хода: стилски, карактерни, стилизовани. Његов сценски ход увијек ће бити покварен његовим сопственим настраницама. Правилно владање тијелом увијек се одликује и органски правилним дисањем“⁸³.

82 Драшковић, Б. (2007). *Равнотежа*. Књижевна општина Вршац, стр. 302.

83 Клеј, Џ. (1975). *Физичко владање тијелом у обуци глумца*. У зборнику: *Покрет - говор тела*. Читанка за глумца. Нови Сад: Стеријино позорје, стр. 24.

Табела 4

Разлике између група испитаника с обзиром на варијаблу пол у односу на фреквенције одговора на постављену тврђњу „Позоришни и филмски глумци након стечене дипломе не раде даље на развоју сценског покрета“

Група	Позитиван став	Негативан став	Немам став	Укупно
Мушки пол	48 70.6%	16	4 5.9%	68 100%
Женски пол	36 69.2%	11 23.5% 21.2%	5 9.6%	52 100%
Укупно	84 70%	27 22.5%	9 7.5%	120 100%

Pearson Chi-Square Test (.629) df (2) Sig. (.730)

У Табели 4 приказане су емпириске 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 тврђњу: „Позоришни и филмски глумци након стечене дипломе не раде даље на развоју сценског покрета“. Из Табеле 4 се види да је вриједност Pearson Chi-Square теста .629, а ниво значајности .730. 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 тврђњу нема повеза-

ности, односно да су испитаници подијељени по полу одговарали позитивно на ову, негативно постављену тврђњу. Процентуалне вриједности негативних ставова, мушких (23.5%) и женских (21.2%) испитаника указују на постојање незнатног броја глумаца који након стечене дипломе и даље раде на развоју сценског покрета. Loш животни стандард, нездрав и брз начин живота, не-заобилазан фактор-стрес, као и недостатак здраве конкуренције међу професионалним глумцима ових простора, умногоме доприносе и добијеним одговорима испитаника. Према македонском редитељу и професору Љубиши Георгиевском, „глумачка умјетност представља процес а не резултат, јерес, а не дотму. Јер, у случају да

глумац у некој од својих развојних фаза осјети замор, па због тога почне да се у стварању једне улоге ослања на резултате претходне, односно, ако застане у својим промјенама које обавезују свијет да се мијења, то нужно значи да се он догматизује. Постаје баналан, тривијалан и умире⁸⁴. Испитаници мушких пола према овој негативно постављеној тврдњи одговарају са 70.6% позитивним ставом (*потпуно се слажем*), док женски пол одговара исто, али са нешто нижим ставом 69.2%.

ЗАКЉУЧАК

Неекспериментално теренско (Survey) истраживање спроведено је на узорку од 120 испитаника подијељених на три субузорка: студенти драмског одсјека (глума, позоришна режија, тв режија, камера, монтажа), дипломирани глумци, редитељи, камермани, монтажери, као и позоришна и филмска публика. С обзиром на све већу популаризацију алтернативних видова театра у којима се преферира тјелесни израз, значајно је што су студенти, дипло-

пломирани и публика препознали важност сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумаца. Тиме се приhvата хипотеза H1. Показало се и да не постоји статистички значајна разлика у погледу ставова о значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумаца у односу на варијаблу *група* којој припадају (студенти, дипломирани, публика). Тиме се потврђује хипотеза H2. Сценски покрет чини азбуку тјелесног израза глумца, те уколико се исти запоставља након стечене дипломе, немогуће је очекивати даљи напредак у моторичком изразу, као ни одржавање равноправног корака са новим, све тежим тјелесним захтјевима постављеним пред глумца. Резултати анкетног истраживања показују да дипломирани, упркос веома развијеној свијести о значају сценског покрета у стваралаштву позоришних и филмских глумаца, након стечене дипломе не раде даље на развоју сценског покрета. Тиме се обезвређује и сама умјетност глумца на овим просторима. Процентуалне вриједности ставова како мушких, тако и женских испитаника указују и на постојање

84 Георгиевски, Љ. (1987). *Онтологија позоришта*. Нови Сад: Стеријино позорје, стр. 179.

незнатног броја глумаца који на-
кон стечене дипломе и даље раде
на развоју сценског покрета, што
улива наду и враћа вјеру у саму
смисао и сврху театра. Како не
постоји разлика у ставовима
између група испитаника с обзи-
ром на варијаблу пол, потврђује
се хипотеза Н3. Обавеза је и од-
говорност глумаца да константно
усавршава свој тјелесни апарат,
будући да му је тијело уједно и
средство за рад и стваралаштво.
То је једини начин да се сценски
омогући „трансформација лич-
ности од стварног у могуће“⁸⁵.

85 Живановић, Н., Ранђеловић, Н.,
Станковић, Н. и Павловић, П. (2010).
Теорија физичке културе. Универзитет
у Нишу, Факултет спорта и физичког
васпитања, стр. 38.

Управо константно изазивање
трансформационих процеса
цјеловите личности и стицање
трајних навика за усавршавањем
свог тјелесног апарату императив
су за професионалне позоришне
и филмске глумце, што представља
и практични значај овог
истраживања. Испитивања ста-
вова директних судионика у
процесу образовања глумаца на
овим просторима представљају
прави раритет, а требало би да
постану устаљена пракса путем
које би се могло обезбиједити
боље планирање и програмирање
наставних садржаја у школовању
будућих професионалних глума-
ца.

ЛИТЕРАТУРА

- Агостињи, Р. (2012). *Значај тјелесне активности у „commedia dell'arte“
за развој сценског покрета глумаца*. Необјављена магистарска теза, Универ-
зитет у Бањој Луци, Факултет физичког васпитања и спорта.
- Георгиевски, Ј. (1987). *Онтологија позоришта*. Нови Сад: Стеријино
позорје.
- Глигорић, В. (1977). *Биће позоришта*. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Гротовски, Ј. (1976). *Ка сиромашном позоришту*. Београд: Издавачко
информациони центар студената.
- Драшковић, Б. (2007). *Равнотежа*. Књижевна општина Вршац.
- Живановић, Н., Ранђеловић, Н., Станковић, Н. и Павловић, П. (2010).
Теорија физичке културе. Универзитет у Нишу, Факултет спорта и физичког
васпитања.

Илић, А. (1940). *Светско позориште*. Београд: Планета.

Клајн, Х. (1969). *Појаве и проблеми савременог позоришта*. Нови Сад: Стеријино позорје.

Клеј, Џ. (1975). *Физичко владање тијелом у обуци глумца*. У зборнику: *Покрет - говор тела. Читанка за глумца*. Нови Сад: Стеријино позорје.

Кох, И. Э. (1999). *Основы сценического движжения*. Ленинградски государствени институт театра.

Матић, М. и Бокан, Б. (2005). *Општа теорија физичке културе*. Универзитет у Београду, Факултет спорта и физичког васпитања.

Мејерхольд, В.Е. (1976). *О позоришту*. Београд: Нолит.

Мишић, Љ. (1999). *Култура покрета, корак по корак*. Универзитет у Новом Саду, Академија уметности.

Чехов, М. (2005). *О техници глумца*. Београд: ННК Интернационал.

A stage movement in the creation of theater and film actors

Summary: The aim of the article is the importance of attitudes of stage movement in the creation of theatre and film actors. A non experimental field (Survey) study was conducted on a sample of 120 subjects divided into three subgroups: students of Drama Department (acting, theatre directing, television directing, camera, editing), bachelor of arts, directors, cameramen, editors, and theatre and film audiences . Survey research techniques and scaling found positive minded attitudes of the three groups of respondents to the importance of stage movement in the creation of theatre and film actors. It was found that after graduating, theatre and film actors still do not work on the development of stage movement, and the obligations and responsibilities of an actor to constantly improve their physical machine, since their body is also a means of work and creativity.

Keywords: attitudes, movement, theater and film actors, creativity.

МЕЛОДРАМА

УДК 792.2.091

Николина Медић

СВИЊСКИ ОТАЦ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА, МЕЛОДРАМА 20. ВЕКА

Сажетак: Рад настоји да појасни читаоцу шта је заправо мелодрама. Анализира њен развој и тежи да утврди да ли је Свињски отац Аце Поповића мелодрама XX века. Да ли може да стоји раме уз раме са делима која се сматрају типичним представницима мелодрамског стваралаштва.(?) Да ли поседује оно што је карактеристично за њих.(?) Рад се бави композицијом Свињског оца, причом те драме и јунацима, њиховим карактерима, положају и поступцима.

Кључне речи: мелодрама, утицаји, Фрајтагова пирамида, композиција, оригиналност.

У свом Речнику књижевних термина Драгиша Живковић зачетке мелодраме види у 17. веку у Француској и Енглеској, а њен пун процват тек почетком

19. века. Мелодраму одликује сложена садржина, драмска интрига богата неочекиваним заплетима. Заступљени ликови су архетипске личности, као и за-

плети: врлина се бори против порока, добро против зла, оклеветана невиност тријумфује... Стил је најчешће патетичан и тривијалан. Изразита је моралистичка и дидактичка тенденција. У 20. веку мелодрама трпи многе модификације и све се више удаљава од свог првобитног облика. Одређени елементи мелодрамског (схваћени као критичка категорија) јављају се и у другим књижевним облицима. Данас постоји тенденција да мелодрамом зовемо сваки комад са наглашеном сентименталношћу, неочекиваним обртима и еуфоричним осећањима.⁸⁶ У том смислу се може говорити о филмској или телевизијској мелодрами, што је управо *Свињски отац* Александра Поповића коју Мирјана Миочиновић, Марина Мађарев и многи други сматрају најбољом српском мелодрамом икада.

Мелодрамом као жанром се посебно бавила Невена Даковић у својој књизи *Мелодрама није жанр*, где она истиче мелодраму као омиљени облик барока, настао спојем дела фирентинске

86 Види: Драгиша Живковић, Речник књижевних термина, Романов, Бања Лука, 2001. стр. 447.

камерате и међуигара. Етимолошки, мелодрама потиче од две грчке речи, *мелос* (певати) и *драма* (радња, прича), па у дословном преводу значи музичка драма, сценско музичко дело. Невена Даковић разликује два различита социолошка аспекта мелодраме кроз два историјска низа: као елитистички развој класичне позоришне форме и као популаристички развој хибридних облика тривијалне литературе који имају мелодрамске елементе, иако им то није основно жанровско одређење.⁸⁷ Она је посветила посебно поглавље мелодрамском у позоришту, где и види њен настанак као последицу приближавања комедије и трагедије, преко настанка драме као средњег рода. За мелодраму каже да је „недовршена трагедија, без драмских ликова.“⁸⁸ И тако „док се трагедија уобичава, комедија се узбиљује критикујући друштво, али и сопствени свет кроз дела плачевне комедије и енглеске озбиљне сентименталне комедије.“⁸⁹ Мелодрама укида строгу

87 Невена Даковић, *Мелодрама није жанр*, Прометеј, Нови Сад, 1994. стр. 33.

88 Ibid. стр. 35.

89 Ibid. стр. 36.

хијерархију и одељеност жанрова. Она комбинује лирско-емоцијивни и епско-приповедачки тон. Мелодрама је истовремено и висока и ниска уметност. Постаје спој трагичног заплета и срећног краја (*happy end*).⁹⁰ Иако је формални крај мелодраме 1822/23. године, она и после формалног нестанка траје кроз наредне епохе, од романтизма до класика 20. века. У 20. веку се оваплођује у облику лаганог друштвено-егзотичног љубавног комада, плачевно-утешног исхода. Елементи мелодрамског (носталгија, меланхолија, патос неиспуњених љубави) једноставно су увек актуелни: „Јунака у хаотичном и несигурном свету потресају промашене љубави, неодређени идентитет, стални раскол жеља и супрове стварности, приближујући мелодраму и драму.”⁹¹

Ан Иберсфелд је можда најбоље дефинисала мелодраме: „Мелодрама обухвата целу област сукоба кроз коју пролазе личности представљене као целовите, или бар као личности у којима нема подељености тако великих да би

морале бити у центру драме. Отуда мелодрама обухвата распон који иде од несреће до успеха, од пораза до победе; и распоне ефеката који иду од најснажнијих уверавања о фрустрацији и неуспеху што их озбиљна уметност може драматизовати до најнеозбиљнијег уверавања у победу које писац за масе може да измисли.”⁹²

Писац најбоље српске мелодраме, Александар Поповић, обновитељ је српске комедије. У његовим драмама нема фабуле, нема чврсто оцртанних карактера; главни конституент драмске радње је језик кроз који се пројектују људски односи, ликови и ситуације. Његови поступци су знали бити близки драми апсурда, савременом театру, али се он фокусирао на свет у ком се открива наша традиција и наш менталитет. Он је један од стваралаца који су направили у својој уметности заокрет од апстрактног универзализма ка материјалној конкретности, од мита ка животу, од прошлости

⁹⁰ Невена Даковић, *Мелодрама није жанр*, Прометеј, Нови Сад, 1994. стр. 37.

⁹¹ Ibid. стр. 43.

⁹² Ан Иберсфелд, „Добри јунаци и неваљаџи”, Сцена бр. 5. стр. 29.

или свевремености ка садашњости.⁹³ Јелена Попадић у свом тексту *Свињски отац или театар разума* каже да је Аца Поповић био непредвидива и, по многима, противречна личност. Да је био човек који је истински често мењао своја уверења – од баналних, па до оних животних, суштинских. Да је стварао у атмосфери где су се сви трудали да од њега направе непримећеног аутора. Порицали су квалитет Поповићевих драма, његову изузетност, аутентичност и оригиналност. Менталитет којим се Поповић бави јесте онај исти менталитет који је и Нушић обрађивао. Поповић узима окамењене клишее из разних социјалних слојева, различито образованих група и историјских раздобља. Захваљујући супериорном комедиографском односу према српском полу свету, Поповић је успео да пређе из фарсе у сатиричне сфере.⁹⁴

Егон Савин је о Аци Поповићу и његовој мелодрами *Свињски*

отац написао: „Театар Александра Поповића готово увек сведочи о узроцима људске беде, али и изворима човекове снаге. Такав театар обједињује тананост и осећајност, бави се нијансама, скривајући суштинска човекова својства. Истинитост и топлина су средство-начин саопштавања једне базичне мрачне теме децу-убиства у покушају. То је црна хроника испричана пером једног виталног и оптимистички настројеног сатиричара. *Свињски отац* је моралитет постављен у форму сентименталистичке мелодраме, о љубави жене према слабићу.”⁹⁵

У драми *Свињски отац* се сукобљавају протагониста Дука Сујић и антагониста мајка Дара, а предмет њиховог сукоба је Стева Васиљевић. То је прича о две жене које су у патријархалном друштву успеле да направе свињског оца. Најтачније би било рећи да је Дука од њега направила оца, а мајка Дара свињу. Сије ове телевизијске драме је да се Стева, добри син своје мајке Даре, заљуби у Дуку. Мајка, која није задовољна потенцијалном

93 Види: Јован Деретић, *Кратка историја српске књижевности*, Адреса, Нови Сад, 2007. стр. 326- 327.

94 Види: <http://www.forumteatar.com/dramske-predstave/aleksandar-popovic-%27svinjski-otac%27-krusevacko-pozoriste/> 17.4.2012.

95 Ibid.

снајком, разара ту везу користивши се свим могућим средствима којима мајке манипулишу својим синовима. Када успе да га убеди да дете, које је у међувремену зачето није његово, његова свест се помути и он успева да убеди своју младу жену Дуку да убије новорођенче и да имају своје заједничко дете. Њена тетка, која има разумевања за њихову љубав, помаже Дуки да тај ужасан период превазиђе и да из тог читавог лудила изађе као праведник а не као убица.⁹⁶ Дука одлази из њиховог заједничког стана (њеног, Стеви-ног и мајка Дариног) са дететом у рукама. Бива оптужена да је убила своје новорођенче, на суду признаје злочин (не откривајући да су је на то присиљавали муж и његова мајка, преузимајући кривицу само на себе), бива затворена. Садашњост је потера за њом, која бежи из установе у коју је затворена, и разоткривање да је дете живо. Први и последњи сусрет детета и Стеве, који је издао Дуку венчавши се другом женом и добивши друго дете док је она служила казну за злочин који није починила.

Мрежа односа ликова у комплексном заплету урађена је стварањем парова комплементарних према моралним особинама (нпр. Дука добра, мајка лоша), друштвеном статусу, спољном изгледу, жељама и циљевима, а љубавно супарништво је главни однос протагонисте и антагонисте.⁹⁷ Иако не говоримо о истој врсти љубави, ова драма може да се посматра као љубавни троугао у ком се налазе Стева, Дука и његова мајка. Мајка својом опсесивном љубављу гуши сина и не дозвољава да њихову љубав поремети било која жена. Она њега не види као сексуално зрелог мушкарца, већ и даље у њему види само беспомоћног дечака ког не може да дели са другом женом. (*МАЈКА: Или ја или она, рекох. За обе под овим сунцем нема места. Јединац си ми Стево, бирај, сине.*)⁹⁸ Дука је класични женски мелодрамски лик чедне наивке. Поштује патријархалне конвенције, Стевину мајку као „главу куће” у одсуству/непостојању његовог

97 Невена Даковић, *Мелодрама није жанр*, Прометеј, Нови Сад, 1994, стр. 163.

98 Александар Поповић, *Драме*, Војноиздавачки завод, Београд, 2003, стр. 1132.

оца. Породичној мелодрами, каква је ова, одговара свет патријархата, где је јунакињи главни циљ венчање.⁹⁹ Дука није била неко ко је потенцирао венчање, али самим тим што је остала трудна она свакако нагиње више венчању него абортусу и она је бескрајно срећна што се удаје за љубав свог живота, Стеву. Стрпљењем и трпљењем Дука опстаје у кући, где преживљава тортуру мајке Даре. У моменту када бива сатерана у ћошак (оптужена да је родила копиле) она се од чедне наивке развија у праву хероину. Дука је пасиван про-тагониста, иако дела. Она се не конфронтира јавно, преузима кривицу за нешто за шта није крива, надајући се да ће Стева уочити њену жртву и коначно стати на њену страну. Али пошто је Стева као последњи „млакоња“ издаје, она ужива у својој освети на крају када га упознаје са њиховим дететом, које од почетка није хтео да призна, доказујући му да је његово и заувек му га одузимајући. Стева бива кажњен због своје недоследности и слабог карактера. Он није прави мелодрамски

мушки лик. Није ни антагониста ни протагониста, већ предмет сукоба који се некад приклња Дуки, а некад својој мајци. Због погрешног одабира стране он бива кажњен. Ауторитативна мајка је у њему изазвала трауме и Стева никада није био, нити ће бити „нормалан“. Споредни ликови су ту само да би боље осветили главне ликове. Њихова функција је само да чују причу, коју ми као гледаоци/читаоци треба да чујемо. Споредни ликови обогаћују претрпано мелодрамско збијање, формирајући паралелни наратив који у односу огледала наглашава главну радњу.¹⁰⁰

Да бисмо утврдили квалитет овог комада најбоље је да га анализирамо по Фрајтаговој пирамиди. Фрајтаг је немачки теоретичар 19. века који се бавио техникама драме. Он полази од стваралачке праксе великих драматичара, описује њихове драматуршке поступке и ефекте њиховог дејства. Аналитичком методом Фрајтаг је дошао до своје теорије драме која напушта метафизику и концентрише се на анализу техника драме. Најзначајнији део

99 Невена Даковић, *Мелодрама није жанр*,
Прометеј, Нови Сад, 1994, стр. 154.

