АГОН

ГОДИНА VI • БРОЈ 10

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

Часопис **АГОН** има научну оријентацију

Главни и одговорни уредник

Др Ненад Новаковић

Замјеник главног и одговорног уредника

Др Лука Кецман

Извршни уредник

Наташа Кецман

Уредништво часописа

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

ISSN 2233-1581

АГОН

часопис за позориште и визуелне комуникације

ГОДИНА VI • БРОЈ 10

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊОЈ ЛУЦИ
БАЊА ЛУКА, 2017. ГОДИНЕ

САДРЖАЈ

УВОДНА РИЈЕЧ 7

ТЕОРИЈА

Др Лука Кецман

ИМА ЛИ ПОЗОРИШТЕ ИДЕНТИТЕТ? 9

Др Младен Шукало

КУДА ПЛОВИ ОВАЈ БРОД? 13

др Саша Саиловић

НАЦИОНАЛНА ДИМЕНЗИЈА ТЕАТРА И ОРГАНИЗАЦИОНИ ОБЛИК ЊЕНОГ ОСТВАРЕЊА 17

Славко Милановић

НАЦИОНАЛНИ ТЕАТАР И ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА..... 31

Др Бранко Брђанин

ПОЗОРИШТЕ И НАЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ 57

Др Раде Симовић

ИДЕНТИТЕТ СРПСКЕ ДРАМЕ У БИХ – ТИПОЛОШКЕ АНАЛОГИЈЕ 67

Небојша Брадић

ПОЗОРИШТЕ У КРЕАТИВНИМ ИНДУСТРИЈАМА..... 75

Баришић Сандра

ЗНАЧАЈ ПОСТОЈАЊА ИДЕНТИТЕТА ПОЗОРИШТА КАО ИНСТИТУЦИЈЕ И ЊЕГОВОГ ЈАЧАЊА УНУТАР ДРУШТВЕНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ 79

Др светлана Душанић Гачић, доцент
Зорана Агић МА

ЕКОНОМСКА ПЕРСПЕКТИВА КУЛТУРНИХ ИНСТИТУЦИЈА У БИХ 95

Др Зоран Копривица

БИЋЕ И ЈЕЗИК ФИЛМА 109

Мр Моника Пољавић

ШТА ЈЕ СЦЕНСКИ ДИЗАЈН НА ПРИМЈЕРУ ОТВОРЕНОГ УМЈЕТНИЧКОГ ДЈЕЛА ”КО БИ БОГ У БОСНИ БИО”? 119

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 139

УВОДНА РИЈЕЧ

Поштовани читаоци,

Прва округла бројка је пред вама. Десети број Агона у шестој години излажења. Читав број је тематски, посвећен одржаном стручно-научном скупу, 20. маја 2017. године у оквиру Театар феста. Бавили смо се питањем Каква је будућност театра? Театар и идентитет. Добили смо једанаест радова који се директно или индиректно баве овом проблематиком и који су својеврсна позивница на дијалог или полемику. Различита су виђења овога проблема, што значи да смо успели у намери да одређена питања проблематизујемо. Из дијалога и научне расправе настају теорије али и практични резултати. Сви текстови су рецензирани од стране два рецензента и они који су добили позитивне оцене налазе се у овом броју. Један део текстова није прошао рецензију. У прошлом броју смо то и најавили. Лествица се подиже, а све у настојањима да озбиљно промишљамо уметност. И даље остаје отворен позив за све оне који научно и стручно мисле о позоришту, филму и телевизији, да нам се јаве и сарађују у нашем Агону.

С поштовањем,

Редакција

ТЕОРИЈА

УДК 792.01
DOI 10.7251/AGN1710009K
Научни рад

Др Лука Кецман[1]
au.unibl.org;

ИМА ЛИ ПОЗОРИШТЕ ИДЕНТИТЕТ?

Апстракт: *У овом раду се разматра питање идентитета позоришта, пре свега у естетском, уметничком смислу, али и све друге варијанте идентитета, националног, идеолошког...Какво је позориште данас и ко су креатори позоришног репертоара, који несумњиво граде идентитет.*

Кључне речи: *Идентитет, национално, естетско, идеолошко, цензура, репертоар*

Када се на овакав начин, кратко и директно, постави питање, очекује се и сличан одговор. Међутим, почесто кратка питања изискују дуже одговоре. Зато ћу и ја, у овом раду, одговор учинити онолико дугачким, колико то објашњење тражи. Пре свега неопходно је да се појасни и објасни основни појам који стоји у наслову. Шта је идентитет? Одговори су увек у релевантним *речницима*, као провереном и признатом месту за тумачења непознатог. Дакле, Милан Вујаклија у своме *Лексикону страних речи и израза*[2] пише следеће: **идентитет** (нл. Identitas) *истоветност;* ***закон идентитета*** (нл. Principium identitatis) *лог. Сваки појам, сваки предмет јесте оно што јесте, значи оно што значи (А=А, чита се: А је А);* ***филозофија*** *или* ***систем иден-***

1 luka.kecman@au.unibl.org
2 Милан Вујаклија, Речник страних речи и израза, Просвета, Београд, 1972, стр.329

титета *филозофски правац који сматра да материја и дух, телесно и душевно, субјекат и објекат, мишљење и биће нису две начелно различите ствари, него идентичне, истоветне, само два различита начина појављивања и схватања једне јединствене супстанције (Спиноза, Шелинг, Фехнер и др.)*... Братољуб Клаић у *Рјечнику страних ријечи*[3] за појам **идентитет** наводи: lat. *истоветност, подударање, изједначивање, потпуна једнакост, признање да нетко или нешто заиста јест оно чиме се приказује* (***утврдити нечији идентитет***), *да је нетко заиста особа о којој се ради; скуп значајки које неку особу чине оном која јест*. У ова два референтна Речника недвосмислено се закључује да је *идентитет појам кроз који се неко или нешто потврђује у потпуности, било да је реч о духовном или материјалном препознавању*.[4] Полазећи од овог закључка, јасно је да и позориште треба да има идентитет, и то онај који ће бити подударан људима који га стварају. То верујем да нико не доводи у сумњу, с обзиром на то да га креирају, у сваком смислу, стваралоци који сами по себи имају идентитет. Њихов идентитет може бити разнолик. Од националног, естетског па до идеолошког. Овај први идентитет, национални, је у већини земаља био главни покретач за оснивање и институционализовање позоришта. Било је од пресудног значаја на ком ће се језику изводити представе и да ли ће имати родољубиву и националну тематику.[5]

До којих размера се ишло у бризи о позоришту, говори и пример Енглеске. Мало ко ће се данас сетити да је Велика Британија Уставом из 1737. године озваничила позоришног цензора, правдајући се да ће на тај начин стати на пут комадима који су се на сатиричан начин односили према двору и влади. То је била и званична потврда дотадашње вишедеценијске праксе краљевске цензуре. Тадашњи премијер Роберт Волпол је правдао овај уставни акт намером *да сачува добре манире, пристојно понашање и јавни ред*.[6] Ова строга *плава оловка*, како су звали цензора, је укинута тек 1968. године! Непосредно пред гостовање бродвејског хипи мјузикла *Коса*, који ће изазвати револуцију, како друштвену, тако и позоришну. Оно што је до тада било незамисливо, голотиња на сцени, од тог момента постаје нормалан уметнички чин. Дакле, позориште је изгубило један идентитет а добило је други. Ако се

3 Братољуб Клаић, Рјечник страних ријечи, Накладни завод МХ, Загреб, 1988, стр. 565
4 Подвукао Л.К.
5 Мислим да је непотребно наводити примере Француске, Енглеске, Шпаније, Италије и других земаља које су преко националних или краљевских театара инсистирале на оваквом моделу.
6 Позориште, часопис за позоришну уметност, број 6, новембар-децембар 1968, година 10, стр 749, Тузла

вековима препознавало у контролисаним слободама, после 1968, се препознало у свим слободама за које је тешко утврдити идентитет, с обзиром на то да слобода нема правила. Ово је логичан закључак, зато што се уместо једног цензора добило на десетине, у лику директора позоришта који имају свој систем вредности. Пример из Енглеске је послужио да осветли, мањевише, сличне ситуације и у другим европским земљама. Појединац-директор-власник, представљали су цензоре и од њих је зависило у ком правцу ће позориште изграђивати свој идентитет. Резултати су шаролики, као и примери, али сада бих пажњу усмерио на другу врсту идентитета, естетску, која највише генерише позориште.

Од како је позоришне уметности, постојала је тежња да се оно уреди и успостави на одређеним правилима и вредностима, како би из пуке забаве прерасло у озбиљну уметност. Зато су доношена разна правила која су се бавила организацијом позоришта, али и естетским и уметничким вредновањима.[7] Захваљујући њима, позоришне трупе, пре свих, али и позоришта, стицала су препознатљиви идентитет. Посебно естетски. Од Јована Ђорђевића до Мире Траиловић импозантан је број уметника који су уткали у позоришта специфичан идентитет. Зато и говоримо: у доба Вујића, Стерије, Нушића, Хаџића, Грола, Миливоја, Ступице, Мире...[8] Њихов идентитет је снажно утицао и на идентитет позоришта. Само је једна једина и непоновљива Мира Траиловић могла да већ 1969. године постави на сцени Атељеа 212, мјузикл *Коса*, те да тим чином профилише Атеље за будућност, Атеље са идентитетом! Јасно је шта говорим. Сада питање из наслова рада: Има ли позориште идентитет, данас? Имамо ли таквих стваралаца и препознајемо ли позоришта са идентитетом? Бићу довољно смео да констатујем негативан одговор, иако нисам у могућности да сагледам рад баш свих позоришних кућа на српском кутурном простору, како би моја тврдња имала озбиљно упориште. Ипак, закључак доносим на основу онога што сам видео и на основу извештаја са премијера, репризa, фестивала и писаних трагова о тим догађајима. Ни у једном случају нисам нашао констатацију да се нека позоришна кућа издвојила по било каквом специфичном изразу, а још мање да јој је неко доделио ореол куће са идентитетом! Оваква слика је последица репертоарске политике која се заснива на понуди редитеља, а не могућностима ансамбла или добро осмишљеног концепта уметничког директора, драматурга и кућног

7 Такво једно Правило за дружину СНП, Јована Ђорђевића, бележимо и у српској позоришној историји.
8 Нека ми опросте они које нисам навео.

редитеља. Недостатак идеје је свеприсутан! Свет је безидејан, зашто би позориште било другачије, иако је у својој историји знало да буде носилац најпрогресивнијих идеја. Да буде центар просветне, културне, уметничке и националне мисли! Ништа од свега тога данас не интересује позоришне ствараоце. Изгубивши свој идентитет, а изгубили су га угледајући се на туђ, креатори позоришта се труде да направе представе које су саме себи сврха. Почесто личе на Роршахову мрљу, па нека учитава шта ко жели и види.

Дакле, естетика, шта то оно беше? Забава, то нама треба!! Идентитет позоришта, то нама не треба, не зато што се боримо против тога, већ зато што не знамо значење тог појма. Досадни су они који траже неку димензију више у позоришном чину. Који желе да виде позориште које има став, естетски пре свега! Зато остаје нада да ће се у будућности неко осмелити да направи позориште са идентитетом и да се избори за своју публику! До тада остаје само ћутање као савршен изговор у свакој прилици.

УДК 792.01:316.7
DOI 10.7251/AGN1710013S
Прегледни рад

Др Младен Шукало

КУДА ПЛОВИ ОВАЈ БРОД?
(Позориште је, ипак, огледало стварности)

Допустите ми да изнесем нека своја фрагментарна есејистичко-публицистички интонирана запажања или размишљања на тему **КАКВА ЈЕ БУДУЋНОСТ ТЕАТРА? – ТЕАТАР И ИДЕНТИТЕТ**.

Прво питање, или боље рећи – контрапитање, могло би да гласи: **КАКО РАСПРАВЉАТИ О БУДУЋНОСТИ НЕЧЕГА ШТО ПОСЈЕДУЈЕ ЈЕДИНО И ИСКЉУЧИВО – САДАШЊОСТ?** Тај неухватљиви „кратки секунд вјечности“, преверовски речено, између подизања и спуштања завјесе, нестаје оног тренутка када даске (оне које живот значе), кулисе и све остало остане без чари илузије, када све поврати своје стварносне вриједности и које, врло често, због своје трошности заврши на сметљишту јер једино тамо припада. Тако се изгуби чак и статус садашњости, чиме је одмах упитно и све оно што именујемо било као прошло било као будуће. Дакле, оваквом запитаношћу суочавамо се у старту са једном великом илузијом, да не кажем варком.

Шта преостаје од оног постојећег између подизања и спуштања завјесе?

Остајем Ја-гледалац као свједок. Остаје, наравно, и Он-глумац, такође као свједок. О чему ћемо, и Он и Ја, да свједочимо? О нашим осјећањима, доживљајима, утисцима, о нашим запамћењима! Да ли смо и Он и Ја легитимни свједоци? Јер су сви облици реконструкције

оног што је нестало упитни, и зато што се прихвата само онај реконструктор којем је неко, из ових или оних разлога, додијелио моћ да има право на реконструисање док се свима другима истовремено одузима исто то право.

Овако начињем смисао другог дијела наше анкете, питање идентитета, тог како модерног, тако и постмодерног, а, ипак, посљедње двије деценије савременог модног тренда: ко о чему, ми о идентитету, ми о менталитету, ми о сјећању, ми о традицији и измишљању традиције – и тако унедоглед! А над свим поменутим и непоменутим владајућим појмовником надвија се, како рече један културолог, АУРА ПОЗИТИВНЕ НЕОДРЕЂЕНОСТИ. Никог не боли глава када мода прође, јер нисмо ништа одређено ни казали ни казивали па зато можемо да упловимо у неку нову моду. Такав модни тренд се очитује и у оксиморонском именовању селекције за овогодишњи, 20. Театар фест као ГЛАС ТИШИНЕ.

Склонији сам да говорим помоћу старинских облика именовања као што су ПРИРОДА и ФУНКЦИЈА ПОЗОРИШТА. Она ми се чине јаснија, прецизнија, чак и конзистентнија барем за оно на чему почивају моји оквири за могући одговор на свима нама постављено питање како о будућности тако и о идентитету позоришне умјетности.

Основно полазиште овог излагања заснива се на властитом увјерењу да су и ПРИРОДА ПОЗОРИШТА и његова ФУНКЦИЈА данас одузети позоришним људима и измјештени у друге сфере људског дјеловања. Нажалост, са великим доприносом и самих позоришних стваралаца таквом стању. Позориште постаје све досадније, јер не говори ни о себи ни о другима, не говори ни себи ни другима. Тиме смо свједоци често истицаног, а данас потиснутог осјећања, осјећања да је ПОЗОРИШТЕ У КРИЗИ, односно да се суочавамо са КРИЗОМ У ПОЗОРИШТУ. Ако ћу бити искрен, досадно ми је да говорим о кризи, јер мој цијели радни вијек, више од четири деценије, спотиче се о разне и различите кризе. Повремено и позоришне!

Никако мој брод да уплови у мирне воде.

Можда зато што се не зна ко њиме управља.

Као да је ријеч о оном средњевјековном Das Narrenschiff [Брод будала]. А са тог брода сишао је и Хамлет, прије четири вијека и учи нас, све до данас, да је позориште огледало стварности. Нико, вјерујем, неће спорити, да је све око нас у кризи, па самим тим, и позориште, као наше огледало, не може да буде боље од нас. Да ли је исправан фестивалски слоган уз ГЛАС ТИШИНЕ да НИЈЕ КРИВО ОГЛЕ-

ДАЛО? Мислим лично да је, ипак, криво огледало, јер ја у њему видим само оно што ја хоћу да видим, да видим слику ма колико да је искривљена. И ништа друго. И сви видимо само онако како Ја желим да се та стварност види, оно Ја којем је дата моћ, оно Ја које затвара очи пред свим облицима отимања позоришне природе и позоришне функције позоришним ствараоцима, позоришним умјетницима. Јер никоме није потребна хајдегеровска Spiegelspiel [игра огледала]?

До оваквих промишљања довело је неколико ствари, углавном књишке природе а засноване су, ако ми је вјеровати, искључиво на посматрачком искуству. Социолошко-семиотички троугао Ричарда Сенета, Жана Дивињоа и Јурија Лотмана из различитих перспектива и са различитим циљем упућује на исту ствар. „Специфичне форме сценичности силазе са сценских дасака и потчињавају себи живот“ – каже Лотман, а ја додајем: тај „потчињени живот“ за публику постаје нова и занимљивија позоришна стварност од самог позоришта. Позоришна умјетност је изгубила битку пред сучељавањима протагониста а ла Доналд Трамп и разноразних његових антагониста; врхунац драмског набоја кулминира у скупштинским надметањима позицијâ и опозицијâ које могу да нарасту до бокс-мечева; основна задовољства публике сачињавају она силна моралисања, јуначења и мелодрамске и патетичне партитуре бивших или будућих посланика, министара, премијера или предсједника која нас засипају са свих страна. Умјетнички перформанси су врхунац глуме, права ликовност је истјерана из галерија и музеја, а фудбалери су данас најплаћенији глумци због својих урлика и акробатике. Да не спомињем умјетнике или научнике који својом позом морају да наликују на Роденовог *Мислиоца*. Какви ли су тек глумци професори!

Нажалост, то није први пут у нашој историји. Браћа Гонкур у својој *Историји француског друштва за вријеме револуције* записују, између осталог, сљедеће: „**Сва амбиција младих људи састоји се у томе да на улазу у какав салон препун света узвикну: ‘Сад управо долазим из клуба Револуције’; а ако могу да кажу да су се чак уздигли до какве мале претставке, њима припадају за цело вече сви погледи и сва срца. Јер се више не намењују, неком писцу, неком сликару, неком музичару све љубазности дочека: намењују се народном посланику, повереницу Устава, који исприча све из новина пре но што оне изиђу**. [...] **У то време, у поверљивим и затвореним будоарима, ‘нежна ружичаста боја намештаја нестаје под црни-**

лом стотине малих растурених листова и пригодних брошура'. У то време, помодарке пропуштају позориште за љубав Народне скупштине; тако да се улазнице за трибине узимају у замену за улазнице у Оперу или код Француских комедијаша и то још са шест ливара доплате." Послије овог навода не изненађују ријечи Роналда Харвуда у његовој *Историји позоришта*: „Када извођачи постану важнији од позоришних комада, позориште постаје декадентно и неукусно. Оно је такво и било у Енглеској осамнаестог века. Глумци су доминирали." Памтимо, али из других разлога, имена Адријане Лекуврер, Дејвида Гарика или Едмунда Кина. Зато мало ко зна за Клер Клерон која је била модел за исказе о глумцу у Дидроовом *Парадоксу*.

Тако је и данас: ПОЗОРИШТЕ СЕ НАСТАНИЛО ВАН ПОЗОРИШНИХ СЦЕНА, ВАН ПОЗОРИШНИХ ЗГРАДА. Класичне позоришне сцене су опустјеле, постале су немуште, јер се не могу носити са стварним позориштем, са позоришним карневалом бахтиновски речено, гдје смо сви истовремено и глумци и гледаоци. Политичари, ликовни ствараоци, спортисти данас су бољи глумци од самих глумаца. На нашу и њихову срећу или несрећу – они су били и биће само глумци-дилетанти, што је предуслов да буду заборављени истог часа чим сиђу са сцене. Најгоре је то што њихов дилетантизам постаје владајући јер му некритички аплаудирамо. С одушевљењем, па чак и у трансу. Неки зато што морају, а други зато што су равнодушни према свему. Дилетанти су прихватљиви, разумљиви, слатки... А остали су, као и увијек, у мањини и далеко су од било какве моћи. Осталима је одузето право гласа.

Да ли је овогодишња селекција Театар феста о томе требало да свједочи? Не могу да судим, зато што припадам наведеној а искљученој мањини.

Зато ћу почетно, скоро анкетно питање, да преформулишем на сљедећи начин: **ИМА ЛИ ПОЗОРИШНА УМЈЕТНОСТ БУДУЋНОСТ**?

Мислим да позориште има будућност само под једним условом: да се поново врати својој природи и својој функцији. Тај повратак суштини садржано је у метафори да је позоришна умјетност „огледало стварности", али оно огледало које би постепено поништавало владајући дилетантизам а умјетности поново отварало врата у позоришту. Али, до тада, позориште да буде само брод који плови а нема своју луку.

УДК 792.2/.9
DOI 10.7251/AGN1710017S
Научни рад

Др Саша Саиловић

НАЦИОНАЛНА ДИМЕНЗИЈА ТЕАТРА И ОРГАНИЗАЦИОНИ ОБЛИК ЊЕНОГ ОСТВАРЕЊА

Abstract:*Starting from the hypothesis that the national theater should harmonize its activities with the principles of cultural policy, an organizational model that should support its national characterhas been developed in this paper.*

Keywords: *National theatre, organizational model, cultural policy*

Европска унија, наднационална заједница држава, трага за заједничким идентитетом који у новије време угрожавају разноврсне кризе. Примери ове потраге су, поред осталог и бројни радови из филозофије, социологије, етнологије, антропологије, психологије и политичких наука, посебно они настали половином прошлог и почетком овог века. Као могућа средства (али и препреке) за изградњу заједничког идентитета препознати су и национални театри – осведочени градитељи идентитета многих европских нација у време њиховог настајања (види: Wilmer, 2008).

Априла 2017. дневни лист „Политика“ покренуо је расправу о кризи позоришног идентитета која се показала значајном и за тему овог рада. Представљајући начела репертоарске политике својих позоришта, неки од учесника дали су (не)очекивано сличне одговоре – „*домаћи текст, домаћа и страна класика, савремени странитекстови*“ (Г. Стојановић – ЈДП) од-

носно, „*домаћа и светска класика, препознавање и потврда вредности савремених аутора*“ (Ж. Хубач – НП)[1] отварајући тако питање идентитета појединих позоришта и актуелизујући ранији став о потреби преиспитивања улоге националног позоришта у Србији:

„Смисао постојања, Народног позоришта у Београду доведен је у питање онда када је као знамење нове, југословенске нације, основано Југословенско драмско позориште.“ (Саиловић, 2011)

Појава градских позоришта али и конкуренције у виду образовног система и напреднијих медија масовне комуникације, угрозили су примат националног позоришта у послу изградње националног идентитета али је његов задатак остао непромењен:

> „...национални театар треба да служи нацији као средство стварања и тумачења садржаја колективног памћења. Ови садржаји представљају уметничку интерпретацију идеја, особина и ставова који треба да формирају модел групног понашања нације, модел који ће одговорити на изазове времена који се постављају пред један народ.“ (исто)

Досадашњи приступ овом питању превасходно је театролошке природе услед чега је изостала обрада организационе димензије проблема. Ово истраживање је покушај да се управо у том смеру потражи решење, кроз развој организационог модела који може учврстити положај националних театара у корпусу градитеља националног идентитета. Као пример ће послужити Народно позориште из Београда.

Поље овог истраживања представља социо-културни циклус у домену позоришне уметности (М. Драгићевић Шешић, Б. Стојковић, 2007, p. 133)у коме можемо уочити све „агенсе и институције“ (Бурдије, 2003., p. 303) неопходне за разумевање истраживачког проблема. Увидом у овај циклус као чиниоце проблема уочавамо државу, уметнике, публику и установе. Пажња ће бити усмерена на улогу државе која је као непосредни стваралац политичког, економског, финансијског, правног и коначно организационог система, најутицајнији чинилац посматраног проблема. Конкретна установа, у овом случају Народно позориште, биће посматрана као инструмент културне политике – средство за остварење њоме постављених циљева.

***

Национална позоришта настају као израз потребе друштава да кроз уметничко стваралаштво испоље

1 Извор: дневни лист „Политика“, недеља, 02. април 2017.

свој национални идентитет и снагу, али и као израз вредности владајуће аристократије или оснажене буржоазије (Wilmer, 2008). Развој организационих и финансијских модела већ тада је усаглашен са намерама оснивача, што представља израз културне политике која је зато изабрана за једно од теоријских полазишта овог истраживања а биће посматрана као

> „намерно и мање или више систематско интервенисање државе, односно њених органа у поље културе, с намером да се оно као целина или поједини његови сегменти усмери у одређеном правцу.“ (М. Драгићевић Шешић, Б. Стојковић, 2007, стр. 31)

Ове интервенције су, када је реч о Србији и Народном позоришту, ближе одређене *начелима кулурног развоја* и *интересима у области културе*[2], *појмовима који представљају осе координатног система у којем је могуће одредити положај и „правац кретања“ националне позоришне установе. Ови појмови су основ за одређивање непосредних циљева установа културе а time и њихових организационих структура, у духу теоријске поставке да сврха система одређује његову структуру (видети: Луман, 1998). Посебна пажња биће посвећена начелима отвореност и доступност културних садржаја, децентрализација у одлучивању, организовању и финансирању културних делатности* и *подстицање културног и уметничког стваралаштва*.

При разматрању начела ***отвореност и доступност***[3] културних садржаја, са организационог становишта изазовније је изучавање доступности[4] па ће јој бити посвећена и већа пажња. ***Доступност*** је један од важних појмова културне политике чији се развој у извесном смислу може пратити од времена Марлоа[5] (Ђукић, 2012, стр. 65 - 66). Физички аспект доступности подразумева извођење програмау што је могуће већем броју градова на читавој територији државе али такође и на оним територијама изван матичне државе, на којима постоје посебни интереси Србије за уметничким деловањем. Доступност није безусловни циљ. Могуће је издвојити најмање четири услова којима се треба руководити приликом њеног остваривања:

Услов квалитета: Квалитет изведеног програма мора бити исто-

2 Закон о култури, Службени гласник Републике Србије, бр. 72/09, 13/16, 30/16. У овом закону набројано је 11 начела културног развоја (Члан 3.) и 22 облика деловања који су обухваћени општим интересом у култури (Члан 6.)

3 Закон о култури, члан 3. алинеја 4.

4 Претпоставља се да је законодавац под отвореношћу мислио на одсуство забране присуствовања/конзумирања културних садржаја.

5 Andre Marlaux (1901–1976), први министар културе Француске од 1959. до 1969.

ветан у свим срединама или бар приближан ономе који се постиже приликом извођења на матичној сцени.

Услов континуитета: Доступност се мора обезбедити у континуитету и бити резултат планираног, дугорочногделовања.

Услов територијалности: Деловање националног театра мора се осетити на територији читаве државе, али и ван ње, тамо где за то постоје посебни интереси. Ради успешнијег планирања и реализације дистрибуције програма и осталих активности, неопходно је рад заснивати на територијалној јединици која ће представљати циљну средину на основу чијих демографских одлика ће бити планиране и спроведене одговарајуће активности и у којој ће бити мерени ефекти.

Услов особености: Свака средина представља јединствен спој различитих утицаја па самим тим захтева и јединствену културну понуду посебно када је у питању подстицање стваралаштва. Приликом избора програмских садржаја морају се имати на уму особености конкретне средине.

Следеће са листе начела културне политике јесте начело ***децентрализације у одлучивању, организовању и финансирању културних делатности***[6]. Док је новац и моћ одлучивања релативно једноставно, административном одлуком, дистрибуирати локалним органима власти, сасвим је другачије када су у питању остали ресурси. Развој врхунског уметничког стваралаштва, посебно сценског, на регионалном и локалном нивоу изузетно је сложен, дуготрајан и скопчан са другим друштвено-економским чиниоцима. Зато је неопходно развити и посебне поступке који ће омогућити децентрализацију у организационом смислу. То би практично значило да регионални и локални центри, без довољно кадровских и техничких ресурса, располажу средствима за финансирање одговарајућих програма али и правом да учествују у одлучивању о врсти програма. Оваква ситуација подстакла би Народно позориште да део својих програмских активности планира у складу са потребама ових средина, нових центара одлучивања и финансирања. Један програм може финансирати већи број заинтересованих регионалних и локалних самоуправа. Овакав начин финансирања омогућио би регионалним и локалним срединама да остваре своје интересе кроз процес учешћа у одлучивању о програмским садржајима. Истовремено би допринео промени у начину стварања програмске политике на-

6 Закон о култури, члан 3. алинеја 9.

ционалних установа које би морале узимати у обзир шире интересе и тражити партнере у регионалним и локалним срединама широм Србије.

Још једно од начела културне политике – ***подситцање културног и уметничког стваралаштва***[7], може имати значајног утицаја на програмско опредељење и организациони модел Народног позоришта. Анимационим деловањем, оно може, у срединама у којима приказује програме, подстаћи различите облике и аматерског и професионалног стваралаштва и допринети њиховом развоју. Овакава врста усмерења захтева сложено деловање и ништа мање сложен организациони систем који би га омогућио. Када је реч о подстицању стваралаштва, сигурно је да не сме бити било каквих ограничења на одређене области, већ је неопходно уочити расположиве потенцијале средине и њих подстицати. То се може одвијати кроз обуку, организациону и техничку подршку, промоцију, повезивање са сродним иницијативама и финансирање. Овакав приступ захтева познавање услова на конкретној територији – број и врсте културно-уметничког деловања, постојеће а неиспољене склоности, ниво развијености и достигнути квалитет. Ове послове могао би обавити Завод за проучавање културног развитка. То упућује на сарадњу која би обухватила Народно позориште, Завод за проучавање културног развитка, регионалне и локалне органе власти и установе али и Универзитет уметности, који би развијао и изводио посебне програме обуке како у уметничком тако и у организационом смислу. Како се овакав програм подстицања спроводи на конкретној територији, природно је да се у њега мора укључити и локална самоуправа са својим установама, посебно оним из области културе.

Као први општи интерес Републике Србије у области културе истакнут је ***интензиван, континуиран и усклађен културни развој***[8]. Његов интензитет ће се првенствено испољити кроз учесталост појаве нових програма и садржаја одговарајућег квалитета. Усклађеност подразумева испољавање овог деловања на читавој територији Србије. Зато он још израженије указује на потребу сложеног, мултидисциплинарног, стручног (научног и уметничког) деловања заснованог на територијалном принципу који за основу узима округе а онда се унутар њих распростире до најмањих територијалних јединица.

Приликом анализе начела културне политике, посебно је

7 Закон о култури, члан 3. алинеја 3.
8 Закон о култури, члан 6. алинеја 1.

издвојено начело подстицања културног развоја. У делу Закона који се односи на посебне интересе у култури, ово начело је делимично прецизирано као „***стварање услова за подстицање културног и уметничког стваралаштва***[9]“. Да би овај интерес био остварен, неопходно је јасно описати поменуте услове а затим уочити на које од њих може утицати Народно позориште. Најважнији услов је свакако да међу становништвом одређене територије има довољно заинтересованих за бављење уметношћу. То су затим материјално-технички услови који подразумевају одговарајући простор и опрему. Поред наведених услова, неопходно је развити и програме обуке, односно подизања капацитета постојећих установа, у чему би, поред Народног позоришта, учествовале све раније наведене установе.

„Подстицање и помагање културних израза који су резултат креативности појединаца, група и друштава Срба у иностранству“[10], такође може бити у делокругу рада Народног позоришта. Република Србија је од 2004. године развијала одређене активности на овом пољу (Јовановић, 2011). Заснивајући своје деловање на историјским и политичким разлозима, Србија је ове активности развила у духу европских принципа, подстичући стваралаштво, разлчитост културног израза, мултикултуралну сарадњу и интеркултурални дијалог. Значајно је да је држава препознала потребу за овом врстом деловања. Такође је од значаја и чињеница да само деловање није једносмерно оријентисано, тј. није реч о „извозу“ програма из Србије, већ се подстиче и деловање Срба у срединама у којима живе и то у духу принципа европске културне политике. Неке од ових програма подржавају и организације из резиденцијалних земаља.

На основу изнесених теоријских сазнања дошло се до следећих полазних претпоставки:

Да би оправдали национални статус, национални театри морају променити начин и опсег деловања а тиме и сопствену организациону структуру. При томе је пожељно пратити смернице културне политике попут начела културног развоја и интереса у култури.

Своје деловање треба да прошире територијално али и по опсегу на области анимације публике, обуке и подизања капацитета локалних и регионалних уметничких састава и установа културе, те кроз читаву ову палету делатности радити на подстицању и

9 Закон о култури, члан 6. алинеја 2.
10 Закон о култури, члан 6. алинеја 9.

развоју стваралаштва и очување и промоцију националних вредности и на тај начин остварити свој основни циљ – изградњу националног идентитета.

За остварење описане улоге националног театра неопходан је и нови организациони модел погодан да подржи како проширење територијалног деловања тако и проширење опсега деловања.

Моделовање националног позоришта, као инструмента културне политике, у складу са начелимаописаним у уводном делу овог рада, започиње од ***подстицања*** и ***промоције стваралаштва***. За остварење овог циља, Народно позориште је вишеструко погодно јер као место врхунског уметничког стваралаштва оно располаже знањем, кадровима и опремом, као и развијеним процедурама за стварање програма високих уметничких квалитета. Захваљујући сложеној природи позоришног стваралаштва, његово дејство може се одразити у више области: музици, игри, књижевности, ликовним и примењеним уметностима.

Промоција стваралаштва у тесној је вези са ***културном разноликошћу***. Може се очекивати да ће се интересовања и посвећеност оваквом подухвату разликовати од једне до друге средини. Зато испуњењу овог циља треба приступи са посебном осетљивошћу према различитим резултатима који ћи се појавити како би оне који имају потенцијал да постану изврсни препознали и додатно подстакли. Поред овог, општег нивоа посматрања, неопходно је имати у виду и разлике које ће настати као резултат другачијих етничких, верских па и естетских опредељења.

Овакав приступ указује да Народно позориште временски, просторно и садржајно треба да делује на више нивоа и дугорочно, попут пејсмејкера (pace maker). То значи да се у различитим периодима „животног циклуса“ неког подухвата само Народно позориште различито ангажује, са задатком да покрене стваралаштво, унапређује га и развија до момента самоодрживости а затим се повлачи и поново укључује тек ако је потребно усавршавање, унапређење или у најгорем случају, ако запрети замирање стваралаштва. Тако оно постаје, условно речено, гарант континуитета стваралаштва на једној територији.

У радовима из области менаџмента у култури постоји став да је „циљ организација на локалном нивоу да одговоре посебним захтевима културног живота одређене друштвене групе и да у микросредини створе услове за развијање и задовољавање културних потреба“ (М. Драгићевић Шешић, Б. Стојковић, 2007, стр. 77). Појам „ло-

кални ниво“ овде није сасвим јасно одређен у па ће зато за потребе овог истраживања бити коришћена одређења дата у Уставу Републике Србије. Према овим решењима, поред аутономних покрајина у Србији постоје јединице локалне самоуправе које чине општине, градови и град Београд.[11] На општинском нивоу, најнижем нивоу територијалне организације, изграђене су вишенаменске установе културе. Зато ће под појмом „локални ниво“ овде бити посматрана насеља у саставу општине. Управо она оскудевају и објектима и садржајима културно-уметничке природе а недостаје им и стручан и мотивисани кадар, способан да покрене процесе уметничког стваралаштва и усмерава их на прави начин. Превазилажење ових недостатака могло би се постићи изградњом ***центара стваралаштва.*** Центри стваралаштва могу настати у срединама у којима је становништво заинтересовано и има услове за одређене облике стварања. Основни задатак ових центара је уочавање стваралачких потенцијала и потреба, што се може постићи у сарадњи са специјализованим установама попут *Завода за проучавање културног развитка* и *Универзитетом уметности*. Активности националног театра на овом нивоу састојале би се од приказивања програма посебно одабраних да подстакну стваралачко испољавање становништва, развоја програма обуке који ће заинтересованима пружити могућности да: развију своју вештину до жељеног нивоа погодног за презентацију резултата; развију своје организационе способности као вид подршке стварању; развију сарадњу са ближим и даљим окружењем у циљу заједничког стварања, презентације и могућег тржишног пласмана резултата свога рада. На овај начин анимирани, становници једне средине постаће истовремено и ствараоци и могућа публика за резултате стваралаштва других средина. Из табеле која следи може се јасније сагледати опис и редослед задатака који би водили остваривању циљева који се односе на деловање на локалном нивоу:

Задатак	Исход
Истраживање	1. Уочити видове стваралаштва за којима влада посебно интересовање 2. Пронаћи подстрекачке чиниоце
Приказивање програма	Приказивање *подстицајних* програма
Анимација	Подстицати становништво да се укључи у рад локалних центара стваралаштва

11 Устав Републике Србије, Члан 188. http://www.ustavni.sud.rs/page/view/139-100028/ustav-republike-srbije#d7

Обука	1. Подстицање стваралаштва 2. Постизање квалитета производа 3. Развој организационих способности 4. Развој презентационих вештина 5. Проналажење тржишта за производе
Производња програма	Производња програма у центру
Приказивање програма	Приказивање програма насталих у центру

Табела 1: Поступак изградње центара стваралаштва

Постизање самоодрживости центра стваралаштва представља уједно и знак да се мења улога националног позоришта у овој средини. Оно од тог тренутка може и престати да делује у датој средини. Неопходно је да ипак опстане извесна врста надзора, тачније могућности да се подаци о активностима центра редовно прате и послуже као основ за реаговање у случајевима поремећаја у раду.

