



War Maker, режисија: Хусам Абед, Позориште „Дафа“, Праг, 2021, фото: Позориште





година XI, број 20–21

Реч уредника <i>A word from the editor</i>	3
ТЕМА / THEME	
ЗВЕЗДАНИ ДЕЧАК ПОД БОМБАМА <i>THE STAR-CHILD UNDER BOMBS</i>	4
Хусам Абед „ПРЕДМЕТ“ КОЈИ СЕ ОПИРЕ <i>Husam Abed THE RESISTING "OBJECT"</i>	9
Дидије Пласар ЛУТКАРСТВО ЗА ТОТАЛНИ РАТ: ФРАНЦУСКЕ И НЕМАЧКЕ ЛУТКАРСКЕ ПРЕДСТАВЕ У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ <i>Didier Plassard PUPPETRY FOR A TOTAL WAR: FRENCH AND GERMAN PUPPET PLAYS IN WORLD WAR I</i>	11
Олга Левитан РАТНЕ ПОЗОРИШНЕ МЕТАФОРЕ <i>Olga Levitan WARTIME THEATRICAL METAPHORS</i>	21
Маријана Петровић ОДРАЗ ВРЕМЕНА У ЛУТКАРСКОМ ПОЗОРИШТУ <i>Marijana Petrović A REFLECTION OF TIME IN THE PUPPET THEATRE</i>	28
Јон Калиш ДА ЛИ ЈЕ ЛЕГЕНДАРНО ЛУТКАРСКО ПОЗОРИШТЕ ОТИШЛО ПРЕДАЛЕКО У ОШТРОМ КРИТИКОВАЊУ ИЗРАЕЛСКЕ ВОЈСКЕ? <i>Jon Kalish IN SAVAGING THE ISRAELI MILITARY, HAS A LEGENDARY PUPPET THEATER FINALLY GONE TOO FAR</i>	32
Јон Калиш ЗАШТО „БРЕД ЕНД ПАПЕТ“, АНТИРАТНА ПОЗОРИШНА ГРУПА, НЕУОБИЧАЈЕНО ЋУТИ О УКРАЈИНИ? <i>Jon Kalish WHY BREAD AND PUPPET, THE ANTI-WAR THEATER GROUP, IS CURIOUSLY QUIET ABOUT UKRAINE?</i>	36
Мат Смит УКРАЈИНСКО ЛУТКАРСТВО ПРОТИВ РАТА <i>Matt Smith UKRAINIAN PUPPETRY AGAINST WAR</i>	40
Јован Царан ПОЗОРИШТЕ И НЕГАТИВАН ЕТИЧКИ КОДЕКС <i>Jovan Caran THEATRE AND THE NEGATIVE CODE OF ETHICS</i>	44
БАШТИНА / HERITAGE	
Тјаша Јухарт ВАНВРЕМЕНСКО СТВАРАЛАШТВО ЗЛАТКА БОУРЕКА И САВРЕМЕНИ ИЗАЗОВИ ЛУТКАРСКОГ НАСЛЕЂА <i>Tjaša Juhart TIMELESS CREATIVE MIND OF ZLATKO BOUREK AND CONTEMPORARY CHALLENGES OF PUPPET HERITAGE</i>	46
Зоран Срдић Јанежич ЛУТКАРСКЕ ПРЕДСТАВЕ КАО КУЛТУРНА БАШТИНА – ИЗРАДА КОПИЈА ЛУТАКА ЗА ПРЕДСТАВУ ЉУЉАШКА <i>Zoran Srdić Janežič PUPPET SHOWS AS CULTURAL HERITAGE – CREATION OF PUPPET COPIES FOR THE PUPPET SHOW "THE SWING"</i>	52
ИЗВАН ПОЗОРИШТА / OUT OF THE THEATRE	
Соња Јанков ЛИЧНЕ И ЦИВИЛИЗАЦИЈСКЕ ТРАУМЕ У МЕКИМ СКУЛПТУРАМА ЛУИЗ БУРЖОА <i>Sonja Jankov PERSONAL AND CIVILIZATION TRAUMA IN THE SOFT SCULPTURES OF LOUISE BOURGEOIS</i>	58
Ксенија Чобановић МАШТАЈУЋИ РУКАМА <i>Ksenija Čobanović IMAGINING USING HANDS</i>	60
ФЕНОМЕН: ЛУТКА / PHENOMENON: PUPPET	
Амела Вученовић МЕСТО ГДЕ СЕ ДУША ПОТРЕСА ЛЕПОТОМ ИЛИ ПУТ ОД ХИЉАДУ МИЉА ПОЧИЊЕ ПРВИМ КОРАКОМ <i>Amela Vučenović A PLACE WHERE THE SOUL RADIATES WITH BEAUTY OR A THE ROAD OF A THOUSAND MILES BEGINS WITH THE FIRST STEP</i>	61
ГОСТ / GUEST	
Снежана Милетић ПРЕДСТАВА ЗАХТЕВА ПОСВЕЋЕНОСТ / РАЗГОВОР СА АЛЕКСАНДРОМ МИЛКОВИЋЕМ <i>Snežana Miletić PERFORMANCE REQUIRES COMMITMENT / INTERVIEW WITH ALEKSANDAR MILKOVIĆ</i>	64
Љиљана Динић ЗРЕЊАНИНСКО ЛУТКАРСКО ПОЗОРИШТЕ – ЈЕДАН ОД СИМБОЛА ГРАДА / РАЗГОВОР СА ТАТЈАНОМ ПАСКАШ И ИВАНОМ КУКОЉ СОЛАРОВ <i>Ljiljana Dinić ZRENJANIN PUPPET THEATRE-ONE OF THE SYMBOLS OF THE CITY / INTERVIEW WITH TATJANA PASKAŠ AND IVANA KUKOLJ SOLAROV</i>	67
Наташа Гвозденовић МОРАМО ДАВАТИ ВИШЕ НЕГО ШТО УЗИМАМО / РАЗГОВОР СА РУТ МАРГРАФ <i>Nataša Gvozdenović WE MUST GIVE MORE THAN WE TAKE / INTERVIEW WITH RUTH MARGRAFF</i>	69
ПРЕДСТАВЕ / PERFORMANCES	
Милан Мађареv БАНАТ КОГА ВИШЕ НЕ(И)МА <i>Milan Mađarev BANAT WHICH NO LONGER EXISTS</i>	71
Игор Бурић ПУНА ДУША <i>Igor Burić WHOLE SOUL</i>	72
Зоран Р. Поповић БЕЗ ОДМОРА ОД САДАШЊОСТИ: ПЕВАЊЕ НА ПЛАЖИ <i>Zoran R. Popović NO REST FROM THE PRESENT: SINGING ON THE BEACH</i>	73
Зоран Р. Поповић ТРОУГАО ТУГЕ: НАШ СИН ЛУТАК БИЛИ <i>Zoran R. Popović TRIANGLE OF SADNESS: OUR SON BILLY THE PUPPET</i>	75
Олег Каторгин ЛУТКАРСКО ПОЗОРИШТЕ И АНТАРТИК <i>Oleg Katorgin PUPPET THEATRE AND THE ANTARTIC</i>	77
Наташа Гвозденовић ЖИВОТ КАО СТИХ <i>Nataša Gvozdenović LIFE AS A VERSE</i>	80
Ана Јанковић ОНА ГОВОРИ <i>Ana Janković SHE SPEAKS</i>	81
Дивна Стојанов РЕГИОНАЛНЕ ЦРВЕНЕ КАПИЦЕ <i>Divna Stojanov REGIONAL RED CAPS</i>	83
ПУБЛИКАЦИЈЕ / PUBLICATIONS	
Љиљана Динић ЛУТКЕ КОЈЕ ЖИВОТ ЗНАЧЕ <i>Ljiljana Dinić PUPPETS THAT MEAN LIFE</i>	85
ФЕСТИВАЛИ / FESTIVALS	
Игор Бурић ГЛЕДАЈУЋИ КРОЗ ПРОЗОРЕ НОЋИ <i>Igor Burić LOOKING THROUGH NIGHT WINDOWS</i>	86
Ева Томашевска ТЕЖЊА КА МОДЕРНОМ <i>Eva Tomaszewska ASPIRATION TOWARDS MODERN</i>	88
Никола Завишић ЈЕДНО ПРЕ СВЕГА ЛИЧНО ПУТОВАЊЕ КРОЗ БАЈКУ <i>Nikola Zavišić ONE FIRST OF ALL PERSONAL JOURNEY THROUGH A FAIRY TALE</i>	90
Снежана Милетић ОСЛУШКИВАЊЕ УЗНЕМИРЕНОГ СВЕТА <i>Snežana Miletić LISTENING TO A DISTURBED WORLD</i>	92
Дивна Стојанов ЛУТКЕ ХРАБРИЈЕ ОД ЉУДИ <i>Divna Stojanov PUPPETS BRAVER THAN HUMANS</i>	95
Маријана Петровић ВАШАР ЛУТАКА <i>Marijana Petrović PUPPET FAIR</i>	97
Биљана Вујовић Бајка „СУСРЕТИ“ НА РОЂЕНДАНСКОМ СЛАВЉУ <i>Biljana Vujić Bajka "MEETINGS" AT THE BIRTHDAY CELEBRATION</i>	98
IN MEMORIAM	
Зоран Максимовић НА КРАЈУ, И НИЈЕ БАШ КРАЈ / IN MEMORIAM ЗОРАН ЂЕРИЋ <i>Zoran Maksimović IN THE END, IT IS NOT THE END / IN MEMORIAM ZORAN ĐERIC</i>	100
Ана Јанковић ДОСАЊАН САН О НЕМОГУЋЕМ / IN MEMORIAM ЖИВОМИР ЈОКОВИЋ <i>Ana Janković A DREAM ABOUT THE IMPOSSIBLE / IN MEMORIAM ŽIVOMIR JOKOVIĆ</i>	102
ЛУТКАРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ НА СРПСКИМ СЦЕНАМА, јануар–децембар 2024. <i>PUPPETRY PERFORMANCE PREMIERES IN SERBIAN THEATRES, January–December 2024</i>	104

РЕЧ УРЕДНИКА

Један од оснивача часописа *Niti* и њихов уредник, теоретичар позоришта, филма и књижевности, песник, преводацац... Зоран Ђерић напустио нас је почетком новембра ове године. Његово одсуство, најпре као човека, затим и као врсног познаваоца историје и теорије луткарства, ненадокнадиво је.

Дете. Плаче. Оскудно одевено, окружено остацима некаквих грађевина, пружа ручице које нема ко да прихвати.

Да ли га виде они који праве и продају оружје, прекрајају границе, историју, доносе демократију и људска права, они који се окружују скуповима које никада неће потрошити, демонстрирајући моћ над слабијима?

Да ли је, када се том детету загледамо у влажно око, важно одакле је, којим језиком говори и у шта верује?

Која је позиција уметности, између осталог и луткарског позоришта, у свему томе. Повремено се чини да, потпуно супротно својој природи, често игра у ритму главних комедијаната чији скичеви имају трагичан крај и поприма, свесно или не, све обресе пропаганде. Поједини писци нестају са репертоара зато што су припадници неке групе, или из истог разлога бивају награђивани, лажно хваљени или неумесно промовисани. Да ли су неки животи и нека деца мање вредни само зато што нису у интересној сфери наших бирократија? Да ли људска права имају сви или само они по агендама? Да ли је императив позоришта, па и оног луткарског, политичка коректност?

Друга врста питања која се намеће јесте потенцијал позоришта за критику друштва, утицаја на јавно мњење и за стварну промену ствари. Да ли оно губи смисао чак и за оне који се њиме баве, када је трагедија на улицама или га тада баш добија? Има ли оно терапеутску и катарзичну моћ?

Одговоре не очекујемо, радосни смо ако поставимо питање, јер и тога је у јавним просторима и са сцена све мање.

Тему отварају кратка сећања запослених из Малог позоришта „Душко Радовић“ погођеног у време НАТО бомбардовања СР Југославије.

Избеглица, азилант, прогнаник, изгнаник... сви они нас гледају са екрана и са насловница штампаних медија, све чешће и на улицама. Ко су, шта су и како су, пита се луткар из Прага Хусам Абед, аутор представе *Творац рата*. Како их представити објектом?

Преносимо студију професора Дидијеа Пласара, који се у контексту Првог светског рата бави луткарским позориштем у Француској и Немачкој.

Олга Левитан извештава о начину на који позоришта у Израелу реагују на језиве сцене на улицама. Има ли оно уопште смисла када је около смрт? Одакле снага за бављење њиме и на који начин постаје лековито?

На Факултету драмских уметности 2018. године одржана је научна конференција „Позориште између политике и политичности: нови изазови“. Преносимо део излагања театролошкиње и глумице Маријане Петровић.

Њујоршки новинар Јон Калиш доводи у питање релевантност Позоришта „Бред енд папет“ у контексту уметничких реакција на актуелна светска дешавања.

Мат Смит, научни саветник са Универзитета у Портсмуту, извештава о одговору украјинских луткарских позоришта на дешавања у тој земљи. Истраживање је вршено заједно са колегама из Пољске и Украјине.

Јован Царан трага за архетипским механизмима који се користе у театру за одређени утицај на публику. „Нарочито у временима када треба да се разреши дилема: 'Топови или масло'“.

Лутковни музеј из Љубљане и Лутковно гледалиште припремају за март наредне године изложбу, ретроспективу филмова, обнову представе *Љубашка* и својеврсни стручни скуп, све посвећено хрватском луткару Златку Боуреку који је велики део свог опуса остварио и у Словенији. О овом интересантном пројекту у контексту луткарства као културне баштине пишу кустоскиња Тјаша Јухарт и интермедијални уметник и креатор лутака Зоран Срдић Јанежич.

Изван позоришта, у фокусу су две уметнице. Соња Јанков пише о стваралаштву Луиз Буржоа, а Ксенија Чобановић о изложби креаторке лутака Ерике Јанович која је одржана у септембру ове године у галерији Ликовни сусрет у Суботици.

Са младим глумцем Александром Милковићем, који је бриљирао у луткарској монодрами *Злочин и казна*, разговарала је Снежана Милетић, а Наташа Гвозденовић са америчком уметницом Рут Марграф. Угостили смо и Татјану Паскаш и Ивану Кукољ Соларов, из Народног позоришта „Тоша Јовановић“ у Зрењанину.

О катарзичном у луткарству, кроз три представе са Истока, пише Амела Вученовић.

Поред Зорана Ђерића, о ком пише театролог Зоран Максимовић, напустио нас је и један од најзначајнијих стваралаца српске луткарске сцене Живомир Јоковић – глумац, редитељ, оснивач позоришта и фестивала... О његовом животу и значају за домаће луткарство пише Ана Јанковић.

One of the founders of Puppetry Magazine *Niti (Threads)* and its editor, theatre, film and literary theorist, poet, translator... Zoran Đerić left us at the beginning of November this year. His absence, first of all as a man, then as an excellent connoisseur of the history and theory of puppetry, is irreplaceable.

A child. Crying. Scantly dressed, surrounded by the remains of some kind of buildings, he is reaching out his little hands, but there is no one to take them.

Is he seen by those who make and sell weapons, redraw borders and history, bring democracy and human rights, those who surround themselves with expensive things that they will never use or spend, demonstrating power over the weak.

When we look into that teary-eyed child, does it matter where he is from, what language he speaks and what he believes in?

What is the position of art, and puppet theatre, in all this? Sometimes it seems that, completely contrary to its nature, it often plays to the rhythm of the main comedians whose sketches have a tragic ending and takes on, consciously or not, all the features of propaganda. Some writers disappear from the repertoire because they are members of some group, or for the same reason they are awarded, falsely praised or inappropriately promoted. Are some lives and some children less valuable, just because they are not in the sphere of interest of our bureaucracies? Do we all have human rights or only those with agendas? Is the imperative of the theatre, including the puppet theatre, political correctness?

Another kind of question that arises is the potential of theatre to criticize society, to influence public opinion and to actually change things. Does it lose its meaning even for those who work in it, when there is a tragedy on the streets, or does it really gain the meaning then? Does it have therapeutic and cathartic power?

We do not expect to get any answers, we are just happy when we ask a question, because there is less and less of that in public spaces and on the stages.



„ЗВЕЗДАНИ ДЕЧАК“ ПОД БОМБАМА

ТЕКСТОВИ ИЗ МОНОГРАФИЈЕ МАЛОГ ПОЗОРИШТА „ДУШКО РАДОВИЋ“
(70 ГОДИНА РАЗНОЛИКОСТИ, МП „ДУШКО РАДОВИЋ“, БЕОГРАД, 2019)

Када се почетком фебруара скоро цео ансамбл Малог позоришта „Душко Радовић“ радосно сакупио на првој читајућој проби *Звезданог дечака* Оскара Вајлда у режији Иване Вујић, нико од присутних није слутио да ће ускоро доћи до НАТО бомбардовања наше земље. И упркос свакодневном бомбардовању, монструозним сиренама које су оглашавале почетак или крај дејства и изреченој претњи да ће бити гађана и Телевизија Београд која је одмах поред наше зграде, наши глумци су стајали на сцени као да се напољу не догађа ништа необично. Издржали смо све и пред препуним гледалиштем 8. априла 1999. одиграли *Звезданог дечака* као прву ратну премијеру.

„Мрачна и суморна бајка за одрасле меланхоличног и разочараног Оскара Вајлда у рукама енергичне и маштовите Иване Вујић, у атмосфери Ускрса, под бомбама, а затим, ослоњена на рушевине суседне зграде Телевизије Београд, добија већ премијерним извођењем сасвим другачије значење. На срећу то је, ипак, само сан, само илузија, из које се може пробудити, за разлику од стварности, где се на починак иде са сиренама за узбуну. *Звездани дечак* је зато представа о апсолутном злу, о злу у човеку, али и избављењу од зла. Проткана хришћанским милосрђем, библијском сценографијом, брижно уткана у митске обрасце, можда је она прави пут да и наша деца доживе катарзу – да кроз јаке емоције, сузе, страх и бол постану бољи људи, баш као и сам трагични Звездани дечак. Можда је позориште још једини начин да се деца припреме за стварност и тако постану јача. Зато је представа *Звездани дечак* права. Не обмањује и не потцењује своје мале гледаоце, не штеди их у осећањима, али им пружа наду...

Сасвим је извесно да на овој представи неће бити уобичајене граје, добацивања, окретања и зевања, устаљених у гледалиштима дечјих позоришта. Ова се представа не гледа, већ доживљава без даха и деци ће бити вероватно прво искуство с драмским обликом трагедије. Родитељима и одраслима остаће још и осећање горчине аутора, његова лична трагедија, осећање жртве пред мучитељем младог и лепог лица, остаће асоцијације, размишљања, туга, дивљење пред напорима целог ансамбла и, ипак, ма колико нестварна, остаће и та једина могућа, макар само у позоришту, нада у победу добра пред злом...”

Маја Волк, *Звездани дечак*, Илустрована политика, Београд, 8. 5. 1999.

„Да глумци увек ‘бране’ лик до краја, па чак поприме његов карактер, потврђује једна епизода из Малог позоришта ‘Душко Радовић’. Иако је било време бомбардовања, свакодневно су игране бесплатне представе. Једног дана усред извођења *Звезданог дечака* зачуо се звук сирене, присећа се редитељка Ивана Вујић. Наравно, понудимо публици да изађе из сале, међутим, сви у гледалишту су се сагласили да ће представу испратити до краја. Гледаоци остали, али су отишли неки глумци! Шта да радимо? На брзину одлучисмо да се ‘испреузимају’ улоге. И знате шта је било? Као и у животу, принц је поступио принчевски и остао на сцени, а зец – побегао!”

В. В. С., *Зец остаје зец*, Вечерње новости, Београд, 8. 2. 2010, стр. 19.

„За младог глумца Ненада Стојменовића (ФДУ) је Звездани дечак улога коју ће памтити читавог живота, не само зато што му је дала шансу да се опроба у тешком жанру рада на самом себи и сопственим моралним начелима, већ и зато што је то одиграо усред ратног стања, тик пре очекиваног објављивања узбуне за опасност из ваздуха.”

Драгана Бошковић, *Бајка из живота*, Политика експрес, Београд, 12. 4. 1999.

У ноћи између 22. и 23. априла 1999. бомбардована је зграда Телевизије Београд. Извршиоцима овог страшног злочина није при томе сметала ни близина Дечјег културног центра, ни нашег Малог позоришта „Душко Радовић“, ни Руске цркве, а ни Цркве Светог Марка. Те ноћи, када је убијено шеснаест невиних људи који су дежурали на својим радним местима у Телевизији Београд, када је срушена зграда Телевизије, а тешко оштећени Дом пионира, наше Мало позориште „Душко Радовић“, Руска црква и Црква Светог Марка, у Позоришту су дежурали Раде Брзаковић (студент треће године глуме на ФДУ), Гордан Кичић (студент четврте године глуме) и инспецмент позоришта Зоран Лазић.

Било је тек прошло два сата после поноћи када је грунуло. Кроз отворе су улетели земља и прашина. Ми смо се тридесетак секунди само немо гледали. Јасно нам је било о чему се ради. Без размишљања кренули смо напоље. Из ходника је у том тренутку почео да куља дим. Гордан Кичић и ја смо потрчали ка згради Телевизије. Чули су се јауци, запомагања, страшно је изгледало. Кроз рушевине и дим видели смо људе како висе... Позвали смо телефоном полицију и управника Мирослава Алексића, који је стигао за десет минута. Улетели смо у салу. Била је препуна дима, али нигде нисмо видели пламен. Касније су стигли и старији глумци Зоран Миљковић и Предраг Тодоровић. Заједно смо утврдили да пожара нема, на срећу. На терасу клуба Радовић изнели смо на брзину рефлекторе који нису попуцали од детонације, како би ватрогасци у оном мраку за почетак видели рушевину и опет пошли да спасавамо људе. Једна жена је стајала на крову који се сручио и позивала у помоћ. Није ми јасно како је ту доспела. Људи су лежали околу, неки су јаукали прикљештени бетоном. Ватрогасац који се први попео на остатке зграде Телевизије установио је да се у бетону налази једна неексплодирана бомба, па је уследила нова евакуација.

Ми смо почели да рашчишћавамо позориште. Призор је личио на апокалипсу, свуда стакло, слој је био дебео петнаест центиметара. Попуцали су штокови прозора чак и у подруму. Ујутру су на крову зграде нађени делови монтажних машина, пола телевизијског мастера, видео-рекордери. Они који су били горе видели су и делове људских тела... Делови гелера, такође, били су на све стране. Чишћење зграде трајало је данима. Сви смо учествовали у томе. Помагали су нам и студенти Факултета драмских уметности који су играли у нашим представама и многобројни пријатељи.

Да би заштитили децу, нашу публику, од ових страшних призора, све наше представе играли смо у Ташмајданском парку. Наша добра и верна публика свакодневно нас је чекала на одређеном месту. Пре свих очекивања вратила се и у тек очишћено позориште. Није напуштала салу у време представе ни када би се огласила сирена.

Зоран Лазић, инспецмент





"THE STAR-CHILD" UNDER BOMBS

TEXTS FROM THE MONOGRAPH OF THE LITTLE THEATRE "DUŠKO RADOVIĆ"
(70 YEARS OF DIVERSITY, LITTLE THEATRE "DUŠKO RADOVIĆ", BELGRADE, 2019)

When, at the beginning of February, almost the entire ensemble of the Little Theatre "Duško Radović" gathered joyfully for the first rehearsed reading of Oscar Wilde's *The Star-Child*, directed by Ivana Vujić, none of those present had any idea that the NATO bombing of our country would soon occur. And despite the daily bombing, the monstrous sirens that announced the start or end of the bombing, and the threat that Television Belgrade, which is right next to our building, would be targeted, our actors stood on the stage as if nothing unusual was happening outside. We endured everything and performed *The Star-Child* as the first wartime premiere in front of a full auditorium on April 8th, 1999.

"The dark and gloomy fairy tale for adults by the melancholic and disappointed Oscar Wilde in the hands of the energetic and creative Ivana Vujić, at Easter, under bombs, and then, leaning on the ruins of the building next to the Television Belgrade building, takes on a completely different meaning with the first performance. Fortunately, it is only a dream, only an illusion, from which one can wake up, unlike reality, where one goes to sleep with alarm bells on. *The Star-Child* is therefore a play about absolute evil, about evil in man, but also about deliverance from evil. Interwoven with Christian charity, biblical scenography, carefully woven into mythical patterns, perhaps it is the right way for our children to experience catharsis – to become better people through strong emotions, tears, fear and pain, just like the tragic *Star-Child* himself. Perhaps the theatre is the only way to prepare children for reality and make them stronger... That is why the play *Star-Child* is the right one. It does not mislead or underestimate its little viewers, it does not spare them their feelings, but it gives them hope...

It is quite certain that at this performance there will not be the usual roaring, heckling, turning and yawning, common in the auditoriums of children's theatres. This play is not watched, but experienced breathlessly and it will probably be the children's first experience with tragedy, as a genre of drama. Parents and adults will feel the bitterness of the author and his personal tragedy. Different associations, thoughts, grief and admiration, all due to the efforts of the whole ensemble, and, even if existing only in the theatre, hope in the victory of good over evil will remain..."

Maja Volk, *The Star-Child*, *Ilustrovana politika*, Belgrade, May 8th, 1999

"The fact that actors always 'defend' the character to the end, and even take on his character, is confirmed by an episode from the Little Theatre "Duško Radović". Although it was the time of the bombing, free shows were played every day. One day, in the middle of the performance of *The Star-Child*, the sound of the siren was heard, the director Ivana Vujić recalls. Of course, we told the audience to leave the hall, however, everyone in the auditorium agreed to see the performance through to the end. The audience stayed, but some actors left! What should we do! We hastily decided to "take over" the roles. And you know what happened? As in life, the prince acted princely and stayed on stage, and the rabbit ran away!"

V. V. S., *The rabbit remains a rabbit*, *Večernje novosti*, Belgrade, February 8th, 2010, p. 19

"For the young actor Nenad Stojmenović (FDA), *Star Child* is a role he will remember for the rest of his life, not only because it gave him the chance to try his hand at the difficult genre of working on himself and his own moral principles, but also because he played it during wartime, just before the expected air alert announcement"

Dragana Bošković, *Fairy Tale from Life*, *Politika ekspres*, Belgrade, April 12th, 1999

In the night between April 22nd and April 23rd, 1999, the Belgrade Television building was bombed. The perpetrators of this terrible crime were not bothered by the proximity of the Children's Cultural Centre Belgrade, nor our Little Theatre "Duško Radović", nor the Russian Church, nor St. Mark's Church. That night, when sixteen innocent people who were on duty at their workplaces at Television Belgrade were killed, when the Television building was demolished, and our Little Theatre "Duško Radović", the Russian Church and St. Mark's Church were badly damaged, Rade Brzaković (third-year acting student at FDA), Gordan Kičić (fourth-year acting student) and the stage manager Zoran Lazić were on duty at the Theatre. It was just past two after midnight when it thundered. Dirt and dust flew in through the holes. We just looked at each other silently for about thirty seconds. It was clear to us what happened. Without thinking, we headed out. At that moment, smoke started billowing out from the corridor. I ran with Gordan Kičić towards the Television building. Moans and wails were heard, it looked terrible. Through the ruins and smoke we saw people hanging... we phoned the police and the manager Miroslav Aleksić, who arrived in ten minutes. We ran into the hall. It was full of smoke, but we did not see any flames anywhere. Later, older actors Zoran Miljković and Predrag Todorović arrived. Together, we determined that there was no fire, fortunately. We quickly brought searchlights that did not crack from the detonation on the terrace of the Radović Club, so that the firefighters could see the ruins in the darkness and go to rescue people again. A woman stood on the collapsed roof and called for help. I did not understand how she got there. People were lying around, some moaning pinned against the concrete barrier. The firefighter who was the first to climb the remains of the Television building found that there was an unexploded bomb in the concrete, so a new evacuation followed.

We started clearing the theatre. The scene looked like an apocalypse, with glass everywhere, and the layer was fifteen centimetres thick. The window frames were cracked even in the basement. In the morning, parts of assembly machines, half of a television master and video recorders were found on the roof of the building. Those who were up there also saw parts of human bodies... Fragments of shrapnel were also on all sides. Cleaning the building took days. We all participated in it. We were also helped by many of our friends and

by the students of the Faculty of Dramatic Arts who were playing in our plays. In order to protect the children, our audience, from these terrible scenes, we performed all our plays in the Tašmajdan Park. Our good and faithful audience was waiting for us every day at a certain place. Earlier than expected, the audience returned to the newly cleaned Little Theatre. They did not leave the performances even when the sound of siren was heard.

Zoran Lazić, the stage manager



Хусам АБЕД

Докторанд на Бат Спа Универзитету / Уједињено Краљевство

Саоснивач Позоришта лутака „Дафа“ / Чешка Република

„ПРЕДМЕТ“ КОЈИ СЕ ОПИРЕ

ПРЕДМЕТИ КОЈИ ЛИЧЕ НА ЉУДЕ: НАЧИНИ НА КОЈЕ СЕ ПРЕДМЕТИ
МОГУ ОДУПРЕТИ СТЕРЕОТИПИМА У ВЕЗИ С НЕКИМ КО СЕ НАЗИВА ИЗБЕГЛИЦА



1-2 War Maker, режија: Хусам Абед, Позориште „Дафа“, Праг, 2021,
фото: Позориште

Које је боје избеглица?

Када користимо лутку која је обојена тамном бојом, која личи на обојеног човека, да ли тада потпадамо под стереотипе? „Живео сам с Творцем рата (War Maker)... Ова прича није моја прича. Ова прича није наша прича. Или је то можда моја прича, а можда је то и наша прича.“ Мој наступ у представи *Творац рата* (War Maker, 2022) почиње овим речима. Године 2000. делио сам стан с Каримом Шахином (Karim Shaheen) у палестинском избегличком кампу Јармук за време социјалистичког режима Хафеза ел-Асада. Овај есеј анализира одабир предмета као метафора да личе на Карима и друге људе који су били приморани да напусте своје домове, и приказује креативан процес стварања представе *Творац рата*.

Ја: Није моја одлука: избеглички камп

Моји сведоци су ћутали. Да ли је све привремено? Одувек ми је био сан да чујем тишину. Шта ако бих могао да појачам све звукове око себе? Ја сам Палестинац. Не осећам своју тежину на земљи. Осећам се игнорисано. Осећам се фрагментирано. Не осећам се повезано с местима.

Припадам палестинској породици „избеглица по трећи пут“. На улазу у наш камп стоји натпис: „Палестински Бака ‘избеглички’ камп (Камп за хитне случајеве)“. Бака камп је највећи камп у Јордану и налази се северно од Амана. То је трећи у којем су живели моји баба и деда и мој отац од Катастрофе/Накба 1948. године. Били су евакуисани/ расељени из свог села Инаба у близини градова Лод и Рамла у камп Акабат Џабр близу Јерихона 1948. године, затим у камп Ал-Карамех 1967, и завршили су у кампу Бака 1968. године.

Деда ми је причао о годинама између 1948. и 1967, и о свом животу у кампу Акабат Џабр. Једном је рекао: „Деветнаест година проведених у кампу Акабат Џабр биле су лепше и драже мом срцу него један дан проведени у усраном кампу Бака у Јордану“. Помислио сам: „Ионако су оба кампови“. Рекао сам му: „Деда, али ниси остао“. Деда је ћутао. Склопио је шаке. Почео је да врти палчевима, уздахнуо је и спустио поглед.

Земљиште у Баки је у власништву јорданских породица које га изнајмљују Агенцији Уједињених нација за помоћ палестинским избеглицама (UNRWA). Људи у



кампу не поседују земљу. Знак на улазу у наш камп је био сведок томе. Иако је током година окрњен и зарђао, остаје метафора палестинског изгнанства и свакодневне борбе.