100 Ibid. стр. 162.

његове интерпретације драме је расправа о њеној композицији. Позивајући се на стваралачку праксу великих драматичара, Фрајтаг конструише линију развоја драмске радње коју графички приказује као пирамиду с три кључне тачке (експозиција, кулминација и катастрофа) повезане линијама успона и пада, ојачане са три посебна „сценска дејства“ (моменат прве драмске напетости, трагички моменат и моменат последње напетости).¹⁰¹ Та пирамида није изгубила на својој популарности. Драмски писци и данас своје драме често анализирају по Фрајтаговој пирамиди, па тек када провере да су урадили све по правилу чине одмак од правила.

Анализирајући драму *Свињски отац* по Фрајтаговој пирамиди лако ћемо утврдити на ком је нивоу његова мелодрама, јер је Фрајтаг изградио своје правило по угледу на најбоље драме написане до његовог доба (Шекспир као мера вредности).

Фрајтаг захтева да драма започне драматичном сценом, да моментално веже гледаоце. Аца Поповић се користи тим дизањем тензије – прва сцена његове телевизијске мелодраме је потера. Није нам јасно ни кога, ни зашто јуре. Упознајемо ликове који ће бити саговорници антагонисти и protagonистином помоћнику, тетки Заги. Увод нам открива веома мало, али је доволно напет да се не бавимо размишљањем зашто нам све није јасно, већ смо довољно обавештени да са пажњом пратимо наставак представе до момента када ће нам се све разјаснити. После таквог увода треба да дође до смиривања радње на линији успона. У драми упознајемо антагонисту и добијамо класичну нарацију са објашњењима шта, ко, кад и како. Нарација се прекида флешбековима. Први покретачки моменат је када Стева стаје пред мајку да одбрани Дуку. Он се пре тога неколико пута колебао између њих две, али у том покретачком моменту, када у души јунака настаје хтење које води ка трагичном крају, предмет сукоба стаје на страну протагонисте. Потом следи потенцирање које нас у успону води до

¹⁰¹ Види: Зденко Лешић, *Теорија драме кроз столећа II*, Свјетлост, Сарајево, 1979, стр. 438-439.

кулминације. Ту видимо стратегију антагонисте, али је предмет сукоба и даље на страни протагонисте. Антагониста почиње да игра игру и том игром мајка убеђује свог вољеног Стеву да дете које Дука носи није његово. Тај моменат у драми може да се посматра као трагични моменат, после ког долази до обрта. Стева више није на страни Дуке, већ своје мајке. Он захтева од Дуке да убије дете, па да направе друго, њихово. Моменат одлуке и Дукиног одласка са дететом се може посматрати као кулминација, после које нам преостаје само пад. У том брзом и стрмоглавом паду долазимо до момента последње напетости, када се јунак у паду последњи пут диже, што је за Дуку њено суђење. У тренутку када је сви нападају, она пред судијом и свим људима у судници даје изјаву. Уместо да исприча да су је муж и његова мајка присилили да убије дете, она преузима кривицу на себе и ми знамо да више нема наде за нашег протагонисту. Потом нас Поповић лако и брзо доводи до расплета, где у самом расплету имамо обрт и срећан крај, што је потпуно у духу мелодраме. Сазнајемо да

Дука није убила њихово дете и да га је тетка Зага чувала све те године. Дука то све предочава Стеви терајући га из свог живота речима „*Ti si joj otac. Nажалост, ti si свињски отац.*”¹⁰²

Када овако поставимо целу причу видимо да она има све делове из пирамиде, која је накривљена таман толико колико треба – да успон буде мало дужи од стрмоглавог пада. После кулминације не треба дужити до разрешења, што сматра Фрајтаг и најтежим – логично, а брзо расплисти ситуацију. Ова драма има одличан темпо и ритам. Прво иде напета и експлозивна сцена, па затим сцена нарације и тако се смењују кроз целу драму. Закључак је да је драма веома успешна, јер има све моменте из Фрајтаговог „рецепта” неопходне за квалиитетну драму. Значи да је она изграђена по узору на већину добро сазданих драма до краја 19. века.

Свињски отац има много карактеристика мелодраме, те можемо закључити да је Поповић

102 Александар Поповић, *Драме*, Војноиздавачки завод, Београд, 2003, стр. 1183.

успео у својој замисли да изгради једну аутентичну телевизијску мелодраму. Права мелодрама има социјални елемент (проблем). У овој драми је тај проблем развијен, али само као подлога читавој причи, мада без тог социјалног оквира читава драма не би имала смисла. Стева је остао заглављен између патријархалног и модерног друштва. Аца Поповић је то добро детектовао као проблем многих младих људи у нашој држави. Он има жељу да оснује породицу са Дуком, која од њега жели да направи способног и самосталиог човека. Док са друге стране он не може да се одупре утицајима своје мајке, која је алфа и омега у кући у којој не постоји отац. Његово балансирање између та два света логично да доводи до трагедије. Његова неспособност да се одлучи за једну страну упропаштава и њега самог. Најчешћа тема у мелодрамама је велика љубав, али се оне не баве решавањем тих проблема, оне само дају приказ, као неки пресек стања. Овде имамо причу о великој љубави Дуке и Стеве која се трагично завршава, али нико од јунака не завршава трагично. Дука ће наставити живот са де-

тетом, док ће се њен бивши муж и њен издајник вратити својој новој жени и детету које има са њом. Јунак у мелодрами, иако је трагична жртва, увек је морални победник. Лако можемо рећи да је Дука прави пример једног таквог јунака.

Анализирајући драму *Свињски отац*, видимо да је она једна добро и стабилно изграђена мелодрама. Можда чуди да је настала код нас баш у том моменту, у једном савременом окружењу, после авангарде и експресионистичких драма Ранка Младеновића и других стваралаца тог периода. Али људи 20. века имају веома освештено књижевно знање и знају шта од кога узимају у зависности од тога шта желе да изграде. Аца Поповић је био упућен у сам појам мелодраме и њену конструкцију, те је без проблема од једне аутентичне београдске приче направио светску мелодраму. Сваки савремени драмски писац мора јасно да освести шта му се допада и да свесно користи средства писца на ког жели да се угледа. Само ће начитан писац бити свестан утицаја које је претпоео. У данашње време нема

простора за самоуке и нема места за ствараоце који не желе да читају. Могло би се рећи да живимо у времену деконструкције. На- равно да се онда поставља питање оригиналности, али и добра комбинаторика може да буде оригинална.

„Svinjski otac“ by Aleksandar Popović, melodrama of the 20th century

Abstract: This paper attempts to clarify to a reader what exactly is melodrama. The paper analyzes its development and tries to ascertain whether ‘Svinjski otac’ by Aca Popovic is the 20th century melodrama. Can it stand side-by -side with works that are considered typical representatives of melodrama.(?) Does it have the characteristics of a melodrama.(?) The paper deals with composition of ‘Svinjski otac’, its plot and heroes, their characters, position and actions.

Key words: Melodrama, influences, Freightage's pyramid, composition, originality

ФИЛМ

УДК 778.53:791.01

Доц. mr Бранимир Груловић

РЕВОЛУЦИОНАРНОСТ ФИЛМСКЕ ФОТОГРАФИЈЕ ОРСОНА ВЕЛСА И ГРЕГА ТОЛАНДА У ФИЛМУ „ГРАЂАНИН КЕЈН“

Сажетак: Филм од рођења 1895. године и каквог га познајемо данас доживљавао је свој развој и трансформацију у визуелно наративном и естетско уметничком смислу небројано пута. Орсон Велс и Грег Толанд са филмом Грађанин Кејн произведеног 1941. године су поништили све до тада усвојене конвенције и показали су шта све може да се уради са друкчијум приступом у реализацији филмске приче. У овом раду биће речи о револуционарности филмске фотографије двојице великана филмске уметности Орсона Велса и Грга Толанда.

Кључне речи: Филм, фотографија, угао снимања, широкоугаони објектив, нарација, естетика

Давне 1941. године филмски критичари су истицали да је Грађанин Кејн (Citizen Kane), филм

који су произвели одрасли људи за одрасле људе, и тиме су наговестили да ће ово ремек-дело

филмске уметности бити проглашено за најбољи филм који је икад произведен.

Још тада су познаваоци филма препознали да ће филм Орсона Велса (Orson Welles) гледаоцима јасно ставити до знања шта филм треба да буде и шта је то филмска уметност. Публика је препознала Велсову поруку, и у деценијама иза нас понашала се као порота у сваком суду, прогласивши овај филм за најбољи икада снимљен. И није само да је то оцена публике. Елитет најбољи филм, *Грађанин Кејн* добио је и од стране филмских критичара, филмских стваралаца, теоретичара филма и уметности.

Фilm *Грађанин Кејн* је спој визуелних, звучних и фотографских иновација. Фilm је био апсолутно испред свога времена тако да и свевремена публика, заморена од дигиталних ефеката у последњих двадесет година, остаје задивљена када погледа овај филм. Највећа иновација овога филма коју је Велс остварио заједно са својим директором фотографије Грег Толандом (Gregg Toland) је нови стил филмске фотографије, познат под називом

фотографија дубоког фокуса. Толанд је успео да створи низ ванредних секвенци које показују међусобну везу између ликова и ситуација. За разлику од других филмова тога времена, захваљујући Велсовим истукствима стечених на радију, звук употребљава емоционалне ефekte сцене. Дијалози нису екстензивни, и не морају да буду, јер ликови, простор, амбијентално светло и звук остављају снажан емоционални доживљај код публике који би екстензивни дијалози миними-зирали.



Слика бр. 1 Кадар из филма „Грађанин Кејн“¹⁰³

Револуционарност у кинематографији филма *Грађанин Кејн* огледа се по дубоком фокусу као и по снимању кадрова и секвенци из доњег ракурса. Ду-

103 Илустрације пружете са: <http://www.takegreatpictures.com>

боки фокус дефинише се као слика која је оштра од предњег до задњег плана. На слици бр. 1 уочавамо да је Орсон Велс, који игра главну улогу новинског магната и тајкуна Чарлса Фостера Кејна (Charles Foster Kane), у предњем плану оштар као и фигура човека који стоји у даљини (у дну кадра), испред прозора. Кадрове дубоког фокуса Толанд је снимао користећи две технике које су му стајале на располагању. Прво, користио је широкоугаони објектив. Историја филма бележи да је то био први филм у коме је коришћен овај тип објектива, на начин како га је Толанд користио, у сврху визуелно-наративног откривања широког филмског простора. Карактеристика широкоугаоних објектива је да дају оштру слику по дубини слике. Како дубинска оштрина зависи од жижине даљине објектива и отвора ириса, то значи да је Толанд морао да користи велику количину расвете с обзиром на то да су филмске емулзије тога времена биле ниско осетљиве. Када није било могуће да постигне жељену дубинску оштину користећи се карактеристикама широкоугаоног објектива применио је први пут

у историји кинематографије снимање истог кадра два пута на истом делу филмске траке. Тај поступак је био без прседана најсмелији покушај да се постигне жељени уметнички доживљај.



Слика бр. 2: Кадар из филма „Грађанин Кејн“

Дубинском оштрином и двоструким снимком, користећи се техником двоструке експозиције филма, редефинисано је шта све може камера да уради са људском фигуrom и простором. Наиме, Толад суочен са одређеним оптичким недостацима тадашњих објектива, а ради постизања велике дубинске оштрине, поједине сцене снимао је два пута. Једном је осветљавао предњи план сцене док је задњи план био у потпуном мраку. Кад би снимио тако осветљену сцену премотао би филмску траку на почетак. Затим

би осветлио задњи план док би предњи план био у мраку. Тако снимљен кадар постао би беспрекорно оштар од предњег до задњег плана. Иако му је био на располагању оптички принтер, који се користио за постизање веће дубинске оштрине, он је одбио да користи ту техничку иновацију у филмској индустрији, већ је храбро применио принцип двоструке експозиције. Резултат није изостао. Ако погледамо слику бр. 2, слободно можемо да се запитамо да ли је уопште могуће данас са најсавременијом техником и технологијом снимити тако прецизно издевинисан кадар, са толико детаља, са таквом прецизношћу композиције, са тако великим дубинском оштрином и са тако високим естетским вредностима. Овај кадар проглашен је од неких теоретичара филмске уметности Светом иконом уметничког филма. Грег Толанд је велики јер никада није робовао својим правилима. Он је стално експериментисао. У раду са светлом увек је уносио неки нови елемент тако суптилно да није реметио визуелни ефекат осветљавања, који је свакако био под утицајем сликарa експреси-

ониста двадесетих година прошлог века. Тај његов стил осветљавања достигао је врхунац у филму *Грађанин Кејн*, али никако не треба изоставити да се истакну и његови ранији филмови као што су *Дуго путовање кући* из 1940. године, *Интермецо* (1939), *Дођи и узми* (1936) и многи други¹⁰⁴. Карактеристика његове филмске слике је да има пуно тамних површина и сенки па је самим тим имао велики утицај на тзв. *Црни филм* у холивудској продукцији.

Орсон Велс није робовао сценографији. Уочљиво је да су сцене у филму *Грађанин Кејн* углавном сценографски једноставне и да су пуне равних површина зидова и таваница. Суочен са таквим сценским простором, посебно у кадровима који су снимани широкоугаоним објективом, Толанд је приступио решавању тог проблема играјући се сенкама и тамним површинама, које су покривале празне

104 Толанд је у својој каријери снимио 48 филмова као директор фотографије и радио је на још дванаест филмова као други сниматељ. Премијеру свог последњег филма *Чаролија* која је одржана 25. децембра 1948. године Толанд није доживео. Умро је 28.9.1948.

сценске просторе. Сенке и тамне површине постављене су веома студиозно и са пуно визуелне, рефлексивне лирике, чиме постиже савршenu композицију кадрова који истичу карактер ликова, њихову елеганцију постуре и сценских покрета, чиме их доводи у центар пажње посматрача.

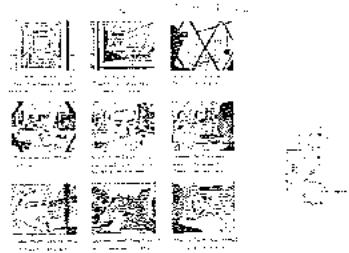
Одбацивши конвенције холивудске филмске фотографије Грег Толанд је изградио своје. Веровао је да филм треба да посматрамо и доживљавамо онако како посматрамо и доживљавамо живот. Здраво људско око увек види оштро од предњег до задњег плана, захваљујући физиологији ока и психологији посматрања, прилагођавајући се невероватном брзином приликом промене правца посматрања, стварајући увек оштру слику посматраног. Да би то постигао Толанд је користио јаке изворе светла, спустио је камеру испод тзв. нормалне визуре, користио је широкоугаони објектив, отворе ириса $f/8 - f/16$ (у то време отвори ириса су обично били у распону од $f/2,3$ до $f/3,5$) филмску траку Kodak Super XX која је у то време била

најосетљивија на светло са релативно малим зрном. То му је помогло да постигне веома динамични контраст између предњег и задњег плана. Филмски сниматељи треба да веома добро познају особине филмске траке и процесе развијања што је Толанд свакако знао, а био је упознат и са техником и хемијским процесом техниколора, мада није имао нека практична искуства, те је сва та знања и умећа веома добро искористио током снимања *Грађанина Кејна*.

У збирци интервјуа које је скupио и објавио Марк Естрин, Орсон Велс каже: „Познавао сам само једног великог сниматеља – Грег Толанда који је снимио *Грађанин Кејн*“.¹⁰⁵ Фilm *Гraђанин Keјn* никада не би ушао у историју филма као ремек-дело филмске уметности и проглашен најбољим филмом ikада снимљеним да су се поштовала тада важећа холивудска правила. Велс и Толанд су се дуго припремали за рад на овом филму. Сваки кадар је био

¹⁰⁵ Mark W. Estrin, *Orson Welles in interviews*, University Press, Missipy, 2002., страна 129. Доступно и на интернету, на страници: www.google.ba/books=Mark+W.+Estrin,+Orson+Welles+in+interview&source

разрађен до најситнијих детаља много пре него што је камера била постављена на сет. То свакако није био манир филмских стваралаца тога времена. Тадашњи сниматељи су имали врло мало времена да се спреме за снимање, често само два-три дана. Велс је знао да такав приступ неће донети ништа добrog, посебно из разлога што је *Грађанин Кејн* био његов филмски првенац и као косценариста, као глумац, продуцент и режисер, не рачунајући два кратка филма која је снимио раније. У Толанду је нашао правог саговорника и сарадника јер сам Толанд увек је рушио холивудска правила како у приступу изради пројекта, и са не мањим жаром рушио је конвенционалност филмске фотографије тога времена. Андре Базин у књизи *Еволуција филмског језика* каже да након филма „*Грађанин Кејн*“ у филмској уметности почиње нова ера.¹⁰⁶



Slika br.3 Storyboard за секвенцу филма „Грађанин Кејн“¹⁰⁷

Артизам филмске фотографије у *Грађанину Кејну* веома је снажно утицао на тзв. *Црни филм* (*Film noir*). Експресионистички дизајн сценографије, фотографија дубоког фокуса, креативна употреба широкоугаоног објектива, доњи ракурс, употреба огледала, нарушена перспектива, субјективна нарација и вишеструки *flashback* су карактерисали ирне филмове. Слободно може да се каже да је *Грађанин Кејн* својевrstan “мост између америчког експресионизма, европског модернизма и црног филма.”¹⁰⁸ Кад се говори о *Film noir*, не ради се о посебном жан-

106 Андре Базин у Robert L. Carringer, *The making of Citizen Kane*, University of California Press, LA. 1996. стр.118

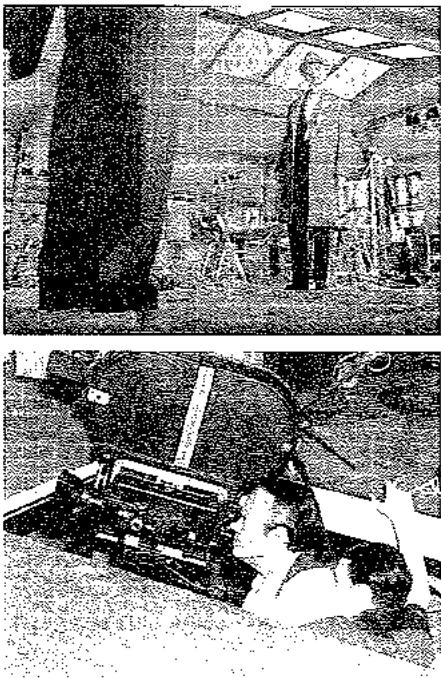
107 Илустрација преузета са: <http://natedsanders.com/LotDetail.aspx?inventoryid=8101>

108 Andrew Spicer, *Historical dictionary of Film noir*, Scarecrow Press Inc., Maryland 2010. стр.43

ру. Овај талас холивудског филма настао је у току Другог светског рата и трајао је читаву деценију после рата. *Film noir* има посебно место у историји филма којег је карактерисао специфични стил фотографије, нарације, угла гледања али и карактер ликова углавном криминалистичке драме.