Постојање центара стваралаштва неопходно је у срединама у којима не постоје други облици културно-уметничког деловања, односно у срединама у којима постоји потреба за развојем нових облика уметничког изражавања. Ове центре чинила би пре свега организована група заинтересованих становника која би се у просторно-техничком смислу ослањала на постојеће ресурсе средине. То значи да би центар пре свега постојао као организована друштвена група, која би деловала чак и ако не постоји наменски заједнички простор који би се могао користити. Стручни кадрови националног позоришта покретали би процес стварања центра и усмеравали га све до постизања самоодрживости.

У односу на локални, требало би да Народно позориште на општинском нивоу учесталије приказује разноврснији програм из свог репертоара. На овом нивоу такође би били заступљени програми изградње центара стваралаштва, кроз већ наведене активности. Може се очекивати да се на општинском нивоу повећава обим активности, пре свега услед повећаног броја заинтересованих полазника.

Општински центар стваралаштва обједињавао би деловање локалних центара, пружао им могућност да се међусобно повезују и своје стваралаштво представе и изван локалне и општинске средине. У литератури се може наићи на став да општински ниво треба да буде „центар свих уметничких, професионалних и аматерских делатности“ (М. Драгићевић Шешић, Б. Стојковић, 2007, стр. 78). Овај веома захтеван задатак у прошлости је наилазио на неколико веома озбиљних проблема. На првом месту исти-

че се проблем квалитета кадрова. Они најбољи настоје да се запосле у престоници која нуди најбоље професионалне услове за рад. Тако општински и регионални центри бивају значајно ослабљени. Недостатак кадрова не испољава се само у делу уметничког кадра. Једнако је важно и одсуство довољно стручног кадра у области организације и менаџмента али и техничког кадра, посебно драгоценог када је реч о позоришту. Народно позориште и у овој области може одиграти значајну улогу. Укључујући уметнике из општинских центара у свој рад, оно ће истовремено подстаћи њихово стручно напредовање, обезбедити им посао а средини из које уметник потиче дати још један развојни импулс[12]. На техничком плану, стручне службе НП могу редовно надгледати стање технике у општинским центрима и старати се о њеном одржавању и обнављању и истовремено пратити рад особља и радити на његовом стручном усавршавању. На овај начин НП постаје гарант опстанка делатности чак и у време када се на општинском нивоу не нађе довољно заинтересованих да у њој учествују.

Знатно већа густина насељености у односу на општински и локални ниво, од пресудног је значаја за просторни менаџмент културних делатности које се одвијају на градском нивоу. Ова чињеница првенствено делује на повећање потребе за анимационом делатношћу. Док је на локалном нивоу основни циљ анимационе делатности било утврђивање стваралачких потенцијала у одређеној области, на градском и регионалном нивоу неопходно је развити анимациону делатност кроз све видове уметничког стваралаштва. Овде истовремено треба имати у виду и бројност потенцијалне публике па је зато неопходно да анимациона акција буде много обимнија не само по садржају већ и по обухвату у односу на локални ниво. Поред подстицања стваралаштва, анимациона активност на градском и регионалном нивоу мора бити сасвим конкретно усмерена ка развоју тржишта публике. Значајно је нагласити да се на овом нивоу не ствара само пу-

12 Наша позоришна пракса богата је оваквим примерима: бројни уметници из београдских позоришта учествују у репертоару општинских и градских позоришта широм Србије. Велики број редитеља ради у овим позориштима. (Сетимо се примера представе „Кате Капуралица“ Народног позоришта из Сомбора, у режији Јагоша Марковића. Ова представа је средином деведесетих довела сомборско Народно позориште у сам позоришни врх српске сцене. Истовремено, крушевачко Народно позориште извело је неколико представа у којима су наступали највиђенији београдски глумци. Из овога се види да изнета идеја није сасвим нова. Нов је приступ њеној реализацији. Досадашња искуства настала су првенствено на личној заинтересованости и срећном сплету околности у датом тренутку. У овом раду се заговара идеја да оваква пракса буде редовна, добро осмишљена и организована те да њени резултати буду далекосежнији. При томе се не искључује досадашњи начин „деметрополизације“ описан у овој фусноти.

блика за програме из престонице, већ првенствено публика која ће прва прихватити садржаје настале на локалном, општинском, градском и регионалном нивоу. У литератури се истиче став да је на градском и регионалном нивоу неопходна изградња установа културе у свим делатностима (Исто: 78-80), уз напомену да је важно да на нивоу региона, установе културе буду равномерно распоређене у више градова. Искуство Србије показује да се при примени овог начела морају имати у виду кадровски и економски потенцијали средине, те да у односу на њих треба димензионирати одговарајуће организационе форме уметничког стваралаштва. Тако се можда не може створити симфонијски оркестар у Крагујевцу али свакако не треба одустати од стварања мањих оркестара. У овом домену Народно позориште може имати вишеструки утицај, почев од обуке, организовања посебних мастер клас радионица па до заједничких наступа и промоције.

Центри стваралаштва, установљени на локалном и општинском нивоу, у случају градског и регионалног нивоа менаџмента културних делатности треба да уступе место одговарајућим установама културе, специјализованим за поједине уметничке области.

Последња два територијална нивоа на којима се јављају установе културе, захтевају проширење делатности националног позоришта на област подизања капацитета постојећих установа.

****

Полазећи од закључка да „организација позоришта зависи од делатности“ а да ова чини „окосницу организационог интегрисања, полазну основу за организовање процеса рада и изграђивање организационе и управљачке структуре“ (Манџука, 2000, стр. 166), постаје неопходно да се најпре установи шта представља делатност Народног позоришта. Она је описана у статуту ове установе на следећи начин:

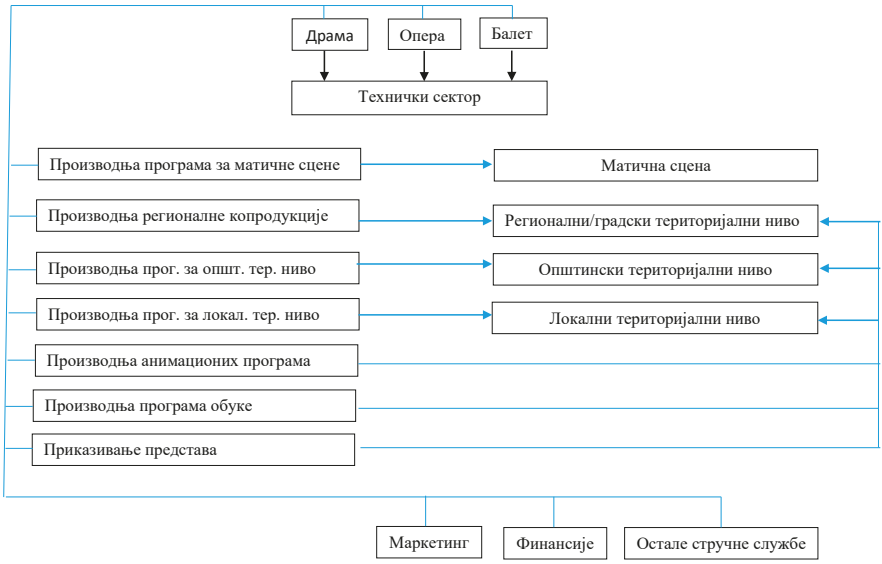
„Народно позориште организује и обавља сценско- музичку делатност, развија и подстиче уметничку и образовну делатности и остварује циљеве од трајнијег значаја за културу Републике Србије.

Народно позориште обавља и друге делатности одређене законом, другим прописима, актима Оснивача и овим Статутом.“[13]

Начела културне политике и интереси у овој области, описани у Закону о култури, неминовно условљавају промене у опису делатности националног позоришта. То се првенствено односи на

13 Види прилог: СТАТУТ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА, март 2003, страна 2 – Опште одредбе, алинеја 3 и 4.

производњу представа са регионалним копродуцентима, производњу програма за општински и локални територијални ниво, производња и спровођење анимационих програма и програма обуке за све територијалне нивое те приказивање програма на свим територијалним нивоима почев од матичних сцена. Замисао је да Народно позориште не буде прости „испоручилац“ програма већ средство утицаја на развој стваралаштва у другим срединама, што подразумева много заједничког деловања.



Нови организациони модел Народног позоришта, трансформисан у складу са начелима културне политике исказаним у Закону о култури

Литература

Wilmer, S. (2008). „The development of national theatres in Europe in the eighteenth and nineteteenth centuries“, *National theatres in a changing Europe* (pp. 9-20). New York: Palgrave Macmilan.

Бурдије, П. (2003). *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности,* Нови Сад: Светови.

Винер, Н. (1964). *Кибернетика и друштво*, Београд: Нолит.

Драгићевић Шешић Милена и Драгојевић Сањин. (2005). *Менаџмент уметност у турбулентним околностима*, Београд: Клио.

Ђукић, В. (2012). *Држава и култура: студије савремене културне политике,* Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности.

Ђурић, М. (1990). *Историја хеленске књижевности.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Јовановић, Ђ. (2011). *Инструменти подршке културном стваралаштву Срба у региону 2004-2010.* Београд: Министарство културе, информисања и информационог друштва Републике Србије.

Келнер, Д. (2004). *Медијска култура: студије културе, идентитет и политика између модерницзма и постмодернизма*, Београд: Клио.

Луман, Н. (1998). *Теорија система*, Београд: Плато.

М. Драгићевић Шешић, Б. Стојковић. (2007). Култура, менаџмент, анимација, маркетинг. Београд: Клио.

Манџука, Д. М. (2000). *Пројектна организација у позоришту.* Београд: Омега плус и Факултет драмских уметности.

Саиловић, С. (2011). Мисија националног театра у 21. веку. *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 117-125.

Стојковић, Б. (1999). „Идентитет као детерминанта културних права", *Културна права* (стр. 9-98). Београд: Београдски центар за људска права.

Томандл, М. (1951). *Српско позориште у Војводини,* Нови Сад: Матица српска.

Ујес, А. (1990а, Серија уметности 18). „Прилог расправи о летећем дилетантском позоришту и почецима професионалног позоришног живота на српско-хрватском језику 1838-1842", *Свеске Матице српске поводом 150. годишњице Српског дилетант - содружества*, стр. 13-26.

Ујес, А. (1990б, 6-7). „Јоаким Вујић и немачка позоришна култура", *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*.

Ујес, А. (1998). *Позоришно стваралаштво Јоакима Вујића - поводом 175. годишњице прве позоришне представе у Срба 24. августа 1813*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Ујес, А. (2002). „Чињенице и претпоставке о дворском позоришту Јована Племенитог Наке у Банатском Комлошу", *Темишварски зборник 3*, стр. 273-311.

Ујес, А. (2010). „О позоришном стваралаштву на тлу Баната 1718-1918", *Зборник радова Банат кроз векове* (стр. 435-517). Београд: Вукова задужбина.

Харвуд, Р. (1998). *Историја позоришта.* Београд: Клио.

УДК 792.2/.9:316.7
DOI 10.7251/AGN1710031M
Прегледни рад

Славко Милановић

НАЦИОНАЛНИ ТЕАТАР И ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА

Национални театар је пре свега организациони модел, прво репертоарско позориште са сталним ансамблом у историји позоришта. Он је, међутим, настао као последица потребе за учвршћивањем националног идентитета у 17. веку са оснивањем *Француске комедије*. Касније је из истих разлога дошло до формирања националних позоришта у свим европским државама. Идентитетско питање које је у корену његовог настанка постављало је пред национални театар често нерешиве проблеме. Естетика је често била супротстављена политици, а национални театар је као уметничка, а истовремено државна институција био у ситуацији да поштује законитости и захтеве једне и друге. Овде су истакнути неки од основних проблема тог сучељавања уметности и идеологије: питање односа национално – интернационално (појединачно и опште); односа према кризи драме и последичном удаљавању позоришта од литературе; односа према достигнућима авангардног позоришта (аутохтоност сценског језика) и односа према промењеној парадигми публике (гледалац као активни чинилац у позоришном чину, ритуални театар, укидање „рампе“ и улазак глумаца међу гледаоце итд). Ове проблеме народно позориште је решавало са пуно оклевања и никада потпуно. Одговор на сва питања проналазило је у принципу репрезентативности: као врхунска установа културе народно позориште изводи ремекдела драмске књижеввности, у

њему режирају најбољи редитељи, играју најбољи глумци, и слично – све до администрације која по Кажимјежу Дејмеку такође треба да буде најбоља. Најзад, у перспективи даљег развоја народног позоришта, наговештене су неке могућности, а оне се, за почетак, своде на отварање репертоара према савременим постдрамским концептима и прихватање чињенице да се публика показала осетљивијом на актуелни сценски израз, пре но за самодовољну литерарну вредност.

Од личног ка колективном идентитету

Стјуарт Хол, социолог и један од оснивача чувене Бирмингемске школе студија културе (*The Birmingham School of Cultural Studies*), поставља питање неумерене и некритичке пролиферације термина „идентитет" констатујући да се он „последњих година нашао у средишту праве дискурзивне експлозије". Хол се пита: ако је већ појам идентитета последњих деценија био подвргнут темељној критици, услед које је над њим била спроведена деконструкција у мноштву интердисциплинарних подручја, „зашто онда и надаље постоји потреба за даљњим разглабањем о идентитету? Коме то треба?" Његов одговор је да појам идентитета представља једну од оних идеја „без које одређена кључна питања уопште не можемо промишљати" – иако се сам појам „више не може мислити на стари начин". Зато Хол прихвата приступ примењен у деконструкцијској критици која се према појму идентитета (као и према другим есенцијалистичким појмовима), односи „као да су *прекрижени*"; нису више употребљиви у свом изворном и нереконструсианом облику, али „будући да нису дијалектички докинути, и да не постоје други (...) који их могу заменити, не преостаје нам ништа друго до ли (и даље) промишљати помоћу њих (уп. Hall, 1995).

Савремена критика успела је да промени традиционалну концепцију чврсто оцртаног, непромењивог идентитета обликовану у 18. веку (и доминантну у европском дискурсу идентитета и добрим делом 20. века). Наслањајући се на теоретичаре идентитета, од Хегела до Ц.Х. Мида и Ерика Ериксона, који су истицали да нечији идентитет зависи од спознаје других, у комбинацији са самовредновањем ове спознаје, савремена антропологија, етнологија/културна антропологија, феминизам итд, развили су концепте идентитета који не само што предвиђају његову промену, већ је схватају и као услов за могућност остварења индивидуалне биографије и као основу за настанак и функционисање заједница.

Овај кратки осврт на лични идентитет био је потребан само зато што се о проблематици идентитета не може мислити без тог полазишта. Сви групни идентитети – културни, етнички, национални итд. (а данас се идентитет произвољно пришива и уз бројне друге, чак и најефемерније феномене), изведени су из првобитног схватања неког *јаства* које је идентично само себи у континуитету времена, и без обзира на вањске околности којима је изложено. У овом есенцијалном схватању преплитање и прожимање личног и колективног идентитета не би било ни могуће. Ипак, постоји такав пример, али он се налази ван реалности историје – у миту о Едипу. Овај мит узима се као полазна тачка за скоро све критичке анализе проблема идентитета, како у социолошким, антрополошким, етнолошким, тако и у психоаналитичким, постструктуралистичким, феминистичким или театролошким приступима (уп. А.Д. Смит, Џ. Батлер (Judith Butler), С.Хол, Е.Фишер-Лихте итд). За Едипа се може рећи оно што за друге ликове не може: он је чврсто оцртан, постојан и кроз време непромењив идентитет (традиционална концепција) и, истовремено, новог концепта идентитета који не само што предвиђа промену, а већ је она услов индивидуалног развоја и преображавања. Едипова позиција владара омогућава ту прожимајућу двострукост идентитета – личног и колективног. Или како то каже Антони Д. Смит „свако *ја* које Едип разоткрива јесте и друштвено *ја*“. Едипов лични идентитет је да је владар који је спасао град одговором на Сфингину загонетку, колективни је у чињеници да је краљ, али постоји и онај „природни“ који су му доделили богови: он је убио оца и водио љубав с мајком. Међутим, Едипов идентитет не остаје статичан. После спознавања свог „природног“, судбинског идентитета, Едип сам себе ослепљује и доноси одлуку да оде у самоизгнанство. Креонт му самопротеривање не дозвољава, него га екскомуницира у име полиса. Едип ступа на дуги пут потраге за новим идентитетом и, на крају, кроз патњу и самоспознају, он у *Едипу на Колону* добија дар предвиђања, и постајући поново користан полису потврђује се и у личном и у колективном идентитету. Едип је, међутим, митска фигура и других примера таквог подударања личног и колективног идентитета нема у даљој историји драме.[1]

Културни идентитет и нација

За нас је значајно да приметимо да се у Софокловим тебанским трагедијама не помиње она врста ко-

1 О фигури краља у средњевековној и ренесансној драми, код Ж.Дивињоа (*Социологија позоришта / Колективне сенке*) – лични идентитет је скоро сасвим потиснут.

лективног идентитета која је данас толико значајна и распрострањена – „национални“ идентитет. Колективни сукоби приказани у њима су искључиво сукоби између грчких градова-држава. Политички гледано, у античкој Грчкој није постојала „нација“, већ једино скуп градова држава, од којих је сваки љубоморно чувао своју независност. У културном погледу, међутим, постојала је античка грчка заједница, Хелада, тј. можемо говорити о културној и етничкој заједници, али не о античкој грчкој „нацији“. Могли бисмо рећи да је слично било вековима и у другим деловима Европе. Појам „националног“ идентитета јавља се тек са разградњом феудалног поретка када се појавило осећање и потреба за неком новом врстом политичког организовања. Та политичка заједница требало је да омеђи одређени друштвени простор и прилично тачно обележену и ограничену територију с којом се њени припадници поистовећују и којој сматрају да припадају. А ту су већ садржани основни елементи националне државе.

Опсежно образлагање питања националног идентитета није од пресудне важности за овај рад, али су неки аспекти тог идентитета значајни за објашњење генезе појма националног театра. Као и у случају античке Грчке, театар се у хеленистичком периоду и кроз цео средњи век природно уклапао у општи концепт културног идентитета, а тек са развојем једне нове врсте политике – стварања *рационалне* државе у оквирима нове врсте заједнице – *територијалне* нације, он је добио улогу корисног средства за реализацију националних циљева. Овај модел нације, који у први план ставља њено просторно или територијално интегрисање, поникао је на Западу, у оним областима којима Антони Д. Смит даје атрибут „древних“ нација. Према Смитовом тумачењу, то су они етнички простори који нису били под туђом доминацијом или поробљени од страних сила, али ни довољно хомогени да би се могли назвати нацијама, чак и када су имали својства империја. Као један од најзначајнијих истраживача феномена националног идентитета, А.Д. Смит је утврдио да су у Западној Европи нације заузеле своје место, још пре 18. века и појаве нациионализма – „као идеологије језика, симболике *нацијеи* стремљења ка остварењу национлне воље“. Не мора бити сасвим оправдана његова теза је да су нације у Западној Европи „углавном биле непланиране“, док је ван Запада обликовање нација уследило као последица идеологије национализма, али је у неким аспектима релевантна за тему овог рада. Наиме, настанак нације на Западу био је „резултат бирократске инкорпорације са стране

аристократских латералних етнија“, дакле владајуће класе, што је била одсудна околност релативно раног развоја идеје нације; односно, „може се тврдити да су државе у ствари створиле те нације“ (А.Д.Смит). Настанак националног театра је само последица ширег преображаја политичког система, тј. део процеса националног самодефинисања.

У другим случајевима не само што се морао исковати нов културни идентитет, него и ослобођење од власти туђинских сила, те стицање независности и самосвојности. По Смитовом мишљењу, овај други пут преображавања етничке заједнице у націју био је у већој мери демократски, „народнији“, али је процес зато био спорији и често мукотрпан. У недостатку државе, било је потребно ангажовање националних интелектуалних елита на задатку подизања свести о потреби чвршћег етничког организовања које је именовано термином „национализам“, термином који у данашње време призива само негативне конотације.

Национални театар

Оснивање Француске комедије (*Comédie-Francaise*), као театра са статусом националне институције, јасно илуструје противречности које су се испољиле у процесу идентитетског самодефинисања. Као што је Смит утврдио, културни идентитет претходи националном и довољан је за одржавање самоосећања етничке припадности. Као у античкој Грчкој, тако ни у Француској није постојала потреба за идентитетским искључивањем културе других етничких група. Пример за то је коегзистенција *Француске* и *Италијанске комедије* (*Comedie-Italienne*) у Паризу током 17. века. Обе позоришне трупе изводиле су представе по принципу слободне конкуренције у непосредном комшилуку – усред француске престонице. Штавише, италијански и француски глумци су једно време делили исту позорницу. Године 1658. у позоришној дворани *Петит Бурбон* (којом је располагао краљ) наступала је *Италијанска комедија*, а када је Молијер стигао у Париз и краљ његовој трупи доделио споменуто позориште, наизменично су га користиле обе трупе. Ништа се није променило ни након рушења *Петит Бурбона*, 1660. године – и једна и друга трупа су се преселиле у позоришну дворану у *Пале Рojал*. Проблем за уметничку коегзистенцију није представљала ни већа популарност *Италијанске комедије*.

Одлука да *Француска комедија* добије привилегован статус дело је политичке воље Луја XIV да створи централизовану националну државу. Друга уговорна страна били су глумци француских позоришних трупа које су тражиле

сталног протектора уз чију помоћ би се отарасили конкуренције популарних италијанских глумаца. На овом примеру јасно се сагледава оправданост термина *политика идентитета,* који Бранимир Стојковић уводи да би означио „промишљене, односно намерне акције усмерене на развој и учвршћивање колективних идентитета". (Б. Стојковић) Одлука Луја XIV била је део програма политичког организовања народа и његовог обликовања у націју. Статут Луја XIV, који се сматра оснивачким актом првог националног театра, није се тицао театарских питања него фаворизовања француског културног идентитета као конституента будућег националног идентитета.

Одлуком Луја XIV 1680. године *Француска комедија* се коначно отарасила конкуренције италијанског, али и свих других позоришта. Њени глумци су постали политички чиниоци више не само да нису били грађани другог реда, него су добили право на највише привилегије. На основу уговора са државом успели су да обезбеде гаранције тако чврсте да је *Француска комедија* преживела и каснију пропаст монархије. Већ довољно вешти у политичким пословима, у Републици су се изборили да (ревизијом Статута Луја XIV) добију додатне привилегије: са титулама *pensionnairea* и *societairea* најбољи од њих су изједначени са „бесмртницима" Француске академије наука и уметности. *Француска комедија* је тако постала не само прво национално, него и прво репертоарско позориште са сталним ансамблом, што је омогућено стабилним финансирањем за какво није знало ниједно позориште у миленијумској историји театра. Постала је институција у којој се културни идентитет из пренационалног периода прожео националним идентитетом, а трајност тог прожимања обезбедило је коначно формирање националне државе. (Процес је довршен у Републици, са формулисањем *Декларације о правима човека и грађанина*, 1789. године.)

Овде се уочава и једна констата у творби идентитета о којој пише Стјуарт Хол (реферишући на Фукоа): „/идентитети/ настају унутар игре спицифичних модалитета *моћи*, и тиме су више прозводиозначавања разлика и искључивања, него што су знак једног идентичног, природно конституираног јединства, „идентитета" у његовом традиционалном значењу. Ранији театарски идентитети („француски", „италијански") подвргнути су мерилу националне, државне идентификације, па су критеријуми глумачке игре, одзива публике, театарског стила итд. постали од другоразредног значаја. (Касније ће бити говора о томе како су апорију национално – интер-

национално, односно политичко – естетско, национална позоришта решавала да би се одржала у сфери театарског, односно уметничког значаја.)

Национално позориште је, дакле, чедо националне државе. *Француска комедија*, као родоначелник свих националних театара, постала је пример за друге народе. А даљи развој је познат. Од краја 18. и током целог 19. века, па и касније, све до данас, формирање нација и националних држава (држава-нација, како их назива Хана Арент) пратило је оснивање великих државних репертоарских позоришта. Термин „национално“ или „народно позориште“ постао је друго име за многа велика европска позоришта. Зато је његова друштвена функција (што не искључује обавезно уметност) схватана различито, у зависности од актуелног степена државног суверенитета. У земљама „старе Европе“, где је владало национално тројство суверенитета „народ – територија – држава, ова позоришта су схватана као институције врхунске културе – репрезентативне за цело друштво, друштво чије границе су биле идентичне границама државе (Енглеска је и у том погледу занимљив изузетак. Пошто су њене границе биле неспорне, Енглезима је било важније да уређују своје унутрашње односе. Био им је важнији принцип слободне конкуренције, од свих покушаја славног Дејвида Герека да крајем 18. века оснује привилеговано национално позориште. Али кад је у 20. веку и култура постала значајан инструмент међудржавног надметања, 1964. године је то успело Лоренсу Оливијеу.)

За разлику од Енглеза који нису морали да журе са оснивањем националног театра, неки народи су у оснивању свог позоришта (и других национлних културних установа) видели шансу да добију државу! На простору између Балтичког и Јадранског мора западно национално тројство „народ – територија – држава“ није могло да се материјализује. Територије које су њихови преци обележили својим историјским и културним деловањем биле су испресецане границама које су се мењале према односима Отоманске и Аустроугарске империје. Чак су и материјални трагови њиховог историјског и културног постојања били (како су се границе мењале) – разбацани, уништени и недовољни. Приоритетна брига била је да се подигне национална свест и постигне крајњи политички циљ – стварање националних држава.

У подухвату националног буђења главни задатак имала је етничка интелигенција чији је задатак био „да семобилише раније пасивна заједница да обликује нацију око нове вернакуларне историјске кул-

туре, коју је та интелигенција поново откривала“ (Смит). Императив је био да се у популацији спроведе морална и културно-политичка револуција, да се народ очисти од вековних наноса туђих утицаја и, позивањем на етничку прошлост, обликује у націју. Тај задатак је одређивао приоритете, па се на вестернизацију (угледање на Француску, Енглеску и Немачку, и, у мањој мери, на Холандију и Шведску) гледало као на нужност и жртву принесену процесу модернизације. Интелектуалној елити било је јасно да је – уз покрет за прелазак са пасивне подређености заједнице на њено активно политичко потврђивање – било потребно обезбедити признату и компактну територију и економско уједињавање територијалне заједнице, по узору на поменуте државе. Али најважније у процесу преображаја било је да се у народу пробуди свест о националним вредностима, преко оживљених етничких сећања и митова, у чему је позориште могло да одигра значајну улогу због непосредности свог живог обраћања публици.

Иако је свеже памћење на недавну прошлост изазивало одбојност према сваком страном утицају и подгревало аспирације за обликовање аутохтоне домаће културе,националне елите су схватале да је, поред позивања на властиту традицију, било нужно да се посуђује из страних искустава. Пре свега, оне су знале да нема модерне нације без прихватања западњачке дефиниције нације као заједнице људи који се покоравају истим законима и институцијама у границама дате територије (како су је формулисали француски филозофи просветитељства). Угледање на организациони модел држава европског Запада био је први корак у смеру „интернационализације нације“, односно националног отварања према вањском свету. Али националистичка интелигенција била је опрезна; као носилац свеколиког друштвеног преображаја, разумела је да за нужни компромис у социополитичкој сфери мора да се обезбеди равнотежа – у културнопсихолошкој равни. Смит сматра да су елите нација у настајању биле у праву када сусхватиле „да се *raison d'etre* било које нације (насупрот *држави*) састоји у гајењу њених јединствених (или наводно јединствених) културних вредности“. Ова дигресија о „наводним“ вредностима, као *стратешком* превиђању чињеница, указује на свест да је културна самобитност *conditio sine qua non* творбе и очувања националног идентитета. (Стјуарт Хол је у праву када говори о „фикционалној природи“ националног иденитета.)

Да ли је постојао другачији избор за етничке елите, када је већ нација ступила на историјску сцену?

Смит нас подсећа на алтернативу на примеру раних западноевропских националиста (попут Русоа или Хердера) које није посебно занимало стицање државности. Они, а и различити национални покрети тог времена, нпр. шкотски, каталонски и фламански (Смит их назива „националистичким" – без негативног призвука), били су више заинтересовани за самоуправу и културни паритет у вишенационалној држави него за потпуну независност. У почетку су сличне тежње гајили национални покрети народа који су живели у границама Аусторугарске и Отоманске империје, али другачија историјска искуства, као и подстицајни примери новостворених националних држава (нарочито након Француске револуције) довели су до тога да превлада одлучност за потпуним ослобођењем од туђинске владавине, па идеја културне аутономије више није била довољна. У духу немачких романтичара у тим етничким заједницама се одавно била учврстила филозофија националног самоопредељења и колективне борбе за остварење аутентичне националне воље у сопственој држави. Примери са Запада указивали су им на значај културе у дефинисању нације. Због тога су ови народи почетком и током 19. века журили да створе националне културне институције и пре него што су дошли у прилику да створе властиту државу. Тако је, на пример, наше *Српско народно позориште* у Новом Саду основано 1860. године, много пре него што је Војводина постала део Србије; београдско Народно позориште, пре него што је Србија постала самостална независна држава; отварању *Хрватскої народної казалишта* присуствовао је лично цар Фрањо Јосиф (за кога је изграђена посебна ложа), али Хрватска је још дуго остала део Аустроугарске империје. Исто се дешавало у Румунији, Бугарској итд. Испољен кроз установе, културни идентитет је потврдио своју државотворну улогу. Отуда су изражавање поноса због учешћа у борби за независности брига о народном суверенитету нашли места у оснивачким актима националних позоришта равноправно са навођењем главних уметничких и културних циљева. Румунско Народно позориште „Јон Лука Карађале" истиче да је оно „од почетка, 1852. године, заузело политички став и било укључено у промоцију националне независности и слободе", а Народно позориште у Београду да је оно „живи знак народне независности и залог будућности народа и његове величине".

Оснивања других културних институција са националним предзнаком сведоче о важности поновног откривања „колективног *ја*". Уз помоћ филологије и

археологије,проучавања сопствених корена у „етничкој прошлости“, потврђиван је аутентични идентитет испод наслага вековних туђих утицаја. У Србији, на пример, пре стицања независности, основане су: Матица српска (1826. у Будимпешти, пресељена у Нови Сад 1864.), Друштво српске словесности 1842. (данашња Српска академија наука и уметности) Народна библиотека (1832) и друге културне установе.[2]

Идеје о позоришту као месту творбе и потврде националног идентитета кореспондирале су са духом, укусом и захтевима публике, па су у првим годинама свог деловања национална позоришта најчешће изводила историјске драме и трагедије са мотивима из властите прошлости. У београдском Народном позоришту у првих пет сезона све изведене драме биле су писане на историјске мотиве.[31]Наслови изведених драма указују на тенденцију да се на неки начин културно „институционализују“ теме и мотиви из народног предања и дуге неписане етничке традиције. Како драма и позориште нису били део документоване традиције (само спорадично је забележено појављивање глумаца на средњовековним српским дворовима), било је потребно да се ургентно надокнади тај заостатак за светом; слично бирократској инкорпорацији француске аристократије која је стварајући државу стварала и *Комеди франсез*, домаће интелектуалне елите су одлучно афирмисале важност националног позоришта, схватајући гапре свега као делотворан инструмент самопотврђивања у историјском пејзажу других, европских нација.

У репертоарском опредељењу за теме из домаће прошлости није било ничег локалног (провинцијалног); напротив, национални интелектуалци организовани у одборе и комисије за оснивање институције националног театра, за формулисање његових програмских циљева и задатака, угледале су се на своје европске узоре; при томе су коришћена сва знања из историје културних идеја, сва позната средства културне политике већ испробана у Европи. Њима је сигурно било познато да се, још у ери процвата национализма у 18. веку, међу уметницима на Западу родилоинтересовање за историју и историјску драму. Како наци-

2 На значај очуваног културног идентитета, као полазишта за стварање „државе-нације“ (Хана Арент), указује је и Бењамин Калај (доцнији аустроугарски управник Босне и осведочени непријатељ Србије) у својој „Краткој историји Срба“ кад констатује да се Србија „као феникс подигла из пепела“ – само захваљујући сећању на стару средњевековну културну и државну величину, „коју је до савременог доба пронела народна епскапоезија“.

3 Од 1863. до 1868. драме: Јована Стерије Поповића (1863. *Светислав и Милева*, *Ајдуци*, *Смрт Стефана Дечанског*, *Владислав, краљ бугарски*, *Сан Краљевића Марка*), Атанасија Николића (*Зидање Раванице* 1863, *Зидање Скадра на Бојани*, 1863, *Краљевић Марко и Црни Арапин*, 1867) и Јована Драгашевића (*Ајдук Вељко*, 1863. и 1868.). Млађи драматичари наставили су да негују књижевну

онализам увек тежи доказивању континуитета са исконским вредностима и достигнућима, постала је популарна тзв. археолошка драма – приказ рекреираних слика старог Рима и Спарте или средњовековне Француске, Енглеске и Немачке. Политичке поруке „моралног историзма“ – приказивања примера јавне врлине из прошлости – служиле су да се савремене генерације подстакну на њихово опонашање. Знали су и да се обнова овог европског заноса историзмом вратила у пуној снази почетком 19. века, па су писање и извођење дела са историјским темама захватили све европске позорнице.[4]. На темељу идеја о историјском развоју (потеклих од Вика, Монтескијеа, Волтера, Хердера...) започело је интензивно истраживање прошлости језика, књижевности, уметности, религије, права и историје властитог и других народа. Е. Фишер-Лихте повезује нараслу свест о историјском значењу свега постојећег са романтичарском предоџбом о „духу народа“, који би требало да се испољава у свим појавама његовог живота. *Дух народа* добија значај „неке врсте надређеног фактора идентитета“ (...) а *историја,* са великим „И“, постаје „виши и надређени поредак и творбена снага у погледу идентитета“ (...) „У тим драмама грађанска публика доживљавала је историју као силу која потврђује гледаочево *Ја*, те на тај начин као творбену снагу идентитета, као снагу која успоставља значење и смисао“. Или, како то прецизирао Антони Смит, „један од одговора на бројна питања које је стварност подизала свакако је било, и остало, националистичко решење, које уступа или ‘остварује’ индивидуални идентитет у новом, колективном културном идентитету нације. По том решењу, културна колективност даје идентиттет појединцу, он постаје грађанин, то јест признат и законит припадник политичке заједнице, која истовремено представља културну, историјску и судбинску заједницу“.[5]

Али, као и у Европи „древних“ стабилних нација, репертоар позоришта новонасталих националних

традицију национално-историјске драме са више књижевне и драматуршке вештине. Све више освајају репертоар и публику комади Матије Бана итд.