Древни митови! Модерни митови! Нисам био тамо да бих знао. Можда сам био тамо да знам. Можда не знам. Био сам тамо и знам... Био сам тамо и не знам!! Знаш, не знам... Рат!!! Трговина оружјем!!? Производимо и продајемо оружје. Не убијамо њиме, то није наша одговорност нити наша кривица. Исто тако, нисмо ни део проблема ни део решења. Нема потребе да осећамо стид нити кривицу. Други пљачкају куће. Један колонизатор је рекао након што је преузео половину једне породичне куће: „Ако ја то не урадим, то ће учинити неко други. То је нужно зло. Бар сам добар према вама“. У јапанском филму *Раиомон*, три сведока једног истог злочина деле своје приче. Публика је судија. У посети Археолошком музеју у Бахреину, пажњу су ми привукле хибридне статуе животињских/људских делова тела. Те статуе су биле део церемоније представљања онога што се веровало да је земља Дилмун цивилизације. Статуе су направљене да замене одсутног човека који, из неког разлога, није могао да буде у храму. Да ли се једна прича, што се више понавља, више задржава у главама људи, обликујући њихову машту? Занима ме како се различити наративи могу представити у позоришту. Шта ако је неки предмет сведок наше личне приче? Шта ако нас неки предмет представља? У овом есеју моји сведоци су предмети из мог детињства и сећања.

Он: Мој пријатељ Творац рата

Карим је визуелни уметник. У детињству је био сведок три рата: ирачко-иранског, Заливског и југословенских ратова. Депортован је из Сирије у Русију, захваљујући руској мафији, након што је оптужен за пљачку стана. Пратимо његову невероватну причу од Сирије, до Украјине, Румуније, Мађарске. Коначно стиже до САД да оствари свој сан и постане уметник визуелних ефеката за научно-фантастичне филмове. Заливски рат 1990. године га је више заинтересовао за овај жанр.

Он: Лудак из кампа Јармук или „Ја сам творац рата!“, рекао је.

Да ли знате какав је осећај живети са Творцем рата? Делио сам стан са К. Ш. 2000. године у палестинском кампу Јармук током режима Хафеза ел-Асада. Једне ноћи нисам могао да спавам, па сам кренуо да купим ајран. Обично ми је помагало да заспим. Лудак је викнуо: „Ја сам Творац рата! Знају ли ти Ирачани да воде ратове? Знају ли ти Либијци да ратују?!“ У то време нисам знао да ће ми ове речи остати у памћењу више од две деценије, не дајући ми да спавам и инспиришући моју представу *Творац рата*. „Сваки пут када ме је пио, подсетио бих га на лудака из кампа Јармук“, радосно каже ајран.

Да ли је лудак из кампа Јармук био човек који се бори за слободу? Или човек који је изгубио своје вољене? Да ли је остао без својих мачака због побуњеника? Да ли је управо напустио свој политички затвор? Да ли је покушавао да превари своје сећање, да избалансира моћ тврдећи да је он Творац рата? Чекај мало! Ко води ратове? Да ли су ратне халуцинације бескрајне? Ајран ме проклиње што постављам таква питања – „од овог тренутка, ти си Творац рата“.

Оно: Креативни процес

Током пандемије, покренуто питањем ко води ратове, дело *Творац рата* у продукцији Позоришта лутака „Дафа“, уз подршку Арапског фонда за уметност и културу (AFAC – Arab Fund for Art and Culture)/Либан, заживело је и адаптирано је као кратки филм у режији Катарине Цакове, уз подршку А. М. Катан фондације/Палестина. *Творац рата* је портрет Палестинца по имену Карим Шахин намењен западној публици како би се подигла свест о свету других. У делу се наглашава његов сан да постане уметник визуелних ефеката за научно-фантастичне филмове. Ова представа је путовање у Каримове снове и заблуде. Пошто је живео у сталном егзилу, његов живот је на раскрсници. У детињству је прошао кроз три рата: иранско-ирачки, Заливски, југословенске ратове и његова породица је доживела израелску окупацију Газе/Палестине. Представа користи разне предмете као метафоре, минијатуре, технику биоскопа и завршава се инсталацијом. Позива публику на сцену како би се више сазнало о главном лику кроз потрагу за фотографијама и неким скривеним успоменама у коферима.

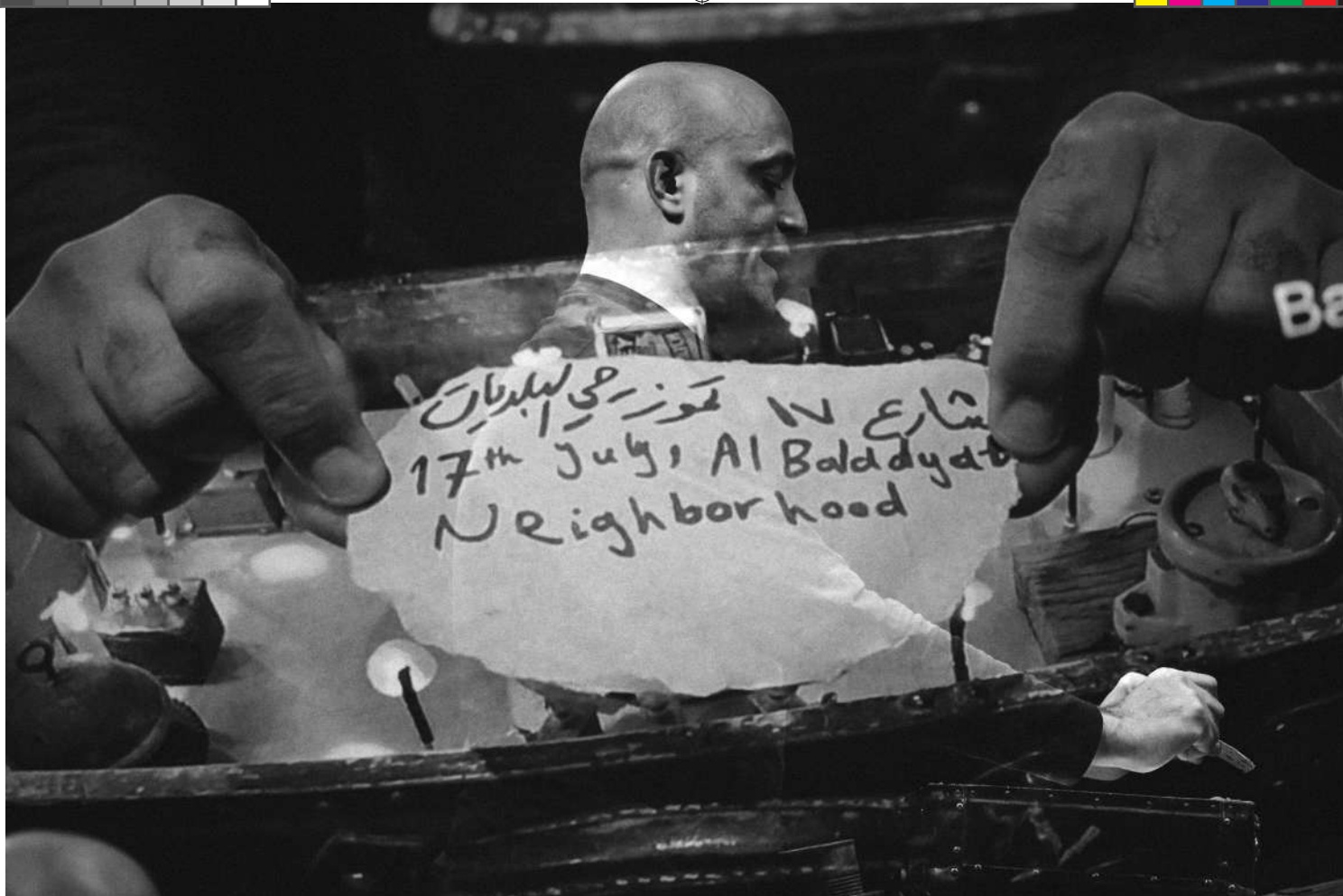
Зашто метафоре? Предмети у позоришној представи доприносе изражавању; ипак, као метафоре, много се ослањају на своје значење, контекст и заједничко основно знање публике. Приликом грађења метафоре не ослањамо се само на физички изглед предмета. Морамо да проширимо своју машту. Током процеса стварања, када радимо с предметима и материјалима, потребно је да видимо предмете/материјале како стоје сами, да разумемо њихово значење, да их додирнемо и осетимо затворених очију, да видимо предмет унутар контекста, у односу на друге предмете/тела/простор/публику, да видимо шта је унутар предмета, шта је иза, испод и изнад површине. Треба трагати за метафорама, за могућностима скривања и откривања, за могућностима скривања тајни унутар предмета, за могућим трансформацијама материјала. Морамо ослушквати и пустити материјал да делује. За стварање/грађење метафоре коришћењем предмета можда ће бити потребан процес увођења, конвенција и дељење основног знања с публиком. Метафоре у луткарству могу да допру до већег броја публике, док је симболика ограничена јер је повезана са специфичним културним конотацијама и асоцијацијама.

Када луткари додирују, они осећају и дају вредност пронађеном и свакодневном предмету, и начин на који посматрају/држе/грабе/приступају/презентују/позиционирају предмет, којом брзином, с каквом намером, све то може створити/оставити утисак и пренети значење. На пример: држим шибице које представљају народ Багдада међу прстима отвореног длана и палим те шибице током сцене иранско-ирачког рата. Овај чин има два нивоа перцепције: у првом, длан постаје пејзаж/земља за шибице, и ту моје тело служи и хуманизује предмет, а у другом нивоу удвостручујем претњу да ћу бити опечен излагањем свог тела. Овај насилни чин би се другачије перципирао да сам другачије држао шибице. Свакодневни предмети су лиминални ентитети, носиоци сећања, играју се на границама између стварности и маште и имају потенцијал да одвоје публику од времена.

У делу *Творац рата*, материјали и пронађени предмети метафорички представљају Карима Шахина. На пример, дозволите ми да објасним сцену: једна шибица представља Карима. Током иранско-ирачког рата, шибица посматра ратну машину, прелазећи улице Багдада. Пита публику: Да ли сам ја творац рата?! Као да питамо: може ли шибица бити творац рата? Роберт Смолик, чешки концептуални уметник, сценограф и луткар, прокоментарисао је: „Сматрам да је логично да је он био шибица која се пита може ли бити творац рата“. Овај специфични тренутак нам омогућава да сагледамо материјал. Употреба шибица отвара могућности других значења и утисака; ватру често видимо као опасност, али и као извор светлости, водич, „светлост свеће“, топлину и заклон. Шибица је крхка материја коју можемо покидати, уништити, сломити, запалити и претворити у пепео и може оставити трагове. Она представља избеглице јер нам показује њихову крхку стварност и како рат може уништити и променити њихову стварност, животе и судбине.

Из практичних разлога, дело *Творац рата* не користи личне артефакте нити иконе, фотографије или видео-записе, већ проналази предмете као што су војне кутије, кофери и зарђале конзерве. У ствари, док је у бекству с ранцем на леђима, Карим није могао да носи много личних ствари са собом. Много сам разговарао с Каримом, који сада живи у САД, током читавог процеса стварања. Поздравио је идеју коришћења пронађених предмета. Заједно са Астрид Мендес, уметничком директорком *Творца рата*, одлучили смо да користимо кућне и кухињске предмете како бисмо створили интиман осећај амбијента налик на дом који шири љубав, топлину и доброту. Користили смо шибице да представимо Карима и његову породицу.





2

Позориште се игра контрастима и противречностима. „Живот је једноставан. Понекад је тежак. Ништа не траје вечно. Човек треба да се труди“, рекао је мој пријатељ Карим. Током Заливског рата, његов пријатељ је остао без руке. Карим, дете, прокоментарисао је: „Треба ти само једна рука да једеш кокице“. Желео је да направи роботску руку за свог пријатеља, као што је видео у филмовима. Како је могуће да креативност и хумор расту током рата? Да ли је то нека врста отпора или декларација да сте још живи?

Зашто би људи били заинтригирани да чују причу о човеку кога никада у животу неће упознати нити видети? Представа *Творац рата* нуди причу о еманципацији, доследности, љубави, очају, разочарењу, жељи да се испуни животни сан и о неуспеху на том путу. То је прича о човеку повезаном са свим местима и ни с једним. Он је самоуверен, потцењује себе, снажан, крхак и рањив. Он може бити свако од нас. Занима ме проналажење различитих наратива у позоришту. „У многим земљама у које је отишао, дошло је до рата. Да ли је он био Творац рата?“ Како изразити такво питање у позоришној представи која користи предмете? Користили смо шибицу обојену у плаво као метафору за њега. На неки начин, шибица је обојена да не може да се запали. Али, ипак се може запалити и уништити јер је то крхки материјал. Како приказати смрт у позоришту? Шта предмет може да ради другачије од своје функције? Каримов отац је умро. Запалио сам шибицу, сломио је, а затим је убацио у малу црну кутију: ковчег.

„Ово је прича о проклетству Карима Шахина. Можда је и о мом проклетству. А можда је и о нашем проклетству.“ Представа се завршава овим речима. Шта је јединствено у Каримовој причи? Зашто смо радили на његовој причи? *Творац рата* нас подсећа на многе људе који су остали на раскршћу путева. Каримова прича може бити прича било кога. Шта ако смо сви шибице и мислимо да смо „творци рата“? Да ли то мења начин на који се етички и политички бавимо причом? Како да приближимо публици сложена искуства Карима и сличних људи који су приморани да напусте своје домове? Размишљам о томе како да користим предмете као метафоре, јер они имају потенцијал да додају вишеслојна значења и да се одупру стереотипима.



Husam ABED

PhD student at Bath Spa University / UK
Co-founder of Dafa Puppet Theatre / Czech Republic

THE RESISTING "OBJECT"

OBJECTS RESEMBLING HUMANS: WAYS IN WHICH OBJECTS MAY RESIST STEREOTYPES AROUND SOMEONE WHO IS CALLED "REFUGEE"

What is the colour of "a refugee"?

When we use a puppet with a dark-painted colour resembling a coloured man, are we falling into stereotypes? "I lived with a War Maker ... This story is not my story. This story is not our story. Or maybe it's my story, and maybe it's our story also." My solo performance *War Maker* (2022) began with these lines. In 2000, I shared a flat with Karim Shaheen at Yarmouk Palestinian refugee camp during the socialist Hafez Al Asad regime. This article analyses selecting objects as metaphors to resemble Karim and other people forced to leave their homes, and reflects on the creative process of *War Maker*.

Me: Not my decision: a refugee camp

My witnesses stayed silent. Is everything temporary!? It has always been my dream to hear silence. What if I could magnify all sounds around me? I am a Palestinian man. I don't feel my weight on the ground. I do feel ignored. I do feel fragmented. I don't feel connected to places.

I belong to a "third-time" Palestinian "refugee" family. At the entrance to our camp, it reads: "Baq'a Palestinian "Refugee" Camp (Emergency Camp)". Baqa'a Camp is the largest camp in Jordan, located north of Amman. It is the third camp that my grandparents and my father have lived in since the Catastrophe / Nakba of 1948. They were evacuated / displaced from their village of Innaba near the cities of Lod and Ramla to Aqabat Jabr Camp near Jericho in 1948, then to Al-Karamah Camp in 1967 and ended up in Baqa'a in 1968.

My grandfather used to tell me about the years between 1948 and 1967, and his life at Aqabat Jabr Camp. Once, he said: "19 years in Aqabat Jabr Camp were more beautiful in my heart than one day in the shitty Baqa'a Camp in Jordan." In my mind, I thought: "Both are camps anyway". I told him: "Grandpa, but you did not stay." My grandfather kept silent. His hands clasped together. He started circling his two thumbs, sighed and kept his gaze to the ground.

The land in Baqa'a is owned by Jordanian families, who rent it to UNRWA. People in the camp do not own the land. The sign at the entrance to our camp was a living witness. Although it has eroded and rusted over the years, it remains a metaphor for Palestinian exile and daily struggle.

Ancient myths! Modern myths! I wasn't there to know. Maybe I was there to know. Maybe I don't know. I was there and I know... I was there and I don't know!! I know, I don't know ... War!!! The arms trade!!? We produce and sell weapons. We don't kill with them, it's not our responsibility or our fault. Likewise, we are neither a part of the problem nor part of the solution. There is no need to feel ashamed or guilty. Others rob houses. A colonizer said after taking over half of their family house: "If I don't do it, someone else will. It's a necessary evil. At least I am good with you." In Japanese film *Rashomon*, three witnesses of one crime are sharing their narratives. The judge is the audience. In a visit to the Museum of Archaeology in Bahrain, hybrid statues of animal/human body parts took my attention. Those statues were part of a representation ceremony in what believed to be the Dilmun land. The statues were made to substitute an absent man, who could not attend the temple for some reason. Does a singular narrative, the more repeated, the more it sticks in people's minds, shaping their imagination? I am interested in how different narratives can be presented in theatre. What if an object is a witness to our personal story? What if an object is representing us? In this essay, my witnesses are objects from my childhood and memory.

He: My friend the War Maker

Karim is a visual artist, holds an Egyptian document for Palestinian refugees. He witnessed three wars in his childhood: Iraq-Iran, Gulf and Yugoslav Wars. He was deported from Syria to Russia, thanks to the Russian Mafia, after being accused of robbing a flat. From Russia, to Ukraine, to Romania, to Hungary, we follow his unbelievable story. Finally, he arrives in the USA, to pursue his dream of becoming a visual effects artist for sci-fi movies. The Gulf War in 1990 made him more interested in this genre.

He: The madman of Yarmouk camp, or "I am the War-Maker!" He said.

Do you know how it feels to live with a *War Maker*? In 2000, I shared a flat with K.S. in the Yarmouk Palestinian camp during the Hafez al-Assad regime. One night, I couldn't sleep, so I went for a walk to buy Ayran milk. It usually helped me sleep. A madman shouted: "I am the *War Maker*! Do those Iraqis know how to wage wars? Do those Libyans know how to make wars?!" At the time, I didn't know that these words would remain in my mind for more than two decades, making me feel sleepless, and inspiring my performance, *War-Maker*. "Every time he drank me, I reminded him of the madman of Yarmouk camp." Ayran milk said in joy.



War Maker, director: Husam Abed, Dafa Theatre, Prague, 2021, photo: Dafa Theater





Was the madman of Yarmook camp, a man who is fighting for freedom? Or a man who lost his beloved ones? Was he a man who lost his cats under the rebel? Did he just leave his political prison? Did he try to trick his memory, to balance power, by claiming that he is the *War Maker*? Wait a minute! Who wages the wars? Are the hallucinations of war endless? Ayran milk puts a curse on me for asking such questions: "from this moment, you are the War-Maker."

It: Creative Process:

During the pandemic, moved by the question: Who wages the wars? *War Maker*, produced by Dafa Puppet Theatre, with the support of Arab Fund for Art and Culture (AFAC) / Lebanon, came to life and was adapted as a short film directed by Katarina Cakova, supported by A. M. Qattan Foundation /Palestine. *War Maker* is a portrayal of a Palestinian man named Karim Shaheen to Western audiences to raise awareness of the world of others. It highlights his dream of becoming a sci-fi movies' visual effects' artist. This show is a voyage into Karim's dreams and delusions. Having lived within an ongoing exile, Karim's life is standing at the crossroads: He passed through three wars in his childhood: Iran-Iraq war, Gulf War, Yugoslavia war and his family experienced the Israeli occupation of Gaza/Palestine. The performance uses objects as metaphors, miniatures, live-cinema technique and ends with an installation. It invites audience members to the stage; to learn more about the main character through searching for photos and some hidden memories inside suitcases.

Why metaphors? Objects, in a theatre performance, thrive to express; yet, as metaphors, they rely a lot on their materiality, the context and the shared fundamental knowledge of audiences. When building a metaphor; we rely not only on the physical appearance of the object. So we need to extend our imagination. During the process of creation, when we work with objects and materials, we need to see the objects/materials standing alone, to understand their materiality, to touch and sense them with folded eyes, to see the object within a context, in relation to other objects/bodies/space/audience, to see what is inside the object, what is behind, beneath and under the surface. We need to search for metamorphosis, for possibilities of hiding and revealing, for possibilities of hiding secrets within the object, for possible materials' transformations. We need to listen and let the material act. To create/build a metaphor by using an object this might need a process of introduction, a convention and sharing fundamental knowledge with the audience. Metaphors in puppetry are able to reach more audience, while symbolism is limited since it's connected to specific cultural connotations and associations.

When puppeteers touch, sense and give a value to a found and daily object, the way they look/touch/hold/grab/approach/present/position the object, in which speed, in what kind of intention, this all can create/leave/make an impression and convey a meaning as well. For example: holding matches representing the people of Baghdad in between my fingers with an open palm and burning the matches during the Iran-Iraq War scene. This act has two levels of perception: first: the palm becomes a landscape/land for the matches, I objectify my body to serve and humanise the object, second: I double the threat of being burnt by exposing my body. This violence act would be perceived differently if I would be holding the matches differently. Daily objects are liminal entities, memory holders, play on the boundaries between reality and imagination and carry the potential to break the audience out of time.

In *War Maker* materials and found objects represent Karim Shaheen metaphorically. For example: let me introduce a scene: a match stick is representing Karim. During Iran Iraq war, a match is observing the war machine, crossing the streets of Baghdad. He asks the audience: Am I a war Maker?! As if we ask: can the match be a War Maker? Robert Smolik, a Czech conceptual artist, stage designer and puppeteer; he commented: "I find it logical that he was a match thinking if he would be the War Maker". This specific moment allows for us to see the material stands alone. Using the matches opens other meanings and impressions; we often see fire as a danger, but also as a light/intimacy provider, a guide, "a candle's light", a warmth and shelter. The match is a fragile matter we can tear, destroy, break, burn, transform it into ashes and it can leave traces. A match represents refugees since it shows us the fragile reality of refugees and how the war would crush and change their realities, lives and destinies.

For practical reasons, *War Maker* did not use personal artefacts or icons: photos or videos, but found objects like: military boxes, suitcases and rusted cans. In fact, being on the run, holding a backpack, Karim could not carry many of his personal belongings with him. I had many chats with Karim, who now lives in the USA, throughout the whole creation process. He welcomed the idea of using found objects. With Astrid Mendez, the art director of *War Maker*, we decided to use home and kitchen items to create an intimate feeling of a home-like environment that spreads love, warmth and kindness. We used matches to stand in for Karim and his family.

Theatre plays with contrasts and contradictions. "Life is simple. Sometimes it is hard. Nothing lasts forever. Man should keep on trying," my friend Karim said. During the Gulf war, his friend lost his arm. Karim, the child, commented: "You only need one arm to eat popcorn". He wanted to make a robotic arm for his friend, as he has seen in the movies. How is it possible for creativity and humour to grow during wartimes? Is it a kind of resistance or declaration that you are still alive?

Why should people be intrigued to hear a story of a man they will never meet or see in their lives? *War Maker* performance offers a story of emancipation, consistency, love, despair, disappointment, a desire to fulfil a life-dream and failing on the way. A story of a man connected to all places and nowhere. He is confident, underestimating himself, strong, fragile and vulnerable. He can be anyone of us. I am interested in finding different narratives in theatre. "In many countries he went to, war occurred. Was he a *War Maker*?" How to express such a question in an object theatre performance? We used a match painted with blue colour as a metaphor for him. In a way, the match was painted so it can't make fire. But it can be burnt and demolished since it's a fragile material. How to show death in a theatre? What can the object do differently than its function? Karim's father died. I burnt a match, broke it, then inserted it inside a small black box: a coffin.

"This story is about the curse of Karim Shaheen. Maybe it is about my curse. And maybe it is about our curse also." The performance ends with these lines. What is unique about Karim's story? Why did we work on his story? *War Maker* reminds us of many people who were left behind, at the crossroads. Karim's story could be the story of anyone. What if we all were the match ourselves; thinking we are the "War Makers?" Does it change how ethically and politically we engage with the story? How do we bring the audience closer to the complex experiences of Karim and similar people forced to leave their homes? I think of how to use objects as metaphors, since they carry the potential to add multilayer meanings and resist stereotypes.



Дидије ПЛАСАР

Професор позоришних студија, Универзитет „Пол Валери“, Монпеље

ЛУТКАРСТВО ЗА ТОТАЛНИ РАТ: ФРАНЦУСКЕ И НЕМАЧКЕ ЛУТКАРСКЕ ПРЕДСТАВЕ У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

Дидије Пласар Луткарство за тотални рат: Француске и немачке луткарске представе у Првом светском рату. Представљање различитости у луткарству и извођачким објектима. Овај пројекат је финансиран од стране Европског истраживачког савета (ERC) у оквиру програма Европске уније. Уредништво Џон Бел, Метју Ајзак Коен, Јунгминг Сонг, април 2020, Сторс, Конектикат, САД. (hal04619362)
https://digitalcommons.lib.uconn.edu/ballinst_alterity/6

*War, children, it's just a shot away,
A shot away.
Mick Jagger & Keith Richards
Gimme Shelter (1969)*

Почетком 20. века, позоришта марионета и лутака су још увек била дубоко укоренења у регионалним културама у многим деловима Европе. Неколико деценија раније, обрађала су се онима који ће постати њихова циљна публика током већег дела 20. века: младима. Због овог двоструког позиционирања, као локална забава и као позориште за децу, луткарство је добар пример ширења такозваног *bourrage de crânes*, националистичке пропаганде коју су оркестрирале владе и штампа током Првог светског рата, и његовог утицаја на целокупно становништво. То открива колико се овај *bourrage de crânes* проширио у свакодневном животу, код свих узраста и код свих друштвених слојева, правећи бојно поље од најбезазленије забаве. Први светски рат није био само први глобални рат: био је и први тотални рат, што је значило да су све снаге и сви ресурси нација које су учествовале у њему биле мобилисане у службу ратовања. Читаво становништво, и војно и цивилно, било је у потпуности ангажовано у овом сукобу.

Позоришта лутака и марионета нису могла остати ван ових догађаја. Луткари су позивани на служење војног рока. Њихова места извођења, од којих су се многа налазила у зонама фронта у Белгији и северној Француској, затворена су или уништена. Представе позоришта лутака или позоришта сенки често су одржаване у задњим линијама фронта, војним болницама и затворским логорима: понекад од стране професионалних уметника, али и од стране аматера, са силуетама направљеним од дасака или картона, с главама грубо обликованим од глине или исклесаним у кречњаку или комаду дрвета. Пукови из околине Лиона имали су главу Гињола на својој застави, а један од њих је чак направио и своју позоришну сцену која је пратила овај пук у свим кретањима дуж линије фронта.

Иза линија фронта, у јавним баштама и на улицама, деца су присуствовала луткарским представама у којима су њихови познати хероји обукли униформе и заменили Гињолов штап пушком. Непосредно након што је објављен рат између Немачке и Француске у августу 1914. године, луткар Гастон Кони (Gaston Cony) променио је назив своје позоришне сцене „Jardin public des Buttes-Chaumont“ у Паризу: постала је „Guignol de la guerre“ (Гињол у рату). Тамо су свакодневно извођене представе Конијевог ратнохушкачког и патриотског репертоара за децу и породице, укључујући дела *Guignol dans les tranchées* (Гињол у рововима), *Guignol contre les jouets boches* (Гињол против Бош играчака), или *L'Espion du Kaiser* (Кајзеров шпијун). Неке од његових драма објављене су у *Artistique-Revue*, месечној брошури коју је Кони уређивао преко свог удружења „Nos marionettes“, професионалне организације луткара чији су покровитељи били председник Француске Ремон Поенкаре и краљ Белгије. Њиховим објављивањем у *Artistique-Revue*, и други луткари су могли да изводе драме Гастона Конија – чак и у рововима. У области Лиона, драме у којима је Гињол приказан као војник писали су и објављивали луткар Денис Валентин или опат Антоан Гранжан.

У земљама немачког говорног подручја, лик Касперла је такође био укључен у нови репертоар у коме се борио против непријатеља Централних сила. Аустријски писац Фриц Оберндорфер и Немци А. Рендлес, Феликс Ренклер, Ернст Хајнрих Бетге и Адолф Фелкер написали су и објавили драме као што су *Kasperl als Rekrut* (Касперл као регрут), *Kasperle auf Varposten* (Касперл на предстражи) или *Kasperl und die Metallsammlung* (Касперл и колекција метала).¹

¹ Захваљујући проф. Беатрикс Милер Кампел (Универзитет у Грацу) и њеним студентима, све ове представе су сада доступне на мрежи у *Kasperl-Bibliothek*: lithes.uni-graz.at/texte.html.



Слика 1: Лик Мегре „Гињол поали“, цртеж за насловну страну *Artistique-Revue*, 1918, јавно доступна фотографија / Figure 1. Luc Mégret. “Guignol Poilu” (1918). Drawing for the book cover of *Artistique-Revue*, 1918. Image in the public domain



Слика 2: Гастон Кони и Жан Кулон. Гињол у рату (1914). Разгледница штампана у Лиону током Првог светског рата, јавно доступна фотографија / Figure 2: Gaston Cony and Jean Coulon. "Le Guignol de la Guerre" (1914). Postcard published in Lyon during WWI. Image in the public domain.

Много више представа за лутке и марионете је несумњиво написано и изведено у овим земљама током рата. Али веома мали број луткара је имао прилику да објави своје драме: већина њих је чувала рукописе својих дела, користећи, на пример, школске свеске које су ретко долазиле до нас. Стога су штампане књиге и брошуре претходно поменутих драма Конија, Валентина, Гранжана, Оберндорфера, Рендлеса, Ренклера, Бедгеа или Фелкера главни документи којима располажемо како бисмо анализирали трансформацију луткарске драматургије током Првог светског рата. Не смеју се сматрати представницима „традиционалног“ луткарског позоришта јер спадају у полукњижевни репертоар. Наиме, то су драме написане без простора за импровизацију, направљене су по моделу позоришта за глумце и понекад користе дијалоге у стиху. Али то нису књижевне драме јер су њихови аутори били углавном писци аматери, а ове драме су њихова једина штампана дела.² Са социолошке тачке гледишта, ови луткари и драматурзи више нису долазили из нижих класа, као у многим деловима Европе, већ пре из средње класе.

Налазећи се на граници између популарног позоришта и књижевног репертоара, ове ратне драме написане за Гињола и Касперла ипак представљају веома богат и занимљив материјал. Показују нам како се регионалне и комичне личности могу трансформисати у националне хероје и послужити као узор за њихову младу публику – ово ће бити моје прво гледиште. Друго гледиште ће бити посвећено различитим начинима на које су непријатељи представљени. И на крају, анализираћу како су ова дела била под снажним утицајем расистичких идеологија 19. века.

Локални ликови и национални хероји

Током 19. века, позоришта лутака и марионета била су уско повезана са изградњом регионалних идентитета, и главни ликови су често бирани међу локалним херојима. Пол Фурнел би, на пример, могао да покаже колико је репертоар за Гињола у Лиону, под утицајем „Académie du Gourguillon“ (основане 1879. године), све више попримао језичке посебности које се нису могле наћи у најстаријим драмама.³ У земљама немачког говорног подручја, ширењем бечког Каспера замењени су некадашњи *lustige Figuren* (комични ликови) Хансвурст, Харлекин, или Бернардон, и готово истовремено су настале и многе локалне варијације: баварски Касперл, швапски Касперле, хамбуршки Каспер Пученеле, и многи други. Ови ликови су постали симболи регионалних идентитета и гласноговорници својих дијалеката.

Први светски рат је навео ауторе луткарских представа да превазиђу ове локалне записе, а њиховим протагонистима је дао националну судбину. Ово је била прва драматуршка функција непријатеља, кроз однос који је увек био асиметричан: док је јунак задржавао свој локални идентитет, морао је да се бори против непријатеља који су представљали читаве нације. Гињол од Лиона се борио против Немаца, хамбуршки Каспер Пученеле се борио против Француза, Енглеца, Италијана или Руса, све само дефинисано кроз карикирани особине које су наводно карактерисале ове нације – „ходајуће апстракције“, могли бисмо рећи, позајмљујући речи Алфреда Жарија.