Захваљујући дубинској оштрини и доњем ракурсу акција филма се одвија истовремено у више равни, а на гледаоцу је да одлучи у којем аспекту сцене ће да емотивно учествује. У *Грађанину Кејну* пуно сцена је снимљено из необично ниских углова. Камера на самом поду Велсу није био довољно ниско, па су сценски радници морали да камеру спуштају испод нултог нивоа сценографије тако да се објектив камере налази на нултом нивоу (на поду). Главни разлог зашто је тандем Велс-Толанд спустио камеру тако ниско је да покажу титанску величину и моћ мегаломанијакалног медијског тајкуна Чарлса Фостера Кејна. Снимање из тако ниских углова захтевало је пуно рада и маште за израду сценографије. Велике површине плафона и подова улазиле су у кадар те је све

морало да се доведе у склад. Велике равне површине и недостатак детаља дезоријентише посматрача. Овај филмски експеримент, како га многи називају, изазивао је сумње код филмских холивудских филмских стваралаца. До *Грађанина Кејна*, филмска камера је углавном била у висини тзв. зоне очију. Велс је желео да гледаоца натера да посматра филмску реалност из оних углова из којих се животна реалност не гледа или се ретко гледа. Снимљени објекат из тако нискних углова снимања поприма другу димензију и значај. Код гледаоца може да изазове осећај страха и несигурности јер филмски лик физички и психички доминира. Убрзано кретање објектата снимљеним широкоугаоним објективом уз креирање монументалности објекта снимљеног из доњег ракурса омогућили су Велсу и Толанду улазак у кућу славних и бесмртних филмских уметника.



Слика бр. 4 Доњи ракурс камере¹⁰⁹

Фilm Грађанин Кејн је био сувише ризичан за продуценте. Сматрало се да Велс као дебитант и техникама снимања које је упражњавао Толанд, које су биле у потпуној супротности са до тада важећим и усвојеним стандардима, неће бити могуће завршити, или ако се и заврши неће бити финансијски исплатив за продуценте. Како је пројекат био угрожен, Велс је губио силну енергију на скупљању новца како

би снимио свој филм првенац. И у том сегменту Орсон Велс је имао Грега Толанда за правог и искреног сарадника. За Толанда је био изазов да ради са човеком као што је био Велс. Својеглав, са визијом, са решеношћу да истраје у својим замислима које су тада биле у супротности са важећим стандардима у филмској индустрији било је у потпуности идентично са Толандовим приступу и размишљању о филму. Толандово искуство и престиж међу сниматељима (добитник Оскара за филм Оркански висови и још две номинације) и Велсова визија и младалачка амбиција (Орсон Велс је имао само 25 година живота када је сниман филм Грађанин Кејн) показала су се као добитна комбинација.

109 Слике преузете са: www.hollywoodrevue.wordpress.com

Slika br. 5 Списак сниматељске опреме која је изнајмљена од компаније Goldwyn за потребе снимања филма „Грађанин Кејн“

„Да је филм уметност не слажу се сви, али је, барем, прихваћено да спада у домен естетике. Око првог још увек се воде бесконачне дискусије, за ово друго можемо констатовати да такво мишљење никада није било толико снажно као данас, будући да је естетика чак потиснула семиологију и наратологију с врха листе популарности дисциплина које чине поље научних студија филма.“¹¹⁰

110 Доменик Шато, *Филм и филозофија*,
Клио, Београд, 2011, стр. 179

Естетика филмске реторике у *Грађанину Кејну* није упитна и тешко би могла да се озбиљније изанализује у неколико редова писаног рада. Битно је нагласити да у филму *Грађанин Кејн*, како наводи професор Бабић у својој књизи *Увод у уметност филма* цитирајући историчаре филма Грегора и Паталаса, „слика иронично контрастира тексту или један кадар следећим, компликовани догађаји се обухватају метафорама.“¹¹¹ Доживљај целине филма долази од збира кадрова, које се групишу у секвенце и тако редом до краја визуелне нарације. Фilm *Грађанин Кејн* нас од почетка до самог краја метафорички води да откријемо значај стаклене кугле и речи ружин *пупољак* (Rouzbad), коју на самрти изговара Чарлс Форестер Кејн.

Филм *Грађанин Кејн* је медитација о напретку, потреба за променама и поновним проналасцима тема за филмску причу, можда и тема која би могла послужити као метафора за живот Орсона Велса лично, али и за Грега Толанда, можда још увек

111 Милош Бабић, *Увод у уметност
филма*, СЕКОМbooks, Нови Сад, 2009.
стр. 102

непревазиђеног мага филмске слике.

The photography in the film "Citizen Kane"

Summary: Since 1895. year when the movie was born and as we know it today is experiencing its development and transformation of the visual narrative and aesthetic artistic sense many times. Orson Welles and Gregg Toland with the film Citizen Kane, produced the 1941st year, eliminated all previously adopted conventions and showed what could be done with a different approach to the realization of the film story. This paper discusses the revolutionary film photography of two giants of cinema.

Keywords: Film, photography, camera angle, wideangle lens, narrative, aesthetics

ДРАМА

УДК 792.091(497.11)

Марина Миливојевић-Мађарев

БЕТА ВУКАНОВИЋ – ЈЕДАН ЛЕТЊИ ДАН

Лица:

Жена у црном

Жена у првеном

Бета Вукановић

Антон Ажбе

Риста Вукановић

Модел

Краљ Милан Обреновић

Први саветник

Други саветник

Ученица 1

Надежда Петровић

Девојка (која служи)

Официр

Девојка (која седи до официра)

Старица

Ученица 2

Прва слика.

Летњи дан. Позорница представља сет за најпознатију слику Бете Вукановић - „Летњи дан“. Две dame, зваћемо их Црвена (седи) и Црна (стоји) као на њеној чувеној слици. Бета је за штафелајом. Чује се шум лишћа у кроишњи дрвета, необично цвркотање птица, можда зрикавци – природа пуна снаге и комешања, а онда звук кафе који се из чајника сипа у шољу. Тада звук пресеца ритам природних звукова.

ЖЕНА У ЦРНОМ: Шта сликаш Бета?

ЖЕНА У ЦРВЕНОМ: Пусти је да ради.

ЖЕНА У ЦРНОМ: Хоћемо ли и нас две бити на слици? Да ли ће се видети кућа, башта... Хоће ли нас неко препознати? (Застање) Када црта дете ја већ после неколико потеза могу да погодим шта ће бити на слици, а кад сликате ви сликари професионалци, и кад је слика готова, нисам сасвим сигурна шта она представља.

ЦРВЕНА: Обећали смо госпођи Вукановић да ћемо јој помоћи.

Треба да будемо мирне. Смири се, молим те.

ЦРНА: Ја на Бетиној слици видим само мрље разних боја, црвене, жуте, зелене... Једнога дана нека девојка ће стајати пред овим платном госпође Бете Вукановић. Како ће се звати слика?

БЕТА: „Летњи дан“...

ЦРНА: ...“Летњи дан“ и видеће девојку у црној хаљини, са шеширом, како сипа кафу док девојка у црвеној хаљини окренута леђима сликарки везе. Али та жена на слици са шеширом, у црној хаљини са белим оковратником, белим чарапама и белим ципелама, то неће бити ја зато што нико неће моћи да ме препозна.

ЦРВЕНА: Ради нешто. Читај књигу или узми да везеш као ја.

ЦРНА: А и ти ћеш такође бити анонимна.

ЦРВЕНА: Мени и није важно да ме људи препознају. Ја позирам због госпође Вукановић. Важно је да она буде задовољна slikom.

БЕТА: Ја ћу бити задовољна ако људе на мојој слици препознају атмосферу летњег дана, ако виде

светлост и боје лета и осећање које у вама оно буди док радите једноставне ствари, везете или сипате кафу... Уверена сам да ће то видети драга моја „дамо у црној хаљини са белим шеширом“. Мислим да си превише строга према мојој слици. Треба да видиш слике ових нових уметника у Паризу... Зачудила би се, веома.

ЦРНА: За мене је Париз пре-стоница шешира.

БЕТА: А за мене је Париз гробље на коме лежи мој Риста. Мислила сам да се никада нећу вратити у Србију.

ЦРВЕНА: Србија је и твој и Ристин дом. Овде вам је кућа, школа. За ову земљу сте се обое борили и у Балканским и у Великом рату.

ЦРНА: А да ли је он био здрав пре преласка преко Албаније?

БЕТА: Ни трага од туберкулоze.

ЦРВЕНА: То је велика жртва!

ЦРНА: Шта су твоји родитељи рекли када си одлучила да из Минхена одеш за Београд? То мора да је била авантура!

БЕТА: То је била љубав.

ЦРНА: Али опет, у Србији није билоничега.

БЕТА: Ја знам да је вама младима заљубљеним у краља Петра I Ослободиоца и његове синове тешко то да разумете, али краљ Милан је био велики господин и помагао је уметност.

ЦРНА: Ја сам чула да је био женскараш.

БЕТА: Он је једноставно био хедониста. Волео је да живи и ужива. Волео је уметност.

ЦРВЕНА: Да ли је купио неку твоју слику?

БЕТА: Краљ Милан је од Ристе откупио слику „Дахије“, дао нам је финансијску подршку, дао нам је да водимо сликарску школу... Ја сам Немица, али то све у Немачкој не бих добила.

ЦРНА: Нисам хтела да те увредим.

БЕТА: Ниси ме увредила. Мене политика никада није занимала.

ЦРНА: А где сте се упознали ти и Риста?

БЕТА: А где би могли да се упознају два сликара него у

сликарској школи нашег драгог професора Антона Ажбеа давне 1896.

Друга слика

Флешбек - 1896. Сликарска школа Антона Ажбеа у Минхену. Простор налик на импресионистички ентеријер једног Дегаа, само без балерина. Уместо балерина ту су сликари. И они су у белом, као и балерине.

Антон Ажбе и Бета.

АНТОН АЖБЕ: Госпођице, ви имате веома много темперамента. Имате талента и вредни сте. За ове четири године које сте провели у мом атељеу мислим да сте савладали све оно чему вас ја могу научити, и не само то, научили сте све што бисте могли да научите и у другим сликарским школама у Минхену. Време је...

БЕТА: Знам да је време да почнем и сама да радим, зарађујем, хтела бих, ако се ви слажете, да постанем асистент овде код вас или са вашим препорукама у некој другој минхенској школи.

АНТОН АЖБЕ: Ви сте све ове године учили да бисте били професор. То је оно што сте желели?

Ја сам мислио да ви желите да будете сликар!

БЕТА: Па да...

АНТОН АЖБЕ: Па онда будите сликар, драга моја! Не можете да будете добар педагог ако је то за вас привремено, прелазно решење, ако имате грижу савести или осећај мање вредности зато што сте педагог. Морате прво постати сликар. Тек онда, ако још увек жељите, ако Бог да и ако се стекну услови ви можете бити и педагог и то, уверен сам, одличан! Време је да идете у Париз.

БЕТА: Немамовољно материјалних средстава.

АНТОН АЖБЕ: Мислите ли, драга моја, пред сваком препреком у животу да застајете и тражите оправдање да не урадите оно што морате? Хајде, хајде, не жалостите се. Знам да вам није лако. Знам да сте рано остали без оца, да вас и вашу породицу издржава ваша мајка уз силан напор. На крају крајева, слутим и да вас је госпођа мајка дала у сликарску школу у нади да ћете моћи да зарађујете и да и њој помогнете.

БЕТА: Волела бих да јој помогнем.

АНТОН АЖБЕ: Шта мислите како ћете јој више моћи помагати? Тако што ћете зарађивати бедну платицу у некој Минхенској женској школи као наставница цртања, или тако што ћете сачекати још мало и покушати да урадите нешто заиста битно? А што се материјалне стране проблема тиче, шта мислите о томе да се удружите са другим ћацима из школе, заједно бисте се лакше снашли у Паризу.

БЕТА: Ни једна девојка и не помишља да иде у Париз.

АНТОН: А онај млади господин из Србије што се стално труди да свој штафелај намести уз ваш?

БЕТА: Господин Вукановић је мој пријатељ, мој добар пријатељ, најбољи у школи. Ми водимо дуге разговоре, делимо исто мишљење о сликарству, заједно идемо на изложбе, размењујемо искуства, то што је он странац...

АНТОН: Бета, немам ништа против странаца! Овде сам и ја сам странац, будући да сам по националности Словенац. Ваљда и сами видите да у мом атељеу има веома много младих сликара

из Словеније, Србије, Хрватске... Мислим да ће јужни Словени, ускоро, играти изузетно важну улогу у Европи. Краљевина Србија је земља великих могућности. Верујем да је добро имати пријатеље из Србије. Ви сте млада и амбициозна жена.

БЕТА: Не разумем.

АНТОН: Мислим да млада жена као што сте ви треба храбро да иде кроз живот. Слутим да сте ви претеча читавог низа жена у будућности које ће саме себе издржавати, бирати себи пријатеље, мужеве, професију, место где ће живети... Дата вам је могућност да бирате, па стога бирајте! Идите у Париз и немојте се бојати ни једног изазова који пред вас стави живот. Запамтите, ви сте Бабет Бахмајер, храбра и одлучна сликарка.

Музика.

Трећа слика

Флеибек - 1896. Сликарска школа Антона Ажбеа у Минхену.

Боје подрхтавају, облици се распачу – импресија љубави - Риста Вукановић и Бета, још увек Бабет. Они раде студију акта

једне dame која лежи благо заваљена и дрско их гледа као девојка на Манеовој слици „Олимпија“.

РИСТА ВУКАНОВИЋ:
Госпођице Бабет...

БЕТА: Зовите ме Бета.

РИСТА: Бета, хтео сам да вам кажем... надам се да ме неће погрешно разумети...

БЕТА: Да...

РИСТА: ...Веома ми се допада светло на вашој новој слици.

Модел зевне од досаде,
промешкољи се.

БЕТА: Други момци говоре девојкама да су лепе, да имају лепу косу, очи... а ви...

РИСТА: Молим вас не персирајте ми...

БЕТА: А ти, мени говориш како је лепо светло са мојим сликама.

РИСТА: Па када га имаш.

Бета се насмеје.

МОДЕЛ: Bitte?

БЕТА: Bitte beachten Sie die Richte.

МОДЕЛ: Ja, ja...

Модел се осмехне, врати се у позицију, али сада је очигледно заинтересована за оне које гледа.

БЕТА: Ђути и ради, модел нас гледа.

РИСТА: Али нас не разуме. Можемо да говоримо шта год хоћемо, ако то не показујемо. Тако си стидљива Бабет, а ја... колико ми је само требало да схватим да ти учиш српски зато што...

БЕТА: Волим Монеову реченицу: „Ја желим да откријем шта лежи између мене и предмета.“ Али с друге стране, не допада ми се први део његовог гесла: „Предмет је од секундарног значаја“. Да ли се ти слажеш са мном?

РИСТА: О томе би ваљало разговарати са Монеом лично.

БЕТА: Било би дивно кад би било могуће.

РИСТА: Ја сам разговарао са професором о томе да по завршетку семестра пођем у Париз.

Бета је изненађена и разочарана. Окрене се нагло ка њему.

РИСТА: Не, окрећи се. Гледа те.

Бета се врати раду. Ђути.

РИСТА: Зар не планираш и ти да идеши у Париз?

БЕТА: Не, немам никакав план, нема чак ни новца, немам ништа спремно за Париз осим добра воље.

РИСТА: За мене новац није проблем, зато што ми је мало потребно, али не бих волео да идем сам, а за тако дуг пут није лако наћи правог пратиоца.

БЕТА: Истина.

Пауза.

РИСТА: Дugo сам гледао твоје слике и размишљао зашто тако добро сликаш светло...

БЕТА: И до каквог си закључка дошао?

РИСТА: Ти носиш светло у себи, зато ти је лако да сликаш светло. Заиста! Ево ако ми не верујеш стани пред огледало и увери се: погледај ту косу у којој се прелама светлост, па те две звезде у очима, па тај бели тен ...

БЕТА: Ако наставиш постаћу румено црвена. Испашће глупо. Она нас гледа. Боље је да причамо о раду.

РИСТА: Нећу да причам о раду са тобом на српском. За то је добар и немачки!

БЕТА: Bitte, dann in Deutsch sprechen.

Модел се насмеје.

РИСТА: Извини, нисам хтео да будем груб према теби. Опрости ми молим те, Бета. Нисам хтео да ти наређујем. Хтео сам само да ти кажем... Ето сад сам се сплео и на материњем језику... Морам да ти кажем да не желим да те изгубим ... Позивам те да заједно пођемо у Париз. (Бета ћути) Хоћеш да ти кажем то на немачком?

БЕТА: Немој... Бојим се да то није могуће. Прво морам да прибавим средства.

РИСТА: Новац ћемо наћи.

БЕТА: Не могу да позајмим новац ни од кога, поготово не од тебе.

РИСТА: Ја бих ти га дао. Без икаквих обавеза.

БЕТА: Не могу то да прихватим. (Застане) А зашто би ти...

РИСТА: Зато што сам убеђен да ћеш ти бити велика сликарка.

БЕТА: Само зато?

РИСТА: Па ето... Волео бих да после Париза посетиш са мном Србију.

БЕТА: Нисам рекла ни да ћу у Париз са тобом.

РИСТА: У реду, у реду, ја ништа не тражим, ја само маштам... У Србији има дивних предела, манастира, лепих народних ношњи. Једном речју земља створена за plen-air.

БЕТА: Верујем да ћеш нам је ти открити као такву.

РИСТА: Србија је скептична према новим тежњама у било ком погледу, па и у сликарству. У мојој земљи је управо усвојен реализам! Сликар са напредним идејама би се осећао прилично усамљен у Србији. Ужасава ме помисао да се са овим сазнањима тамо вратим сасвим сам.

БЕТА: Ниси сам. Имаш своје пријатеље. Атеље нашег професора Антона Ажбеа препун је твојих пријатеља Словенаца, Срба, Хрвата...

РИСТА: Свако ће отићи на своју страну. Бета, волео бих да ти покажем Србију. Када би само

видела стене изнад манастира Горњак, када би се провозала Дунавом кроз Ђерданску клисуру, када би видела одсјаје сунца у водама Мораве...

БЕТА: Све су то твоје слике. Ти треба да их насликаш.

РИСТА: Не могу. Немам тај дар да ухватим светло. Ти га имаш. (Пауза) Ти једноставно носиш светло у себи и зато ти је лако да га сликаш. (Пауза) Бета, не замери ми што ћу ово рећи тако директно, напрасно, наједном, али... Волео бих да ти сликаш светло у Србији... Наравно, ако желиш... Ако не желиш, ја бих то разумео... из перспективе Минхена Србија је крај света... можеш остати у Паризу, са мном или сама...