4 Каже се да је, у то време, „свако ко је држао до себеписао историјске драме или романе“, а лепа илустрација за ту помодност може се наћи у Андрићевој *Травничкој хроници*, где главни лик романа, француски конзул Давил, све време боравка у Травнику покушава да напише еп о Александру Македонском

5 Не само у драми и позоришту рад на националним питањима обухватио је све уметности. Песници, музичари, сликари могли су оживети национални идеал и распространити га у народу, па су „ том погледу један Мицкјевич и Сибелијус вредели су више од неколико батаљона...“ (Хобсбаум, према Смиту). Улога позоришта ипак је била немерљиво значајнија од других уметности, како због симболичке вредности ове древне уметности, која је націју повезивала са универзалном традицијом, тако и због његовог непосредног деловања на масе. Зато је свугде национални театар добио статус прворазредне културне установе у којој се огледају самобитност нације и државе.

ентитета морао је, после првог таласа идентитетског театарског заноса, да се прилагоди актуелним захтевима публике. Већ се код историјских драма показало да су највећу популарност на европским сценама доживела дела мање вредности, она која су „угађала“ гледаоцу мелодрамским заплетима и „херојским“ претеривањима. Колико год да је културни колективитет делегирао део идентитета појединцу, тај појединац је у позориште долазио са својим личним егзистенцијалним проблемима и идентитетским дилемама, а проблеми су били такви и толики да је он од глумаца очекивао утеху, пре него велика „гранична“ питања, самозаборав, пре него истину. Многи аутори су иронично констатовали да је европско позориште у 19. веку постало терапеутска установа. У Француској су булеварска позоришта продуковала огроман број мелодрама и водвиља (од којих су неки комади били тако вешто написани, па је скован израз „добро скројен комад“ (*pièce bien fait*), а популарност тих комада је расла како су расле тегобе живота током индустријске револуције. Делом под утицајем западног театра, делом због засићености публике историјским темама, после само пет сезона у којима су доминирале драме са националним мотивима и у Народном позоришту Београд почело приказивање лаких и забавних комада који су пунили гледалиште (Ежен Лабиш, Пол Анрион, Анисе Буржоа, Аугуст Коцебу, Жак Офенбах, комади француске „индустријске фирме“, тј. удружених писаца, те многе *йосрбе* страних комада чији оригинални аутор често није познат (Боривоје С. Стојковић).

Ово нежељено прилагођавање укусу широке публике је судбина сваког театра, па тако и националног. Не само зато што је циљ драме и позоришта „деловање на масе“, како каже Ђерђ Лукач,[6] него и зато што је национални театар, као прво репертоарско позориште (институција са сталним ансамблом и редовним извођењем представа, по узору на *Француску комедију*), морао да стално оправдава и потврђује свој посебан статус обезбеђујући редованприлив публике.

Национално – интернационално

Али управо је пример историјске драме показао лимитираност наизглед једноставног решења да се дијалектичком суштином драмске форме надокнади мањак универзалности на пољу драмског садржаја. Наиме, убрзо се показало да није сваки херој из националне прошлости имао све потребне особине које карактери-

6 Лукач за циљ драме одређује „непосредно и снажно деловање на окупљену масу, приказивањем збивања међу људима“, Ђерђ Лукач, „Историја развоја модерне драме“

шу класичног драмског и трагичког јунака (ма колико да је његов херoизам био велики и његов допринос националној еманципацији и ослобађању значајан); свака приказана историјска *акција* није није аутоматски постајала драмска *радња*. Испочетка је било довољно осећање поноса због слободе да се без санкција говори о историји национа[7], али после само неколико сезона позоришни медиј је испоставио властите захтеве – на сцени, али и из гледалишта. Национална популација, репрезентована у позоришној публици, није увек могла да буде у потпуности хомогена, њоме нису владали један ум и једно осећање. Сачињена од мноштва индивидуа (идентитета)[8], лакше се поистовећивала са Хамлетом, него са неким херојем из националне историјске драме. Грађанин гледалац (сада већ уздрманог не само личног, него и колективног идентитета, услед бурних друштвено-економских промена), није био више једноставни припадник средњовековне етније који би се задовољио обредним понављањем етничких приповести. Он је сада тражио пречицу преко свих локалних, етничких, па и верских идентитетских граница – до општечовечанског, које више није могло да се изрази кроз верске фигуре и религијске васељенске призоре. А поготово не кроз партикуларне теме и ликове из уског националног видокруга.

Не само гледалац, који је, као свуда у Европи у време индустријске револуције тражио у позоришту терапеутску утеху, него се и уметник националног театра нашао у процепу противречних тежњи: национални идентитет био је у опреци са културним и уметничким – постављао му је невидљиве али обавезујуће границе. Национални интелектуалац се суочавао са кризом двојног легитимисања. На старо идентитетско питање: Ко сам ја? Није био довољан одговор да је припадник нације као *историјске и судбинске заједнице* – ни гледаоцу ни уметнику. Пробудила се свест да лични идентитет припада човечанству, једнако као и његовим партикуларним деловима какви су етничка група или нација. Театар је морао да нађе потпунији алиби за извођење *не*националних комада, како оних класичне старине, тако и страних драмских ремек-дела која су неретко потицала из противничких или у најмању руку несродних националних корпуса.

7 Треба се сетити да су у многим „националним театрима“ пре националног ослобођења представе игране на страном језику, на пример на немачком, у Словенији.

8 А личне идентитете чини мноштво припадности различитим друштвеним групама / колективним идентитетима; поред етничких и националних, припадање верским, политичким, родним, културним, социјалним, професионалним и другим идентитетима.

Принцип репрезентативности

У недостатку другог, одговор је пронађен у принципу *репрезентативности*. Пошто није успео да се избори са изазовима естетичких питања, пре свега да разреши апорију национално – интернационално, националном театру је остало да се повуче на почетни положај – у сферу политичког. Требало је да поново, и увек изнова, потврђује своју позицију куће врхунске културе. Као националани културни репрезент једино што је важно остајењегово место на лествици међу другим позориштима у пантеону светске културне баштине; сва национална позоришта су полагала право на континуитет са великим античким достигнућима. При овој „предаји дела суверенитета“ светском театру, остало је да се као неповредиво национално актуализује оно што преостаје – то је конкретно уметничко остварење; драмски текст или његова сценска поставка је несумњив домаћи производс којим се учествује у међунационалној утакмици. На сличан начин на који су Енглези прихватили оснивање протежираног националног позоришта када су увидели да репрезентативност ове установе културе може да се употреби као средство међународне политике, национални театри мањих и новијих нација су – за рачун репрезентативности у регионалним, европским и светским самеравањима – жртвовали националну ексклузивност тема и аутора.

Принцип репрезентативности је разлог због којег су се у програмским начелима свих националних театара нашли слични спискови циљева: Национално позориште је дом врхунских глумаца, писаца, редитеља (...„и врхунских административаца, најпрофесионалније техничке службе“, додаје Кажимјеж Дејмек, велики редитељ и чувени директор *Народног позоришта* у Варшави). Програм треба да чине ремек-дела класичне домаће и стране драмске литературе и проверена дела савремених писаца. Естетски квалитет је једино што се стриктно захтева, с обзиром на организационе, техничке и финансијске услове које најстабилније субвенционисано и најбоље опремљено позориште може да пружи. Позориште се обавезује на неговање језика и драмске баштине (у Пољској постоји чак и списак од 35 дела која обавезно треба играти) и, у том смислу, константну едукативну улогу. Дела се у репертоар бирају према естетској вредности потврђеној кроз време. Позориште је најзначајнији репрезент националне културе. Концепт публике је константан – то је за културне вредности подстицан и придобијен народ. Или, како је додатно појашњено у програмском документу *Краљевског националног*

театра у Лондону: „позориште за целу нацију, за све узрасте и све социјалне групе“ (другим речима – за све држављане Велике Британије).[9]

Ако су сва национална позоришта нашла исто решење за своју друштвену позицију, да ли се репертоарски разликују? Да ли организациона структура субвенционисаног театра са сталним ансамблом води и до неке врсте естетског консензуса? И која би естетска начела била заједничка? На то нема одговора. Осим концепта репрезентативности који поетичка питања оставља појединачним ауторима, редитељима, писцима, глумачким школама, забележено је само неколико покушаја да се из друштвене функције националног театра изведе неки естетски принцип. Једну је формулисао Бертолд Брехт: „Сви ми театарским средствима тежимо изградњи једног новог народног театра. Забавног театра, али посве ангажованог (...) Нама је био и остао циљ да народним масама, у условима научног доба, дамо театарску уметност коју оне заслужују“. Друга формула, Жана Вилара, такође полази од одговорности према публици, али за разлику од марксисте Брехта, ослања се на веру у делотворност филозофије просветитељства. Вилар саму естетску вредност позоришног дела сматра чином друштвеног ангажмана. Зато се његов Популарни народни театар T.H.T. (Théâtre National Populaire) приближава првом концепту репрезентативног позоришта. А то је веома блиско марксистичком (Лукачевом) схватању позоришта као „масовне уметности“ која не може бити елитна, а да не делује деструктивно по саму себе. Елитизам позоришта садржан је у врхунској остварености дела, у високом појму уметности, не припада ни уметницима ни публици.[10]

Принцип репрезентативности показао се као као добра замена за обавезну националну ексклузивност театра. Према спољном свету он је функционисао слично као и спортске репрезентације које етничка својства, очекивану надмоћ снаге и креативности, самеравају са другима. Али и у домаћој средини. Ово последње манифестовало се увек кроз неговање осећања

9 О специфичностима енглеског национализма, види код А.Д. Смит „Национални идентитет“, Библиотека XX век, 2010.

10 Парадоксално, национално позориште је доживело свој процват у оним деловима Европе где је дошло до потпуне промене режима – после Октобарске револуције. Сва позоришта постала су „народна“ а термин „национално“ је елиминисан, јер је, по Лењиновој доктрини, у друштву без класа национално питање заувек решено. Атрибут „народно“ симболизовао је да позориште припада целом народу, као неком трансценденталном титулару својине. Истовремено, то је значило да је оно народу намењено, посвећено да народу служи. У исто време, термин „народно“ у смислу „државно“ потцртавао је супериорну вредност новог социјалистичког друштвеног система, нешто што може да се демонстрира пред западним делом света као врхунско – а у исто време створено од народа као креативног тоталитета.

да је одлазак у национални театар свечан чин, попут посете националном музеју, цркви, гробовима знаних и незнаних јунака, парламенту итд. У том смислу многа национална позоришта прописују чак кодекс одевања (више или мање рестриктиван) који мора да се поштује при уласку у ову установу. Надзор над репертоаром дела и начин њиховог упризорења припада не само стручњацима, позоришним критичарима и зналцима, него и најширој јавности, народу, који „зна“ шта доликује народном позоришту, а шта не. Полагање на право процењивања уметничких програма и остварења задржало се и данас, након свих удара на конзервативне концепте којих се упорно придржавао и естетичких промена у модерном позоришту са којима је национални театар морао да се суочи у последњих више од сто година.[11]

Народно позориште и криза драме

Као што смо видели, историјски принцип и мит за нацију се показао као најадекватнији од свих. Он је стварао утисак обухватне слике универзума и једини био у стању да „интегрише прошлост (традицију), садашњост (разум) и будућност (усавршивост)“ (А.Д. Смит), а драма и трагедија су се показале као најпогоднији облик у коме то може да се изрази. За такву улогу драмског жанра већ је био „припремљен терен“ у текстовима историчара који су „увијек изнова посезали за метафором драме, трагедије и комедије, да би описивали смисао и унутарње јединство повијесних процеса“ (Ханс-Тис Леман, *Постдрамско казалиште*). А потврда за овакво схватања драме тражена је и налажена у антици, у Аристотеловој *Поетици* чија су правила стално изнова реинтерпретирана кроз средњовековну схоластику, а касније, у класицизму претворена у догму. Чуве-

11 Социјализам је национално пиитање сматрао решеним, али није негирао нације. Да би суспрегао тензије међу различитим етничким групама које су се затекле у границама ноцих социјалистичких држава, социјалистички режим је прибегавао тактици привидног неговања њихових културних идентитета. Формално су задржавале национална обележја, али су се подређивале надређеном идентитету припадања социјалистичкој идеологији. Социјалистичким „нацијама“ одузети су основни атрибути који разликују нацију од етничке заједнице: територија ипокоравање припадника нације истим законима и институцијама у границама дате теритторије. Одредбе из дефиниције нација да се она одликује заједничком масовном, јавном културом, заједничком економијом и заједничким законским правима и дужностима свих припадника, делегиране су вишим, наднационалним, централним органима власти заједничке социјалистичке државе. „Нацијама“ је остало оно што изворно припада етнијама: име популације, историјска територије (испресецана новим административним границама), заједнички митови, обичаји. и историјска сећања. Идеолошка машинерија је била задужена да „митови“ и „сећања“ интерпретирају као „назадна схватања“ и „остатке мрачне прошлости“, у сваком случају као схватања која се толеришу захваљујући благонаклоности власти и због тога нису сасвим забрањена. Без обзира на све наведено, у социјалистичким државама је омогућен невероватан развој позоришта.

на „јединства“ (радње, времена и простора) обезбеђивала су драми структуру која у збуњујућу хаотичност стварности уноси неки логички (наиме драмски) поредак. А тај унутарњи поредак драме „смисаону творбу (...) херметички затвара према ван од реалности и уједно изнутра конституира као беспријекорно јединство и цјелину“, или, како Леман поентира: „Драма значи овладану ријеку времена која се учинила прегледним“. Све то је омогућило драми да заузме истакнуто место у канону уметности. Када се овоме дода моменат театралности самих историјских догађаја, није чудно што су многи теоретичари ишли чак тако далеко да су тврдили како је самој *историји* својствена једна објективна *драмска лепота*.

Управо због неутољиве глади за сталним потврдама репрезентативности театра, драму је *народно позориште* пригрлило као спасоносну форму театарског изражавања. Јер драма је кроз историју европске естетичке мисли етаблирана као сама суштина репрезентативности: „Драма је сукус историје“; „драма обећава дијалектику“; „драма је највиши облик или један од највиших обллика појаве духа“ итд – само су неке од крилатица које су у 19. веку узимане здраво за готово. Уосталом, наслањале су се на уверења свих значајних филозофа, естетичара, истичара који су кроз векове потврђивали закључке о драми као естетском узору.

С обзиром на аспирације нације да се високо позиционира у историјској перспективи, било јеочекивано да национални интелектуалци уздигну драму на пиједестал вечних вредности – јединих којима у националној књижевности и позоришту треба тежити. Тако се са потребом цивилизацијског повезивањаврхунске уметности и нације родила и неписана обавеза националног театра да буде чувар традиционалне драмске форме. Та његова улога савршено се уклапала у спасоносни концепт репрезентативности, формулу на којој се оправданост националног театра одржава све до данас. Зато јенајтежи од свих удараца на *народно позориште* представљала обелодањена криза криза драме крајем 19. века (око 1880. године према Лемановој процени).

Проблем је, показало се, био много старији. Први знаци кризе драме појавили су се већ крајем 18. и почетком 19. века, управо у исто време када се нација историјски етаблирала. Пардокс је у томе што су оба феномена – криза драме и довршење нације –потицала из и са тог извора: из филозофије просветитељства. И оба су била повезана са проблемом идентитета. У просветитељским идејама о нацији подразумевало се институционал-

но јачање *колективног* идентитета као етапе у остваривању заокруженог *националног* идентитета. У исто време, из просветитељства је изникао и други смер који је водио темељном преображавању саме парадигме идентитета. Док је нација рачунала са фиксираним, стабилним и постојаним (петрификованим) идентитетом, у истом периоду почело је да се испољава схватање личности које је било у потпуној супротности са таквим очекивањем. Јавила се најпре просветитељска идеја о аутономној личности која одражава човеков природни карактер; она је кулиминира у фигури „генија" (*Sturm und Drang*) – узвишеног индивидуума која се надовезује на просветиљски и рационалаистички појам самоуспостављеног субјекта (Шилерови и Гетеови ликови); недуго потом испољена је сумња у природни човеков карактер, преовладало је осећање да личност варира од особе до особе (дакле да је све што можемо знати о њој само спољашња манифестација), па је, најзад, личност сагледана преко њене социјалне условљености и сведена на њу (на пример, у Бихнеровом *Војцеку*). У 19. веку Ибзен је уздигао индивидуализам на највиши ниво; одбацио је „свети колективизам" (и романтизам) и окренуо се „светом индивидуализму" величајући аристократизам карактера, свести и воље појединца" (Иво де Фигуередо, *Ибзен I*) Али је ускоро и тај „свети индивидуум" потпуно разорен, у драмама Аугуста Стриндберга. У главном лику његовог комада *Пут у Дамаск* нема ни трага од кохерентног индинвидуума, чак ни у имену – зове се *Непознати,* а већ из првих сцена схватамо да је та личност раслојена у низ аспеката, такорећи самосталних карактера (Доктор, Просјак,...) који се у *Непознатом* међусобно сукобљавају. А Стриндбергову сумњу у могућност постојане, у себи кохерентне личности, радикално је артикулисао Гордон Крејг: „Не верујем у магију човекове личности, већ верујем у магију неиндивидуалног у човеку. Неиндивидуално у човеку је његов најбољи део, а личност је тек на другом месту." (према: Хан-Тис Леман)

Ерика Фишер-Лихте указала је на ову условљеност драме питањем идентитета кроз целу историју позоришта: „Свака структурна промјена у драми одвијала се у ској корелацији с промјеном концепта идентитета (...) штавише, структура промјена у драми и промјена идентитета изравно су овисне једна о другој." Али тек је радикална промена у схватању личности на крају 19. века довела до потпуне кризе драме. Претходно је већ била преовладала општа сумња у „језик који је оболео", у изражајну способност речи,у „испразност самодрживих речи и

појмова“ који су разлог за „патњу конвенције“, како је рекао Ниче. Тада се јављају драмски текстови у којима су нестале до тада „неупитне одреднице драме: текстуална форма дијалога пуног напетости и одлука; субјект чија се збиља битно може изразити у говору између људи; радња која се првенствено одвија у апсолутној садашњости“ (Леман). Па иако су још могли да се сретну неки покушаји „спашавања“ текстуалне драме – у тзв. *ја*-драматургији, писању разговорних статичних комада, лирској и симболистичкој драми (Стриндберг, Метерлинк) – може да се рећи је већ сасвим пољуљан статус драме као најсавршеније од свих форми у оквиру уметничког канона.

Ово је био пресудни ударац у темеље тек освојеног естетског канона *народног позоришта*, које је знатан део своје репрезентативности засновало на неприкосновености драме међу уметностима. А на овај надовезао се следећи: исказана је сумња у компатибилност драме и позоришта. За традиционално схватање, позоришна представа била је тек верна интерпретација литерарног дела које је сачинио драмски писац. Нове тенденције (наравно ван домена *народног позоришта)* заступале су потпуно супротно становиште. Гордон Крејгје то исказао намером да истера писца из позоришта узвикујући: „Песник не спада у театар“ (...) није изникао у театру (...) и не може припадати театру“. Његов закључак био је да се текст треба повући из позоришта – управо због својих поетских димензија и квалитета. Осим Крејга, Апије и Пирандела и други позоришни стваралоци су делили Артоовљев доживљај да је „реч неподношљива“ на сцени. И тако све до Хајнера Милера и његовог приступа драмском писању: „позоришни текст добар само ако уопште није употребљив за позориште какво постоји“. Чак је и француски редитељ Антоан Витез, који је остао веран класичној драми, морао да призна да су сва велика дела која су писана за позориште обележена „потпуном индиферентношћу“ према проблемима које њихов текст представља за сценску реализацији. Излаз из ове сиитуације Луиђи Пирандело је видео у новом приступу драмском писању– „писању са сцене, а не из гедалишта“. Или како је рекао Боро Драшковић:„Позорница је *писати сто*“.

Традиционалну форму драме одржавали су у животу још једино мелодрама и такозвани *добро скројени комади* (*pièce bien faite*) који су у продукцији бројних булеварских позоришта владали кроз цело 19. столеће. Али почетком 20. века отпочео је развој који је западно позориште, традиционално одређено драмом, из темеља променио: аван-

гардни покрети прокламовали су као свој програм делитературизацију и „театрализацију театра". Деценијска криза позоришта наговештавала је његово новорођење кроз освајање аутохтоног театарског језика, открића режије, глуме, сценографије, музике и других компоненти позоришног израза. Драмски текст је постао само један од елемената дела – позоришне представе. А све ово нису биле добре вести за национални театар који је статус у друштву и држави освојио својим положајем чувара старих вредности – конвенционалног позоришта и недодирљиве драмске књижевности. Процес развоја модерног позоришта одвијао се мимо народног позоришта и њему упркос.

Криза публике

Национални театар, разуме се, од почетка је настојао да остане изван процеса деструкције традиционалне драме. Али притисак се настављао и на другим фронтовима. Упоредо са процесом „деконструкције" текстуалне драме и „ретеатрализације" театра дешавала се промена концепта публике. Већ је 1918. године оснивач немачке театрологије Макс Херман изјавио: „Драма је уметност речи коју ствара појединац, позориште је *остварење публике и њезин слуга*" (подвукао С.М).

До закључка да је позориште колективан чин, чији је конститутивни део поред глумца и гледалац, дошло се након одбацивања идентификације позоришта са драмом. Потрага за аутохтоним театарским изразом подстакла је позоришне ствараоце да се запитају о коренима своје уметности. Осим у заборав потиснутог Ничеовог „Рођења трагедије из духа музике", овом тренду су помагала и најновија антрополошка открића од Маргарет Мид до Левија Строса. Корени позоришта су у ритуалу, а у ритуалу нису учествовали само извођачи него и сви присутни. Отуда Хелмут Плеснер изводи своју тезу да је театарска ситуација основна антрополошка ситуација, у којој се *conditio humana* конституише „где год неко као глумац стане насупрот неком другом као гледатељу да би га овај проматрао при његовим радњама, (...) уз све културно-повијесно увјетоване разлике о којима овиси да ли се темељна театарска ситуација манифестира у некој исниституцији, како данас називамо казалиште, или у другим жанровима *curtural performancea*[12] (...) „Помоћу радњи које изводе тијелом и говором, помоћу улога које играју, глумци инсценирају аспекте и факторе које гледатељи замјећују и тумача као репрезентанте друштва

12 *Cultural performance*је појам који је увео Виктор Тарнер (Victor Turner) а означава обреде, ритуале, свечаности, сахрањивања, венчања, различите ритуалне радње и поступке, зависно од специфичних култура

којему припадају с обзиром на свој идентитет као чланова заједнице, као и с обзором на властито *Ја*." (навод према Е. Фишер-Лихте)

У Плеснеровој театарској ситуацији су, дакле, као у огледалу један у другог загледани глумац и гледалац у међусобној творби идентитета. У сценском смислу, та ситуација не претпоставља ништа више. Ова два актера можемо замислити у празном простору; не захтева се никакво барокно гледалиште са својим партером, галеријама и ложама, никакав класни распоред публике која одговара таквој архитектури гледалишта. „Рампа" се не подразумева, ни физичка, у виду одвојености „сцене кутије" од гледалишта, а ни имагинарна – између простора илузије (глумци, сценски призори) и простора реалности (гледаоци). Истраживање могућности другачијег односа сцене и гледалишта постало је преокупација многих позоришних стваралаца. Глумци Јиржија Гротовског играли су између гледалаца (*Постојани принц*), Питер Брук је импровизовао представе у селима примитивних племена, а његови глумци из представе *Племе Ик* кретали су се између гледалаца, скачући са наслона на наслон њихових седишта, Питер Шуман (*PeterSchumann)* извео је свој *Bread&Puppet* театар на улице градова итд.

Једна од бојазни коју су исказивали заступници традиционалног односа сцена –гледалиште била је да се у ритуалу поништава оно рационално, важно у картезијанском концепту самоуспостављеног субјекта, да се оно губи у мистичном, ирационалном и наднаравном. Документована истраживања Ричарда Шекнера о разградњи и творби идентитета у ритуалима и ритуалном театру (оба се могу подвести под појам *cultural performance* Виктора Тарнера) сведоче о томе да лични идентитет не пропада, односно остаје сачуван чак и у трансу (односно у току и после њега). Ритуално негирање идивидуума није и његово поништавање. У компаративној анализи искустава са балијским позориштем, индијанским извођачима *Плеса јелена* или *Но* драмом, Шекнер је установио да су и западна искуства глумчеве трансформације, односно његове идентификације са ликом, у основи слична искуствима балијских и индијанских плесача: они долазе на ивицу прекорачења границе рационалног, али не испадају преко ње. Процес је контролисан, глумац не сме ни у једном тренутку да заборави на своју личност (Станиславки, Гротовски), а балијски играч се враћа из транса без последица по лични идентитет. И као што се на Западу глумац који се некритички поистоветио са ликом квалификује као аматер, та-

ко се у балијском театру сматра да извођач „који сам себе повреди у трансу није обавио свој задатак како треба“ (Шекнер, „*Between Theatre and Antropology*“).

Авангардни уметници овим експериментима нису променили изглед класичне позорнице и барокно организованог гледалишта (то им није ни била намера), али су значајно утицали да се промене очекивања публике. Гледаоци националног театра све чешће су били у прилици да присуствују авангардним представама, па су глумци и редитељи националних театара морали да примене нека искуства тих експеримената. Многи фистивали позоришних „нових тенденција“, попут Битефа у Београду, заслужни су за сценску еманципацију од литературе у сценским поставкама традиционалних позоришта; и за већи степен аутономизације позоришног језика чак и у најконзервативнијим театарским кућама. Иако „нове тенденције“ нису успеле да доведу у питање концепт репрезентативности и доминантан значај драме у националном театру, након пионирске провокације *Ливинī театра* (чији су глумци полевали гледаоце водом) и свих следећих сличних „врећања публике“ (наслов драме Петера Хандкеа, С.М.), и *народно позориште* је морало да прихвати чињеницу да се друштвено организовање публике не заснива на посебним законима, него на испреплетаним везама устаљених конвенција, променљивих појава укуса, стандарда и обичаја. Савремена публика није више ни класно ни национално предвидив скуп фиксних идентитета, њен колективни идентитет се формира од представе до представе. Публика захтева (то зна и најнезнатнија глумачка трупа) да се између ње и позоришта ствара и одржава нека врста узајамности, тражених и испуњених очекивања, нека врста завере, обредне узајамности или „дисциплине укуса“, како би рекао Ф. Боас (*Franz Boas*). Публика од позоришта захтева сагласност у погледу „естетике свакодневног живота“ (М. Фуко, *Michel Foucault),* а праћење њене промењивости лакше се остварује у малим театрима, који могу брже да реагују на динамику савременог идентитета, него у великим и спорим театарским кућама. А пошто се у позоришту, из структуралних разлога, увек ради у творби и преобразби идентитета, националним театрима прети опасност да их публика доживи као застареле и превазиђене. А судећи по извештајима Драгана Клаића, који је истраживао стање репертоарских позоришта широм Европе, управо то се и догађа: „велика позоришта губе публику због предвидивости репертоара“.

Свесна ове опасности, многа народна позоришта су отворила своје репертоаре. То је била последица двоструког деловања: свести позоришних стваралаца да је, без обзира на прокламоване циљеве репрезентативности, пре свега реч о сценској уметности и публици која се показала осетљивом за актуелни сценски израз, пре но за самодовољну литерарну вредност. Већ од самих почетака народног позоришта постало је јасно да репертоар не може да се заснива на самим ремек-делима. Савремени комади, уз многа оклевања и провере, столећима су налазили пут до националне сцене, а у последње време и позоришта са најзначајнијом традицијом у својим програмским документима наводе да се баве новом драмом (*newwriting*). Нека од њих су основала оделења која се баве развојем нове драме („Студио“ Националног театра Лондон, „Power Station“ Краљевског. драмског позоришта из Стокхолма, „НовА ДрамА – НАДА“ Народног позоришта из Београда итд) Драме које настају у овим радионицама баштине сва искуства писања текста 20. века и тзв. постдрамског театра. Нека од ових позоришта основала су и властите алтернативне сцене не којима се изводе представа које не могу да се уклопе у прописани канон главне сцене. Ове сцене треба да задовоље и потребе публике, али и уметника који желе да иду у корак са савременим театарским тенденцијама. Такве су, уз већ поменуте, Сцена „Студио“ Француске комедије у Паризу и Сцена „Пети спрат“ Народног позоришта у Београду (активна од 2000. до 2006. године). За то колика је унутрашња потреба националних театара за истраживачким радом показује пример „Студија“ Националног театраиз Лондона (*Royal National Theatre London*) која *не приказује* представе за публику, једина намена сцене је да на њој глумци, писци и редитељи могу да пробају нове концепције драме, режије и игре.

Уместо закључка

Горе су наведена нека од питања на која у будућности велика национална позоришта треба да потраже одговоре да би оправдала разлог свог даљег постојања. Циник бирекао да она плаћају цену учешћа у стварању националне државе. Да ли би она морала да будно прате шта кажу критичари националне државе да би могла да процењују своју будућност? Неки критичари државе-нације, попут Хане Арент, сматрају да је срж њене суверености национализам који „повезује централизовану државу и атомизовано друштво“. Френсис Фукујама, који покрете за национално ослобођење види у позитивном светлу (допринели су развоју демократзије, сма-

тра он), предвиђа да ће у будућности слабити национална бит суверенитета и јачати улога културе („култура је дубље укорењена у људском бићу од било ког историјски продукованог феномена“)[13] Овакав могући развој поставља нове задатке и пред државу и пред институцију народног позоришта. Могући сценарио предвиђа да ће се границе интегрисаног света очитовати у специфичним локалним (националним?) обележјима културе. У савременим театарским процесима у европском позоришту, назиру се обриси таквог развоја. Повећан обим међународне размене постепено оцртава један нови шири позоришни и културни простор што се одражава на промену продукцијског модела. Према Драгану Клаићу, велики број позоришта је перманентно на путу; продукције су све чешће заједничке, играње на матичним сценама, у својим срединама, замењују наступи на фестивалима, којих је сада тако велики број да могу да задовоље све потребе за репризним извођењима. Променљива интернационална публика захтева схватљиву комуникацију, што позоришта све више одвлачи од вербалног ка невербалном и плесном театру. Уместо конкретних теама, индивидуализованих и локално препознатљивих, намећу се универзално схватљиве. Све почиње да личи на проток робе и измештање индустријских погона с краја на крај света, према диктату профита. Шта у таквој ситуацији може да уради непрофитна организација као што је старо добро познато национално позориште?

Оно што је могуће је да остане на свом месту. Да остварује и одржава везу са локалном средином и буде интернационално колико то могућности дозвољавају, дакле у домену избора драмских дела и актуелног сценског језика. У том случају може да се провери да ли постоји већа опасност од његове имобилности. Да ли постоји, и да ли се у будућности може очекивати поублика за коју ће оно постати „место, обреда, размене и остављивања заједничке дисциплине укуса“ (Ф. Боас) Да ставимо по страни конкуренцију других медија, зар сама позоришна сала не побуђује „мржњу према чаролији, о којој као једном од узрока одбојности према класичном канону позоришта, говори Ханс-Тис Леман у својој књизи *Постдрамско казалиште*. „Није ли у време пропасти ‘великих наратива’ сама позоришна зграда – један такав наратив? Зар позоришна сала сама по себи не призива на осећање да ће ту да се понови покушај стварања илузије да је ‘истина попут језгре

13 Овај Фукујамоин став супротан је убеђењу А.Д. Смита да је „од свих колективних идентитета заједничких људским бићима, национални идентитет можда најбитнији и најобухватнији: „Не само што је национализам, као идеолошки покрет, продро у сваки кут планете; свет је, пре

скривена у љуштури привида' и 'одевена у стари позоришни канон који треба разбити"? (Х-Тис Леман)

Литература

Антони Д. Смит (Anthony D. Smith): *Национални идентитет*, Библиотека XX век, 2010.

Stuart Hall: „Коме треба идентитет" (https://www.scribd.com/document/134052380/Stuart-Hall-Kome-Treba-Identitet

Ђерђ Лукач: *Историја развоја модерне драме*, Нолит, 1978.

Жан Дивиньо: *Социологија позоришта / Колективне сенке*, Београдски издавачки завод, 1978.

Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte): *Повијест драме, I и II дио*, Disput, Загреб, 2011.

Hans Majer (Hans Mayer): *Аутсајдери*, 1981, Графички завод Хрватске

Даглас Келнер (Douglas Kellner): *Медијска култура*, Klio, 2004.

Бранимир Стојковић: *Идентитет и комуникација*, Факултет политичких наука Београд, 2002

Френсис Фукујама: *Крај историје*, ЦИД Подгорица, Романов, Бања Лука, 2002.

Драган Клаић: *Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy*, 2012, Intellecta, Bristol

Славко Милановић: „Криза репертоарског позоришта", ТФТ, бр. 2 -часопис, Службени гласник, Београд, 2009.

Хана Арент: *Извори тоталитаризма*, Феминистичка издавачка кућа, 1998, Београд

Боривоје С. Стојковић: *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Музеј позоришне уметности Србије, 1979)

Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985.

Иво де Фигуередо: *Хенрик Ибзен. Човек*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 2008.

Гвидо Морпурго-Таљабуе: *Савремена естетика*, Нолит, 1968.

Ромен Ролан: *Позориште за народ*, Studio Lirica, TEATRICON, 2009.

Victor Turner, *From Ritual to Theatre* (New York, Performing Arts Journal Publications, 1982).

и изнад свега, подељен на националне државе – државе које тврде да су нације – а национални идентитет свугде је окосница понављања кампање за народну сувереност и демократију, као и подлога ексклузивне тираније коју она понекад рађа. (...) Ако има појава које су збиља глобалне, онда то морају бити нација и национализам.

Ервинг Гофман: *Како се представљамо у свакодневном животу*, Геопоетика, 2000.

Peter Nesteruk:https://muse.jhu.edu/journal/571

УДК 792.01:316.7
DOI 10.7251/AGN1710057B
Научни рад

Др Бранко Брђанин

ПОЗОРИШТЕ И НАЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ

***Апстракт**: Од самоī оснивања īрвоī „сталноī“-īрофесионалноī īозориште у Бањој Луци, сеīтембра 1930, у жижу је īостављена, īоред просвјетне-„оīштекултурне“ и национална намјена, али и одређење īрема културно-īолитичком контексту. Рад īокушава да дефинише īојмове, мјесто и улоīу „народноī“ и „националноī“, да би се – īреко реīертоара и реализације-īредстава – у различитим историјским етаīама и контекстима доīрло до одређења карактера конкретноī īозориште и њеīовоī мјеста у устројству, конституисању и афирмисању националноī идентитета.*

***Кључне ријечи**: īозориште, „народно“, „национално“, „националистичко“, Бања Лука, реīертоар*

Историја[1] биљежи да су 18. октобра 1930. године, на свечаности отварања првог позоришта не само у Бањој Луци него и у цијелој регији, са више од милион житеља (док у БиХ – у исто вријеме – постоји једино још и професионално *народно позориште* у Сарајеву), на сцени изведене три једночинке: Нушићев *Хаџи Лоја*, Швабићев *Повратак* и Одавићева *Хеј, Словени* (може ли се и замислити пропагандистичкији „унитарно-националистичкији“ наслов, примјерен самој свечаности?)[2];

1 Подаци о репертоару (до 2000. године) у даљем тексту из монографија Позоришта (1980, 1990. и *70 СЕЗОНА*, 1999).

2 Занимљиво, испод истог *наслова* обрела се, само десетак година касније химна „нове Југославије“.