Различити драматуршки процеси помогли су да се Гињол и Каспер трансформишу у националне хероје. Један од њих је била њихова гласно изражена патриотска посвећеност, пратећи ратнохушкачку традицију коју је све више националистичких идеологија већ усадило у репертоаре позоришта лутака и марионета пре рата. Али, још један важан процес, и то трајнији, била је трансформација карактера протагониста. Следећи примере италијанске Пулчинеле и многих других популарних хероја, Гињол и Каспер су првобитно били непослушни и дрски ликови, нерадо су пристајали да се потчине било каквом облику моћи или ауторитету. У последњим деценијама 19. века, услед прогресивног претварања луткарства у забаву за децу, морали су да постану морално прихватљивији. Ови бивши браниоци и осветници слуга против господара, сиромашних против богатих, слабих против моћних, прогресивно усвајају грађанске породичне вредности како би били прихваћени као васпитачи деце.

Након објаве рата, ово довођење двојице протагониста било је убрзано и интензивирао. Њихова морална трансформација је чак послужила као централна тема за неке драме. У *Kasperl als Rekrut* (1921) од Рендлеса, Касперл је десет дана провео у затвору због непослушности. Аустријанац Фриц Оберндорфер, када је објављивао своје драме, поделио их је у три групе. У првој групи Касперл се појављује као *leichtsinig* (безбрижан), какав је традиционално и био; у другој групи постаје *wacker* (храбар) и добар патриота; у трећој групи се претвара у *Zauberer* (мађионичара), Фаустовог пратиоца и, самим тим, националног хероја.⁴ Први Касперл, који

² Осим можда Гастона Конија, због великог броја његових дела (више од 40 драма) и његове воље да буде у потпуности признат као писац; био је члан „Société des Auteurs“, „Société des Gens de Lettres“ и „Société des Poètes Français“.

³ Видети: Fournel (1981), 64–68 и 159–73.

⁴ Од 1871. године, Фауст се сматра позитивним ликом у националистичким круговима јер је симболизовао потребу за самопревазилажењем. Видети: Zechner (2011).



жели да оде у гостионицу и попије пиће, хоће да се реши своје жене тако што покушава да је прода као гомилу старог гвожђа; други Касперл побеђује ратне профитере; а трећи Касперл лети на цепелину да бомбардује Лондон и побеђује Џона Була и Арлекина.

Гињолова трансформација је била очигледна и у репертоару Гастона Конија и његовог *Гињола у рату*. Иако су париски „гињолисти“ одавно избрисали сваку референцу на Лион у својим представама, Кони је увео новину приписивањем националне судбине Гињолу с веома наглашеним шовинизмом и германофобијом. Жан-Емил Бајар (1918) је написао у *Artistique-Revue*: „Од сада, Гињол од Лиона, који је постао париски *titi*, синтетиче француски дух, ревидиран, исправљен, увећан и овековечен почевши од 4. августа 1914. године“. Други сарадник овог часописа, Ги де Терамо (1918), дао је лутки аутентично уверење о томе да је Француз: Гињол Гастона Конија, у Бит-Шомону, постао је ратник. Он је *poilu* (Чупавко – популаран назив за француског војника)).

Али, иако има униформу плаве боје хоризонта и поносно носи *képi* на углу уха, није изгубио ништа од своје заједљивости и доброг расположења. Задржао је популарност, свој галски полет, додајући нешто више, а то је патриотско осећање. И то је душа гомиле људи која наставља да говори кроз његова уста. У стара времена, испод донекле еманципованог изгледа, он је већ имао осећај за своју расу. Сада је, као и сви његови сународници, доживео велики шок и његова весела филозофија, директно наслеђе од Раблеа, осликана је јаком нијансом јавног духа (видети слику 1).

Чак се и у Лиону могла уочити ова трансформација локалне личности у националног хероја – на пример, када Гињол, Гнафрон и Маделон певају војни марш „Le Régiment de Sambre-et Meuse“ у драми *La Fin de la guerre (Крај рата)* од Гранжана (1916), идентификују се као *fiers enfants de la Gaule (поносна деца Галије)*. Касперлове и Гињолове шале су стога представљене само као сећања, младалачке грешке које су морали да поричу доласком рата. У Конијевом делу *Guignol poilu* (1919), на пример, Гињол мора да се реши судије и двојице жандарма који би га, с обзиром на то да желе да га стрпају у затвор због његових младалачких прекршаја, спречили да се бори против „Boches“ (the Fritz (Немаца)) како би се рехабилитовао. На граници између ова два идентитета, као бивши несташни клинац и потпуно нови регрут, али некако задржавајући везу с детињством,⁵ јунак је модел младим гледаоцима, нека врста старијег брата који им показује пут којим треба да га прате. Када се најдрскија особа посвети заједничкој ствари, када најбунтовнији може да се нађе у војсци, то је знак да цела нација мора да устане „као један“⁶ против непријатеља (Völckers 1914, 5).

Лица непријатеља

Први светски рат је заиста био рат између нација, а не само између војски. У страху да не буду на мети снајпера током инвазије на Белгију у августу 1914. године, немачка војска је убила неколико хиљада цивила – мушкараца, жена и деце – и спалила им куће. Оружани сукоб је од самог почетка био рат против читавог становништва, а то је касније и потврђено бомбардовањем градова и уништавањем инфраструктуре. Ове злоупотребе, које су нашироко коментарисане и увећаване у штампи, појачала је ратнохушкачка пропаганда која је говорила да је рат свачија дужност, како оних у позадини тако и оних на линији фронта.

Луткарски репертоар је такође ширио идеју да се читаве популације – цивили и војне снаге – боре заједно. У драми Феликса Ренкера (1918) *Kasperl zieht in den Krieg (Касперл иде у рат)*, Касперл, чим је рат објављен, почиње напад на три цивила: Руса који покушава да се врати у своју земљу, француског кројача који живи у Немачкој и енглеског туристу који је у посети. Сва тројица су жестоко претучени као „непријатељи“. Ни комшијски односи ни комерцијални уговори не могу да преживе ову експлозију ксенофобије. „Зашто си ти Француз?“, пита Касперл кројача на углу његове улице. Само из тог разлога му не плаћа панталоне које је наручио, и туче га.

Странци који су населили земљу пре рата изазвали су посебну сумњу јер је њихова ситуација била у супротности с поједностављеним категоријама националистичке идеологије: они су могли бити само издајце, или шпијуни, са инхерентном дволичношћу. У Конијевој драми *Guignol en sentinelle (Гињол стражар)*, протагониста разоткрива Немца, свог комшију из Париза који се маскирао у *поали* како би шпијунирао француске трупе:

ГИЊОЛ: [...] Како се зовеш?

ПОАЛИ СА ШТАПОМ: Пол Фирмен.

ГИЊОЛ, *ударац штапом*: То није тачно. Твоје име је Лудвиг Шварц... Живео си у Паризу пет година, у улици Chat-qui-rêche. Препознао сам твој глас када си рекао: Победа! И приметио сам, иако је мрачно, да си плавокос и да имаш четвртасту главу. На крају, оно што сам пре свега могао да препознам је твоје лице слуге. Да, био си слуга господина Грипардена! Он је био мој комшија! Зар ме не препознајеш?

У драми Паула Врида (1924) *Каспер у Русији*, Каспер Пученеле упознаје руског војника који говори дијалектом Хамбурга јер је пет година радио у тамошњим бродоградилштима. То је очигледно разлог зашто овог Руса лако убеђују да се преда, поведен Касперловим обећањем доброг obroка, и зашто открива да долази велики кнез Русије.

Већина приказивања непријатеља је, међутим, много једноставнија. Приказани су на три различита начина. У репертоарима немачког говорног подручја обично се користи један симболичан лик за целу нацију. Неке од ових личности су већ имале дугу историју као, на пример, Џон Бул за Енглеску или Арлекино за Италију; али неки су измишљени за посебне прилике, као што је Апсинт који представља Француску, Бифтек или Новац за Енглеску, или Вотки или Водки за Русију (Völckers 1914). Радња је чисто алегоријска, укључује традиционалне ликове Касперловог репертоара (Баку, Ђавола, Чудовиште, Смрт), или заштитне ликове немачког идентитета (Царски орао, Deutscher Michel). Ти ликови су исти они који се користе у карикатурама, шалама и сатиричним новинама: једна особина, као што је империјалистичка похлепа за Енглеза, или пијанство за Руса, и неки додаци (шкотски килт и врећа новца, шапка и флаша) довољни су за означавање различитих нација.

Француски луткари и писци су, са своје стране, радије постављали на сцену стварне личности да персонификују непријатеља – пре свега немачког кајзера Вилхелма II и његовог старијег сина, престолонаследника Вилхелма фон Хоенцолерна. У Гранжановој (1916) драми *La Fin de la guerre (Крај рата)*, два војна команданта, Александар фон Клук и Ерих фон Фалкенхајн, долазе заједно с Кајзером и Престолонаследником. Гињол их је све жестоко претукао и заробио, и предао их маршалу Жофру.

У Паризу је Конијев репертоар све више користио ове ликове: у *Guignol vengeur (Гињол осветник)* (Cony и Achille, 1919), херој убија Кајзера у Холандији где је овај побегао у новембру 1918. године. У *Guignol, fantoches et Cie (Гињол, лутке и компанија)* (Cony и Mégret, 1919), савезничке силе су му доделиле дужност да казни Кајзера и четрнаест ратних злочинаца, који су сви појединачно именовани:

ГИЊОЛ: [...] Ох! Хајде брзо да реагујемо! Још њих девет за батине! (Читајући:) Мајор фон Булов! (Овај долази – Гињол га одмах туче.) Стрељали сте 50 цивила! – Пуцање у цивиле, да ли је то цивилизација? Излази! (Иста радња – Читајући:) Генерал Олсен

⁵ Касперл често задржава своје детињасте црте. У драмама Ернста Хајнриха Беткеа (*Seid ihr alle da?, Kasperle feldgrau* [1918]), он је у пратњи своје баке и каже да никада неће бити с неком другом женом.

⁶ „*Aber wie unser Deutschland auf'g'standen ist – wie ein Mann!*“ (Али како је наша Немачка устала – као човек!) (Völckers 1914, 5).



Слика 3: Е. Х. Бетге, *Јесте ли сви тамо?* *Касперле фелдграу* (омот књиге), 1918, јавно доступна фотографија / Figure 3. Ernst Heinrich Bethge. *Seid ihr alle da? Kasperle feldgrau* (1918). Book cover. Image in the public domain.

фон Касел, овде! (Овај послуша и дође.) Ви сте издали наређења за зверства у Дорицу. (Туче га.) Зан! Да, ово... Нема се времена... (Читајући:) Поручник Рудигер, окрутности у Рулебену. (Овај се управо појавио када га је Гињол снажно ударио штапом.) Ево ти!

Трећи начин представљања непријатеља јесте постављање обичних војника на сцену, било анонимних или не. Такав избор луткарску позоришну представу приближава ратној стварности, а самим тим доноси и значајне драматуршке промене. Радње представа се одвијају у близини складишта муниције, у рововима, у касарнама или у болницама; јунак може бити заробљен или може бити рањен; његов традиционални штап, *tavelle* или *Pritsche*, замењен је пиштољем и бајонетом, а непријатељ је убијен, а не само оборен. У драми *On les aura!* (*Имаћемо их!*), коју је написао луткар Денис Валентен (1916), Гињол говори свом пријатељу Гнафрону да је оборео немачког војника, а затим га „докрајчио“ помоћу Розали (надимак за бајонет). (Видети слику 2.)

Оваква присећања бруталне смрти, неуобичајена у луткарској драматургији (убиства Пулчинеле или Панча која су приказана апстракцијом и стилизацијом представе), у великој мери су развијена у француском репертоару. Приказују све већу бруталност културе рата⁷ и последице пропаганде која је позивала на физичку елиминацију свих непријатеља и лажних патриота. У још једној драми Дениса Валентена (1919) *Tue-le!* (*Убиј га!*), Гињол открива ратне профитере лажном објавом да ће они који позајме новац држави имати 45% профита. У истој драми, човек задужен за испоруку униформи извлачи новац од војника да би им дао одговарајућу величину, други се богати производећи гранате за француску војску, а директор болнице сувише наплаћује оброке за рањене војнике. Док их Гињол све туче, Поали на сцени, показујући редом сваког од профитера, виче „Убиј га!“ – узвик који понављају Чупавци који седе у публици.

Ова три прекршаја су представљена као велеиздаје за које се изриче смртна казна. А кривци, очигледно, могу бити само апатриди:

ГИЊОЛ: [...] Ово није достојно једног Француза. Успут... да ли си ти Француз? Ово име, Нембускер... звучи као да је немачко.

НЕМБУСКЕР: Ја сам натурализован Швајцарац.

ГИЊОЛ: Натурализован, знамо то... Починем да схватам... Кладим се да си рођен у бурету киселог купуса у Берлину или на гомили франкфуртских кобасица.

НЕМБУСКЕР: Рођен сам у неутралној земљи... у Холандији.

ЧУПАВКО (улази): Ово је Вилхелм који односи купус! Убиј га!

ГИЊОЛ: Шта! Ово је Вилхелм који напушта Холандију.

Неки Чупавци (у публици): Убиј га! Убиј га!

ГИЊОЛ: Чујеш ли? Ови људи су у праву, после онога што си урадио заслужујеш да будеш стрељан или погубљен на гиљотини.

ЧУПАВКО: Убиј га!

Конфузија око размера злочина и казни очигледно је последица ратних страдања. Али, тешко је не плашити се мешавине странаца, непријатеља и грађана неутралних земаља, и непосредног и општег позива на линч осумњиченог, пре свега у представи која је првенствено намењена деци.

Рационализација рата

Први светски рат је био тотални рат и због апсолутистичких категоризација које је наводила ратнохушкачка пропаганда, која је радикално супротстављала „француску расу“ „немачкој раси“, „латинску генијалност“ „немачкој култури“, или чак „цивилизацију“ „варварству“. Ратни злочини у Белгији и на северу Француске у лето 1914. године одмах су искоришћени као изговор за поређење немачке војске с хордама Хуна, и Вилхелма II с Атилом. Они су довели, на пример, до широко распрострањеног мита о војницима који секу шаке женама и деци, злочину који се никада није догодио у контексту Првог светског рата, али је систематски коришћен у Белгијском Конгу крајем 19. века, под владавином Леополда II. Маделон јадикuje у Гранжановој драми *La Fin de la guerre*: „Сигурно ће нам пререзати гркљане, или зглобове, или ће нас одвести у Немачку“. У Конијевој драми (*Copu i Achille*, 1916) *La Fille de Guignol* (*Гињолова ћерка*), престолонаследник и официр по имену Фон Крапул срећу Гињолету у шуми и спремају се да је силују, али њен отац стиже да је спаси у последњем тренутку.

Немачки луткари су, с друге стране, исмевали ове оптужбе за варварство. У драми Паула Врида (1924) *Kasper und der Amerikaner* (*Каспер и Американац*), један амерички држављанин, након што га је ударио Каспер Пученеле, протестује: „Ох! Ово је нехумано! Рећи ћу Вилсону. Ти си Хун!“ У драми *Kasperle zieht in den Krieg* (*Касперле иде у рат*) Феликса Ренкера (1918), Енглеz Бифтек назива Каспера „великим варварином“, и разне немачке драме су имале француске официре који се ругају ономе што тврде да је „недостатак културе“ њихових непријатеља.

Француска и енглеска војска су подједнако оптуживане за „варварство“ и „дивљаштво“ у пропаганди Централних сила због мобилизације колонијалних трупа, људског ресурса којим ни Немачка ни Аустроугарска нису располагале. Ово присуство „домаћих“ трупа на ратиштима у Европи било је честа тема у драмама о Касперлу, до те мере да су неки користили афричког или азијског војника као јединог представника војних снага савезничких сила. Суочени с овом новом ситуацијом, аутори немачког говорног подручја понекад су користили веома приближне деноминације: Ренкер је (1918), на пример, оживео застарели израз *Leibmohr*, мислећи на црнце који су били слуге током 17. и 18. века, као да су афричке трупе биле ангажоване као слуге за француске официре (видети слику 3).

⁷ Видети: Mosse (2000).



Међутим, када су представљали сенегалску пешадију или непалске Гурке у драмама о Касперлу, аутори су много чешће користили расистичке слике: слике канибалистичких дивљака, приказаних како држе ножеве у устима.⁸ У драми Ернста Хајнриха Бетгеа (1918) *Kaspar auf Urlaub* (Каспар на одсуству), на пример, Каспар шаље црног затвореника Мунга својој баки да јој помогне око баште. Али, пошто је људождер, Мунго мора да носи брњицу.

Расистичке идеологије, које су се шириле Европом од 19. века, дехуманизовале су оне које су сматрали инфериорним: тврдили су да ови „други“ нису у потпуности развили људске карактеристике, и то је био аргумент за оправдавање ропства и колонизације. Али, генерално је био присутан покушај да се дефинишу „расе“, као да је човечанство састављено од различитих врста различитог порекла, и који суштински имплицира процес анимализације за сва људска бића. Баш као што су природњаци радили с биљкама и животињама, промотери псеудонаучног расизма, у својим *furor classificandi*, настојали су да поделе човечанство не само на групе према боји коже, већ и на подгрупе. Тврдили су да могу да идентификују „енглеску расу“, „италијанску расу“, „бретонску расу“, „провансалску расу“ или „јеврејску расу“, са страшним последицама које сви сада знамо. Потценивши друштвено-политичке, језичке, религиозне или културне идентитете у корист природних ентитета, веровали су у биолошку хомогеност сваке од ових група, фокусирајући се на физичке, моралне и психолошке карактеристике. Тако су ширили идеју да су они „природни“ супарници, непријатељи, грабљивци и плен, баш као животињске врсте.

Током Првог светског рата, новине и пропагандне слике су интензивно користиле ове категоризације, неутралишући на тај начин сукоб и анимализирајући људе. Изрази инстинктивне одбојности, физичке мржње, били су коришћени у *boufrage de crânes* и такође су нашли свој пут у репертоару написаном за Гињола. Гињол у драми *La Fin de la guerre* каже: „Имамо 300 затвореника који ће бити послати у зоолошки врт с медведом Мартином, крокодилом и носорогом, јер су сви они звери“ (Гранжан 1916, 17). У другој драми Гранжана, *Guignol cuistot* (Гињол као кувар), Немци припадају класи примата:

ПОДОФИЦИР: Доносим вам децо једног немачког затвореника који је умирао од глади и који се предао за конзерву *синге* („мајмун“ – француски назив за јунетину).

ГИЊОЛ: То није никакво изненађење, за њега је то био укус породице.

Међутим, Немци су много чешће били поређени са свињама. У драми Дениса Валентена (1916) *On les aura!*, Гнафрон објашњава како је малтретирао затвореника у свом подруму: „Везао сам га као кобасицу, и да бих га сачувао, ставио сам га у старо буре саламуре, као што се чува свињска утроба“.

Гастон Кони је свакако био луткар који је најоштрије исказивао расне карактеристике и анимализацију непријатеља. У својој рецензији за крај 1917. године, он приказује Кајзера као „маскирану свињу“. У другом чину његове драме *Ainsi font, font, font!!*, Гињол и његов син Николас, који су управо убили немачког војника, не знају шта да раде с лешом:

НИКОЛАС: [...] Хајде да га бацимо.

ГИЊОЛ: Не...

НИКОЛАС: Зашто, зар није мртав?

ГИЊОЛ: Нећу да ме један Немац испрска!

НИКОЛАС: Носимо га овуда.

ГИЊОЛ: Не, глава му је одвратна!...

НИКОЛАС: Узми га за ноге.

ГИЊОЛ: Не, имају мирис киселог купуса!...

Не само у драмама Гастона Конија, већ и у *Artistique-revue*, рат је представљен као сукоб између антагонистичких раса. Ево га, на пример, *Conseils de l'Oncle Daniel* (Савет ујка Данијела) упућен деци у издању из 1918. године:

„Када остарите, не заборавите! Када се рат заврши, када прође време жалости, не заборавите да се немачка раса мора издвојити од човечанства јер је намерно иступила одатле, па нека ту и остане. Немојте имати никакав однос с овом проклетом расом. Никада не пружајте руку убицама својих најмилијих. Написано је, као што знате, 'Љуби ближњег свога као самога себе'. Мали моји, ваши ближњи су вам браћа по човечности, али раса која се спустила испод нивоа дивље звери више не може бити део човечанства, и за њу није могућа никаква љубав, и не може се дати опрост.“

Децо, драги моји малишани, не заборавите.“

„Децо, драги моји малишани, не заборавите“

Употреба луткарског позоришта као идеолошког оружја свакако није почела с Првим светским ратом и није се њиме завршила. Овај контекст је схватио само једну од његових првих систематских мобилизација у веку у коме су ратови морали бити добијени не само на ратиштима, већ и у срцима и умовима. Трансформација главног јунака у старијег брата који је узор деци, прожимање представа националистичким и расистичким дискурсом, као и одјек званичне пропаганде почели су већ крајем 19. века и доживели су свој главни развој у деценијама након Великог рата, на пример, под нацистичким режимом.⁹

Неке разлике у начину на који су два репертоара еволуирала могу се лако објаснити ратним околностима: када је Гињол био у потпуности фокусиран на француско-немачка непријатељства, Касперл је морао да се бори против разних непријатеља (француских, енглеских, италијанских, руских) који су окруживали Централне силе. Али, приметне су и друге разлике, а међу њима и јача укорењеност репертоара немачког говорног подручја у традиције писања луткарских драма у стилу фарсе, са алегоричким ликовима и маштовитим ситуацијама, док је француски репертоар тежио реалистичнијем опису рата, до те мере да је понекад престајао да буде комичан.

Чини се да је утицај расистичких идеологија различит код ова два репертоара: немачки и аустријски аутори су једноставно преузели националистичке и колонијалистичке слике 19. века, користећи уобичајене стереотипе и карикатуре, док су француски аутори и луткари снажно изражавали своју мржњу и физичко гађење према непријатељу. Међутим, на обе стране је деловало да је сукоб резултат природног и спонтаног антагонизма између „раса“: ови репертоари су негирали различитост појединаца, трансформисали су људске групе у зарађене врсте, и људе у животиње. И, изнад свега, проширили су *boufrage de crânes* на најмлађу публику, усађујући ове менталне шеме деци. Ово је најозбиљнија ставка за коју можемо да их оптужимо.

Списак литературе је на страни 20.

Ово истраживање је финансирано од стране програма Европске уније за истраживање и иновације Хоризонт 2020. према Уговору о гранту 835193.

⁸ Видети: Bethge (1918), „Kaspar auf Patrollje“, *Seid ihr alle da?*, 23–29.

⁹ Видети: Kolland и Puppentheater-Museum (1997).



Didier PLASSARD

Full professor in Drama and Performance Studies, University Paul-Valéry, Montpellier

PUPPETRY FOR A TOTAL WAR: FRENCH AND GERMAN PUPPET PLAYS IN WORLD WAR I

Didier Plassard. *Puppetry for a Total War: French and German Puppet Plays in World War I. Representing Alterity in Puppetry and Performing Objects*. This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's, John Bell, Matthew Isaac Cohen, Jungmin Song., Apr 2021, Storrs, Connecticut, United States. (hal04619362) https://digitalcommons.lib.uconn.edu/ballinst_alterity/6

War, children, it's just a shot away,
A shot away.
Mick Jagger & Keith Richards
"Gimme Shelter" (1969)

At the beginning of the 20th century, marionette and puppet theaters were still deeply rooted in regional cultures in many parts of Europe. For a few decades prior, they had also been addressing those who would become their target audience for much of the 20th century: the young. Because of this double positioning, as local entertainment and as children's theater, puppetry is a good example of the dissemination of so-called *bouillage de crânes*, the nationalist propaganda orchestrated by the governments and newspapers during World War I, and its impact upon the whole population. It reveals how much this *bouillage de crânes* had spread into everyday life, for all ages and for all social classes, making a battlefield out of the most harmless entertainment. WWI was not only the first global war: It was also the first total war, meaning that all the strength and all the resources of the fighting nations were mobilized into the service of warfare. Entire populations, both military personnel and civilians, were fully engaged in the conflict.

Puppet and marionette theaters could not stay separate from these events. Puppeteers were called up for military service. Their venues, many of which were located in the frontline zones of Belgium and the North of France, were closed or destroyed. Performances of puppet or shadow theater were often given in the rear lines, military hospitals, and prison camps: sometimes by professional artists, but also by amateurs, with silhouettes cut out of boards or cardboard, heads roughly shaped from clay or carved in limestone or a piece of wood. Regiments from the Lyon area had Guignol's head on their flag, and one of them had even built its own theater booth, which followed it in all his movements along the frontline.

Behind the lines, in public gardens and in the streets, children attended puppet performances in which their familiar heroes donned a uniform and exchanged Guignol's stick for a gun. Just after war was declared between Germany and France in August 1914, the puppeteer Gaston Cony modified the name of his booth in the Jardin public des Buttes-Chaumont in Paris: It became the Guignol de la guerre (Guignol at War). There, daily performances of Cony's warmongering and patriotic repertoire were given for children and families, including Guignol dans les tranchées (Guignol in the Trenches), Guignol contre les jouets boches (Guignol against the Fritz Toys), or L'Espion du Kaiser (The Kaiser's Spy). Some of his plays were published in *Artistique-Revue*, *Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects* 3 a monthly booklet edited by Cony through his association *Nos marionettes*, a professional organization of puppeteers whose patrons were the President of France Raymond Poincaré and the King of Belgium. Through their publication in *Artistique-Revue*, other puppeteers could perform Gaston Cony's plays—even in the trenches. In the Lyon area, plays showing Guignol as a soldier were written and published by the puppeteer Denis Valentin or by the abbot Antoine Grandjean.

In German-speaking countries, the character of Kasperl was also involved in a new repertoire in which he fought the enemies of the Central Powers. The Austrian writer Fritz Oberndorfer and the Germans A. Rendlös, Felix Renkler, Ernst Heinrich Bethge, and Adolf Völcker composed and published plays such as *Kasperl als Rekrut* (Kasper as a Recruit), *Kasperle auf Vorposten* (Kasperle at the Outpost), or *Kasperl und die Metalsammlung* (Kasperl and the Metal Collection).¹

Many more plays for puppets and marionettes were doubtless written and performed in these countries during the war. But very few puppeteers had the chance to publish their plays: Most of them kept only manuscript versions of their works, using, for example, school notebooks, which rarely came down to us. Therefore, the printed books and booklets of the plays of Cony, Valentin, Grandjean, Oberndorfer, Rendlös, Renkler, Bedge, or Völcker previously mentioned are the main documents at our disposal to examine the transformation of puppet dramaturgy during WWI. They must not be considered as representative of "traditional" puppet theater; rather, they belong to a semi-literary repertoire. That is to say, they are fully-written plays, with no room for improvisation, and they model themselves on the actor theater—sometimes, for example, using versified dialogues. But they are not literary plays because their authors were mostly amateur writers, these plays being their only printed works.² From a sociological point of view, these puppeteers and dramatists no longer came from the lower classes, as many of their fellows still did in many parts of Europe, but rather from the middle class.

Standing on the border between popular theater and literary repertoire, these wartime plays for Guignol and Kasperl nonetheless constitute very rich and interesting material. They show us how regional and comic figures can be transformed into national heroes and serve as role models 1 Thanks to Prof. Beatrix Müller-Kampel (University of Graz) and her students, all these plays are now available online in the Kasperl-Bibliothek: lithes.uni-graz.at/texte.html. 2 Excepting perhaps Gaston Cony, because of the large amount of his production (more than 40 plays) and of his will to be fully recognized as a writer: He entered the Société des Auteurs, the Société des Gens de Lettres, and the Société des Poètes Français for their young audiences—this will be my first point. The second point will be

¹ Thanks to Prof. Beatrix Müller-Kampel (University of Graz) and her students, all these plays are now available online in the Kasperl-Bibliothek: lithes.uni-graz.at/texte.html.

² Excepting perhaps Gaston Cony, because of the large amount of his production (more than 40 plays) and of his will to be fully recognized as a writer: He entered the Société des Auteurs, the Société des Gens de Lettres, and the Société des Poètes Français.



devoted to the different ways they represented the enemy. Lastly, I will examine how these representations were heavily influenced by the racist ideologies of the 19th century.

Local Characters and National Heroes

Throughout the 19th century, puppet and marionette theaters were closely linked to the construction of regional identities, to the point where their main characters were often chosen as local flag-bearers. Paul Fournel could, for example, demonstrate how much the repertoire for Guignol in Lyon, under the influence of the Académie du Gourguillon (founded in 1879), was increasingly taken over by linguistic particularities that could not be found in the oldest plays.³ In German-speaking countries, the spread of the Viennese Kasper replaced the former *lustige Figuren* (comic characters) Hanswurst, Harlekin, or Bernardon, but immediately gave birth to many local variations: the Bavarian Kasperl, the Swabian Kasperle, the Hamburger Kasper Putschenelle, among many others. These characters became symbols of regional identities and spokespersons of their dialects.

World War I led the authors of puppet plays to go beyond these local inscriptions, and it gave their protagonists a national destiny. This was the first dramaturgical function of the enemy, through a relationship that was always asymmetrical: While the hero kept his local identity, he had to fight opponents who were representative of entire nations. Guignol of Lyon fought against generic Germans, the Hamburger Kasper Putschenelle fought against Frenchmen, Englishmen, Italians, or Russians, all deterritorialized, quintessential, only defined through the caricatured features which supposedly characterized these nations—“walking abstractions,” we could say, to borrow Alfred Jarry’s words.

Various dramaturgical processes helped to transform Guignol and Kasper into national heroes. One was their loudly expressed patriotic commitment, following a warmongering tradition that ever more nationalist ideologies had already instilled in the puppet and marionette repertoires before the war. But another important process, and a more lasting one, was the transformation of the protagonists’ characterization. Following the examples of the Italian Pulcinella and many popular heroes, Guignol and Kasper had originally been insubordinate and insolent characters, reluctant to align with any form of power or authority. In the final decades of the 19th century, because of the progressive reconversion of puppetry into entertainment for children, they had to become more and more morally acceptable. These former defenders and avengers of the servant against the master, of the poor against the rich, of the weak against the powerful, progressively adopted bourgeois family values in order to be accepted as their children’s educators.

Following the declaration of war, this bringing to heel of the two protagonists was accelerated and intensified. Their moral transformation even served as the central theme for some plays. In Rendlös’s *Kasperl als Rekrut* (1921), Kasperl is kept under arrest for ten days because of his insubordination. The Austrian Fritz Oberndorfer, when publishing his plays, divided them into three groups. In the first group, Kasperl appears as *leichtsinnig* (carefree), as he traditionally did; in the second group, he becomes *wacker* (valiant) and a good patriot; in the third group, he turns into a *Zauberer* (a magician), the companion of Faust, and in this way a national hero.⁴ The first Kasperl, because he wants to go to the inn and have a drink, tries to get rid of his wife by going to the metal collection office and passing her off as a heap of old iron; the second Kasperl beats defeatists and war-profiteers; and the third Kasperl, flying on a Zeppelin to bomb London, defeats John Bull and Arlekin.

Guignol’s transformation was also evident in Gaston Cony’s repertoire for his “Guignol de la Guerre.” Although the Parisian “Guignolists” had long since erased every reference to Lyon in their shows, Cony innovated in attributing to Guignol a national destiny with heavily underlined chauvinism and Germanophobia. As Jean-Émile Bayard (1918) wrote in *Artistique-Revue*: “From now on, Guignol of Lyon, who has become a Parisian ‘titi,’ synthesizes in flesh and blood the French spirit, revised, corrected, augmented and immortalized since August 4, 1914” (4). Another contributor to the journal, Guy de Téramond (1918), gave the puppet an authentic certificate of Frenchness:

Gaston Cony’s Guignol, at the Buttes-Chaumont, has become a warrior.

He is a poilu.