Модел се протегне лењо.

БЕТА: Нећу твој новац.

Модел лагано кружи око њихових штафелаја. Гледа шта су најпратили.

РИСТА: Молим те Бета пођи до мог стана, да ти објасним...

БЕТА: Шта да ми објасниш?

РИСТА: Све. Молим те пођимо одмах. Преклињем те. Не могу

овде, пред овом... персоном да говорим слободно ни на српском ни на немачком. Бабет... Ich bitte dich.

Наг модел им прилази и пљесне рукама.

МОДЕЛ: Die Klasse ist fertig!
Gehen!

Четврта слика

Ристин стан. Још један акт, али овог пута ни изблизу тако дрског држања – могао би га сликати Реноар. Реноара у овој сцени нема. Једини доступни сликар је Риста Вукановић који не слика акт – Бету Бабет. Уместо тога он пише писмо.

РИСТА: Сада се морамо венчати. Морам да напишем писмо мајци и да је замолим за благослов. Она је добра и разумна, разумеће ситуацију и даће нам благослов. Идуће недеље почиње распуст. У среду можемо ухватити воз за Будимпешту, оданде возови за Србију иду сваки трећи дан. У Београду смо (рачуна)...

БЕТА: Шта ти пада на памет!

РИСТА: Бета, шта ти је мила моја, шта то говориш? Па... ја сам ти узео невиност.

БЕТА: И због тога морам одмах да напустим сав свој досадашњи живот и одмах кренем за Србију?

РИСТА: Тако би било најбоље... ако си трудна.

БЕТА: А ако нисам? Ако не могу да имам децу? Was wird mit uns sein?

РИСТА: Mochten Sie in Deutsch sprechen?

БЕТА: Не, наш језик је српски.

Риста јој приђе и нежно је загрли.

РИСТА: Шта год ти кажеш ја ћу учинити.

БЕТА: Како да знамо да је ово право? Како да знам да нећемо већ идуће години досадити једно другом? Како да знам шта ти хоћеш и да ли је то исто оно што ја хоћу? Шта ти хоћеш?

РИСТА: Ја хоћу све што ти хоћеш.

Бета се облачи.

РИСТА: Где ћеш? Не иди! Ти си сада моја жена.

БЕТА: Ја нисам твој жена! Ја сам сликарка!

РИСТА: Па буди сликарка!

БЕТА: И бићу! Али онда не могу одмах да родим чопор слинаве деце!

РИСТА: Ужасавам се слинаве деце!

БЕТА: Ја желим да будем сликар пленериста! И не могу да седим код куће и кувам ручак и свирам клавир! Морам да идем напоље, у живот!

РИСТА: Сасвим исправно! Данашња градња је таква да човек у њој лако може зарадити туберкулозу! Треба отићи на чист ваздух!

БЕТА: Ја морам да идем на изложбе, морам да дискутујем о сликарству са другим људима, мушкарцима, женама... Морам да будем слободна!

РИСТА: Таква ми жена треба.

БЕТА: Мени треба човек кога ћу моћи да волим целог живота.

Риста ућути. Сневесели се.
Цепа писмо које је почeo да пише.

БЕТА: Шта је било сад?

РИСТА: Ја сам теби већ рекао да си ты моје светло, а ја бих.. Ја ипак нисам само сликар, ја сам прво човек, ја бих за своје светло учинио све... Ишао у Париз, вратио се у Србију, заувек живео у Минхену са тобом, а ако то теби не би билоовољно, ако бих ти ипак досадио, ја бих те пустио, пресвиснуо бих, али бих те пустио. Светлост се не чува у кавезу.

БЕТА: Ристо, да ли ти мене волиш? Реци ми једноставно и искрено.

РИСТА: Ја искреније од овога не умем ни на српском ни на немачком.

БЕТА: Ja oder nein?

РИСТА: Да. Увек и заувек.

Пета слика

Летњи дан. Позорница представља сет за најпознатију слику Бете Вукановић - „Летњи дан“. Црвена жена, црна жена и Бета.

ЦРНА ЖЕНА: И тако си ти стигла у Србију.

БЕТА: Не. Пут до Србије је ипак био мало дужи. Прво смо скоро две године радили у Паризу, а

онда смо се заједно вратили у Минхен. Ту смо се венчали августа 1898. Риста се договорио са нашим заједничким пријатељем вајаром Симеоном Роксандићем да организује нашу заједничку изложбу у дворишној згради Народне скупштине у Београду. Било је то у септембру, на самом крају лета.

ЦРВЕНА ЖЕНА: Лето је изгледа срећан период за тебе.

БЕТА: Волим лето.

ЦРВЕНА ЖЕНА: И после те изложбе ви сте освојили Србију.

БЕТА: Тада о томе нисам много размишљала, али ако би ме сада питала одговорила бих ти да су нас прихватили јер смо у сликарству били нови онолико колико је Србија новости из Европе могла да прихвати. Краљ Милан је откупио Ристину слику „Дахије“. Мислим да је имао дубоко разумевање за његову естетику.

Шеста слика

Београд 1898. године. Двор Краљевине Србије. Ентеријер, грађански умивен, скоро луксузан, атмосфера благо ласцивна, про-

вокативна, као на Манеовој слици „Доручак на трави“, или без траве и са дамом у најави... Краљ Милан, први и други саветник.

КРАЉ МИЛАН: Ко је она Немица, лепа девојка, згодна...?

ПРВИ САВЕТНИК: Сликарка, госпођа Бета Вукановић, ваше височанство.

КРАЉ МИЛАН: Волео бих да видим њене слике.

ПРВИ САВЕТНИК: Госпођа Вукановић је у Србију стигла са својим мужем Ристом Вукановићем. Она је једна честита дама, веома посвећена свој мужу и послу. Њих двоје спремају изложбу овде у Београду. Такве ликовне изложбе већ деценијама се одржавају у Европи, а код нас ће ово бити прва европска изложба.

ДРУГИ САВЕТНИК: С дужним поштовањем мог колеге саветници, али мени се чини височанство да Србија понекад превише и некритички подражава Европу.

КРАЉ МИЛАН: Младе dame европског манира добро дошли су у Србији!

ДРУГИ САВЕТНИК: Млади пар ће вашем височанству упу-

тити позив да дођете на прву ликовну изложбу у слободној Србији! На изложби ће сва дела моћи и да се откупе.

КРАЉ МИЛАН: Значи, очекују и да дам новац за њихову слику. Знао сам да ме не зову само зато што сам леп.

ПРВИ САВЕТНИК: Са дужним поштовањем, ја бих вам показао једну њихову слику...

КРАЉ МИЛАН: Госпођину?

ПРВИ САВЕТНИК: Не, господинову. Изволите овуда...

ДРУГИ САВЕТНИК: Са дужним поштовањем, ја краља морам да подсетим да је наша скромна каса већ добро оптерећена захтевима војске. Наши сироти војници хране се само пасуљем и кукурузом...

КРАЉ МИЛАН: На томе живи и српски сељак! Да видимо слику! (Штафелај је окренут тако да не видимо слику, али када се подигне платно музика означава расположење слике „Дахије“). Ова слика... овакве слике сам већ виђао на бечком двору, а опет је наша... То су...

ПРВИ САВЕТНИК: Дахије, ваше височанство.

КРАЉ МИЛАН: Дахије...

ПРВИ САВЕТНИК: Треба да подржимо нашег младог човека који на разумљив начин говори Европи о Србији.

ДРУГИ САВЕТНИК: Јака војска на границима, вредан занатлија у граду и радан сељак у њиви, то је оно што ће нас приближити Европи. Беч има и зато може да троши, а Србија...

КРАЉ МИЛАН: Србија нема и још дуго неће имати! (Пауза) Мени се више допада оно што раде Паја Јовановић и Урош Предић.

ДРУГИ САВЕТНИК: То су прави, проверени уметници који познају дух и потребе нашег народа, који знају шта је лепо и како га на платну изразити.

КРАЉ МИЛАН: Баш тако, драги мој саветниче. То је истинска српска уметност.

ПРВИ САВЕТНИК: Краљ Милан најбоље зна.

КРАЉ МИЛАН: Јесте, ја све знам најбоље. Поручите том Вукановићу да ћу посетити његову изложбу и купити слику.

ДРУГИ САВЕТНИК: Али зашто, ваша светлости, ако вам се слика не допада?

КРАЉ МИЛАН: Ја не знам, али можда ће будуће генерације знати. Уосталом, тако се ради у Бечу. А реците, госпођа Вукановић ће такође бити на изложби? Видећу и њене слике?

Музика.

Седма слика

Летњи дан. Позорница представља сет за најпознатији слику Бете Вукановић - „Летњи дан“. Црвена жена, црна жена и Бета.

БЕТА: Годину дана касније, када је умро Кирил Кутлих, било је то 1900. године, понуђено нам је да преузмемо школу.

ЦРВЕНА: Сећам се зграде школе у Капетан Мишиној улици. Како је то била лепа зграда!

БЕТА: Пројектовао је архитекта Милан Капетановић који је такође изучио школу у Минхену.

ЦРВЕНА: Кућа је имала четири велика атељеа, две велике сале за вечерњи курс и терасу за пленер. На спољњем зиду била је

дивна фреска која је представљала три музе, три прелепе девојке, а око њих цветови перунике и павуново перје...

БЕТА: Ја сам је насликала.

ЦРВЕНА: Та слика биле је и на разгледницама Београда из тог доба.

БЕТА: Биле су то најсрећније године мага живота.

Музика.

Осма слика

Флешбек. Школа у Београду 1900. Године. Пленер - поглед са терасе - пролеће, све врца од боја, али само за очи које могу да их виде и за оне којима је то важно. Бета, Ученица и Риста.

БЕТА: Шта је то светло?

УЧЕНИЦА: Светло је сунце, жута боја, а може и бела, као на Тарнеровим сликама.

БЕТА: Само то? А шта је са предметом о који се светлост одбија? Шта је са сенком? Које је она боје?

УЧЕНИЦА: Црне.

БЕТА: Зар ви живите у црно-белом свету? Па ви сте сликарка!

Сликар има око за игру боја, светlostи и сенке. Идите сада кући. Седите у своју башту и направите скицу крошње дрвећа које трепери на ветру. Покушајте да ухватите сваки дрхтај сваког листа, игру сенки и светла у крошњи, откријте све нијансе зеленог које скрива у себи крошња.

УЧЕНИЦА: А да ли ће људи разумети шта ми то сликамо?

БЕТА: То је одговор који ће за себе тражити они који слику буду гледали. Ваш задатак је да своје виђење што тачније и што страсније пренесете на платно. Идите сада, драга моја. Ристо...

РИСТА: Сви ученици Српске сликарске школе биће пленеристи,

БЕТА: Сви наши ученици знаће и цениће нове начине рада у уметности. Увек ће бити отворени за ново, биће радознали...

РИСТА: Баш као и професорка.

БЕТА: Као директор школе.

РИСТА: Шалу на страну, мислим да не бисмо требали баш толико да инсистирамо на ономе што смо ми као студенти заволели у сликарству. Ипак ће већина

од њих бити наставници цртња, занатлије... тек један од њих десет ће покушати да школовање настави у Минхену или Паризу. Већина их је платила школарину да би научили основне цртња и сликања.

БЕТА: Мислим да ћемо им технике најбоље пренети ако их упутимо у оно што најбоље знаамо. Осим тога хтела сам да ти предложим да направимо изложбу радова наших ученика и то велику, јавну која ће бацити ново и снажно светло на рад наше школе. Хоћеш ли ме подржати?

РИСТА: Зашто мислиш да ће то људе занимати?

БЕТА: Зато што смо ми једина Сликарска школа у Србији. Људе ће сигурно занимати. Веруј ми. Осим тога када ученици буду знали да ће њихови радови бити излагани то ће за њих представљати додатни мотив да се труде. Треба да се према њима понашамо као према правим сликарима па ће они то и бити. Сећаш се како се према нама понашао наш професор Ажбе у Минхену.

РИСТА: Ех, да! Желим да ти представим Надежду Петровић. Она се управо вратила из Минхена где је пет година била ученик нашег заједничког професора Антона Ажбеа.

Музика.

БЕТА: Госпођице Петровић...

НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ: Зовите ме Надежда...

БЕТА: Надежда, мој муж ми је рекао да сте и ви били ћак Антона Ажбеа. Како је мој професор?

НАДЕЖДА: Добро је и поздравља вас. Код њега је атмосфера дивна.

БЕТА: Последње године мог учења у Ажбеовом атељеу ћаке је подучавао сликар Кандински.

НАДЕЖДА: Мене су фасцинирали Словенци Јаколчић, Грохар и Јама. Ова три Словенца су душа Ажбеовог атељеа. Високи, снажни, мрки, обрасли густим смеђим брадама... Они су са висине посматрали онај шарени свет у атељеу који се стекао са разних страна. Прави Нојев ковчег или Вавилон!

БЕТА: Тако је било и када сам ја била његов ћак!

НАДЕЖДА: Да ли знате да то није једино што нас повезује? Ја сам такође била ћак Кирила Кутлиха чију сте школу ви и господин Вукановић преузели.

РИСТА: Свет сликара је мали!

НАДЕЖДА: У Србији нарочито. Када бисмо се сви ми из Србије и из прека скupили, било би нас таманово за једно честито србијанско село.

БЕТА: Ми се никада нисмо скupили и направили своје честито село.

РИСТА: Такви су уметници! Уметници који теже модерној уметности нису довољно свесни своје посебности, не сарађују, свако је овде острво за себе...

БЕТА: Ја сам предлагала да оснујемо сопствено уметничко удружење. Треба да направимо велику заједничку југословенску изложбу на којој ћemo показати не само нове, модерне тенденције у српском сликарству, већ да укажемо да су наше тежње део ширих јужнословенских, а тако и Европских уметничких токова. Так онда се не би осећали усамљено и издвојено.

РИСТА: Мислим да за импресионизам не можемо баш наћи много заинтересованих у Србији, али идеја о уједињењу уметника из јужнословенских земаља на једној изложби лако може добити широку подршку од великошколске омладине и других политички напредних пројугословенских група у Србији.

НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ: Од свет срца подржавам вашу идеју. Уверена сам да ће млади људи, носиоци нових политичких идеја подржати и нову уметност.

РИСТИЋ: То што је неко млад и политички напредан не мора да значи да приhvата и модерну естетику.

НАДЕЖДА: Не разумем, шта желите да кажете?

РИСТИЋ: Хоћу да кажем да у овом малом народу морамо да бацамо широко мрежу, морамо сваког Србина уверити да свако, али баш свако може дати допринос напретку народа.

НАДЕЖДА: Под условом да није хуља или лопов. За наш покрет је од изузетне важности да задржи изворну чистину. Треба окупити оне снаге које су спрем-

не да свакодневно, храбро и бескомпромисно крче пут у будућност српског народа.

РИСТИЋ: Бојим се да би нас бескомпромисност у будућности могла одвести право у рат.

БЕТА: Мислим, драги мој, да ниси правилно разумео Надежду. Млада дама говори о начелним стварима. Осим тога у Европи влада мир, закон и просперитет, а Србија је стабилна краљевина чији углед расте сваким даном. Било би лепо увести Европу у српске обичаје.

НАДЕЖДА: Који обичај вам се највише допада Бета?

БЕТА: Слава!

Девета слика

Флеши бек – 1900. Призор са слике „Крсна слава“ Бете Вукановић. Девојче у народној ношњи служи старију госпођу. Поред ње седи Официр, а до њега Девојка.

СТАРИЈА ГОСПОЂА: Ајд, нек вам је Срећна слава и да је још дуго, дуго славите, и да се удаш...

ДЕВОЈКА (која служи): Фала јуна.

БЕТА: Душо, можеш ли да останеш само који тренутак тако, молим те?

ДЕВОЈКА (која служи): Хоћу стрина, је ли овако добро?

БЕТА: Одлично!

СТАРИЈА ГОСПОЂА: Приђи мало ближе ујни, шта си се ту укрутила.

ДЕВОЈКА (која служи): Смем ли стрина?

БЕТА: Можеш.

ДЕВОЈКА (која служи): Добро.

СТАРИЈА ЖЕНА: (Окреће се Бети) А шта ви то...?

БЕТА: Правим скицу са слику ако немате ништа против.

ОФИЦИР: Окрени се тетка и гледај право испред себе. Такво је наређење!

Старија жена би да вири, а официр је окрене ка девојци која служи. Девојка се примакне старијој жени пред којом неприродно дugo стоји као да је служи.

СТАРИЈА ЖЕНА: (Tихо). Је ли дете, шта ради ова иза наших пећа?

ДЕВОЈКА (која седи поред Официра): (Tихо) То вам је госпођа Вукановић – сликарка, Немкиња.

СТАРИЦА: Швабица?

ОФИЦИР: Ајде бре, тетка, па шта ако је Немкиња, није Туркиња!

ДЕВОЈКА (која седи до официра): И добра је жена! Удата за нашег човека, мог стрица по дединој линији – Ристу Вукановића, оног што је ишао у Минхен да студира. Тамо су се заволели и она је заволела Србију...

СТАРИЦА: А је ли имају децу?

ДЕВОЈКА (која седи поред официра): Е, то не знам...

ОФИЦИР: Њути и не сметај госпођи да слика.

СТАРИЦА: Шта слика?

ДЕВОЈКА (која служи): Па нас – крсну славу. Стрина, је л' ћу ја морати још дуго овако?

БЕТА: Само још један тренутак.

ДЕВОЈКА (која служи): Мени није тешко, али гости чекају – Слава нам је.

Улазе двојица музикараца. Они се бучно и срдачно поздрављају. Официр би да устане и пријужи им се.

БЕТА: Молим вас седите још мало.

Официр се дисциплиновано врати на место.

СТАРИЦА: Сигурно нема децу.

ОФИЦИР: Ех, сад „нема децу“, откуд вам сад то?!

СТАРИЦА: (Тихо) Па да има децу трчала би за њима, не би седела у ћошку и...

ОФИЦИР: (Тихо) Она, жена, седи и слика. То мора тако да буде – она је, бре, сликарка!

ДЕВОЈКА (која седи поред официра): (Тихо) Тето, она је велика госпођа из Европе и хоће да Европи покаже наше најлепше обичаје, па зар то није лепо и патриотски од ње, ако је и Швабица, ако и није родила?

ОФИЦИР: Нека види Европа шта је крсна слава!

Сви се крсте.

ДЕВОЈКА (која служи): (Бети молећиво) Стрина...

БЕТА: Можеш душо да идеш. Хвала ти. Можете сви да се померите. Хвала вам свима на стрпљењу.

Девојка са послужавником одлази. Сви се померају.

ОФИЦИР: Хвала вама госпођо Вукановић што сте нам указали ту част да нас прикажете на вашој слици, па да је пошаљете у Европу, да види Европа шта је Србија.

БЕТА: Видеће, видеће...

ОФИЦИР: Могу ли ја да вирнем шта сте ви то...

