

**Lazar Jovanov***Fakultet za medije i komunikacije  
Univerzitet Singidunum u Beogradu*

lazar\_jovanov@yahoo.com

## ***Grad teatar i identitet: Narodno pozorište-Nepszínház-KPGT***

**Apstrakt:** U ovom istraživanju se razmatra koncept *Grada teatra* i njegova uloga u procesu formiranja željenog identiteta zajednice. Preciznije, istraživanje je na raskršću sociološko-antropološke upotrebe ove teatarske forme, u funkciji rekonstrukcije zajednice, ispitujući odnos pozorišta i grada, kao funkcionalnog evropskog teatarskog koncepta, koji ima potencijal da generiše višestruke sociokulturne vrednosti, sudelujući u formiranju tzv. *slobodnih prostora*, slobodnog pozorišta, koje svojim antropološkim elementima i estetskim sredstvima odbacuje ideju elitizma, jer je namenjen široj populaciji, afirmišući ideju zajedništva. Stoga je i predmet ovog istraživanja idejni koncept *Grada teatra*, u kontekstu stvaranja (multikulturnog) identiteta zajednice na primeru subotičkog koncepta *Grada teatra* Narodnog pozorišta-Nepszínház-KPGT, dok je fokus na sociološko-antropološkoj, estetskoj i filozofskoj analizi predstave *Madač, komentari*, koja je ujedno bila i inauguratívni projekat nove estetike i kulturne politike Subotice.

**Ključne reči:** *Grad teatar*, identitet, Narodno pozorište-Nepszínház-KPGT

U drugoj polovini dvadesetog veka u evropskim i američkim gradovima dešava se „renesansa“ pozorišnog života i umetničkog aktivizma uopšte, u najrazličitijim gradskim, odnosno javnim prostorima, kako u umetničke, tako i u političke svrhe, sa različitim estetskim, duhovnim, sociokulturnim i političkim reperkusijama. Teatralizuju se ulice, trgovi, napušteni verski i industrijski objekti, parkovi i šume, u formi ambijentalnog pozorišta, (muzičko-plesnog) performansa, hepeninga, proslave, mitinga, koristeći elemente spektakla i princip multimedijalnosti. Grupe koje su propagirale živi teatar i teatar hepeninga sišle su sa scene i ujedinile se sa publikom u zajedničkom doživljaju. Vinovnici novih pozorišnih tendencija su uglavnom neinstitucionalni umetnički stvaraoci, nadahnuti talasom avangarde, i neretko sa ciljem kulturno-političkog angažovanja. „Sve to je vezano za kontrakulturni pokret mladih, zasnivanja novih kulturnih politika, ideju demokratizacije kulture, društvo obilja, državu blagostanja,

kvalitet života, itd.“ (Dragičević Šešić 2002, 175). Prema Kloskovskoj (Kloskowska 2001, 235), ovaj teatarski pravac je želeo da pruži simboličke oblike svakidašnjem iskustvu ljudi, da slomi rutinsko prihvatanje životnog poretka bez refleksije.

Reteatralizacija gradskih prostora je opet obnovila grad kao otvoreni komunikacijski prostor sa mogućnošću ostvarivanja direktne interakcije između umetnika i građana, oslobađajući se okova institucionalnog sistema kulture. „Izabrani prostor ulice a priori je podrazumevao demokratičnost, otvorenost prema onima koji ne čine tradicionalnu publiku kulturnih manifestacija“ (Dragičević Šešić 2002, 175). Pozorište se, dakle, vratilo svojim korenima, otvorenim prostorima. Predstave, hepeninzi i druge akcije su imale kako umetnički, socijalni, tako i političko-aktivistički karakter, što korespondira sa viđenjem Piskatora, koji je smatrao da se pozorište svesno mora staviti u službu socijalne i političke ideje koja želi promenu trenutnog stanja (Piskator 1985, 88). Shodno tome, pozorište mora postati instrumentom želje građana za novom zajednicom.

Danas se, uz festival u Edinburgu, naročito ističe pozorišni festival u Avinjonu, kao jedan od najvećih u Evropi, koji se više od šest decenija održava u julu u ovom papskom gradu, predstavljajući odraz pozorišnih tendencija u Francuskoj i Evropi. Festival je nastao kao deo sveopšte politike demokratizacije kulture u Francuskoj, kako bi se napravila kontrateža elitističkoj tradiciji francuske kulture, čiji su reprezentivi bili i ostali Pariška Opera (fr. *Opéra national de Paris*), Komedi Fransez (fr. *Comédie-Française*) itd. Idejni tvorci festivala u Avinjonu su Antoan Vitez i glumac/reditelj Žan Vilar, osnivač čuvenog francuskog Nacionalnog teatra (*Theatre National Populaire*), koji su se zalagali za to da se pozorište desakralizuje i bude pristupačno narodu, „kao što su i voda, struja i gas“! Upravo se sa Žanom Vilarom, pedesetih godina javila ideja o narodnom teatru koji se suprotstavlja elitističkom pozorištu, i to sa pojavom prvih narodnih pozorišta, prigradskih pozorišta, kulturnih centara“ (Lajak 2000, 81). Oni su uspeli da materijalizuju željenu utopiju: pozorište u provinciji, skup svetskih umetnika, izvođenje značajnih dramskih komada na otvorenim pozornicama za najveći broj ljudi. U tom smislu, zanimljiva je činjenica da grad Avinjon sa 87000 stanovnika ima preko 15 pozorišnih trupa, što je procentualno posmatrano više nego u Parizu. Predstave se izvode na ulicama, trgovima, u dvorištima, hangarima, podrumima i drugim javnim prostorima... Usled rapidnog razvoja festivala, vremenom je osnovan i Avinjon „off“, koji je od nekoliko stotina učesnika dostigao cifru od nekoliko hiljada, uz učešće tri stotine i više trupa iz preko dvadeset zemalja. Izvode se dramski komadi, balet, savremeni ples, plesno pozorište, pantomima, cirkuske akrobacije, performansi, koje prati više stotina hiljada ljudi.

Kada pak govorimo o razvoju jugoslovenskog koncepta *Grada teatra* i ambijentalnog pozorišta uopšte, moramo naglasiti da je iskustvo s ovih prostora sasvim izuzetno: „pojedinačna ostvarenja, prostori u kojima su nastala i način njihovog

scenskog korišćenja u svetskim razmerama su relevantni za jednu buduću poetiku ambijentalnog teatra“ (Klaić 1986, 18). Zahvajujući Dubrovačkim ljetnjim igrama, Splitskom ljetu, Ohridskom letu i Ljubljanskom festivalu, odnosno amfiteatru na Križankama, zatim zagrebačkom Lapidariju, kruševačkom Slobodištu i beogradskim ulicama, jugoslovenski pozorišni stvaraoci stekli su jedinstveno iskustvo u teatralizaciji izvorno teatru (ne)namenjenih ambijenata, a s njima je i jugoslovenska publika otkrila i naučila da se predaje uzbuđenjima i užitku teatra koji ume da se desi izvan, i mimo uobičajenih scenskih prostora, izvan geta umetnosti, podalje od „rezervata glume“, dakle izvan pozorišne zgrade.

Naročito je značajno izdvojiti Dubrovačke ljetne igre, festival koji je 1950. godine utemeljio Marko Fotez, ubrzo nakon osnivanja festivala u Avinjonu i Edingurgu. U jedinstvenom ambijentu zatvorenih i otvorenih scenskih prostora renesansno baroknog grada Dubrovnika, tokom jula i avgusta održavaju se brojne dramske, muzičke i plesne predstave i manifestacije. Upravo ti ambijetni su činili i čine ovaj festival autentičnim, zbog istorijskih, estetskih, simboličkih i duhovnih vrednosti koje poseduje.

S druge strane, reditelj Jovan Putnik (2000) je za „Rečnik dramske režije“, govoreći o Dubrovačkim ljetnjim igrama, kritikovao elitistički karakter ovog festivala, praveći analogiju sa scenom na kruševačkom Slobodištu:

Slobodni prostori na Dubrovačkim ljetnjim igrama, na primer, gde je vrlo ograničen broj mogućih gledalaca – nisu pravi pozorišni *slobodni prostori*. Oni su od početka bili elitistički i takvima su ostali sve do danas. To je pozorište za „odabrane“, budimo otvoreni, najpre za odabrane po njihovoj finansijskoj moći. Koja je razlika između takvog *slobodnog pozorišta* i recimo kruševačkog Slobodišta, u čije se gledalište dolazi bez ulaznice i kuda se, pored žitelja gradodomačina, svake večeri sliva reka ljudi iz okolnih sela.