But although he has the horizon-blue uniform, and he proudly wears the képi on the corner of his ear, he has lost none of his causticity and good humor. He has kept his popular touch, his Gallic verve, adding, however, something more, a patriotic feeling.

And it is the soul of the crowds that continues to speak through his mouth. In the old days, underneath his somewhat emancipated appearance, he already had a sense of his race. Now, like all his fellow countrymen, he has had a big shock and his cheerful philosophy, a 4 Since 1871, Faust has been perceived as a positive character in nationalist circles because he emblemized the need for self-surpassing. See Zechner (2011). 6 Plassard, *French and German Puppet Plays in World War I direct inheritance from Rabelais*, has been tinged with a strong shade of public-spiritedness. (12) (See Figure 1; page 11)

Even in Lyon, this transformation of a local figure into a national hero could be perceived—for example when Guignol, Gnafron, and Madelon, singing the military march *Le Régiment de Sambre-et-Meuse* in the play *La Fin de la guerre* (The End of War) by Grandjean (1916), identified themselves as “*fiers enfants de la Gaule*” (Proud Children of Gaul) (15).

Kasperl and Guignol’s pranks were therefore presented as mere memories, youthful mistakes that they had to deny with the coming of war. In Cony’s *Guignol poilu* (1919), for example, Guignol has to get rid of a judge and two gendarmes who, because they want to put him in jail for his youthful misdemeanors, would prevent him from going to fight the “Boches” (the Fritz) in order to rehabilitate himself. On the boundary between these two identities, as a former mischievous kid and a brand-new recruit, but somehow keeping a link to childhood,⁵ the hero acts as a model for the young spectators, a kind of older brother showing them the path they must 5 Kasperl often retains his childish traits: In Ernst Heinrich Bethge’s plays (*Seid Ihr alle da?*, *Kasperle feldgrau* [1918]), he is accompanied by his grandmother and says he will never stay with another woman. Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects 7 follow him down. When the most insolent commits himself to a common cause, when the most rebellious can find his way into the army, this is the sign that the whole nation has to rise up, “as a single man,”⁶ against the enemy (Völckers 1914, 5).

The Faces of the Enemy

World War I was indeed a war between nations, and not just armies. In fear of being targeted by snipers during the invasion of Belgium in August 1914, the German armies killed several thousand civilians—men, women, and children—and burned down their houses. From the outset, the armed conflict took the form of a war against entire populations, and this was later confirmed by the bombing of towns and the destruction of infrastructure. These abuses, widely commented on and amplified by the newspapers, reinforced the warmongering propaganda that rapped out that warfare was everybody’s duty, in the rear just as on the front line.

³ See Fournel (1981), 64–68 and 159–73.

⁴ Since 1871, Faust has been perceived as a positive character in nationalist circles because he emblemized the need for self-surpassing. See Zechner (2011).

⁵ Kasperl often retains his childish traits: In Ernst Heinrich Bethge’s plays (*Seid Ihr alle da?*, *Kasperle feldgrau* [1918]), he is accompanied by his grandmother and says he will never stay with another woman.

⁶ “Aber wie unser Deutschland auf’standen ist—wie ein Mann!” (But how did our Germany stand up—as a single man!) (Völckers 1914, 5).





The puppet repertoire also spread the idea that entire populations—civilians and military forces—were fighting together. In Felix Renker's (1918) play *Kasperl zieht in den Krieg* (Kasperl goes to War), Kasper, as soon as war is declared, launches an attack on three civilians: a Russian trying to go back to his country, a French tailor settled in Germany, and a visiting English tourist. All three of them are roundly thrashed as "enemies." Neither neighborly relations nor commercial contracts can survive this explosion of xenophobia: "Why are you a Frenchman?" Kasperl asks the tailor at the corner of his street. For this only reason, he does not pay him for the trousers he ordered, and he beats him.

Foreigners settled in the country before the war aroused particular suspicion because their situation was in contradiction with the simplifying categories of nationalist ideology: They could only be traitors, or spies, with an intrinsic duplicity. In Cony's (1919a) play *Guignol en sentinelle* (Guignol Sentry), the protagonist unmasks a German, his Parisian neighbor who disguised himself as a poilu in order to spy on the French troops:

GUIGNOL: [...] What is your name?

THE POILU WITH A STICK: Paul Firmin.

GUIGNOL, a blow with a stick: This is untrue. Your name is Ludwig Schwartz.... You lived in Paris for five years, rue du Chat-qui-pêche. I recognized your voice when you said: Victory! And I noticed, although it is a bit dark, that you are blond and have a square-shaped head. Finally, what I could above all recognize is your servant face. Yes, because 6 "Aber wie unser Deutschland aufg'standen ist—wie ein Mann!" (But how did our Germany stand up—as a single man!) (Völckers 1914, 5). 8 Plassard, *French and German Puppet Plays in World War I* you were a servant of Monsieur Grippardin. I know him, Grippardin! He was my neighbor! Don't you recognize me? (6)

In a play by Paul Wriede (1924), *Kasper in Russia*, Kasper Putschenelle meets a Russian soldier who speaks the dialect of Hamburg because he worked in the shipyards there for five years. This is apparently the reason why this Russian is easily persuaded to surrender, enticed by Kasperl's promise of a good meal, and why he reveals to him that the Grand Duke of Russia is coming.

Most representations of the enemy, however, are much simpler. They can be of three different kinds. In German-speaking repertoires, a single symbolic figure is ordinarily used. Some of these figures already had a long history, for example, John Bull standing for England, or Arlekin for Italy; but others were invented for the occasion, such as Absinth representing France, Beefsteak or Money for England, or Wotki or Wodki for Russia (Völckers 1914). The action is purely allegorical, involving traditional characters of the Kasperl repertoire (the Grandmother, the Devil, the Monster, Death), or the protecting figures of German identity (the Imperial Eagle, the Deutscher Michel). Such characters are the same as those used in caricatures, jokes, and satirical newspapers: A single trait, such as imperialist greed for the Englishman, or drunkenness for the Russian, and some accessories (a Scottish kilt and a bag of money, a shapka and a bottle) are enough to denote national types.

French puppeteers and authors, for their part, preferred to put on stage real personalities to personify the enemy—first and foremost Kaiser Wilhelm II and his elder son, Crown Prince Wilhelm von Hohenzollern. In Grandjean's (1916) play *La Fin de la guerre* (The End of War), two military commanders, Alexander von Kluck and Erich von Falkenhayn, come together with the Kaiser and the Crown Prince. They all are harshly beaten and taken prisoner by Guignol, who delivers them to Marshal Joffre.

In Paris, Cony's repertoire makes extensive use of these referential characters: in *Guignol vengeur* (Guignol the Avenger) (Cony and Achille 1919), the hero kills the Kaiser in Holland where he had fled in November 1918. In *Guignol, fantoches et Cie* (Guignol, Fantocci and Co) (Cony and Mégret 1919), the Allied Powers put him in charge of punishing the Kaiser and fourteen war criminals, all precisely named:

GUIGNOL: [...] Oh! Let us act quickly! Still nine to be beaten! (Reading:) Major von Bulow! (This one comes—Guignol beats him immediately.) You had 50 civilians shot!—Shooting civilians, is this civilization? Get out! (Same action.—Reading.) General Olsen von Cassel, here! (This one obeys.) You gave the orders for the atrocities in Doeritz. (He beats him.) Zan! Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects 9 Yes, this... No time... (Reading.) Lieutenant Rudiger, cruelties in Ruhleben. (This one has just appeared when Guignol knocks him out with a loud blow of his stick.) Take this! (4)

The third way of representing the enemy is to put ordinary soldiers on stage, anonymous or not. Such a choice moves the puppet theater performance a little closer to the reality of war, and thus brings major dramaturgical changes. The action takes place near the munition depots, in the trenches, in the barracks, or in the hospitals; the hero may be taken prisoner, or he may be wounded; his traditional stick, the "tavelle" or "Pritsche," is replaced by a gun and a bayonet, and the enemy is killed, not merely knocked out. In *On les aura!* (We will have them!), a play written by the puppeteer Denis Valentin (1916), Guignol tells his friend Gnafron that he has knocked out a German soldier, and then "finished him" with Rosalie (the nickname of the bayonet) (see Figure 2; page 12).

Such evocations of a brutal death, unusual in puppet dramaturgy (Pulcinella's or Punch's murders being de-realized by the abstraction and the stylization of the performance), were largely developed in the French repertoire. They reveal the increasing brutality of the culture of war⁷ and the consequences of the propaganda that called for the physical elimination of all enemies and false patriots. In another of Denis Valentin's (1919) plays, *Tue-le!* (Kill him!), Guignol uncovers war profiteers by means of a fake announcement that those who loan money to the state will see a 45% profit. In the same play, a man in charge of uniform delivery squeezes money out of soldiers for giving them the correct size, a manufacturer gets rich producing shells for the French armies, and a hospital director overcharges for meals for wounded soldiers. While Guignol beats them all, a Poilu on stage, indicating each of the profiteers in turn, shouts "kill him!"—a shout that must then be echoed by the Poilus sitting in the audience.

These three misdemeanors are presented as crimes of high treason meriting a death sentence. And, obviously, the culprits could only be stateless people:

GUIGNOL: [...] This is not worthy of a Frenchman. By the way... are you French? This name, Nembusquerr... it sounds Fritz.

NEMBUSQUERR: I am a naturalized Swiss.

GUIGNOL: Naturalized, we know that... I begin to see clearly... I bet that you were born in a barrel of sauerkraut in Berlin or upon a pile of Frankfurter sausages.

NEMBUSQUERR: I was born in a neutral country... in Holland. A POILU (enters): This is Wilhelm taking the cabbage away! Kill him!

GUIGNOL: What! This is Wilhelm leaving Holland.

SOME POILUS (in the audience): Kill him! Kill him!

GUIGNOL: Do you hear? These folks are right, after what you did you would deserve to be shot or guillotined.

A POILU: Kill him! (72)

The confusion in the scale of crimes and punishments was obviously the consequence of the suffering endured during the war. But it is difficult not to be afraid of the amalgam made between foreigners, enemies and citizens of neutral countries, and of the immediate and general call for lynching of the suspect, above all in a play that was primarily addressed to children.

⁷ See Mosse (2000).



The Racialization of War

World War I was also a total war because of the absolutist categorizations drawn by the warmongering propaganda, which radically opposed the “French race” to the “German race,” “Latin genius” to “German Kultur” (with a “K” as a mark of irony), or even “civilization” to “barbarity.” War crimes in Belgium and the North of France in the summer of 1914 were immediately used as a pretext to compare the German armies with the hordes of Huns, and Wilhelm II with Attila. They gave birth, for example, to the widespread myth of soldiers cutting off the hands of women and Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects 11 children, an atrocity that never occurred in the context of WWI but had been systematically used in the Belgian Congo at the end of the 19th century, under the reign of Leopold II. Madelon laments in Grandjean’s play *La Fin de la guerre*, “For sure they will cut our throats, cut our wrists or at least they will take us to Germany” (29). In Cony’s (Cony and Achille 1919b) *La Fille de Guignol* (Guignol’s Daughter), the Crown Prince and an officer named Von Krapul meet Guignolette in the woods and are about to rape her, but her father arrives to rescue her in the nick of time.

The German puppeteers, in their turn, ridiculed these accusations of barbarism. In Paul Wriede’s (1924) play *Kasper und der Amerikaner* (Kasper and the American), an American citizen, after being knocked by Kasper Putschenelle, protests: “Oh! This is inhumanity! I will tell Wilson. You be a Hun!” (232). In *Kasperle zieht in den Krieg* (Kasperle Goes to War), by Felix Renker (1918), the Englishman Beefsteak calls Kasper a “big Barbarian,” (7) and various German plays had French officers mocking what they claimed to be their enemies’ “lack of culture.”

The French and the English armies were symmetrically accused of “barbarism” and “savagery” in the propaganda of the Central Powers because of their mobilization of colonial troops, a human resource that neither Germany nor Austria-Hungary disposed of. This presence of “native” troops on the battlefields of Europe was a recurrent topic in Kasperl plays, to the point that some used an African or Asian soldier as sole representative of the Allied Powers’ military forces. Faced with this new situation, German-speaking authors sometimes used highly approximative denominations: Renker (1918), for example, revived the outdated expression “Leibmohr” (body_Moor), referring to Black servants in the 17th and 18th centuries, as if the African troops had been engaged to act as valets for French officers (14) (see Figure 3; page 14)

Much more often, though, when representing the Senegalese infantrymen or the Nepalese Gurkha in their Kasperl plays, authors made use of a heavy racist imagery: that of cannibalistic savages, depicted as holding knives in their mouths.⁸ In Ernst Heinrich Bethge’s (1918) play *Kaspar auf Urlaub* (Kaspar on Leave), for example, Kaspar sends the Black prisoner Mungo to his Grandmother to help with her gardening. But, being a man-eater, Mungo would have to wear a muzzle (42).

Racist ideologies, which spread across Europe from the 19th century, dehumanized those considered as inferior: These “others,” they claimed—and this was an argument to legitimize slavery and colonization—had not completely developed human characteristics. But, more generally, the simple fact of trying to define “races,” as though mankind were composed of distinct species with different origins, intrinsically implied a process of animalization for all human beings. Just as naturalists did with animals or plants, the promoters of pseudo-scientific racialism, in their furor classificandi, strove to divide mankind not only into groups according to skin color, but also into subgroups, then into sub-subgroups. They claimed they could identify an “English race,” an 8 See Bethge (1918), “Kaspar auf Patrollje,” *Seid ihr alle da?*, 23–29. Representing Alterity through Puppetry and Performing Objects 13 “Italian race,” a “Breton race,” a “Provençal race,” or a “Jewish race,” with the dreadful consequences we all now know. Mistaking socio-political, linguistic, religious, or cultural identities for natural entities, they believed in the biological homogeneity of each of these groups, focused on their physical, moral, and psychologically distinctive features. Thus, they spread the idea that they were “naturally” rivals, enemies, predators and prey, just like animal species.

During WWI, newspapers and propaganda imagery made intensive use of these categorizations, thus naturalizing the conflict and animalizing stakeholders. Expressions of instinctive repulsion, of physical hatred, were commonly used in the *bouffage de crânes* and also found their way into the repertoire composed for Guignol. Guignol states in *La Fin de la guerre*, “We took 300 prisoners who will be sent to the zoological garden with the bear Martin, the cocodrile and the rhinofurious, because they are all faraminous beasts” (Grandjean 1916, 17). In another of Grandjean’s plays, *Guignol cuisinot* (Guignol as a Cook), Germans belong to the class of primates:

THE WARRANT OFFICER: I bring you kids a Fritz prisoner who was starving and surrendered for a tin of singe (“monkey”—French for corned-beef).

GUIGNOL: ‘tis not surprising, it tasted like family for him. (15).

But more usually, Germans were likened to pigs. In Denis Valentin’s (1916) *On les aura!*, Gnafron explains how he mistreated a prisoner in his cellar: “I tie him up like a sausage and to preserve him I stick him in an old barrel of brine, as one preserves pork giblets” (45).

Gaston Cony was certainly the puppeteer who most violently expressed the racialization and the animalization of the enemy. In his revue for the end of the year 1917, he portrays the Kaiser as a “masked swine” (12). In the second act of his play *Ainsi font, font, font!*, Guignol and his son Nicolas, who have just killed a German soldier, do not know what to do with the corpse:

NICOLAS: [...] Let us throw him away.

GUIGNOL: No...

NICOLAS: Why, ain’t he dead?

GUIGNOL: I don’t want to be splashed with a German!

NICOLAS: Take him this way. GUIGNOL: No, his head is disgusting!...

NICOLAS: Take his feet.

GUIGNOL: No, they smell like sauerkraut!... (12)

Not only in Gaston Cony’s plays, but also in *Artistique-revue*, war was presented as a conflict 14 Plassard, French and German Puppet Plays in World War I between antagonistic races. Here is, for example, the “Conseils de l’Oncle Daniel” (Uncle Daniel’s advice) addressed to children in the October 1918 issue:

When you grow older, do not forget! When the war is over, when the mourning hours have passed, do not forget that the German race must stand out of mankind, it deliberately stepped out of it, let it stay there. Do not have any relationship with the cursed race. Never lend your hand to the murderers of your loved ones.

It is written, as you know, “Thou shalt love thy neighbor as thyself.” My little ones, your neighbors are all your brothers in humanity, but the race which has lowered itself below the ferocious beast can no longer be part of mankind, and for that one, no love is possible, no forgiveness can be granted.

Little children, my dear little ones, do not forget. (4)

⁸ See Bethge (1918), “Kaspar auf Patrollje,” *Seid ihr alle da?*, 23–29.



“Little children, my dear little ones, do not forget”

The use of puppet theater as an ideological weapon certainly did not begin with WWI and did not end with it. This context only saw one of its first systematic mobilizations in a century where wars had to be won not only on the battlefields but also in hearts and minds. The transformation of the protagonist into an older brother acting as a role model for children, the impregnation of plays with nationalist and racist discourse, the echoing of official propaganda had already begun by the end of the 19th century and saw their major developments in the decades following the Great War—for example, under the Nazi regime.⁹

Some differences in the way the two repertoires evolved can be easily explained by the circumstances of war: When Guignol was entirely focused on French-German hostilities, Kasperl had to fight a variety of enemies (French, English, Italian, Russian) who encircled the Central Powers. But other differences are noticeable, among them a stronger rooting of the German-speaking repertoire in the farcical traditions of puppet playwriting, with allegorical characters and fanciful situations, while the French repertoire was trending toward a more realistic description of war, to the point that it sometimes gave up being comical.

The impact of racist ideologies seems also to be different in the two repertoires: German and Austrian authors simply took over the nationalist and colonialist imagery of the 19th century, making use of the most common stereotypes and caricatures, while French authors and puppeteers violently expressed their hatred and their physical disgust toward the enemy. On both sides, however, the conflict was made to appear the result of a natural and spontaneous antagonism between “races”: These repertoires negated the diversity of individuals, transformed human groups into warring species, mankind into animality. And, above all, they extended the *bouillage de crânes* to the youngest audiences, inculcating these mental schemas in children: This is the most serious issue we can charge them with.

REFERENCES

- Bayard, Jean-Émile. 1918. “Les Marionnettes de France et Le Guignol de La Guerre.” *Artistique-Revue*, no. 8 (December).
- Bethge, Ernst Heinrich. 1918. *Seid Ihr Alle Da?, Kasperle Feldgrau*. Leipzig: Strauch.
- Blangy, Daniel. 1918. “Conseils de l’Oncle Daniel – Pour Les Petits.” *Artistique-Revue*, no. 5 (October).
- Cony, Gaston. 1918a. “Ainsi Font, Font, Font!” *Artistique-Revue*, no. 2 (August).
- . 1918b. “Les Revues Du Guignol de La Guerre.” *Artistique-Revue*, no. 5 (October): 12.
- . 1919a. “Guignol Poilu.” *Guignol Fait La Guerre*. Paris: Larousse, 1919.
- . 1919b. “Guignol en sentinelle.” *Guignol Fait La Guerre*. Paris: Larousse, 1919.
- Cony, Gaston, and P. Achille. 1919a. “Guignol Vengeur.” *Artistique-Revue*, no. 15 (March): 5–8.
- . 1919b. “La Fille de Guignol.” *Artistique-Revue*, no. 30 (December): 8–14.
- Cony, Gaston, and Mégrét, Luc. 1919. “Guignol, Fantoche et Cie.” *Artistique-Revue*, no. 29 (November).
- Fournel, Paul. 1975. *L’Histoire Véritable de Guignol*. Lyon (11, rue Ferrachat, 69005): Fédérop.
- Grandjean, Abbé. 1916. *La Fin de La Guerre*. Lyon: J. Vernay imprimeur.
- . n.d. *Guignol Cuistot*. Lyon: J. Vernay imprimeur.
- Kolland, Dorothea, and Puppentheater-Museum, eds. 1997. *Front Puppen Theater, Puppenspieler Im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefanten Press.
- Mosse, George Lachmann. 2000. *De la Grande Guerre au totalitarisme: la brutalisation des sociétés européennes*. Histoires. Paris: Hachette.
- Rendlös, A. 1921. *Kasperl Als Rekrut*. Berlin: Eduard Bloch. <http://lithes.uni-graz.at/texte.html>.
- Renker, Felix. 1918. “Kasperle Zieht in Den Krieg.” In *Kasperle Im Weltkriege*. Mülhausen in Thüringen: Danner.
- Téramond, Guy de. 1918. *Artistique-Revue*, no. 6 (October): 12.
- Valentin, Denis. 1916. *On les aura!* Lyon: Théâtre Guignol Lyonnais.
- Valentin, Denis. 1919. *Tue-Le!* Lyon: Imprimerie du Centre.
- Völckers, Adolf. 1914. *Kasperl Im Krieg*. Munich: Höfling.
- Wriede, Paul. 1924. “Kasper in Russland”, *Der feldgraue Kasper Putschenelle*, in Rabe, Johannes E. *Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Hamburgische Kasperspiele*, 2nd edition. Hamburg: Quickborn.
- Zechner, Evelyn. 2011. “Kasper Saust von Sieg Zu Sieg.” *LiTheS, Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs*, Sonderbd (2): 1–164.

Acknowledgments

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 835193).

⁹ See Kolland and Puppentheater-Museum (1997).



Олга ЛЕВИТАН
Театролошкиња, Јерусалим

РАТНЕ ПОЗОРИШНЕ МЕТАФОРЕ



Марсел, режија: Џејсон Данино Холт и Меитал Раз, Позоришни центар Јафа Хабаит, Тел Авив, 2023, фото: Ури Рубинштајн / Marcel, directed by: Jason Danino Holt and Meital Raz, Jaffa HaBait Theatre Center, Tel Aviv, 2023, photo: Uri Rubinstein

Моја генерација је одрасла уз речи да „када се чују топови, музе не ћуте“. Такво је било искуство током Другог светског рата. Ова реченица је тестирана у свакој држави и у сваком рату у 21. веку. Рат којем сам била сведок почео је 7. октобра 2023. године бруталним нападом Хамасових милитаната на цивилно становништво јужног дела Израела, при чему су убијена деца, жене, стари и млади који су се окупили на музичком фестивалу. Јеврејке, од којих су многе биле мировне активисткиње, злостављане су и мучене, родитељи су убијани пред својом децом. Неки који су касније видели документарне снимке које су сами нападачи снимили и приказивали широм света онесвестили би се и позивали су хитну помоћ по њих. Након тога је готово целокупно становништво земље доживело шок и трауму. Ум је одбијао да схвати шта се дешава. Многе моје колеге су сматрале да позоришту више није место на овом свету. Адорнова формула „писати поезију након Аушвица је варварски“ вратила се у мало измењеном облику: уметност је бесмислена. Један од мојих блиских пријатеља, сценограф и предавач на Факултету уметности Универзитета у Тел Авиву, рекао ми је да је позориште готово, да више нема никаквог значаја.

Позориште се ипак вратило прилично брзо и наставило је с радом у два правца. Први је био усмерен на децу. Испоставило се да је израелској деци која су преживела октобарске догађаје потребно позориште. Глумци су, самоиницијативно, отишли у хотеле у којима су избеглице биле привремено смештене. Прво су долазили само да се играју с децом, причају им приче, да заједно сликају. Затим су водећи глумци Камерног театра у Тел Авиву оформили ансамбл који је путовао у центре у којима су била смештена евакуисана деца како би изводили сцене из чувене дечје музичке представе *Utzli Gutsli*. Како су глумци приметили у објавама постављеним на Фејсбук, малишани су били фасцинирани не толико садржајем филозофске модерне бајке, коју је израелски песник А. Шлонски написао по узору на причу браће Грим, већ могућношћу да осете радост која их је одвратила од патње. Посебно успешне су биле сцене са гротескним ликовима злих и глупих дворјана, које је костимографкиња Рут Дар трансформисала у живописна створења налик луткама. Иако то није било луткарско позориште, луткарство ликова било је од суштинског значаја за дечју публику током рата и трауме.

Други правац, који се односи на поновно појављивање позоришта у јавном простору, настао је током уметничких акција посвећених израелским таоцима, укључујући жене, децу и старе које је Хамас држао у заточеништву. У знак сећања на таоце и у њихову одбрану, испред Музеја уметности на једном од главних тргова у Тел Авиву постављен је огроман сто прекривен белим столњаком, као за Шабат, али без људи за свечано постављеним столом. Број тањира и чаша на столу одговарао је броју талаца. Сваки тањир је означавао особу која није била присутна. Уместо људи који су постали таоци, њихова имена су исписана на наслонима столица, а играчке су постављене поред тањира намењених деци



T. Лахав, Позвала је свог анђела, режија: Наоми Јоели, Тел Авив, 2023, фото: Ури Рубинштајн /
T. Lahav, She Called Her Angel, directed by: Naomi Yoeli, Tel Aviv, 2023, photo: Uri Rubinstein

која су такође били таоци. Могли бисте то назвати инсталацијом, али више је личило на театар објеката. Као што је обичај у театру објеката, предмети овде губе своју свакодневну функцију и добијају поетска значења, претварајући се у луткарство. Увек је била гужва око овог стола, као и зона тишине. Међутим, како Б. Вакаро каже: „Видим да одсуство ипак има улогу у виталности. Размишљати и ритуализовати то, није језиво, већ је то чин истинске свести“!¹ Касније су се такви столови појавили у многим градовима широм света.

Истовремено, рат који је био у току донео је нова питања и изазове. У Гази су жене и деца умирали док се израелска војска борила против Хамаса, а слике палестинских породица које су безобзирно расељене наводе на универзалну тугу. Израелско друштво је подељено између оних који су захтевали хитан прекид непријатељства и договор о повратку талаца и оних који су веровали да Хамас, који је наставио да прети понављањем 7. октобра, прво мора бити поражен. На основу новинских извештаја који су стигли до нас, исто се догодило и у палестинском друштву у Гази, где је део становништва тражио повратак израелских талаца и прекид рата, а део је прешао у редове Хамаса.

У овим околностима, позоришта су постепено поново почела да раде: као одговор на ратна дешавања, да утеше, да тугују и да дају уметнички смисао ономе што се дешавало. Језик ових драма тешко се може назвати реалистичним. Сцена говори језиком метафоре. То су биле представе за одрасле у којима су се неочекивано појављивале лутке које су биле и семантички и ликовни елементи представе. Употреба луткарства је варијала, од попуњавања текста неочекиваним луткарским ликовима до претварања ликова из представа у лутке. Укратко, када су ме замолили да изнесем своја размишљања о позоришту у времену током рата, одлучила сам да је најбоље да причам о неким од представа које су се тада изводиле на израелској позоришној сцени.

Представа играчака

Монодрама Тсруве Лахав *Позвала је свог анђела*, у извођењу Наоми Јоели, култне уметнице савременог израелског позоришта, премијерно је приказана у априлу 2023. године на Театронето фестивалу представа једног глумца. Јоелино извођење је замишљено као позориште приповедања, у којем наратор прича причу о детињству у кибуцу педесетих година прошлог века уз помоћ старих играчака, такође из тог периода. Међутим, било би погрешно описати оно што се дешава на сцени као глумачку игру с предметима. У суштини, свака играчка означава лик у причи која се прича, иако споља делује да ниједна од ових играчака нема никакве везе с причом која се приказује. Само асоцијацијом, а не на самом почетку приче, можемо разумети зашто стара гола лутка представља омиљену несталу мачку јунакиње, овца на точковима – њену мајку, а пластична крава – њену учитељицу. У први мах, поступци и објашњења наратора делују као изузетан апсурд, где је сећање на прошлост испуњено ироничном игром с произвољно постављеним играчкама које су принуђене да играју улоге других људи, хтеле оне то или не. С једне стране, то је у складу са слободом дечје игре, где свако може да преузме улогу било кога другог. С друге стране, то је метафора људског постојања, посебно током катастрофа када људи губе контролу над својим животима. Када се Јоели вратила извођењу комада након почетка израелског рата са Хамасом, открила се сама суштина трагикомичног и урнебесно апсурдног деловања играчака.

Прекинуте везе између означитеља и означеног припремају пут за врхунац представе: „погром“ једне старице која живи

¹ Б. Вакаро, „Присуство одсуства“ (“The Presence of absence”). American Scholar. 11. 3. 2014. <https://theamericanscholar.org/the-presence-of-absence/>.





у кући у истом кибуцу од стране деце. Објективизацијом и анимирањем догађаја из детињства Миријам, протагонисткиње чија је прича испричана, Јоели показује како погрешан закључак постаје окидач за даље разорне и неповратне догађаје. Миријам покушава да пронађе своју вољену, несталу мачку Естерку која је побегла након што су јој одузети мачићи, и изненада долази до закључка да је мачку украли и однела једна старија комшиница која у својој кући има на десетине других мачака. Једини основ за овај закључак је да старица веома воли мачке. Ово је довољно да Миријам убеди и себе и друге у кривицу старице, да организује своје другове из разреда да оду у старичину кућу у потрагу за несталим мачком и да за казну тамо направе страхан неред. У овој сцени, играчке које играју улоге Миријаминих пријатеља готово лете кроз ваздух од среће. Када њихово весеље достигне врхунац, Јоели једноставно почиње да тапше длановима у ритму победничког марша. Овде су следе одлуке и слепа победа застрашујуће удаљени од стварности: мачка није пронађена у старичиној кући, учитељи говоре деци да се врате у кућу и поспреме неред, а Естерка се коначно враћа из шуме где је побегла из беса на Миријамину мајку која јој је одузела мачиће. На крају, након што Миријам однесе букет цвећа старици да се искупи за своје недело, она је назива анђелом. Последње Миријамине речи су да никада више није отишла у старичину кућу, очигледно зато што није могла да заборави шта је урадила.

Јоели се не поставља изнад својих ликова, нити света о коме приповеда. У једном тренутку, њен наратор постаје лутка, стапајући се са светом лутака. Стојећи поред стола, она подиже руб своје широке хаљине јарких боја, на тај начин покривајући овцу и бокал – играчке које представљају њеног оца и мајку. Хаљину подиже и открива своје блиставо беле гаћице, потврђујући како поезију забрањеног, тако и коначну једнакост приповедача и приче.

Јоели, у улози наратора, преузима улоге свих ликова у представи док седи за малим столом, неком врстом школске клупе на коју једва могу да стану више од две играчке. Величина простора је важна; мала величина простора увећава сваки лик присутан на сцени. Овај сто, традиционални елемент луткарског жанра, доноси аспекте и метатеатра, и крупних планова ситуација изокренутог детињства, погрешних одлука, лажне радости и осећања кривице. Метапозоришна представа на столу даје представи играчака карактеристике метанаратива, чија су значења алегоричка и доживљавају се као симболичка парабола. На тај начин театралност постаје смислена и увлачи публику у своју орбиту.² Кроз театралност, главне теме представе која говори против дехуманизације странца постају предмет размишљања код публике. Међутим, значење тог размишљања се променило: они који су представу погледали пре рата сматрали су је универзалном поруком. У јеку рата, говор против дехуманизације постао је моћнији, компликованији и још храбрији, стварајући нови позоришни догађај. Све у свему, ова представа је опомена против слепог беса и следе жеље за осветом, и то је њен смисао и њена хуманистичка порука публици.