БЕТА: О свакако, само изволните.

Сви радознalo гледају.

ДЕВОЈКА (која седи поред официра): А јесам ли ово ја?

БЕТА: Да, то сте ви.

ДЕВОЈКА (која седи поред официра): Па баш лепо.

СТАРИЦА: Лепо је што ви хоћете да покажете Европи слику Србије, ал ' ја мислим да вам је то залуд, дете. Баш њих брига и за нас и за нашу Славу. Не разумеју они то. Они су горди и богати, а ми смо сиротиња били и остали. Сва мука и труд су залуд.

Десета слика

Прва југословенска изложба. Много званица, дама у белим балским хаљинама, и господе у црним оделима, пуно светла, пуно људи, али све некако искривљено, карикатурално... Овој призор би могао да наслика Тулуз Лотрек. Говори Први саветник. Риста га слушају.

ПРВИ САВЕТНИК: Наш генијални уметник, господин Паја Јовановић, указао је на овој првој Југословенској изложби правац којим се може ићи, а да се остане и велики уметник, и да се у исто време послужи великој идеји југословенског уједињења...

БЕТА: И тако је Паја Јовановић постао најмодернији српски сликар на почетку XX века.

РИСТА: Има то и својих добрих страна. Политички и културно гледано, ми смо сви на једној страни, само свој задатак обављамо на различите начине. Паја Јовановић дух културног препорода Срба и јужних Словена шири међу нашим грађанством, а модерна уметност приказује Србију као модерну и напредну земљу. Биће све то добро. Видећеш драга Бета.

БЕТА: Која ти се од наших сликара овде допада?

РИСТА: Веома волим слике Марка Мурата, а нарочито „Пролеће“. Тај портрет девојке у пленеру, нежне боје... Шта мислиш да ли бисмо га могли позвати да буде предавач у нашој школи?

БЕТА: Ја се веома радујем што је макар једна слика Надежде Петровић уврштена у прву југословенску изложбу.

Долази Надежда.

РИСТА: Ах, ено твоје миљенице. Иди до ње.

БЕТА: Драга Надежда, како се радујем што се сусрећемо оваквом пригодом. Мислим да је сјајно што су и слике младих уметника попут вас уврштене на ову изложбу.

НАДЕЖДА: Када тако говорите имам осећај да сте много старији од мене, а истина је да сте ви тек годину старији од мене.

БЕТА: Заиста? Нисам знала...

НАДЕЖДА: Ви сте већ удати, заједно са мужем и кумом Симеоном Роксандићем, први сте у целој Србији имали ликовну изложбу, на којој вас нису напали,

него је краљ откупио вашу слику. Отворили сте прву праву ликовну школу, ваша слика „Красна слава“ презентовала је Србију на Светској изложби у Паризу, учесник сте прве Југословенске уметничке изложбе...

БЕТА: Mein Gott!!! И Ви сте...!

НАДЕЖДА: Не, ја не говорим све ово из неке суревњивости. Ја сам само тужна.

БЕТА: Зашто?

НАДЕЖДА: Гледам Пају Јовановића, Уроша Предића... И јасно ми је зашто их људи воле... Они су своји на своме... Њихова техника, њихова мисао и њихова уметност су у савршеном складу... А док ови модерни, импресионисти...

БЕТА: Ваљда и себе ту убрајате?

НАДЕЖДА: У свему што радимо осећа се некакав несклад. У Паризу је импресионизам већ помало прошлост, а ми се вајкamo зато што код нас није ухватио дубље корене. Ми можемо до судњега дана правити анализе светlostи и сенке, разлагати валере, а опет, никада нећemo домашити француски импреси-

онизам. Француски импресионизам је уметност француског града. Наши уметници никада нећe сликати балерине, коњске трке, кафанице, тргове препуне људи и саобраћаја, кабаре... тога једноставно у Србији нема. Наш импресионизам је заглављен у паланачкој башти. Треба ући у Србију, у њено село, у њене народне обичаје, разоткрити их до kraja. Mashtam o једној сликарској колонији на југу Србије. Да ли бисте ми се придружили?

Музика.

Једанаеста слика

Летњи дан. Позорница представља сет за најпознатији слику Бете Вукановић - „Летњи дан“. Црвена жена, црна жена и Бета.

БЕТА: Заиста је организовала ликовну колонију у Сићеву. Прву ликовну колонију у Србији. То је једна од ретких „првих ствари“ у ликовном животу Србије, где ја нисам била прва. (Смех) Нисам отишла. Риста и ја смо тада имали велики спор са другим професором наше ликовне школе, са Марком Муратом. Хтео је да

направи реформу школског програма, по којој би Риста, оснивач школе, предавао само низним разредима, а ја бих тек повремено долазила у школу.

ЦРВЕНА: Ви сте подржали Муратов долазак у школу, а он вама тако... То ми у Србији кажемо: рани куче да те уједе.

БЕТА: И ја сам тада била страшно љута. Сматрала сам да је нови наставни програм чиста бесмислица. Дала сам оставку.

ЦРНА: И шта је онда било? Ја сам чула да су господина Вукановића молили да се врати у школу.

БЕТА: Оно што је после било са школом испало је некако потпуно неважно. Све те дискусије које су нас толико заокупљале постале су потпуно неважне. Сви заједно и модерни и традиционални тежили смо уједињењу, уметничкој, културној заједници Југословена. Избио је рат. Ми, такозвани млади, били смо спремни да на сваки начин помогнемо политичкој и националној идеји коју смо пригрлили. Били смо спремни, сви до једнога, да баци-

мо четкице, узмемо пушке и ги-
немо, гинемо...

Дванаеста слика

Кућа породице Вукановић – оквир за историјску композицију. Ко би то могао насликati? Можда породични пријатељ и сарадник Марко Мурат? Вероватно и би, али када би ту било пуно људи, церемонијални чин, озбиљност... Али ништа од тога. Само један велики страх и још већа љубав двоје људи – Риста и Бета.

РИСТА: (Пружајући јој свежањ пара) Овде је сав наш новац. Ја идем у рат и мени не треба. Узми ти!

БЕТА: Хоћу, Ристо. Чуваћу.

РИСТА: Ако ти затреба, узимај. Мамин и твој накит сам ставио у сеф. Овде ти је шифра. Закључај је у фиоку од радног стола, али немој да ти стоји ни ту, онако, него стави у некакву кутијицу, али не много упадљиво да не привлачи пажњу. Јеси ли разумела?

БЕТА: Јесам, Ристо.

РИСТА: Договорио сам се са кумом Симеоном да ти довезу

десет метара дрва. Моћи ћеш да се грејеш целу зиму, ако затреба!

БЕТА: Мислиш да ће рат трајати до пролећа?

Риста застане.

РИСТА: Хоћеш да позвовемо тетку Добрилу да се пресели овамо, да не будеш сама.

БЕТА: Не треба Ристо.

РИСТА: Позваћу је одмах. Није добро да будеш сама. То никако не ваља. Ем си женско, ем си...

БЕТА: Ich bin Deutsch.

РИСТА: Дигла се и кука и мотика, свашта је измилело испод камена.

БЕТА: Ти сад мораш да бринеш о себи. Спаковала сам ти троје чистих дугачких гаћа, пет пари чарапа, две кошуље и поткошуље. На дну ранца имаш четку за одело и четку за ципеле, а у посебној кутијици прах за зубе и четкицу, да ми увек будеш уредан и чист.

РИСТА: Бета...

БЕТА: Нећу више ништа да слушам о дрвима, сефовима... Ти сад идеш у рат. Обећај ми да ћеш се чувати!

РИСТА: Бета...

БЕТА: Јер ако ти не умеш да се чуваш сам, ја морам поћи за тобом да те чувам.

РИСТА: Рат није за жене. Идем сад.

Њих двоје се страсно љубе.

РИСТА: Чувај се Бета.

БЕТА: Ich liebe dich.

Риста одлази. Бета је сама.
Извуче скривени кофер са знаком црвеног крста и болничком капом и кецељом. Стави капу на главу. Кецељу опаше. Сада је Бета ратна болничарка. Узима кофер са знаком црвеног крста.

Тринаеста слика

Пољска, војна болница – 1915. Бета и Надежда. Бета пише писмо. Надежда не слика, а предео је као са њене слике – каљави српски пут и крај њега две жене (којих на слици не би било, јер је за тај пут њихова велика мука сасвим мала).

НАДЕЖДА: Колико дуго nisi си видела Ристу?

БЕТА: Предуго. Зато му и пишем.

НАДЕЖДА: Немој да га жалостиш!

БЕТА: То никако! Пишем му о само о лепим стварима, о томе како сам те поново срела... Сада ми је жао што нисам онда дошла у Сићево.

НАДЕЖДА: Правићемо ми после рата још таквих окупљања. Влашке планине су изузетно занимљиве. Тамо ће бити наредно окупљање, одмах после рата. Обавезно да дођете и ти и Риста. Напиши му то у писму.

БЕТА: Хоћу. Ја сам чула да је Охрид изузетно леп.

НАДЕЖДА: Чула, а ниси видела. Не замерам ти. Многи рођени Срби знају о Србији још мање него ти. Они који су рођени овде сматрају да је довољно то што су Срби да би познавали своју земљу. Ти си морала да упознаш Србе и Србију да би себе назвала Српкињом. То је нешто! Да ли сликаш?

БЕТА: Не, немам времена, а ни материјала.

НАДЕЖДА: Док је био мир сликање је била моја страст, мој живот, начин да истражим тамне

валере свог бића, а сада када је рат, сликање је одмор, моје светло у општој тамни.

БЕТА: Риста ми је, када смо се упознали код Ажбеа, говорио да ме воли зато што воли светло на мојим slikama. Шта ли сада ради мој Риста? Где ли је?

НАДЕЖДА: Не брини, добро је. Мисли само лепе мисли и вас двоје ћете се поново спојити. Све ће опет бити добро! Видећеш!

Четрнаеста слика

Летњи дан. Позорница представља сет за најпознатији слику Бете Вукановић - „Летњи дан“. Црвена жена, црна жена и Бета.

ЦРВЕНА ЖЕНА: Жалосна је помисао да је Риста прошао Албанију и Солун, а да ипак није стигао кући.

БЕТА: Судбина је хтела да умре у Француској и то на самом kraju rata 1918.

Музика.

Петнаеста слика

Француска, крај рата, пленер – импресионистичка студија

Драма

зиме – мрљаво, нејасно, можда чак благо нагиње ка експресионизму...

Такво је време дошло. Лежаљка. У лежаљци Риста. Поред њега Бета.

БЕТА: Да ли ти је боље сада када лежиш на сунцу? Кажу да је благо сунце веома благотворно за плућа.

РИСТА: Сунце ме греје када си ти поред мене...

БЕТА: Немој тако...

РИСТА: Зашто „немој тако“? Сећаш се када сам ти говорио да ти носиш светло у себи...

БЕТА: Јесте, али ја нисам сунце, ја ти не могу помоћи. Хоћеш да ти додам још једно ћебе?

РИСТА: Не.

БЕТА: Скуваћу чај.

РИСТА: Не треба.

БЕТА: Позваћу лекара.

РИСТА: Само седи, ту поред мене. Желим да те гледам - моје сунце.

БЕТА: Кад говориш тако плашим се да се предајеш, да хоћеш да умреш...

РИСТА: Само седи ту поред мене.

БЕТА: Морам да ти помогнем!

РИСТА: Волим те, Бета.

БЕТА: Боље је да попијеш лек.

РИСТА: Немој да се бојиш. Само ме гледај.

БЕТА: Преда мном је хиљаду питања. Бојим се. Ти не?

РИСТА: Мисли на то како нам је било лепо, како смо се волели, како је цео наш живот био један леп, узбудљив, топли летњи дан.

Музика.

Шеснаеста слика

Летњи дан. Позорница представља сет за најпознатији слику Бете Вукановић - „Летњи дан“. Црвена жена, Црна жена и Бета.

БЕТА: Био је јануара када смо га сахранили. Хладно, ледено... ни близу летњег дана. Јануар је месец који је најудаљенији од свих од летњег дана.

ЦРВЕНА: И ти си после његове смрти решила да се ипак вратиш у Србију.

БЕТА: Не одмах. Годину дана сам живела у Немачкој, давала часове цртања. Мислила сам да се никада нећу вратити. Са својим ученицама сам водила дуге разговоре који су за мене били лековити. Ја сам се, у ствари, вратила у последњем конвоју избеглица.

Музика.

Седамнаеста слика

Школа сликања. Две жене (Ученица и Бета) и једно бело, велико платно – бело на белом као код Маљевича.

УЧЕНИЦА: Ваши Срби се враћају у Србију ...

БЕТА: Ја сам Немица. Живела сам десетак година у Србији. Била сам уodata за Србина.

УЧЕНИЦА: Волели сте га?

БЕТА: Веома, и он мене. Говорио је да сам ја његово светло.

УЧЕНИЦА: Имали сте кућу тамо?

БЕТА: Имали смо своју кућу, своју сликарску школу.

УЧЕНИЦА: У свом стану?

БЕТА: У својој кући са неколико атељеа и терасу за пленер,

имала сам ученике, направила сам дивну фреску са музама, налик на сецесију, имала сам и пријатеље који су ме подржавали, са којима смо заједно излагали, имала сам и једну пријатељицу...

УЧЕНИЦА: Шта било са пријатељицом?

БЕТА: Умрла је од тифуса. И муж ми је умро, и кућу су нам срушили ...

УЧЕНИЦА: Онда је сасвим нормално што не желите да се вратите. А каква је земља Србија?

БЕТА: Ја сам насликала једну слику. Звала се „Крсна слава“ и сви су говорили да је то дивна слика Србије, али мислим да то није сасвим тачно. Ја сам само сликала оно што сам видела, а јесам ли ишта разумела? Више не знам. Када сам била болничарка у српској војсци и када смо се повлачили са војском кроз Србију и преко Албаније... Тада сам видела нешто од Србије, али то је био рат, то је било нешто сасвим друго. Ја у ствари никада нисам добро упознала земљу људи које сам волела.

УЧЕНИЦА: Може се и тако живети. Колико људи сте позна-

Драма

вали, а да на пример никада нисте упознали њихове породице?

БЕТА: Мислим да ћу се ипак вратити у Србију.

УЧЕНИЦА: Зашто?

БЕТА: Да видим оно што је остало од моје љубави, макар на кратко.

Музика.

Осамнаеста слика

Летњи дан. Позорница представља сет за најпознатији слику Бете Вукановић - „Летњи дан“. Црвена жена, Црна жена и Бета.

БЕТА: Мој живот је као летњи дан. Све је било тако светло, тако ведро, топло, плодно, а онда

одједном БАМ! Изненадна олуја све однесе. Град уништи жетву... Да ли је због тога дан био лош?

ЖЕНА У ЦРВЕНОМ: Рат је завршен, Богу хвала!

ЦРНА: Ево ми седимо у башти, пијемо кафу, лепо је време ...

БЕТА: Управо то бих волела да насликам на овој слици - „Један летњи дан“, светао, ведар, као да ће такав трајати читаву вечност и у њему, у том дану, две жене, није битно које, пију кафу и тако у вечност.

ЦРНА: Хоћеш и ти кафу драга?

Атмосфера летњег дана – пуно жуте боје, ту и тамо зелене и црвене и пуно... пуно мира.

K P A J

СЕЗОНА ФЕСТИВАЛА

УДК 792.091(497.11)

Мирољуб Мики Радоњић

57. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ

Традиција која траје већ неколико деценија, да објављивање селекције Стеријиног позорја, изазива најразличитије коментаре, од понекад неумесних хвалоспева до, врло често, неодмерених критика, није изостала ни ове године. Из те чињенице може се извући неколико закључака. Стеријино позорје, упркос константној организационо-финансијској, а неретко и креативној кризи у домаћим тетарским кућама, јесте један од најзначајнијих позоришних фестивала у региону, и несумњиво је да само учешће, а камоли добијање неке од награда,

представља више од саме сatisфакције. Лауреати Стеријине награде имају много више изгледа и за друге врсте признања, која решавају и чисто егзистенцијална питања, наведимо само националну пензију за службним уметницима. Фестивал је и место окупљања најеминентнијих стручњака из области театрологије, драматургије, позоришне критике, који на симпозијумима, трибинама, или и неформалним сусретима, посредно, али често и сасвим директно усмеравају и обликују будуће репертоарске потезе, естет-

ске искораке и истраживања израза у нашим театрима.

Стога је одабир селектора увек под лупом стручне, али и оне мање рафиниране и едуковане јавности. У селекцији Ксеније Радуловић, било је више него приметно одсуство неких врло признатих ауторитета. Поменимо само Виду Огњеновић, Душана Ковачевића, Дејана Мијача... Разлог за њихово изостајање није био тај да они нису имали премијерна остварења у протеклој сезони, већ процена селекторке да „неколике представе, реализоване од стране еминентних аутора старије, или средње-старије генерације, резултовале су уметничким дometима који нису у складу с подразумевајућим високим очекивањима. У питању су представе које понављају за ауторе препознатљиве естетске обрасце, не представљајући, при том, релевантна остварења ни у опусима еминентних уметника, ни на репертоарима угледних позоришта на којима су постављена“, како је то навела у свом извештају. Иако би се о оваквој оцени дало дискутовати, што се уосталом и десило недugo по објављивању

изабраних представа за 57. издање Позорја, мислимо да је ипак умесније говорити о ономе што је нашло своје место у такмичарској селекцији. То свакако не значи да би Стеријино позорје нешто изгубило, да су бар два остварења поменутих уметника „прокрчила“ свој пут ка Новом Саду. На против! Ово, наравно, не треба схватити ни тако да поједини аутори имају бланко-улајницу за Позорје, без обзира да ли је реч о уметнички релевантним представама. Али, то је већ сасвим друга тема, и тиче се критеријума, које у крајњем случају ипак, и првенствено утврђује селектор, и стоји иза њих својим ауторитетом и аргументима.

Доминантно обележје овогодишњег фестивала испојило се у могућности да се на једном месту у свега неколико дана види млађа, односно, средње-млађа генерација аутора, који су у пуном стваралачком замаху и чији рад у претходних неколико година, несумњиво доказује да не треба исувише бринути за будућност позоришне уметности на овим просторима. Ту, пре свих мислимо на Андравиша Урбана и Оливе-

ра Фрљића, који, свако на свој, подједнако узбудљив, провокативан, ангажован, интелигентан и у уметничко-естетском смислу, истраживачки театар, у сваком новом пројекту, преиспитују најразличитије моделе позоришног израза, поигравајући се при томе, поетичко-жанровским канонима и устаљеним конвенцијама. У „Marat the Sade“ Петера Вајса, режија А. Урбана, и „Оцу на службеном путу“ Абдулаха Сидрана, у редитељско-сценској интерпретацији Оливера Фрљића, обојица су се нашла у, за њих можда и не баш најомиљенијој ситуацији, јасно дефинисаних драматуршких оквира и тематско-идејне кохерентности текстуалног предлошка, што је за резултат дало представе које сасвим сигурно јесу највиши дomet целокупне прошлосезонске продукције у Србији. Тим пре, мало изненађење представља одлука жирија (Бранислав Лечић – председник, Ана Ледерер, Ана Томовић, Маја Пелевић и Јанез Пипан) да овим остварењима Новосадског позоришта, односно Атељеа 212, додели само три награде (Специјална награда – глумачком

ансамблу представе „Marat the Sade“, и награде за глумачка остварења Силвији Крижан за улогу Гласника у истој представи и Хани Селимовић за лик Сене Золь у „Оцу на службеном путу“).