Upravo ova zapažanja Putnika značajna su za razumevanje izvorne uloge *Grada teatra*, kao narodnog pozorišta koji je namenjen široj populaciji i ima istorijsku i antropološku ulogu u formiranju tzv. *slobodnih prostora*. U tom smislu, posebno mesto u istoriji jugoslovenskog ambijentalnog pozorišta zauzimaju subotički koncept *Grada teatra* (Narodno pozorište-Nepszínház-KPGT), *Kotor Art* i Budva *Grad teatar*, koji su između ostalog imali za cilj da izbegnu elitističnost, s intencijom integracije i razvoja zajednice, uz borbu za jasno definisani estetski i kulturno-politički koncept. Idejni tvorac ovih *Gradova teatar* je pozorišna trupa i kulturno-politički pokret KPGT (Kazalište Pozorište Gledališče Teatar). Stoga je i *predmet ovog rada* idejni koncept *Grada teatra* Narodnog pozorišta-Nepszínház-KPGT, u kontekstu reafirmacije multikulturalnog identiteta Subotice i proizvodnje višestrukih sociokulturnih vrednosti. Istraživački fokus je na sociološko-antropološkoj, filozofskoj i estetskoj analizi predstave *Madač, komentari*, koja je ujedno bila i inauguratívni projekat nove estetike i kulturne politike Subotice.

## Grad i identitet

Antički polis (grč. *πολις*), odnosno grad-država, bila je osnovna organizaciona jedinica helenskog uređenja i jezgro političkog i društvenog života. Etimološki koren reči *polis* je *politika*, što implicira na jasan poredak zasnovan na sistemu prava i dužnosti, odnosno slobode i neslobode. Heleni su težili kreiranju grada kao umne ljudske zajednice, po meri čoveka, kao najviši izraz njegove prirodne društvenosti. Platon je grad-državu definisao kao oblik srećnog života svih građana, koji se oblikuje kroz pokoravanje zakonima, a samim tim i zajednici koja je tvorac tih zakona. Po Aristotelu, grad je oblik zajedništva koje stremlji nekom dobru. On shvata prostor polisa kao prirodni poredak u kojem se utelotvorava čovekova prirodna društvenost.

Mumford piše: „Grad, to je dragoceno kolektivno dostignuće, gotovo isto tako značajno za širenje kulture kao i jezik“ (Mumford 1968). Lefevr (1974) doživljava grad kao delo (sličnog umetničkom delu), kao *projekcije društva u prostoru*, zatim kao skup razlika između gradova, kao pluralitet, koegzistenciju, kao proizvodne snage, odnosno kao totalitet. Prema Štrausu (2002, 38), grad je najsveobuhvatniji i najviši oblik društva, jer stremlji ka najvećem i najsveobuhvatnijem dobru kojem neko društvo može da teži. Landry ističe da su gradovi uvek bili centri umrežavanja i komunikacije (Landry 2008, 126). S druge strane, grad je istovremeno i simbol otuđenja, optužen da podstiče egocentrizam, ukida solidarnost. Grad je, takođe, i simbol „elitne kulture“, koja ima svoje i pozitivne i negativne implikacije. U svakom slučaju, gradovi predstavljaju svojevrsno interaktivno raskršće svih aspekata individualnog i društvenog života, mesto susreta potreba i aspiracija individua i grupa koje u njemu žive, privatnih i javnih interesa, ličnih i društvenih programa. Prema Ristivojeviću, grad kao urbana sredina predstavlja mesto u okviru koga veliki broj različitih kategorija kulturnih identiteta egzistira i prepliće se. Njihov pluralitet je posledica različitih kulturnih elemenata koji imaju ulogu ključne identifikacione oznake. „U zavisnosti od toga šta se odabira kao ‘podloga’, odnosno na osnovu čega se ljudi okupljaju, prepoznaju, udružuju ili pak, distanciraju, kulturni identiteti mogu biti raznovrsni“ (Ristivojević 2011, 60).

Prema Branimiru Stojkoviću (2009, 46), identitet grada može da se definiše kao samosvest jednog grada kao socioprostornog kolektiviteta, koji istorijski nastaje i razvija se u zavisnosti od kriterijuma koji taj grad (grupa) i pojedinci koji ga sačinjavaju uspostavljaju u odnosima s drugim gradovima. Zasnovan je na spoznaji nekih zajedničkih odrednica koje u datoj situaciji predstavljaju osnov poistovećivanja (identifikacije). Upravo taj osnov poistovećivanja Stojković naziva identifikatorima (1993, 26), posredstvom kojih se (kulturni) identitet operacionalizuje. Dakle, identifikatori predstavljaju obeležja polazeći od kojih društvene grupe konstruišu vlastiti identitet.

„Uprkos svemu grad je oduvek bio i mesto iz kojeg zrači kultura, civilizacija, mesto ‘proizvodnje znanja’, mesto istorijske inicijative, slobode, različitosti, multietničke i multikulturne koegzistencije“ (Vujić 1997). Evropski gradovi su vekovima bili svojevrsni društveni prostori, središta kulturnog života, epicentri umetnosti i arhitekture, pozorišta, nauke. U meri u kojoj je postajao sociokulturološki, grad, kao društveni prostor, u svojoj sveukupnosti bivao je koekstenzivan sa svojom semiosferom, u njemu su združena značenja i vrednosti koje njim protiču i koja oblikuju identitete i načine na koje pojedinci i grupe definišu svoju pripadnost i svoje pozicije.

### Pozorište i grad

Pozorište je samo po sebi deo šireg, većeg ambijenta „izvan pozorišta“. Ti širi prostori čine gradski život, kao i vremensko – istorijske prostore, modalitete vremena/prostora. Na ulicama, trgovima i drugim kulturno-istorijskim i prirodnim lokalitetima jedna grupa (sam grad) se očituje, pojavljuje, prisvaja mesta, ostvaruje prisvojeno vreme-prostor.

Sinkretički odnos pozorišta i grada, koji je vremenom evoluirao u koncept *Grada teatra*, podrazumeva mobilizaciju svih raspoloživih gradskih prostora i resursa, kulturnog i prirodnog nasleđa, stavljajući ih u službu pozorišta, s višestrukim implikacijama, estetskim, duhovnim, sociokulturnim i političkim. Razmatrajući međuodnos grada i pozorišta sa stanovišta antropologije, primećujemo da je svakom periodu bio svojstven određen oblik organizovanja grada i gradskih prostora u teatarske svrhe: bilo da je to ulica, javni trg gde se postavljala scena, amfiteatar, katedrala, prostor ispred katedrale, parkovi, šume, obale reka, sala u dvoru, stare fabrike i hale ili danas najuvreženiji oblik organizovanja teatarskog prostora – namenski podignuta sala u sklopu pozorišne institucije.

Pozorišni čin, u autentičnim ambijentima gradskih javnih prostora, postaje nadahnuće i vraćanje na izvorne vrednosti ljudskog života u jednoj društvenoj zajednici. *Grad teatar*, kao svojevrsno ambijentalno pozorište, gradske (javne) prostore transformiše u tzv. *slobodne prostore* koji, prema reditelju Jovanu Putniku, uspostavljaju jednu vrstu ontološke veze između prostora, sredine u kojoj se pozorišni čin odigrava i samog tog čina. To što pozorišni događaj saopštava ima svoje korene u onom što ga okružuje, u neposrednoj prirodi, u stvarnom čovekovom svetu. Ovakav teatar podrazumeva jednu sintezu: čovek-gledalac, što znači da se predstava stvarno odigrava s gledaocem, a ne samo za njega. Stvarajući *slobodan prostor*, ta pozorišna forma ukida dihotomiju scena-sala, generišući otvoreni nesputani komunikacijski prostor koji omogućava direktno „opštenje“ između stvaralaca i publike, namenjen „najširoj publici“ – svim slojevima stanovništva, što rezultira većim učešćem u samom umetničkom činu, u

procesu nastanka određene predstave. Cilj je da se ostvari takvo gledalište koje bi bilo totalno društvo. U zajedništvu s publikom pozorište bi ostvarilo „svoju sopstvenu čovečnost“.

*Grad teatar* je u vezi s idejom Sofokla i Sokrata da grad oblikuje svest građana ne samo u nekoj obrazovnoj instituciji, nego i u svakoj delatnosti, na svakoj dužnosti i na svakom sastajalištu. Prema tome, kao polje svog delovanja *Grad teatar* korsiti potencijale „javnog prostora“, nekada poznatog kao javna (semio) sfera ili domen, kako bi se stvorili uslovi uslovi za slobodno prenošenje ideja i kulturnih vrednosti, u okviru procesa enkulturacije.

Poniranje u korene teatra i oživljavanje arhajskih obrazaca jedno je od bitnih obeležja *Grada teatra*. Izvori ovog pozorišta nalaze se kod starih Helena, u srednjovekovnim komadima sa verskom sadržinom (miraklima, misterijama, moralitetima), elizabetanskom zlatnom dobu teatarskog stvaralaštva, francuskoj i ruskoj revoluciji itd.