сва три очигледно пропагандна комада, са позиција владајућег *унитарно-југословенског* „национализма“. Дакле, премијера *народног позоришта* у Бањој Луци била је и те како *национална*, ако не и „националистичка“.[3]

Четири године касније (отворена Кочићевим *Јазавцем пред судом*, сатиром са политичком „позадином“, усмјереном на исмијавање аустроугарске власти), довршена је нова зграда Позоришта – *Дом краља Петра Првог Ослободиоца* – дјелујући све до 1941, као национално позориште са „национално-пропагандним“ репертоаром.[4] „Идејна позадина“ је – од самих почетака и „оснивачких аката“ – несумњива; *спрега* владајуће идеологије и (не само „државне“) умјетности – па и *извођача позоришних радова*, сјетимо се само титовског „самоуправљања“ – одавно се не треба посебно доказивати. Ипак, приступајући овом питању, ваља имати на уму нужност афирмисања антрополошко-културолошког контекста, и *јавности* (као нивоа гледања): поред спољашњег и унутрашњег приступа, који проучавање књижевности воде у двије непомирљиве крајности – у историзам и аисторичност – могућ је и трећи поступак, који полази од контекстуалности књижевних творевина и унутрашње промјене у ткиву књижевности види као промјене у свијести, као умјетничку форму општег преображаја у разноврсном, широком и слојевитом вријемепространству духовне културе. (Палавестра 1986: 18–19) Додајмо овоме и још један, заправо најшири контекст: општекултурни, у који су смјештени сви књижевни текстови и од кога зависи функција (или функције) коју они обављају, односно вриједност која им се придаје (в. *Речник књижевних*

3 И, ево, већ од првог „чина“, од прве премијере, дошло је и до првог националистичког „испада“ (уп. Милосављевић 1996: 77): у часу када се са сцене – како је и написано у Нушићевом тексту – чула „реплика“, ријеч *Шокац* (Хрвати у БиХ је интерпретирају као погрдну!), настало је бурно демонстрирање а потом и напуштање позоришне сале дијела публике, Хрвата, католика и фратара – „*ХАЦИ ЛОЈО: То ви питате с ким, ви који сте подијелили један народ у три вјере, па одвојили га један од другога, тер се сад свако за се пита: с ким ће? А зар ти не знаш да под кубетима ове џамије има довољно мјеста и за Србе и за Шокце, само када је у нашијем срцима довољно мјеста за њих*“. Нушићева „актовка“ се одликује наивношћу готово плакатске пропаганде *југословенског „национализма“*, познатог у социјалистичкој ери под *формулом* „братство-јединство“ (*брат је мио – које год вјере био*); извјесно је да „инцидент“ на свечаности представља (националистичку?!) *рецепцију-реакцију* једног „национализма“ на други „национализам“: комад је и писан и интерпретиран са позиција *унитаристичког* („југословенског“) *национализма*, супротно уже схваћеним „национализмима“, заснованим на вјерској особености „троименог народа“.

4 Истицање „југословенске националности“ у коју би се *претопиле* нације у ужем смислу подразумијева нужност засебног схватања појма националног, односно „националистичког“; могло би се рећи да је „југословенско националистичко“ било, у ствари, замишљено као *наднационално* (у односу на „засебне нације“), остварено као мултикултурно. Али, само са ужег, „унутрашњег“ аспекта, што не искључује стварно сасвим другачије „конкретне реализације“ нити националистички (не и шовинистички!) прилаз извањском, туђем и окупаторском.

термина, стр. 397). Према ријечима Зигфрида Мелцингера (1989: 484), тек када политичко позориште успије гледаоце увући у ситуације, збивања, оно успоставља јавност која је његово најмаркантније обиљежје: „Та истина која се тиче многих, већине, по могућности свих, друштвена је истина (...) говорим о јавној истини".

Уз прећашње, неопходно је верификовати план теорије публике (и *рецепције* – а обилна рецепција по себи не заснива неку естетску вриједност!), која полази од претпоставке да у сваком акту стварања постоји извјесна мјера ауторске рецептивне свијести, при чему ваља имати на уму да – поред постојања *хоризонта очекивања* публике и њене *интерпретативне стратегије* – постоје и *епохални хоризонти очекивања*, заједнички свим гледаоцима једног доба. Они, не само што условљавају најопштију рецепцију у једном периоду него повратно утичу и на продукцију, одређујући границе онога *шта* се може приказати, као и начине како се приказује. Како каже Зоран Милутиновић, највећи дио позоришне продукције свих раздобља углавном се састоји од дјела која само понављају модел похрањен у хоризонту очекивања епохе и угађају интерпретативној љености једне заједнице; и, даље – увијек постоји један дио позоришне продукције који, полазећи од хоризонта очекивања публике, мијења модел који се у њему затекао и демонстрира нове интерпретативне стратегије (1997: 68, 69).

Национална позоришта су народна (одређена по статусу, а не по „профилу" дјеловања), уз имплицитну дивергенцију појмова „народно" (ширег значења, посебно код нас; *домаће*), према „национално" (ужег одређења; *самосвојна-освијешћена народност*)... „Терминолошка збрка" није случајна: вишедеценијски комунистички режим са апаратуром цензуре, застрашивања и „морално-политичке подобности", набио је појмове (негативним) смислом, потпуно супротним у односу на (могуће) и *афирмативно* доживљавање[5]... Од „рођења", дакле, замишљено (и остварено!) као ***народно**-национално*, бановинско (*државно*) и позориште шире административне цјелине („Мркоњића крајина"; „НДХ"; „Босанска крајина"; Република Српска), позориште у Бањој Луци годинама је непрекидно дјеловало и у најнеповољнијим околностима (у окупацији као *хрватско* – национално – „народно казалиште"), будући увијек – како су хронича-

5 Погледајмо како је, поред осталих рјечничких „тумачења", појам *националистичко* дефинисан у *српском* (Вујаклија 1996–97: 581), а како у *хрватском* (Klaić 1987: 922): „*народњаштво, родољубље, друштвено, политичко и културно деловање са националног становишта*" и „voljeti svoj narod, boriti se za njegova prava i nezavisnost, znači služiti ne samo svome narodu nego i svim narodima u općem napretku...".

ри тачно опазили – „више од театра једног града“; и под називима: *НП Босанске крајине* и *Крајишко НП*, све док није добило одредницу и значај *Националног позоришта Републике Српске*, 1994; мијењало је имена и (различите) *националне* контексте, не прекидајући рад ни кад је било тешко оштећено у разорном земљотресу 1969.

Већ у првим сезонама (1930/31. тридесет и пет, 1931/32. тридесет и двије премијере!), поред Стерије, Нушића, Пецује, Ђоровића, Сремца, Шантића, Кочића, Огризовића, И. Војновића, Назора, Ј. Кулунџића, Глишића, Илије Округића Сремца, Крлеже, изводе се дјела Шекспира, Гогоља, Е. Ростана, В. Сардуа, Јоханеса Нестроја, Молијера, С. Мома, Диме-Сина... У ондашњем, *југословенском контексту*, видљиво је да у репертоару нема *националистичких* предрасуда. И репертоар страних комада свјетских аутора је, такође – данашњим рјечником речено – *мултикултуран*, деценијама уназад профилисан према мјесту, улози и „задатку“, *звању и позвању* „народног позоришта“ у традиционалном поимању: класични свјетски и комади домаће драмске баштине, уз отварање – каткад веће и слободније, често скромно и недосљедно – према новој, домаћој и страној литератури.

„Априлски слом“ 1941, фашистичка окупација и васпостављање Павелићеве „НДХ“, учинили су и Бању Луку дијелом neue Ordnung-а[6] на нашим просторима, а бањолучко позориште „хрватским“; са свим импликацијама таквог статуса: театар је – поново, мада *са другачијим националним предзнаком* – постао полигон за васпостављање новог (националног) идентитета.

Репертоар сваког театра, па и бањолучког у доба „НДХ“ (а – већим дијелом – и његов умјетнички опсег) профилише се самим избором комада; који и показује „усмјерење“ позоришта (не само „умјетничко“ но и идејно-идеолошко тежиште!), нарочито у ратно-окупационом периоду. (Наравно, ваља имати на уму, да свака појединачна представа није „имуна“ на додатну *тенденциозност интерпретације*, која се у датим околностима не само подразумијева но је и одлучујући

6 Њемачка окупациона власт је – наравно, само декларативно – признавала *особене вриједности појединих народа који не припадају аријевској раси*: „треба те особене вредности признати и појединим покрајинама и појединим градовима, јер су баш оне основ на коме треба развијати и неговати односе између појединих позоришта и појединих публика“, преноси београдски Donaucajtung, бр. 238, од 9. X 1943. Тако се, кроз исказ др Готлиба Шојфлера – познатог позоришног стручњака из датог времена – октроисала и могућност рада позоришта у окупираним земљама. (в. Марковић 1998: 30) Државним, експанзионистичким, фашистичким и расистичким циљевима служила је и умјетност; у директној спрези са властима, јер другачије није ни могло бити, а у Павелићевој „НДХ“ „културни програм“ подразумијевао је (прије свега) изгон, забрану и елиминацију Срба (аутора, извођача али и потенцијалне публике!) и свега српског (народне тематике, идеје и духовног устројства).

аспекат „доживљаја“ театарских инсценација.) А репертоар је – сљедствено прокламованом националном, „пропагандном“ дјеловању био од самих почетака профилисан са намјером “промицбе хрватског духа“, што се *идеолошки* изједначава са „умјетничким“[7]: играју се комади (тада) „домаћих“[8] (*националних*) аутора, Хрвата и „м/М/услимана“; углавном незнатне стварне литерарне и позоришне вриједности, али региструјемо и дјела „доказаних“ аутора[9]. Уз сценске комаде свјетских писаца – укупно педесет и четири премијере за три сезоне, до слома фашиста и „Независне државе Хрватске“.[10]

Као и театри у цијелој Југославији, након Другог свјетског рата и позориште у Бањој Луци послије четворогодишње окупације биљежи радикалан „заокрет“ у репертоарској али и идејно-идеолошкој „политици“ (не само у односу на окупациони период него и на раније, „краљевскојугословенско“ раздобље). Могло би се рећи да управо театар и позоришна умјетност (будући да филма и телевизије још нема, или је та дјелатност тек у повоју, а радио и штампани медији немају толику снагу „живе увјерљивости“) постају основна полуга у ширењу *духа епохе* у умјетности, тог „баука комунизма који кружи Европом“ – социјалистичког реализма, стаљинистичко-ждановљевског типа – преузетог од Совјета; као што се дешавало посвуда по земљама и територијама које су се обреле у „источном блоку“. Одмах након рата,

7 Од (већ 5. 11. 1941) Руже Луције Петелинове, *Прва круна* и Јосипа Еугена Томића, *Вероника Десенићка* (8. 11, три дана касније!), преко Расима Филиповића, *Мошћанице, водо племенита* (7. 1. 1942), *Пошетала Хана Пехливана*, *Откако је Бањалука постала,* до Јакше Кушана, *Заплакала стара мајка Џафербегова*; и даље: Ахмед Мурадбеговић, *Расемин севдах*, Милан Беговић, *Без трећега*, Милан Огризовић, *Хасанагиница*, до Алије Наметка, *Омер за начвама* или Енвера Чолаковића, *Моја жена крти чараје* и Сулејмана Алечковића Суле, *Иза мушебака*... Очигледно је наглашено присуство „домаћих“ аутора, чак локалних, по значају и дометима. Али, и тада репертоар чине дјела страних аутора (мимо доминатних њемачких и италијанских, биљежимо Достојевског, *Понижени и увређени* (20. 4. 1942) и Гогољеву *Женидбу*, као и комедију Брендона Томаса *Карлова тетка*).

8 Квислиншка (усташка) НДХ, за четири године трајања и „аншлуса“ БиХ – треба ли икога подсјећати – била је шовинистичка и расистичка, а Срби (grkoistočnjaci) у њој „nisu obstojali“ (масовна убијања, прогони, протјеривања и насилна покрштавања у римокатоличку вјеру), тако да на репертоару нема српских аутора.

9 Огризовић, Беговић или Мурадбеговић (који је у том периоду и *ендехазијски* „intendant“ сарајевског НП).

10 Подаци за посљедњу, једину у сезони 1944/45. представу *Витропир*, Адалберта Кузмановића (Кузма Новић) су „посредни“, непотпуни и недовољни. Доносимо овдје један бизаран „случај“, „ванпозоришни“ и „неумјетнички“ али контекстуалан; мало познат: у згради Позоришта – као у касарни – зиме 1941–42. (управо док се спремала позоришна *премијера*, *Mošćanice*...) била је смјештена јединица-сатнија *усташа* (припадници нису били са локалног терена), да би остала што боље скривена за домаће становништво; како би несметано могла извршити геноцидни злочин над недужним становницима бањолучких села Дракулић, Шарговац и Мотике, када је у једном фебруарском дану, 7. 2. 1942, убијено, и то без иједног метка-хладним оружјем, око 2.300 Срба! Наравно, сасвим је друго питање репертоара и естетског нивоа представа (иако се већ из самих наслова и имена аутора може наслутити тематско-сижејни оквир комада, па и њихових умјетничких домета).

дакле, нова власт профилише нови репертоар, ама конструисан по сличном обрасцу: умјесто њемачких и италијанских, сада се играју „савезнички“ аутори, понајчешће Руси-„совјети“. „Домаћи“ репертоар се профилише на новом *југословенском* (социјалистичко „братство и јединство“) концепту, али у основи исто. Друга су имена писаца и наслови дјела, али позориште је остало и „народно“ и *национално*. (По специфичном титовском „рецепту“: БиХ *није ни српска, ни хрватска, ни муслиманска* него *И српска, И хрватска, И муслиманска*! Као да се слути призвук негдашњег „југословенског национализма“?) Занимљиво, већ 3. новембра 1945. постављен је Нушићев *Хаџи Лоја* (чиме се поново показује наглашена идејно-идеолошка „репертоарска подлога“).[11]

Са аспекта политичке *контекстуалности* репертоара, посебно је занимљиво доба с краја шездесетих и почетка седамдесетих година прошлог вијека (сецесионистички „мас-пок“, хрватска „липањска гибања“; српски „либерализам“, шиптарски сепаратизам и албански „иредентизам“; слуте се припреме за промоцију нове нације, Муслимана, будућих Бошњака...), вријеме унутарјугословенских *националних-националистичких „прољећа“*: раздобље 1970–72. је једини период када се у бањолучком позоришту искључиво играју комади домаћих писаца![12] Наравно, на дјелу је, поново, механизам „националног“, овога пута употријебљен у (контекстуалној) „борби“ *против националистичкоі* и *шовинистичкоі*. (Ево, наоко, „парадокса“: „национални“ комади

11 Сумњамо да се жељела остварити „веза“ са отпочињањем рада Позоришта, 18. октобра 1930. Посриједи је – оправдано је вјеровати – „тематско подударање“ са савременом историјском „праксом“: оружани отпор страној (њемачко-аустроугарској) окупацији, и то припадника сва три народа у БиХ! Уз то – доказано и постављањем још три комада истог аутора у истој сезони – „играло се *сиіурно*“: комедије, па још и „друштвено ангажоване“ (у случају „партизанског позоришта“ – прије свих – *Народни посланик*); а *Коштана* и *Зона Замфирова* (најизвођенији комад у историји Позоришта), на репертоару показују и други репертоарски „ослонац“: фолклорни комади са пјевањем (свједочи о невеликим амбицијама, али и ниском нивоу укуса публике). Страни репертоар прве сезоне доноси ауторе Русе (три комада за само дванаест дана!): А. П. Чехов (*Просидба*), А. Е. Корнејчук (*Тајна мисија мистер Перкинса у земљи бољшевика*), Н. В. Гогоља (*Женидба*); као и (игран и у усташком периоду) комад Паула Шурека *Улични свирачи*, те *Сребрну кутију* Џона Голсвордија. С временом, ослонац (националног) репертоара постају савремени (али и „баштињени“) комади аутора (различитих) југословенских националности: Виктор Цар Емин, *На стражи*; Мирко Божић, *Повлачење;* Лојзе Штандекер (глумац и редитељ у усташком периоду), *Друіови*; Иван Цанкар, *Слуіе*; Јакша Кушан (активан у усташком периоду), *Хиљаду и друіа ноћ*; Војин Ђорђевић, *Сњежана и седам патуљака*; Хамза Хумо, *Три свијета*; Милан Огризовић, *Хасанаіиница*; Љубинка Бобић, *Породица Бло*; Владимир Черкез, *Шпијуни*; Перо Будак, *Мећава*; Крлежа, *У аіонији*; Ахмед Мурадбеговић (усташки интендант Позоришта у Сарајеву), *Мајка*; Расим Филиповић (активан и игран у усташком периоду), *Неумољиве страсти*, и др.

12 „Отворио“ се простор и за локалне писце (Јован Спремо, Драго Мажар, Ранко Рисојевић...), али и за „представе“ које то и нису, рецитале поезије (Шантић, Крлежа, Његош, Змај, *Бесједе* у поставци Бранивоја Ђорђевића и сл.).

некада *пале* а некада *гасе* „националистичко“?! Опет су, дакле, на „попришту“ *интерпретативне стратегије*; „народна позоришта“, као државна, својим идејним дјеловањем одражавају „државну“ и владајућу политичку и идеолошку „стратегију“...)

И посљедњи период, *година распада* (од 1990) и насилног распада /још једне/ Југославије, са аспекта наше теме, можемо приказати помоћу репертоара извођених представа: свитање „крваве зоре“ над умирућом земљом, „потрошеном“ Југославијом, бањолучко позориште је дочекало премијером комада *Зора на истоку* Гордана Михића, у режији Владимира Лазића (22. 2. 1992). „Државна политика“ је – као и држава – озбиљно уздрмана, ако не и разорена: позориште је, као ријетко кад (никад, до тада?) у interregnuum-у, препуштено само себи. И, зашто и то не рећи, ту „стечену“ *аутономију* није злоупотријебило.[13] А онда су *топови загрмјели*... Музе, истина, нису (потпуно) заћутале, али све скоро да је стало.

Од избијања грађанског рата у бившој БиХ (почетак априла 1992) позориште поставља *Семе* Мирољуба Недовића, потом четири комада домаћих аутора и пет *ненационалних*: од *Боинг-Боинг* Камолетија, два водвиља Реја Кунија, преко драматизације Казанцакисовог романа *Грк Зорба*, до „посрбе“ Мрожекових *Емиграната* (јуна 1995); од тада – уз окончање грађанског рата у БиХ и дејтонску „представу“ – све до 19. 1. 1996. нема позоришних премијера. *Ђенерал Милан Недић, Принц Растко – Монах Сава* (уз *Ожалошћену породицу* и обнову *Јазавца пред судом*... Да ли су то наслови *националног позоришта* или наслови (И) *националистичког позоришта*?[14]

О тумачењу појмова већ смо довољно говорили, тако да је при осврту на репертоар у вријеме посљедњег рата у БиХ, достатно контекстуално одређење и комада и

13 На репертоару су *Кус петлић* А. Поповића у режији Драгољуба Мутића; Нушићева *Власт* Петра Зеца; *Вољети Чехова (Медвјед–Просидба–Свадба)* Градимира Гојера; Алдо Николај, *Није била пета, била је девета (Укокај моја мужа)*; Фејдо, *Идем у лов*... ријечју, незанимљиво, „мирнодопски“; као да Позориште не учествује у (ондашњем) времену.

14 И сама чињеница да неко позориште поставља комад Синише Ковачевића који се позабавио стварно крвавом српском „псеудоисторијом“, могла би послужити некоме („*кадији*“?) да импутира *националистички приступ*. De gustibus... (Позоришну „причу“ о српском „херојy“ или „квислингу“ донио је Србин, Србима; о Србима... Без накнадних *учитавања*, то јесте (трагична) драма појединца и народа. Тако је замишљена, тако постављена и играна, а тако је и *примљена* од публике.) Позоришна прича о Немањићима и српским *светитељима*, *Принц Растко – Монах Сава* поготово то није (*националистичка*); ама... Можда је – за некога – и само посезање за националном историјском темом (без *травестије* у приступу), не само *национална идеализација* него и *националистичко позориште*? Национални ресантиман и у овом комаду могуће је доживљавати, међутим, као *наглашено националан*, без сумње. То је, уосталом, и била намјера и „намјена“ представе; али без учитавања „националистичких“ или *шовинистичких* конотација.

представа (општа стагнација, посебно на плану културе, умјетности и стваралаштва /„где идеологија трчи – живот храмље“, вели пјесник Вито Марковић, а ми додајемо: умјетност „ћопа“ или „пуже“?/; окружење грађанског рата, *национална преосјетљивост*...). Ни у ауторској замисли, поготово у конкретној реализацији, а ни у *рецепцији*, позориште није дјеловало у смислу и смјеру острашћеног национал-*шовинизма*. (Наравно, не рекосмо ли, тумачење највише зависи од угла гледања, или питања; по старој босанској крилатици: *кадија те тужи, кадија ти суди*...) Са становишта пријема публике присутан је моменат *епохалног хоризонта очекивања*; погодује „љености интерпретативних стратегија“ и *неконфронтирања са јавном истином*.

Из касарне (болнице, затвора, логора, рата...) *иде се брзо* (журно). *Са гробља се враћа полако*... Репертоар се послије рата (до 1998) формира у новом и другачијем друштвено-историјском, културолошком и антрополошком контексту, али и суочава са другим и другачијим „хоризонтима очекивања“, и *интерпретативним стратегијама*.[15] Позориште се *конфронтирало са јавном истином* (Мелцингер); намјером и у „рецепцији“ било анти-националистичко, *национално*! Услиједио је (од 1999), по свему, период „отварања“ и преиспитивања; театарског трагања, питања и сценских одговарања. Позориште је директно ушло у своје вријеме...[16]

Увид у репертоар Позоришта, дакле – почев од његовог настанка – уз контекстуални приступ и уважавање начела теорија публике, а са нужним разграничавањем појмова, даје и могуће ваљане одговоре из прошлости на питања постављена данас, кад – након свега – СВЕ изгледа другачије... *Позориште је одувијек политичко* (Мелцингер), а смјењивање је једина *константа*: мијењају се државе и контексти; мијењају се називи Позоришта, имена аутора и комада, ансамбли и замисли. Позориште је бивало стално другачије, а увијек исто, „народно“ и *национално*!

15 Слиједиле су седам представа по текстовима страних аутора (према успјеху код публике издваја се Шоов *Пигмалион*), *Буба у уху* Фејдоа, драматизација *Дама са камелијама*, *Иза кулиса* Мајкла Фрејна... и „домаће“: *Силе у ваздуху* Небојше Ромчевића, *Мај нејм из Митар* Виде Огњеновић, а потом и Михизов *Командант Сајлер*, *Глумац Едмунд Кин*, па Гогољева *Женидба*, *Лизистрата* (по Аристофану)...

16 Играју се Шекспирове *Богојављенска ноћ* и *Сан љетне ноћи*; *Смрт и девојка* Ариела Дорфмана, *Бајка о мртвој царевој кћери* и *Кокошка* Николаја В. Коњаде; затим и *Загонетне варијације* Е. Е. Шмита; *Трамвај звани жеља* Т. Вилијамса, *Мандат* Николаја Ердмана, Лоркин *Дом Бернарде од Албе*... *Лица налфабета*, по Нушићу; *Тебанска куга* В. Лукића, *Љубинко и Десанка* А. Поповића, Симовићево *Чудо у „Шаргану“*, те Стеријина *Лажа и паралажа*, *Како засмејати господара* Виде Огњеновић, Србљановићкине *Породичне приче*, праизведба *Наказа* Богдана Шпањевића и друге.

ЛИТЕРАТУРА

Вујаклија 1996 – 97: М. Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.

Klaić 1987: B. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod MH.

Марковић 1998: В. Марковић, *Театри окупиране престонице 1941–1944*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Мелцингер 1989: S. Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Милосављевић 1996: С. Т. Милосављевић, *Сусрети с Краљем* (мемоари Светислава Тисе Милосављевића, прир. Н. Радмановић, В. Стошић, Д. Вржина), Бања Лука: Архив Републике Српске.

Милутиновић 1997: З. Милутиновић, *Теорија публике*, *СЦЕНА*, Нови Сад, 1968.

Палавестра 1986: П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности (Златно доба 1892–1918)*, Београд: СКЗ.

Речник књижевних термина, Београд: Институт за књижевност и уметност у Београду – НОЛИТ, 1992.

УДК 821.163.41.09(497.6)
DOI 10.7251/AGN1710067S
Научни рад

Др Раде Симовић

ИДЕНТИТЕТ СРПСКЕ ДРАМЕ У БИХ – ТИПОЛОШКЕ АНАЛОГИЈЕ

Апстракт: *Намјера је нашег рада да у току све присутнијег раздвајања умјетничког стваралаштва Босне и Херцеговине, назначимо могуће правце и моделе типолошког устројавања српског драмског стваралаштва у БиХ. Ради се о активној посљедици актуелних настојања да се, по сваку цијену, разграничи бошњачка, хрватска и српска књижевност постдејтонске Босне и Херцеговине која се, у каузално-посљедичном уланчавању, посредно преноси на социјалистичку, монархистичку, аустроугарску, османску и средњовјековну Босну и/или Херцеговину.*[1] *До сада се о овом проблему углавном расправљало са позиције културно-историјског насљеђа, умјетничке прозе и поезије, док је драмско стваралаштво спорадично дотицано и недовољно истражено. У питању је, наиме, ретроактивно уочавање драматуршких образаца зарад нове перцепције, односно идентификације културног и националног идентитета до кога је, прије свих, посебно стало српској културној јавности у Босни и Херцеговини.*

Кључне ријечи: *Српска драма, контекст, драматуршка композиција, мелодрама, историјска драма, постдрамско позориште.*

1 Видјети: *Статус српске књижевности у Босни и Херцеговини* (*Зборник радова са Округлог стола одржаног 18. октобра 2011*), Матица Српска - друштво чланова Матице Српске у Републици Српској, Бања Лука 2011.

Кад је српска теоријска мисао у питању, општи је утисак да *Преглед српске књижевности у БиХ у 19. вијеку* Младенка Сађака представља реалан и научно прихватљив план будуће „историје српске књижевности у БиХ“. (Сађак, 2009/10) Он се посебно односи на умјетничку књижевност, поезију и прозу, док је за драмску књижевност прије контекстуална него научна основа. То је, кад је овај примјер у питању, посве разумљиво, јер се драмска књижевност у Босни и Херцеговини тек конституише на прелазу из деветнаестог у двадесети вијек. Уједно гледајући, говори се о полазној тачки оквирног хронотопа, који се дијахронијски заокружује у периоду од непуног вијека, и на коју се, у специфичном озрачју, наслања хронотопска згуснутност постдејтонске Босне и Херцеговине, односно Републике Српске, као њен рецидив или феномен продукције. Ради се, наиме, о великом и малом хронотопу, а оба се конституишу на прелазу вијекова, деветнаестог у двадесети и двадесетог у двадесет први, у једној врсти међупростора, када се, истовремено, деконструише историјски свијет реалног поретка (смјена османског и долазак аустроугарског царства, односно, укидање једнопартијске владавине комунистичког режима и обнова вишепартијског плурализма) и конструише, или обнавља, једна нова драмска традиција.

Питање међупростора предмет је наше посебне оптике, јер је драматуршки конституиван и парадигматски преносив, са истовременим погледом „уназад“ и „унапријед“ као специфичном привилегијом драмске умјетности. У тај се простор родоначелно смјешта Петар Кочић и његова драмска актовка *Јазавац пред судом* (позоришна праизведба у Београду, 1905). (Кочић 1997) Гледано „уназад“ она перципира у палијати насљеђа дубровачке ренесансе, док са погледом „унапријед“ антиципира „проходност“ драмске вертикале све до антидраме и постдрамског позоришта.[2] На стајној тачки, у години настанка – 1900, ова актовка умрежава и „помирује“ европску актуелност народне драме и традицију српског „народног глумовања“. Директна огледања у горким сатирама Стерије и Гогоља са једне стране, и могућа, имаголошка, „призивања“ (питање статичног и динамичног драматуршког обрта) у Држићевој пасторали *Новела од Станца* са друге, чине ово дјело, формално и суштински, заштитним знаком српског драмског стваралаштва у Босни и Херцеговини. Из нашег кон-

2 Упореди: Бранко Брђанин, *Свјетска драма и домаћа позорница - Свјетски комички прототип у српској књижевности*, Арт принт, Бања Лука 2010, 7-18., и Радован Вучковић, *Модерна драма*, ИРО ''Веселин Маслеша", Сарајево 1982, 450-460.

текста гледано, она истовремено изражава и ону „најчистију“ линију српског драмског идентитета која се односи на слободарски дух и борбу против туђина.

Истовремено, потпуно другачију слику свијета нуде хрватски драматичари у БиХ који у вријеме Берлинског конгреса као „добродошлицу“ аустроугарској окупацији Босне и Херцеговине штампају драме Ивана Лепушића и Јосипа Милаковића. Ријеч је о мелодрамским приказима *Мајчин аманет* и *Снијеговић*, гдје се под афирмацијом хрватског идентитета подразумијева идентификација поданичког муслиманског менталитета.[3] Суштински посматрано, далеко је то од Петра Кочића, а још даље, иако је конструкт мелодрамски, од Алексе Шантића и Светозара Ћоровића. (Шантић 2006; Ћоровић 1967) Напротив, они се у својим драмским текстовима, осим историјских и савремених тема сопствене заједнице, у великој мјери баве амбијентом муслиманског човјека и богате муслиманске традиције. Ради се о тзв. мелодрамама из муслиманског живота гдје, примјера ради, увјерљивост Шантићеве *Хасанагинице* и драматуршку слојевитост Ћоровићеве *Ајише*, са пуним покрићем, уводимо у ред „угаоних“ каменова муслиманске драматургије.

За нас је, у том поретку вриједности, посебно занимљива Шантићева историјска мелодрама *Под маглом или слика из Горње Херцеговине*, због његове истинске љубави према „једнокрвној браћи“ али и недовршена историјска драма/мелодрама *Пред капијама Светог Петра* која на оригиналан и потпуно нов начин, у конструкту нордијске школе драматичара, (Ибзен, Стриндберг), проговара о болној и најпамтљивијој теми српске драме у Босни и Херцеговини – мотиву разочарења у српски патриотизам, односно човјеку који „пева после рата“. У симбиози грко/хуморног Кочића и историјско/мелодрамски настројеног Шантића, српска драма у Босни и Херцеговини утемељује властиту драмску парадигму која се, пола вијека раније, поетички обликовала у драмском опусу Јована Стерије Поповића.

Наведена аналогност, Стерија – Кочић са једне, и Шантић са друге стране, наводи нас на помисао да утврдимо најмање двије линије, типолошке аналогије, дијахронијског контекста српске драме у Босни и Херцеговини, од којих се, условно речено, једна може именовати *шантићевском* а друга *кочићевском*.

Шантићевску поетику, на идејном и конструкционом плану, опонашаће цијела једна генерација

3 Раде Симовић, *Драма и идентитет – Од моралитета до мелодраме*, Арт принт, Бања Лука 2001, 29-32.

српских међуратних драматичара попут: Јована Вукотића, Јована Палавестре, Михајла Мирона, Милице Мирон, Милорада Костића, Стевана П. Бјеловука и др., а њен европски ниво и драматуршка убједљивост, до краја ће бити изведене у драмама Боривоја Јевтића (*Царске кохорте*, *Фра Јукићево знамење*, *Обећана земља*, *Подвиг на Суходолини*, *Посмртне почасти*...).[4] Рецидиви тог и таквог модела надаље ће транскрипцијски „преживљавати" у драмама Душка Анђића и потпуно „исцурити", на тематском и мотивском нивоу, почетком осамдесетих година прошлог вијека. (Нимало случајно, јер у то вријеме, подстакнута и оснажена „босанским духом" Мухамеда Филиповића, нагло оживљава муслиманска и хрватска драма/мелодрама историјских мотива, тематски усмјерена на босанско богумилство, босанску државност и босанске „митске" јунаке попут Хусеинбега Градашчевића, на примјер). Својеврсну обнову дочекаће тек у „ужем" контексту, хронотопу, драми Републике Српске, у драмском стваралаштву Јована Спрема (*Ноћ пуног мјесеца*), Бранка Брђанина Бајовића (*Киша пада...јагодо*, *Бан први*...), Зорана Костића (*Пут за Царград*) и тек стасалих драматичара: Радмиле Смиљанић (*Балон од камена*) и Сање Савић (*Код шејтана или једна добра жена*...). (Симовић 2011; Брђанин 1995; Костић 2005; Савић 2010)

Кочићевска линија тежег је пута, од директних утицаја код Душана Зорића (*Јазавац пред страшним судом* – 1919), и индиректних транскрипција Бранка Ћопића (*Одумирање међеда*), до далеких одјека у драмама раног Миодрага Жалице (*Европска трава*, *Пас који пјева*, *Јеским*...), Николе Кољевића (*Вечера пред пут*), и Велимира Стојановића (*Није човјек ко не умре*).[5] Односно, потпуног трансформисања у алегоријску, егзистенцијалистичку драму и драму апсурда. И овај се правац, попут српске историјске драме/мелодраме, напречац затамњује, опет нимало случајно, истим „поводом", почетком осамдесетих година прошлог вијека и до краја преобликује у духу и конструкту савремених тенденција европске драме. Дакле, драматуршки гледано, овај процес може да се истражује и са позиције *перцепције кочићевске модерности*, од антидраме до драме апсурда, као један од могућих, кочићевских, огранака српске драме у Босни и Херцеговини. У нашем контексту „резиме" се увелико поједностављује: од раскошно инспиративног и многостру-

4 Видјети: Јосип Лешић, *Међуратна БХ драма*, Часопис за позоришну умјетност *Позориште*, Тузла, септембар-децембар 1988.
5 Видјети: Јосип Лешић, *Савремена драмска књижевност у Босни и Херцеговини (1944-1985)*, Часопис за позоришну умјетност *Позориште*, Тузла, број 1-2, 1990.

ко корисног Кочића, на тематском и драмском нивоу, једино је остала *мимикријска* способност дјеловања а и она, умјесто да скрене у фарсу, трагикомедију и гротеску (као нпр., код Александра Поповића и Душана Ковачевића) неповратно завршава у драми апсурда (Стојановић) као једној врсти документарно/умјетничке метафоре Босне и Херцеговине на крају прошлог вијека (*Није човјек ко не умре*). У једном и другом случају видљив је, мотивациони и инспиративни, па и драматуршки, пад српске драме у посљедњим деценијама двадесетог вијека. Као да се наслућује она врста драматуршког међупростора, самозатајености, коју биљежимо на прелазу из деветнаестог у двадесети вијек. Јер изнова чекамо Годоа, у нашем случају - Кочића. У том и таквом сумраку нагло се „буде“ муслиманска и хрватска драма и то, прије свих, историјска „национална“ мелодрама која, углавном, поентира као гатка.[6] Та се појава, готово феномен, (да изнова потцртамо!), паралелно указује са новопрокламованим „босанским духом у књижевности“ Мухамеда Филиповића који ревитализује идеју Калајевог босанства, и која се, као таква, оваплоћује у миракулским моделима ововремене хрватско/бошњачке драме. Овим су идејно/мотивске тежње хрватских драматичара са размеђа деветнаестог и двадесетог вијека, И. Лепушића и Ј. Милаковића, о конституивном присаједињењу муслиманске драме хрватској до краја реализоване, у оквирима „кршћанског конструктивног модела“ – на крају двадесетог и почетку двадесет и првог вијека.