Апсолутни победник 57. Позорја је копродукција Хартефакт фонда и Битеф театра, „Радници умиру певајући“ Олге Димитријевић, у режији Анђелке Николић. Реч је о тексту који проблематизује друштвено-социјалну обесправљеност и сизифовску борбу радника да штрајковима обезбеде голу егзистенцију. Занимљиво је да на тематском плану овај комад који је победио на првом конкурсус Хартефакт фонда, има одређене сличности са драмом „Радничка хроника“ Петра Михајловића, победника конкурса Стеријиног позорја за најбољи домаћи драмски текст, изведен у Народном позоришту Републике Српске (копродукција са Стеријиним позорјем), али је захваљујући редитељском читању Ане Ђорђевић, у односу на изразит, готово радикалан, истраживачки поступак Анђелке Николић, реч о два, у поетичко-естетском смислу, сас-

вим различита остварења. Награде за најбољу представу у целини, текст савремене драме, режију, Драшку Ацићу за оригиналну сценску музiku, Далији Аћин за кореографију и Марији Bergam за најбољу младу глумицу, промовисале су представу „Радници умиру певајући“, по мишљењу жирија као убедљиво најбољу на Позорју.

Стеријину награду за глуму освојио је и Јово Максић за улогу Милоша у представи „Бунар“ Радмиле Смиљанић, комаду традиционалне драматуршке технике, у најбољем смислу те речи, смештеном у руралну средину, ратом опустошене Босне, у већ пословично сведеној, прецизној и ненаметљивој режији Егона Савина, копродукција Радионице Интеграције, Фонд „Круг“ и Установа културе „Вук Караџић“ Београд.

Иако се одлуке жирија о додељеним наградама на Позорју, по обичају, јавно коментаришу, оспоравају или подржавају, овај пут много веће реакције изазвало је недодељивање Стеријиних награда у чак четири категорије: за глумачко остварење,

сценографију, костим и најбољег младог глумца. Ту се отвара питање критеријума чланова жирија, као и шта заправо чини референтни систем у склопу којег се процењују уметнички дometи. Свакако је да у селекцији од седам представа, у свим категоријама, постоје најуспешнија остварења, или у крајњем случају, она најмање лоша, које треба наградити. С друге стране, сви чланови жирија овако угледне манифестације, по дефиницији, јесу признати уметници, стручњаци и несумњиви зналци, са подразумеваним ауторитетом и моралним кредитibilитетом, који свој став и критеријуме заснивају на претходним искуствима и знањима. У сваком случају, они својим именом и презименом стају иза одлука, које треба посматрати као вредносни суд људи који упркос пожељној објективности, не могу да занемаре и субјективни став о естетским категоријама и уметничким достигнућима о којима треба да донесу првенствено лични суд.

Званичну селекцију 57. Стеријиног позорја чиниле су још „Хипермнезија“ редитељке Селме

Спахић, драматурија Наташа Говедарица и Филип Вујошевић, Хартефакт фонд и Битеф театар Београд; „Није живот бицикли“ Биљане Србљановић, режија Ансельм Вебер (Anselm Weber), Schauspielhaus Bochum и „Плодни дани“ текст Борис Лијешевић и Јелена Кисловски Лијешевић, режија Борис Лијешевић, драматурија Бранко Димитријевић и Федор Шили, Атеље 212 Београд и Културни центар Панчева.

У пратећем програму „Кругови“ приказане су представе „Мој син само мало слабије хода“ Ивора Мартинића, режија Јануш Кица, Загребачко казалиште младих; „Писар Бартлби“ текст Херман Мелвил, режија Милош Лолић, Мини театар Љубљана и „Мрзим истину“ ауторски пројекат Оливера Фрљића, Театар &TD Загreb.

На крају, неопходно је изрећи још неколико реченица, које су своје место вероватно требале наћи на почетку овог текста. Често се у јавности, па и међу позоришним стручњацима, заборавља на чињеницу да је Стеријино позорје пре пет година проширило концепцију фе-

стивала, након исцрпних консултација са еминентним театрским посленицима, чиме је омогућено да поред представа рађених по домаћем тексту, без обзира да ли долазе из земље или иностранства, за најзначајније позоришне награде на овим просторима, конкуришу и остварења театара из Србије чији предложак може бити и страни текст. Циљ је био да се појача конкуренција, и да се Стеријино позорје промовише као фестивал националне драме и позоришта. Али, није заборављена ни првобитна мисија Позорја, на којој је и утемељена целокупна институција, а то је развој и афирмација домаће драмске књижевности. Стога је покренут Конкурс за најбољи домаћи драмски текст, али и копродукције Стеријиног позорја са позоришним кућама из земље и региона, са превасходном тенденцијом да оне буду засноване на комадима домаћих аутора.

Највидљивији сегмент делатности Позорја јесте фестивал са свим својим програмима: Позорје младих, тријенални међународни симпозијум позоришних критичара и театролога (ове године

окупио је дадесетак критичара и театролога из целог света, а тема је била „Глумац је мртав, живео глумац!“), тријеналне изложбе позоришног плаката и фотографија у позоришној уметности, регионалне драматуршке радионице, стручне трибине...

Али, и друге делатности Стеријиног позорја врло су битне. У склопу институције делује Издавачки центар који стоји иза једног од само неколико најдуговечнијих позоришних часописа у свету, „Сцене“ која безмalo излази већ скоро пола века у континуитету. Документационо-истраживачки центар поседује збирке са преко 6000 позоришних плаката, 35000 фотографија, рукописних драмских дела... док је „Годишњак позоришта Србије“ (раније Југославије, па Србије и Црне Горе) незаменљива публикација за сваког иоле озбиљног проучаваоца позоришних репертоара и

театарских кућа на овим просторима. Центар за међународну сарадњу омогућава непрекидну комуникацију са најзначајнијим институцијама у свету, али и пружа велику помоћ у раду Националној секцији међународног удружења позоришних критичара и театролога, као и Српској секцији међународног позоришног института, који су регистровани при Позорју.

Све ово упућује на закључак да Стеријино позорје јесте институција и фестивал од националног значаја, и да стога, понекад бурне реакције на сва дешавања око Позорја, јесу природне, очекиване, добро дошли и неопходне, јер ће само на тај начин оно бити у могућности да се прилагоди друштвено-историјском контексту у коме позоришна уметност обитава и одговори на све изазове будућности који су дефинитивно пред нама.

Јелена Поповић

ТЕАТАР ФЕСТ „ПЕТАР КОЧИЋ“ 2012

Последњом премијером у сезони 2011/2012 – „Виктор или Дјеца на власти“ Рожеа Витрака, у режији Филипа Гринвалда, у Народном позоришту Републике Српске отворен је петнаести Театар фест „Петар Кочић“. У много чemu другачији од претходних, фестивал је и пре самог почетка привукао велику пажњу јавности, карте за све представе су распродате у само неколико сати, новинари су нестрпљиво ишчекивали одлуку овогодишњег селектора Славка Милановића, драматурга Народног позоришта у Београду, а студенти и људи из бранше који су до само дан пред почетак Театар феста, у Новом

Саду пратили 57. Стеријино позорје, пожурили су да се због овог догађаја врате у Бањалуку пре свечаног отварања.

Селектор у свом извештају, објављеном тим поводом у првом броју „Агона“, под насловом „Драмски текст или текст за сцену (Бешешке уз селекцију Театар феста „Петар Кочић“ 2012)“, петнаестогодишњицу постојања фестивала, а самим тим и свој одабир представа, истиче као повод за отварање питања његовог разлога постојања, разматрајући две основне програмске одреднице: савремени појам драмског текста и регионални карактер манифестације. Из тог разлога

се, поред поменуте представе Народног позоришта РС, на програму ове године нашло се још шест представа, из Србије, Хрватске, Црне Горе и Босне и Херцеговине. У питању су „Драма о Мирјани и овима око ње“ Ивора Мартинића, у режији Иве Милошевић (Југословенско драмско позориште), „Пошто паштета?“ Тање Шљивар, у режији Снежане Тришић (Атеље 212), „Ласице“ Бојане Мијовић, у режији Стевана Бодроже (Црногорско народно позориште), „Мрзим истину“ Оливера Фрљића, (Театар &TD), „Кад би ово био филм“ Алмира Имширевића, у режији Дина Мустафића, (Народно позориште Сарајево) и „Бунар“ Радмиле Смиљанић, у режији Егона Савина, (Установе културе „Вук Караџић“, радионица интеграције и фонд „Круг“).

Жири овогодишњег Театар феста радио је у саставу: Младен Матерић, редитељ, Стела Корљан, кореограф, и Ранко Рисојевић, књижевник. Поред овог, истим поводом је пред сам почетак фестивала, делао још један жири – онај који је имао задатак да награди најбољи комад на конкур-

су за оригинални драмски текст, који је први од новина овогодишњег Театар феста: др Лука Кецман, мр Мирослав Мики Радоњић и др Дарко Лукић. Награђени драмски текст „Кандило у розаријуму – историјска фуснота“, на конкурс пристигао под шифром „Алексије Д. 1917“, дело је Тихомира Стевановића, које је у целости објављено у првом броју овог часописа, уз извештај жирија.

За најбољу представу проглашен је „Бунар“, за несвакидашњи квалитет свих елемената позоришног дела и највиши степен њихове обједињености. Четири равноправне глумачке награде жири је доделио Мирјани Караповић, за улогу Мирјане у представи „Драма о Мирјани и овима око ње“, Ивани Рошчић за улогу Слађане у представи „Мрзим истину“, као и Јови Максићу за улогу Милоша и Радмили Живковић за улогу мајке у представи „Бунар“.

Награду за најбољу режију понео је редитељ најбоље представе овогодишњег фестивала – Егон Савин, „за храброст редитељског опредељења и досљедну и рафинирану

реализацију“, како стоји у саопштењу жирија.

Награду за најбољу музiku добио је Дамир Имамовић, аутор музике за представу “Кад би ово био филм”. За најбољу сценографију, проглашено је сценографско решење Горчина Стојановића у представи “Драма о Мирјани и овима око ње”.

За најбољу драму овогодишњег фестивала проглашен је „Бунар“ Радмиле Смиљанић, чија је, треба рећи, прва представа „Балон од камена, моја сјећања“ праизведена управо на даскама Народног позоришта РС, 2009. године. Награду за текст изведбе (драмски текст развијен у процесу рада на представи) добио је Оливер Фрљић, за комад “Мрзим истину”. Он је добитник и специјалне награде “Корак у храброст”, трочланог жирија Радио-телевизије Републике Српске, за најхрабрији искорак у уметничком промишљању.

Као и сваке године, након свих представа, до касно у ноћ се разговарало за округлим столом који је ове године водила др Наташа Глишић. Иако театар фест још увек није добио свој билтен, први

корак је ипак учињен одлуком организатора да ове године покрене и радионицу позоришне критике, коју је водио професор Рашко В. Јовановић, а учесници су били драматурзи, театрологи и новинари бањалучких медија. Поред ове, организоване су и радионице сценског покрета и балета, које су водили Младен Матерић и Стела Корјан.

Још једна важна новина обележила је овогодишњи фестивал. Народно позориште РС позвало је дипломиране драматурге са Академије умјетности Бања Лука, да напишу и, уз помоћ својих колега – младих редитеља и глумаца са исте академије, поставе и као пратећи програм следећег Театар феста изведу своје драмске комаде, настале под вођством др Радета Симовића и др Бранка Брђанина, кућних драматурга НПРС.

Током осам дана фестивала, осим представа, у Народном позоришту организована су предавања и промоције. Тако су љубитељи театра могли да чују предавање др Маје Волк о Стриндбергу, поводом обележавања сто година од смрти писца. Представљене су

Сезона фестивала

књиге „Аристотел или вампир западног позоришта“ Флоранса Дипона и „Античко позориште“ Гвида Падуана, у издању „APC сцене“ и Издавачке куће „Clio“. Такође, одржане су и промоције књига „Позоришни живот, живот позоришта“ Луке Кецмана, „Драма и идентитет“ и „Драма Републике Српске“ Радета Симовића, као и првог броја часописа „Агон“.

Последње фестивалске вечери, у част награђених, глумци Народног позоришта РС извели су представу „На дну каце“, напи-

сану под псеудонимом „Павле Теодоровић“, а режирану од стране кућног редитеља – Николе Пејаковића.

Овогодишњи Театар фест „Петар Коџић“ протекао је у знаку осавремењавања, подмлађивања и обогаћивања комплетног програма. У нади да ће се сви нови садржаји претворити у праксу, као и да ће наставити да негује домаћи драмски текст, остаје нам да чекамо почетак јуна 2013. године и 16. Театар фест „Петар Коџић“.

Др Лука Кецман

ФЕСТИВАЛ ФЕСТИВАЛА, ТРЕБИЊЕ 2012.

Како ми моји позоришни записи казују, у години припрема за нови миленијум 2000. године, група позоришних радника и истинских познаваоца културе из Републике Српске, Србије, Црне Горе и града Требиња, интензивно је припремала догађај од изузетног значаја за српску културу. Жеља им је била да остваре Дучићев сан у којем је Требиње велики град културе. Град који то заслужује по много чему, а понејвише захваљујући својој дугој историји, култури, људима и неисцрпној инспирацији свим ствараоцима овога света. Остварили су то и материјализовали кроз манифестацију названу

Требињске љетње свечаности, у којој централно место припада Дучићевим вечерима поезије и позоришном *Фестивалу фестивала*. Прва манифестација је логичан дут према принципу српске поезије, док је друга, заправо, својеврстан наставак некадашњег *Фестивала драмских аматера Југославије* коме је Требиње било домаћин пуних 20 година, од 1971. до 1991. године. Сада је то фестивал који окупља најбоља аматерска позоришна остварења из Републике Српске, ФБиХ, Србије и Црне Горе, али и она остварења која то завређују, а по одлуци селектора фестивала, сва изведена на једном од језика три кон-

ститутивна народа. Обнављање овог некада врло угледног и престижног фестивала, међу позоришним ствараоцима, у граду подно Леотара је дочекано са одушевљењем. Из године у годину фестивал је растао. Мењали су се чланови уметничког Савета, организационог Одбора, жирија, водитељи окружлог стола и наравно учесници у такмичарском делу. Пропозиције Фестивала су временом претрпеле одређене измене, понајвише у делу у којем се Фестивал отворио према свим просторима бивше СФРЈ, те истакао позоришни квалитет као основни предуслов за учешће на њему. Уведена је позоришна радионица као пратећи, стваралачки и едукативни део фестивала, која је врло брзо постала интересантна за велики број драмских аматера. Такође, број пратећих програма: музичких, филмских, поетских и мултимедијалних је из године у годину растао што је овом фестивалу додавало једну димензију више. Посебно се издвајају „Фестивалске новости“, позоришни билтен, које су од првог дана постале заштитни знак фестивала. Уређивање врло тачно, озбиљно, позоришно и

надасве духовито, са правом мером херцеговачке ведрине и смисла за живљење, данас су право архивско благо за све театрологе у Републици Српској, БиХ, Србији, Црној Гори, али и просторима који разумеју српски језик, којим су писане.

Ове године, 55. пут, фестивалску завесу је подигао глумац Петар Божковић, говорећи поему Матије Бећковића „Ћераћемо се још“, пред препуном салом Дома културе. У званичној конкуренцији Фестивала су наступила следећа позоришта: Колашинско аматерско позориште (Миро Гавран: Чехов је Толстоју рекао збогом), Позориште Тотал Високо (Алфред Жари: Краљ Иби), Трстеничко позориште (Душко Радовић: Женски разговори), Градско позориште Требиње (Небојша Ромчевић: Лаки комад), Позориште Масука Велика Плана (Н. В. Гогољ: Женидба) и Ђелопољско позориште (А. П. Чехов: Галеб). Ово последње је и награђено за најбоље остварење на фестивалу.

Општа оцена је да је ове године квалитет представа био на изузетном нивоу, те да фестивал иде у ред оних манифестација

које су у самом врху. Никако се не сме заборавити да је ово једини међународни фестивал позоришних аматера и да сличног нема у окружењу. Поједине представе су својим свеукупним наступом одавале утисак професионалних ансамбала, али са потпуном свешћу о томе да они то чине из љубави према позоришној уметности.

Ако би се неким поводом правио списак данашњих успешних и признатих глумаца и редитеља, међу њима би се већина пронашла у списку учесника Фестивала фестивала. Зато је он свима изузетно драг и сви му се враћају са радошћу. Из тог разлога је и сачињена ова забелешка.

Јелена Поповић

20. СУСРЕТИ ПОЗОРИШТА/КАЗАЛИШТА ЛУТАКА БИХ, БУГОЈНО, 2012

Сусрети који су ове године у Бугојну одржани по двадесети пут, редак су и драгоцен пример како се у шест фестивалских дана може испричати шта се догађа са луткарском уметношћу, како у Босни и Херцеговини, тако и у региону. У конкуренцији смо погледали пет представа, које долазе из различитих продукција, а које сведоче о ономе што се у луткарству дододило између два фестивала: „Шуму на крају свијета“ Позоришта лутака Мостар, по тексту и у режији Неџада Максумића; „Бајку о рибару и рибици“ Позоришта Игралишта Радилишта Лакташи, Александра

Сергејевича Пушкина, у режији Јелене Медић; представу „Тобија“ Луткарског казалишта Мостар, Здењека Флоријана, у адаптацији и режији ансамбла Луткарског казалишта Мостар; представу „Дјевојчица са шибицама“ Студија луткарства Сарајево и АЛТТЕА-ТАР, Ханса Кристијана Андерсена, а у драматизацији и режији Дубравке Зрнчић-Куленовић; и „Чаробњак из Оза“ Ђечијег позоришта Републике Српске, Лајмена Френка Баума, а у адаптацији и режији Славча Маленова.

Стручни жири је радио у саставу: Ферид Кајица, Дубравко Торјанац и Јелена Поповић. За

најбољу представу проглашена је сарајевска „Дјевојчицу са шибицама“, која је понела и награду за најбољу глумицу (Алена Џебо-Хећо, за улогу девојчице), награду за најбољу адаптацију и режију (Дубравка Зрнић-Куленовић) и за најбољу креацију лутака, сценографију, костимографију и светло (Наида Беговић и Адиса Ватреш). Дечји жири је сматрао другачије. Најбоља представа по њиховом мишљењу је бањалучки „Чаробњак из Оза“, мјузикл који је са овог фестивала понео и награде стручног жирија за најбољу оригиналну музiku (Петру Џанкову), и најбољег глумца (Ђорђу Јанковићу, за улогу страшила).