### Subotica *Grad teatar*

Dolaskom KPGT-a<sup>1</sup> u Suboticu i Ljubiše Ristića na čelo Narodnog pozorišta-Népszínház, 1985. godine, izvršene su značajne promene na organizacionom, estetskom i kulturno-političkom planu. Predstavljena je sedmogodišnja strategija razvoja pozorišta i uopšte kulturnog preporoda grada Subotice, u okviru koje je, između ostalog, predstavljen koncept *Grad teatar* koji je ponudio jedno sasvim novo viđenje grada i pozorišta, istražujući ambijentalne potencijale Subotice, zadržavajući ne samo pozorišno-estetskih nego i sociokulturnih i političkih ciljeva. *Grad teatar* u Subotici je podrazumevao povezivanje različitih resursa, sa ciljem ostvarivanja višestrukih efekata: postizanje umetničke izvrsnosti, formiranje umetničkog i kreativnog miljea, povećanje participativnosti i kohezije stanovništva, afirmacija multikulturnog identiteta, kao i zasnivanje novih produkcionih aktivnosti na lokalnom nasleđu, odnosno reanimiranje postojećeg, zapuštenog, materijalnog nasleđa u nove svrhe, umetničke, odnosno, pozorišne prirode. Izvršena je transformacija gradskih (javnih) prostora u jedinstveni teatar, kako bi se pozorište približilo građanima ulazeći u javnu sferu društvenog života.

<sup>1</sup> Kao odgovor na sveopštu krizu države, 1977. godine u Zagrebu je formirana pozorišna trupa KPGT, kada se grupa umetnika iz čitave Jugoslavije okupila oko inscenacije dramskog teksta *Oslobođenje Skoplja*, autora Dušana Jovanovića. Tokom narednih godina ova trupa se razvila u kulturno politički pokret, sa ciljem odbrane i afirmacije *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora* – koncepta koji su ustanovili predvodnici pokreta i istaknuti jugoslovenski pozorišni umetnici Ljubiša Ristić, reditelj iz Beograda, Nada Kokotović, koreograf i reditelj iz Zagreba, Rade Šerbedžija, glumac iz Zagreba i Dušan Jovanović, dramski pisac i reditelj iz Ljubljane.

Novi koncept je podrazumevao i stvaranje jedinstvenog dramskog ansambla u Narodnom pozorištu-Népszínház, bez obzira na nacionalnu i jezičku pripadnost, za razliku od ranije podele po nacionalnim šavovima, na srpskohrvatsku i mađarsku dramu, s odvojenim ansamblima i umetničkim vođstvom, koji su delovali potpuno autonomno jedni u odnosu na druge bez interakcije i prožimanja. Takva situacija je bila na snazi do 1985. godine, kada je novi upravnik pozorišta, Ljubiša Ristić, sledeći viziju KPGT-a i manifest koncepta *JJKP*<sup>2</sup>, formirao jedinstveni dramski ansambl, smatrajući da u pozorištu nema mesta nacionalnoj segregaciji, te da glavna kulturna institucija u Subotici treba da bude ona vrednosna matrica grada koja će, promovisući zajedništvo, generisati jedinstvenu publiku i ujediniti gradsku populaciju na postulatima integrativnog multikulturaizma. Kredo ovakvog koncepta je bio „živeti jedni sa drugima, a ne jedni pored drugih“.

U tom smislu, novi upravnik pozorišta je ovim konceptom nastojao da uključi ceo grad i njegove stanovnike u sistem vrednosti koji je predočavao koncept KPGT-a, pa je tako već u impostaciji prve inaugurativne predstave *Madač, komentari* celu Suboticu, uslovno rečeno, transformisao u pozorište, za hiljade gledalaca, koristeći elemente spektakla koje ova drama pruža.

## Madač, komentari

*Madač, komentari*<sup>3</sup> su izložili ideju *Grada teatra* u jedinstvenom jugoslovenskom kulturnom prostoru, u opštem procesu teatralizacije Subotice. Predstava je bila demonstracija multikulturnog, multietničkog i višejezičnog pozorišta, kao odgovor na aktuelne društvene probleme grada i šire zajednice, kao i pitanja koja su se urgentno postavljala na teritoriji cele države. U tom smislu, *Madač komentari* su bili javno kazivanje, eksplikacija kulturno-političkog koncepta Subotice i Narodnog pozorišta-Népszínház-KPGT. Predstava je morala da obavi taj osnovni posao, dogovor sa publikom o konvenciji u okviru koje će se predstave novog pozorišnog koncepta, to jest kulturnog modela, gledati, odvijati i ostvarivati (saglasno teoriji Džona Pika, predstava je predložila takozvani „estetski ugovor“ između gledalaca i publike, nudeći predujam visokih

---

<sup>2</sup> Koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, koji su ustanovili članici KPGT-a, propagirao je multietničnost, multikonfesionalnost i višejezičnost, uspostavljajući dinamičan odnos između različitih kulturnih grupa, i insistirajući na pozitivnoj diskriminaciji, kulturnom difuzionizmu i demetropolizaciji.

<sup>3</sup> Predstava je nastala prema dramskom epu *Čovekova tragedija (Az ember tragédiája)*, 1861) mađarskog pisca Imrea Madača, u režiji Ljubiše Ristića i Nade Kokotović, dok su saradnici reditelja bili Želimir Žilnik i Dragan Živadinov, a dramaturzi Dragan Klaić i Laslo Vegel.

umetničkih dometa i organizacione, odnosno programske izvrsnosti, a tražeći za uzvrat aktivno učešće građana u kulturnom životu zajednice).

Sa hotimično naglašenom spektakularnošću (po broju učesnika, tehničkom arsenalu, uz razigravanje kamila, konjskih zaprega, automobila...), specijalnom ekspanzivnošću, dramaturgijom fragmenta, parafraza i komentara, ova barokna tragedija je nastojala da prenese publiku u „nadrealne svetove“ grada, sublimirane u fascinantom sjaju spektakla, u nameri da se postigne željena artificijelnost. Predstava je, prema Draganu Klaiću (2006, 19), najavila politiku teatra kao sigle grada, kao njegovu stvaralačku i intelektualnu žižu, kao energiju koja dinamizuje prašine i uspavane ćoške socijalnog života i kolektivnog pamćenja.

Reditelj je, sa više od sto učesnika, vodio gledaoce iz ambijenta u ambijent, prateći osnovni koncept predstave povezan u idejnoj osnovi sa teorijom *Idola* filozofa Frensis Bekona, koristeći dramski konstrukt *Čovekove tragedije*, mađarskog pisca, klasika, Imre Madača. Ristić je označio četiri autentična scenska prostora, od kojih je svaki posedovao autonomiju stila, a u kontekstu predstave imao izrazite kulturološke, filozofske i memorijske konotacije.

Ovi (scenski) gradski prostori su ujedno bili i ključne tačke grada, „natopljene“ značenjem, uspomenama i istorijom, paradigmatična mesta ukrštanja individualnog i kolektivnog sećanja Subotice kao grada i Subotičana kao građana. Korišćenjem tih prostora evociralo se kolektivno sećanje u vezi sa kulturno-istorijskim nasleđem Subotice, transformišući gradska *pamćenja skladišta* u *funkcionalna sećanja*<sup>4</sup>. Izbor prostora, koji su za publiku imali najsnažniji emocionalni i identifikacioni kod, a koji su kroz istoriju oduvek korišćeni u teatarske svrhe za realizaciju ceremonija, procesija, religijskih i građanskih rituala, oficijelnih događaja, političkih skupova itd, imalo je za cilj da konkretni pozorišni prostor u Subotici, koji je postao mesto segregacije, razdvajanja po nacionalnom ključu, ponovo preuzme inicijalnu i ritualnu funkciju ostvarivanja zajedništva – identiteta ukupne zajednice.