Драме српских аутора, мотивски усмјерене на борбу против завојевача и драматуршки компоноване у модерној традицији европске драматургије, било да су стваране на савремене или историјске теме, остају усамљеничка грана босанскохерцеговачке драматургије која се, у другој половини двадесетог вијека, тематски суши и драматуршки сужава на језичке формуле, немогућност комуникације и одсуство егзистенције (Жалица, Кољевић, Стојановић). Односно, на ону „суву грану“ на коју се свео и цијели српски народ у Босни и Херцеговини, посебно крајем двадесетог вијека. Једина врста помака, такорећи „реинкарнације“, и на овој линији српског драмског стваралаштва у Босни и Херцеговини, поново нам долази из малог, уског хронотопа, који смо дефинисали и набиљежили као *драма Републике Српске*. Прва драма ауторског тандема Давора Миличевића и Ненада Тадића *Нови прилози за биографију српске државе* несумњиво је на кочићевском трагу, као што је, у

6 Видјети: Симовић, исто, *Босанска катарса*, 79-108

сличној мјери, и иронијски отклон драме Саше Кнежевића *Народни херој је тржишно мртва ствар* или *Хамлет у рајској долини Српске* Рада Симовића и *Пошто је паштета?* Тање Шљивар. (Миличевић-Тадић 1993, Кнежевић 2000; Шљивар 2010)

Све ово је, сумарно гледајући, мала је утјеха за оно што је пружала, и пружа, кочићевска драмска парадигма са почетка прошлог вијека. Она је, засигурно, више „пунила" српску драму у цјелини (Александар Поповић, Борислав Михајловић - Михиз, Драгослав Михаиловић, Милица Новковић, Љубомир Симовић, Гордан Михић, Небојша Ромчевић, Стеван Копривица, Душан и Синиша Ковачевић...) него што је, у видном и суштинском погледу, утицала на обликовање српског драмског стваралаштва у Босни и Херцеговини.[7] И ова је тема заслужила посебно истраживање које се, у најкраћем, може свести на одсуство слободног и субверзивног позоришта, у чему је босанско-херцеговачка театарска сцена добрано каснила. Од првих „сценских приказања" до данашњег „постдрамског позоришта", посебно у оном простору, и срединама, у којима трајно живи и доминира српски народ. Зато се обично каже, а то је истина, да је поезија његов истински израз а поетска драма могући искорак.

Примјер Рајка Петрова Нога и његовог стваралачког „премоштавања" од *драме пјесника* до *пјесничке драме* (*Зимомора, 1967 – Не тикај у ме, 2010*) наговјештава *елиотовску драматуршку путању* и нову драмску парадигму (Кочић и Шантић, изнова) српске драме у Босни и Херцеговини. Основа је, свакако, литургијска, простор се увлачи у „херцеговачку порту" а вријеме се сужава и згушњава у просто и тачно читање нових (*Јечам и калопер*) и старих српских крстача/стећака (*Не тикај у ме*). (Ного 2006; Ного 2010) Овим смо, готово па стихијски, преко строгог поштивања аристотеловских правила, подразумијевајући чак и јединство радње, (Пјесник као Актант), и легитимност изворних принципа *постдрамског позоришта* (драма као архитекст) дошли до *стајне тачке* нове (будуће!) српске драме у Босни и Херцеговини. Она би се, у овом случају, и даље могла дефинисати као *поетска драма* на којој је дуго и упорно истрајавао Алекса Шантић, а чије су бисере, у поетском идиому говора, драматушки баштинили најбољи српски драматичари – од Петра Кочића до Љубомира Симовића. Нове књиге Рајка Петрова Нога (*Јечам и калопер*, *Не тикај у ме*) дио су тог свијета, и

7 Видјети: Бранко Брђанин, *Косово и нова српска историјска драма* (*Панорама савремене српске драме и позоришта*), Завод за уџбенике и наставна средства Источно Сарајево, Источно Сарајево 2007, 170-181.

те врсте драматуршког насљеђа, а то што их српска театрографија не „прихвата“ као драмска остварења, више је производ мондијалистичке „заумности“ српских театролога, него драмских недостатака наведених дјела. Слично се, уосталом, десило и Кочићевом *Јазавцу пред судом*, та се тракавица, нажалост, вуче до данас, иако је озбиљним истраживачима, попут Радована Вучковића, одмах било јасно да се овдје не ради о драмској неукости, већ о српском Брехту. Откључаном, начином и поступком Ежена Јонеска, да и ми мало „досолимо“.

Да подсјетимо, седамдесетих година прошлог вијека још је трајала расправа о позицији драмског текста у савременом позоришту. Оно што се сада подразумијева (нарочито послије објављивања постдрамске теорије њемачког театролога Ханса-Тиса Лемана) - да је драмски текст само једна од компонената аутохтоног сценског дјела – позоришне представе, суштински нас „враћа“ у древно заједништво поезије и драме, савршено оличеног у грчкој трагедији или Шекспировим драмама.[8] Кочић је, поред осталог, имаголошки антиципирао и тај облик драмског стваралаштва, док га Рајко Петров Ного, самосвојно трагајући, постепено осваја и артикулише. Попут Т. С. Елиота, са којим је досада упоређиван на пјесничком, али не и драмском плану - иначе „родоначелног драматичара“ европске хришћанске драме модерног доба (*Убиство у Катедрали*).[9] Нормално, ради се о кршћанској драматуршкој слици свијета, израслој на богатој традицији мистеријског обликовања, док се Ногове драмске поеме, ако апстрахујемо канонизовани поступак Литургије, позоришно гледано, једино ослањају на српску (обичајну) духовност. Утолико лакше за Елиота, и теже по Нога.

Попут Кочића и он је усамљен на раскршћу вијекова, са погледом „уназад“ (православна духовност) и погледом „унапријед“ (нова драма и постдрамско позориште) и „стајном тачком“ – драмом *Не тикај у ме* као будућим оријентиром, урнеком, („ма шта рекли вајни критичари“), српске драме у Босни и Херцеговини и српске заједнице у цјелини.

ЛИТЕРАТУРА

Симовић 2011: *Драма Републике Српске* / приредио Раде Симовић, Бања Лука: Арт принт

Кочић 1997: Петар Кочић, *Приповетке, Јазавац пред судом*, Београд: Рад

8 Видјети: Hans Tis Leman, *Postramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb – Beograd 2004.
9 Видјети: Андрија Матић, *Т. С. Елиот – песник, критичар, драмски писац*, Мали Немо, Панчево 2007.

Шантић 2006: Алекса Шантић, *Сабрана дјела, књига трећа*, Гацко: СКПД ''Просвјета"

Ћоровић 1967: Светозар Ћоровић, *Сабрана дјела*, Сарајево: Свјетлост

Брђанин 1995: Бранко Брђанин Бајовић, *Немогућа мисија (драме)*, Бања Лука: УКС – Подружница Бања Лука

Костић 2005: Зоран Костић, *Пут за Цариград (драме)*, Бања Лука: Глас Српски

Савић 2010: Сања Савић, *Код шејтана или једна добра жена...*, Нови Сад: Часопис за позоришну уметност *Сцена*, бр. 4, 143-161

Шљивар 2010: Тања Шљивар, *Пошто је пашта?*, Нови Сад: Часопис за позоришну уметност *Сцена*, бр. 3, 161-181

Кнежевић 2000: Саша Кнежевић, *Народни херој је тржишно мртва ствар*, Бања Лука: архив Народног позоришта Републике Српске

Миличевић – Тадић 1993: Давор, Миличевић – Ненад, Тадић, *Нови прилози за биографију српске државе*, Бања Лука: архив Народног позоришта Републике Српске

Ного 2006: Рајко Петров Ного, *Јечам и калопер – глоса*, Београд: Српска књижевна задруга

Ного 2010: Рајко Петров Ного, *Не тикај у ме* (допуњено издање), Београд: Београдска књига

Сађак 2009/10: *Преглед српске књижевности у БиХ у 19. вијеку* / приредио Младенко Сађак, Бања Лука: Арт прин

УДК 792.01:338.46
DOI 10.7251/AGN1710075B
Саопштење

Небојша Брадић

ПОЗОРИШТЕ У КРЕАТИВНИМ ИНДУСТРИЈАМА

Припадање европској породици народа подразумева равноправност, а за нас кључна равноправност лежи у истицању и представљању домета уметности и културе, чиме се формира идентитет који у очима јавног мњења других земаља – оних земаља које су остварилe највише домете у уметности – јесте мерило суштинске равноправности. Културна политика једне земље није само проблем новца. То је питање низа мера у корист културног живота како би се подигао профил одређене земље као културне нације у европском контексту. Позориште у свему томе има веома важну улогу.

Пре десет година сам са Бобом Нидерлендером, једним од власника позоришта на њујоршком Бродвеју, водио разговор о будућности мјузикла. Док сам износио планове о продукцији мјузикла на Балкану, он је говорио о пласману мјузикла у Кини. За време састанка стално је користио термин индустрија, док сам ја инсистирао на изразу позориште. И док је за мене позориште нудило могућност за ангажовање емоција, остваривања међуљудских веза, за мог саговорника било је најважније да ли је турнеја популарног мјузикла *42. улица* у Кини одржива, односно да постоји публика која би плаћала педесет долара за појединачну улазницу. Једина ствар у чему смо се сложили била је да индустрија може бити заинтересована за теме које на први поглед не припадају ширем интересовању гледалаца који долазе на Бродвеј.

Од тог времена до данас ствари су се битно промениле. Амерички мјузикл је стигао у Кину, Београд је постао центар мјузикла у југоисточној Европи, а термин индустрија је ушао у употребу у разговорима о култури и уметности. За оне који се баве културном политиком, израз индустрија није нов. У ранијим периодима у употреби је био израз делатност. Међутим, када кажемо културна делатност, наша прва асоцијација је самоуправни социјализам и широко активистичко значења ове синтагме. Израз културна индустрија указује на то да креативност израста из одређеног културног контекста и наглашава културни садржај идеја, вредности и традиције.

Поред културних индустрија у употреби је и термин креативне индустрије. Креативне индустрије наглашавају новитет и иновацију, а креативност стављају у контекст личног талента, искуства и рада који не зависе од државних и(ли) националних граница. Концепт креативних индустрија комбинује и радикално мења – два старија термина: креативне уметности и културне индустрије. Ова промена је значајна јер доводи уметност у директни контакт са индустријама широких размера, каква је индустрија забаве. Концепт је употребљив, али је често оспораван, јер придаје превише пажње раду и производима, уместо уметности и култури, као што је то током разговору на Бродвеју чинио и мој саговорник.

Упркос све јачим тенденцијама ка интернационализацији културних садржаја, највећи број развијених земаља настоји да афирмише културне идентитете и да користи посебност културе народа и држава. На том пољу креативне индустрије могу бити важне за очување културног идентитета, јер користе специфичности локалних култура чинећи одређене заједнице конкурентним и пожељним. То могу бити пројекти из материјалне и нематеријалне баштине, позоришна представа, пантомима или перформанс, видео-игра која користи класичну или фолклорну музику, литерарна манифестација, музички или филмски фестивал. Без различитости и разноврсности у креативним индустријама, лако се може постати монокултуран, отуђен и, веома брзо, сасвим небитан.

Некада је комерцијално позориште било строго одвојено од институционалног позоришта. Та граница је временом постала мање оштра и омогућила је међусобни утицај. Успон комерцијалног позоришта и његов професионализам донео је значајне последица по некомерцијалну сцену, како је оценио Драган Клаић у својој књизи „Почети изнова“. Међутим, без обзира на то што се у обезбеђивању за-

баве ослања на потрошњу, тржишне трендове и економске параметер, комерцијалном позоришту и те како је потребно јако институционално позориште. Институционално позориште је истраживачка и развојна лабораторија коју подржавају јавне власти. Оне то чине са свешћу да уметност која се ствара у позоришним институцијама мења животе људи и ствара бројне користи локалне заједнице и државе у целини.

Позоришне представе Националног театра у Лондону добијају државну подршку. Улога Уметничког савета преко кога Велика Британија подржава извођачке уметности састоји се у томе да омогући настанак нових позоришних дела и обезбеди да улазнице институционалних позоришта буду доступне за различите слојеве публике, посебно за младу публику и пензионере. После планираног извођења на матичној сцени, на основу продуцентских процена, одређене представе се пребацују на комерцијалне сцене Вест Енда. Квалитет извођења, глумачка подела и сценски дизајн и даље су на врхунском нивоу, сем што је цена улазнице знатно виша. Комерцијалне сцене исплаћују дивиденде ауторима, уметничким компанијама и институцијама чије представе користе. Национални театар тај приход инвестира у нове наслове или попуњава „рупе“ у буџету.

У условима позоришне праксе у Србији готово је немогуће створити позоришну представу која остварује уметничке циљеве и има економску одрживост. Трошкови прављења представа и постпродукција не може бити покривена приходима са благајне. У Србији је најближи овом моделу одрживости је београдски Звездара театра који негује репертоар базиран на савременом домаћем тексту и формира глумачке тимове са звездама које гарантују тржишну препознатљивост. На тај начин ово позориште користи инфраструктуру и јавну подршку, али озбиљно рачуна на потенцијал тржишта.

Глобална доминација тржишног модела у економији битно утиче на културно-уметничку понуду, самим тим и понуду наших позоришта. Некада је позоришна премијера била једини културни догађај, сада је само један од могућих избора за гледаоца – конзумента културе. Свакодневни изазов представљају бројни телевизијски канали, интернет портали, нове платформе... Позоришна институција која је заглављена у праксама прошлих времена, уколико не проналази своје одговоре, биће превазиђена и неинтересантна. По мом мишљењу, ако желимо стварно популарну, незаборавну, резонантну уметност, она мора бити најбоља.

Већина земаља дефинише националне циљеве за развој културе у

складу са сопственим културним потребама. Међу овим циљевима су: креативност, разноврсност и аутентичност уметничког израза, учешће јавности, стручно знање и процес сталног образовања грађана. Осмишљене културне политике указују да су уметност и креативне индустрије покретачи у средишту развоја просперитетног друштва, док га некултивисане силе слободног тржишта омаловажавају и поништавају.

УДК 792.01
DOI 10.7251/AGN1710079B
Научни рад

Мр Баришић Сандра[1]

ЗНАЧАЈ ПОСТОЈАЊА ИДЕНТИТЕТА ПОЗОРИШТА КАО ИНСТИТУЦИЈЕ И ЊЕГОВОГ ЈАЧАЊА УНУТАР ДРУШТВЕНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ

Сажетак: *Идентитет је нешто што се носи као властита кожа, раван је мисли, чврст, али несталан. Он функционише унутрашњим, логичким и филозофским системом идентификације. Суштински, у раду се говори о идентитету као некој врсти оријентације у друштвеној, социјалној и политичкој организацији друштва.*

Указује се на важност културног идентитета, његовог усвајања, као и на начин његовог формирања. Тражење идентитета претпоставља преиспитивање универзалних културних вриједности.

Позориште поставља основна питања о идентитету. Главно питање којим би требало данас да се бавимо у свим друштвеним оквирима, па и у позоришту, јесте егзистенција. Редитељ је јединка у позоришту која мора имати сопствени идентитет, знати своје поријекло и бавити се реалним стварима. Он прича своје приче кроз савремене европске концепте.

Одредити идентитет позоришта као институције, значи разликовати се од другог позоришта, првенствено у идентитетском смислу значи, бити ***„ми и они“****.*

*У раду је направљен осврт на идентитет „**Рефлектор театра**“ које је израсло из омладинске организације чија је примарна дјелатност едукација младих кроз позориште.*

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

Да би позориште функционисало, неопходан је ефикасан менаџмент. То је нарочито битно у временима „турбулентних околности“. Иако свака организација има свој идентитет, суштина је у његовој снази.

Позориште треба афирмисати језик и идентитет одређеног народа, позоришну културу и драмску традицију, те стварати нове културне и позоришне вриједности усклађене с нормама и захтјевима савремене европске и свјетске позоришне естетике.

Као што је навео др Радоњић, директор Стеријиног позорја, позоришна умјетност је важна инвестиција за могућност очувања нашег идентитета, културе, језика, традиције, савременог стваралаштва, као и савременог домаћег драмског текста и позоришта, који би у будућности требали бити наша традиција.

С обзиром на то да нам је потребно позориште које кореспондира с временом у којем живимо, пажња се посвећује експерименталном и документарном позоришту.

*Да би постојао визуелни идентитет, неопходна је комуникација. Направљен је осврт на визуелни идентитет позоришта „**Практика**“ из Москве. У фокусу овог позоришта јесте потрага за релевантним темама и субјектима, модерним језиком и новим позоришним стиловима.*

Такође, истакнут је значај плесног позоришта у нашем региону и приближавања просторно удаљених култура нашој култури. Треба се залагати за наставак систематског и креативног рада у овој области, како у Београду, тако и у региону. Плесним језиком ће се потврђивати не само наша припадност међународној култури, него и наш сопствени идентитет.

Кључне ријечи: *идентитет, културни идентитет, друштвена заједница, културне вриједности, редитељ, идентитет позоришта, „Рефлектор театар“, позоришна естетика, експериментално позориште, документарно позориште, визуелни идентитет, позориште „Практика“, плесно позориште*

Идентитет је тема о којој се у посљедњих десетљећа интензивно расправља не само у наукама о друштву и култури, него и међу најширим слојевима. Иако се идентитет односи прије свега на појединца[2], он је повезан са друштвеним групама којима ти појединци припадају и са којима се идентификују.

Персонални културни идентитет више је наглашен у развијеним земљама које су заокупљене питањима квалитета живота, него у

2 Појединац који је стекао осећање личног идентитета има доживљај континуитета између онога што је био некада, што је данас, као и онога што замишља да ће тек бити.

земљама у развоју које су принуђене да рјешавају егзистенцијалне проблеме великог броја људи.

Прича о важности идентитета нације је обиљежила одрастање многих генерација. Сви они који су жељели и желе да сачувају своје суштинско **„ЈА“**, који теже за сопственим идентитетом, личним примјером су разбијали и разбијају увријежене друштвене стеге, они којима су наметнути стереотипи колективног идентитета, схватили су то као судбински изазов.

Идентитет је нешто што се носи као властита кожа дефинисана генима предака. То је сопствено право на постојање које је равно мисли, чврсто, али нестално. Он је ван било којег устоличеног закона осим природног поретка, непопустљив пред правилима, јер функционише унутрашњим логичким и филозофским системом идентификације. Сваки појам, сваки предмет јесте оно што јесте и значи оно што значи, само се човјек, односно његов идентитет показује и разоткрива збиром скупних вриједности, а гдје предњачи у формирању свеопштег, колективног – културног идентитета. Савремени свијет на различите начине исказује своју велику заинтересованост за феномен културе. Култура је огледало било које нације, тиме и огледало било које цивилизације унутар историјског па и археолошког времена. У том смислу једино можемо размишљати о сопственом идентитету, свјесни да је увијек не у нашој, него општој, свечовјечанској служби. То треба истински да нас радује.

Идентитет суштински служи као нека врста оријентације у друштвеној, социјалној и политичкој организацији друштва. Он има и своју индивидуалну динамику и развој и зато је од посебне важности за сагледавање улоге коју појединац остварује у друштву.

Један од битних показатеља културног нивоа у одређеном друштву и његове способности да препозна прави начин остваривања, како свог културног тако и националног идентитета је без сумње естетска свијест народа, односно феномен колективне естетске свијести.

Културни идентитет

Културни идентитет можемо посматрати као свијест о посједовању одређених обиљежја која су неодвојива од припадајуће друштвене групе. При томе се не смију изгубити из вида персоналне карактеристике помоћу којих је једна особа препознатљива као припадник групе. Културни идентитет се формира захваљујући социјалном учењу у оквиру културног насљеђа које чине језик, обичаји, обрасци понашања, вриједности и стилови живљења који међусобно

приближавају и удаљавају друштвене групе.

Појединци и групе формирају културни идентитет усвајајући културу у којој живе, при чему се од других припадника разликују по начину живота и многобројним другим обиљежјима.

Културни идентитет указује на сродне или истовјетне културне елементе утемељене у традицији, који се посредством ње препознају и преносе у настојању одређене групе или заједнице да изнађу и утврде начела своје будуће организације.

Усвајање културног идентитета не значи *a priori* усвајање културних обиљежја, творевина културе, језика, обичаја, традиције, начина живота, образаца понашања и вредносног система, него њихову трансформацију у себи, мијењање и обликовање, прихватање, али и одбацивање појединих карактеристика и образаца културе.

Питање културног идентитета остаје битно развојно питање за све земље, јер укључује проблем људске слободе, условљеност људског дјеловања, потребе и вриједности које га покрећу.

Тражење идентитета претпоставља преиспитивање не само етничких и националних, већ и универзалних културних вриједности.

Стилмарково[3] редитељско искуство с мултинационалним ансамблом показало му је колико је управо језик битан дио културног капитала нације, колико је он глумцима одређивао геште, начин дисања, интерпретације, мишљење, сензуалност. То би значило да је по Стилмарку језик важан сегмент културног идентитета једне нације.

Док је за Стилмарка, поред њемачког културног идентитета веома значајно и богатство других култура што егзистирају и обогаћују њемачко друштво, француски писац Клод Конфортес[4], чија је драма *Маратон* играла и у Загребу, опчињен је величином француске културе и њеним утицајем на друге.

Идентитет позоришта као институције

Указујући на различитост културних идентитета показујемо колико су нам битне разлике, те тако упознајемо себе и лишавамо се одређених предрасуда и стереоти-

3 Alexander Stillmark (13. Januar 1941 in Karlsruhe) ist ein deutscher Film - und Theaterregisseur und Schauspieler. Er ist bekannt für seine Tätigkeiten am Berliner Ensemble und am Deutschen Theater Berlin.
4 Claude Confortès, (born February 28, 1928 in Saint-Maur-des-Fossés and died June 15, 2016), is a French director and actor. He began his career at the National People's Theater (NPT) under the direction of Jean Vilar. He was the assistant to Peter Brook. He is the author of Le Marathon (Éditions Gallimard). This piece has been translated into 30 languages, and played in many countries. He was the pioneer in the adaptation of comics to the theater.

па. Говорећи о посвећеном театру који може освијетлити позоришно звање и ући у најскривеније углове људске душе, говоримо у суштини о постојању идентитета. Различите културне поетике представама свједоче о културним традицијама појединих земаља.

Проблематика идентитета постоји. Данас се различити идентитети не користе као вриједности којима се богате културна и историјска баштина, а управо је кроз умјетност и културу то могуће оживјети. Морамо препознати сами себе и прихватити властите различитости. Савремена комуникација укључује све облике идентитета у виртуелном простору. Сваки идентитет има сопствену причу, слиједи ту причу и обликује је сопственим доприносом. Ријеч је о савременом дискурсу који превазилази традиционалне драматуршке форме, јер су оне недовољне за нову парадигму у којој живимо. Будући театар треба да ствара један нови концепт учешћа гледаоца у представи и његовог, односно њеног простора.

Културне установе, па тако и позоришта заузимају значајно мјесто у друштву. Она су одраз културног идентитета једног народа, будући да дјела која нуде говоре о њему, о његовим обичајима, вриједностима, контрастима, аспирацијама, а умјетници који их стварају су укоријењени у својој култури. Она такође омогућавају гарђанима да се отворе према свијету, представљајући им другачије културе. Позориште одувијек поставља основна питања о идентитету: Ко смо? Шта смо? Шта желимо? Шта је највећа лаж и највећа истина? Егзистенција је главно питање којим би се данас требало бавити у свим друштвеним оквирима, па и у позоришшту.

Редитељ је јединка у позоришту која гради сама свој властити свијет и поставља своје услове и правила. Успјех представе би се мјерио тиме колико би се након премијере о њој говорило, дискутовало и након извјесног времена закључивало. У театру будућности покрет и слика требало би да говоре више од ријечи. Да би умјетник у позоришту стварао дјела са умјетничким вриједностима требало би да полази од свог најдубљег „ЈА“. Умјетници у позоришту би требало да су особе са идентитетом и да знају своје поријекло. Потребно је да буду оно што јесу, да се баве реалним, а не замишљеним стварима.

Савремени редитељи су млади људи који имају своје личне приче и имају шта да кажу. То су талентовани, интелигентни млади људи који своје приче причају кроз савремене европске концепте. Веома је важно да схватимо какав је свијет који нас окружује и у којем времену живимо.

Идентитет можемо испитивати у два смјера: један је везан уз реалност, а други уз само позориште. Један смјер испитује грађанску културу, а други позоришне норме. Кад позоришни језик није укалупљен у статичности, када представа провоцира својом симболиком, онда и тумачења може бити барем онолико колико су глумци преузели идентитета. Уколико се идентификује позориште или појединац унутар њега, онда су препознатљиви од окружења и тада идентитет одражава њихову специфичност. Дакле појединца, или тог позоришта.

Одређивање идентитета позоришне институције

Репертоар позоришта најлакше одређује идентитет позоришне установе. По њему се стиче репутација у стручним круговима, публици, те се по њему позоришта и памте. Како наводи мр Љубица Ристовски, разликовати се од других позоришта првенствено значи у идентитетском смислу бити **„ми и они“**. То се, по њеном мишљењу, једино може репертоарски свјежим и новим одабраним текстовима и насловима који ће се припремати. Позоришној умјетности признаје се самосвјесност естетских, педагошких и етичких критерија. Све одлуке о естетским елементима представе заснивају се на личним одлукама умјетника. За позориште, као живи феномен, од посебног је значаја отвореност ка протоку идеја и концептуалних мапа, сетова кореспонденције и сета знакова организованих у различите језике. Слободним стварањем аутентичних вриједности позоришни феномен стиче *„сопствени идентитет“*. Да би се створио посебан идентитет неопходно је створити ансамбл, с обзиром на то да су један од идентификатора идентитета позоришта глумци тог позоришта. Како сматра мр Љубица Ристовски, ансамбл даје јединствену боју том позоришту. Ансамбл је, поред репертоара, онај битни фактор у препознавању *„различитости“* позоришта, што значи и његовог другачијег идентитета. Поред тога што су глумци важни за идентитет позоришта у позоришним представама, важно је и њихово егзистирање у једном граду као социолошки феномен. Како публика доживљава своје позориште и његов идентитет веома је важно за развој саме позоришне установе. Својим умјетничким сензибилитетом и оштрим слухом умјетници доприносе драмској и емоционалној атмосфери представе. Идентитет једног позоришта се гради и кроз простор у ком оно живи и ради (позориште као умјетничко биће, архитектонски корпус театра, укупна урбана структура), као и по томе у ком дијелу града се позориште налази (архитектонски изглед зграа-

де, умјетничка вриједност зграде, да ли је зграда споменик културе и слично). Дакле важно је све што је у комуникацији са градом као отворени простор у који гледаоци могу ући. За организациону културу је веома важан и онај дио који није у сталној комуникацији са градом (глумачке гардеробе, пробне сале, радионице, канцеларије и друго). Све то у цјелини утиче на укупан идентитет позоришне институције.

Идентитет „Рефлектор театра“

„Рефлектор театар“ је настао у оквиру омладинског Центра Е8. Жеља је била створити организацију којој ће позориште бити приоритет. Темељ стварања „Рефлектор театра“ је ново име и нове амбиције.

Једна од оснивача театра Милена Миња Богавац каже да је позориште израсло из омладинске организације, чија је примарна дјелатност едукација младих. Овдје се позориште доживљава као алатка за „мијењање свијета“ и лични развој појединца. Умјетност је поље борбе, а како су ненасиље и равноправност темељне вриједности које тим ових младих људи заступа, њихова борба за њих не смије бити насилна, како и сама Богавац истиче. Развијен је систем којим се праве представе, а он се састоји од маратонских, вишемјесечних процеса. Истражују се поједине теме, а када се о њима све научи прави се представа која ће укратко публици презентовати до какавих сазнања се дошло. У „Рефлектор театру“ глумци су у ставри активисти који са сцене саопштавају исте ставове које бране и када са ње сиђу. Када се послије квалитетног и педантног процеса уради паметна, естетски и умјетнички релевантна представа, онда би она требало да у потпуности оствари своју едукативну улогу. У процесу се учи да би се кроз представу подучавало.

Волонтерски програм „Рефлектор театра“ је модификовани волонтерски програм Центра Е8. Програм окупља пет младих и заинтересованих људи који су одлучили да своје вријеме и знање усмјере ка развоју омладинске позоришне сцене на период од четири мјесеца. Млади стичу знања о продукцији, позоришту, маркетингу и функционисању организације.

„Рефлектор театар“ омогућава младим људима да се изразе, да раде оно што их инспирише и да претварају различите просторе у позориште. Циљ је омогућити људима да гледају представе које их се тичу, а младим умјетницима да достојанствено стварају и уживају у свом раду.

Функција позоришта у широј друштвеној заједници

Мр Љубица Ристовски је истакла да се креирање, дизајнирање

или градња идентитета једне организације може тумачити и као холистички приступ. Он полази од цјелине, укупности једне организације и наглашава улогу свих активности које се у њој дешавају, а значајне су за управљање у условима турбулентних околности.

У условима екстремних промјена неопходна је ефикасност менаџмента. Мр Љубица Ристовски такође се слаже да је смисао идентитета у томе да он мора дефинисати текуће стање, гдје је организација сада и гдје жели да буде.

Посебна пажња позоришном идентитету обраћа се у временима „турбулентних околности“ и организационих промјена. Идентитет позоришта би морао бити организован на структуралној бази, да би био интерно усвојен од стране запослених и да би био хармонизован са будућом организационом изградњом.[5]

Иако свака организација има свој идентитет, суштина је у **снази** тог идентитета.[6] Све што организација ради прожимаће снажан идентитет који је створен, одржаван и подржаван.[7] Сасвим је јасно да свака установа културе треба да има карактеристичну и јединствену сопствену слику, што у том случају помаже успјешном идентитету. Управљање идентитетом је посао руководиоца који може да учврсти постојећи идентитет, или да потпомогне побољшање постојећег.

Убрзани темпо промјена утицао је на то да институције морају брже да се прилагоде промјенама, да стално вреднују и мјере своје позиције на тржишту и да изграде снажно име са довољно флексибилности, како размишља и мр Љубица Ристовски.

Позориште треба да афирмише језик и идентитет одређеног народа, позоришну културу и драмску традицију. Позориште у првом реду треба да буде добро, квалитетно и савремено, позориште које не његује само традицију него и ствара нове културне и позоришне вриједности, усклађене с нормама и захтјевима савремене европске и свјетске позоришне естетике. Свакако, репертоарска и продукцијска политика је непходна да се у значајној мјери бави проблематиком односа по-

5 Докторска дисертација: „Креирање идентитета“ – Међузависност организационе културе, пословне филозофије и визуелног идентитета позоришта, Универзитет уметности у Београду: Факултет драмске уметности – позоришта, филма, радија и телевизије, Београд, 2016. година, стр. 169 http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/137/doktorska%20disertacija%20Ljubica%20Ristovski.pdf?sequence=2&isAllowed=y

6 Ако се промена идентитета односи само на промену визуелног идентитета, дејство ће бити ограничено. Неопходан је целовит програм промене идентитета организације, а не само једног сегмента тог идентитета. Исто, стр. 170

7 Исто.

зоришта и друштвеног оквира у којем то позориште дјелује, односно улогом и функцијом позоришта у широј друштвеној заједници. Тиме прижељкујемо активно и одговорно комуницирање с властитим друштвеним окружењем.

Театар будућности као инвестиција за очување идентитета

Како примјећује др Радоњић, директор Стеријиног позорја, лајтмотив културе на овим просторима је недостатак средстава. То је оно што заправо брине. Идеју да култура представља трошак и да на неки начин треба да изађе на тржиште, не подржава. По његовим ријечима, култура је утемељена у идентитет једне заједнице и представља ту заједницу на прави начин. Позоришна умјетност је врло важна као инвестиција за будућност и могућност очувања нашег идентитета, културе, језика, традиције, савременог стваралаштва, као и савременог домаћег драмског текста и позоришта који би у будућности требало да буду наша традиција. Из свега проистиче да одређене институиције, па тако и позориште, морају имати подршку државе, јер они чине ту државу, одређују њен идентитет.

Врхунски умјетници који данас раде у позориштима у Босни и Херцеговини покушавају својим радом и прије свега изузетном љубављу према умјетности којом се баве, барем дијелом очувати театарску традицију и понудити нам представе којих се не би постидјела ниједна свјетска театарска кућа. Зато, као публика, треба да им пружимо подршку пунећи театарске дворане, а држава подржи њихове напоре обезбјеђујући им несметане услове рада и стварања. Неопходно је да данас буде препознато да духовна надградња овдје није бијег од стварности, него начин и могућност умјетничког преобликовања исте.

Позоришна редитељка Снежана Тришић у својој представи *Ждрело* говори о човјеку који се не сјећа свог имена, јер је конзумеризам постао врховни чинилац идентитета, а трговина, интерес и отимачина главне споне у међуљудским односима. Сваком је његова глад највећа и задовољење жеље постаје основни порив већине. У представи су и слуге и господари робови капитала који их на крају као велико ждријело прогута у неповрат. Овакво друштво резултат је дуготрајних видљивих и невидљивих процеса уништавања хуманости и слободе. Умјетност и позориште су свакако неки од племенитих простора у којима се изнова преиспитује живот, свијет и увјерења у којима се другачије мисли и осјећа. Она додаје да је велико умијеће пронаћи пут до публике кроз озбиљан умјетнички садржај,

јер је публика увијек другачија и умије да изненади. Несумњиво, позориште је најбоље мјесто да се афирмишу истинске вриједности.

Представе будућег театра треба да буду модерне али укоријењене у традицији, у смислу поштовања основних постулата позоришта. Као такве успоставиле би живу и непосредну комуникацију са публиком. Као што је истакао наш познати српски глумац Предраг Мики Манојловић[8], култура је предуслов, услов и исходиште идентитета једног народа. Познати редитељ Андраш Урбан сматра да се у позоришту треба бавити стварношћу и реалношћу у којој живимо.

Један од најпознатијих домаћих глумаца и комичара Бранимир Брстина сматра да смо суштински заједница која треба да допринесе очувању идентитета позоришта, његовом развоју, усавршавању, спречавању самовоље и размјени различитих идеја.

Највећи изазов за позоришне ствараоце јесте пуна сала. Умјетност узбуркава емоције и буди ум. Позориште је дужно да се бави животом, љубављу и духовношћу свога народа, те да на тај начин пружи неопходан и немјерљив допринос у очувању нашег идентитета. „Свако може наћи свој начин и тај ће бити најтачнији и најделотворнији“[9] – каже Слободан Ћустић и додаје да је улога позоришта данас далеко важнија него што се мисли.

По мишљењу Пројковског,[10] Црногорско народно позориште има властити идентитет и он се најбоље види кроз глумце. Оно што је код њих специфично, по мишљењу редитеља, јесте њихова отвореност, сензитивност, интересантна и специфична енергија која по њему дефинише ово позориште.

Оно што је важно за редитеља јесте да препозна тренутак, да препозна реалност и из ње прави текстове за своје представе. Ништа мање важно није пронаћи властиту естетику и властити сценски језик. Наравно, позориште је увијек ту да се трансформише и изнова преиспитује.

Експериментално и документарно позориште у корак с временом

Данас нам је потребно позориште које кореспондира с временом

8 За заслуге у области позоришта и филма у југоисточној Европи, 2011. године је проглашен за почасног доктора Европске филмске академије

9 http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/kultura/2628263/custic-misija-pozorista-je-ocuvanje-duhovnosti-i-pismenosti.html

10 Дејан Пројковски рођен је 6. августа 1979. године у Битоли, Македонија. Дипломирао је на Националној академији у Софији 2002. године, гдје је и магистрирао позоришну режију. Режирао је велики број представа: *Хамлет, Ромео и Јулија, Дантонова смрт, Галеб, Јонадаб, , Краљ умире, Опасне везе, Пир малограђана, Женидба, Бегалка, Црнила, Тртиф, Гилгамеш...*

у којем живимо. С тим се слаже и драматург и пјесник Милена Миња Богавац[11] која и сама каже да прави такво позориште. По њеном мишљењу, позориште треба да буде мјесто експеримента, јер ће такве представе бити све гледаније, оне комуницирају са публиком, непретенциозне су, духовите, провокативне и као такве се обраћају друштвеној заједници. Свака нова представа треба да истражује нове приступе и теме. То је изазов, шанса и истинска инспирација.