Иако су обе представе рађене са пуно љубави и промишљања о ономе што дете осећа, ипак се ове две представе по својој тематици, атмосфери и поруци, дакле – суштински, веома разликују. Није реткост да се одлуке стручног жирија и жирија публике не подударају, али се баш у овом случају намеће питање – због чега деца бирају забавне, расправе, авантуритичке теме, радије него оне које их најнежније дирну, или растуже? Оваква ситуација

би могла бити последица вишегодишњег потцењивања дечије пажње, разумевања и доживљаја уметности, са једне, и утицаја крајње неуметничких медијских садржаја са друге стране. И сама позоришта већ дуже време подилазе најмлађој публици пружајући им искључиво оно што их забавља, весели и засмејава, као и оно што су навикли да гледају на малим и великим екранима. Деца воле стих, деца воле ритам, воле раскошне сценографије, смешне лутке и срећне крајеве. То је чињеница. Али не знам с којим правом се деци већ годинама уназад ускраћује могућност да у театру заиста науче понешто и о тужним причама, несрећним људима и страшним судбинама, када оне нису лаж, и када им театрар може помоћи да преиспитају свој однос према њима. Дубравка Зрнић Куленовић је са необичном храброшћу и одговорношћу према тананим дечјим осећањима, представом „Дјевојчица са шибицама“ вратила дете на место озбиљног посматрача. Она му је већ у првим сценама рекла да његови дланови неће пљескати у ритму лаког сонга, него ће осећати хладноћу дече без рукавица,

љубави и заштите. Својим речима (као писац адаптације бјаже) и редитељским поступцима, она је детету пружила могућност да у представи одрасте макар за један дан и да за макар један корак буде ближе и спремније за живот, који није увек бајка са срећним крајем. Посматрала сам децу у сали. Између тих малих, замишљених главица, могла сам јасно да осетим немир који је ова представа изазвала у њима. Не само због теме, већ и због тога што нису навикли да се у театру прављеном за њих, може и бринути, туговати, па и заплакати.

Далеко од тога да се осталае представе нису бавиле озбиљним темама и великим поукама. Из Лакташа нам је допутовала представа „Бајка о рибару и рибици“, која се бавила људском похлепом, из Мостара две представе од којих једна („Шума на крају свијета“) расветљава еколошке проблеме, а друга („Тобија“) проблеме одрастања, прихватања самог себе и тежак однос појединца према окolini, а из Бањалуке већ поменути мјузикл („Чаробњак из Оза“), који се бави жељама савременог човека. Ипак, у мно-

гим од тих представа су велики захтеви које су редитељи поставили најпре пред себе, а онда и пред глумце, или луткаре, једноставно засенчили оно што би требало да буде у првом плану. Тако се неретко деси да најважније речи текста остају нечујне због смеха изазваног гегом, или дечјег пљескања у току песме.

Оно што се деци највише сведело у представи „Чаробњак из Оза“ (што се осетило у њиховој реакцији, а касније потврдило и наградом дечјег жирија), допало се и стручном жирију. Није лако поставити мјузикл у данашње време, не само финансијски, већ и организационо. Треба водити рачуна о сензибилитетима више уметника окупљених око једне идеје – од самог редитеља, преко текстописаца, композитора, сценографа, костимографа, дизајнера лутака, глумца, кореографа, па до техничара који у сваком тренутку морају да буду на висини задатка, како би један велики пројекат као што је „Чаробњак из Оза“ живео на сцени онако како живи у играном, или анимираном филму. Управо из тог разлога жири је представи и доделио на-

граду за најбољу оригиналну музику, првенствено као својеврсну похвалу за храброст позоришта да један захтеван музичко-сценски жанр стави на репертоар, и глумцима који су нумере у представи убедљиво интерпретирали. Сасвим сам сигурна да је управо музика ове представе оно што је децу анимирало, развеселило и, на послетку, нагнalo да је награде. Ипак, то нису и не смеју бити једини разлози због којих театар за децу постоји. Ова врста позоришта, поред забавног, има и озбиљан педагошки задатак. Ако се додги да се дечје импресије након одигране представе сведу само на ликовност, или пропратне ефекте представа, а да представа суштински не заголица њихову машту, не уплаши их, охрабри, освести или подучи, онда бисмо добили дечји театар као искључиво облик илustrације одређених реалистичних, или бајковитих слика. Театар као такав, на жалост, више никоме не би био потребан, јер деца имају довољно маште да прозни предложак оживе у својој свести, некада и далеко успешније од одраслих.

Бугојански луткарски фестивал је отворен за сва професионална позоришта лутака из Босне и Херцеговине, и захваљујући томе, ове године је у такмичарском делу програма наступило и мало Позориште Игралиште Радилиште из Лакташа. Ова млада и не тако бројна позоришна трупа (настала 2009. године) стала је раме уз раме са великим продукцијама и театрима са много дужом историјом и фестивалским искуствима. Ово позориште је управо на овогодишњим сусретима у Бугојну имало прилике да се први пут представи на једном професионалном фестивалу. Међу члановима трупе има и професионалаца, и аматера, а целокупан њихов рад је заснован првенствено на ентузијазму и истрајности да се упркос минималним средствима професионално баве театром за децу. Њихов труд смо препознали и подржали специјалним признањем за храбро и доследно промовисање луткарства кроз рад мале трупе као ванинституционалног модела театра, у организационом и креативном смислу.

Ипак, оно што ће остати у најсветлијој успомени на овогодишње бугојанске луткарске сусрете, јесте пратећи програм фестивала који је, у много чему био успешнији од оног такмичарског. Луткарском радионицом Едија Мајерона прошле године је остварена замисао организатора да сви љубитељи луткарства (без обзира да ли су професионалци, или аматери, луткари или само глумци) добију прилику да током фестивала раде са лутком и уче од најбољих у овом послу. Ове године, организоване су две радионице. Деца су се свакодневно дружила са Биљаном Анђелић, чија је представа „Помијешане бајке“ (Омладински улични театар Приједор), отворила овогодишње сусрете, појавом гранд гињола, а која је деци кроз игру представила улични луткарски перформанс. Глумци, људи из струке и сви остали, заинтересовани за луткарство, учествовали су у радионици „Марионета - идеја, конструкција, анимација“, коју је водио Дубравко Торијанац.

У оквиру пратећег програма, приказан је пристојан број гостујућих представа, из целог

региона. Хрватско народно казалиште Вараждин извело је представу „Братац Јагленац и сестрица Рутвица“, према тексту Иване Брлић-Мажуранић, а у режији Дубравка Торјанца. Позориште лутака „Пинокио“ из Земуна одиграло је последње вечери, у част победника, представу „Аладинова чаробна лампа“ према тексту Александра Новаковића, у режији Николе Завишића. Овај ансамбл извео је и десетоминутну етиду – лутка марионета. Изведене су и луткарске представе студената, које су изазвале одушевљење, како публике, тако и старијих и далеко интереснијих колега. Умјетничка академија Осијек представила је испитне представе студената треће године глуме и луткарства: „Почетак краја“, студента Твртка Штајџера, и „Сретни краљевић“, студенткиње Јустине Војаковић-Финглер. Академија сценских умјетности Сарајево приказала је испитне представе студената 4. године глуме, из предмета Луткарство: „Пепељугу“ (играли су Адмир Шеховић, Ајла Хамзић, Борис Карготић, Ена Курталић, Ивана Војновић и Стаса Дукић). Своје прве луткарске кораке на овом

фестивалу направили су и најмлађи учесници - чланови Ђечјег позоришта Еко Арт Бугојно, који су извели представу „БАСНОСПЛЕТ“, под вођством Сање Крињаћић. Стручни жири је овој трупи доделио посебну похвалу, којом је извођаче и педагога желео да охрабри у развоју луткарске уметности у граду Бугојну, јер својим радом и резултатом на најлепши начин бране постојање Луткарске републике.

Већ другу годину заредом, на овим сусретима одржавају се и сценска читања студената драматургије. Ове године су се студентима са бањалучке Академије придружили и студенти из Сарајева. Прочитане су драме „Кућа изгубљених ствари“ Тијана Јозић, и „Кливорољубикс“ Бориса Милановића, студената 4. године драматургије на Академији умјетности Универзитета у Бањој Луци, као и „Горчин и Косара“ Џејне Авдић и „Златорог“ Малика Пашића, студената треће године драматургије на Академији сценских умјетности Сарајево. Оваква пракса фестивала редак је пример промовисања и неговања домаћег драмског текста, али и

јединствена прилика да се студенти драматургије упознају са радом својих колега са других академија, као што то студенти других смерова чине одавно, на многим позоришним и филмским сусретима.

Посетиоци фестивала су имали прилику да погледају и изложбу лутака „Хинаматсури“ из Јапана, и изложбу академског скулптора Антонија Џолана, као и да присуствују промоцији књиге „Принцеза Ариел и Yo“ Љубице Остојић. Осим Бугојанске публике, две представе из овогодишњег програма погледала су и деца у Травнику („Братац Јагленец и сестрица Рутвица“), и у Горњем Вакуфу/Ускопљу („Дјевојчица са шибицама“).

Након свих представа разговарало се за окружним столом чији је водитељ ове године био Страјо Крсмановић. Треба рећи и свакако похвалити број људи који присуствује овим разговорима, без обзира да ли су из струке или не, као и веома конструктивну и пријатну расправу о представама, што није чест случај на разговорима овог типа. Вредни људи из редакције билтена

фестивала (Неџад Милановић, Сенада Милановић, Аида Шошић, Ермина Мусић, Суад Велагић, Јасмина Млађо и Ђедин Ђатић Бато), забележили су све што је речено за округлим столом, тако да ће, упркос недостатку писане позоришне критике у билтену, најважнија мишљења и утисци о представама ипак остати записани.

Захваљујући обнови Сусрета позоришта/казалишта лутака БиХ, 2008. године, у организацији Културно-спортског центра Бугојно,

не наставља се само некадашња традиција, већ се показују и јасне тенденције да се у овај град врате све „живе лутке“ из некадашње Југославије, баш као што се то догађало на првих петнаест сусрета, од 1971 до 1990. и на Бијеналу југословенског луткарства у Бугојну од 1979. до 1989. године. Многим фестивалима у региону (и не само луткарским), недостаје количина амбиција и посвећености коју показују сви који стоје иза Сусрета позоришта/казалишта лутака БиХ.

Тијана Јозић

11. МЕЂУНАРОДНИ ФЕСТИВАЛ ПОЗОРИШТА ЗА ДЈЕЦУ

Ово је једанаеста година како Дјечије позориште Републике Српске *Међународним фестивалом позоришта за дјецу* бањалучкој публици пружа могућност да провири у један другачији свет луткарства, да види нешто ново, савременије и модерније, не одлазећи из свог града.

Фестивал је отворен 6. октобра премијером представе *Плава птица* која је окупила скоро читав ансамбл Дјечијег позоришта Републике Српске. Редитељ Алексеј Љељавски је под утицајем аутора *Плаве птице*, Мориса Метерлинка (једног од представника симболистичке драме) направио

представу која одудара од већине представа које пратимо на бањалучкој сцени. То кажем пре свега, зато што у овој представи највећу пажњу окупира визуелни идентитет представе (сценографија, костими, лутке) на којем је радила Ана Викторова.

Овог су се октобра, у граду на Врбасу представили театри из девет држава, одигравши петнаест представа које су биле у конкуренцији за фестивалске награде. Оно што последњих пет година *Међународни фестивал позоришта за дјецу* чини нарочито занимљивим је представљање луткарства једног народа (Пољске,

2007, Бугарске, 2008, Немачке, 2009, Русије, 2010, и Србије, 2011) тако да је ова фестивалска 2012. година била у знаку словеначког луткарства: у Бањој Луци су гостовала четири словеначка театра (Луткарско позориште, Мини театар и Позориште Глеј, из Љубљане и Луткарско позориште из Марибора) одигравши пет представа. Осим тога, у циљу бољег представљања развоја луткарства једне земље, већ се неколико година, организује изложба најлепших играјућих лутака из професионалних театара земље чијем луткарству фестивал посвећује највише пажње. Представе које су овом приликом дошли из Љубљане и Марибора, и изложба *Најљепших играјућих лутака Словеније* која је за време фестивала била постављена у холу Дјечијег позоришта РС, дали су нам прилику, и натерале нас, да застанемо пред уметношћу луткарства овог народа: из Словеније је допутовала једна вредна ревија правог луткарског умећа, из сваке представе јасно се чита да је луткарство у тој земљи неговано одувек. Такође, у оквиру пратећег програма фестивала организована је и

промоција словеначког луткарства коју је представио редитељ и професор луткарства Едвард Мајарон.

Ове су се године, у програму фестивала нашле и две представе намењене одраслима. Ради се о представама *Доктор Фауст* Луткарског позоришта из Љубљане, и *Пикова дама* Луткарског позоришта Гродно из Белорусије.

Пикова дама је настала на основу руске кратке приче која комбинује традиционално луткарство са драмом Александра Пушкина и оперском музиком Петра Иљича Чајковског. Постављање овако великих имена на сцену луткарског позоришта је несумњиво нешто што одмах привлачи пажњу. Причање приче о кривици и казни, беспрекорном игром, маестралним анимирањем лутака, уз фантастичну музичку подлогу, је позоришни догађај који дуго након аплауза тера публику на размишљање.

Доктор Фауст је драгоценна представа у луткарској историји, настала 1938. године у *кућном* позоришту Милана Клеменчића, а четрдесетак година затим је по први пут изведена у Луткарском

позоришту у Љубљани. Уникатне Клеменчићеве минијатурне марионете (изложене у холу Ђечијег позоришта, са осталим словеначким луткама) и њихове верне копије (коришћене у представи) су својом необичношћу изазвале позитивне коментаре фестивалске публике, а представа *Доктор Фауст* је целокупан утисак о фестивалу подигла на виши ниво.

Осим Словеније, својим луткарским умећем се, ове године, представило још осам држава: Бугарска, Немачка, Република Белорусија, Пољска, Република Чешка, Црна Гора, Босна и Херцеговина и Србија. Сваки театар је на посебан начин остварио комуникацију са најмлађима, и својим начином маштања, и разноликим осмишљавањем више или мање бајковитих прича, деци пласирао најважније људске и животне вредности као што су срећа, пријатељство, верност, храброст и љубав на првом месту.

Када је реч о малим али у уметничком смислу веома великим и вредним остварењима, треба свакако поменути представу *Кад је Шлемил ишао у Варшаву*, Луткарског позоришта Марибор,

Словенија. Помоћу старинског креденца, модификованог тако да пружа разне могућности у причању приче о једном необичном путовању у Варшаву, троје глумаца су направили одличну представу о сновима и о томе како срећа живи у човеку и месту у којем је рођен, па је зато свака потрага за њом заправо пут у себе.

Представа *Телефон* је оригинална прича о томе како је једна справа намењена да спаја људе заправо одговорна за њихово отуђење. Пре свега, представа коју води добро увежбан ансамбл – ако узмемо у обзир то да је једна од глумачких награда додељена за колективно глумачко остварење у овој представи, и то да су њени аутори добили награду за режију, јасно је о каквим се карактеристикама глумачке трупе ради.

Чувајући добро познате мотиве из бајке о Снежани, представа *Сњегуљица* Мини театра, Љубљана, из Словеније је избегла идиличну атмосферу шуме и природе, кроз радњу која је смештена у мрачни рударски град. Стварност притиснута утицајем велике еколошке кризе добија нови об-

лик, тако да је град пун справа и знакова новог, модерног доба, заправо место у коме свако може пронаћи себе и уживати у срећи. Представа *Сњегуљица* открива потпуно ново схватање среће говорећи о другачијем тумачењу стварности.

Стручни жири, у саставу: Јован Ђирилов, театролог и уметнички директор Фестивала БИТЕФ, Београд, (председник), Едвард Мајарон, редитељ и редовни професор, Љубљана, (члан) и др Лука Кецман, театролог, доцент на Академији умјетности Универзитета у Бања Луци, (члан) је једногласно донео одлуке о додели награда за најбољу режију, сценографију, Гран-при фестивала, и пет равноправних глумачких награда. Глумачке награде су добили: Јуна Орник за креацију у представи *Лаланит*, Луткарско позориште Љубљана, Словенија; Миха Безељак за улогу Щлемила у представи *Кад је Щлемил ишао у Варшаву*, Луткарско Позориште Марибор, Словенија; Бране Вижинтин за улогу Јаромира у представи *Како је Јаромир трајсио срећу*, Позориште Глеј Љубљана, Словенија; Маркета

Сикорова за креацију у представи *Три прље*, Наивног позоришта из Либереца, Чешка Република; пета глумачка награда додељена је за колективну креацију у представи *Телефон*, Драмско-луткарског позоришта Иван Радоев, Плевен, Бугарска.

Награду за најбољу сценографију добио је Свјетлан Јунаковић за остварење у представи *Кад је Щлемил ишао у Варшаву*, Луткарског позоришта Марибор, Словенија. Награда за најбољу режију додељена је Боњи Лунгову и Константину Каракостову за редитељско остварење у представи *Телефон*, Драмско-луткарског позоришта Иван Радоев, Плевен, Бугарска. Гран-при фестивала, награда за најбољу представу у целини припао је представи *Сњегуљица* у режији Марека Бечка и извођењу Мини театра Љубљана, Словенија.

Додељена је и Специјална награда представи *Пикова дама* у режији Олега Жутгђе и извођењу Луткарског позоришта Гродно, Република Белорусија, а њу је уручио директор фестивала Предраг Ђелошевић, на свечаном затварању 11. октобра.

Последње вечери фестивала је, у част победника, ансамбл Позориштанца Пуж из Београда, играо представу *Свирано де Бержерак*, аутора Игора Бојовића а у режији Југа Радивојевића. Ова авантура чувеног Сирана је, својим заводљивим и ведрим стиховима допринела томе да затварање 11. Међународног фестивала позоришта за дјецу прође у лагодној атмосфери пуној смеха и позитивног расположења.

Из године у годину, Међународни фестивал позоришта за дјецу овдашњој публици нуди квалиитетну селекцију представа. Овај фестивал с једне стране пружа увид у свет луткарства других народа, а са друге, даје прилику и смернице домаћим ауторима да на другачији начин погледају на уметност луткарства које је, наравно препуну необичности и неограничене маште.

КЊИГЕ О ТЕАТРУ

Др Наташа Глишић

ДОКУМЕНТ О ВРЕМЕНУ И СТВАРАЛАШТВУ

Лука Кецман: ПОЗОРИШНИ ЖИВОТ, ЖИВОТ ПОЗОРИШТА
2000-2010, *Арт принт*, Бања Лука, 2011.