Prva scena se odigravala u zgradi starog pozorišta, koje je sa svojih šest stubova predstavljalo kulturnu metaforu grada i središte kulture Subotice preko pedeset godina. Predstava je počinjala uslovno rečeno „neklasično“. Publika sa pozornice posmatra mitski sukob „Boga“ i „Lucifera“ oko čovekove sudbine, koji se dešava na parteru i balkonu gledališta. Takozvani *Prolog na nebu* se

<sup>4</sup> Aleida Asman pravi distinkciju između pamćenja skladišta i funkcionalnog pamćenja. Pamćenje skladište je po njenim tvrdnjama uvek posledica zaborava, odnosno kulturni arhiv u kome se pohranjuje određeni deo materijalnih ostataka iz prethodnih perioda koji su izgubili živu komunikaciju sa sredinom, a samim tim i kontekst. „*Funkcionalno pamćenje* podiže most između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, postupa selektivno, posreduje vrednosti na kojima se temelje identitetski profil i norme postupa, ima specifičnog nosioca u vidu grupe, institucije ili pojedinca, i može igrati važnu ulogu u legitimaciji i delegitimizaciji vlasti“ (Asman 2011).

odvija uz zvuke Kalmanove *Kneginje čardaša*, koju izvode Bog, Lucifer i „hor anđela“ (smešten na galeriji teatra), čime je biblijski topos kontekstualizovan u formu operete, preovlađujuće mađarske scenske forme, u kojoj se identifikuje mađarska pozorišna kulturna matrica, pa stoga predstavlja neodvojivi deo njene pozorišne tradicije. Teatar se ovim travestiranim sakralno-profanim prizorom praktično vratio svojoj izvornoj funkciji, označavajući crkvena prikazanja, koja su sadržajno utemeljena u hrišćanstvu, na motivima iz Starog i Novog zave-ta, što je ujedno i početak Madačeve *Čovekove tragedije* (koja sama po sebi predstavlja „reciklažu“ hrišćansko-judejskih mitova, povezanih s istorijskim motivima). Time je postignuto ono jedinstvo spiritualnog života i stvaralačke aktivnosti, koje zahteva Gerog Štajner u svojoj raspravi pod naslovom „Jedna ideja Evrope“ (Steiner 2004).

A kako je publika reagovala? Da li je taj prizor „ponizno“ posmatrala sa scene, kao u kakvom religijskom zanosu ili sa čuđenjem ulazila u predstavu očekujući time najavljene dalje „blasfemije“ u odnosu na najveće klasično delo mađarske književnosti i njegovo stavljanje u oklop tako profane a tako slatke i drage stvari kao što je mađarska opereta? Šta su zapravo hteli autori predstave? Je li to samo provokacija ili dublje traganje za antropološkim elementima važnim za zajednicu koja će biti formirana u gledalištu te predstave? Ipak, svesno ili ne, gledaoci su, kao i u samoj crkvi, bili istovremeno i učesnici: oni su i sami sudelovali u toj predstavi, u kojoj je svako imao svoju aktivnu ulogu kao deo jedne celine, kao deo religijskog rituala... Zajednica je tu bila okupljena kao i u klasičnoj grčkoj tragediji, da bi slavila svoje zajedničke osnovne vrednosti, veru, ili potvrdila čvrstu međusobnu povezanost svojih pripadnika, podstakla svoj dinamizam i potvrdila se u sopstvenim očima, u procesu konstrukcije i rekonstrukcije zajednice. U subotičkom slučaju radi se o ciljanom, namernom usmeravanju zajednice ka rekonstrukciji.

Potom se predstava nastavlja u dvorištu pozorišne zgrade, čime se postiže sledeća ideja: „napustiti pozorište da bi se ušlo u svet koji je pozorište“. Jer kao što ističe Divinjo (1988, 70), ni srednjovekovne verske drame, kao ni elizabetsansko pozorište njihovi tvorci nisu zamislili u skućenom prostoru scene-kutije, za mali broj odabranih gledalaca, nego su ih bili zamislili kao komade čije će okvire predstavljati jedan postojeći svet, uvećan tako da zahvata sve planove jednog prostora koji slobodno raspolaze doživljenim vremenskim odseccima i raznim periodima, i koji ih postavlja jedne pored drugih u okvir *istovremenog* prikazivanja jedne radnje i simultanog prikazivanja više radnji.

U dvorištu se pozorišna rajaska opereta pretvara u mađarsku radosnu narodnu svadbu, gde su mlada i mladoženja Adam i Eva, Bog „stari svat“, tradicionalni majstor ceremonije, a Lucifer kum. Prizor predstavlja folklorni ritual, koji se odvija prema sopstvenim unutrašnjim dramaturškim principima. Izvode se svadbarski običaji, folklorni plesovi i obredne igre mađarskog i hrišćanskog

porekla, u tradicionalnim kostimima. Hor od šezdeset glumaca, koji zajedno sa publikom sedi oko svadbarskog stola, peva čuvene mađarske narodne pesme uz pratnju „ciganskog orkestra“, dok se čitava scena igra na svadbarskom stolu. Publika već tada vidi jedinstveni multikulturni ansambl u kojem su mađarske svadbarske pesme, pored mađarskih izvođača, pevali i Srbi, i Bunjevci, Makedonci, Hrvati. Dvorište je tako postalo mitski prostor folklor, naglašavajući volju za „ovekovečenjem“ i tradicijsko prenošenje kao središnji kulturni projekt. Kad ove termine zamenimo pojmom „kulturalnog pamćenja“, na scenu stupa dinamika sećanja i zaborava, koja je sadržana u ovom prizoru. S obzirom na to da je svadba ujedno i obred prelaza, ritualne radnje su označile i stvaranje novog pozorišta, koje je konačno preuzelo svoju izvornu funkciju ujedinjavanja zajednice. Radi se, dakle, o procesu koji svesno afirmiše heterogenost, horizontalno povezivanje, ukidanje granica nacije, konfesije, reafirmaciju zajedničkog života, poštovanje i uvažavanje svih kulturnih posebnosti, njihovih izraza, tradicija. U tom smislu, Bekonovi *Idoli plemena* su u samom srcu Ristićeve impostacije ove scene, koji nastaju „bilo iz homogenosti stvari ljudskog duha, bilo iz njegove obuzetosti, njegove skučenosti, nemirnog kretanja, poplave osećanja, nesposobnosti čula, načina primanja utisaka“ (Bekon 2009). Dajući dignitet mađarskoj nacionalnoj kulturi, u okviru jugoslovenskog kulturnog prostora, Ristić je praktično kritikovao tribalizam, homogenost i etnocentrizam, koji zahtevaju da se pojedinci podčine grupi, što ih isključuje od prilaska drugim grupama. Jer pod uticajem svog „plemena“, etnije, konfesije i sl, čovekov razum je, kako je to Bekon (2009) naglasio, umnogome poput varljivog ogledala koje, budući da zrake prihvata neravnomerno, iskrivljuje i menja prirodu stvari unoseći sopstvenu prirodu u njih.

Zatim, rituali *Madač, komentara se*, zajedno s publikom, sa scene pozorišta, preko pozorišnog dvorišta, pa kroz vrata teatra sele na glavni Gradski trg, isto kao što je katolička misa u srednjem veku, boreći se s Reformacijom, ali i s vašarom koji se odvijao na pjaci (*piazza*) kod hrama, iz oltara izašla na vrata ispred crkve, zatim na stepenište, pa na trg. Tu, na subotičkoj „agori“<sup>5</sup> gledaoci su imali priliku da prate brutalna javna pogubljenja, posmatrana očima i komentarisana od strane Adama i Eve, koje Lucifer vodi kroz različite epohe i civilizacije, u nameri da im ukaže na patnju, tragediju i uzaludnost borbe čovekovog roda, ne bi li ih okrenuo protiv Iskušitelja, Gospoda Boga. Scena ustvari prikazuje četiri različite istorijske smrtno kazne, koje sprovede državne ili paradržavne

<sup>5</sup> Poreklo trga možemo naći u antičkoj „agori“, koja je u helenskom gradu prvenstveno stvorena kao deo kompleksa svetilišta, ali je već u V veku pre naše ere postala mesto besedništva i javnih razgovora, mesto sporova i dogovora, mesto na kome se potvrđivalo pripadništvo zajednici, te je kao takav predstavljao mesto „uspona ljudskog uma u dimenzijama koje su dostignute samo u gradu-državi starih Grka“ (Vujović 1988, 112). Pored toga, trg je u antičkom gradu omogućavao i razmenu dobara.

moći (terorističke grupe, obaveštajne službe, verske zajednice), koja se likvidacijom suprotstavlja svemu što ugražava poredak koji je na snazi. Prizori govore o tome kako se menja sadržaj svesti zajednice manipulacijom, rečima, slikama, medijima u čijem značenju prepoznajemo Bekonove *Idole trga*, gde se „ljudi udružuju pomoću govora, a reči se određuju prema shvatanju prostog sveta“ (Bekon, 2009). A kako „reči (mediji) vrše pritisak i nadjačavaju razum, proizvodi se opšta zbrka što ljude navodi na neizbrojne isprazne rasprave i zaludne izmišljotine“ (Bekon, 2009), što za posledicu otvara prostor za manipulaciju, odnosno poigravanje sa psihologijom mase, kao što danas deluju televizija, tabloidi, rijaliti programi... Sve je to zapravo delovanje na javno mnjenje. Pa tako trg, odnosno „forum“, „agora“, postaje otelovljenje rimske arene, gde se sankcije uređuju prema potrebama masovne proizvodnje divljih podražaja požude. Neka sila, neka država, neka moć, proizvodi prizor koji će da izazove strah i sažaljenje kao u tragediji, koja će da deluje na sadržaj svesti zajednice.