Представа птица

Друга представа која је постављена непосредно пре избијања рата и која се вратила у позориште два месеца касније била је *Антигона* [Брехт], заснована на Брехтовој чувеној адаптацији Софоклове трагедије, готово оригиналној пацифистичкој представи великог позоришног реформатора двадесетог века. Ира Авнери, редитељка представе, и сценографкиња Дина Консон изабрале су Природњачки музеј Стеинхард у Тел Авиву за место извођења представе. Ово није луткарска представа, али елементи луткарства обилују у њој и стварају њена симболичка значења. Представа почиње разговором између Исмене и лутке птице која представља Антигону. На неки начин ово одјекује Јоелином представом, где парадокс у односу између означитеља и означеног моментално делује као ефекат отуђења. Овај дијалог се одвија на степеништу које води до музејске изложбе, која се на неколико тренутака претвара у позорницу. Тихи, застрашујући дијалог о смрти света, у коме се један од учесника претвара у птицу, карактерише догађаје као симболичну причу о неизбежној пропасти. Иза Исмениних леђа видимо групу плишаних птица ухваћених у лету које у контексту представе попримају квалитет лутака и изгледају као гласници смрти. Пролаз кроз музејске дворане, док публика проучава изложене скелете, постаје део представе. После прве сцене са Птицом-Антигоном, сама изложба личи на неку врсту луткарске представе. Овде се испоставља да је специфичност простора у ствари језик луткарства. Поред тога, људи који шетају међу скелетима музеја неизбежно постају део ове „луткарске“ изложбе, јер су то практично предмети који су на путу да постану скелети.

Главни луткарски лик „Антигоне“ појављује се касније у музејској учионици, где се одвија главни део представе, представљајући битку воље између оних који проклињу рат и његове последице и оних који га прихватају као неизбежног. Овде су енергије које покрећу илузионистичко размишљање, којим су опседнути сви ликови, супротстављене конкретной стварности, у виду пара дугих птичјих ногу, готово без перја и без тела, али огромних канџи. Изгледају као да су спремне за то да буду скуване, а ипак стоје на малој платформи која наглашава њихов значај. Ноге су постављене у радној просторији музеја, где се главни догађаји продукције одвијају на почетку представе, и ту остају скоро до краја, као да посматрају радњу. Ово је мементо мори креатора представе и слике на плакату. Мислим да је то незаборавно и да може бити и опомена и симболична пресуда.

Ира Авнери и Дина Консон често раде заједно. Познато је да је њихова уметничка сарадња истовремено веома интелектуална и дубоко емотивна. Обе предају на позоришном одсеку Универзитета у Тел Авиву.

Аутобиографија са играчкама

Марсел је име једне смешне играчке. То је једна из гомиле играчака, представљених на сцени позоришног центра Јафа Хабаит, у истоименој продукцији. Центар је посебно дизајниран за независне и експерименталне представе. Креатори представе, Џејсон Данино Холт и Меитал Раз су међу главним уметницима овог центра, а Данино Холт је и уметнички директор. *Марсел* је аутобиографско уметничко дело у коме двоје уметника, који нису родбински повезани али припадају истој генерацији (имају четрдесетак година), причају своју причу кроз играчке. Обоје су познати као извођачи и писци. Разова је дипломирала у Школи визуелног

² Видети теоријску расправу о театралности као медију у књизи Семјуела Вебера *Позориште као медиј*. Њујорк: Fordham University Press, 2004.





позоришта у Јерусалиму; ствара апсурдне и поетске луткарске представе за одрасле. Данино Холт је познати мултидисциплинарни уметник и ТВ водитељ у Израелу и Европи.

Марсел је варијација на тему постапокалиптичке аутобиографске представе, у којој су биографије представљене као дијалог између уметника који наступају под својим правим именима. Сваки од њих приповеда снове оног другог. Њихови рефрени – „Меитал сања...“, „Џејсон сања...“ – хипнотишући су у својој интимној, поверљивој интонацији. Џејсон углавном комуницира са својим алтер егом, смешним, патетичним и усамљеним мишем. Меитал разговара с разним играчкама, медвед јој шапуће речи љубави, жирафа је убеђује да емигрира, мајмун је саветује да остане скептична и да никоме не верује. Стално позивање оба извођача на приповедање кроз играчке помаже у одржавању и искрености и својеврсне дистанце. Играчке заузимају већи део сцене. Оне су свакако сликовите, али њихова самодовољност је застрашујућа. То су играчке без деце, без људи, и представљају оно што је остало од детињства, људскости, оних који су убијени на обе стране ужасног сукоба, израелских талаца који чаме у подземним тунелима Хамаса и деце у Гази.

Играчке које су бескућници на сцени у корелацији су с урбаним просторима Тел Авива, трговима, улицама и клупама где људи доносе дечје играчке у знак сећања на таоце. Ово је приказ катастрофе, њена метафора. Поред тога, гледајући ову чудну планину играчака, мислим да је то и нека врста горког жаљења за свим жртвама рата, без обзира на године и националност. Представа као да се пита какву улогу треба да има у ратним временима и уједно даје одговор на ово питање: да тугује и да опомиње, и да сачува људскост у човеку.

Без крила, само перје

Мој тата је човек птица (My Dad's a Birdman) Дејвида Алмонда режира Оријан Липшиц као уводну представу њене компаније „Pumbi“ (Јавност) са седиштем у Јерусалиму, која се обраћа и младој и одраслој публици. Професионално искуство Липшицеве помаже развоју ове идеје: с једне стране, она је редитељка серије представа за децу које су настале комбинацијом јеврејских народних прича и брехтовског позоришног језика у културном центру Беит Ави Хи у Јерусалиму; с друге стране, позната је као креатор експерименталних и иновативних позоришних пројеката који се изводе у неконвенционалним просторима. Представа је премијерно приказана у јулу 2024. године, отприлике годину дана након што је почео рат Израела са Хамасом, у време опште наде да ће се он ускоро завршити. Тешко је замислити шта би могло бити најприкладније за такав тренутак испуњен болом и надом хиљада људи у Израелу, Гази и многим другим местима. Оријан Липшиц сматра да је то представа о полуделом свету у коме деца враћају разум одраслима. Она ствара представу апсурдне стварности у којој су сва значења окренута наглавачке, а то се показало веома прикладним за претходну годину нашег живота, када су се преокренуле све вредности и идеје о добру и злу, дозвољеном и забрањеном.

У представи нема ни речи о рату; радња се једноставно дешава за време рата. Главни мотив су крила која не помажу при летењу већ само сновима о летењу. Крила су главни материјални знак онога што се дешава: она су бујна и шарена, направљена од различитих комада тканине и перја. Обећавају срећу. Након што ставе крила, хероји се трансформишу. Постају слободне лутке, али само на тренутак. Међутим, представа не говори о летењу већ о човековој жељи да се ослободи сопствене људске природе. Ова жеља, представљена у форми игре, каква би требало да буде код деце, суштински делује погубно. Готово сви одрасли у представи веома су жељни да се претворе у птице, као да у томе виде свој спас. У једном тренутку оно што се дешава подсећа на *Носорога* од Јонеска, када птичји вирус захвата све, и људи се непромишљено и радосно претварају у птице, заборављајући на своју људску природу.

Једини лик који заиста слободно игра птицу јесте девојчица Лизи која узима обличје птице и враћа се себи. Она је и глас разума: лако се претвара у птицу како не би оставила свог оца самог у његовој лудој птичјој игри, и лако се враћа себи и својој људској природи. Њени природни дечји инстинкти јој помажу у томе, а она помаже свом оцу у сваком тренутку његовог живота. Улогу Лизи тумачи тринаестогодишња девојчица Авија Рабиновиц, и она је права звезда представе. Њено присуство ствара атмосферу паметне позоришне акције. Она учествује у игри, али је интелигентнија од игре; разуме очеве фантазије, али остаје верна људском у себи. Она не глуми девојчицу, и у њој нема демонске мистичности. Лизи-Авија је оличење брехтовске добротe, разума и спасења, а повратак Брехтових идеја у лику детета оставља снажан утисак.

Авија Рабиновиц је са осталим глумцима учествовала на церемонији отварања „Pumbi“ театра, који је посвећен идеји да је уметност глас слободе, јачи од било каквих инхибиција. Када је добила реч, Авија је рекла: „Тешко је бити слободан, а позориште је место где смо слободни“.

Као закључак, могу рећи да у данашњем рату, који је постао део моје личне стварности и који још увек није завршен, позориште често преузима улогу гласа разума с циљем да нас подсети на важност очувања људскости у човеку и у људском друштву. На основу истраживања Израелског удружења за позоришна истраживања, око 40 дела позоришне и извођачке уметности створено је у Израелу о догађајима од 7. октобра и рата који је уследио. Дела о којима се овде говорило су међу најважнијим и показују тенденцију да позориште не говори о победи, већ о катастрофалности рата. Иако није лако бити усред рата, позориште се показало као независан канал који постоји ван политике, пропаганде и војних интереса. Публика пуни позоришта, очигледно осећајући потребу за сложеном истином која се чује са сцене. Као што је филозоф из Санкт Петербурга С. Гусев рекао у серији предавања посвећених емоционалним основама рационалности (2024), не само да спољашњи свет има моћ да утиче на свет људи, већ и унутрашњи свет људских бића има велики утицај на спољашњи свет и може га променити. Ова идеја је веома важна за дискусију о позоришту и рату. Позориште је у овом контексту агент унутрашњег света и има енергије за коју желим да верујем да може утицати на спољашњи свет, наводећи људе да причају, а не да демонизују једни друге, да разговарају, а не да се убијају.



Olga LEVITAN
Theatrologist, Jerusalem

WARTIME THEATRICAL METAPHORS

My generation grew up with the self-evident truth that “when the cannons are heard, the muses are *not* silent.” This was the experience of WWII. In the twenty-first century, in every country and in every war, this truth has been tested. The war that I witnessed began on 7 October 2023 with a brutal attack by Hamas militants on the civilian population of southern Israel, killing children, women, old people, and young people who had gathered for a music festival. Jewish women, many of them peace activists, were abused and tortured, parents were murdered in front of their children. Some of those who later saw documentary footage shot by the attackers themselves at close-door screenings around the world fainted and ambulances were called for them. This was followed by the shock and trauma experienced by virtually the entire population of the country. The mind refused to comprehend what was happening. Many of my colleagues thought that theatre no longer had a place in this world. Adorno’s formula ‘to write poetry after Auschwitz is barbaric’ had returned in a slightly altered form: art is meaningless. One of my close friends, a stage designer and teacher at the Faculty of Arts at Tel Aviv University, told me that theatre is over, it no longer has any meaning.

Nevertheless, theatre returned quite quickly and went in two directions. The first had to do with children. It turned out that Israeli children who had lived through the events of October needed theatre. The actors themselves, without any framework, went to the hotels where the refugees were temporarily housed. At first, they came just to play with the children, tell them stories, paint together. Then the leading actors of the Tel Aviv Chamber Theatre created an ensemble that travelled to the centers that housed the evacuated children in order to perform scenes from the famous children’s musical play, *Utzli Gutsli*. At the same time, as the actors themselves noted in posts published on Facebook, the kids were fascinated not so much by the content of the philosophical modern fairy tale, written by the Israeli poet A. Shlonsky after the story by the Brothers Grimm, but by the opportunity to experience joy, which distracted them from their suffering. Particularly successful were the scenes with grotesque characters of evil and stupid courtiers, transformed by costume designer Ruth Dar into brightly colored, doll-like creatures. Although it was not puppet theatre, the puppetry of the characters was fundamental to a children’s audience in a situation of war and trauma.

The second direction, related to the reappearance of theatre in the public space, emerged during artistic actions dedicated to Israeli hostages held captive by Hamas, including women, children, and the elderly. In memory of the hostages and in their defense, a huge table covered with a white tablecloth was set up in front of the Art Museum in one of Tel Aviv’s main squares, as if for a Sabbath meal but with no people at the solemnly set table. The number of plates and glasses on the table corresponded to the number of hostages. Each plate signified a person who was not present. Instead of people who had become hostages, their names were written on the backs of chairs, and toys were placed next to the plates intended for children who had been taken hostage. You could call it an installation, but it was more like a theatre of objects. As is the custom in the theatre of objects, the objects here lost their everyday function and acquired poetic meanings, turning into puppetry. There was always a crowd around this table and a zone of silence. However, as B. Vaccaro, says: “But I can see that absence has a role to play in vitality all the same. To contemplate and ritualize it is not macabre, but an act of true consciousness.”¹ Later, such tables appeared in many cities around the world.

At the same time, the ongoing war brought new questions and challenges. In Gaza, women and children were dying as the Israeli army fought Hamas, and the images of Palestinian families being relentlessly displaced made one think of universal grief. Israeli society split between those who demanded an immediate cessation of hostilities and a deal for the return of the hostages, and those who believed that Hamas, which continued to threaten a repeat of October 7, must first be defeated. Somehow, judging by the news reports that have reached us, the same thing happened in Palestinian society in Gaza, where part of the population called for the return of Israeli hostages and an end to the war, and part joined the ranks of Hamas.

Gradually, under these circumstances, theatres began to work again: in response to the war events, to console, to mourn, and to give artistic meaning to what was happening. The language of these plays can hardly be called realistic. The stage speaks the language of metaphor. These were plays for adults in which puppets appeared unexpectedly, em-



B. Brecht, *Antigone (Brecht)*, directed by: Ira Avneri, Tel Aviv, 2023, photo: Gal Rosenmann / Б. Брехт, *Антигона (Брехт)*, режиса: Ира Авнери, Тел Авив, 2023, фото: Гал Розенман

¹ B. Vaccaro. “The Presence of absence”. American Scholar. March 11, 2014 <https://theamericanscholar.org/the-presence-of-absence/>.



bodying both the semantic and artistic elements of the performance. The use of puppetry proved to be varied, from filling the text with unexpected puppet characters to turning the characters in the play into puppets. In short, when I was asked to share my thoughts on theatre in real time during the war, I decided that the best thing to do would be to talk about some of the plays currently being performed in the Israeli theatre scene.

Toy's Show

Tsruya Lahav's monodrama, 'She Called Her Angel', performed by Naomi Yoeli, an iconic artist of contemporary Israeli theatre, premiered in April 2023 at the Teatronetto Festival of one-actor plays. Yoeli's performance is designed as a theatre of storytelling, in which the narrator tells the story of kibbutz childhood in the 1950s with the help of old toys, also from the 1950s. But it would be wrong to describe what is happening on the stage as a performative game with ready-made objects. In essence, each toy signifies a character in the story that is being told, although outwardly each of these toys has nothing to do with the story being presented. Only by association, and not at the beginning of the story, can we understand why the old naked doll represents the heroine's favorite missing cat; the sheep on wheels—her mother; and the plastic cow—her schoolteacher. At first, the narrator's actions and explanations seem like a remarkable absurdity, where the memory of the past is filled with an ironic game with arbitrarily placed toys that are forced to fulfil other people's roles, whether they want to or not. On the one hand, this is in keeping with the freedom of children's play, where anyone can take on the role of anyone else. On the other hand, it is a metaphor for human existence, especially at catastrophic moments in history when people lose control of their lives. When Yoeli returned to performing the piece after the start of Israel's war with Hamas, the very essence of the tragicomic and hilariously absurd toy action was revealed.

The broken links between the signifier and the signified prepare the way for the play's climactic event: a "pogrom" by the children in the house of an old woman who is living in the same kibbutz. By objectifying and animating the childhood events of Miriam, the protagonist in whose name the story is told, Yoeli shows how a wrong conclusion becomes the trigger for further devastating and irreversible events. Miriam tries to find her beloved, missing cat Esterka, who ran away after her kittens were taken from her, and suddenly comes to the conclusion that the cat was stolen and taken away by an old neighbor who has dozens of other cats in her house. The only basis for this conclusion is that the old lady is very fond of cats. This is enough to convince herself and others of the old lady's guilt, to organize her classmates to go to the old lady's house in search of the missing cat, and to make a terrible mess there as punishment. In this scene, the toys that play the roles of Miriam's friends almost fly through the air in jubilation. When their jubilation reaches its climax, Yoeli simply beats out a victory march with the palms of her hands. Here, blind decisions and blind victory are frighteningly far removed from reality: the cat is not found in the old woman's house, the children are instructed by their teachers to return there to set things right, and Estherka herself finally returns from the forest, where she had fled to in anger at Miriam's mother for taking her kittens. In the finale, the old woman, to whom Miriam brings a bouquet of flowers to make amends for her terrible deed, calls her an angel. Miriam's last words are that she never went to the old woman's house again, apparently because she could not forget what she had done.

Yoeli does not place herself above her characters or the world she narrates. At one point, her narrator becomes a puppet herself, merging with the puppet world. Standing at full height next to the table, she lifts the hem of her wide, brightly colored dress, thereby covering the sheep and the jug—the toys that represent her father and mother—like a dome. The dress is solemnly pulled up to reveal her shining white panties, affirming both the poetry of the forbidden and the ultimate equality of the storyteller and the story.

Yoeli, in the role of narrator, takes on the roles of all the characters in the play as she sits at a tiny table, a kind of classroom desk that can barely hold more than two toys. The size of the space is important; its smallness magnifies each and every character that is present. This table, a traditional element of the puppet genre, brings aspects of both meta-theatre and close-ups of situations of twisted childhood, wrong decisions, false joy, and feelings of guilt. The metatheatrical performance on the table gives the toy show the characteristics of a meta-narrative whose meanings, going beyond one plot, are allegorical and perceived as a symbolic parable. In this way, theatricality becomes meaningful and draws the audience into its orbit.² Through theatricality, the main themes of the play, which speaks out against the dehumanization of the stranger, become the subject of the audience's reflection. However, the meaning of reflection has changed: those who saw the play before the war referred to it as a universal message. In the midst of the war, the speech against dehumanization became more powerful, more complicated and even more courageous, creating a new theatrical event. All in all, this play is a warning against the blind rage and the blind desire for revenge, and that is its meaning and its humanist message to its audience.

Birds' Play

Another play that was staged just before the outbreak of war and returned to theatres two months later was *Antigone* [Brecht], based on Brecht's famous adaptation of Sophocles' tragedy, an almost original pacifist play by the great theatre reformer of the twentieth century. Ira Avneri, the director of the performance, and the scenographer Dina Konson chose the The Steinhardt Museum of Natural History in Tel Aviv as the performative space. This is not a puppet show, but elements of puppetry abound in it and create its symbolic meanings. The play opens with a conversation between Ismene and a bird puppet representing Antigone. In some ways this echoes Yoeli's play, where the paradox in the relationship between the signifier and the signified momentarily acts as an effect of alienation. This dialogue takes place on a staircase leading to a museum exhibition, which for a few moments is transformed into a stage. The quiet, frightening dialogue about the death of the world, in which one of the participants is transformed into a bird, characterizes the events as a symbolic tale of inevitable doom. Behind Ismene's back, we see a group of stuffed birds caught in flight which, in the context of the play, take on a puppet-like quality and look like messengers of death. The passage through the museum's halls, as the audience examines the skeletons on display, is incorporated into the performance. After the first scene with the Bird-Antigone, the exhibition itself looks like a kind of puppet show. Here the site-specific feature turns out to be the language of puppetry. Moreover, the people who wander among the museum's skeletons inevitably become part of this "puppet" exhibition, since they are practically objects on their way to becoming skeletons.

The main puppet character of "Antigone" appears later in the museum classroom, where the main part of the play unfolds, presenting a battle of wills between those that curse war and its consequences and those who accept it as inevitable. Here the energies that drive illusionary thinking, with which all the characters are obsessed, are contrasted with concrete reality, in the form of a pair of long bird's legs, almost featherless and without a body but with enormous claws. They look as if they are ready to be cooked, yet they stand on a tiny platform that emphasizes their importance. The legs are set up in the museum's study room, where the main events of the production take place almost at the beginning of the play, and remain there almost until the end, as if observing the action. This is the memento mori of the creators of the performance and the image on the poster. I think it is unforgettable and could be both a warning and a symbolic verdict.

Avneri and Konson frequently work together. Their artistic collaboration is known to be at once highly intellectual and deeply emotional. They both teach at the Theatre Department of Tel Aviv University.

² See the theoretical discussion of theatricality as medium in Samuel Weber's book *Theatre as Medium*. New York: Fordham University Press, 2004.





Autobio with Toys

Marcel is the name of a funny toy. He is one of a pile of toys, presented on the stage of the Jaffa HaBait Theatre Center, in a production of the same name. The Center was designed especially for independent, experimental shows. The creators of the play, Jason Danino Holt and Meital Raz, are among the main artists of this center, and Danino Holt is its artistic director as well. *Marcel* is an autobiographical work of art in which the two artists, who are not related but belong to the same generation—both are around forty years old—tell their story through toys. Both are known as performers and writers. Raz is a graduate of the Jerusalem School of Visual Theatre; she creates absurd and poetic puppet shows for adults. Danino Holt is a well-known multidisciplinary artist and TV presenter in Israel and Europe.

More specifically, *Marcel* is a variation on the theme of a post-apocalyptic autobiographical play in which biographies are presented as a dialogue between artists performing under their real names. Each one narrates the dreams of the other. Their refrains—'Meital is dreaming...'; 'Jason is dreaming'—are hypnotic in their intimate, confidential intonation. Jason mostly communicates with his alter ego, a funny, pathetic, lonely mouse. Meital talks to various toys, a bear whispers words of love to her, a giraffe convinces her to emigrate, a monkey advises her to remain skeptical and not to believe anyone. The constant reference of both performers to toys, to storytelling through toys, helps to maintain both sincerity and a kind of distance. The toys take up most of the stage. They are certainly picturesque, but their self-sufficiency is frightening. They are toys without children, without people, representing what is left of childhood, of humanity, of those killed on both sides of the terrible conflict, of Israeli hostages languishing in Hamas underground tunnels and kids in Gaza.

The homeless toys on the stage correlate with the urban spaces of Tel Aviv, squares, streets, benches, where people bring children's toys in memory of the hostages. This is an image of the disaster, its metaphor. Moreover, looking at this strange mountain of toys, I think it is also a kind of bitter mourning for all the victims of war, regardless of age and nationality. The performance seems to ask itself what role it should fulfil in times of war and answers this question: to mourn and to warn, to preserve the human in human beings.

No wings, just a plumage

My Dad's a Birdman by David Almond is directed by Orian Lipshitz as the opening performance of her Jerusalem-based company, "Pumbi" (Public), which speaks to both young and adult audiences. Lipshitz's professional background helps with this idea: on the one hand, she is the director of the series of performances for children that grew out of the combination of Jewish folk tales and Brechtian theatrical language at Jerusalem's Beit Avi Hi cultural center; on the other, she is known as a creator of experimental, innovative theatre projects performed in unconventional spaces. The play premiered in July 2024, about a year after Israel's war with Hamas began, at a time of general hope that it was about to end. It's hard to imagine what could be most appropriate for such a moment, filled with the pain and hope of thousands of people in Israel, Gaza, and many other places. From Lipshitz's point of view, it is a play about a mad world in which children bring sanity back to the adults. She creates a performance of absurd reality where all meanings are turned upside down, and this proved very appropriate for the last year of our lives, when all values and ideas about good and evil, permissible, and forbidden, were reversed.

There is not a word about the war in the play; it is simply set during the war. The main motif is wings, which do not help to take off but only to dream of flying. The wings are the main material sign of what is going on: they are lush and colorful, made of pieces of cloth and feathers. They hold the promise of happiness. Having put on the wings, the heroes are transformed. They become free puppets, but only for a moment. However, the play, as directed by Lipshitz, is not about flying but about man's desire to free himself from his own human nature. This desire, presented in the form of a game—as it should be in a children's play—seems fundamentally disastrous. Almost all the adults in the play are so eager to turn into birds, as if they see it as their salvation. At some point, what is happening reminds us of the *Rhinoceroses* by Ionesco, the bird virus takes hold of one after another, people thoughtlessly and joyfully turn into birds, forgetting about their human nature.

The only character who indeed freely plays a bird, takes the form of a bird, and returns to herself, is the girl Lizzie. She is also the voice of reason: she easily transforms herself into a bird so as not to leave her father alone in his mad bird game, and easily returns to herself and her own human nature. Her childlike natural instincts help her, and she helps her father in every moment of his life. The role of Lizzie is played by a thirteen-year-old girl, Aviya Rabinowitz, and she is the real star of the play. Her presence creates an atmosphere of clever theatrical action. She participates in the game but is more intelligent than the game; she understands her father's fantasies but remains true to the human in herself. She does not play the little girl, and there is no demonic mystique about her. Lizzi-Avia is the embodiment of the Brechtian goodness of reason, of its salvation. The return of Brecht's ideas in the image of a child makes a powerful impression.

Avia Rabinowitz, along with other actors, took part in the opening ceremony of the Pumbi (Public) Theatre, which is dedicated to the idea that art is the voice of freedom, stronger than any inhibitions. When she was given the floor, Avia said: "It is so hard to be free, theatre is the place where we are free."

To conclude these remarks, I could say that in today's war, which has become part of my personal reality and is still not over, theatre often takes on the role of a voice of reason, aiming to remind us of the importance of preserving the humanity in man and in human society. According to the Israeli Theatre Research Association, about 40 pieces of theatre and performance art have been created in Israel around the events of 7 October and the ensuing war. The works discussed here are among the most important, and they show the tendencies: the theatre does not speak of victory but of the catastrophic nature of war. Although it's not easy amid war, theatre has proven to be an independent channel that exists outside of politics, propaganda, and military interests. The audience fills the theatres, apparently feeling the need for the kind of complex truth it hears from the stage. As the St. Petersburg philosopher S. Gusev said in a series of lectures devoted to the emotional foundations of rationality (2024), not only the outer world has the power to influence the human world, but the inner world of human beings also has a great influence on the outer world and can change it. This idea is very important for the discussion of theatre and war. Theatre in this context is an agent of the inner world, and it has energies that I want to believe can influence the outside world, making people talk and not demonize each other, talking and not killing each other.



Маријана ПЕТРОВИЋ
Театролошкиња и глумица, Београд

ОДРАЗ ВРЕМЕНА У ЛУТКАРСКОМ ПОЗОРИШТУ

ДЕО ИЗЛАГАЊА / МЕЂУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА
„ПОЗОРИШТЕ ИЗМЕЂУ ПОЛИТИКЕ И ПОЛИТИЧНОСТИ: НОВИ ИЗАЗОВИ“
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД, 2018.

Луткарство је врста сценске уметности. Погрешно је луткарско позориште сматрати позориштем за децу, што је у новије време уобичајено, јер је историјска чињеница његова припадност одраслима кроз ритуале, вековима уназад. Оно је одувек спремно одговарало на изазове времена, како на промене које се одвијају око нас, тако и оне у оквиру самог позоришта. „Умјетност, права, апсолутна, мора се показати дораслом свакој ситуацији и у њој се доказати“ (Piscator: 15). Чињеница је да се данас све ређе постављају луткарске представе за одрасле (код нас у Србији поготово), а лутка је кроз историју увек била „тројански коњ унутар зидина власти“ (Walny: 40), јер је могла са сцене да уради и каже све, за разлику од глумца.

Присуство лутака на сцени не опредељује нужно представу као луткарску. Много је важнији луткарски начин промишљања. Навођењем неколико представа које се издвајају по свом квалитету, са актуелним темама, а стилски различитих, насталих током последње деценије, указаћемо на различите (неисцрпне) могућности луткарске уметности. У времену јачања (па и победе на изборима) деснице на политичкој сцени, издвојићу две представе без речи, намењене одраслој публици и везане за холокауст: *Логор*¹ и *Један кофер по особи*². Тешка тема која се не сме заборавити, покреће савест и нагони на питања о улози друштва у стварању неосетљивости на туђу патњу. Истина се губи, постајемо друштво заборавља. А памћење је опомена. Ово су занатске, луткарске представе у којима лутке имају одређену функцију, а њихов „садржај је одређивао форму“ (Piscator: 21). Иста тема, а реализација потпуно супротна.

Прва представа *Логор* је реконструкција историјске стварности после 60 година. Била је изведена на 43. Битефу 2009. и приказује сав ужас II светског рата у нацистичком логору Аушвиц. На сцени је пространа макета логора: бараке, воз којим се довозе логораши, осматрачнице, жице, гасне коморе, крематоријум, улазна капија с натписом „Рад ослобађа“. Камера надзира улазак публике у салу, што се истовремено пројектује на рикванд сцене. То изазива непријатан осећај да сте праћени, виђени.

Три аниматора покрећу, али не оживљавају 2.000 ручно направљених лутака висине 7,5 центиметара (логораша, чувара, војника). Све то снимају као огромни ратни извештачи (у односу на размере лутке) малом камером, док се та увећана слика дешавања у логору истовремено пројектује на рикванд. Публици се тако додељује улога сведока овог страшног злочина, истовремено је и провокација осећања гриже савести гледалаца, може ли се то гледати, а не реаговати, што имплицира можда равнодушност. Константно је присутна и зебња колико смо далеко од тога, да ће се можда нека од тих камера окренути ка гледалишту и гледалац и сам постати део приче, судбине из логора.

Први утисак неких гледалаца после представе је да „концепт није битан у смислу како ћете нешто приказати, битно је да ће то оставити утисак и да ће нам на прави начин рећи све оно што смо можда негде потиснули или што не желимо да извучемо из најдубљих, мрачних сећања“ (43. Bitef 09: 7). Извођачица из представе је истакла: „Људи би требало да чувају чаролију односа с луткама, јер гледајући их, користимо своју машту да бисмо препознали оно што нам поручују“ (43. Bitef 09: 9). За „пројекат Аушвиц“ није одговорна само једна особа. Одговорности су биле врло интелигентно подељене: неко спроводи логораше, неко затвара врата, неко пушта гас... Да би се приказао „Аушвиц као лик монструма који једе људе, а кога су створили људи“ (43. Bitef 09: 8), лутке су се саме по себи наметнуле као решење, јер ниједно позориште нема капацитете, ни толико бројан ансамбл, како би оваква реализација била могућа.

Чланови „Хотела Модерн“ за себе кажу да су идеалисти који верују да „колективни доживљај неке приче може деловати просветљујуће на људе који је гледају“ (43. Bitef 09: 116). Не желе да буду сентиментални, већ да изазову сучељавања и да истовремено поставе ствари у перспективу.

Друга представа, *Један кофер по особи*, инспирисана судбином Ане Франк, „јесте средство, а не циљ“ (Spraini: 413) и намењена игрању (од 15 минута) искључиво за једног гледаоца, који је, као и у претходно наведеној представи, конфрнтиран са својом одговорношћу. „Провоцира, предочава, открива“ (Walny: 99). Њега дочекује костимирана глумица с топлином у очима и показује на отворен кофер, у коме је сценографија, цртеж великог трга у граду, по коме су папирне лутке (ликови) које саме стоје.

Повлачећи се у други план, усмеравајући тако пажњу гледаоца на догађања на тргу, она пријатним гласом „изговара“ кратке, уобичајене, свакодневне дијалоге које ти ликови размењују између себе. Знамо да је све у позоришној представи знак (вештачки, јер настаје намерно, с предумишљајем, с циљем да одмах пренесе поруку). Због сложености, семиолошког богатства и разноликости сценске уметности, теоретичари знака су избегавали тај терен. Ту су деца која се играју, родитељи с децом, љубавни парови, градски аутобус пун путника, градска врева. Њена интерпретација „текста“ одаје пријатну, веселу атмосферу до момента када,

¹ *Логор (Катр)*, концепт и визуелно решење: „Хотел Модерн“; изводе: Полин Калкер, Херман Хеле, Арлен Хохвег, Руд ван дер Плајм, „Хотел Модерн“.

² *Један кофер по особи (Only One Suitcase Allowed)*, режија: Оути Сипола, ликовно решење: Линда Лемети, Оути Сипола, изводи: Линда Лемети, „Nordic Puppet Ambassadors“.



мењајући свој лик, мења и „говор“ у агресивни, налик на нацистичке претње. На трг улази возило, у које убацује људе, који су до тада били у друштву ближњих, отимајући их од њих.

Од тог тренутка све што се гледа одвија се у тишини. Гледалац мора да клечи, како би кроз рупице на гомили кофера завирио у скривени свет тишине њихове унутрашњости, мењајући своје место на дискретан додир глумице, која га упућује на нову, следећу, одређену позицију. Сваки кофер нуди причу: удобност нечије собе с полицама пуним књига, с фотељом и плишаним медом, једна отворена и једна затворена врата, препуно ликова са старих фотографија на зиду, изгубљени плишани меда на подним плочицама, простор бива све мањи, прамен дима, нестајање. Знамо да „неки одвојени знак може имати богатији и збијенији семантички садржај од цијелог скупа знакова“ (Kowzan: 14). На крају глумица пружа руку гледаоцу, као нему захвалност за одвојених 15 минута за сећање на све страдале у логорима. Заиста је свака реч сувишна. Свако ангажовање у покушају да се свет „поправи“ је важно.