Редитељ је човјек који гради сопствени свијет са својим правилима игре. Представа не смије да нас уђутка. На крају представе не треба да изађемо с неком поруком. Зато је најбоља **Шекспирова** дефиниција да је **позориште – огледало**. Тако размишља вишеструко награђивани редитељ Дејан Пројковски који додаје да се труди да у својим представама има што више метафора које никад немају само једно значење. Он сматра да, да би нешто квалитетно направио, умјетник мора поћи од онога што носи дубоко у себи. „Зато смо на овим просторима предуго имали кризу у драматургији. Сви су покушавали да буду нешто што нијесу: да пишу ствари као да пијемо кафу на Менхетну, да радимо представе као да смо сваке вечери у 'Мулен ружу'... И то је, заправо, та превисока цијена коју плаћамо, због чега правимо неке досадне ствари које никог не занимају"[12] – каже познати редитељ.

Богавац сматра да је позориште најбоље и најсигурније мјесто за одрастање. Тако се посветила и документарном позоришту. Она додаје да документарно позориште настаје на основу колективног истраживања неког друштвеног феномена или теме. С обзиром на то да настаје у заједници с циљем да у њу интервенише, чини бројне социјалне проблеме видљивим и поставља питања која нас се директно тичу. С обзиром на то да текст представе није написан унапријед већ настаје паралелно са представом, на пробама, радионицама и кроз игре, то им као тиму помаже да артикулишу своја мишљења и проблеме.

Једна од улога умјетности јесте и да нам покаже да нисмо сами на свијету. Испричати своју причу значи послати је да нађе неког ко се у њој препознаје. Позориште је ненамјерно и свакако без свјесне тежње доказало у ово наше доба да је људска раса и поред свих разлика

11 Миња Богавац у свом педагошком раду се бави и документарним позориштем. Дакле, на сцени нема потребе да будемо неко други, у неком другом времену и простору. Ту смо сами за себе, а позорница је место за изражавање сопствених прича и ставова. Представе су директне, без илузије, отворене, комуникативне и у истој мери уметничке.

12 http://www.portalanalitika.me/clanak/243196/arhiv

у културама и традицијама дубоко јединствена.

Визуелни идентитет позоришта

Да би постојао визуелни идентитет, неопходна је комуникација. Визуелна комуникација је процес саопштавања позоришне институције ка свом окружењу кроз средства комуникације.

Визуелни идентитет позоришта игра значајну улогу у презентацији организације према њеном окружењем (запослени, публика, медији итд.). Позоришни идентитет се организује на структуралној бази. Усваја се интерно од стране запослених и хармонизује са будућом организацином. Ако менаџери обраћају пажњу на начин представљања идентитета организације, то ће проузроковати позитиван ефекат на пажњу запослених и значај који придају визуелном идентитету позоришта.

Елементи визуелног идентитета[13] представљају организацију и издвајају је од конкуренције. Маркетинг позоришта треба да почива на изградњи визуелног идентитета позоришта.

Идентитет позоришта „Практика“ из Москве

Практика је позориште савремене драме у Москви основано 2005. године. У фокусу овог позоришта јесте потрага за релевантним темама и субјектма, модерним језиком и новим позоришним стиловима.

Један од главних циљева Еш групе (Esh gruppa)[14] током осмишљавања овог пројекта био је да створи визуелни иденитет који не робује клишеима, односно да пројектује визуелни систем као основу новог – неутралног и функционалног идентитета. Без специјалних ефеката и комплетне декорације, баш као и самом позоришту коме је сам текст најважнији елемент, тако и нови идентитет комуницира са публиком.

Практика (пракса) представља активност којом се субјекат бави у циљу достизања неког одређеног, претходно зацртаног циља. Сама ријеч истовремено има строг и миран тон, обарћа се једноставним и јасним језиком.

Прво слово у ријечи „*Пракшика*“ – **П** јесте најједноставније слово ћириличног (руског) алфабета пуно симболике. То је квадрат без доње линије, а квадрат је јединица система који је преузет као основа моду-

13 На основу логотипа се гради визуелни идентитет, који у основу укључује визиткарте, меморандум, плакате, мјесечне репертоаре, програме представа, ТВ спотове, дизајн интернет странице и слично.
14 Еш група је тим графичких дизајнера са сједиштем у Москви, у Русији. Баве се углавном пројектима из области културе.

ларног концепта новог логотипа и новог идентитета. Будући да отворени простор слова „**П**“ представља позорницу, двориште позоришта, унутрашњост и слично, овај концепт је такође у линији и самом идејом савременог позоришта.

Визуелни језик *Праксике* се умногоме разликује од осталих московских позоришта. Умјесто да преплави посматрача својом раскоши, он оставља простор машти. Баш као и представе сведених сценографија које приближавају сценарио публици.

Вријеме комфора представља мјесто мегдана, а графички дизајн је у првој линији бојишта и стварања.

Плес, језик, идентитет

Тези да у нашој средини још није заживјело плесно позориште може се лако супротставити низ извођачких, умјетничких и теоријских резултата који сежу до првих деценија прошлог вијека. Теза нема упориште ни у истоименом двогодишњем пројекту „Плес, језик, идентитет“[15].

Плес је истраживан као језик са циљем остваривања активне комуникације и креативне сарадње међу члановима свих савремених плесних трупа у нашој земљи, као и међу самосталним умјетницима који желе кроз покрет себе креативно да изразе.

Оно што је значајно за даљи развој плесног позоришта код нас је да у свом трагању за комуникацијом између плесних стилова просторно удаљених култура, а не одричући се сопственог идентитета, теже да развијају сасвим личан, индивидуалан стил умјетнички обликованог покрета, односно плеса.

Све активности које на одређени начин обједињују већину онога што се у домену савременог плесног позоришта ствара у нашем региону и онога што нуде плесне културе широм свијета су првенствено трагање за универзалним језиком покрета који је значајно обиљежје појединачног и оштег идентитета у друштвеним заједницама, а то је веома важан циљ.

Праћење умјетничких па и научних домета кореопројеката, предавања, радионица наших аутора у суштини произилази из деценијама створеног сопственог плесног позоришта. Стога се треба залагати за наставак систематског и креативног рада у овој области како у Београду тако и у региону. Тиме би Београд постао значајан европски, а и свјетски центар за проучавање савременог плеса и позоришта за-

15 Носиоци пројекта су Сен театар (Удружење културе свијета) у сарадњи са Домом омладине Београда, Битеф театром, Ћитра Нусантаром (Амбасада Индонезије у Београду), Дах театром, ЕРГстатусом, као и Омен театром, Истер театром, Мадленијанумом, Таумантом, ДДЗ театром из Београда, Хуман Театром из Новог Сада и Сплин театром из Панчева.

снованог на разноликој свјетској традицији и на нашем сопственом, теоријском и извођачком искуству и остварењима која су већ стекла признања на међународној играчкој сцени.

Таквим усмјерењем ће се плесним језиком потврђивати не само наша припадност међународној култури, него и сопствени идентитет.

Закључак

Културни идентитет треба да јачамо кроз програме, пројекте и идеје који ће културу позиционирати у европском културном простору. У суштини, неопходно је афирмисати ту стратегију кроз различите аспекте културне политике.

Неопхподно је да позориште доприноси промјенама друштва откривајући противрјечности између хуманистичког идеала и нечовјечне стварности. Позориште које је познато по свом добро осмишљеном репертоару ослања се и на традиционална и на модерна драмска дјела, те чини да дух позоришне умјетности живи.

Позориште не може да оствари пораст популарности ако нису присутна три основна елемента: права умјетничка политика, права идеја о томе којој врсти публике таква политика одговара и способност да се производ испоручи на прави начин (примјер: „***Everyman Theatre - Cheltenham***“[16]). Моћ позоришне културе је много слојевитија, снажнија и дугорочнија од било чега другог. Позоришна умјетност представља дах времена и говори о тренутку у којем се живи.

Сакупљање око идеје тражења идентитета због коришћења модерних начина комуникације повезује појединце у друштву више него икада. У театру се ликови суочавају са осјећањем усамљености, изолованости и наилазе на предрасуде и разлике у односима с људима, што је случај и у реалности.

Редитељ кроз своју причу треба да се труди да руши баријере, прелази границе и уклања предрасуде. Свакако, публика је та која ће погледати представу и направити избор. У садашњости, као и у будућности, све је могуће, а погледи на свијет су првенствено лични, индивидуални

16 The Everyman Theatre Association (Friends of the Everyman Theatre) is an enthusiastic group of supporters of theatre and of the Everyman in particular. The members' shared love of the theatre provides a core audience for the Everyman and a cornerstone of support both on and off the stage.
Over our popular lunches and suppers, actors, writers, directors and voice coaches have given us an insight into the theatrical world. The opportunity to sit and enjoy a meal on the theatre stage in the wonderful auditorium is an added attraction.
We run trips to other theatres, including the RSC, and a range of outings, as well as social events. The active committee welcomes suggestions for future activities from members and we are growing in ambition and strength.

и различити. Велика је одговорност бити слободан у позоришном стваралаштву и важно је остати вјеран себи у том цјелокупном систему како бисмо прихватили све различитости унутар система и ван њега и пронашли свој идентитет, своје суштинско „**ЈА**“.

ЛИТЕРАТУРА

Дарко Лукић, „*Продукција и маркетинг сценских* умјетности“, Хрватски центар ИТИ, 2010. година, Загреб

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

Докторска дисертација: „*Креирање идентитета*“ - *Међузависност организационе културе, пословне филозофије и визуелног идентитета позоришта*, Универзитет уметности у Београду: Факултет драмске уметности - позоришта, филма, радија и телевизије, Београд, 2016. година http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/137/doktorska%20disertacija%20Ljubica%20Ristovski.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Ерика Фишер – Лихте, „*Семиотика позоришта*“, Диспут, 2015. година, Загреб

Франсоа Колбер, „ *Маркетинг у култури и умености*“, Клио, 2010. година, Београд

Катрин Палмер, Жан Клод Руано – Борбалан, „*ИДЕНТИТЕТ*“ *(I) – Појединац, група, друштво,* Клио, 2009. година, Београд

Кит Дигл, „*Маркетинг уметности*“, Клио, 1988. година, Београд

Љиљана Рогач Мијатовић, „*КУЛТУРНА ДИПЛОМАТИЈА И ИДЕНТИТЕТ СРБИЈЕ*“, Клио, 2014. година, Београд

Предраг Костић, „*ИЗ ГЕРМАНСКЕ ДРАМЕ И ПОЗОРИШТА*“, Веселин Маслеша, 1989. година, Сарајево

Проф. др Драган Никодијевић, „*УВОД У МЕНАЏМЕНТ КУЛТУРЕ*“, Мегатренд универзитет, 2006. година, Београд

Зигмунт Бауман, „*ИДЕНТИТЕТ*“, Наклада Пелаго, 2009. године, Загреб

Интернет извори:

http://www.danas.rs/danasrs/kultura/identitet_ili_srce_stvari.11.html?news_id=225097

http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Orchestra/35-37/04/download_ser_lat

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

http://www.portalanalitika.me/clanak/243196/

http://infozona.hr/news/zbunjoza-kazalisne-stvarnosti/9373

http://www.seecult.org/vest/identitet-u-fokusu-5-van-okvira

https://mnemagazin.me/2016/10/13/dejan-projkovski-za-mne-magazin-nauciosam-da-covjek-treba-da-sanja-i-bori-se-za-svoje-snove/

http://www.hnkmostar.ba/ivan-vukoja-zelimo-aktivno-odgovorno-komunicirati-s-vlastitim-drustvenim-okruzenjem/

http://www.atvbl.com/dragan-bjelogrlic-u-banjaluci/

http://hl.rs/identitet-je-licno-pravo-na-postojanje-jako-ali-nestalno/

http://www.topsrbija.com/index.php?option=com_content&view=article&id=7179:kultura-je-preduslov-kvaliteta-i-identiteta-jednog-naroda&catid=320:manastiri&Itemid=563

https://fr.wikipedia.org/wiki/Claude_Confort%C3%A8s

http://www.designed.rs/news/esh_gruppa_identitet_pozorista_praktika_iz_moskve;

http://www.faktor.ba/vijest/prepoznajemo-li-znacaj-pozorista-mjesto-koje-nas-uci-da-mislimo-205528

http://bif.rs/2017/03/snezana-trisic-pozorisna-rediteljka-kako-smo-progutali-svoj-identitet/;

http://www.politika.rs/sr/clanak/243966/Kultura/Kultura-je-preduslov-identiteta-naroda

http://www.studnel.com/kultura/na-danasnji-dan/item/4772-branimir-brstina-borac-za-atelje-212

http://ludus-online.rs/branimir-brstina-dobro-ostaje-samo-od-sebe/

http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/kultura/2628263/custic-misija-pozorista-je-ocuvanje-duhovnosti-i-pismenosti.html

http://inspirishime.com/pozoriste-najbolje-i-najsigurnije-mesto-za-odrastanje/

http://reflektorteatar.rs/2017/04/01/reflektor-teatar-pozoriste-koje-menja-drustvo-na-bolje/

http://everymantheatreassociation.org.uk/about/

http://www.fiat-montenegro.org/prateci_270

УДК 330.34:008(497.6)
DOI 10.7251/AGN1710096D
Оригинални научни рад

др Светлана Душанић Гачић, доцент
Зорана Агић, МА

ЕКОНОМСКА ПЕРСПЕКТИВА КУЛТУРНИХ ИНСТИТУЦИЈА У БИХ

Сажетак: *Слика бх. економије је далеко од економије благостања, а промјењиво окружење намеће и културним институцијама тржишну утакмицу. Медији засипају информацијама о затварању културних институција и неопходности реструктуирања постојећег система. Циљ рада је утврдити степен гашења културних институција у временском период од три године, као и корištеност истих за културне и образовне манифестације, промоцију умјетности и културне баштине. Подаци који ће бити коришћени у овом раду су званични подаци Агенције за статистику БиХ која периодично прати поменуту проблематику.*

Кључне ријечи: *културне институције, економија, посјетиоци, култура, баштина*

Концепт економије у култури појавио се деведесетих година прошлог вијека у развијеним земљама Западне Европе. Претпостављајући велики потенцијал, развијене земље, су изњедриле концепт спајања економије и културе, који је између осталог, произашао убрзаним развојем информационих технологија и аудио-визуелних медија. На тај начин, успјеле су поред повећавања броја запослених, утицати на раст спољнотрговинске размјене производа културе, што

је директно утицало на раст БДП. Схватање важности улоге културе у ширем контексту и њене улоге у економском развоју се наметнуло у либералним и хибридним моделима културне политике.

Међутим, када је у питању креативни сектор, у БиХ је он био маргинализован, с обзиром на то да су друштвено-економске околности изискивале активне мјере и системски приступ у већини социјално ургентних области. Заговарање системског приступа у културној политици као и значај њене имплементације у БиХ започело је 2002. пројектом Савјета Европе и евалуационим извјештајем о културној политици у Босни и Херцеговини Чарлса Ландрија[1]. Након тога је у јуну 2006. године, на иницијативу Комисије Савјета министара БиХ за израду културне стратегије БиХ, културни сектор први пут укључен у ревидирану Средњорочну развојну стратегију БиХ 2004–2007. године (ПРСП), чиме је тек створена могућност да се културна политика разматра као једна од стратешких политика развоја друштва. Након периода припрема и анализе, Стратегија културне политике БиХ усвојена је 2008. године, те су на експлицитном нивоу представљени стратешки циљеви, мјере и услови за реализацију стратешких оквира развоја културног сектора у БИХ.[2]

У овом раду биће разматрана Стратегија културне политике БиХ, затим Акциони план за имплементацију Стратегије културне политике БиХ, као и доступни подаци Агенције за статистику БиХ. Циљ рада је утврдити степен гашења културних институција у периоду од три године, као и кориштеност истих за културне и образовне манифестације, промоцију умјетности и културне баштине.

Проблем на који ћемо указати у раду јесте и да не постоје званичне статистике о економској добити у области културе, осим средстава која су предвиђена буџетом влада и локалних заједница. У том контексту, важно је напоменути да економски раст директно утиче на стандард грађана, што значи да ако је он низак, ствара осјећај равнодушности у друштву, а тим и према култури и њеној улози у функционалном развоју. Од степена развоја политичке културе зависи доношење компетентних и проводивих економских политика од којих зависи издвајање за развој културе.

1 Charles Landry (2002) Cultural Policy in Bosnia and Herzegovina: Expert Report, MOSAIC PROJECT, Council of Europe, CDCULT(2002)17B, Septembre 10th 2002.

2 http://www.makroekonomija.org/bih/kreativne-industrije-u-bosni-i-hercegovini/, приступљено 11.4.2017., 15.07.

Методологија рада

У истраживању су коришћени подаци који су доступни на web порталу Агенције за статистику БиХ о броју позоришта, представа и посјетилаца, као и броју запослених у позориштима. Да би се остварили циљеви истраживања у складу са дефинисаним предметом истраживања коришћене су сљедеће методе: метода дескрипције и класификације података, метода анализе и синтезе, статистичке методе.

У сврху утврђивања економске перспективе културних институција, користили смо податке Стратегија културне политике БиХ која је усвојена 2008. године, као и Акционог плана за имплементацију Стратегије културне политике БиХ.

Основни оквир за статистичко истраживање о броју позоришта и запослених у позоришту обухвата период од 2013. до 2015. године, а издвојен је из статистичког регистра.[3]

Прије представљана резултата истраживања, даћемо основне податке о области културе у БиХ и уређености на нивоу државе.

Култура у БиХ

Област културе у БиХ је децентрализовано уређена, тако што је Министарство цивилних послова БиХ надлежно за утврђивање основних принципа координације, усклађивање планова ентитетских тијела власти и дефинисање стратегије на међународном плану у области културе. На нивоу ентитета за питања културе надлежно је Министарство просвјете и културе, а у Федерацији БиХ Министарство културе и спорта. Област културе у ФБиХ даље уређују кантонална министарства, а Брчко Дистрикт БиХ има одјел надлежан за питања у области културе.

Сектор културе у БиХ, у односу на друге секторе, у протеклом периоду био је знатно маргинализован. Институције културе, науке и умјетности у БиХ налазе се у тешком материјалном, кадровском и организационом стању и захтијевају значајнију подршку институција власти. Учешће невладиног сектора у креирању културне политике је значајно, али је недовољно подржано системским мјерама и културном политиком. Имајући у виду реално економско и социјално стање у којем се налази БиХ, није реално очекивати да ће либерализација тржишта и потпуно препуштање културе

3 http://www.bhas.ba/tematskibilteni/TB_Kultura%20i%20umjetnost_2015_BS_ENG_web.pdf, приступљено 12.4.2017., 08.00

слободном тржишту омогућити интензивирање њеног развоја без присуства институционалне подршке свих нивоа власти.[4]

Област културе Дејтонским споразумом није обухваћена. Једино је Анексом 8 овог споразума предвиђено оснивање Комисије за очување националних споменика. Из наведеног произилази да је питање културних политика препуштено ентитетима. Нажалост, ту прилику Република Српска није искористила до данас, јер када је култура у питању, није било јавног интереса да културу прати одговарајућа промјена културно-политичких и образовних приступа. Из тог разлога недостају квалитетне културне стратегије, те акциони и развојни планови. Нису донесене културне политике на нивоима локалне заједнице и институција културе. Култура зависи од институционалних рјешења на свим нивоима. Законска регулатива није адекватна, а многа недостаје. Поред традиционално неразумно ниских ставки у буџету намијењених култури и фискалних оптерећења, присутни су неадекватни механизми одлучивања и негативна селекција кадрова.[5]

Ипак, како Коковић тврди, свођење културе на потрошњу значи да не постоји јасан став о култури, јер се она интерпретира као скуп потрошачких вриједности.[6] Култура се најчешће своди на потрошњу, при чему још није превладано мишљење да се за културу „даје“. Очигледно, постоји зависност „производње“ културе од економске производње уопште, од материјалног богатства друштва. Без обзира на то, тешко се може говорити о „рентабилности“ културе, о чистим економским улагањима у културу. Култура је несводљива само на стандард и питање средстава. Није значајно само да друштво издваја за културу, важнији је проблем друштвеног система како да усвоји резултате културе. Не треба заборавити да се посљедице културе јасно осјећају тек на неком другом плану, у свијести и менталитету људи, на примјер.

Међународна и регионална културна политика и сарадња показују потребу постојања програмског и планског повезивања, што треба да утиче и на цјелину развоја БиХ, као и њених стратешких интереса за слободан проток идеја, људи и пројеката у земљи и свијету.

4 Стратегија културне политике БиХ, доступно на http://mcp.gov.ba/org_jedinice/sektor_nauka_kultura/pravni_okvir/strategije/Archive.aspx?langTag=bs-BA&template_id=108&pageIndex=1, приступљено 1.4. 2017., 07.00

5 http://www.nspm.rs/sudbina-dejtonske-bih-i-republika-srpska/ekonomski-aspekti-razvoja-sektora-kulture-republike-srpske.html, приступљено 2.4. 2017., 07.30.

6 Коковић С., „Култура у кризи и криза културе: случај Србије“, Одсек за социологију, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Стратегија културне политике у БиХ, која би била у функцији употребе свих расположивих ресурса од финансијских до научних и умјетничких, поставља се као приоритетан задатак с циљем развоја културног капитала ради постизања главног дугорочног циља, а то је културно одрживи развој. Она би тако маркирала и заступала циљеве и инструменте развоја културе у БиХ за дугорочни период, културе у ширем и културе у ужем смислу, институција културе, умјетности и културних индустрија, културног насљеђа, културних односа, те међусекторског дјеловања. Као таква, она би била дио развојне политике наше земље који ће размјену и пласман производа културе и културне индустрије препознати и као подручје интересантно за улагање и властити развој.[7]

Резултати истраживања

Криза културе огледа се кроз кризу културних вриједности, културних институција, темеља на којима она почива. Конкретније, криза културе је подстакнута:

- Озбиљним недостатком средстава који је спријечио културне институције да боље одговоре захтјевима који се пред њих постављају;
- Инерцијом која се налази у самим тим институцијама, из чега произилази крајња спорост којом су оне прилагођавале своје унутрашње структуре потребама, чак и кад нису били сувише ометане недовољношћу средстава.
- Инерцијом самог друштвеног система који се, везан својим традицијама, својим вјеровањима, својим системом вриједности и својим институцијама, показао као неспособан да најбоље искористи културу и културне институције у интересу националног развоја. Раскорак између културних институција и друштвене средине настаје усљед релативне аутономије ових институција. Оне настоје да остану оно што су биле и да сачувају сопствене интересе и вриједности. Ако се жели савладати криза, сасвим је очигледно да култура и друштво треба да пристану на међусобно усаглашавање и прилагођавање.[8]

У истраживању су коришћени подаци који су доступни на web порталу Агенције за статистику БиХ у билтену „Култура и умјетност“. Агенција за статистику БиХ објављује податке о музејима, архивима, галеријама, оркестрима, ан-

7 Стратегија културне политике БиХ, 2008.
8 Коковић С., „Култура у кризи и криза културе: случај Србије“, Одсек за социологију, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

самблима, хоровима, фестивалима, позориштима, центрима за културу, културно-умјетничким друштвима, удружењима грађана у области културе, заводима за заштиту културног и природног насљеђа, кинотекама, радио и ТВ станицама, кинима и библиотекама од 2015. године. Наш предмет истраживања биће позоришта и број запослених у позориштима у БиХ.

Да бисмо могли отпочети разматрање података, неопходно је да наведемо категорије позоришта, а према методологији Агенције за статистику БиХ. Професионално позориште је оно које има више сталних сцена (посебно издвојених, као и малу сцену) на којима професионални ансамбл даје позоришне представе и испуниће засебан образац за сваку издвојену сцену. Ако се на једној сцени даје више врста дјела (драма, опера и балет), ту сцену треба сматрати једним позориштем.

ПРОФЕСИОНАЛНА ПОЗОРИШТА			
Година	Број позоришта	Број представа	Број посјетилаца
2013.	10	811	113.598
2014.	9	977	282.094
2015.	8	978	176.481

Табела 1: Број професионалних позоришта, представа и посјетилаца 2012. до 2015.

Према представљеној табели, можемо уочити да се број позоришта из године у годину смањивао, док се број представа повећавао. Када је ријеч о посјетиоцима, увидјели смо да се и њихов број повећавао, иако несразмјерно претходно представљеном податку. Ако узмемо просту рачуницу да је цијена карте за представу шест КМ, тада имамо збир од 1.058.886 КМ годишњег прихода од извођених представа у 2015. години, 1.692.564 КМ у 2014. години и 681.588 КМ у 2013. години.

Професионално позориште за дјецу је позориште које редовно даје представе за дјецу, док је професионално позориште за младе позориште које редовно даје представе замладе. Према „Оксфордској енциклопедији позоришта и изведбених умјетности“[9] професионално позориште за дјецу и младе је основни термин који обухвата категорије извођачке умјетности за двије добно блиске групе. Позориште за дјецу означава професионалне позоришне продукције које као циљну групу публике имају дјецу до 12 година, а позориште за младе реферише на професионалне представе које се обраћају старијим добним групама. Прави се разлика у односу на оно што се означава као позориште младих, а подразумијева непрофесионалне продукције у којима

9 Anthony Jackson «youth, theatre for» The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. Ed. Dennis Kennedy. © Oxford University Press 2003, 2005., електронско издање

су млади људи извођачи. Сличну дефиницију даје и „Кембрицов водич кроз позориште“[10], који каже да је то професионално позориште које је специјализовано за продукцију за дјецу и младе, било да је институционално, или се заснива на турнејама (односно, дјелује без своје зграде у којој би приказивало представе). Представе дизајниране за млађи добни узраст (до 14 година) се обично означавају као позориште за дјецу, док је за оне за узраст 15 и више година, адекватан термин позориште за младе.

ДЈЕЧИЈА ПОЗОРИШТА			
Година	Број позоришта	Број представа	Број посјетилаца
2013.	4	483	124.514
2014.	5	573	77.148
2015.	3	579	74.193

Табела 2: Број дјечијих позоришта, представа и посјетилаца од 2012. до 2015.

У Табели 2 уочавамо да се број посјетилаца у 2015. години знатно смањио у односу на 2013. годину, а истовремено се смањио и број дјечијих позоришта. Када су у питању изведене представе, као и код професионалних позоришта, број представа се из године у годину повећава. Узимајући исти принцип, можемо утврдити да је приход од изведених представа у 2015. години био 445.158 КМ, у 2014. години 462.888 КМ и у 2013. години 747.084 КМ. Можемо утврдити да је приход из 2013. у односу на 2015. годину виши за 301.926 КМ, али исто тако и да је потребно финансирање једног позоришта више. Финансирање извођачких умјетности намијењених дјеци од стране одговорних државних органа не може бити прожето идеолошким и инструменталистичким мотивима, као што су стварање културног тржишта за будућност, надограђивање образовања из школског курикулума, развијање осјећаја грађанске припадности, и сл. У најразвијенијим земљама у којима се највећи дио државног буџета намијењен култури издваја за дјецу, дјецу се више не схвата као „постајућу“, него као „бивајућу“ публику.[11]

ПОЗОРИШТА ЗА МЛАДЕ			
Година	Број позоришта	Број представа	Број посјетилаца
2013.	1	201	83.400
2014.	3	259	39.610
2015.	3	209	19.030

Табела 3: Број позоришта за младе, представа и посјетилаца од 2012. до 2015.

10 “young people’s theatre (YPT)”, in: The Cambridge Guide to Theatre.Retrieved dromhttp://www.credoreference.com/entry/cupthea/young_people_s_theatre_ypt

11 Katya Johanson and Hilary Glow, „Being and Becoming: Children as Audiences“, у: New Theatre Quarterly, vol. 27, no.1, Cambridge University Press, Cambridge, 2011., стр. 60.

За разлику од професионалних позоришта и дјечијих позоришта, број позоришта за младе је повећан, што видимо у Табели 3, док се број изведених представа креће у приближно истом обиму. Оно што је евидентно код позоришта за младе, јесте смањење броја посјетилаца и то из године у годину за 50%.

Важно је напоменути да је позориште за младе отворен простор за естетичка промишљања и експерименте више него било која друга грана умјетности. Међутим, неки аутори сматрају да су, иако су се неки помаци десили, земље бившег комунистичког блока, од Пољске до Бугарске, суштински остале изван процеса развоја који се почео дешавати крајем шездесетих, у вријеме побуне младих, „што због политичког сустава којему није одговарало развијати друштвено ангажирано, субверзивно казалиште за дјецу, што због фасцинације бугарским и чешко-словачким луткарством“.[12] Према Шимићу, спорадични покушаји појединих позоришта или умјетника остају хвале вриједни примјери другачијих могућности, „али све се брзо враћа на утабане стазе продукцијскога казалишта којему је за циљ продати, а не умјетнички опстајати“.[13]

АМАТЕРСКА ПОЗОРИШТА			
Година	Број позоришта	Број представа	Број посјетилаца
2013.	18	186	41.740
2014.	23	457	99.083
2015.	30	537	110.397

Табела 4: Број аматерских позоришта за младе, представа и посјетилаца од 2012. до 2015.

Аматерским позориштем сматра се позориште у чијем су ансамблу претежно глумци аматери, а организационо је самостално или у саставу културно-умјетничког друштва, дома културе или друге установе – предузећа.С обзиром на то да је циљ аматерских позоришта окупљање што више младих креативних људи у циљу припремања и реализације позоришних представа, уочљив је њихов раст из године у годину.

Непрофесионално позориште, које свој рад базира на аматерском раду, оснива се с циљем задовољења културних потреба одређених популација које се организују: а) по мјесту становања (градска, сеоска...) б) по образовним институцијама (школска, студентска...) в) по радном мјесту, г) по сталешким удружењима, д) по националној припадности, ђ) у културно-умјетничким друшт-

12 Ivica Šimić, „Nekoliko umjetnika koji su stvorili europsko kazalište za djecu“, u: časopis „Kazalište“ br. 35/36, HC ITI, Zagreb, 2008., str. 129.
13 Исто.

вима, е) у црквеним и вјерским заједницама...[14]

Аматерска позоришта његују радионичарски прилаз позоришту и његово сагледавање није само баналан начин изражавања, него у себи носи доста симболике, ријечи и покрета. Као важан циљ рада аматерских позоришта сматра се окупљање људи око позоришног стваралаштва у виду психо-умјетничког развијања. У нашој анализи увиђамо да је се овај циљ његује, бар када је статистика у питању, јер се осим броја самих позоришта, повећавају број изведених представа као и број посјетилаца.

Дискусија

Према изнесеним подацима, увиђамо да је број позоришта из године у годину све мањи, осим аматерских позоришта, гдје њихова дефиниција сама по себи образлаже њихово постојање и оснивање.

У Стратегији су дефинисани приоритети културне политике који се крећу се од деетатизације, демократизације, децентрализације, преко алтернативних извора финансирања, хармонизације законодавства са ЕУ стандардима, до успостављања регионалне и међународне сарадње. Међу приоритетима, како општих, тако и посебних, сусреће се више од 25 стратешких циљева, али се међу њима ниједан не односи конкретно на системски развој креативних индустрија, иако је у евалуационом извјештају о културној политици БиХ, читаво поглавље посвећено потенцијалима креативних индустрија у циљу развоја и јачања културног система у БиХ.[15]

Важно је истакнути да се културна политика БИХ заснива се на принципима слободе стваралаштва и начина организовања, децентрализације, демократичности, мултикултурализама и интеркултуралности, културне различитости и отворености, успостављање равнотеже у односима различитих умјетничких форми и садржаја, самоодрживости организационог и финансијског система у култури и ефикасности мјера и инструмената културне политике. Културна политика БиХ заснована на слободи стваралаштва и организованости, подржава се различитим облицима финансијско-управне децентрализације у неколико области: правној регулативи, финансирању и различитим нивоима одлучивања.

Према Дејтонском споразуму, култура је у надлежности ентитета и

14 http://beogradskaka5anija.cyberfreeforum.com/t2094-recnik-pozorisnih-termina, приступљено 17.04. 07.00

15 Charles Landry (2002) Cultural Policy in Bosnia and Herzegovina: Expert Report, MOSAIC PROJECT, Council of Europe, CDCULT(2002)17B, 10th September 2002, pp. 27-29.

кантона. Тако је „седам институција културе од државног значаја“ затечено без оснивача и сталног извора финансирања, због чега је и Земаљски музеј БиХ био затворен на три године.[16]

Истраживањем смо могли утврдити и да осим представљених података, не постоје статистички подаци економске добити у сектору културе по структури, у циљу планирања, права и обавеза актера на тржишту културе. Према томе, култура у БиХ није препозната као економска категорија која има капацитет да у тржишним правилима знатно учествује у привредном расту. Ипак, без улагања у културу и образовање није могуће изградити економски одрживо друштво.

Економија у култури представља ефикасан и флексибилан модел мјешовите економије, позната под синтагмом креативна економија, што постаје глобални и економски интерес у економији знања јер генерише ендоген модел раста. Сектор културе се не састоји само нпр. од музеја, позоришта, или тзв. високе културе. Термин економија у култури представља ефектан и флексибилан модел мјешовите економије. Британска штампа објављује коментаре о сектору креативне индустрије означивши га важнијим од сектора финансијских услуга. На примјер, Лондон улаже годишње 50 милиона фунти за развој креативних индустрија и забаве које привлаче туристе. Инвестиција подржава платформу за подизање лондонске креативне индустрије на 32 милијарде фунти и за отварање 200.000 нових радних мјеста.[17]

У циљу развоја културе и доприноса економском расту потребно је промишљати о доношењу културних политика на основу парадржавног, тј. децентрализованог модела управљања културом, изради стратегије развоја културе и културне индустрије, акционим и развојним плановима на свим нивоима, реструктурирању институција културе, измјени постојећих и доношењу нових законских регулатива, транспарентном и ефикасаном моделу финансирања, диференцираним пореским стопама, развоју људских ресурса у управљању културом, афирмацији маркетиншких активности у циљу развоја и промоције културе, унапређењу међународне културне размјене, образовној и економској сарадњи операционализацијом културне развојем културне и научне

16 http://www.dw.com/bs/bih-dr%C5%BEava-plemenske-konstrukcije/a-37757113, приступљено 03.02.2017., 09.00

17 Копривица, М.: Менаџмент догађаја, Прометеј, Нови Сад, 2008

дипломатије у сарадњи са универзитетима.[18]

ЗАКЉУЧАК

Потребно је развијати свијест о култури, подстицати нове иницијативе у институционалној и субинституционалној сфери културе, партнерство с другим секторима као и међународна партнерства. Интензивирати, спајањем циљева и средстава, интерес за квалитетне вриједности и производе у институционалној и субинституционалној култури; дати подстицај развоју вриједности, очувању и вредновању културног насљеђа; те афирмирати заједнички карактер вриједности, али и уз то да се истовремено чува и одржава мултикултурна разноликост, која Босну и Херцеговину карактерише. Поред потребе за подстицањем развоја културних институција, потребно је подстицати и удружења грађана у области културе као и културна друштава националних мањина.

Позориште за дјецу омогућава авангарднији приступ од многих других поља извођења. Управо то позориште, а поготово оно намијењено најмлађој публици, до три године старости, доживљава процват у Европи, баш због потенцијала и простора за истраживање граница позоришне комуникације.

Ако се узме у обзир да је култура начин функционисања једног друштва, можемо закључити колико је битна као развојна компонента. Стога још не постоји јасна класификација институција културе, функције културе, шта су пројекти у култури, културни инжињеринг, те модели финансирања. Према западним стандардима у сектор културе су сврстани чак арборетуми, пливачки базени, зоо-вртови, спорт, гастрономија, па чак и ловачка друштва.[19] У земљама ЕУ, креативна индустрија и индустрија културе остваре годишњи промет преко 800 милијарди евра, чиме доприносе са око 6,9% БДП.