Ovaj deo predstave, na idejnoj osnovi Bekonovih *Idola trga*, počinje ritualnim pogubljenjem Miltijada koga stvarni guslar iz Feketića, epski pevač, balkanski rapsod u narodnoj nošnji, naziva vojvodom, oplakujući njegovu nepravednu sudbinu, jer je žrtvovan na „oltaru demokratije“ (pa makar ona bila i grčka), u strahu da će pobednik nad persijskom imperijalnom vojskom ugroziti „krhku“ demokratiju svojom popularnošću, hrabrošću i čestitošću. I mada je Laslo Vegel (Vegel 1985, 103) za ovaj prizor rekao da je helenska istorija progovorila jezikom tradicionalnog nacionalnog folklora, moramo da dodamo da je ona progovorila milenijumskim jezikom balkanskog narodnog pevača, „onim“ načinom pevanja koje sa Homerom ima zajedničkog pretka u predklasičnom antičkom balkanskom modelu. Antička istorija je tako „propevala“ na balkanskom desetercu<sup>7</sup>, uz pratnju „nacionalnog instrumenta“, koji ovde ima i sakralnu funkciju, budući da gusle predstavljaju i simbol hrišćanstva i istrajnosti u veri. Epsko pevanje na subotičkom trgu je, između ostalog, imalo funkciju i da evocira istorijsko pamćenje na balkanske tragičke junake, borce za slobodu ili pravdu, zaokupljeni borbom i podvizima, što je naročito važno za konstrukciju identiteta ovih prostora, jer se naše sopstveno 20. stoleće hranilo grčkim mitovima.

<sup>6</sup> Rimski ekvivalent za agoru je forum. Prva agora bila je amorfnja i nije imala određen oblik. Društvena funkcija agore se zadržala i u latinskim gradovima: *plaza*, *campo*, *piazza*, *grand-place*. Klasični italijanski trg obično se nalazi u jezgru grada. „Četiri ugla simbolično predstavljaju suštinu i interakciju snage i aspiracije nekog grada. Obično u jednom uglu postoji crkva, koja predstavlja duhovnu moć, u drugom pozorište, biblioteka i slično, koji predstavljaju učenje, znanje i kulturu, zatim u trećem Gradska kuća, koja predstavlja političku moć, a u četvrtom uglu tržnica ili trgovinski objekti, koji izražavaju komercijalnu snagu (Landri 2008, 119–120). U evropskoj kulturi gradski trg je višeznačni simbol civilizacije, ekonomskog i političkog života građana; na određeni način trg je instrument demokratije građanskog društva (Selinkić 2002, 115).

<sup>7</sup> Deseterac je metrički obrazac od deset slogova, sa cenzurom posle četvrtog sloga.

Nakon toga sledi prizor kamenovanja arapske princeze uhvaćene u preljubi, u skladu sa principima Šerijata, a zatim misteriozna otmica i ubistvo italijanskog premijera Alda Mora koje su počinile Crvene brigade, a što je najavilo novu eru u političkoj istoriji ove države, gradeći „istorijski kompromis“ sa komunističkom partijom, tradicionalnim neprijateljem crkve i demohrišćanske zajednice u Italiji. Naročito je do izražaja došla simbolika giljotiniranja Dantona na subotičkom trgu (scena iz Bihnerove drame *Dantonova smrt*), utoliko što je Francuska dala značajan doprinos ponovnom oživljavanju gradskog uličnog javnog života i spektakla, organizovanjem masovnih pogubljenja, proslava i demonstracija, u svim fazama *buržoasko-revolucije*. Građanstvo je tada postalo nosilac, organizator i primalac svečanih povorki, „preuzevši“ ih od crkve. Pogotovo su svečanosti u doba punog procvata nacionalizma tokom 19. veka bile subjekcija građanstva, u okviru kojih su se nacionalne vrline građanstva potvrđivale. Drama je korišćena kao vaspitno sredstvo u onoj svojoj fazi koju bismo mogli nazvati „pedagoškom“, kada je putem svečanih proslava počeo da se ritualizira i estetizira politički i društveni život. Tada je obnovljena veza između korišćenja spektakla u gradu kao političkog i socijalizatorskog instrumenta, iako je prema Dragičević Šešić (2002, 175) jasno da su i srednjovekovne gradske proslave imale tu funkciju jačanja identiteta ili širenja ideologije (religije, kad su u pitanju crkvene proslave).

Izlaskom na otvoreni (javni) prostor, trg, pozorište je uspelo da okupi veliki broj građana, nekoliko hiljada njih, uključujući i slučajne prolaznike, bezazlene namernike, večernje šetače, roditelje s decom, sumnjičave babe s prozora, dokoličare, pankere, ne bi li događaj dobio na željenoj masovnosti, stvarajući mesto na kome se, kao u antičkoj „agori“ potvrđuje pripadništvo zajednici. Odjednom, svi su postali deo te „komune“, u opštem procesu demokratizacije pozorišta i kulturnog života. Od tog momenta, pa do kraja predstave nisu se više kontrolisale karte. Teatar se otvorio za čitav grad i građane, bez obzira na nacionalnu, versku i jezičku pripadnost. To je poruka koju je pozorište poslalo Subotici i Subotičanima. Mesta u gledalištu više nisu bila dovoljna, te su svi stajali unaokolo. Kamile, kočije sa konjima, mercedes arapskog princa, automobili otmičara iz Crvenih brigada – prolazili su kroz masu koja je na trgu okružila predstavu. Pozorište se tako obraćalo gradskom stanovništvu kao celini, integrišući ga sa ciljem da stvori osećanje zajedništva, pripadnosti istom gradu, gde će neki oblik zajedničkog identiteta i duha mesta biti kreiran (suprotstavljajući se opasnostima prostorne segregacije društvenih klasa) i gde se ljudi različitih uzrasta, staleža, kulturnog kapitala, habitusa, etničke, konfesionalne, nacionalne i jezičke pripadnosti i načina života, mogu mešati i mešaju na neformalan i (ne)planiran način. Pozorište je ovim pristupom direktno delovalo u pravcu razmatranja, redefinisiranja i usavršavanja antropološke matrice stanovništva, relacije stanovništva i grada, civilizacijskog koda, multikulturnog identiteta.

Izvođači i publika potom odlaze u Gradsku kuću, koja je sagrađena 1910. godine u secesionističkom stilu, te i dan danas predstavlja neizostavni deo subotičkog kulturnog nasleđa i gradskog identiteta. U kontekstu predstave, ovaj objekat postaje mesto sećanja na relevantne događaje i ličnosti koje su uticale na jugoslovenske, evropske i svetske istorijske tokove, što je bilo važno za potvrđivanje identiteta Subotice u evropskim okvirima. *Muzej živih slika* ili *Sveopšta istorija beščašća*, kako su autori nazvali ovaj deo *Madač, komentara* (referišući se na Borhesa), podrazumevala je simultano razigravanje hodnika, holova, kancelarija i stepeništa ovog secesionističkog zdanja, tako da je predstava praktično podrazumevala upotrebu celokupnog prostora: očiglednih prostornih sfera, prostora u prostorima, prostora koji sadrže, ili obuhvataju, ili se odnose, ili dodiruju sva mesta gde se nalazi publika i/ili izvođači. Gledalac je tako bio u mogućnosti da „klizi“ kroz različite planove jednog „opšteg“ prostora, kolažirajući fragmente istorije „raspadnute slike sveta“, krhotine koje se prelamaju kroz individualnu sposobnost gledaoca da razume ili ne razume, analizira ili sintetizuje značenja koja ti fragmenti nude. U tom smislu, on (gledalac, građanin) nije morao da razume celinu, stvarao je sintagmu po sopstvenom nahodjenju, ali svakako je video parčiće slike sveta i prelamao ih kroz svoju individualnu „pećinu“. U ovom interaktivnom raskršću istorije odvijaju se najrazličitiji prizori, od veselih do užasnih, od simboličkih do konkretnih, od konceptualnih do realističnih, a svaka slika ima legendu sa preciznim opisom događaja i likova kao u muzeju, i u prenesenom značenju predstavlja „bekonovsku“ individualnu zabludu. Dok publika, na primer, posmatra mladi bračni par koji kupuje dete, pravi večeru, međusobno razgovara, muzejska legenda tvrdi da su to pronalazači radijuma i polonijuma Marija i Pjer Kiri, servirajući pritom informacije o atomskoj bombi, atomskoj energiji i radioaktivnom zračenju. Glumac koji sedi na gajbama, prema legendi predstavlja Mustafu Golubića, koji u sanduku sa bananama putuje u Ameriku radi organizacije ubistva Trockog. Pozadina prizora u kojem jugoslovenska fudbalska reprezentacija i čuvena mađarska „Laka Konjica“<sup>8</sup> „samo“ pevaju himne, ustvari je ideološko-politička borba između Jugoslavije i Kominforma, Istočnog i Zapadnog bloka. Publika u ovom jednostavnom veselom prizoru ne vidi da „Laka Konjica“ praktično nestaje u istorijskoj katastrofi (jer je većina članova mađarske reprezentacije nakon Svetskog prvenstva 1954. emigrirala izvan granica „Gvozdene zavese“, što je uzrokovalo i „nestanak“ mađarskog fudbala sa svetske sportske mape).