Представа *Лисац*³ о Кнуту Хамсуну добила је награду публике на Битефу 2009. доказавши колико је луткарство прави избор за инсценацију рефлексивног текста, који уз врхунску уметност анимације снажно и нежно, дирљиво доприноси интимности, људскости представе. Кнут Хамсун је норвешки писац, отац модерне књижевности, који је 1920. добио Нобелову награду за књижевност. Током Другог светског рата је подржавао Квислинга и његову Национал-социјалистичку партију, поштовао Хитлера и чак написао некролог после његове смрти, назвавши га „ратником човечанства“, што му норвешки народ ни до данас није заборавио.

Поставља се питање „да ли је могуће опростити или не опростити, да ли је могуће повући црту између аутора и његовог дела, да ли је могуће бити велики уметник ако имаш крајње проблематичне политичке ставове“ (43. Bitef 09: 5). У представи је приказан без одређења кривице или невиности. Непостојање јасних одговора отвара врата машти и представа је управо о томе да се Хамсун пробуди из мртвих и пусти да говори, као у ћаскању с пријатељима. Да би то постигли, аутори истражују поезију сцене, уз музику, светло, сценографију и лутке.

Све лутке представљају три различите генерације (или три фазе из литературе Хамсуна) с размаком од 30 година. Оне су различите величине и истоветне с Хамсуном. Улрике Квади прилази изради лутака на вајарски начин, настојећи да буду хиперреалне, а основа њеног рада с њима је покрет. У формалном смислу, она се држи наслеђа традиционалног луткарског позоришта. Публика је очарана, емотивно потресена концентрацијом, гласовним способностима и уметношћу анимације Улрике Квади, која највише доприноси интимности доживљаја представе.

Коментари гледалаца непосредно после одигране представе су „одушевљен и емотивно потресен“, „шокирана, али позитивно“ или да је важна „јер покреће један ланац полемике који је значајан и за овдашње друштво које је напосто заборавило да памти, које је изложено терору заборавља“, до „опомена је уметницима да не буду превише склони да улазе у политику“ (43. Bitef 09: 3). Фрагментаран текст иницирао је проширење границе асоцијативног приповедања уметношћу анимације с луткама. Асоцијације код глумца извиру како из духа, тако и из тела, сливају се у руке, које постају инструмент глумачке осећајности, оживљавајући тиме лутку.

Антиратна представа прожета хумором, *Пластични јунаци*⁴, скоро је без речи и у целини је изведена играчкама које се могу купити у кинеским радњама. Тако је написано и у програму представе: design People of China. „Лутка неће да буде реплика човека зато што је свет који она ствара – чудесни свет маште, човек кога она представља – измишљени човек“ (Mejerholjd: 117). Ратови који се тренутно воде по свету нам доказују колико је далеко – близу, а колико је данашњем човеку близу – далеко. Плишани тигар анимиран је као да је кућна мачка, фигурице војника, војна возила и оружје којим се глумац игра, као што би и сваки дечак играјући се рата.

Све време он из досаде, жваћући жваку или одвијајући и једући лењо једну по једну бомбону, прекраћује време чекања између две борбе, што гледалац проживљава с њим. Одлажење у тоалет ноћу, на ватреној линији, прекинуто изненадним нападом, доводи до људских, а комичних ситуација. Ту су неизоставни паметни телефони, скајп, с којих витке плавокосе пластичне лутке Барбике, које негде далеко чекају те своје младиће- фигурице да им се врате кад им истекне ра(д)тно време, шаљу пољупце, машину...

Тим обичним дечјим играчкама, глумац-аниматор приказује оживљену мржњу, насиље, секс, страх. Наивна дечја игра насупрот реалности рата.

„Реалност сцене не односи се на предмете него на релације међу њима. Релације су предоџба. Лутка присиљава на напињање маште“ (Walny: 137).

У једном тренутку глумац се телефоном обраћа некоме и фиксирајући публику извештава да је пуна дворана цивила, вероватно терориста, чиме су гледаоци директно увучени у параноју, дечја игра се претапа у озбиљност нашег реалног живота...

Пискатор је мишљења „да је умјетност само средство за постизавање неког циља. Политичко средство“ (Piscator: 21). Додаћу томе, па и луткарска уметност. Лутка се одлично сналази с алегоријом, гротеском, метафором, може и сме много тога што глумац не може и не сме. Њене способности-могућности прате машту редитеља. Она може да уплаши, засмеје, разнежи, расплаче и уведе у свет какав би или не би требало да буде.

Библиографија:

43. Bitef 09, 2009. *Nove pozorišne tendencije. Kriza kapitala – umetnost krize*, katalog, Beograd, Bitef teatar
43. Bitef 09, 2009. *Kriza kapitala – umetnost krize*, bilten, Beograd, Bitef teatar
Kowzan, Tadeusz, 1980. „Znak u kazalištu“, *Prolog*, br. 44–45, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost saveza socijalističke omladine, 6–20.
Mejerholjd, E. Vsevolod, 1976. *O pozorištu*, Beograd, Nolit
Piscator, Erwin, 1985. *Političko kazalište*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost
Spaini, Alberto, 1986. „Ervin Piscator“, *Pozorište*, br. 5–6, Tuzla, Narodno pozorište Tuzla, 413–418.
Walny, Adam, 2008. *Kazalište predmeta*, Šibenik, Šibensko kazalište

³ *Лисац (De Schrijver)*, сценарио: Улрике Квед и Јо Стромгрен, режија, сценографија: Јо Стромгрен, извођач, дизајн лутака, костими: Улрике Квед, Улрике Квед компани (Амстердам), Јо Стромгрен компани (Осло) и „The Nordland Visual Theatre“ (Стамсунд).

⁴ *Пластични јунаци (Plastic Heroes)*, идеја и извођење: Аријел Дорон, уметнички саветник: Шахар Маром, коредитељи: Ротем Елрои, Дејвид Локхард, видео: Анаел Ресник, Аријел Дорон, дизајн: People of China, Аријел Дорон.



Marijana PETROVIĆ
Theatrolgist and actress, Belgrade

A REFLECTION OF TIME IN THE PUPPET THEATRE

A PART OF THE PRESENTATION / INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
„THEATRE BETWEEN POLITICS AND POLICIES: NEW CHALLENGES“,
THE FACULTY OF DRAMATIC ARTS, BELGRADE, 2018

Puppetry is a type of stage art. It is wrong to consider the puppet theatre as a theatre for children, which is common belief nowadays, because it is a historical fact that it belonged to adults through rituals, centuries ago. It has always readily responded to the challenges of the time, both to the challenges taking place around us, and those within the theatre itself. “Real, absolute art must prove itself in every situation and prove itself in it” (Piscator: 15). The fact is that puppet shows for adults are staged less and less today (especially here, in Serbia), and the puppet has throughout history always been “the Trojan horse inside the walls of government” (Walny: 40), since it could do and say everything from the stage, unlike the actor.

The presence of puppets on stage does not necessarily define a performance as a puppet show. The way of thinking of a puppet is much more important. By citing several performances that stand out for their quality, dealing with current topics, and stylistically different, created during the last decade, we will point out the various (inexhaustible) possibilities of puppetry art. In the time of strengthening (and victory in the elections) of the right politics, I will single out two plays without words, intended for an adult audience and related to the Holocaust: *Kamp (Logor)*¹ and *Only One Suitcase Allowed (Jedan kofer po osobi)*². This difficult topic that must not be forgotten, raises the conscience and urges to ask questions about the role of society in creating insensitivity to other people’s suffering. The truth is being lost, we are becoming a society of forgetfulness. And memory is a reminder. These are professional, puppet performances in which the puppets have certain functions, and their “content determined the form” (Piscator: 21). The same topic, but the realization is completely opposite.

The first play *Kamp* is a reconstruction of historical reality after 60 years. It was performed at the 43rd Bitef in 2009 and it shows all the horror of World War II in the Nazi concentration camp Auschwitz. There is a huge model of the camp on the stage: barracks, a train that brings the prisoners, watchtowers, wires, gas chambers, a crematorium, an entrance gate with the sign “Work sets you free”. A webcam monitors the audience entering the hall, which is simultaneously projected on the stage backdrop. It causes an unpleasant feeling that you are being followed, seen.

Three animators move, but do not bring to life, 2000 hand-made puppets that are 7.5 cm high (camp prisoners, guards, soldiers). They record it all like huge war reporters (compared to the puppet dimensions) with a small webcam, while the enlarged image of what is happening in the camp is simultaneously projected on the stage backdrop. The audience is thus given the role of a witness to this terrible crime, and at the same time it provokes feelings of remorse and the conscience of the audience, whether it is possible to watch it and not react, which perhaps implies indifference. There is also the constant anxiety of how far we are from that, that maybe one of those webcams will turn towards the audience and the viewer himself will become part of the story, the fate from the camp.

The first impression of some viewers after the performance is that “the concept is not important in the sense of how you will present something, it is important that it will leave an impression and that it will tell us in the right way everything that we may have suppressed somewhere or that we do not want to bring out from our deepest, dark memories” (43rd Bitef 09: 7). A performer from the play pointed out: “People should guard the magical relationship with puppets, because looking at them, we use our imagination to understand what they tell us” (43rd Bitef 09: 9). There is not just one person responsible for the “Auschwitz project”. Responsibilities were very intelligently divided: someone leads the prisoners, someone closes the doors, someone discharges the gas... In order to show “Auschwitz as a figure of a monster that eats people, created by people” (43rd Bitef 09: 8), the puppets imposed themselves as a solution, because no theatre has the capacity, nor such a large ensemble, to make such a realization possible.

The members of Hotel Modern describe themselves as idealists who believe that “the collective experience of a story can have an enlightening effect on the people who watch it” (43rd Bitef 09: 116). They do not want to be sentimental, but to provoke confrontations and at the same time, put things into perspective.

Another performance, *Only One Suitcase Allowed*, inspired by the fate of Anne Frank, “is a means, not the goal” (Spain: 413) and intended to be played (lasting only 15 minutes) exclusively for one viewer, who is, as in the aforementioned play, confronted with his responsibility. “It provokes, presents, reveals” (Walny: 99). The viewer is greeted by a costumed actress with warmth in her eyes who points to an open suitcase which contains a scenography, a drawing of a large square in the city, with paper puppets (characters) that are standing there.

Retreating into the background, thus directing the viewer’s attention to the events on the square, she “utters” in a pleasant voice short, common, everyday dialogues that these characters exchange between themselves. We know that everything in a theatrical performance is a sign (artificial, because it is created intentionally, planned beforehand, with the aim of conveying the message immediately). Due to the complexity, the semiotic richness and variety of performing arts, sign theorists avoided that field. There are children who are playing, parents with children, couples in love, a crowded city bus, the hustle and bustle of the city. Her interpretation of the “text” conveys a pleasant,

¹ *Kamp (Logor)*, concept and visual solution: Hotel Modern; performed by: Paulin Kalker, Herman Helle, Arlene Hoornweg, Ruud van der Pluijm, Hotel Modern.

² *Only One Suitcase Allowed (Jedan kofer po osobi)*, directed by: Outi Sippola, art solution: Linda Lemmetty, Outi Sippola, performed by: Linda Lemmetty, Nordic Puppet Ambassadors.



cheerful atmosphere, until the moment when, changing her image, she also changes her “speech” to aggressive, Nazi-like threats. A vehicle approaches the square, in which she puts people, who were previously in the company of their loved ones, taking them away.

From that moment everything on the stage takes place in silence. The viewer has to kneel in order to peer through the holes in the pile of suitcases into the hidden world of the silence of their interior, changing his place at the discreet touch of the actress, who directs him to the new, next and certain position. Each suitcase offers a story: the comfort of someone’s room with shelves full of books, with an armchair and a teddy bear, one open and one closed door, full of characters from old photographs on the wall, a lost teddy bear on the floor tiles, the space is getting smaller and smaller, a wisp of smoke, disappearing. We know that “a separate sign can have a richer and denser semantic content than the whole set of signs” (Kowzan: 14). At the end, the actress holds out her hand to the audience, as a silent gratitude for the 15 minutes dedicated to the memory of all the victims in the camps. Every word is superfluous. Every engagement in trying to “make the world better” is important.

The play *The Writer (Pisac)*³ about Knut Hamsun won the audience award at Bitef in 2009, proving how puppetry is the right choice for the staging of a reflective text, which, along with the superb art of animation, strongly and gently contributes to the intimacy and humanity of the play. Knut Hamsun was a Norwegian writer, the father of modern literature, who received the Nobel Prize for Literature in 1920. During the Second World War he supported Quisling and his National Socialist Party, respected Hitler and even wrote an obituary after his death, calling him a “warrior of humanity”, which the Norwegian people have not forgotten to this day.

The question is whether “it is possible to forgive or not to forgive, whether it is possible to draw a line between the author and his work, whether it is possible to be a great artist if you have extremely problematic political views” (43rd Bitef 09: 5). The play presents the story without determining guilt or innocence. The lack of clear answers opens the door to imagination and the play is precisely about Hamsun waking up from the dead and letting him speak, as in a chat with his friends. To achieve this, the authors explore the poetry of the stage, with music, light, scenography and puppets.

All puppets represent three different generations (or three phases from Hamsun’s literature) with a gap of 30 years. They are different sizes and identical to Hamsun. Ulrike Quade approaches the creation of puppets in a sculptural way, trying to make them hyperreal, and movement is the basis of her work with them. In a formal sense, she adheres to the heritage of traditional puppet theatre. The audience is enchanted and emotionally shaken by the concentration, vocal abilities and art of animation of Ulrika Quade that contribute to the intimacy of the performance experience.

Comments from the audience immediately after the play were: “enthusiastic and emotionally shaken”, “shocked, but positively” or that it is important “because it starts a chain of polemics that is also significant for the local society that has simply forgotten to remember, that is exposed to the terror of forgetting”, and “it is a warning to artists not to be inclined to enter politics” (43rd Bitef 09: 3). The fragmentary text initiated the expansion of the boundaries of associative storytelling with the art of puppet animation. Associations in the actor spring both from the spirit and from the body, flow into the hands, which become an instrument of the actor’s sensibility, thus bringing the puppets to life.

An anti-war play, imbued with humour, *Plastic Heroes (Plastični junaci)*⁴, is almost entirely without words and it is performed entirely with toys that can be bought in Chinese stores. That is written in the play’s program: design by People of China. “The puppets will not be replicas of humans because the world they create is a wonderful world of imagination, and the men they represent are fictional men” (Mejerholjd: 117). The wars that are currently being fought around the world prove to us how far it is, and how close it is to today’s man. The stuffed tiger is animated as if it were a house cat, toy soldiers, military vehicles and the weapons with which the actor is playing, as any boy would play war. All the while, out of boredom, chewing the gum or unwrapping and lazily eating one candy at a time, he passes the waiting time between two fights, which the viewer experiences together with him. Going to the toilet at night, on the line of fire, interrupted by a sudden attack, leads to human and comical situations. There are indispensable smartphones, Skype, blonde plastic Barbie dolls who are waiting for their young men-figures to return to them when their wartime is over, sending hugs, waving...

With these ordinary children’s toys, the actor-animator shows revived hatred, violence, sex, fear. Naive children’s play against the reality of war.

“The reality of the scene does not refer to the objects, but to the relationships between them. Relationships are essential. The puppet forces the imagination” (Walny: 137).

At one point, the actor speaks to someone on the phone and tells the audience that the hall is full of civilians, probably terrorists, which directly leads the audience to paranoia, and the children’s play merges into the seriousness of our real life...

Piscator believes that “art is only a means to achieve a goal. A political tool.” (Piscator: 21). I will add that it is the art of puppetry. The puppet is great when dealing with allegory, grotesque, metaphor, it can and does many things that the actor cannot and is not allowed. Its abilities-possibilities follow the imagination of the director. It can frighten you, make you laugh, touch your heart, make you cry and introduce you to the world as it should or should not be.

List of references:

43. Bitef 09, 2009. Nove pozorišne tendencije. *Kriza kapitala – umetnost krize*, katalog, Beograd, Bitef teatar
43. Bitef 09, 2009. *Kriza kapitala – umetnost krize*, bilten, Beograd, Bitef teatar
- Kowzan, Tadeusz, 1980. „Znak u kazalištu”, *Prolog*, br. 44–45, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost saveza socijalističke omladine, 6–20.
- Mejerholjd, E. Vsevolod, 1976. *O pozorištu*, Beograd, Nolit
- Piscator, Erwin, 1985. *Političko kazalište*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost
- Spaini, Alberto, 1986. „Ervin Piscator”, *Pozorište*, br. 5–6, Tuzla, Narodno pozorište Tuzla, 413–418.
- Walny, Adam, 2008. *Kazalište predmeta*, Šibenik, Šibensko kazalište

³ *The Writer (De Schrijver)*, screenplay: Ulrike Quade and Jo Stromgren, direction, scenography: Jo Stromgren, performer, puppet design, costumes: Ulrike Quade, Ulrike Quade Company (Amsterdam), Jo Stromgren Company (Oslo) and The Nordland Visual Theatre (Stamsund).

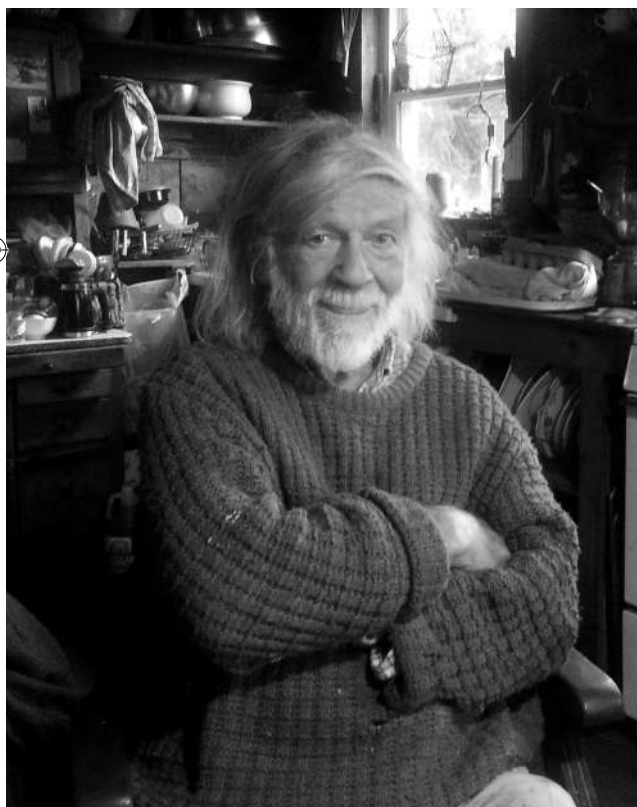
⁴ *Plastic Heroes (Plastični junaci)*, concept and direction: Ariel Doron, art consultant: Shaha Marom, co-directors: Rotem Elrpo, David Lockard, video: Anael Resnick, Ariel Doron, design: People of China, Ariel Doron.



Јон КАЛИШ
Новинар, Њујорк

ДА ЛИ ЈЕ ЛЕГЕНДАРНО ЛУТКАРСКО ПОЗОРИШТЕ ОТИШЛО ПРЕДАЛЕКО У ОШТРОМ КРИТИКОВАЊУ ИЗРАЕЛСКЕ ВОЈСКЕ?

Овај чланак је првобитно објављен у „Форварду“ (водећи амерички јеврејски информативни лист; forward.com). Да бисте добили Форвардове бесплатне електронске билтене у пријемно сандуче, идите на forward.com/newsletter-signup.



Петер Шуман, фото: Јон Калиш

Чак и за неке дугогодишње присталице, политика у Позоришту „Бред енд папет“ (Позориште хлеба и лутака) постала је превише оштра. На фарми од 250 хектара овог позоришта у Гловелу, Вермонт, тешкоће су пролазне. Међутим, последњих 20 година, тешка ситуација Палестинаца стални је фокус за изразито антиратну и антикапиталистичку трупку, која је изводила представе о грозотама у Вијетнаму, Централној Америци, Босни, Авганистану и Ираку. Поред тога што је оснивач и директор Позоришта „Бред енд папет“, 88-годишњи Петер Шуман (Peter Schumann), који се сматра генијем у позоришном свету, такође је успешан сликар који, како кажу, наслика једну или две слике дневно на старим, донираним чаршавима за мотеле. Неке од његових слика приказују израелску окупацију Западне обале.

Дана 18. децембра, јесења турнеја представе *Циркус апокалипсе отпора* (*Apocalypse Defiance Circus*) овог позоришта завршена је у Театру за Нови град у Ист Вилиџу на Менхетну петоминутном циркуском тачком у којој су се изговарали статистички подаци о цивилним жртвама насталим услед израелских бомбардовања у Гази, а нису споменуте хиљаде Украјинаца који су такође убијени или повређени у последњих годину дана. Нити је представа понудила икакво сазнање да је Израел одговарао на палестинске ракетне нападе. Док је луткар држао натпис „Палестинци кажу“, извођачи су изјављивали: „Палестина мора бити слободна од реке до мора“.

„Скоро на сваком извођењу представе неко би изашао, а у неколико представа људи су узвикивали разне ствари“, рекао је Џош Кругман (Josh Krugman), координатор јесење турнеје позоришта и аутор чина о жртвама у Гази. „Осећао сам да је овај чин био снажан.“ Шуман је исмевао мишљење да је циркуски чин превише поједноставио трагедију која се одиграла у Гази. „Не сматрам да је то толико поједностављено“, рекао је Шуман, који говори јаким немачким акцентом и након више од 60 година живота у САД. „Те ручно израђене направе које испаљују Палестинци не могу се поредити са израелском војном активношћу вредном милијарду долара. То је за сваку осуду, али је и дефинитивно изван оквира онога што Израел ради. Као да је један рат реакција на други рат. А то није случај.“ Шуман можда мисли да су бомбе из Газе или „ручно израђене направе“, како их он назива, за сваку осуду, али њихова улога у сукобу није саставни део представе. Став Позоришта „Бред енд папет“ о израелској сигурносној оградни на сличан начин игнорише утицај који је имала на самоубилачке бомбашке нападе.

Роз Ротштајн (Roz Rothstein), извршна директорка „StandWithUs“, произраелске образовне организације, рекла је да позоришна компанија промовише „обмањујуће и једностране наративе“. „Након што се Израел повукао из Газе 2005. године, терористичка група Хамас је преузела територију и искористила је за лансирање хиљада ракета и пројектила на израелске куће и породице“, рекла је Ротштајнова. „То је довело до ужасних сукоба између Израела и терориста у Гази, што је нанело велику штету цивилима на обе стране. Невини Палестинци су највише страдали, јер Хамас гради војну инфраструктуру, крије оружје и покреће нападе из цивилних области у Гази.“



Шуман је два пута посетио окупиране територије у последњих 20 година, наводи Кругман. У новембру 2006. године водио је деветодневну луткарску радионицу у граду Беит Сахур на Западној обали, која је инспирисала серију његових слика које су спојиле палестинске приче са сликама Варшавског гета. „Не кажем да је оно што се дешава у Палестини исто као оно што се десило у Варшави, али је свакако подсетник на те догађаје”, рекао је за вермонтски недељник *Северн дејс* 2007. године.

Иан Тал (Ian Thal), драмски писац и позоришни критичар који је, по својој процени, погледао тридесетак представа Позоришта „Бред енд папет” у области Бостона између 2003. и 2006. године, одлучио је да јавно раскине своје везе с позоришном трупом током пробе за представу *Битка терориста и хорориста* (*The Battle of the Terrorists and the Horrorists*) у фебруару 2007. године. Тал је у почетку мислио да ће представа бити сатира о „Рату против тероризма” администрације Џорџа В. Буша, али су на пробама амерички војници постали чланови израелских одбрамбених снага. У представи се ограда затвара пред палестинским женама. „Прво су нас упутили да мимиком бацамо камење на ограду, а затим да мимиком рушимо ту ограду”, написао је Тал на свом блогу, додајући да сматра да је представљање ограде у представи поједностављено и погрешно.

Позориште „Бред енд папет” је посветило своје бројне продукције питању израелске окупације. Представа из 2004. године фокусира се на Рејчел Кори (Rachel Corrie), америчку мировну активисткињу коју је израелски булдожер усмртио прегазивши је док је покушавала да заустави рушење једне палестинске куће у Појасу Газе. Дело из 2017. године односило се на палестинског песника Махмуда Дарвиша (Mahmoud Darwish).

А у лето 2022. године, у полчасовној представи под називом *Универзитет Мајда* (*University of Majd*) тврдило се да су Израелци погубили 14 палестинских затвореника у Рамали 2002. године. Представа, која је првобитно изведена 20 година раније, испричала је причу о деветнаестогодишњаку Мајду Зијадеху који је, како је публика обавештена, приведен „због тога што је мушкарац и Палестинац”; касније сазнајемо да је Зијадех осуђен за учешће у пуцњави током вожње, иако он није био тај који је пуцао. Наратор цитира Зијадеха на изрицању пресуде који је рекао да има право да се одупре окупацији. Оптужба се углавном заснивала на мејловима које су слали Ед Маст, драмски писац и активиста из Сијетла, и његова партнерка Линда Бевис. Када сам га питао да ли је потврдио оптужбу с неким другим извором осим са Мастом, Шуман ми је у почетку рекао: „Не сећам се тога”, а затим је брзо додао: „Прилично сам сигуран да јесам”. Ал-Хак, палестинска група за људска права са седиштем у Рамали, рекла је да није у могућности да приступи својој бази података како би потврдила оптужбу, али да је свесна затварања Мајда Зијадеха.

Шуман је рекао да је Маст последњих година често држао говор „Палестина за почетнике” на фарми Позоришта „Бред енд папет”. У свом предавању, он говори о Шестодневном рату и наводи да је Израел освојио Западну обалу и Газу, али не помиње мобилизацију египатских снага на Синају, египатску блокаду лучког града Елата или учешће Сирије и Јордана у рату. Хови Кентор (Howie Cantor), који је наступао с Позориштем „Бред енд папет” више од 40 година и који је члан његовог Саветодавног одбора, није обожаватељ Мастових предавања. „Изоставља ствари и мишљење представља као чињеницу”, рекао ми је.

Кентор је произвођач сирупа од јавора који понекад свира бас током летњих представа Позоришта „Бред енд папет”. Присуствовао је делу пробе за Универзитет Мајда прошлог лета. „Сумњао сам да је то истина”, рекао је о тврдњама о оптужби у представи. „Па сам себи рекао да једноставно нећу отићи да погледам ову представу”. Он је свакако вољан да критикује владу у Израелу. Помогао је у реализацији представе 1981. године, коју описује као саосећајну за стање Палестинаца. Али, након посете Израелу док је рат у Либану био у току, напустио је своје веровање у пацифизам и одбио је да наступи у представи када се вратио у Вермонт. Када је покушао да разговара о идеји да позориште превише поједностављује израелско-палестински сукоб, наишао је на подсмех „од стране људи које волим и поштујем”. „То су моји најбољи пријатељи на свету и не желим да разговарам с њима о томе. То је само један мали део нашег односа”, рекао ми је. Али сада гледа пробе представа пре него што одлучи да ли да наступи с бендом или не, јер је забринут да политички садржај можда није нешто са чиме би желео да буде повезан. „Свирањем у бенду, постајете део представе”, рекао је.



Jon KALISH
Journalist, New York

IN SAVAGING THE ISRAELI MILITARY, HAS A LEGENDARY PUPPET THEATER FINALLY GONE TOO FAR?

This story originally appeared in the Forward (America's leading Jewish news outlet; forward.com). To get the Forward's free email newsletters delivered to your inbox, go to forward.com/newsletter-signup.

For even some longtime supporters, the politics at Bread and Puppet Theater have gotten too strident. Issues come and go at the 250-acre Bread and Puppet Theater farm in Glover, Vermont. But for the past 20 years, the plight of Palestinians has been a continuing focus for the decidedly anti-war, anti-capitalist troupe, which has performed shows about atrocities in Vietnam, Central America, Bosnia, Afghanistan and Iraq. In addition to being Bread and Puppet's founder and director, 88 year-old Peter Schumann, widely considered a genius in the theater world, is also a prolific painter who reportedly finishes a painting or two a day on old, donated motel bed sheets. Some of his paintings confront the Israeli occupation of the West Bank.

On Dec. 18, the cross-country fall tour of Bread and Puppet's *Apocalypse Defiance Circus* concluded at the Theater for the New City in Manhattan's East Village with a five-minute circus act which recited statistics about civilian casualties resulting from Israeli bombings in Gaza yet made no mention of the thousands of Ukrainians who had also been killed or injured in the last year. Nor did Bread and Puppet's show offer any clue that Israel had been responding to Palestinian missile attacks. As a puppeteer held a sign that read, "Palestinians say," performers declared "Palestine must be free from the river to the sea."

"Almost every show, somebody would walk out and in a couple of shows people shouted out things," said Josh Krugman, coordinator of the theater's fall tour and the author of the act on Gaza casualties. "It made me feel that the act was strong."

For his part, Schumann scoffed at the suggestion that the circus act oversimplified the tragedy taking place in Gaza.

"I don't find it so simplistic," said Schumann, who still speaks with a thick German accent after more than 60 years in the U.S. "These homemade instruments that are being fired [by the Palestinians] don't compare to the billion-dollar Israeli army activity. They're deplorable but they're definitely beyond the scope of what Israel is doing. It is simplistic to compare those two. [As] if one is a war in reaction to another war. It's not."

Schumann may think the bombs from Gaza, or the "home-made instruments" as he calls them, are deplorable, but their role in the conflict doesn't make it into the show. Bread and Puppet's take on the security wall in Israel similarly ignores the impact it has had on suicide bombings.

Roz Rothstein, CEO of StandWithUs, a pro-Israel education organization, said the theater company is promoting "misleading and one-sided narratives."

"After Israel withdrew from Gaza in 2005, the terrorist group Hamas took over the territory and used it to launch thousands of rockets and missiles at Israeli homes and families," Rothstein said. "This has led to horrific wars between Israel and terrorists in Gaza, causing great harm to civilians on both sides. Innocent Palestinians have suffered most because Hamas builds military infrastructure, hides weapons, and launches attacks from civilian areas in Gaza."

Schumann visited the occupied territories twice in the last 20 years, according to Krugman. In November 2006 he led a nine-day puppet workshop in the West Bank town of Beit Sahour, which inspired a series of his paintings that paired Palestinian stories with images of the Warsaw Ghetto. "I'm not saying that what's happening in Palestine is the same as what happened in Warsaw, but it's certainly a reminder," Schumann told the Vermont weekly *Seven Days* in 2007.

Ian Thal, a playwright and theater critic who estimates that he was in three dozen Bread and Puppet shows in the Boston area between 2003 and 2006, decided to publicly



sever his ties with the theater troupe during a rehearsal for a February 2007 performance of *The Battle of the Terrorists and the Horrorists*. Thal initially thought that the show was going to be a satire about the George W. Bush administration's "War on Terror," but in rehearsals, American soldiers became members of the IDF. A wall closes in on Palestinian women in the show.

"We were directed first to mime throwing rocks at the wall and then to mime tearing the wall down," Thal wrote on his blog, adding that he thought that the show's representation of the wall was simplistic and misleading.

Bread and Puppet has devoted numerous productions to the issue of the Israeli occupation. A 2004 show focused on Rachel Corrie, the American peace activist who was crushed to death by an Israeli bulldozer while trying to stop the demolition of a Palestinian home in the Gaza Strip. A 2017 piece concerned the Palestinian poet Mahmoud Darwish.