Рут Тауси пишући о економици културе наглашава да је допринос културног и креативног сектора европској привреди, привредном расту и запослености од 2003. до 2005. године био веома значајан и свакако мјерљив. Промет у овој области 2003. године био је 654,3 милијарде евра, 2004. године у културном сектору је радило 5,8 милиона људи, што је 3,1% укупно запосленог становништва у 25 земаља ЕУ. Раст културног и креативног сектора у Европи од 1999. до 2003. год. био је 19,7%, што је 12,3%

18 http://www.nspm.rs/sudbina-dejtonske-bih-i-republika-srpska/ekonomski-aspekti-razvoja-sektora-kulture-republike-srpske.html?alphabet=l, приступљено 18.04. 2017., 12.22

19 http://www.koreni.rs/ekonomski-aspekti-kulturnog-razvoja-srpske/, приступљено 18.04., 12.05

више од раста опште привреде у истом периоду.[20]

Цитирајући Таусија, Новаковић наводи да „мјерење културног сектора захтева обилно коришћење података различитих ИСИЦ (међународни стандард индустријских класификација) ставки, за појединачне уметнике и компаније које производе културну робу и услуге“. Индустријска класификација споро реагује на појаву нових индустрија, ”у развијеним друштвима, а у БиХ о културним производима се не размишља као о роби, вриједностима и нечему што може да буде корисно и за буџет државе“. У посљедњих двадесет година прошлог вијека свјетска трговина вриједностима из области културе четвороструко је увећана, али је то на ширем плану мало запажено јер се „та трговина углавном одвијала између малог броја партнера; највећи извозници били су Јапан,САД, Немачка и УК, на које долази 55% укупног извоза“. Да бисмо боље разумјели потребу анализирања економике у култури морамо нагласити да ми не знамо колико се ових година издвајало или издваја јавних издатака по становнику за културу. Али знамо да је 2003. године у Шпанији то било 109 евра, у Њемачкој 99, у Канади 234 канадска долара. Већ наредне двије године у Холандији је то било 163 евра, а у Аустралији 276 аустралијских долара. И гдје смо ми ту?[21]

Истраживање о културној политици – финансирању културе у БиХ које је спровела БИРН мрежа кроз пројекат „Наградити најбоље“, показује да је већина културних актера више него незадовољна ситуацијом у култури БиХ. Примједбе иду на врло апстрактно постављене смјернице и концепте које већина не разумије као полазиште за јавно дјеловање и практичну имплементацију. Упркос доношењу Стратегије и Акционог плана, уочавамо стагнацију у реформи културне политике, те затварање осам позоришта која су била предмет овог рада и других културних институција у БиХ.

ЛИТЕРАТУРА

Anthony Jackson “youth, theatre for” The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. Ed. Dennis Kennedy. © Oxford University Press 2003, 2005., elektronsko izdanje “Young people’s theatre (YPT)”, in: The Cambridge Guide to Theatre.Retrieved dromhttp://www.credoreference.com/entry/cupthea/young_people_s_theatre_ypt

20 Рут Тауси, „Економика културе“, CLIO, Београд, 2012. год. стр. 70.

21 Copf, A. (2011) „Kultura u statusu quo“ niko nije kriv, a ništa ne valja, BIRN, Balkanska inicijativa za kulturnu suradnju, razmjenu i razvoj – BICCED, 9. juli 2011.

Charles Landry (2002) Cultural Policy in Bosnia and Herzegovina: Expert Report, MOSAIC PROJECT, Council of Europe, CDCULT(2002)17B, Septembre 10th 2002

Copf, A. (2011) „Kultura u statusu quo" niko nije kriv, a ništa ne valja, BIRN, Balkanska inicijativa za kulturnu suradnju, razmjenu i razvoj – BICCED, 9. juli 2011

Cunningham, S.: From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry, and Policy Implications, Queesland University of Technology, Queesland, 2001

Charles Landry (2002) Cultural Policy in Bosnia and Herzegovina: Expert Report, MOSAIC PROJECT, Council of Europe, CDCULT(2002)17B, 10th September 2002

Новаковић Н, Новаковић Н., Зборник радова, Медији и економија, Бесједа, 2016

Ivica Šimić, „Nekoliko umjetnika koji su stvorili europsko kazalište za djecu", u: časopis „Kazalište" br. 35/36, HC ITI, Zagreb, 2008.

Рут Тауси, „Економика културе", CLIO, Београд, 2012. год. стр. 70.

Katya Johanson and Hilary Glow, „Being and Becoming: Children as Audiences", y: New Theatre Quarterly, vol. 27, no.1, Cambridge University Press, Cambridge

Коковић С., „Култура у кризи и криза културе: случај Србије", Одсек за социологију, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Копривица, М.: Менаџмент догађаја, Прометеј, Нови Сад, 2008

Стратегија културне политике БиХ

Интернет извори

http://www.makroekonomija.org/bih/kreativne-industrije-u-bosni-i-hercegovini/

http://beogradskaka5anija.cyberfreeforum.com/t2094-recnik-pozorisnih-termina

http://www.dw.com/bs/bih-dr%C5%BEava-plemenske-konstrukcije/a-37757113

http://www.nspm.rs/sudbina-dejtonske-bih-i-republika-srpska/ekonomski-aspekti-razvoja-sektora-kulture-republike-srpske.html?alphabet=l

http://eprints.lse.ac.uk/2291/1/The_Weightless_Economy_in_Economic_Development.pdf

http://www.acpcultures.eu/_ upload/ocr_document/WIPO_CreativeEconomyInterviewHowkins.pdf

http://www.koreni.rs/ekonomski-aspekti-kulturnog-razvoja-srpske/

http://www.balkaninsight.com/en/article/nagraditi-najbolje

УДК 791.6
DOI 10.7251/AGN1710109K
Научни рад

Др Зоран Копривица[1]

БИЋЕ И ЈЕЗИК ФИЛМА
Проблеми режије и стила у поетици Живка Николића

Апстракт: *Живко Николић је у филмској режији препознавао органску и конститутивну умјетност – умјетност која пружа неизмјеран спектар изражајних могућности и отвара широк простор креативног дјеловања. Он је у филмском редитељу препознао истинског творца умјетничког дјела, а сам процес режије доживљавао као стваралачки чин у којем се оваплићују његове суштинске естетске вриједности. Николићев однос према филму као умјетности ни по чему се није уклапао у превлађујуће стилске обрасце. Смисао бављења умјетношћу он је, такође, препознавао и у проналажењу оригиналних стилема. Према њима је подешавао и свој филмски „рукопис" и идејно-тематску раван својих филмова. Оно чега се овај умјетник превасходно придржавао била је његова самосвојна стваралачка и стилска матрица као непрекидна инспирација и катализатор у изналажењу нових и специфичних модалитета изражајности.*

Кључне ријечи: *режија, стил, поетика, дијегеза.*

Николић спада у ријетке редитеље који су успјели да у свој филмски рукопис уграде и обједине стечена искуства из више умјетничких дисциплина.[2] Он је у филмској режији превасходно препознавао

1 Универзитет Црне Горе Факултет драмских умјетности; e-mail: zoran.koprivica@gmail.com
2 Ту, превасходно, мислимо на Николићева искуства стечена у Средњој умјетничкој школи у Херцег Новоми на студијама глуме у Београду,његову поезију из тог времена и непрестану везаност за

органску и конститутивну умјетност, ону која пружа неизмјеран спектар изражајних могућности и отвара широк простор креативног дјеловања у којем је могућно остваривање различитих идеја и изналажење специфичих естетских рјешења.[3] Његово редитељско умијеће, стога, морамо довести у везу како са поимањем филма као синкретичке умјетности и могућностима примјене и „увођења“ комплементарних аспеката и модалитета других система умјетничке изражајности, тако и искуствима оних редитеља у чијим је поетикама Николић препознавао идејну блискост. Он је у филмском редитељу препознао истинског творца умјетничког дјела, а сам процес режије доживљавао као стваралачки чин у којем се оваплоћују његове суштинске – дакле, квалитативне! – естетске вриједности. За Николића се не може рећи да је био редитељ који се искључиво ослањао на снагу свога талента. Његова стваралачка енергија очитује се у готово сваком кадру, до најситнијих детаља. Стога је у свом свеобухватном сагледавању мизансценских проблема често ишао у крајност, али увијек естетски оправдано и са јасно назначеним циљем. Будући да је филм колективна умјетност и да редитељ у процесу његове израде има надређену улогу и притом руководи поступношћу његове реализације, сасвим је јасан и степен његове одговорности. Николић се, чини се, једино те „аксиоматике“ у потпуности и придржавао, схватајући филмску режију као непрегледно поље херменеутичког трагања, а себе као некога чија је примарна обавеза не само да истражује, већ и консекутивним уопштавањима остварује пуни смисао естетске изражајности. Ријечју, режија као истраживачки и стваралачки чин, феномен *sui generis*,, област отворена за неограничена „понирања“ у биће и тајну умјетности. Николић је, уистину, трагао за својим ракурсом, својом јединственом визуром илити оним изражајним поступцима и рјешењима која ће у „судару“ са стварношћу не само да је аутентично и снажно прикажу већ и да истовремено покаже сву своју слојевитост и вишезначност. Стога су и његови естетски „искази“ и стваралачки принципи којима се руководио, обично ишли у правцу представљања искључиво оних сегмената стварности који задиру у саму срж постављеног проблема и разоткривају његову „скривену“,

књижевност, посебно Његоша и Андрића. Његов особени сензибилитет и урођени дар брзог препознавања истинских умјетничких вриједности, нашли су свој „златни пресјек“ у филмској умјетности, јединој која је, по Николићу, могла да пружи сво богатство и пуноћу естетске изражајности.

3 Николић је као редитељ био познат по свом истрајном залагању за очување полазне идеје, једнако као и умјетничког нивоа и дигнитета дјела у настајању.

која је неријетко и његова „права“ страна. Међутим, Николићево сагледавање моралног аспекта проблема с којима се суочавао, у блиској је вези са његовим априорним одбацивањем свега што је подсјећало на крути елитистички приступ и тумачења такозване етичке парадигме, са имплицитним предзнаком конформистичког. Такође не можемо говорити ни о доминантном присуству езотеричног у било којем аспекту Николићеве поетске фактуре, под условом да апстрахујемо поједине, иако ријетке секвенце из филма *Јована Лукина*, на одређени начин и *Искушавање ђавола*. Али можемо о функционалном и складном спој у естетског и етичког, емоционалног и духовног, као и њиховој органској дијегетичкој усклађености и прожимању, доследности и консеквентности у остваривању полазне идеје, специфичностима креативног исказа који укључује промишљену – и прецизну! – употребу фигура и симбола, приступу филмском дјелу као комплексном механизму умјетничког стварања – и, истовремено, „живом“ организму који има своје особене вредносне пулсације! – спонтаности и креативној непосредности, али и одбацивању анахроних драматуршких клишеа и несувислости, ријечју, филмској режији као аутономном, креативном и сложеном умјетничком чину.[4] „Најбитније јесте остварити *прожимање иконичких, профилмских вредности с драмским, дијегетским вредностима*, то јест кадра с мизанкадром, монтажног ритма с глумачким ритмом – речју, *артизма с емоцијом*.”[5] Ове ријечи Николе Стојановића могу се, чини се, у потпуности, примијенити на Николићев редитељски *credo*. Посебно желимо да истакнемо назначену везу „артизма и емоције“, која је у Николићевом поетском дискурсу круцијална, од које све полази и на којој се, коначно, све и заснива. На примјеру Николићевих филмова и њега као стваралаца, у једној знатно обимнијој студији од ове, настојалимо смо да укажемо на комплексност естетског дискурса овог редитеља, али и да издвојимо кључне вредносне компоненте и идејно-естетску заснованост сваког његовог појединачног дјела као онтолошке датости пер се са специфичним комуникацијским

4 Радослав Лазић износи тезу којом се инаугурише естетска ‘употреба’ синтагме уметноср редитељства и њено довођење у блиску везу са естетичким поимањем значаја филмске режије. „Синтагму *Уметност редитељства* треба разумети као градитељство или стваралаштво редитеља и режије у ма ком облику се режија као *Work in Progress* – дело у настајању, остваривала са циљем да на темељима идејно-естетске основе креирају дела репрезентативних уметности.” /Радослав Лазић. *Уметност редитељства (увод у теорију режије).* Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2003, стр.13./

5 Из разговора са Радославом Лазићем, објављеног у *Трактату о филмској режији*, Београд, 1989, стр.183.

својствима, једнако као и на модалитете његових редитељско-хеуристичких понирања у биће и суштину филма. Дошли смо до закључка да је Николићев редитељски поступак могућно сагледавати из више различитих, иако комплементарних аспеката. Слобода редитељске изражајности, као основна покретачка и креативна енергија, за Николића је била услов без којега је немогуће остварење, односно оваплоћење истине, што би, по њему, требало да буде умјетников крајњи циљ. „Ту се", како каже Стојановић, „крије један од основних постулата стваралачке алхемије." [6] И једино ту, усуђујемо се рећи, у неомеђеном духовном „реалму" умјетника, и постоји могућност остваривања аутентичног дјела, насталог у процесу креативне естетске надградње. И једино је, чини се, у том и таквом оквиру могућно оваплотити истинску енергију умјетничког стварања. Утолико више је добијало на значају цјеловито теоријско расвјетљавање феномена режије и њене апсолутне демистификације као сложеног креативног процеса естетског обликовања умјетничког дјела. Николић није била страна наведена теоријска промишљања, али он је стварао више као редитељ који је радије „слâгао" фотограме него што се бавио теоријским појашњењима њиховог смисла и контингентним значењима која би из њих могла да проистекну и, притом, јасно уочавао сву различитост, али и контекстуалну повезаност умјетничког стваралачког чина и естетичких теорија. Стога његов редитељски приступ можемо окарактерисати више као синтетички, органски и функционално окренут у правцу симбиотичког структуралног везивања ширих значењских цјелина и њихову хармоничну усклађеност унутар дефинисаног дијегетичког оквира, али, на одређени начин, и парадигматски. У вези с тим основним конституентама Николићевог редитељског проседеа и, уопште, поетске фактуре, поменимо и један по нама значајан – и, надасве, индикативан! – цитат Радослава Лазића који, по нашем скромном суду, најпотпуњује и најпрецизније осликава стваралаштво редитеља – у Николићевом случају то је прегалаштво! – у промишљању и остваривању „зачете" идеје, без које, како је већ речено, нема умјетничког дјела, самим тим, и утолико више, ни филмског. Дакле, функција редитеља се „не исцрпљује у остваривању делова, већ је редитељ *стварни и заиста једини конституент целине уметничког дела.*" [7] [курзив наш]

6 Исто, стр.182.

7 Радослав Лазић: Режија као огледало. *Филмска култура* број 161, стр. 111.

Николић је умјетности приступао изван сфера могућих утицаја, „етаблираних“, али често и неувјерљивих и површних концептуализација, правила и клишеа којих би се „требало“ придржавати и, истовремено, истрајавао у стварању свог, по много чему особеног и атипичног стила. Његов однос према филму као умјетности никако се није уклапао у превлађујуће стилске обрасце и рецептуре. Смисао бављења умјетношћу он је, између осталог, препознавао и у проналажењу адекватних и оригиналних стилема. Према њима је подешавао и свој филмски „рукопис“ и идејно-тематски дискурс својих филмова. За Николића се, такође, не може рећи да је спадао у групу оних стваралаца који се, каткад – не увијек и са аспекта естетских вриједности њихових артефаката – проглашавају авангардним, нити пак да је у изграђивању самосвојног стила пренебрегавао дотадашња искуства. Оно чега се Николић, превасходно, придржавао била је његова самосвојна стваралачка и стилска матрица као непрекидна инспирација и катализатор у изналажењу нових и специфичних модалитета изражајности, уколико у контексту о којем је ријеч, а који се односи на Николићеву режију, стил и поетику, генерално, може и бити говора о било каквим „придржавањима“ и правилима, будући да су једино правило и смјерница којим се руководио био сам живот и његове пулсације које је настојао да оваплоти и пренесе у простор дјела које је стварао. Свакако да се намеће питање, да ли је у погледу стилске довршености његових дјела могуће говорити о директним утицајима и филмским узорима?[8] Могуће јесте, али не у том обиму да би се они тумачили као пресудни у формирању и обликовању стилске „визуре“ његових филмова. Николић је, уз то, порад специфичне „стилске препознатљивости“ времена у којем је стварао, што би, повратно, требало да укаже, можда и „препоручи“ естетску вриједност оствареног дјела, упориште тражио и у литератури, митологемама, народној традицији, легендама, усменом говору, али и у сликарским композицијама умјетника, његових узора, колориту, динамици и ритму који из њих еманирају.[9] Чини се да управо у тим параметрима и њиховој специфичној умјетничкој осмози, треба тражити особености, али и суштинска стилска обиљежја поетске фактуре Николићевих филмова, и не само у идејном већ и у формално-техничком аспекту, који

8 Николић, као филмске редитеље који су посредно утицали на његово стваралаштво, помиње Бергмана, Буњуела, Фелинија и Антониониј а. Овом приликом нећемо помињати и све оне редитеље које је Николић цијенио и чије је филмове радо гледао, јер би списак био шрилично дуг.
9 Ту у првом реду мислимо на Тицијана, Рембранта и Лубарду.

најчешће имплицира свеобухватан хеуристики приступ. Николић се углавном служио провјереним и у филмској пракси доказаним методама.[10] Радије је прихватао чак и анахрона рјешења, под условом да се она у потпуности уклапају у глобалну структуру филма. Камера јесте регистратор збивања, аутентичних и фактографских, с једне и мизансценски осмишљених, са друге стране, али она, по Николићу, никада не смије да се својим техничким прерогативима издигне изнад саме приче коју „слика". Стога се камера у његовим филмовима креће само онолико колико је то потребно да би се пројектована идеја визуелно уобличила. Све изван тог оквира, по Николићу се може тумачити као недостатност естетског склада, хипертрофија нефункционалних визуелних датâ, виртуозност једног механизма, техничке направе која, поред свих својих предности има и ту ману да, каткад, у други план потисне оно чему би требало да је „подређена", а то је сама прича. Ту, дакако, имамо у виду једну од конституенти Николићевог стила у вези са техничким аспектом реализације филма. Сљедећи моменат који је, по нама, изузетно значајан, јесте Николићев однос према дијегези. За разлику од редитеља склоних експерименталним провјерама и могућим естетским ревалоризацијама достигнутог нивоа дијегетичке изражајности, Николић никада не ставља на провјеру њена суштинска конститутивна својства. Ријечју, он филм види као интегралну умјетничку цјелину, микрозуниверзум који има свој ток и самосвојну наративну матрицу и, као такав, није подложан никаквим провјерама нити, пак, утицајима који би пореметили његову кохезиону структуру. Стога је у његовој поетској концептуализацији могућно препознати стилске сличности готово свих кључних сегмената његових појединачних дјела, на свим нивоима и кроз све равни њиховог дијегетичког представљања. Стилској досљедности која, најчешће, произилази из покушају изналажења типичног стилског одређења – приступ који стил сагледава као схему и „отисак прста" – еклектичким „формулама" својственим појединим редитељима, једнако као и (псеудо)традиционалним и „колективним" стиловима, Николић претпоставља јединство стилске препознатљивости, односно стилску кохерентност и функционалну узглобљеност свих компоненти глобалне структуре

10 Николић никада није улазио у ту „несигурну" зону техничко-технолошких „експериментисања", што би, консеквентно и, рекли бисмо, с правом, могло да укаже и на његов могући опрез у прихватању актуелних помака у тој области.

филма.[11] Ту, дакако, имамо у виду стилску препознатљивост која проистиче из аксиолошки релевантног система естетске валоризације, али не и његовог антипода оличеног у квази-критичком и необјективном сагледавању вриједности умјетничког дјела. Можда смо у Николићевом случају најближи оном одређењу стила које у њему види синтезу свих изражајних конституенти у јединствену и складну дијегетичку цјелину. Дакле, стил као формални карактер умјетничког дјела, на начин како га види Балаж, а у којем до изражаја долазе индивидуалне склоности умјетника, творца тог дјела. Уз све то, у Николићевом случају понајмање можемо говорити о стилу као иделошком или оперативном концепту.[12] По Космачу, умјетник који инспирацију проналази у самом животу „неће трпети понављања, неће радити ни по каквим схемама, већ ће стварати живу уметност, чије црте ћемо са веће раздаљине скоро сигурно препознати као изразите црте времена и стваралаца."[13] Управо су то те „изразите црте" и Николића као стваралаца и умјетника који је инспирацију за своја дјела проналазио искључиво на „изворишту" живота и времена, митског, традиционалног, архетипског, или, пак, оног чијим је савременик био. Његов стил био је јединствен и окренут у правцу истинског тумачења живота, времена и људи у њему.

ЛИТЕРАТУРА

Ажел, Анри: *Поетски финалитет филма*. Филмске свеске број 4, октобар-децембар, 1971.

Базен, Андре: *О политици аутора*. Филмске свеске број 4, октобар-децембар 1972.

Бети, Емилио: *Херменеутика као општа метода духовних наука.* Књижевна заједница Новог Сада, 1988.

11 У том погледу показује се занимљивим размишљање о стилу словеначког теоретичатра Франце Космача, који каже: „Стилске 'константе' и 'посебности' иманентне су истинском стварању. Оно што је иманентно не може ни да се дода ни да се одузме. Зато о стилу не можемо да расправљамо унапред, већ уназад." /Франце Космач: *Уз дискусију о стилу*. Филмске свеске број 4, 1973, стр. 515. / Јасно је да су стилске 'константе' и 'посебности'које су, по Космачу, иманентне, суштински важне и за утврђивање стилских особености поетике умјетника чијим се дјелом бавимо, и апсолутно су на фону наших промишљања о том аспекту његове изражајности.

12 Овдје имамо у виду тумачење Питера Волена који каже: „Стил је нешто несвесно, недоступно избору и одлуци", или на другом мјесту: „Стил је, заправо, укидање привида произвољности." /Питер Волен: *Знаци и значење у филму*. Институт за филм, Београд, 1972, стр. 71-73./ Да ли је проблем, односно суштина стила садржана у овоме што 'предлаже' Волен, остаје отворено полемичко питање. Али, ако је његово теоријско промишљање окренуто у правцу интуитивног, као суштинског, онда тај образац можемо пренијети и у раван наших истраживања стилских особености Николићеве поетике.

13 *Уз дискусију о стилу*... op. cit., стр.516.

Cavell, Stanley:: *Размишљања о онтологији филма.* Филмска култура 114, 1978.

Хелман, Алиција: *Проблеми методе у анализи филмског дела*. Филмске свеске број 3, лето 1982.

Хендриковски, Марек: *Према аутору и филмском ауторству.* Синеаст број 85, 1990.

Ирос, Ернст: *Биће и драматургија филма.* Филмска култура 161, 1986.

Јацкјевич, Александер: *Напомене о методологији истраживања филмског дела*. Филмске свеске број 3, лето, 1982.

Јакобсон, Роман: *Огледи из поетике.* Просвета, Београд, 1978.

Космач, Франце: *Уз дискусију о стилу.* Филмске свеске број 4, 1973.

Lawson, John Howard: *Филм стваралачки процес.* Филмска култура 126,127, 1980.

Лазић, Радослав: *Трактат о филмској режији.* Београд, 1989.

Лазић, Радослав: *Уметност редитељства /увод у теорију режије/*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2003.

Ленар, Роже: *Вишесмисленост филма.* Филмске свеске број 4, 1972.

Лиотар, Жан-Франсоа: *Феноменологија*. БИГЗ, Београд, 1980.

Лотман, Јуриј.: *Предавања из структуралне поетике*. Завод за издавање уџбеника, Сарајево, 1970.

Mast, Gerald, Marshall Cohen, eds.: *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, New York, 1974.

Monaco, James: How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media. Oxford University Press, New York, 1979.

Nichols, Bill, ed.: *Movies and Methods.* California UP, 1976.

Першерон, Данијел: *Дијегеза*. Филмска култура 154 – 156, 1985.

Расправа о филмској режији, Радослав Лазић, ред. ЈУ ФИЛМ ДАНАС / КУЛТУРА, 1991.

Ринијери, Жан-Жак: *Утисак стварности у филму: феномени веровања.* Филмске свеске број 1, јесен, 1970.

Стојановић, Душан: *Модалитети дијегетичког простора у филму.* Филмска култура 148/149, 1984.

Тинаци, Ђорђо: *Структурализам, критика и филм.* Филмске свеске број 2, април-јун 1974.

Тодоров, Цветан: *Поетика*. "Филип Вишњић", Београд, 1986.

Tomas, Vincent, ed.: *Creativity in the Arts.* Englewood Cliffs, New Jersey, 1964.

Виноградов, В.В.: *Стилистика. Теорија поетскоī језика. Поетика.* Завод за издавање уџбеника Сарајево, 1971.

Волен, Питер: *Знаци и значење у филму.* Институт за филм, Београд, 1972.

Вучинић, Здравко: *Феномен ликовности у дјелу Живка Николића.* Овдје, 409 – 411, 2003.

Вуд, Робин: *Идеолоīија, жанр, аутор.* Синеаст 58/59, 1983.

Жиро, Тереза: *Филм и технолоīија.* Clio, 2003.

УДК 792.01/.02
DOI 10.7251/AGN1710119P
Прегледни рад

Мр Моника Пољавић

ШТА ЈЕ СЦЕНСКИ ДИЗАЈН НА ПРИМЈЕРУ ОТВОРЕНОГ УМЈЕТНИЧКОГ ДЈЕЛА ”КО БИ БОГ У БОСНИ БИО”?

Апстракт: *Користећи умјетнички концепт „Ко би Бог у Босни био?“, аутора Монике Пољавић, као свој предложак, овај рад би требало да, поред увођења и образлагања синтагме сценски дизајн у контексту извођачког и излагачког дискурса, преиспита улогу и позицију сценографије у савременој позоришној умјетности, али и умјетности генерално. Другим ријечима, да ли је преношење позоришта у галерију, проблем са којим се и данас суочавамо, уопште могуће, те да ли је потребно, да ли је смислено, и ако јесте, како, на који начин и под којим условима би се такав процес требало да одвија и зашто? Само дјело „Ко би Бог у Босни био?“, замишљено као отворени умјетнички концепт, истражује питања из више сфера перформативне умјетности, историје, културе, религије и других области људског дјеловања и постојања, а третира се кроз продукцију која превазилази традиционално поимање простора у контексту извођачких умјетности, с обзиром на то да је унапријед дефинисано као дјело које има могућност постављања како на позоришној сцени, тако и у галеријском простору.*

Рад приказује једну нову врсту приступа коју овај умјетнички концепт истражује, гдје ће у оквиру позоришта, употреба глумаца, али и тијела уопште, као једног од равноправних елемената сценског дизајна, означити другачије поимање човјека у оквиру оваквог вида извођења, у којем ће човјек постати заправо апстрахована верзија себе, односно мјерна јединица

не само простора, него и саме приче која ће му дати контекст, умјесто простора, шминке и костима, како то врло често у позоришту бива. У оквиру музеја, галерије или некога другога вида излагачкога простора, акценат се ставља првенствено на саму сценографију, која би се у овом случају третирала не само као елемент представе, него и као артефакт, односно инсталација. Дакле, циљ је извршити апропријацију и измјештање сценографије из једнога класичнога простора (позориште) у други (музеј/галерија), приликом чега би се читање датога дјела, у складу са промјеном контекста, у знатној мјери модификовало, или не, што у великој мјери зависи од рада и што је заправо питање на које се тражи одговор.

Кључне ријечи: *кустошке праксе, простор, сценографија, сценски дизајн, тијело*

ШТА ЈЕ СЦЕНСКИ ДИЗАЈН?

О појму сценски дизајн (eng. Scene design) Орен Паркер (Oren Parker), Дик Блок (Dick Block) и Креиг Волф (R. Craig Wolf) први пут пишу 1963. године у књизи „Сценски дизајн и сценско свјетло“ (eng. Scene Design and Stage Lighting), која је у Сједињеним Америчким Државама (даље у тексту: САД) постала кључно дјело у области сценографије и технологије у позоришту. Појам сценског дизајна, који они виде као елемент и интегрални дио позоришне продукције, али и као умјетничко дјело само за себе, означен је као „укупност свих елемената који почивају на видљивости и њоме врше дејство на гледаоце“ (11), креирајући и утичући тако на цјелокупан визуелни доживљај. Оно што се током читања ове књиге одмах може уочити јесте да се опсег њиховог разматрања односи само на појаве упућене чулу вида, схватање које само дјелимично одговара данашњем разумијевању сценског дизајна као области која почива на укупном перцептивном потенцијалу умјетничког или позоришног дјела, односно на његовом потенцијалу да ангажује сва чула, а не само чуло вида.

Истим овим појмом, под нешто мало другачијим називом (на енглеском се умјесто *scene design* користи *performance design*) бави се и, сада већ традиционална манифестација, Прашко квадријенале сценског дизајна и простора (eng. Prague Quadrennial of Performance Design and Space), које се, како сам назив каже, одржава сваке четири године у Прагу. У питању је манифестација настала 1967. године из потребе да се сценографији, као виду умјетности која може да стоји сама, чврсто на своје двије ноге, да више

простора за развој, те да се сценографи и архитекти који се баве овом граном умјетности, развијајући је и даље унапређујући, коначно почну посматрати као умјетници (умјесто техничари), равноправни са својим колегама глумцима, позоришним редитељима, драматурзима, композиторима и слично. У том смилу, Прашко квадријенале сценског дизајна и простора (даље у тексту: Прашко квадријенале) представља највећи догађај у домену сценографије, који се, као и Бијенале у Венецији, састоји из такмичарског дијела, организованог у форми националних павиљона, и пратећег програма. Павиљони за циљ имају да представе посљедње трендове у области извођачких умјетности укључујући, поред сценског дизајна, и костим, дизајн свјетла, дизајн звука, позоришну архитектуру у домену драме, опере, балета и савременог плеса, мултимедијалне умјетности, умјетност у јавном простору и перформанс.

Без дубљег уласка у анализу самог догађаја, јер Прашко квадријенале није тема овог рада, оно што је ипак у датом контексту важно да се каже јесте промјена у самом називу која се десила за вријеме дванаестог издања, 2011. године (гдје је по први пут изложен и рад из Републике Српске, Босне и Херцеговине, „Тијело никад не лаже“, аутора Монике Пољавић и Марине Радуљ, у пратећем програму), након више од четрдесет година његовог постојања. Наиме, у серији несрећних догађаја, лијево крило индустријске хале Пшемислови (Prumyslovy palace)[1] у којој се Прашко квадријенале одржавало, је током 2008. године изгорјело до темеља, чиме је, симболично, на један трагичан начин, означен и почетак цјелокупне промјене у идентитету ове манифестације. Оригинални назив догађаја из 1967. – *Прашко квардијенале међународне изложбе сценографије и позоришне архитектуре* – преименован је на такав начин да су одреднице попут „међународна изложба сценографије“ и „позоришна архитектура“, односно „архитектура позоришних зграда“, замијењене појмовима који су значајно проширили поље дјеловања, али и интересовања. Нови назив, легат Арнолда Аронсона (Arnold Aronson), угледног америчког професора и комесара Прашког квадријенала 2007. године, са собом је донио нови идентитет, па тако и нови концепт, ширећи поље дјеловања које циља на стављање акцента првенствено на сценографију и њену улогу у свим извођачким активностима, али и умјетностима. Дакле, намјера је била „скренути пажњу на

1 „Prumyslovy palace“ била је зграда изграђена у 19. вијеку, у стилу ар нуво, гдје је Прашко квадријенале одржавано сваке четири године, од 1967.

чињеницу да је сценографија саставни дио широког поља извођачких умјетности, а не само позоришта“ (из e-mail преписке са Соњом Лоткер (Sodja Lotker), директором Прашког квадријенала 2011. и 2015. године)[2], као и укључити визуелне умјетнике у сам процес који је уједно био и радикалан и правовремен.

Користећи се термином „сценски дизајн“, тако је, поред ширења поља дјеловања, направљена и пријеко потребна дистинкција између сценског дизајна и дизајна сета (set design), који је уско везан за декор и реквизиту; између сценског дизајна и дизајна позорнице, односно онога што се види на сцени (stage design), који сценографију, или боље речено, сценску слику, своди на простор позоришта и простор сцене; између сценског дизајна и позоришног дизајна (theatre design), који напросто не укључује све жанрове извођачких умјетности и слично. Према Дорити Хани, архитекти, кустосу, сценографу и сценском дизајнеру, сценски дизајн није нити подразумијева само, парафразирају, дизајнирање ЗА потребе представе или извођења него радије ДИЗАЈНИРАЊЕ ПРЕДСТАВЕ или извођења (стварање стратегија и истраживање) и ИЗВОЂЕЊЕ ДИЗАЈНА (извођење кроз отјелотворено ангажовање). Извођење је, према њој, медијум уско везан како за простор тако и за вријеме и као такав, он мора, ако се, наравно, ради о добром и квалитетном дизајну, прихватити и потврдити његову просторно-временску одредницу као активног и недјељивог судионика извођења (из e-mail преписке са др Доритом Ханом (Dorita Hannah), кустосом архитектонске секције Прашког квадријенала 2011. године).[3]

Проблем, међутим, настаје када се са једног језика пребацимо на други, у овом конкретном случају са енглеског на српски. Наиме, из приложеног се види да једном појму из српског језика – сценографија – одговарају минимално три појма на енглеском, који ипак на нешто детаљнији начин настоје објаснити и дефинисати различите аспекте дизајна неког извођења, представе или догађаја. Релативно нов термин, сценографија је ријеч коју је у енглески језик увела Памела Хауард (Pamela Howard), тумачећи га као „писање сценског простора“, а не његово сликање, желећи да на тај начин направи јасан отклон од дотадашњих, уобичајених термина који су се у овом контексту користили: *set design* и *stage design*. Захваљујући њој и њеној истрајној борби за ново схватање и разумијевање сценографије,

2 Интервју је обављен у јануару 2011. године, у Амстердаму.
3 Исто.

овај појам је постао универзални термин који се данас користи у професионалној пракси у многим земљама у којима то претходно није био случај. Посматрајући ствари са одређене временске дистанце, јер овдје ипак говоримо о раним деведесетим, њено разумијевање и схватање сценографије се, међутим, опет драматично разликује од разумијевања и схватања сценографије какво у нашој средини (овдје првенствено мислим на простор бивше Југославије) постоји и данас. Она, за разлику од већине домаћих професионалних сценографа који активно стварају савремено позориште, сценографију уопште не посматра као сегмент представе, него радије као успостављање односа према простору представе у цјелини, као „свеобухватан приступ креацији у позоришту, са ликовне тачке гледишта" (Шта је сценографија? 147). У свом раду, она наглашава важност обједињавања свих компоненти једног сценског дјела, посматрајући сценографију не као засебни сегмент већ као интегрални дио драматургије, режије и глуме, гдје су тијело, покрет и глас глумца једнако важна сценографска средства као и простор у којем играју.

Термин сценски дизајн у српском језику настаје у оном тренутку када се јавила потреба да појам *scenography*, у облику који га користи Памела Хауард, добије одговарајући превод, али и замјену за термин сценографија, који је у нашој позоришној пракси и генерално у схватању позоришне умјетности, у значењском смислу био, и још јесте, врло јасно дефинисан. Прва употреба синтагме *сценски дизајн* се у јавности, професији и уопште културном животу регије десила 1996. године, када је у Републици Србији покренуто Бијенале сценског дизајна, манифестација која ће се у континуитету одржавати наредних десет година. Прво бијенале, организовано у Музеју примењене уметности у Београду, представљало је нешто сасвим ново у свијету домаће умјетности, из простог разлога јер се на једној сценографско-костимографској изложби по први пут нису излагале скице, фотографије, макете или нека друга врста документације представа или дјела која су начелно мишљена и прављена прије свега за потребе позоришта. Умјесто стандардне (умјетничке) документације изложена су нестандардна (умјетничка) дјела, што је у том тренутку био преседан.