---

<sup>8</sup> Mađarska „Laka Konjica“ je čuvena fudbalska reprezentacije ove države iz 50-ih. Kada su bili na svom istorijskom vrhuncu, izgubili su jedan jedini meč – finale Svetskog prvenstva u Švajcarskoj 1954. godine. Najveći uspeh zlatne generacije mađarskog fudbala bila je zlatna medalja na Olimpijskim igrama 1952. godine u Helsinkiju. U finalu je savladana Jugoslavija sa 2:0. golovima Puskása i Czibora.

Projekcija porno filma u jednoj od prostorija opisana je kao situacija u kojoj Ali Agdža u porno šopu na „Reperbanu“ u Hamburgu čeka pasoš i oružje kojim će da izvrši atentat na Papu u Rimu. Pijačna tezga na kojoj se prodaje voće i povrće a glumci pevaju uz slatunjavu muziku, označava otkriće vitamina C. Za prizor u kom jedan čovek podučava engleski drugog, legenda tvrdi da je u pitanju krvavi admiral Mikloš Horti i Džems Džojns koji ga uči engleski ponavljajući tekst iz *Lekcije*, Joneskove apsurdne komedije... Stvar je u tome da ovi prizori u sebi nose skrivena značenja i zablude, pogrešna tumačenja. Saglasno Bekonovoj teoriji radi se o *Idolima pećine*, što znači da svako tumači prizor iz sebe, iz deformacije svog opažanja, iskustva i znanja. To je prirodan proces koji se događa zato što su ljudi različiti i nemaju isto predznanje, emociju, predistoriju, iste komplekse, probleme. Dok jedni imaju sposobnost da kolažiraju fragmente samo na „površnom“ nivou, drugi su u mogućnosti da to analitički gledaju i razumeju, treći samo uočavaju razlike, a četvrti sintetizuju prizore i posmatraju predstavu holistički. Svako tumači prizore shodno sopstvenom inkorporiranom kulturnom kapitalu<sup>9</sup> i habitusu<sup>10</sup>. Ili kako to Bekon kaže „svako ima sopstvenu pećinu koja prelama i menja svetlo prirode, bilo zbog sopstvene osobene i neobične prirode, bilo zbog sopstvenog obrazovanja i opštenja s drugima, bilo zbog čitanja knjiga i autoriteta onih koje ceni i kojim se divi...“. Ali svako kolažiranje u procesu obrazovanja sopstvene sintagme je legitimno, ne teži se ovde idealnom gledaocu, naprotiv. Zbog toga su autori predstave svaku sliku opisali ne samo na legendi, nego i u štampanom vodiču koji je gledaocu objašnjavao koji se prizor odigrava na kojem mestu, šta prikazuje, koga prikazuje, koliko traje i koliko se puta ponavlja.

A pored navedenih fragmenata, *Muzej živih slika* simbolički prikazuje i sklapanje pakta između Staljina i Hitlera, streljanje čileanskih levičara, antifašistički govor Đuke Cvijića u Londonu, susret filozofa Đerđa Lukača i pesnika revolucionara Jožefa Atila u bioskopu na filmu *Kneginja čardaša*, govor Orsona Velsa o umetnosti, samoubistvo Ernsta Tolera nakon saznanja o paktu Ribentrop-Molotov, oslobođenje Subotice i pogibija Tivadara Felegija i Jovana Mikića Spartaka na železničkoj stanici na dan oslobođenja Subotice... Evocirajući ova kolektivna sećanja, pozorište je nastojalo da podigne most između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti zajednice, odnosno nivo kolektivne svesti o važnosti istorije zajednice, u cilju boljeg razumevanja sopstvene pozicije unutar gradske strukture i društvenih odnosa koji su na snazi, kako bi se život u sadašnjici

<sup>9</sup> Prema Pjeru Burdiju (Bourdieu 1997), inkorporirani kulturni kapital podrazumeva poznavanje jezika, veštinu društvenog ophođenja, estetski ukus pripadnika određene klase, obrazovanje i slično.

<sup>10</sup> Kulturni kapital se primarno stiče u detinjstvu kroz habitus. Habitus uključuje verovanje, stavove, iskustva, vrednosti i težnje pojedinaca (Bourdieu, 1973).

učinio pristupačnijim, dinamičnijim. Ako se oslonimo na konstataciju Todora Kuljića (2006, 156) da sećanje pojedincu pruža identitet i pripadništvo, možemo reći da *Madač, komentari*, s ovom scenom naročito, ističu oznake individualnog ili kolektivnog identiteta, zalažući za razvijanje ne samo jednog, nego više međusobno prepletenih identiteta, i nastojeći da se iskoriste najbolji elementi svoje istorije i antropologije.

Poslednji deo *Madač, komentara* odigrava se u „nekadašnjoj“ subotičkoj Sinagogi<sup>11</sup>. Okvir scenskog kazivanja je Hebrejski ritual, forma pashe. Na sceni se pojavljuje stari Rabin koji uvodi, inicijalizira Anu Frank, kao ličnost najviše simboličke vrednosti čiji dnevnik svedoči o Holokaustu i ujedno predstavlja najvažniji literarni dokument o tome. Tada se, prvi put od II svetskog rata, čita Hagada<sup>12</sup> u subotičkoj Sinagogi i to na hebrejskom jeziku. Posredstvom obreda inicijacije, prizor oživljava sećanje na jevrejsku zajednicu, čime se obnovlja funkcionalno kulturalno pamćenje na subotičke Jevreje, i ujedno vrši simboličko prevođenje desakralizovanog prostora u novi ritualni prostor. Zatim, ulaskom „Verdija“ na scenu, hor penzionera peva sa galerije „Va, pensiero“, poznatiji kao „Hor jevrejskih robova“ iz opere *Nabuko*, evocirajući uspomenu na hiljade subotičkih Jevreja stradalih u Holokaustu, istorijskom pogromu tokom Drugog svetskog rata. A onda se na sceni pojavljuju akteri i ideolozi revolucija 19. i 20. veka: junaci mađarske revolucije (u kojoj je i sam pisac Imre Madač učestvovao) – Košut, Petefi, Sečenji, Gergei, Verešmarti, zatim akter italijanske revolucije Garibaldi. Tu su i Karl Marks, Baku-njin, Viktor Igo, Tančić, Ulrihe Majnhof. Čitaju se razni ideološki manifesti. Prizor simbolizuje *Tajnu večeru* evropskih revolucionara, dvanaest apostola revolucije. Radi se o ličnostima s izraženim idealima, ali ujedno i „bekonovskim“ zarobljenicima dogme. S tim u vezi, i sama Hagada svoje uporište ima u dogmatskoj filozofiji, koja proizvodi imaginarne svetove, odnosno fikciju, anticipirajući Bekonove *Idole teatra*. Njih Bekon naziva *Idolima pozorišta* zbog toga što, po njegovom shvatanju, svi stečeni sistemi predstavljaju samo mnoštvo pozorišnih komada koji prikazuju svetove koje su, na neki nestvaran i teatralan način, sami sazdali. Tu spadaju različite verske dogme, (političke) ideologije, državna uređenja i tako dalje.

---

<sup>11</sup> Subotička Sinagoga je sagrađena 1902. godine. Nakon Drugog svetskog rata i Holokausta izgubila je versku namenu, te je skoro četrdeset godina bila prazna i zapuštena, a između ostalog korišćena i kao skladište bicikala. Jevrejska opština ju je 1979. poklonila Skupštini opštine Subotica za korišćenje u kulturne svrhe. Grad je poklon primio, ali ga nije koristio. Prostor Sinagoge aktiviran je tek predstavom *Madač, komentari*.

<sup>12</sup> Bogato ilustrovanu zbirku blagoslova, pesama, anegdota i homilija, koje su sve u vezi s odlaskom Jevreja iz Egipta.

\* \* \*

Na osnovu prethodne analize, možemo reći da mitološki elementi predstave upućuju na novi renesansni izazov, koji prema Štajneru predstavlja „fuziju, dijalektičku međuigru Judeo-Hrišćanskog i Grčko-Rimskog, Atine i Jerusalima“ (Steiner 1994). *Madač, komentari* tako označavaju skladan odnos između pozorišta, mitologije koju ono prikazuje i društva sjedinjenog u živu celinu.