And in summer 2022, a half-hour show titled *The University of Majd* claimed that 14 Palestinian prisoners had been executed by Israelis in Ramallah in 2002. The show, which was originally performed 20 years ago, told the story of a 19-year-old man named Majd Ziadeh who, the audience is informed, was taken into custody "for being male and Palestinian"; we later learn that Ziadeh was convicted of participating in a drive-by shooting, though not as the triggerman. A narrator quotes Ziadeh at his sentencing saying that he has a right to resist the occupation.

The execution allegation was based largely on emails sent by Ed Mast, a Seattle-based playwright and activist, and his partner Linda Bevis.

Asked if he confirmed the execution claim with a source other than Mast, Schumann initially told me, "I don't remember that," then quickly added, "I'm pretty sure I did."

Al-Haq, the Palestinian human rights group based in Ramallah, said it was unable to access its database to confirm the execution claim but was aware of Majd Ziadeh's incarceration.

Schumann said that Mast has delivered his *Palestine for Beginners* talk at Bread and Puppet's farm frequently in recent years. In his lecture, Mast discusses the Six-Day War and states that Israel conquered the West Bank and Gaza but makes no mention of the mobilization of Egyptian forces in the Sinai, Egypt's blockade of the port city of Elat or the military involvement of Syria and Jordan in the war.

Howie Cantor, who has performed with Bread and Puppet for more than 40 years and serves on its advisory board, is not a fan of Mast's lectures. "It leaves stuff out and presents opinion as fact," he told me.

Cantor is a maple syrup producer who sometimes plays bass during Bread and Puppet's summer shows. He caught part of a rehearsal for *The University of Majd* last summer. "I doubted it was true," Cantor said of the show's execution claims. "So, I just said to myself, 'I'm just not even going to see this show.'"

Cantor is certainly willing to criticize the government in Israel. He helped create a sideshow in 1981 that he describes as sympathetic to the plight of Palestinians. But, after a visit to Israel while the war in Lebanon was under way, he abandoned his belief in pacifism and declined to perform in the sideshow when he got back to Vermont.

When he tried to discuss the idea that the theater was oversimplifying the Israeli-Palestinian conflict, he was met with ridicule "from people I love and respect."

"These are my best friends in the world and I don't want to have to talk to them about it. It's a tiny part of our relationship," he told me.

But now he watches the shows in rehearsals before deciding whether or not to perform with the band because he has concerns that the political content might not be something with which he would want to be associated.

"By playing in the band, it's your show, too," he said.

ЗАШТО „БРЕД ЕНД ПАПЕТ”, АНТИРАТНА ПОЗОРИШНА ГРУПА, НЕУОБИЧАЈЕНО БУТИ О УКРАЈИНИ?

Текст је преузет са следећег линка:

<https://vtdigger.org/2023/01/08/why-bread-and-puppet-the-anti-war-theater-group-is-curiously-quiet-about-ukraine/>

У својих пола века постојања, као глас контракултуре из своје базе у Североисточном Краљевству, Позориште „Бред енд папет” драматизовало је покоље цивила у ратовима у Вијетнаму, Централној Америци, Босни, Авганистану и Ираку.

Али, док Русија, која је убила око 7.000 украјинских цивила, наставља инвазију на Украјину, политичка позоришна трупа са седиштем у Гловеру остаје приметно тиха по питању овог сукоба. Њен вођа је у међувремену окривио Америку и друге западне државе за почетак сукоба, што је навело неке, укључујући и бивше чланове позоришта, да преиспитују тај одговор.

Када су га почетком прошлог месеца питали о ставу Позоришта „Бред енд папет” о овом рату, 88-годишњи оснивач и редитељ Петер Шуман (Peter Schumann) рекао је за VTDigger да је сукоб резултат америчког „ратног хушкања”. Није рекао ништа о цивилним жртвама, нити о наводним руским ратним злочинима. „Украјински рат је профитерски рат за Америку која продаје и производи оружје, а такође се прикрива и чињеница да Америка жели да води Трећи светски рат”, рекао је тада. Упитан за појашњење две недеље касније, рекао је: „Анализирање дешавања у Украјини само на основу тога да тамо улази неустрашиви господин Путин и бомбардује цивиле потпуно је наивно и није тачно”. Али, он је такође рекао о украјинским цивилним жртвама: „Плачем за њима. Ужасно је то што се ради”.

Позориште „Бред енд папет” је до сада представило два дела о овом рату и ниједно се експлицитно не бави цивилним жртвама, нити руским ратним злочинима. Оба дела су изведена на фарми групе у Гловеру прошлог лета. Једно је упозоравало на опасност од светског рата. Друго се фокусирао на удовицу човека кога су убили ратни авиони, али је идентитет човека и авиона остао неизречен. То дело је такође било приказано на јесењој турнеји која је завршена у Њујорку раније овог месеца.

Идеолошки став овог позоришта о сукобу још није јасан, каже Мајкл Романишин (Michael Romanushyn) који се придружио компанији 1975. године, а сада производи сируп од брезе у Мејну. Романишин је рекао да је проблем позоришта у изношењу свог става везан за дуготрајно противљење Позоришта „Бред енд папет” америчком милитаризму. „Мислим да је веома тешко решити то с ратом у Украјини”, рекао је. „Позориште ‘Бред енд папет’ своју одговорност види у томе да говори о улози Америке у свету. То заиста обликује политику позоришта. Тако Петер види улогу позоришта.”

Оштрију процену нуди Ијан Тал (Ian Thal), драмски писац и позоришни критичар за *Вашингтон сити пејпер* који је наступао с позориштем почетком 2000-их година, када је живео у области Бостона. „Шуман види САД као отелотворење радикалног зла у свету и, пошто је Русија противник САД, његов рефлексивни антиамериканизам одбацује било какво саосећање које можда има према Украјинцима”, рекао је Тал. „То чини Шумана нерадим да критикује Путинову владу или геополитичке амбиције.”

Изложба Шуманових слика, за коју су критичари рекли да је изједначила политику израелске владе с политиком нацистичке Немачке, подстакла је Талов одлазак из овог позоришта. Шуман је инсистирао на томе да су његове слике погрешно протумачене.

Једна од сцена о Украјини изведена за *Циркус апокалипсе отпора* (*Apocalypse Defiance Circus*) приказаног на фарми Позоришта „Бред енд папет” прошлог јула представила је луткаре који су скандирали: „Треба припремити агресивни светски рат”. На знаку који је држан налазила се реплика која се приписује Елдриџу А. Колбију (Eldridge A. Colby), члану „Савета за инострано уништење”. Колби је заправо члан Савета за иностране односе и служио је у америчком Министарству одбране током Трампове администрације. Када су га питали зашто ова циркуска тачка не помиње цивилне жртве и руске ратне злочине, Шуман је одговорио: „Не уклапа се све у циркуску тачку... Не претварам се да је наш циркус то исправно представио. Требало је приказати више.” На питање да ли позориште планира да се више фокусира на Украјину, Шуман је одговорио: „Дефинитивно”. Рекао је да ће овог месеца радионица на фарми за оближње становнике одржавати проба, а затим изводити нови материјал викендом испред супермаркета „Northeast Kingdom”. Неки од тих нових материјала биће о Украјини, рекао је.

Док је трајала јесења турнеја *Циркуса апокалипсе отпора*, приказано је дело које се фокусирао на палестинске жртве у Појасу Газе, уз напомену да је током три дана у августу ове године убијено 46 Палестинаца, више од 300 рањено, и да је Израел срушио 55 кућа. Навођење ове суморне статистике праћено је тужним звуцима виолине. На дан када је турнеја завршена на Менхетну, 18. децембра, Канцеларија високог комесара Уједињених нација за људска права известила је да је до сада у рату убијено 6.826 Украјинаца, а повређено их је 10.769.



Током јесење турнеје, извештаји који разоткривају руске масакре цивила и киднаповање украјинске деце доспели су на насловне стране, али циркус се само нејасно осврнуо на трагедију која се дешава у Украјини. Према Џошу Кругману (Josh Krugman), координатору турнеје, ово дело је изведено само на почетку, на 21 наступу од укупно 79 током турнеје. Петоминутни чин приказује жену која држи бебу и гаврана обученог у одело с краватом. Певала се тужна украјинска народна песма под називом „Удовица“, а гавран је рецитовао енглески превод ових узнемирујућих стихова. Мајка пита гаврана да ли зна где је њен муж и сазнаје да он посећује мужа три пута дневно, у време доручка, ручка и вечере. Осам луткара раширених руку излази на сцену. Они приказују борбене авионе, према Кругману. На видео-снимку дела изведеног 14. септембра на Велс колеџу у северном делу државе Њујорк види се како се представа завршава луткарком који држи знак на коме пише „Нема рата“ на енглеском, руском и украјинском. Ово дело је нејасно по питању идентитета мртвог мужа. Да ли је био Украјинац или Рус? Да ли је био цивил или војник? Да ли су борбени авиони били руски или украјински? Публици није понуђен никакав траг.

Пол Залум (Paul Zaloom), студент Годард колеџа који се придружио Позоришту „Бред енд папет“ са 19 година и још увек, 52 године касније, сматра себе његовим чланом, сматра да је дело с гавраном и удовицом било веома снажно и рекао је да је њему било јасно о чему је ту реч. „Односило се на оно што се дешавало у Украјини, само знатно другачијим стилем у односу на дело о Палестини“, рекао је VTDigger-у. „Једно од њих има експлицитне статистике у себи, а друго је више експресионистичко или класично дело Позоришта ‘Бред енд папет’. Постоје различити нивои експлицитности у томе како Петер и позориште приказују ствари. Имате широк спектар начина на који се изражавају, од прилично експлицитних до нејасних.“ Ранија верзија овог чина – изведена на фарми у Гловелу пре јесење турнеје – имала је другачији знак на крају. На њему је писало: „Русија, САД, НАТО напоље из Украјине“, наводи творац овог дела Марија Шуман (Maria Schumann), ћерка Петера Шумана.

По речима Џона Бела (John Bell), ветерана овог позоришта, који је и члан Управног одбора, током јесење турнеје многи у компанији се нису слагали с оригиналним знаком јер је критиковао НАТО. Бел је посетио трупу са својом супругом Труди Коен (Trudi Cohen) када су били у југозападном делу САД у новембру, у време када је турнеја компаније од 25 луткара кренула ка Западној обали. На питање да ли мисли да би неки могли бити разочарани одговором позоришта на рат у Украјини, Бел је одговорио: „Наравно. Могу то да претпоставим“. Овај чин је извођен све док турнеја на западу није стигла до Сент Луиса, према речима Кругмана, али је повучен из представе јер се сматрало да је дуг и спор. Постојала је и бојазан, рекао је, да су речи украјинске народне песме пуне крви мало претеране (гавран објављује да је појео мужевљеве очи и попио његову „врућу крв“). По речима Кругмана, када је турнеја стигла у Сијетл, повела се дуга дискусија о томе да ли овај чин треба да се врати или да се направи нови о Украјини. Компанија је почела да увежбава нови чин, рекао је, али он није постао део представе.

Неколико бивших сарадника Позоришта „Бред енд папет“ изјавило је за VTDigger да верују да је инвазија Русије на Украјину била злочин и да су њени ратни злочини очигледни. Неки од њих су рекли да су изненађени што се Шуман није више фокусирао на цивилне жртве рата, с обзиром на то да су он као дечак и његова породица побегли из свог дома у Шлезивији током Другог светског рата и да је он лично био сведок бомбардовања и да је видео мртва тела. Ипак, неки бивши сарадници су рекли да нису изненађени што Шуман не види да сукоб у Украјини има јасну жртву и злочинца. „Компликовано је“, рекао је Бел. „Мислим да су неки људи у позоришту, можда и Петер, на страни идеје левице која критикује НАТО. Неки би рекли да је жеља да се Украјина придружи НАТО-у и (могуће) проширење НАТО-а на границу Русије провокативно.“

Пре скоро 30 година, док је град Сарајево био под снајперском ватром и гранатирањем од стране српских снага, Шуман је шокирао публику свог позоришта када је изразио подршку ваздушним нападима НАТО-а на српске војне положаје у планинама око града. Шуман је отишао у Сарајево у децембру 1993. године и вратио се у априлу 1994. с Романишином да направе представу.

Али, сада се противи мешању НАТО-а или САД у Украјину. „Украјина је пион САД, баш као и НАТО“, рекао је Шуман. „САД имају велике планове за очување своје хегемоније као суперсиле у свету. Припремају ратове како би ослабили Русију“. Он не пориче да је бомбардовање из ваздуха које су покренули „господин Путин и његове колеге“ представљало ужас за Украјинце. Међутим, инсистирао је да су Украјинци такође одговорни за део ужаса у овом сукобу, посебно у региону Донбаса у источном делу Украјине. „Неонацисти имају војску у Украјини и на невероватан начин су угрозили те пограничне градове“, рекао је. „Не извештавати о овоме и изоставити ту позадину једноставно је погрешно. Оно што добијате у западној штампи је суперједноставна бајка која нема много везе са истином.“ Неонацистичка војска о којој Шуман говори је такозвани Азовски батаљон, који је формиран почетком 2014. године као антируска полиција и сматра се белом националистичком групом. Владимир Путин је навео наводно постојање нациста у Украјини као део свог оправдања за инвазију.

Мајкл Беренбаум (Michael Berenbaum), стручњак за Холокауст, који је добро упућен у историју Украјине током 20. века, одбацио је Шуманову забринутост због неонациста. Идеја да је „ово неонацистичка ствар једноставно не држи воду“, рекао је. „Да ли у Украјини постоји екстремно десничарска група? У то не сумњам. Али исто тако не сумњам да и Сједињене Државе имају екстремно десничарску групу. Исто тако и Израел, Француска и Немачка. Чињеница је да имате Јевреја као председника Украјине чији је деда био један од бораца Совјетског Савеза против нацистичке Немачке.“ Беренбаум је рекао да се неке руске акције у Украјини могу сматрати испуњавањем елемената дефиниције геноцида Уједињених нација.

Шуман је рекао да верује да Украјина има право да се брани, али се и даље противи војној помоћи САД, Европске уније и НАТО-а тој земљи, без које би, како аналитичари верују, Украјина имала веома мале шансе да преживи нападе Русије.



Jon KALISH

WHY BREAD AND PUPPET, THE ANTI-WAR THEATER GROUP, IS CURIOUSLY QUIET ABOUT UKRAINE

The text was taken from the following link:

<https://vtdigger.org/2023/01/08/why-bread-and-puppet-the-anti-war-theater-group-is-curiously-quiet-about-ukraine/>

In its half a century as a voice of the counterculture from its base in the Northeast Kingdom, Bread and Puppet Theater has dramatized the slaughter of civilians in the wars of Vietnam, Central America, Bosnia, Afghanistan and Iraq.

But as Russia continues an invasion of Ukraine that has killed an estimated 7,000 Ukrainian civilians, the Glover-based political theater troupe has been conspicuously quiet on the conflict. Its leader, meanwhile, has blamed America and other Western countries for its start, leading some, including former members of the theater, to question its response.

Asked about Bread and Puppet's position on the war early last month, 88-year-old founder and director Peter Schumann told VTDigger that the conflict resulted from American "warmongering." He said nothing about civilian casualties or alleged Russian war crimes.

"The Ukraine war is a profiteering war for America with weapons selling and weapons making, and it's also disguising the fact that America wants to wage World War III," he said at the time.

Asked for clarification two weeks later, Schumann said, "To go into the analysis of what is happening in Ukraine from just that idea that there is the Evil Knievel Mr. Putin going in there and bombarding civilians is so totally naïve and not true." But Schumann also said of the Ukrainian civilian casualties, "I cry for them. It's horrible what's being done."

Bread and Puppet has so far produced two pieces about the war and neither explicitly addresses civilian casualties or Russian war crimes.

Both were performed at the group's farm in Glover last summer. One warned of the danger of world war. The other focused on the widow of a man killed by warplanes, but the identity of the man and the planes was left unsaid. That act was also part of the Bread and Puppet cross-country fall tour that ended in New York earlier this month.

The theater's ideological stance on the conflict is not clear yet, according to Michael Romanyshyn, who joined the company in 1975 and now makes birch syrup in Maine. Romanyshyn said the theater's difficulty developing its stance is tied to Bread and Puppet's long-running opposition to American militarism.

"How to untangle that with the war in Ukraine, I think, is hard," Romanyshyn said. "Bread and Puppet sees its responsibility as speaking about America's role in the world. That really shapes the politics of the theater. That's how Peter sees the theater's role."

A harsher assessment is offered by Ian Thal, a playwright and theater critic for Washington City Paper who performed with Bread and Puppet in the early 2000s when he lived in the Boston area.

"Schumann sees the U.S. as an embodiment of radical evil in the world and since Russia is an adversary of the U.S., his reflexive anti-Americanism overrules any sympathy he might have for the Ukrainians," Thal said. "It renders Schumann unwilling to criticize Putin's government or geopolitical ambitions."

An exhibition of Schumann's paintings that critics said equated the policies of the Israeli government with those of Nazi Germany prompted Thal's bitter departure from the theater. Schumann insisted that his paintings were misinterpreted.

One of the acts about Ukraine performed for the "Apocalypse Defiance Circus" held at Bread and Puppet's farm last July featured puppeteers chanting, "An aggressive world war needs to be prepared." A sign held aloft attributed the line to Eldridge A. Colby, a member of the "Council of Foreign Destruction." Colby is actually a member of the Council on Foreign Relations who served in the U.S. Department of Defense during the Trump administration.

Asked why the circus act didn't mention civilian casualties or Russian war crimes, Schumann replied, "Not everything fits into a circus act ... I don't pretend our circus represented it correctly. There should've been more."

Asked if Bread and Puppet is planning to focus more on Ukraine, Schumann replied, "Very definitely." He said a workshop this month at the farm for nearby residents will rehearse, then perform new material in front of Northeast Kingdom supermarkets on weekends. Some of that new material will be about Ukraine, Schumann said.

While the fall tour of the "Apocalypse Defiance Circus" was under way, there was an act focused on Palestinian casualties in the Gaza Strip, noting that over the course of three days in August this year, 46 Palestinians were killed, more than 300 were wounded and 55 homes were demolished by Israel. The recitation of the grim statistics was accompanied by the sad strains of a violin.

On Dec. 18, the day the tour concluded in Manhattan, the Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights reported that so far 6,826 Ukrainians had been killed in the war and 10,769 Ukrainians had been injured.



During the fall tour, investigative reports exposing Russian massacres of civilians and the kidnapping of Ukrainian children made headlines, but the circus only vaguely addressed the tragedy unfolding in Ukraine. The act was performed in only the first 21 stops of the tour's 79 shows, according to Josh Krugman, coordinator of the tour.

The five-minute piece featured a woman holding a baby and a raven dressed in a suit and tie. A somber Ukrainian folk song called "The Widow" was sung and the raven recited an English translation of its unsettling lyrics. The mother asks the raven if he knows the whereabouts of her husband and learns the raven visits the husband three times a day for breakfast, lunch and dinner. Eight puppeteers with their arms outstretched walk on to the scene. They are meant to depict fighter planes, according to Krugman. A video of the act performed at Wells College in upstate New York on Sept. 14 shows it concluding with a puppeteer holding a sign that says "No War" in English, Russian and Ukrainian.

The act is vague about the dead husband's identity. Was he Ukrainian or Russian? Was he a civilian or a soldier? Were the fighter planes Russian or Ukrainian? The audience was offered no clue.

Paul Zaloom, a Goddard College student who joined Bread and Puppet at age 19 and still considers himself a member of the theater 52 years later, thought the raven and widow act was strong and said that, to him, it was clear what the act was about.

"What was happening in Ukraine was addressed, just in a very different style than the Palestinian act," he told VTDigger. "One of them has explicit statistics in it, the other one is a much more expressionist or a classic Bread and Puppet act. There are various levels of explicitness in how Peter and the theater articulate things. You have a wide range of ways that things are expressed, from quite explicit to much vaguer."

An earlier version of the act — performed at the Bread and Puppet farm in Glover prior to the fall tour — had a different sign at the end. It said, "Russia, U.S., NATO Out of Ukraine," according to the act's creator, Maria Schumann, the daughter of Peter Schumann.

During the fall tour, many in the company didn't agree with the original sign because it criticized NATO, according to John Bell, a Bread and Puppet veteran who serves on its board of directors. Bell visited the troupe with his wife, Trudi Cohen, when they were in the southwestern U.S. in November as the touring company of 25 puppeteers made their way to the West Coast.

Asked if he thought some might be disappointed in the theater's response to the war in Ukraine, Bell responded: "Sure. I could imagine that."

The act was performed until the westward-bound tour reached St. Louis, according to Krugman, but was pulled from the show because it was deemed long and slow. There was also a fear, he said, that the Ukrainian folk song's gory lyrics were a bit much. (The raven announces that he ate the husband's eyeballs and drank his "hot blood.")

When the tour arrived in Seattle, there was a lengthy discussion about whether to bring the act back or create a new act about Ukraine, according to Krugman. The company started rehearsing a new act, he said, but it didn't make it into the show.

Several Bread and Puppet alumni told VTDigger they believe that Russia's invasion of Ukraine was criminal and that its war crimes are obvious. Some said they were surprised that Schumann hasn't focused more on the toll of the war on civilians, given that as a young boy he and his family fled their home in Silesia during World War II and he personally witnessed bombings and saw dead bodies. Still, some alumni said they weren't surprised Schumann doesn't see the Ukraine conflict as having a clear victim or perpetrator.

"It's complicated," said Bell. "I think some folks in the theater, maybe including Peter, are sympathetic to this idea on the left that is critical of NATO. Some would say wanting Ukraine to join NATO and the (possible) NATO expansion to the border of Russia is provocative."

Nearly 30 years ago, as the city of Sarajevo was under sniper fire and shelling from Serbian forces, Schumann shocked longtime observers of Bread and Puppet when he voiced support for NATO air strikes against Serbian gun positions in the mountains around the city. Schumann went to Sarajevo in December 1993 and returned in April 1994 with Romanyshyn to produce theater.

But now Schumann opposes NATO or U.S. involvement in Ukraine.

"Ukraine is a pawn of the U.S., just as NATO is," said Schumann. "The U.S. has big plans for preserving its hegemony as a superpower in the world. It's preparing wars to weaken Russia."

Schumann does not deny that the aerial bombardment unleashed by "Mr. Putin and colleagues" has been a horror for the Ukrainians. But he insisted that the Ukrainians are also responsible for some of the horror in the conflict, especially in the Donbas region in the eastern portion of Ukraine.

"The neo-Nazis have armies in Ukraine and they violated those border towns incredibly," said Schumann. "To not report on this and to leave that background out of it is just shamelessly wrong. What you get in the Western press is a super-simple fairy tale that has very little to do with the truth."

The neo-Nazi armies Schumann cites are the so-called Azov Movement, which was formed in early 2014 as an anti-Russia militia and is considered a white nationalist group. The alleged existence of Nazis in Ukraine was cited by Vladimir Putin as part of his justification for the Russian invasion.

Michael Berenbaum, a Holocaust scholar who is well versed in Ukrainian history during the 20th century, dismissed Schumann's concerns about neo-Nazis.

The idea that "this is a neo-Nazi thing just can't hold any water," said Berenbaum. "Is there an extreme far right group in Ukraine? Of that I have no doubt. But I also have no doubt that the United States has a far right group. So does Israel, France and Germany. The fact is that you have a Jew as president of Ukraine whose grandfather was one of the fighters for the Soviet Union against Nazi Germany."

Berenbaum said that some Russian actions in Ukraine can be considered as fulfilling elements of the U.N. definition of genocide.

Schumann said he believes that Ukraine does have a right to defend itself but still opposes U.S., European Union and NATO military assistance to the country, without which analysts believe Ukraine would have little chance of surviving the Russian onslaught.



Мат СМИТ

Научни саветник за примењено позориште и луткарство, Универзитет у Портсмуту, УК

УКРАЈИНСКО ЛУТКАРСТВО ПРОТИВ РАТА



Пупир, аутор: Александар Горенштајн, Одеско позориште лугака, Одеса, 2017, фото: Позориште / Paper, author: Aleksander Gorenstein, Odessa Puppet Theatre, 2017, photo: Theatre

Украјинско луткарство и позориште анимације настављају с радом упркос рату. Ово сам сазнао када сам се обратио колегиницама с Политехничког факултета у Одеси (Odesa)¹ Тамари Розов, Наталији Бородин и Татјани Овчаренко и када смо започели кратак истраживачки пројекат о луткарству у Украјини који је подржао УКРИ 2023. године. Одговорио сам на изазов који сам добио од пријатеља и сарадника из Пољске Камила Копане када је на онлајн форуму расправљано о томе да би и луткарске мреже требало да одговоре на рат и на хуманитарну кризу у Украјини.

Радио сам с Наталијом Бородин, чије је одлично познавање енглеског језика олакшало моје схватање ситуације луткарства у земљи као одговор на трауме и ужасе рата и против њих. Сарадња се наставила чак и након покушаја уништавања Политехничког факултета руским ракетним нападом. Прича о стању украјинског луткарства је сложена, али је и пуна наде. Наде да чак и током најекстремнијег и најизазовнијег времена, људи и даље имају потребу да представе и користе културу, да деле простор као публика и као заједница.

Постоји много извештаја о луткарству током рата и реакцијама луткарства на борбе или доживљају луткарства као терапеутске активности и одговора на насиље. Лутке могу бити насилне једна према другој на веома директан начин и могу бити одлична средства за размену порука током сукоба. Запослени у Позоришту лугака у Одеси себе виде као један део целине који је у борби против непријатеља и који се бори за националну независност. Јединствени аспект нашег пројекта био је начин на који је истраживање успело да обухвати луткарство током овог периода сукоба.

Током истраживања смо радили на две локације, у Уједињеном Краљевству и у Одеси, а пројекат је обухватао сарадњу на даљину путем Зум позива и мејлова како бисмо упознали украјинско луткарство. Истраживачи у Одеси су посетили позориште, где су интервјуисали запослене и погледали представе, а ми смо били домаћини два онлајн семинара који су укључивали снажне приче и доказе о томе како се луткарство бори против рата. Све у свему, било је задовољство промовисати како је оно у Украјини отпорно и како преживљава у екстремним околностима.

¹ Одеса се пише на овај начин да се разликује превод с руског језика.



Репертоар Позоришта лутака у Одеси је разноврстан, и обухвата дела и за децу и за одрасле. Представе за децу пружају велику разоноду својој публици и нормализују културу као део живота који је захваћен сукобом. Рад с њима обухвата и радионице које су терапеутске и обиласке позоришта који оживљавају и приближавају простор и луткарство. Неке представе истражују културу Украјине као независне нације и јединствену културу укорењену у причама о Козацима и у традиционалним причама о животињама. На репертоару за одрасле могу се наћи класични текстови попут Шекспира у адаптацијама, а има и дела која суочавају публику са озбиљним и тешким темама и питањима људске патње, као што је, на пример, продукција *Кадиш* која се бави Холокаустом током Другог светског рата. Ова тема делује изненађујуће током периода људских страдања у рату, али је продукција постављена тако да публици пружи наду чак и у најмрачнијем времену човечанства.

Интервјуи са запосленима у Позоришту лутака у Одеси били су веома информативни на тему колико је позориште и даље отпорно након што је преживело глад и рат у двадесетом веку и сада поново ради у екстремним ратним условима. Када се дешавају ваздушни напади, глумци вежбају у склоништима. Представе приказују истовремено сталну борбу против насиља, али су и место утехе и бекства за публику. Запослени у позоришту спроводе и практичније активности које подржавају отпор и виде свој рад не само као културну дистракцију, већ и као важан аспект активног рада ка победи.

Шире распрострањене културне активности засноване на луткарству такође су биле евидентне на нашим симпозијумима када су научници изложили рад у другим украјинским градовима у којима је луткарство веома заступљено. Сцена је веома разнолика и снажна и на то указују радионице с врло малом децом која праве лутке, као и премијере представа које говоре о искуству живота у рату и избеглиштву.

Важно је напоменути да од спровођења овог пројекта искуство рата за Украјинце није било само у оквиру граница те земље, већ да се глобално кретало док су луткари и уметници тражили азил даље од борби. Погледали смо мучну и дирљиву продукцију *Мајка* (2023) у немачком луткарском позоришту Позориште ноћи (Theater der Nacht)², где је искуство деце смртности поетски изражено помоћу луткарства и пројекција од стране редитељке Наталије Хриоријеве. Такође имамо веома важне представнике који промовишу украјинско луткарство, као што је Дарија Иванова, председница „Униме“ Украјине. Разговори с њом о овој ситуацији су у исто време и алармантни и охрабрујући. Чини се да је прича коју је важно испричати та да су украјински уметници из луткарског позоришта веома активни и заступљени на фестивалима упркос ратним траумама.

У оквиру ове приче важно је не заборавити традиције украјинског луткарства попут вертепа, слично пољској шопки – драме засноване на рођењу Исуса Христа у структурираном сету са секуларним и духовним зонама. Историја вертепа је фасцинантна, како нам је описала у семинарској презентацији Татјана Зиновјева, и то на начин на који је прерастао од популарне народне уметности до утицаја совјетских изазова у погледу његовог духовног представљања до садашње политичке употребе ове форме за описивање различитих аспеката рата. У овим новим верзијама вертепа, Путин је представљен као Ирод, а библијски наратив је прилагођен савременим борбама. Стога је веома важно разумети јединствено наслеђе украјинског луткарства као културе коју треба славити и штитити.

Једна од наших сарадница на пројекту, Сорија Роса Лаврентиј је у свом осврту на позориште за младе током рата идентификовала да је ово позориште важно за приповедање о рату, да је то позориште дом који штити своју заједницу и које може помоћи да се залече ратне ране. Доказе о томе, Сорија је пронашла у представи *Нојева деца* Лавовског позоришта „Људи и лутке“ која се бави траумама рата. Затим, у представи *Ја сам океј*, одржаној на харковској станици метроа, а која се бави ратном траумом тинејџера, као и у сарадњи између Харкова и Лавова на пројекту *Монстер Опера* заснованом на текстовима Шекспира. Ради се о покушају давања гласа деци чији су родитељи тренутно на фронту и пуштања да причају о својим искуствима кроз Шекспирове ликове. Овај приказ пракси који улива наду није искључиво за младе људе, већ и за одрасле који уживају у разноврсном репертоару луткарског позоришта у Украјини.

Још једна област отпора је кроз образовање у области луткарског позоришта. То је доживљај научнице Мајрославе Цихањик о томе како се на Националном универзитету „Иван Франко“ у Лавову још увек подучавају луткарство и позориште анимације. Постоје и извештаји о томе како се украјински луткари обучавају ван земље, што доприноси глобалној култури савременог луткарства и позоришта анимације.

Пројекат сарадње с украјинским научницима и ауторима је у току и ускоро ћемо објавити чланке на енглеском језику за часопис *Панетри интернешнал рисрч ПИР* (Puppetry International Research PIR)³ о сарадњи с колегама на Политехници у Одеси. Луткари раде у позадини рата широм света и ми можемо да подржимо и отворимо дијалог с овим уметницима и научницима да бисмо истраживали колико често маргинализован облик луткарства може бити жива платформа и реакција на ове екстремне ситуације. Такође смо свесни да рат не престаје на бојном пољу, и његови таласи и последице утичу на животе попут оних избеглица које пролазе кроз спорне граничне зоне. Крајња нада је да луткарство какво се користи у украјинском контексту може бити културна сила за победу над угњетавањем и промовисање мира на глобалном нивоу.

Наше лично путовање с овим пројектом који истражује луткарство у ратној зони проширује бригу о луткарству обухваћеним сукобом. Ово искуство представља страх за друге погођене насиљем и сукобима, и наду у промене сложених изазова у глобалној политици. Ако желите да учествујете, контактирајте „Униму“ или аутора⁴ овог чланка за више информација.