Према пропозицијама овог догађаја, дефинисана област сценског дизајна обухватила је пет основних категорија различитих аспеката сценске умјетности у које је било могуће смјестити бројне подврсте. Тако је категорија „дизајн сценског

догађаја“ укључивала дизајн сцене и костима, визуелно промишљање сценског дјела или компоновану музику; „примењена сценска уметност“ подразумевала је дизајн сценског свјетла и звука, сценско сликарство и вајарство, избор сценске музике или компјутерску анимацију; у категорију „занатско умеће“ сврстани су посебни позоришни занатски радови, као што су столарски, браварски, тапетарски, кројачки, обућарски, шминкерско-власуљарски; „сценски простор“ обухватао је конвенционалне и неконвенционалне просторе извођења; док су у категорију „промоција сценских догађаја“ ушле различите активности везане за комуникацију дјела или институција са публиком и јавношћу у цјелини.[4] Оно што је сада јасно, са одређене временске дистанце од преко десет година, јесте да без обзира на сложеност овог значајног догађаја, пет дефинисаних категорија и бројних радова који су ту били изложени и разматрани, формално установити дефиницију сценског дизајна једноставно није било могуће, као што није било могуће ни дати јасан одговор на питање које се поставља још од давне 1967. године када је установљено Прашко квадријенале – да ли је могуће (позоришна, али и друга) дјела која начелно нису стварана за излагачки простор у истом изложити и да ли има смисла томе уопште тежити, те какве користи умјетност од тога има? С друге стране, успостављање категорија за излагање на Бијеналу и њихово ширење на друге области сценске продукције омогућило је стварање оквира за област која ће касније бити дефинисана као сценски дизајн, те сходно томе и званично ући у образовни систем, који још живи један динамичан живот на Универзитету у Новом Саду, гдје је појам сценски дизајн у више наврата интензивно испитиван.

Прву теоријску дефиницију сценског дизајна дао је Мишко Шуваковић, који сматра да се овим појмом „називају различите технике артикулације простора извођачких умејтности: театра, балета/плеса, опере, перформанса, филма, спортских и политичких спектакла, спектакла популарне културе“ (Појмовник теорије умјетности, 634). По њему, сценски дизајн је настао из позоришне архитектуре, сценографског сликарства и аудиовизуелних техника артикулације извођачког простора. Ове технике, сматра Шуваковић, могуће је сврстати у четири категорије - „(1) аудиовизуелну артикулацију сценског или вансценског ентеријера за извођење, (2) аудиовизуелну артикулацију сценског или вансценског екстеријера (отво-

4 Видјети: Дадић-Динуловић, Татјана. Сценски дизајн као умјетност. Клио. 2017

рена сцена, кварт, град, крајолик или средства транспорта /улица, пут, брод, авион, ракета/као простор извођења), (3) аудиовизуелну артикулацију виртуелногпростора, а то значи простора који је одређен хардверским и софтверским повезивањем реалног физичког ентеријера или екстеријера са виртуелним екранским просторима и (4) мултимедијалну артикулацију мрежног (нет) простора у дигиталној извођачкој уметности" (Појмовник теорије умјетности, 634). Шуваковић развија и типологију сценског простора артикулисаног захваљујући сценском дизајну: „сценским дизајном се реализују дела која су: а) декорација за извођење, б) сцена у функцији извођења као амбијент или физичко окружење, ц) сцена у функцији извођења као амбијент или значењски контекст, д) сцена у функцији извођења као амбијент у функцији наратива, е) сцена као актер и протагониста извођења (Појмовник теорије умјетности, 634). Овом дефиницијом прецизно је одређен појам сценског дизајна као систем техника или скуп средстава којима је могуће артикулисати простор извођења.

У настојању да се дефинише значење термина сценски дизајн, током овог истраживања формирано је неколико дефиниција, међу којима и она да сценски дизајн, у првом реду, означава артикулацију простора, додуше не у универзалном смислу, него радије оног простора који је у служби извођења, излагања и интеракције. Другим ријечима, сценски дизајн је интерпретација, читање, опросторење, трансформација, конфигурација, реконфигурација, организација и реорганизација простора. Даље, он је јединствен склоп састављен од сценографије и концепта који сценографија користи као свој језик израза. Међутим, сценски дизајн је надскуп у овој констелацији, што значи да је сценографија, као подскуп сценског дизајна, заправо његова алатка. Стога, сценографија је увијек у служби сценског дизајна, док он, као надскуп, не мора нужно да користи сценографију као средство свог израза. Мета Хочевар тврди да простор не постоји без догађаја (који се одвија у простору). Користећи ову аналогију, може се рећи да сцена не постоји без простора, што даље имплицира да сценски дизајн такође означава и: 1) креирање простора изнова или 2) креирање новог простора од старог, постојећег (трансформација, реконфигурација, реорганизација), а) са или б) без икакве физичке измјене. Напосљетку, сценски дизајн је концепт који не би требало да има никакво материјално значење, у смислу да, баш као и извођачка умјетност,

али не и као *ready-made*, не може бити купљен. Имајући то на уму, ако претпоставимо да је сценски дизајн, као форма умјетности, али као и едукативни модел, заправо пракса или, још боље, креација форме, установљена кроз продукцију сцене, опросторење приче, без ограничења медијума или дјелатности, онда сценски дизајн постаје уједно и умјетничка пракса и едукативни модел који посједује потенцијал за обнову постојећих урбаних простора, јер уноси нови слој текста, наратива, програма, као и нови слој времена, који обнавља њихову виталност. У том смислу, сценографија је подскуп сценског дизајна и његова алатка и она је увијек у служби сценског дизајна док, с друге стране, сценски дизајн не мора нужно и увијек да користи сценографију као средство свог израза. Другим ријечима, сценски дизајн заправо представља укупност једног аудио-визуелног догађаја, без обзира на то да ли је ријеч о позоришној представи, филму, умјетничком раду или његовом излагању.

КОНЦЕПТ ОТВОРЕНОГ РАДА „КО БИ БОГ У БОСНИ БИО“

Полазећи од питања – да ли је могуће (позоришна, али и друга) дјела која начелно нису стварана за излагачки простор у истом изложити и да ли има смисла томе уопште тежити, те какве користи умјетност од тога има – настала је идеја за концепт рада „Ко би Бог у Босни био“, умјетничке докторске дисертације, која је одобрена на групи за Сценски дизајн Универзитета у Новом Саду, 2016. године.

У питању је рад чији је коначни исход – представа, видео-рад, изложба, умјетничка документација – стављен у равноправан однос са методологијом којом се служи. То значи да исход самог рада, иако важан, није пресудан за постизање жељеног циља. Методологија о којој овдје говоримо подразумијева такав процес у којем ће се стварање представе и изложбе, те свих пратећих елемената од којих ће на крају бити сачињене, дешавати симултано и са јасним предумишљајем. Другим ријечима, позоришна представа ће унапријед бити дефинисана тако да је прављена и за позориште (сценски простор) и за музеј (изложбени простор) и обрнуто. То значи да ће се у оба случаја спроводити једна врста деконструкције дјела, његова апропријација, апстраховање и измјештање из једног у други простор. Међутим, да би такав експеримент успио, и један и други умјетнички рад морају истовремено бити мишљени и прављени тако да несметано функционишу у оба простора. У том смислу, методологија поприма далеко већу улогу него што

би је иначе у оваквим процесима имала, и, за разлику од класичних процеса, постаје видљива.

Иницијална идеја за рад, у смислу хронолошке одреднице самог процеса, подразумијевала је прије свега стварање концепта и драмског текста по којима ће се представа изводити, затим њено извођење у сценском простору, и напосљетку, деконструкцију и излагање у изложбеном простору. Међутим, након одређеног времена проведеног над самом идејом дошло се до закључка да је концепт постављен тако да уопште више није важно шта долази прво, те шта ће бити крајњи исход, и у том смилу постало је потпуно неважно да ли ће први корак бити играње представе, њено разлагање и излагање, или ће се прво десити разложена изложба дјела које ће се у одређеном редослиједу и смислу спојити и извести на сцени, што је заправо и био основни циљ овог рада и методлогије којом се служи.

У формалном смислу ове концептуалне идеје се транспонују на различите начине у односу на различит вид умјетности, односно вид излагања који се у датим околностима користи.

У оквиру позоришта, коришћење глумаца, али и тијела уопште, као једног од равноправних елемената сценског дизајна, ће означити другачије поимање човјека у оквиру оваквог вида извођења, гдје ће човјек постати апстрахована верзија себе, односно мјерна јединица не само простора, него и саме приче која ће му дати контекст, умјесто простора, шминке и костима, како то врло често у позоришту бива. По истом принципу ће се третирати и костим, чија ће основна улога бити наглашавање тијела извођача, истовремено му одузимајући идентитет који костим неријетко пружа. Пратећи ову аналогију, на сличан начин ће се у равноправан хијерархијски положај ставити и сценографија и музика, преузимајући сада већу улогу од позадинске, контекстуалне, коју обично заузимају, с тим да ће се и тијело извођача третирати као неизоставни дио те сценографије, постајући њеним интегралним дијелом.

Однос према тијелу, надограђеном костимом и употпуњеном сценографијом, чија је функција такође семиотичка, овдје црпи своју инспирацију из тијела глумца које је седамдесетих година утврдио амерички редитељ Роберт Вилсон (Robert Wilson). Глумци у којима је Вилсон такорећи ослободио њихов „специфични генијe“ (Иван Нагел), сада, у поређењу са неким пријашњим критеријумима, на позорници не раде готово ништа: излазе на позорницу, ходају преко ње, заустављају се, стоје, сједају, дижу руке, дижу ноге, развлаче лице у осмијех, мрште се. С једне стране,

то значи да стварају покрет који чини основни вокабулар позорнице: излазак, кретање, стајање, сједење, лежање, устајање, одлажење. С друге стране, управо тим покретима, често заузимајући необичне позиције и још чешће, понављајући их унедоглед, глумци граде ритам представе, пратећи, врло механички, строге ритмичке и геометријске обрасце од којих је текст и саткан, чија је посљедица сама представа.

Тематски оквир овог рада се базира на анализирању вишеструких суштинских проблема човјека и његовог свијета, али у овом случају кроз третирање конкретног културно-историјског контекста, и конкретног периода. Простор о којем је овдје ријеч је простор Босне, шире узевши, док је период у већој мјери оријентисан на период друге половине XX и прве половине XX (простор временског трајања аутора), не губећи при том из вида кључне историјске утицаје који су тај простор формирали у оно што је постао посљедњих деценија. С тим у вези, користећи се формом вињета, таблоа или неког вида позоришног омнибуса, ова представа има за циљ да кроз стилизовану кореографију сцене и глумаца прави низ повезаних микронаратива који, истовремено линеарно и нелинеарно, третирају кључне поставке човјека и његовог односа према конкретним културним, историјским и духовним ситуацијама у чији контекст је стављен, прије свега својом егзистенцијом на простору о којем је ријеч.

Кроз проблеме човјека овог поднебља говори се заправо о универзалним проблемима, али са једном врстом темељења у реалности и у контексту човјека овог доба и језика, у ширем смислу, са којим се он суочава и носи. Посматрајући тај микрокосмос анализиран на сцени, гледалац стаје раме уз раме са јединим актером представе који са њим директно комуницира, те коментарише оно што се одвија у тој стилизованој Петријевој посуди. Ријеч је заправо о Богу из наслова, наратору приче, чији је задатак да низ датих сцена повеже у једну кохерентну цјелину. Тако се остварује вишеслојност наратива који укључује гледаоца на активан начин, баш као што и сценски дизајн као самостална умјетност укључује корисника у галеријском или музејском простору.

Поред тога, Бог ове приче је, уједно, и једини лик који са собом носи људске особине, док су људи које он посматра и чије репетитивне радње коментарише у потпуности лишени своје људскости. Тако суштинска тема представе постаје одговор аутора на питање: „Какав је мој Бог и шта је то човјек?“. Самим тим, карактер Бога и његов однос према човјеку ће, сасвим логично,

у великој мјери одредити сам тон и атмосферу представе. Ослањајући се у великој мјери на методологију рада „Тијело никад не лаже“, сада надограђујући на њу, и овдје ће се одговори тражити кроз базичне радње тијела (сједење, лежање, стајање, покрет) и успостављање ритма кроз њихову репетитивност у заданом простору и времену, док ће апстрахована сценографија, третирана као интегрални дио наратива, бити сведена на минималну мјеру.

У оквиру музеја, галерије или неког другог вида излагачког простора, акценат се ставља првенствено на саму сценографију, која би у овом случају била третирана не само као елемент представе него и као артефакт, односно инсталација. Дакле, циљ је извршити апропријацију и измјештање сценографије из једног класичног простора (позориште) у други (музеј), приликом чега би се читање датог дјела, у складу са промјеном контекста, у знатној мјери модификовало, или не, што у великој мјери зависи од самог рада. Увођење глумаца (у виду апстрахованог тијела) у рад, као једног од равноправних елемената сценског дизајна, десило би се само током отварања изложбе, а у циљу да се публика припреми и ослободи за учешће, али и за преузимање те улоге на себе. Карактеристика или вриједност овог рада лежи управо у чињеници да ликови рада „Ко би Бог у Босни био?“ нису унапријед одређени, нити су њихове карактеристике врло јасно детерминисане, што оставља довољно простора за игру. У том смислу, циљ је да публика, врло органски, ту улогу глумаца преузме на себе и тако постане интегрални дио сценографије, стварајући сценски дизајн у том процесу.

СЦЕНСКИ ДИЗАЈН КАО УМЈЕТНОСТ

Посматрајући позориште у његовом традиционалном облику, са данашње тачке гледишта, схватамо да његов оквир за позоришну представу, који је обично фокусиран и концентрисан на потребе текста, или чак на потребе глумаца, више није довољан за објашњавање свих могућих различитих начина на које сценографија (Памеле Хауард) и сценографске интервенције кроз перформанс и други вид извођачких и визуелних умјетности може да дјелује, па самим тим и да да коментар на политички, социјални, културни или еколошки контекст у којем живимо. У том смислу, традиционално, или боље речено, класично позориште у XXI вијеку постаје или застарјела, превазиђена форма, или одскочна даска за рађање потпуно нове гране умјетности, моделоване, између осталог, и по његовом лику.

Дакле, ријеч је о личном идентитету и, као уосталом и са свим другим гранама умјетности, модификовању и прилагођавању времену у којем се ствара, из чега обично и врло често настаје нешто ново. Прије неколико деценија то нешто ново били су видео-умјетност и инсталација, из чијег се спајања, а уз помоћ дигиталне револуције осамдесетих година прошлог вијека, родио један нови правац познат као „постпродукцијска умјетност“ Николаса Буриоа (Nicholas Buriou), док је претеча свега био заправо Пабло Пикасо (Pablo Picasso). Данас то више није ни видео, ни колаж, ни инсталација, нити кустоска пракса. Данас је то сценски дизајн.

Пратећи историјски развој ове нове форме умјетности, која је своје особине црпила из многих различитих, а интегралних сфера оних пракси које се баве наративом (текст, извођење, музика итд), почињу се издвајати три елемента која заправо чине темељ сценског дизајна. У питању су текст, тијело и простор. Ова три архетипска елемента су неминовно присутна у сваком појавном облику ове умјетности, као њен почетни услов и суштински градивни материјал. Њихова појединачна улога варира у свом интензитету у односу на остала два, као и у својим манифестацијама, зависно од стила и приступа, али је постојећа у свакој овој инстанци, јер би се, у супротном, трансформисала у неку од класичних форми умјетности (попут скулптуре, инсталације и слично). На овај начин, задржавајући сва три елемента, сценски дизајн постоји у небројено много појавних облика, стављајући при том акценат сваки пут на различите контекстуалне форме, средства израза или концептуалне приступе.

Настао из потребе да се простору дâ мјесто које му с правом и припада, сценски дизајн је умјетност која по свим својим карактеристикама можда највише подсјећа на инсталацију, међутим, оно што је од инсталације суштински раздваја јесте употреба текста, те наратив без којег би њено читање заправо било немогуће. Ријеч је о три типа текста, драмском, архитектонском и сценском, како их је подијелила Татјана Дадић-Динуловић.[5] Грубо речено, драмски текст је ништа друго до лингвистички уобличен наратив представе, који током процеса тумачења прераста из драмског у сценски, који, по њој, заправо настаје у сукобу, у дијалектичком односу архитектонског и драмског текста (88), гдје се архитектонски текст односи на текстуалност архитектуре, као једне од њених кључних функција. Према Ледуу, „архитектура која говори“ означава свако дјело које јасно

5 Видјети: Дадић-Динуловић, Татјана. Сценски дизајн као умјетност. Клио. 2017

изражава неку идеју, функцију, друштвену позицију, наглашавајући притом питање значења архитектуре и њеног језика, као и врсте комуникације коју остварује (Радовић 214). Као резултат спајања драмског и архитектонског, сценски текст представља и сложени систем знакова и значења, путем којих умјетничко дјело настоји да оствари комуникацију са својом публиком. Публика тако постаје једна линија његовог читања, док се друга огледа у стварању новог система знакова и значења, сачињеног из дјеловања извођача и различитих компоненти сценског дизајна. Дадић-Динуловић даље говори и о самом читању текста, као потенцијалној сцени, те чињеници да сценска дјела своју комуникацију успостављају и визуелношћу и технологијом коју користе на сличан или исти начин као што користе текст којим се служе и на основу којег настају (84). Концепт интертекстуалности[6] се у овом случају стога појављује као дат, јер он начелно говори о односима једног текста са другим текстовима у култури и умјетности, претпостављајући да значење једног текста, односно умјетничког дјела, не проистиче из њега самог, него из његовог односа са другим текстовима. Другим ријечима, интертекстуалност претпоставља једну врсту одређеног (историјског, културолошког) предзнања, неопходног за пуно разумијевање текста дјела које се излаже.

Када говоримо о кључним елементима који дефинишу сценски дизајн – текст, тијело и простор – не можемо да се отргнемо чињеници да ми заправо говоримо о позоришту, јер позориште је, баш као и сценски дизајн, такође одређено (драмским) текстом, тијелом (глумца) и простором (у којем се одвија). Шта је онда то што сценски дизајн одваја од позоришта из којег је произашао? Како бисмо дали одговор на то питање, неопходно је, прије свега, вратити се назад у прошлост, у вријеме позоришне авангарде, посебно америчке, када је и дошло до тектонских помјерања унутар овог медијума, али и кратко се осврнути на Леманов (Lehman) кључни текст „Постдрамско позориште“ из 2006. године. Од такозваног „перформативног окрета“ (енг. Performative Turn), који се десио током шездесетих година, позориште, акциона умјетност и умјетност перформанса су успјели произвести обиље поступака који пажњу циљано скрећу на перформативно произвођење материјалности у представи, истичући, прије свега, њену тјелесност и просторност.

Такозвани „перформативни окрет“ је парадигматска промјена у хуманистичким и друштвеним на-

6 Концепт интертекстуалности увели су Јулија Кристева (Julia Kristeva), Ролан Барт (Roland Bartes), Жак Дерида (Jacques Derrida) и Филип Солерс (Philippe Sollers)

укама која је захватила бројне дисциплине па тако, између осталог, и антропологију, археологију, лингвистику, етнографију, историју, те, у то вријеме, и релативно младу дисциплину студија перформанса, чији је творац био Ричард Шекнер (Richard Schechner), а која је у контексту „перформативног окрета" одиграла кључну улогу. Без посебног уласка у расправу о тјелесном, његовом поријеклу или ставовима појединих аутора, овдје ћемо се осврнути само на два феномена у којима се тјелесност, приликом стварања и перцепције тјелесности, појављује. Ријеч је о феноменима утјеловљења (embodiment) и присутности (presence).

Процес утјеловљења развијен је из концепта филозофа Мориса Мерлоа-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), који ће касније преузети и даље развити бројни позоришни ствараоци у процесу рада са глумцима. Редефинисање Понтијевог концепта десило се средином 20. вијека када су Филип Зарили (Phillip Zarrillli) и Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) открили бројне заједничке основе између психофизичких обука глумаца и феноменологије извођења у оквиру савремене филозофије. Црпећи директно из Понтијевог кључног дјела „Феноменологија перцепције", у којем он одбацује идеју о одвајању ума и тијела, дајући предност концепту према којем људи заправо опажају, перципирају и осмишљавају свијет око себе посредством свог тијела, Зарили и Фишер-Лихте говоре о психофизичком тренингу глумаца као о процесу извођења који постепено редефинише „естетско тијелоум" у „суптилнији ниво свијести". Другим ријечима, утјеловљење је ништа друго до процес уједињења имагинарно раздвојеног тијела и ума, односно процес у психофизичком тренингу глумца који заправо генерише његово „присуство" на сцени. Ерика Фишер-Лихте дефинише укупно четири поступка који се примјењују у најразличитијим представама, и то: 1) преокрет у односу глумац и улога, 2) истицање и излагање индивидуалног тијела (глумца), 3) наглашавање и повредивост, ломљивост и недостаци тијела (глумца), 4) унакрсна додјела улога (cross-casting) 5) комбинација ових поступака (Естетика перформативне умјетности: 96).

Први поступак се односи на рад редитеља Јержија Гротовског (Jerzy Grotowski), који је однос глумца и улоге коју игра одредио на потпуно нови начин. У његовом схватању овог односа улога више није примарни циљ глумца, већ средство за постизање другог циља: „допустити да се тијело само појави као нешто духовно, довести га до појаве као утјеловљени дух" (Естетика пер-

формативне умјетности : 96). У том смислу, за Гротовског тијело није инструмент, нити је материјал за производњу знакова, глумац њиме не влада, ни у смислу Енгела (Engel) ни у смислу Мејерхолда (Meyerhold), него га пушта да сам постане актер и да дјелује као утјевођени дух (embodied mind). Други поступак, односно истицање и излагање индивидуалног тијела глумца, веже се за име архитекте и редитеља Роберта Вилсона (Robert Wilson), а заснован је на претпоставци првог поступка, путем којег он тражи и означава елементарне поступке утјеловљења. Користећи специфичност својих глумаца (енергију, израз у очима, ауру и слично), Вилсон их поставља на сцену, дајући им да раде веома мало (у односу на критеријуме и постулате који су важили раније) и обично у покретима који се, кроз успорени темпо и уз честа понављања, изводе према одређеним ритмичким и геометријским моделима. Условљени таквом врстом методе, може се рећи да се индивидуалност тијела глумца заправо овдје поништава, за разлику од методе коју примјењује Гротовски, међутим, таква тврдња не би била истинита, јер се управо кроз врсту и начин кретања глумца на сцени пажња публике усмјерава на његову индивидуалну физиономију тијела. Оно што се овдје, међутим, дешава је исто што се дешава и код Гротовског – задатак глумца више није да представи лика, него радије *умјетничко тијело*. Узимајући умјетничко тијело као један нови вид и израз тјелесности, не можемо тврдити да је категорија лика застарјела форма, него радије да је она сада доживјела једну нову, али ипак, радикалну промјену. „Фигура се више не одређује унутарњим стањима које перформер/глумац мора изразити својим тијелом. Лик је, напротив, то што производи и доводи до појаве перформативним актима којима перформер ствара и до појаве доводи своју индивидуалност (Естетика перформативне умјетности: 101)“.

С обзиром на то да друга два поступка нису од великог значаја у контексту рада „Ко би Бог у Босни био?“, о њима ћемо само кратко. Трећи поступак, поступак увођења наглашено оштећеног, крхког тијела глумца, за разлику од Вилсона, који до раздвајања лика и извођача/перформера долази трансфигурацијом, се овдје обично и углавном постиже путем реалности, односно увођењем онаквих тијела (глумаца) која упадљиво одступају од онога што се, према успостављеним конвенцијама, сматра „нормалним“ тијелом човјека. Говоримо о тијелима са инвалидитетима, недостацима, одређеним аномалијама, о болесним тијелима, анорексичним, старим, на умору и слично. Дакле, све оно што се данас не уклапа

у универзалне стандарде љепоте. Четврти, како сам термин *cross-casting* каже, подразумијева унакрсну додјелу улога, попут оне у којој би глумици била додијељена улога мушкарца, уз коју би, руку под руку, ишао како сам текст тако и држање, те говор тијела, чиме би се, у зависности од контекста и публике, постигло не само раздвајање перформера од лика, него и стварање једног нелагодног осјећаја неприродности. И обрнуто.

Присутност (presence), с друге стране, начелно подразумијева да позориште, под условом да жели остати позориште, захтијева присутност, како публике тако и тијела перформера, јер, у противном, не би било позориште, него радије инсталација, филм и слично. Присутност публике и извођача (перформера, глумаца, ликова итд.) је сасвим логичан исход, јер се догађаји у позоришту увијек одвијају овдје и сада, непосредно пред гледаоцима и свим њиховим чулима (укључујући и чула мириса и додира), дајући им прилику да те догађаје из прве руке искусе, али и постану њиховим свједоцима. То је управо оно што позориште одваја од свих других облика умјетности и што га чини драгоцјеним. До истих ових закључака дошли су, додуше у размаку од неких двије стотине и педесет година, и француски драматург Сен Албен (Remond de Saint Albine) и њемачки редитељ Питер Стајн (Peter Stein), који инсистирају на праву топоса присутности позоришта, који прије свега значи да „позориште, за разлику од епа романа, низа слика, не прича причу која се одиграла на неком другом мјесту и у неко друго вријеме, него пред очи непосредно доводи догађаје који се збивају *hic et nunc*, а које гледаоци перципирају *hic et nunc*“ (Естетика перформативне умјетности: 112).

Говорећи о простору, као једном од виталних елемената сценског дизајна, без којег он не би ни могао бити могућ, и обрнуто, јер простор настаје у тренутку извођења представе, излагања изложбе и слично, мора се, прије свега, разграничити шта се под простором овдје мисли. Простор о којем говоримо, простор у смислу *просторности*, је онај простор који не постоји ни прије ни послије представе, односно догађаја, него се производи у тренутку и за вријеме извођења представе (догађаја). Стога, он се не може изједначавати са простором у којем и на којем се представа, односно догађај дешава. У том смислу, простор дијелимо на геометријски и сценски простор. Први, геометријски, јесте сваки простор претходно изграђен, те унапријед одређен као дати простор који завршетком представе, односно догађаја не престаје постојати. У питању је класични архитектон-

ски простор који има своју ширину, дубину, висину, па самим тим и одређени волумен, те је, као и већина архитектонских простора, углавном чврст и непромјењив. Други, сценски или перформативни простор, јесте онај простор у којем, поред тога што се представа (догађај) одиграва, она уједно и креира, у спрези са датим, геометријским простором. У питању је простор који постаје оквир и интегрални дио радње, који гради однос глумац-лик-умјетничко тијело, однос глумца и публике, кретања, мировања и опажања, и који, напосљетку, утиче, организује и структурира представу, односно догађај. У том смислу, перформативни простор је, за разлику од геометријског, промјењив и нестабилан, утолико што у великој мјери зависи од тијела, објеката, гласова, звукова, покрета, свјетла или недостатка истог.

Када бисмо ушли у типологију простора сценског дизајна, једна од подјела била би сигурно на позоришни, филмски, *излаīачки* и *site-specific* простор (простор везан за мјесто, невезано о каквом карактеру простора је ријеч, јавном или приватном). Према Кристини Бојер (Christine Boyer) позоришни и архитектонски простори су својеврсне културне призме кроз које публика или извођач доживљава друштвену реалност. Они су механизми за посматрање метафоричких просторних реалности чије су сцене успостављене као аутентичне и истините или фантастичне и спектакуларне, док су излагачки простори, за разлику од филмских и позоришних, амбивалентни, у смислу да нису нужно механизми за успостављање репрезентације реалности, а могу бити.

ЗАКЉУЧАК

У контексту сценског дизајна и идеје о сценском дизајну као посебном виду умјетности, те разликама које сценски дизајн диференцирају у односу на инсталацију, скулптуру или позориште, истовремено га одвајајући и од класичне сценографије као елемента позоришта, текст, наратив, тијело (утјеловљено), присутност и простор (као заједнички елемент свима) представљају, као што је раније речено, кључне маркере у процесу грађења дјела сценског дизајна. Да би неко умјетничко дјело уопште могло бити окарактерисано као дјело сценског дизајна, оно, прије свега, мора бити дјело које се заснива на одређеном тексту, уз обавезни наратив, путем којег ће се изложено дјело, невезано за то да ли се ради о филму, позоришту, излагачком или неком другом (јавном или приватном) простору, ишчитавати. Без текстуалног предлошка (драмског или било којег другог) и без јасног

наратива путем којег се дјело сагледава, те коментара на неки апсект живота, оно не би било дјело сценског дизајна, него инсталација, скулптура или, у крајњој линији, слика. Наратив је, додуше, овдје ипак пресудан.

Други важан елемент, тијело (у простору), се овдје посматра као универзално тијело човјека, а не нужно тијело перформера, лика или умјетничко тијело што би значило да је тијело посматрача, тијело публике, стављено у контекст датог дјела, било сасвим довољно за прављење неопходне линије демаркације, с тим да би се и тијело публике или једног (тијела) гледаоца, у процесу трансфигурације могло претворити у умјетничко тијело и интегрални дио дјела које се изводи, односно излаже. Дакле, без тијела, сценски дизајн не постоји, с тим да је, за разлику од позоришта, гдје се у обзир узимају и тијело извођача и тијело гледаоца, као равноправних, за сценски дизајн довољна само публика. У том смислу, сценски дизајн се, као и позориште, дешава овдје и сад, уз битну измјену, гдје се овдје и сад може одигравати у било којем датом простору, са или без тијела извођача, али никада без тијела публике и никада без наратива путем којег га она прати.

Ако кренемо од ових претпоставки, а са фокусом на стварање дјела сценског дизајна у простору, постаће нам јасно да биљежења из простора успостављају паралелни наратив кроз артикулацију тијела у истом. Тијело је, према Чумију (Bernard Tschumi), исходишна тачка витрувијанске трилогије у којој се једино са и преко тијела као субјекта ишчитава функција простора. „Прелаз из простора тијела“, као простора тијела извођача (перформанса или публике) у овој тези, „до тијела у простору је замршен“ али кључан за артикулацију значења. У таквом контексту, тијело и кретање, односно не-кретање тијела у простору, постају сценарио за сценски догађај и програм за простор. Док је наратив, који се успоставља кроз интеракцију тијела корисника са простором и кроз његово кретање или не-кретање, услов за разумијевање значења архитектуре, или простора генерално, која се такође чита посредством наративних или сценских докумената. Стога боравак, кретање или не-кретање у датом простору јесу механизми који служе како би се ови слојеви ишчитали у односу са феноменолошким тијелом као субјектом, што у отвореном умјетничком дјелу „Ко би Бог у Босни био?“ заправо чини централни концепт лика Бога и умјетничких тијела које он посматра и анализира.

ЛИТЕРАТУРА

Benjamin, Walter. 'Author as Producer' *New Left Review I/62* (1970) Web.

Bourriaud, Nicholas. *Postproduction*. Trans. Jeanine Herman. 2nd Edition, Lucas and Sternbeck, New York. 2002. Print.

Bourriaud, Nicholas. *Relational Aesthetics*. Trans. Simon Pleasance and Fronza Woods. Les Presse du Reel, Paris, 2002. Print.

Boyer, Christine M. *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery & Architectural Entertainments*, The MIT Press, 1996. Print.

Brook, Peter. *Empty Space*. Touchstone New York, Simon & Schuster, 1996. Print.

Carlson, Marvin. Theories of the Theatre. Cornell University Press. 1993. Print.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. Print.

Dadić-Dinulović, Tatjana. *Scenski dizajn kao umetnost.* Clio. Beograd, 2017. Print.

Fišer-Lihte, Erika. *Estetika performativne umjetnosti*. Šahinpašić, Sarajevo, 2009. Print.

Hočevar, Meta. *Prostori igre*. Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2003. Print.

Kristeva, Julia. 'Word, Dialogue and Novel'. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Blackwell, 1991. Print.

Ponti, Moris-Merlo. *Fenomenologija Percepcija*. Logos Sarajevo. 1990. Print.

R. Radović. Savremena arhitektura. Fakultet tehničkih nauka i Stylos, Novi Sad, 1998. Print.

Schechner, Richard. *Performance Theory*, Taylor & Francis Group, 1988, Принт.

Performance Studies: An Introduction. Routledge London, 2002. Принт.

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005. Print.

Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*, Zagreb:AGM, 2004, Print.

Parker W. Oren, R. Craig Wolf. *Scene Design and Stage Lighting*. Harcourt Brace College Publishers, Orlando, USA, 1996. Print.

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

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

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

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

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

- Наслов рукописа треба да буде кратак и јасан и да одражава и афирмише садржај;
- Рукопис треба да садржи резиме (100 до 250 ријечи) у којем аутор истиче суштину основних идеја и ставова о питањима која се разматрају о чланку, кључне ријечи на српском (до 10 ријечи), апстракт и кључне ријечи на енглеском језику, кратак увод у постављени проблем, разраду (главни дио), закључак и списак коришћене литературе;
- Чланак треба да посједује језичко и стилско јединство, да буде логички систематизован, са јасним исказима и аргументима, уз коректну употребу научне и струч-

не терминологије и без података усмјерених на компромитацију (рушење дигнитета) личности и службеног (повјерљивог карактера);

- Дужи текст подразумијева одговарајуће поднаслове, као и коришћење курзива, или подвучених ријечи и реченица;
- Обим чланка не би требало да буде краћи од једног ауторског табака (30.000 карактера, укључујући и размак између ријечи и фусноте), нити дужи од два ауторска табака;
- Рукопис се доставља редакцији часописа у два примјерка, на формату А4, или у електронској форми, писан у Wordu (ћириличним или латиничним „Times New Roman" фонтом, са повећаним проредом (18 pt) и размаком између параграфа (6 pt before, и 6 pt after), при чему први ред параграфа треба да буде увучен 0,5 инча или 1,25 цм. Величину слова треба подесити на 12, а све маргине (горе, доље, лијево и десно) треба да буду по један инч (око 2,5 цм);
- Прилоге рукопису (шеме, скице, графиконе) потребно је нацртати у неком од компјутерских програма, или, изузетно, тушем на пасусу. Све податке који нису неопходни у цртежу, или га оптерећују, потребно је ставити у легенду. Словне и бројчане ознаке на истом цртежу морају бити исте величине, а физичке величине треба изражавати у мјерним јединицама међународног система означавања (SI);
- Страна имена је потребно фонетски транскрибовати у складу са правилима правописа српског језика, при чему се приликом њиховог првог јављања у тексту, у загради наводи њихов изворни облик;
- Документациона подлога (цитати, напомене, библиографија) треба да садрже основне податке довољне за упућивање читалаца на коришћене изворе. Ауторима препоручујемо Харвард стил, или Чикаго, али прихватамо и друге коректно коришћене системе.
- Библиографска јединица у фусноти (без обзира на коришћени реферативни систем) треба да садржи: презиме и име (или прво слово имена) аутора, назив дјела, назив издавача, мјесто и годину публиковања и, по потреби, страницу;
- Уз рукопис, аутор је у обавези да пошаље своје податке: име и презиме, звање, тачну адресу, електронску адресу, контакт телефон, институцију и функцију коју у њој обавља;
- Рукописи се достављају на једну од наведених адреса:

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

Контакт телефон је
+38765/923-237;

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

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

АГОН
часопис за позориште и визуелне комуникације

Издавачи:
НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ
Краља Петра I Карађорђевића 78, Бања ЛУКА
АКАДЕМИЈА УМЈЕТНОСТИ
УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊОЈ ЛУЦИ

За издаваче:
Др Ненад Новаковић
Др Санда Додик

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

Лектор:
Наташа Кецман

Штампа:
ГРАФИД, Бања ЛУКА:
За штампарију:
Бранислав Иванковић

Тираж:
500 примјерака