U strukturi predstave antropološka matrica zajednice propuštena je kroz filter Bekonove teorije *Idola*, odnosno kritike zabluda zdravog razuma, ljudskog mišljenja, ograničenosti ljudskog zaključivanja, percepcije, lažnih čulnih spoznaja, da bi se uspostavio, rekonstruisao stvarni, životni, upotrebljivi konstruktivni identitet, koji će usavršavati ljudsku sreću, harmoniju i toleranciju, uspešnost zajednice, što prema autorima zahteva odbacivanje svih *Idola*: od *Idola plemena*, preko *Idola trga*, *Idola pećine*, do *Idola pozorišta*. Stoga su autori antropološkim sredstvima, kroz pozorišni izraz, ispitali zablude koje čovek može da ima o sebi i o drugima, da bi se došlo do suštine ljudskog života u zajednici.

Mnogi kritičari su ovoj predstavi zamerali surovost prema klasičnom delu, odnosno dekonstrukciju i razaranje klasičnog dela. Po ovoj funkciji ispostavlja se da je to predstava koja je imala jasne namere da proizvede klasične efekte klasične antičke tragedije, a to je konstrukcija i rekonstrukcija ljudske zajednice na temelju iste, afirmišući osnovne ljudske vrednosti kroz učvršćivanje zajedništva prikazivanjem tragedije, saglasno Aristotelu.

### Prostorna dimenzija, estetika i identitet

U pogledu prostorne dimenzije umetničkog izražavanja *Grad teatar* je promovisao toposociološki pristup stvarajući tzv. *slobodne prostore*, koji su zasnovani na ravnopravnosti i demokratizaciji učešća u kulturnom životu. Na taj način gradski prostor je postao činilac stvarnog narodnog pozorišta, pozorišta građana, kreirajući složen sistem neprekidne komunikacije, razmene informacija na svim jezicima koje semiosfera poznaje u vremenu svoje prezentnosti, sinhronije i dijahronije. Takav koncept implicirao je kreiranjem grada kao interkulturnog prostora, kao interaktivnog raskršća svih aspekata individualnog i društvenog života, privatnih i javnih interesa, što je omogućilo učešće velikom broju građana koji, inače, nisu uključeni u kulturni život zajednice. Dakle, pristup tzv. *slobodnom prostoru* sprovodio se kroz uključivanje, savladavanje spoljnih granica sistema, koje nisu teritorijalno ili pak nacionalno-lingvistički uslovljene, već izričito sudelovanjem u istom pozorišnom činu.

Misao o *slobodnom prostoru* se u kontekstu *Madač, komentara* proteže do *heterotopija*, spajajući kontrastne prošle i sadašnje prostore, prostore različitih estetika i etika, kao i različitih identiteta i kulturnih izraza. Iz tog rakursa proizi-

lazi mogući odgovor na pitanje: „Šta je zajedničko pojmu heterotopije i *Grada teatra*?“ *Slobodni prostor*. Nema *Grada teatra* kao umetničke i sociološko-antropološke forme bez *slobodnog prostora*.

Takvo pozorište, u *slobodnim prostorima*, oduvek je imalo ritualnu antropološku funkciju okupljanja zajednice i stvaranja osećaja zajedničkog identiteta i deljenih vrednosti kroz zajedničko estetsko iskustvo. Drugim rečima, estetsko kretanje prema životu, apelovanje na čovekova čula i usmerenost na izraz stavlja se u službu svrhovitosti i formativne društvene uloge, utičući na razvoj umetničkog i estetskog senzibiliteta pojedinaca i grupa, u opštem procesu enkulturacije. Uspeh *Madač, komentara* se sastojao prevashodno u tome što je zahvaljujući „umetničkoj izvrsnosti“<sup>13</sup> probudio estetsku senzibilnost i pojačao uzbuđenje kod publike, „uvlačeći“ ih indirektno u željeni koncept zajedništva, posredstvom estetičkih sredstava.

Analizom eseja, kritika i novinskih članaka pisanih povodom subotičkog *Madač, komentara* može se konstatovati da je u estetskom izrazu preovladavala neobarokna morfologija savremene umetnosti, koja je lansirana u postmodernoj jugoslovenskoj teatarskoj praksi sa Ljubišom Ristićem i KPGT-om, podrazumevajući eklektiku kao estetiku, zatim istoriju pozorišta, političku i društvenu istoriju kao primarni izvor moderne umetnosti, te eksperiment s raznorodnim umetničkim pravcima i medijskim formama. Očigledni odjek estetike Novog baroka, kako je ovaj prosede u to vreme nazivao Ljubiša Ristić, u predstavi se reflektovao i u igri sa dinamikom različite jačine, kolažima, pučkošću, raskošnim izrazom, sudarom kodova i različitim semiotičkih sfera.

Izražavajući neobaroknu silovitost, predstava je prema svedočenjima sago-vornika, ali i kritikama stručne javnosti, zaista izazivala ogromno uzbuđenje i jak emocionalni i estetski doživljaj kod publike. Barokni jezik novog pozorišta je, između ostalog, podrazumevao korišćenje populističkih sredstava, građu iz „masovne kulture“, elemente „pučkog“ teatra, sa ciljem uključivanja šire populacije, kako bi gledaoci i sami postali neposredni akteri u predstavi. *Grad teatar* je tako srušio granice imaginacije i stvarnog života, a publika je bila smeštena u „realni vremensko – prostorni okvir“. Tako, u okviru totalnog ambijentalnog pozorišnog čina nije bilo velike razlike između izvođača i publike, koja se u određenim sekvencama čak potpuno brisala. „Scenografija“ *Grada teatra* je bila takva da je podsticala učestvovanje; odnosno odražavala želju da se učestvuje. Nisu postojale uređene strane koje su delile „izvođače“ od „neizvođača“. Takav pristup je omogućio publici da postanu kostvaraoci predstave u opštem procesu

---

<sup>13</sup> Visok umetnički domet predstave potvrđuje i činjenica da su *Madač, komentari* bili uvršteni u oficijelni program Bitef festivala 1986. godine, a ujedno i prva predstava s ovih prostora koja je učestvovala na Kulturnoj prestonici Evrope 1988. godine u Berlinu, predstavljajući na superioran način kulturu „naroda i narodnosti“ bivše SFRJ.

reafirmisanja već postojećih vrednosti u gradu. Teatar je konačno povratio svoju izvornu funkciju, postao je „kolektivna aktivnost namenjena kolektivu ljudi“.

Postmodernom kontekstualizovanje subotičkog *Grada teatra* nam je, dakle, otkrilo njegovu demokratičnost, koja odbacuje pogled o umetničkom delu kao zatvorenom, samodovoljnom, autonomnom objektu vraćajući u isti mah umetnost „svetu“. To podrazumeva razaranje uvreženih građanskih kanona, nepristanjanje na elitističko pozorište, ukidanje imaginarne „scenske rampe“, ulazak u publiku, „opštenje“ sa njima, jednom rečju vraćanje korenima pozorišta. Estetska koncepcija je mahom bila takva da nije zahtevala od gledalaca posebne „jezičke i kulturne kompetencije“ ili pak šire poznavanja kulture, manifestovano u inkorporiranom i institucionalizovanom kulturnom kapitalu, koje je, prema Burdiju uglavnom inherentno članovima „viših klasa“. Napuštajući usko izražajno područje dramske literature i ceremonijalne pozorišne režije koja je preovladavala na jugoslovenskoj pozorišnoj sceni, paradigmatica barokne tragedije je, u kontekstu *Madač, komentara*, proširila svoje granice ka širim slojevima stanovništva. Karakterisala ju je prekomernost bogatstva pojavljivanja umetničkih oblika i spektakularizacija pozorišnog i svakodnevnog života grada.

## Zaključak

Predstava *Madač, komentari* je poslala nedvosmislenu poruku – da grad pripada građanima. To nije pozorište za građane, nego sa građanima. Kroz dramu grad je uspeo da reafirmiše svoj identitet. U tom smislu subotički *Grad teatar* je predstavljao poziv na povratak samosvojnosti, korenima pozorišta, na pitanja o suštini i smislu teatarske umetnosti, i imao veliku ulogu u reafirmaciji (multi-kulturnog) identiteta zajednice, konstrukciji i rekonstrukciji društvenih odnosa. Sa stanovišta društvenog ugovora, prisustvo publike je značilo pristanak samo-refleksivne individue da deli zajednički prostor sa drugim građanima. Sa stanovišta estetskog ugovora to je podrazumevalo validaciju nove kulturne politike i umetničke koncepcije.