Театролошка литература је, по правилу, права реткост, тако да свака књига која угледа светлост дана, представља празник вредан пажње. Познато је да позоришна представа егзистира искључиво као непосредна комуникација, увек ефемерна, ограничена на време и место сценског извођења и као таква остаје у сећању публике. И поред најелоквентнијих и најподробнијих описа представе из пера најдаровитијих стручњака и мајстора речи, свака реконструкција и критика су

недовољне, варљиве, субјективне и прелазе у домен апокрифног. Речи увек узмичу пред чином позоришне представе. У књизи „Мала филозофија позоришне критике“, у њеном уводном делу под насловом *Позориште, позориште* Јован Христић подсећа да је “медијум позоришне критике трајнији је од медијума позоришта“, а да је позориште једина уметност која не може трајањем да се супротстави критици. „Та, ничим заслужена предност позоришне критике над позориштем“, наставља

Христић, „чини да се позоришна критика може најбоље дефинисати као савршен злочин.“ Ипак, нешто даље у тексту Христић наставља: „Позоришна критика није само савршено убиство, она је и савршено сећање. Онај ко не воли да се сећа, боље да не пише позоришну критику, пошто је позоришна критика пре свега трагање за несталим временом, уживање у томе да се дозве нешто што је прошло, што се неће поновити, што је отишло у неповрат, вештина којом би требало да се баве сангвеници и колерици, јер једино умеју да језик начине довољно жустрим како би нам у неком изменјеном споју речи помогао да се сетимо неког покрета, једне интонације, једног распореда фигура у простору, у којима смо открили неко изненадно и драгоцено значење, нашу судбину.“

Ипак, позоришна критика је она неопходна линија комуникацијског канала – веза између представе и гледалаца, а циљ јој је да отклони све шумове у комуникацији на путу од пошиљаоца до примаоца поруке, да евентуална неразумевања де-

кодира и приближи коду публике, те открије значење и вредности представе. Због тога, позоришни критичар треба да поседује високе стручне, етичке и естетичке квалитете, али и да буде у току са друштвеним дешавањима и стварним животом, како би представу о којој пише сместио у одређени контекст и вредновао, те препознао нове снаге и универзалне вредности у односу на оне тренутне.

Универзитетски професор, доктор театрологије, дабро-амерни гледалац и човек који истински воли позориште Лука Кецман пише позоришну критику, прати премијере представа, позоришне фестивале, учествује у раду жирија, селектор је појединих фестивала и наставник, педагог и предавач историје српског позоришта и драме. Лука Кецман је и писац драма за децу сабраних укњизи „Клунина бајка о чаробној чесми“ (Бесједа, Бања Лука, 2007) аутор две театролошке студије „Драмско обликовање у приповеткама Петра Коџића“ (Академија умјетности, Бања Лука, 2005) и „Петар Коџић на сцени Народног

позоришта Републике Српске“ (Art print, Бања Лука, 2009).

Своје позоришне критике објављиване у дневним новинама „Глас Српске“, радости, неспокојства, сумње, записи, промишљања, сугестије, путописе и белешке из позоришног живота и живота позоришта, Кецман је сакупио и објавио укоричене, на страницама једне књиге. Ови аналитички текстови остају као путоказ за разумевање представе, једног дана када се она скине са репертоара, сведочанство једног времена, културне политике, репертоара позоришта, сценског сведочења о дијалогу нових генерација савременика са текстовима класика. Прва деценија 21. века и најзначајнији позоришни догађаји, којима је аутор, сведочио, постали су трајни документ за неке будуће истраживаче позоришта, времена, епохе, почетка једног столећа.

Књиге сакупљених позоришних критика су права реткост. У Босни и Херцеговини, тог захтевног и мало признатог, али драгоценог подухвата, прихватили су се чувени др Јосип Лешић, историчар позоришта, драмски и

телевизијски писац, романописац, позоришни критичар „Ослобођења“ и Лука Павловић, песник, писац радио-драма, сценариста и позоришни критичар „Ослобођења“ (од 1955. године стални књижевни и позоришни критичар) и сарадник најугледнијих листова и часописа. Захваљујући његовим надахнутим критикама од заборава су остале отргнуте и сачуване за странице културне историје многе значајне позоришне личности, појаве, глумачке креације, заблуде, успони, падови, заноси, промашаји и достигнућа света театра. Укоричени и објављени у издању сарајевске „Свјетlostи“ сви ти текстови сместили су се у три тома заједничког наслова “Позоришне хронике“ (1966, 1972, 1978), којима треба додати и књигу „Простори театра“ која завршава тај низ.

Имењак старијег колеге Кецман, наставља овај низ књигом „Позоришни живот живот позоришта“. О премијерама Народног позоришта су писали Предраг Лазаревић, Ранко Рисојевић, Младен Шукало и други, али до сада није на једном месту сакупљена сва критика која је писана. Пред

нама је у овој књизи сакупљена грађа која осликава стање у позоришту и позоришни живот у протеклој деценији пре свега у Републици Српској, а потом и у Босни и Херцеговини. Протекла деценија бележи низ промена и почетком новог века оно неуротично стање које увек прати смену столећа, крај једне и почетак неке друге епохе, а у позоришном животу бројне позитивне промене којима су свакако допринали отварање Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци и нов, свеж, млад кадар који је своје уметничке потенцијале почeo да реализује на сценама у Републици Српској и Босни и Херцеговини. Осим Народног позоришта Републике Српске, Дјечјег позоришта Републике Српске и позоришта у Приједору, основана су и позоришта: бањалучко Градско позориште Јазавац, позориште Град у Градишци, *Невид театар* (који Кецман не помиње), обновљен рад Студентског позоришта Универзитета у Бањој Луци, те отворене вечерња сцена Дјечјег позоришта Републике Српске Атеље 333. Осим у бањалучком Студентском позоришту *Дис*, аматерски израз

негује се у Лакташима, Козарској Дубици, Зворнику, Источном Сарајеву и Требињу. Чак и у фестивалској форми, такмичарског типа.

Др Кецман бележи критике током деценије, прати позоришне премијере у готово свим сезонама Народног позоришта Републике Српске закључно са премијером представе *Мој брат* по тексту Небојше Брадића у режији Милана Каџића, написаног поводом 80 година Народног позоришта Републике Српске и 100 година од рођења великог писца Меше Селимовића, потом премијере Дјечјег позоришта Републике Српске закључно са *Пепељугом* Живомира Јоковића, те фестивале Театар фест 2002, 2003, 2007 и 2009. год. и Међународни фестивал позоришта за дјецу од 2002. до 2007.(од Првог до Шестог фестивала). Лука Кецман прати и Сусрете позоришта/казалишта Босне и Херцеговине у Брчком и то у пет сезона 19. Сусрете: *Јединство различитости*, 20. Сусрете: *Од традиције до модерног*, 22. Сусрете на којима је селектор фестивала и 23. Сусрете позоришта/казалишта: *О сумњи*

и вјеровању и 24. Сусрете: Плодови новог, новог плодови. Кецман је селектор Позоришних /казалишних игара у Јајцу 2009. године и о том захтевном и одговорном послу осим извештаја који обично прати образложение селекције, пише једну топлу путописну причу. Поглавље које обухвата позоришта и представе у Федерацији Босне и Херцеговине, заправо је само осврт на седам премијера Босанског народног позоришта из Зенице.

Лука Кецман, како подједнако прати рад Народног и Ђечјег позоришта иако су ретки они који пишу позоришну критику, а нарочито критику позоришта за децу, тако једнако обраћа пажњу и на аматерско позориште, те даје преглед *Фестивала фестивала* у Требињу од 2002-2010. године.

Поред позоришних критика које говоре о позоришном животу у Републици Српској и Босни

и Херцеговини, Лука Кецман је у овој књизи сакупио и неколико књижевних критика, пре свега театролошке литературе, те путописа и есеја о великанима српског глумишта.

Иако је наизглед „жанровска сваштара“ књига „Позоришни живот, живот позоришта“ сведочи о позоришту као уметности времена, о тренутку чији смо сведоци, о друштву које на свој начин артикулише духовне потребе трагајући за суштином живота. Тако позориште учествује у осмишљавању живота и исказивању смисла и наше заједничке судбине, јер сцена се не може одвојити од потреба и тежњи друштва. Стога, ова књига је документ о времену и стваралаштву и незаобилазна референца у будућим позоришним, социолошким, културолошким и другим истраживањима прве деценије 21. века.

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Часопис за позориште и 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 укљапају се и радови у којима се разматрају шире 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 шире 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 коме је његов рад објављен. Сви чланци пристигли у редакцију подлијежу рецензији од стране два рецензента које одређује уредништво.

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

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

- Наслов рукописа треба да буде кратак и јасан и да одражава и афирмише садржај;
- Рукопис треба да садржи резиме (100 до 250 речи) у коме аутор истиче суштину основних идеја и ставова о питањима која се разматрају о чланку, кључне ријечи на српском (до 10 речи), 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 курсива, или подвучених ријечи и реченица;
- Обим члanka не би требао бити 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 A4, 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 1,25cm. Величину слова треба подесити на 12, а све маргине (горе, доле, лијево и десно) треба да буду по један инч (око 2.5cm);
- Прилоге рукопису (шеме, скице, графиконе) је потребно 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 дела, назив издавача, место и годину публиковања и, по потреби, страницу;
- Уз рукопис, аутор је у обавези да пошаље своје податке: име и презиме, звање, тачну адресу, електронску адресу, контакт телефон, институцију и функцију коју у њој обавља;
- Рукописи се достављају на адресу:

**Народно позориште РС
Краља Петра I Карађорђевића 78
78000 Бања Лука
Република Српска
Босна и Херцеговина,
са назнаком “За АГОН”.**

**Контакт телефон је +38765/722-466; 065/516-981
e-mail: nprs@teol.net
Факс: 051/314-001**

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.

Индекс имена

- Авидић, Џејна – 144
 Агостини, Рената – 65
 Андерсен, Ханс Кристијан – 139
 Анђелић, Биљана – 143
 Аристотел – 134
 Аћин, Даљија – 128
 Ацуши, Такеноучи – 41, 56
 Ацић, Драшко – 128
 Бабић, Милош – 97
 Базин, Андре – 94
 Бањац, Мира – 7, 8, 9
 Барба, Еуђенио – 25, 48, 55, 56, 59
 Баум, Лаймен Френк – 139
 Беговић, Наида – 140
 Безељак, Миха – 150
 Бергам, Марија – 128
 Бети, Емилио – 36, 62, 63
 Бећковић, Матија – 136
 Бјелошевић, Предраг – 150
 Бодрожа, Стеван – 132
 Божовић, Петар – 136
 Бојовић, Игор – 151
 Војс, Јосеф – 57
 Брадић, Небојша – 156
 Брђанин, Бранко – 133
 Бретон, Андре – 55
 Брехт, Бертолд – 33
 Брлић-Мажуранић, Ивана – 143
 Брук, Питер – 16, 24, 25
 Вајермејр, Петер – 45
 Вајс, Петер – 127
 Ватреш, Адиса – 140
 Вебер, Ансельм – 129
 Велагић, Суад – 144
 Велс, Орсон – 89, 90, 93, 95, 96, 97
 Велш, Волфганг – 52
 Вижинтић, Бране – 150
 Викторова, Ана – 147
 Витрак, Роже – 131
 Војаковић-Финглер, Јустина – 143
 Волк, Маја – 133
 Вујошевић, Филип – 129
 Гавела, Бранко – 14, 15
 Гавран, Миро – 136
 Георгиевски, Љубиша – 75
 Глигорић, Велибор – 72
 Глишић, Наташа – 133, 153
 Говедарица, Наташа – 129
 Гогољ, Николај Васиљевич – 136
 Горки, Максим – 18
 Грегор, Улрих – 97
 Гринвалд, Филип – 131
 Гротовски, Јеки – 20, 21, 22, 23, 24,
 25, 26, 27, 32, 35, 46, 51, 55, 57, 66
 Груловић, Бранимир – 89
 Даковић, Невена – 80, 81, 83, 84
 Деретић, Јован – 81
 Димитријевић, Олга – 127
 Димитријевић, Бранко – 129
 Димић, Љиљана – 7
 Дипон, Флоранс – 134
 Драшковић, Боро – 74
 Дукић, Стаса – 143
 Дучић, Јован – 135
 Ђорђевић, Ана – 127
 Естрин, Марк – 93
 Жари, Алфред – 136
 Живковић, Драгиша – 79, 80
 Живковић, Радмила – 132
 Жугјда, Олег – 150
 Завишић, Никола – 143

Индекс имена

- Зрнчић-Куленовић, Дубравка – 139, 140
Иберсфелд, Ан – 81
Ибзен, Хенрик – 18
Илић, Александар – 71
Имамовић, Дамир – 133
Имширевић, Алмир – 132
Јанковић, Ђорђе – 140
Јевтовић, Владимир – 11, 17, 22, 25
Јовановић, Бојан – 7
Јовановић, Рашко – 133
Јозић, Тијана – 144, 147
Јоковић, Живомир – 156
Јунаковић, Светлан – 150
Калдерон де ла Барка, Педро – 26
Караџица, Ферид – 139
Каракостов, Константин – 150
Карановић, Мирјана – 132
Караџић, Милан – 156
Карготић, Борис – 143
Кецман, Лука – 7, 8, 132, 134, 135, 150, 153, 154, 155, 156, 157
Кисловски Лијешевић, Јелена – 129
Кица, Јануш – 129
Клајн, Хуго – 71
Клеј, Џек – 74
Клеменчић, Милан – 148, 149
Коичи, Тамано – 57
Корљан, Стела – 132, 133
Корнеј, Пјер – 18, 32
Кочић, Петар – 131, 134, 154
Крег, Едвард Гордин – 29, 30, 31
Крижан, Силвија – 127
Крињаћић, Сања – 144
Крсмановић, Страјо – 144
Лавкрафт, Хауард Филипс – 52, 53
Лазаревић, Предраг – 8, 155
Ледерер, Ана – 127
Лечић, Бранислав – 127
Лешић, Зденко – 85, 86
Лешић, Јосип – 155
Лијешевић, Борис – 129
Лолић, Милош – 129
Лукић, Дарко – 132
Лунгов, Боњо – 150
Љељавски, Алексеј – 147
Мађарев, Марина – 80, 99
Мајерон, Едвард – 143, 148, 150
Максимовић, Зоран – 7, 8
Максић, Јово – 128, 132
Максумић, Неџад – 139
Маленов, Славчо – 139
Мапатра, Келучаран – 59
Мариво, Пјер – 18
Маро, Акаћи – 43, 46, 52
Мартинић, Иво – 129, 132
Матерић, Младен – 132, 133
Матић, Миливоје – 72
Медић, Јелена – 139
Медић, Николина – 79
Мејерхольд, Всеволод Емиљевич – 33, 66
Мелвил, Херман – 129
Merlo-Ponti, Moris – 40, 61
Метерлинк, Морис – 147
Мијач, Дејан – 126
Мијовић, Бојана – 132
Мил, Ото – 45, 57
Милановић, Борис – 144
Милановић, Неџад – 144
Милановић, Сенада – 144
Милановић, Славко – 131
Милошевић, Ива – 132
Миочиновић, Мирјана – 80
Михајловић, Петар – 127

- Мишић, Јиљана – 66
 Младеновић Ранко – 87
 Млађо, Јасмина – 145
 Мое, Јамамото – 56
 Молијер, Жан Батист Поклен – 19,
 32
 Молинари, Чезаре – 63
 Морис, Чарлс – 52, 58, 59
 Муробуши, Ко – 47
 Мусић, Ермина – 144
 Мустафић, Дино – 132
 Николић, Анђелка – 127
 Нич, Херман – 43, 51, 55, 57, 60
 Новаковић, Александар – 143
 Нушић, Бранислав – 82
 Огњеновић, Вида – 126
 Оно, Казуо – 46, 50, 58
 Орник, Јуна – 150
 Остојић, Љубица – 144
 Павловић, Лука – 155
 Падуано, Гвидо – 134
 Паталас, Ено – 97
 Пашић, Малик – 144
 Пејаковић, Никола – 134
 Пелевић, Маја – 127
 Пипан, Јанез – 127
 Попадић, Јелена – 82
 Поповић, Александар – 79, 80, 81,
 82, 83, 85, 86, 87
 Поповић, Јелена – 131, 139
 Правдић, Иван – 35
 Прадје, Жан-Мари – 60
 Пушкин, Александар Сергејевич
 – 139, 148
 Радивојевић, Југ – 151
 Радовић, Душан – 136
 Радоев, Иван – 150
 Радоњић, Мирослав – 125, 132
 Радуловић, Ксенија – 126
 Расин, Жан – 18, 32
 Рисојевић, Ранко – 132, 155
 Ромчевић, Небојша – 136
 Рошчић, Ивана – 132
 Саварезе, Николо – 48
 Савин, Егон – 82, 128, 132
 Сартр, Жан Пол – 47
 Селимовић, Мехмед Меша – 156
 Селимовић, Хана – 127
 Серл, Џон – 36, 37
 Сидран, Абдулах – 127
 Сикорова, Маркета – 150
 Симић, Небојша – 38, 51, 56
 Симовић, Раде – 133, 134
 Смиљанић, Радмила – 128, 132,
 133
 Спахић, Селма – 128, 129
 Србљановић, Биљана – 129
 Станиславски, Константин
 Сергејевич – 17, 18, 19, 20, 22,
 23, 26, 67
 Стевановић, Тихомир – 132
 Стојановић, Горчин – 133
 Стриндберг, Аугуст – 133
 Танака, Мин – 47
 Тодоровић, Мирољуб – 53
 Толанд, Грег – 89, 90, 92, 93, 95, 96,
 97
 Томовић, Ана – 127
 Торјанац, Дубравко – 143
 Тришић, Снежана – 132
 Ђатић, Един – 145
 Ђирилов, Јован – 150
 Урбан, Андраш – 126, 127
 Фласзен, Лудвик – 27
 Флоријан, Здењек – 139
 Фрајтаг, Густав – 85

Индекс имена

- Фрънх, Оливер – 126, 127, 129, 132,
133
Хамзић, Ајла – 143
Хићиката, Таџуми – 35, 46, 53, 57,
58
Хорикава, Хисако – 47, 51, 60, 61
Хофман, Вернер – 45
Христић, Јован – 153, 154
Цанков, Петар – 140
Чајкин, Јозеф – 26
Чајковски, Петар Иљич – 148
Чекић, Љиљана – 9
Чехов, Антон Павлович – 18, 136
Чехов, Михаил Александрович
– 67
Чебо-Хећо, Алена – 140
Цолан, Антонио – 144
Шато, Доменик – 97
Шварцколхер, Рудолф – 51
Шекнер, Ричард – 56
Шекспир, Виљем – 18
Шеховић, Адмир – 143
Шизуне, Томое – 42
Шилер, Фридрих – 51
Шили, Федор – 129
Шилингер, Џозеф – 50
Шљивар, Тања – 132
Шошић, Аида – 144
Штајнер, Рудолф – 47
Штајцер, Твртко – 143
Шукало, Младен – 155

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Издавач:

НАРОДНО ПОЗОРИШЋЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука

За издавача:

Др Ненад Новаковић

Редакција:

Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања Лука

Телефон +387 65/722-466; 065/516-981

e-mail: nprs@teol.net

Факс: 051/314-001

Лектор:

Мирјана Ковачевић

Штампа:

ГРАФИД, Бања Лука

За штампарију:

Срђан Иванковић

Тираж:

500 примјерака