Iz ovog, ali i drugih relevantnih istorijskih slučajeva *Grada teatra*, zaključujemo da je za gradsku zajednicu važno da pozorište bude konstitutivni element društvenosti, političke orkestracije i arhitektonike društva. Ne radi se o izdašnosti i darežljivosti države, o alimentiranju umetnika, o „razumevanju“ aktera vlasti za njenu institucionalnu infrastrukturu, već o impregniranju stvaralaštva u ovovremenost, u aktuelne društvene i kulturno-političke procese, i o kreiranju javnog i političkog ambijenta u društvu koji će podsticati, promovisati i hraniti sopstvenu postojanost i trajanje iz umetničkih poruka, podstičući dezalijenaciju i smislenost življenja. To znači da grad mora da bude aktivan na planu građenja svesti o gradu, vaspitanjem stanovnika u duhu gradske civilizacije, jer kao što

ističe istoričar umetnosti Bela Duranci – status građanina nije stvar rođenja, nego stvar prihvatanja grada i gradskog načina života. A iz toga proizilazi i korelacija povezanosti grada i građanina: i grad mora pružiti ruku prema građanima (prijatnim ambijentom, adekvatnim školskim obrazovanjem, kulturnom ponudom, i tako dalje), ali i građanin učestvovanjem u građenju svesti o gradu, od zabavišta do radnog mesta, preko aktivnog učešća u kulturnom životu zajednice. U tom smislu ova vrsta teatra ukazuje se i kao plodno teoretsko polje, platforma za diskusiju o formalnim odnosima u gradu, prevashodno između samih stanovnika, ali i o pitanjima sociokulturnog prostora.

Za potpuni uspeh koncepta *Grada teatra* neophodno je uspostaviti balans između negovanja visokih umetničkih vrednosti i pristupačnosti široj populaciji, između estetske autonomnosti i efektivnosti u zadovoljavanju socijalnih i kulturnih potreba društva. To, takođe, podrazumeva uspostavljanje ravnoteže između zaštite materijalne, odnosno očuvanja i prenošenja nematerijalne kulturne baštine, podsticanja savremene umetničke produkcije i stvaranja uslova za razvoj dinamičnog i raznovrsnog kulturnog života na ukupnoj teritoriji grada.

### Literatura

- Asman, Aleida. 2011. *Duga senka prošlosti*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bekon, Frensis. 2009. *Istinita uputstva za tumačenje prirode: Novi organon i Velika obnova*. Beograd: Službeni glasnik Srbije.
- Bourdieu, Pierre. 1973. „Cultural reproduction and social reproduction“. *Knowledge, Education, and Cultural Change: Papers in the Sociology of Education*, 71–112.
- Bourdieu, Pierre. 1997. „The Forms of Capital“. *Education: Culture, Economy, Society*, Oxford: Oxford University Press.
- Divinjo, Žan. 1978. *Sociologija pozorišta*. Beograd: Beogradski izdavačko – grafički zavod.
- Dragičević Šešić, Milena. 2002. „Stvaranje mita o gradu i politika spektakla“. U *Javna i kulturna politika*, ur. Milena Dragičević Šešić, 173–188. Beograd: Magna agenda.
- Klaić, Dragan. 1986. „Parafraze prostora“. U *Šekspir fest, komentari*. ur. Dragan Klaić, Borka Pavićević, Sziveri János i Lazar Stojanović. Subotica: Narodno pozorište Nepsin haz – KPGT.
- Klaić, Dragan. 2006. Dugi marš kroz institucije: varijanta Ristić. *Scena: časopis za pozorišnu umetnost* 4:16–25
- Kloskovska, Antonjina. 2001. *Sociologija kulture*. Beograd: Čigoja štampa.
- Kuljić, Todor. 2006. *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja štampa.
- Lajak, Pierre. 2000. „Šalon na ulici“. U *Urbani spektakl*, ur. Milena Dragičević Šešić i Irena Šentevska. Beograd: Clio.
- Landry, Charles. 2008. *The Creative City*. London: Earthscan.
- Lefevr, Anri. 1974. *Urbana revolucija*. Beograd: Nolit.
- Lotman, Jurij. 2004. *Semiosfera: u svetu mišljenja: čovek, tekst, semiosfera, istorija*. Novi sad: Svetovi.

- Mumford, Luis. 1968. *Grad u historiji*. Zagreb: Naprijed Zagreb.
- Piskator, Ervin. 1985. *Političko kazalište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Putnik, Jovan. 2000. „Jugoslovenska dramska režija“. U *Rečnik dramske režije* [e-knjiga], ur. Radoslav Lazić. Beograd: Janus. Dostupno na: [http://www.rastko.rs/drama/recnik\\_rezije/rlazic-recnik\\_rezije-10.html](http://www.rastko.rs/drama/recnik_rezije/rlazic-recnik_rezije-10.html) [24. jan. 2014].
- Ristivojević, Marija. 2012. „Grad kao izvoriste kulturnih identiteta“. *Zbornik radova sa naučnog skupa Kulturni identiteti u XXI veku*. [e-izdanje], 57–72. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet. Dostupno na: <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/374e7ed37e53459cbb87f783ff06a636.pdf> [15. jan. 2014].
- Selinkić, S. D. 2000. „Gde su trgovci?“ U *Urbani spektakl*, ur. Milena Dragičević Šešić i Irena Šentevska. Beograd: Clio.
- Steiner, George. 2004. *The Idea of Europe*. Tilburg: Nexus Institute.
- Stojković, Branimir. 1993. *Evropski kulturni identitet*. Niš: Prosveta Niš i Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd.
- Stojković, Branimir. 2009. Grad kao okvir zavičajnog identiteta. *Kultura* 122/123: 41–53.
- Vegel, Laslo. 1985. „Svedočenje i razmišljanje“. U *Madač, komentari*, ur. Dragan Klaić, Borka Pavićević, Sziveri János u Lazar Stojanović. Subotica: Narodno pozorište-Nepsin haz-KPGT.
- Vujović, Sreten. 1988. *Sociologija grada*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Vujović, Sreten. 1997. Grad, spektakl i identitet: Traganje za modernim kulturnim identitetom grada. *Sociologija. Časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* 39(2): 269–284.
- Štraus, Leo. 2002. *Grad i čovek*. Beograd: Gutembergova galaksija.
- Štajner, Georg. 1994. *Modernost, mitologija i magija*. Salzburg: Mocartove svečanosti

Lazar Jovanov

Faculty of Media and Communications, Singidunum University in Belgrade

*Theatre City and Identity: Narodno pozorište-Nepszínház-KPGT*

This study considers the concept of Theatre City and its role in the formation of the desired identity of a community. More specifically, the research is at a crossroads of sociological and anthropological use of this theater form, in a function of the reconstruction of the community, examining the relationship between theater and the city, as a functional European theater concept, which has the potential to generate multiple socio-cultural values, participating in the formation of the so-called *free spaces*, free theater, which rejects the idea of elitism because it is intended for the wider population.

In this regard, the subject of this research is the concept of Subotica Theatre City established by National Theater-Nepszínház-KPGT in the context of creating a (multicultural) identity of the community, while the focus is on socio-anthropological, philosophical and aesthetic analyse of the play *Madach, the*

---

*comments*, which was the inaugural project of the new aesthetic and cultural policy of the city of Subotica in the former Yugoslavia in 1985.

*Key words:* Theatre City, identity, National Theatre-Nepszínház-KPGT

*Ville théâtre et identité: Théâtre populaire-Nepszínház-KPGT*

Dans cette recherche est analysé le concept de la Ville théâtre et son rôle dans le processus de formation de l'identité voulue de la communauté. Plus précisément, notre recherche est au croisement d'une utilisation sociologico-anthropologique de cette forme théâtrale, en fonction de la reconstruction de la communauté, et explorant le rapport du théâtre et de la ville, en tant qu'un concept théâtral européen fonctionnel, qui a le potentiel de générer des valeurs socioculturelles multiples, participant à la formation des espaces appelés libres du théâtre libre, qui par ses éléments anthropologiques et ses moyens esthétiques refuse l'idée de l'élitisme; car il est destiné à une population plus large, affirmant l'idée de la communauté. C'est pourquoi l'objet de cette recherche est le concept de base de la Ville théâtre, dans le contexte de la création de l'identité (multiculturelle) de la communauté sur l'exemple du concept de la Ville théâtre du Théâtre populaire-Nepszínház-KPGT à Subotica, alors que l'accent est mis sur l'analyse sociologico-anthropologique, esthétique et philosophique de la pièce *Madač, commentaires*, qui a également été le projet inauguratif de la nouvelle esthétique et de la politique culturelle de Subotica.

*Mots-clés:* Ville théâtre, identité, Théâtre populaire-Nepszínház-KPGT

Priljeno / Received: 2.10.2015.

Prihvaćeno / Accepted: 10.11.2015.