² <https://theatre-der-nacht.de/>

³ <https://pirjournal.commons.gc.cuny.edu/>

⁴ matt.smith@port.ac.uk

Matt SMITH

Reader in Applied Theatre and Puppetry, University of Portsmouth, UK

UKRAINIAN PUPPETRY AGAINST WAR



N. V. Gogol, *Dead Souls*, directed by Eugene Korniag ,
Odessa Puppet Theatre, 2023, photo: Theatre /
Н. В. Гоголь, *Мртве душе*, режија: Јевхен Хорња,
Одеско позориште лутака, Одеса, 2023,
фото: Позориште

Ukrainian puppetry and theatre of animation continues despite the current war. This I discovered when I reached out to colleagues at the Odesa¹ Polytechnic Tamara Rozova, Nataliia Borodina and Tetyana Ovcharenko when we began a short research project supported by UKRI in 2023 exploring puppetry in the Ukraine. I responded in this way after a challenge from a Polish puppetry friend and collaborator Kamil Kopania when he discussed in an online forum that the puppetry networks should respond to the war and humanitarian crisis in Ukraine.

I was able to work with Nataliia Borodina whose excellent English language skills meant I could start to understand the situation of puppetry in the country in response to and against the trauma and horrors of war. The collaboration continued even after a Russian missile attack attempted to destroy the polytechnic. The story of the situation of Ukrainian puppetry is a complex story but also one that is full of hope. Hope that even during the most extreme and challenging context for people, they can still retain a need to present and use culture to share a space as audiences and communities.

There are lots of accounts of puppetry during times of war and its responses directly to the struggle or as therapeutic activity in response to the violence. Puppets can be violent in very direct ways to each other and they can be great vehicles for messaging during conflicts. Staff at the Odesa puppet theatre see themselves as part of the effort against the enemy in their struggle for national independence. The unique aspect of our project was the way that the research was able to capture puppetry during this time of the conflict.

We worked separately in the UK and Odesa when researching and the project we conducted involved remotely collaborating through zoom calls and emails to capture a picture of Ukrainian puppetry. Researchers in Odesa visited the theatre and conducted interviews with staff and reviewed shows there and we hosted two online seminars which included powerful stories and evidence of how puppetry was striving against the war. Overall as a project it has been a pleasure to promote how the puppetry in Ukraine is resilient and surviving during extreme circumstances.

The repertoire at Odesa puppet theatre is diverse including work for both children and adults. The children's shows offer a great distraction for the audience, normalizing culture as part of lives caught up within conflict. The work with children by the theatre also offers workshops which are therapeutic and tours of the theatre which bring to life the space and the artform of puppetry. Some shows explore the culture of Ukraine as an independent nation and a unique culture rooted in stories of Cossacks and traditional stories of animals. In the adult repertoire classic texts are staged like Shakespeare in adaptations and also there is work that challenges the audience with serious and difficult topics. These challenges can be about directly confronting issues of human suffering, for example the production of *Kaddish* which deals with the Jewish holocaust in WW2. This topic for a production seems surprising during a period of human suffering during wartime but the production is staged to present the audience with hope against adversity even in the darkest time of humanity.

The interviews with the staff at Odesa Puppet theatre were very informative of how resilient the theatre is after surviving famine and war in the twentieth century and now again working under extreme wartime conditions. When the air raids are happening, staff take practice to shelters and to the people, especially children. The conducting of theatre is both a resistant struggle against violence but also a reassuring place of solace and escapism for the audiences. The staff also volunteer time towards more practical activities supporting the resistance and see their work as not just cultural distraction but as an important aspect of actively working towards victory.

Wider cultural activities based around puppetry were also evident in our symposia when scholars accounted for work in other Ukrainian cities where puppetry is playing a role in the life of those communities. From workshops with very young children making puppets to premiers of performances discussing the experience of war and exile in productions it indicates that the puppet scene is diverse and vibrant.

Since conducting this project it is important to note that the experience of the war for Ukrainians is not just contained within the borders of that country but has moved globally as puppeteers and artists seek asylum away from the fighting. We have seen a poignant production of *The Mother* (2023) at a German puppet theatre Theatre De Nacht² where the experience of child mortality was poetically expressed using puppetry and projec-

¹ Odesa is spelt this way to distinguish the translation from Russian.

² <https://theatre-der-nacht.de/>

tions by director Nataliia Hryhorieva. We also have very important representatives promoting Ukrainian puppetry like Daria Ivanova as UNIMA Ukraine president. Discussions with her about the situation are both alarming and heartwarming. It seems that the story that is important to tell is that Ukrainian artists from the puppet theatre are very active and represented at festivals despite the trauma of the war.

As part of this story it is important to not forget the traditions of Ukrainian puppetry like Vertep similar to Polish Shopka - a nativity based drama in a structured set with secular and spiritual zones. The history of Vertep is fascinating, as described to us in a seminar presentation by Tetiana Zinovieva, in the way it has grown from a popular folk artform to being influenced by soviet challenges about its spiritual representation to the now political use of the form to describe aspects of the war. In these new versions of Vertep Putin is cast as Herod and the biblical narrative is adapted to contemporary struggles. So it is important to understand the unique heritage of Ukrainian puppetry as a culture to be celebrated and protected.

One of our contributors to the project Sofiya.Rosa-Lavrentiy identified in her review of theatre during the war for young people that this theatre is important for telling narratives of the war, is a theatre that is a home that protects its community, a theatre that amplifies the voice of the community, and a theatre that can help to heal the wounds of warfare. This hopeful account of practices is not exclusively for young people and adults too are enjoying the diverse repertoire of puppet theatre in the Ukraine.

One of our contributors to the project Soriya Rosa Lavrentiy identified in her review of theatre during the war for young people, including children and adolescents that this theatre is important for telling narratives of the war, is a theatre that is a home that protects its community, a theatre that amplifies the voice of the community, and a theatre that can help to heal the wounds of warfare. Evidence of this Soriya found in Lviv Theater People and Puppets' Noah's Children exploring the trauma of war, Kharkiv metro stations in a production that explores the trauma of war for teenagers, I'm OK and a collaboration between Lviv and Kharkiv in the project *Monster Opera* based on the texts of Shakespeare is an attempt to give a voice to children and speak about their experiences using Shakespeare's characters for audiences of children whose parents are currently at the front fighting in the war. This hopeful account of practices across Ukraine is not exclusively for young people and adults too are enjoying the diverse repertoire of puppet theatre in the Ukraine.

Another area of resilience is through the education of the puppet theatre and this is in evidence from the scholar Myroslava Tsyhanyk and her account of how the Ivan Franko National University of Lviv is still teaching puppetry and theatre of animation. There are also accounts of how Ukrainian puppeteers are training outside of the country adding to the global culture of contemporary puppetry and theatre of animation.

The project of working with Ukrainian scholars and authors is ongoing and we are about to publish articles in English for the Puppetry International Research PIR³ journal after working with colleagues at Odesa polytechnic. We hope to continue to tell the stories of this important cultural form in the future. Puppeteers are working against the backdrop of war globally and we can support and open up a dialogue with these artists and scholars to explore how the often marginalised form of puppetry can be such a vibrant platform in or in reaction to these extreme situations. As we are also aware of, war does not stop on the battlefield but its waves and frames affect lives like those of refugees going through contested border zones. The ultimate hope is that puppetry as it is being used in the Ukrainian context can be a cultural force for victory over oppression and promoting peace globally.

Our personal journey with this project exploring puppetry in a war zone extends the care of puppetry towards bodies caught within conflict. This experience is one of fear for others affected by violence and conflict and hope for changes to complex challenges in global politics. If you would like to be involved please contact UNIMA or the author⁴ of this article for more information.

³ <https://pirjournal.commons.gc.cuny.edu/>

⁴ matt.smith@port.ac.uk

Јован ЦАРАН
Глумац-луткар, Зрењанин

ПОЗОРИШТЕ И НЕГАТИВАН ЕТИЧКИ КОДЕКС

Позориште по својој природи спада у групу места с повишеним ауторитетом. Њој припадају и филм, стрип и књижевност. Као средство пропаганде ова група није лако препознатљива, за разлику од говорнице, телевизије, радија и штампе. Ипак, њено дејство, иако релативно неприметно, има довољно јак утицај на публику. Због своје метафоричне и алегоријске природе уметност делује више на подсвест, дакле на дубље слојеве свести и тиме припрема погодно тло за прихватање отворене пропаганде која стиже из медија.

Један пример, иако није из домена позоришта, показује како то функционише. Дизнијев популарни јунак Мики Маус носилац је свих могућих врлина. Ипак, у релативно великом броју епизода, Мики и дружина ослобађају неку измишљену државу од узурпатора, пацова који тиранише становништво. Микијева екипа, наравно, излази као победник и на престо поставља новог вођу, који је узор доброте и праведности. Ако обратимо пажњу и на костиме, становници те државе, који имају срећу да их од тираније ослободе Мики и Шиља, обучени су у арапску традиционалну ношњу. Понекад онај зли пацов на глави носи нешто налик на козачку шубару. Овакав наратив, урезан неприметно у свест, за сва времена утиче на касније виђење геополитике. Лукаво припремљени садржаји успевају да изгледе и последичну когнитивну дисонанцу о добру и злу. Индоктринација у раној младости остаје дубоко укоренења у свести и никакви докази о погрешности таквог виђења не могу да промене усвојену парадигму. На овакав начин суптилна пропаганда делује и с позоришних дасака. Она се ослања на најуже кругове интереса у чијем смо центру ми, породица и домовина. У томе, позоришту помажу вечни архетипски елементи, уграђени у дубине колективне свести. У даљем тексту покушаћемо да пронађемо и уочимо све те, иза дебеле завесе скривене, полуге и методе помоћу којих се успешно креирају стереотипи. Ови са своје стране банализују културалне бинарне опозиције и тиме сугеришу наш избор на страну „добра“.

Приликом набрајања таквих бинарних опозиција, редовно превиђамо једну сасвим неуочљиву и веома добро маскирану. Ма колико је неуочљива, она је фундаментална и утиче на морално расуђивање и обликовање друштвених норми. Она је таква јер се подразумева, не само код примата, него и код свих врста које се удружују у заједницу. Постоји јасан еволутивни разлог за груписање у јато, крдо, рој, чопор, племе... Удруживањем се повећава шанса за опстанак. У свакој од оваквих заједница постоје утврђени обрасци понашања и одређена врста хијерархије у којој појединац има своје место и задатак. Људи су само наследили овај образац понашања у виду моралног кодекса. За добро функционисање племена битно је међусобно поверење, уважавање и међусобна подршка. Генерално, сви у групи су упућени једни на друге, али и против спољашње потенцијалне опасности. Сличне групе могу да конкуришу за исте ресурсе и тако угрожавају једна другу. Сада коначно можемо да дефинишемо то важно и по свим мерилима референтно правило. Оно гласи: *Ми против њих*. Они други су по дефиницији непријатељи и према њима се не примењују ни усвојене моралне норме ни универзални етички принципи. Ова опозиција може да игра улогу у стварању осећаја групног идентитета и заједништва, али и етноцентризма. У том смислу ова фундаментална бинарна опозиција нуди просте менталне пречице, и шаблоне за аутоматско доношење одлука чија је последица, најалост, стварање стереотипа и оправдавање конфликта и дискриминације. Овај концепт ће Карл Густав Јунг препознати као важан део колективног несвесног.

Херодотова дела пружају нам драгоцен увид у античку перцепцију других народа. Његово приказивање непријатеља и варвара често одражава културне предрасуде и стереотипе свог времена, представљајући их као супротност грчком идеалу цивилизације, слободе и демократије. У свом делу *Историја*, он је описивао различите народе и културе с којима су се Грци сусретали. Он описује Персијанце као бахате и деспотске, посебно њиховог краља Ксеркса који је бичевао море. Представљени су као охоли и арогантни освајачи, брутални и према својим поданицима и према непријатељима. Њихове политичке структуре су описане као тиранске и супротстављене грчком идеалу слободе и демократије. Он додатно дехуманизује непријатеље као зле силе и зато често користи концепт божанске правде или божанске интервенције, наглашавајући да су варваре, посебно Персијанце, богови казнили због охолости и неправде. Херодот описује и египатске обичаје као чудне и неприродне, посебно религијске обреде. Није поштедео ни Ските.

Ако наставимо путовање кроз време, обавезно морамо да размотримо развој оваквих идеја код ренесансног писца Никола Макијавелија. Иако није био психолог у модерном смислу, многе његове идеје и стратегије за владање одражавају принципе који су касније формализовани у оквиру модерне психологије. Његово најпознатије дело *Владар*, представља приручник о стицању и одржавању политичке моћи. Књига је заговарала теорију да „циљ одређује средство“, што се сматра раним примером реалполитике. Прагматичан и често циничан приступ политици показује интуитивно разумевање многих психолошких принципа. Макијавели је препознао кључну важност контроле јавног мњења и перцепције. Тај метод је актуелан и у модерним концептима социјалне психологије и манипулације деиндивидуализованим масама. Затим, веровао је да су људи инхерентно себични, то јест да им је природна особина непоузданост и да су вођени искључиво сопственим интересима. И ово је у складу с неким модерним теоријама које наглашавају егоистичне аспекте људског понашања.

На свом путовању кроз време стигли смо већ у двадесети век, време развоја психологије. Обратићемо пажњу на теорије Карла Густава Јунга, јер су се оне показале као добра основа за разумевање драматуршких принципа, нарочито у бајкама.

Правило да се непријатељском народу приписују све негативне особине, укључујући дехуманизацију, може се повезати с концептима које је Јунг развио, посебно у оквиру теорија о колективном несвесном и архетиповима у којима је предложио оквире кроз које можемо разумети овакве појаве. Није директно говорио о дехуманизацији непријатеља. Ипак, његови концепти колективног несвесног и архетипова пружају користан оквир за разумевање ове појаве. Према његовим теоријама, архетипови Сенке и Хероја играју кључну улогу у процесу дехуманизације непријатеља. Ови архетипови, који су део колективног несвесног, помажу нам да разумемо како људи пројектују своје унутрашње конфликте на спољне групе или појединце.

Архетип Сенке представља мрачне, неприхватљиве аспекте личности које појединац често потискује или негира. У пропаганди, Сенка се пројектује на непријатеља, приписујући му све негативне особине.

Архетип Хероја у ратној пропаганди представља идеализованог појединца који се бори против зла, суочава се са изазовима и на крају побеђује. Херој је оличење храбрости, снаге и моралне супериорности. На путу до обавезне победе Херој се суочава са свим могућим изазовима. Бори се за праведну ствар, чиме се оправдавају сви његови поступци.



Пропаганда често користи дуалност између Хероја (нас) и Сенке (њих), па тако ствара једноставне али емотивно снажне црно-беле наративе. Они поједностављују комплексне сукобе и олакшавају дехуманизацију непријатеља. Приче о окрутностима непријатеља (Сенка), у комбинацији с причама о херојским делима сопствених војника (Херој), користе се за подстицање патриотизма и мржње према непријатељу.

Поред теорија које је обликовао Јунг, требало би да се укратко осврнемо и на теорије које проучавају људско понашање. Бихевиористи верују да су људи рођени без унапред обликованих менталних садржаја и да се сви ментални процеси и понашања развијају кроз интеракцију с околином. У психологији се такво стање описује као празна табла, „*tabula rasa*“. По тој теорији се претпоставља да млади, то јест гледаоци раног узраста, немају унапред формиране идеје или знање о предмету, и да је улога учитеља, у овом случају позоришта, да им пружи знање и искуство. Знајући ово, сасвим је лако створити негативну слику о било коме и било чему. Потребно је само успоставити сопствену верзију моралних вредности и непријатеља ставити с друге стране огледала.

Није дуго требало да се Јунгове идеје интегришу у теорију о митовима који су далеки потомци бајке. Џозеф Кембел препознао је универзалне обрасце у митовима и причама из различитих култура. Један од кључних елемената његове теорије о митовима, „Мономит“ или „Пут хероја“, заснован је на Јунговом концепту архетипа Хероја. Кембел је уочио да јунаци у митовима из различитих култура пролазе кроз сличне фазе и изазове, што одражава универзалне психолошке процесе које је Јунг описао.

Џозеф Кембел је успешно интегрисао Јунгов архетип Хероја у своју теорију о митовима, развијајући концепт „Пута хероја“ као универзалног обрасца присутног у митовима из различитих култура. Ова интеграција омогућила је дубље разумевање тога како митови одражавају универзалне психолошке процесе и колективно несвесно, што је кључ за њихову дуготрајну привлачност и значај.

Затварамо круг нашег путовања кроз време и враћамо се на почетак. У ствари, то је само привидан повратак јер бајка је увек била присутна. Изгледа да смо направили само кратку екскурзију и сада знамо да у бајкама постоји и једна веома стабилна нит која много говори о нашем архетипском наслеђу и која је основа за злоупотребу у свим савременим видовима пропаганде. Каже се да бајке помажу у одрастању, јер приказују пут којим се сазрева и стиче чојство и јунаштво. Бајка, поред тога, непрестано и упорно потврђује архетипску природу односа свој-туђ. Нама слушаоцима бајке је сасвим логично да наш јунак препун врлина, у пределима иза границе коју чува Баба Јага, вара, краде и убија. Никома није пало на ум да се запита о двојним стандардима таквог јунака. А ствар је сасвим једноставна. У реалним сукобима далеко је лакше и без бриге савести убити дехуманизованог непријатеља. Зато се користе дијаметрални епитети у опису непријатеља и опису јунака бајке. У негативном етичком кодексу, који осликава „оне друге“, највише се истичу кршење договора, кршење речи и превара, невера, лењост, ароганција, похлепа, непоштење, лажљивост, убиство, непостојање самилости и сл. Свему овоме треба да додамо и смртоносне навике приписане непријатељу: канибализам, окрутни уговор, немогући задаци, непропорционална провера снаге којом се угрожава живот Хероју. Видимо тако да је бајка, заправо, сачувала онај стадијум који је људско друштво превазишло, али пројектујући га на бића с друге стране. Пропагандни вид позоришта овакву структуру васкрсава, било да је у питању бајка или ауторски текст.

Укратко: најсажетија шема свих бајки о херојима састоји се из три дела. Први је нека опасност која долази споља од стране неке, по правилу зле силе. Други део је обавезна победа над тим натприродним непријатељем. У бајкама сваки архинепријатељ своју кривицу плаћа крвљу, било да је само Цар из три-деветог царства, зли горостас, вишеглави Змај, или Кошчеј Бесмртни. Трећи и најважнији део је добитак или награда која припада Хероју. Ако прихватимо просту чињеницу да је рат једна од најстаријих привредних грана, онда би онај трећи део у бајкама дошао по важности на прво место. Као што знамо, ниједна бајка не почиње овим правим разлогом. На пример, потребом за туђим ресурсима. То тако не функционише. Социјални инжењеринг захтева дуготрајну припрему и ослања се на све оне архетипске представе о сопственој суперљудскости и до крајности дехуманизованом непријатељу. Онај основни разлог за ратовање, добитак, маскиран је у неку форму одмазде, као последица а никако као узрок. Оваква тема се најчешће обрађује кроз неку погодну форму сукоба.

Концепт сукоба или позоришним речником агон, кључан је за разумевање структуре и динамике многих књижевних дела. У позоришту, агон је централни елемент и трагедије и комедије. У еповима, он може да означава херојске сукобе или борбе између јунака и злог непријатеља. У концепту „они и ми“, поготово у представама за младе, „они“ су наравно носиоци свих могућих негативних особина. Као такви, завређују свако могуће дејство одмазде. У даљем тексту видећемо како се „производе“ непријатељи злоупотребом силогизма.

Посебно подешене премисе доводе до грешака у закључивању, које за последицу имају невалидне или нетачне закључке. Логичке заблуде су моћан алат у пропаганди, јер експлоатишу емоционалне и когнитивне слабости публике. Коришћењем ових заблуда, наручиоци и писци драмских текстова могу ефикасно да утичу на мишљење публике и креирају лажне образце који ограничавају критичко размишљање. Такво позориште, уз ослонац на архетипове Хероја и Сенке, у промовисању своје идеје користи и све могуће манипулативне тактике. Набројаћемо само неколико примера којим се намеће жељени дискурс: напад на личност уместо обарања тезе, замена теза или намерно кривљење противничких аргумената, лажне дилеме, претња катастрофом, генерализација у смислу сви су они исти, спиновање или скретање пажње, позивање на ауторитет и слично. Подразумева се да се ове „вештине“ у позоришту за децу примењују на ликове из предела Сенке. „Они“ су представљени као демони, змајеви, вештице, а „ми“ стрепимо и навијамо за свог Хероја.

Постоје и суптилнији трикови за наметање дискурса простом заменом речи. Лингвистичка ревизија бајке подразумева језичку манипулацију у циљу измене сталних мотива бајке, на пример: брисање типске карактеризације јунака,¹ оправдавање насиља, укидање стереотипне полне улоге. Тиме се изокрећу важне поруке изворних бајки с намером да гледалац усагласи своје индивидуалне вредности с важећим друштвеним захтевима. Тако се злоупотребљава она компонента бајке коју чини јунговско колективно несвесно и њена архетипска природа. Систем понашања ликова подешава се за прикривену или отворену пропаганду. То се постиже чак и самом изменом начина на који се структура реченице модификује како би боље одговарала таквим потребама, али без видљиве промене укупног значења. На пример, заменом два комплементарна глагола: дати – добити. Исти догађаји, али са замењеним језичким функцијама (освојили, ослободили, окупирани), намећу слушаоцу да се о једној истој ситуацији определи са жељеног, то јест наметнутог гледишта.

Све ово треба имати на уму приликом анализирања представа у ратним условима или с ратном тематиком. Ово може да нам олакша анализу начина којима се обрађују теме из рата или пре и после њега. Лакше можемо да препознамо у луткарству архетипске метафоре и симболе који се користе за пропаганду идеолошких ставова или манипулацију. Запретане тамо у дубини људског ума постоје многе „жице“ на којима стручни психолози „свирају“, нагонећи нас да потпуно несвесно плешемо на њихову „музику“. И зато не треба да заборавимо једну важну чињеницу: свака, у ове сврхе употребљена манипулативна техника, пре или касније, води прст ближе окидачу на пушкама. Да не буде све тако црно, иста знања из психологије се могу употребити и за критику рата, кроз рефлексију ратних траума, па чак и за успостављање процеса помирења у постратном периоду.

¹ На пример, јунак више не убија сам свог коња, што је пример сакралног жртвовања у сврху проласка у онај свет. Тај коњ у измењеној верзији сам угиба, па су руже јунака „чисте“ или коња убија мрски непријатељ. Овај поступак претвара јунака спремног на највеће жртве у простог осветника.



Тјаша ЈУХАРТ

Кустоскиња, Музеј лутака / Лутковно гледалиште Љубљана

ВАНВРЕМЕНСКО СТВАРАЛАШТВО ЗЛАТКА БОУРЕКА И САВРЕМЕНИ ИЗАЗОВИ ЛУТКАРСКОГ НАСЛЕЂА



Даволи, фото: Зана Калан / Devils, photo: Zala Kalan

Ширина стваралачког духа хрватског уметника Златка Боурека (1929–2018) била је огромна и незаустављива. Боурек, који је рођен и одрастао на славономским равницама (Пожега, Осијек), а касније се настанио у Загребу, био је сликар, вајар, режисер, сценограф, костимограф, карикатуриста, илустратор, графичар, аутор анимираних и играних филмова и луткар – ерудитни уметник. Веома значајан део његовог луткарског стваралаштва одиграо се и у Љубљани, где је направио низ незаборавних и изузетних луткарских представа, за које је 2013. године добио највишу словеначку луткарску награду, Клеменчичеву награду за животно дело.

Музеј лутака Луткарског гледалишча Љубљана, који је ове године ушао у своју десету годишњицу постојања и систематске бриге за словеначку луткарску баштину, с поносом угошћује, међу више од 5.000 лутака и сценских елемената који чине богато сведочанство о словеначком луткарству, историји, и велики део луткарског наслеђа Златка Боурека који је настао на тлу Словеније. Од ове године у Музеју лутака смештена је и целокупна Боурекова луткарска баштина, настала за берлинско позориште „Ханс Вурст Нахфарен“ осамдесетих и деведесетих година XX века.

Златко Боурек представља једног од најистакнутијих хрватских ликовних уметника и најзначајнијих стваралаца лутака. Својим радом означава почетак модерног луткарства за одрасле и у Хрватској и у Словенији, а култном представом Стопардовог *Хамлета* (1982) у загребачком експерименталном казалишту Театар & ТД и турнејама по готово свим континентима, он је такође чврсто уписан и у канон европског луткарства. Као један од ретких страних стваралаца, значајно доприноси и канону словеначког луткарства. Његово луткарство, у којем се повремено изражавао у Словенији од 1978. до 2001. године, толико је изузетно, оригинално и револуционарно, да је у сталну поставку Музеја лутака на Љубљанској тврђави, која представља најважније прекретнице у словеначком луткарству, укључен и Златко Боурек са својом представом *Лизистрата* (1987, Луткарско гледалиште Љубљана; режија Еди Мајарон).

Иако су музеји увек једном ногом чврсто у прошлости, један од њихових највећих изазова је и како бити и живети у садашњости с погледом упртим у будућност. Музеј лутака не жели да се важни моменти и предмети луткарске историје једноставно „замрзну“ у простору и времену прошлости, па стално тражи начине да повеже наизглед неспојиву прошлост са садашњошћу. Како нам наслеђе може говорити и како нас обогатити данас, како комуницира с нама и која је његова вредност за будућност? Својим оригиналним уметничким и позоришним рукописом Златко Боурек превазилази и географске и временске границе и, у различитим значењима, приближава се концепту универзалног у људском искуству. Дела која се баве универзалним у човеку су она која не могу дуго остати закључана у музејским депоима, а да се изнова и изнова не ажурирају. Разноликост и богатство Боурековог израза и ванвременска релевантност његових идеја протежу се далеко изван музејских зидова. Његово дело је само по себи живо, пуно живота, који остаје неодвојив од *joie de vivre* свог творца: „Сам живот је мотив да се крене даље.“¹

¹ Ана Лендвај: „Bourek: Moje su figure nakaze, jer su povezane sa Slavonijom“, *Večernji list*, 25. 1. 2014; spletni dostop, 10. 12. 2024: <https://www.vecernji.hr/vijesti/bourek-moje-su-figure-nakaze-jer-su-povezane-sa-slavonijom-917134>.



Боурек – луткар хуманиста

У средишту Боурековог дела увек је био човек и његово поновљиво непоновљиво искуство постојања. И сам је то објаснио кроз призму свог славонског порекла: „Овде је земља равна, небо равно, а људи су вам најпривлачнији“.² Он је, уз добру дозу хумора и емпатије, своје луткарске ликове назвао по сопственој кованици „грдачима“. Његове луткарске представе, готово без изузетка створене за одраслу публику, увек су „изненађујуће“, необичне – „боурековске“, и истовремено вечно актуелне, јер увек лутају односом човек–ђаво–сексуалност–смрт. Реткост је да луткарске творевине тако добро сажимају хаотичност људског постојања и обраћају нам се тако директно, гротескно, меланхолично, надреално, али с великом дозом емпатије према свему људском и према човеку, који је у свом кратком, ситном животу ухваћен између ероса и танатоса.

Боурек је своје лутке назвао „фигурама“, а луткарско позориште које је стварао, тај луткарски микрокосмос у коме важе посебни односи између лутке и луткара, посебни начини кретања и анимације, „театар фигура“, по узору на немачки фигурентеатар. Он је уживао у истраживању расподеле и произвољности моћи између глумца-лутке и илузије-разочарења, о чему опширно пише театролог Игор Третињак у својој књизи *Простор недовољно искориштене слободе*.³ Иако је увек био привржен важности сценске речи, Боурек је пре свега био визуелни уметник. Ликовна драматургија, поткрепљена оригиналним и често изненађујућим технолошким решењима, стога остаје један од најпрепознатљивијих атрибута – све заједно ствара права холистичка уметничка дела. Један од његових највећих сценских изума је тзв *гузовоз*, који је извео из јапанске традиције бунракуа (*kurum ningyo*). Глумци би седели на колицима и „посадили“ лутку у крило, позајмивши јој и ноге. Како пише Третињак, његове лутке су се понекад могле одвојити и од својих и од глумчевих ногу и убрзати њихове покрете, што је додатно наглашавало оно духовито, карикатурално и гротескно. Већина Боурекових лутака су тзв. лутке које функционишу у спрези с глумцем на „лутки“, и велике мимичке лутке (тзв. зевалице).

У прегледу Боурековог изванредног луткарског опуса, који обухвата више од 50 луткарских представа, немогуће је превидети његов афинитет према великим класичним текстовима. Није случајно да је једна од његових најзначајнијих представа, која је хрватско луткарство за одрасле одвела на готово све континенте света, а пре свега ушла у историју светског луткарства, управо његов *Хамлет* (1982, према тексту Тома Стопарда). Међу његовим луткарским представама налазе се имена великих класика као што су Шекспир, Чехов, Молијер, Марин Држић, Аристофан, Виктор Иго, Итало Калвино.

Почео је да ради у Словенији на позив редитеља Едија Мајарона. То је била представа за децу заснована на награђиваном тексту Фране Пунтара *Љуљашка (Гугалница, 1978)*, која је настала само годину дана након његове прве луткарске представе, великог хита, луткарске фарсе за одрасле, која представља прекретницу у луткарском позоришту за одрасле у Хрватској и шире – *Орландо Малерозо* (по тексту Исака Салиха, постављена је на Дубровачким летњим играма, 1977). Словеначкој луткарској сцени је оставио девет представа, углавном као дизајнер, а неке од њих је и режирао. Најзначајније за словеначки простор биле су Штокова незаборавна *Божанствена комедија* (1982, режија Златко Боурек), а посебно Аристофанова *Лизистрата* (1987, режија Еди Мајарон), које су темељно уздрмале словеначку и југословенску луткарску сцену и отвориле луткарству врата позоришта за одраслу публику. Како пише Весна Тержан у свом чланку „Ерудит“⁴, *Лизистрата* је шокирала својом ласцивношћу, комбинацијом гротеске, хумора, фантазије и горке класичне грчке сатире. Својом одличном карикатуром људског морала, израженом кроз односе секс–моћ–ауторитет–манипулација–жена–мушкарац–друштво..., представа је луткарство („фигурентеатар“) поставила у срце позоришне уметности. У његовом препознатљивом стилу уследила су дела: *Спаљена кућа*, луткарска опера по Хајдновој изгубљеној партитури, која је отворила фестивал „Унима“ (данас фестивал „Лутке“) у Цанкарјевом дому 1992. године и која је поред односа лутка–гумац изграђена и на духовитом односу с оперским певачима (режија Јелена Ситар Цветко и Игор Цветко), *Искушење у долини Светог Флоријана* (1994, Фрајер Театар, режија Еди Мајарон), које је увело Ивана Цанкара на луткарску сцену, затим Молијерова сатира и весела бурлеска *Уображени болесник* (1998, режија Златко Боурек) и „завичајна“ представа из XIX века *Јамска Иванка* Андреја Розмана Розе (2001, режија Матјаж Лобода).

Грдачи

Наглашена телесност је она боурекијанска црта која дефинише све његове луткарске креације: гротескност, наглашена еротичност, претеривање које се често граничи са бизарношћу. Најважнији атрибут његових лутака/фигура, без обзира на то да ли су у питању ручне, стоне, сицилијанске или разне друге инкарнације луткарских техника, увек су уста која су најчешће развучена од ивице до ивице луткиног лица и која се широм отварају (мимичне лутке – на тај начин је Боурек уметнички потенцирао „брбљивост“, подвукао не само опсценост похлепних, прождрљивих и помпезних уста, која су обично дебело нашминкана, и огромних, искривљених или усиљених зуба), али и важност речи и драмског текста који у вези с визуелном драматургијом функционише као изузетно хармонична целина. Њихово кретање на сцени или у односу на аниматора често је било хиперболизовано.

Код Боурека су на сличан начин хипертрофирани и остали делови тела и лица лутке: велике избуљене очи, огромне „старачке“ уши, натечени, „пијани“ или кукасти носеви, изразито удубљени образи или дубоке и додатно засенчене боре. Карактерише га и наглашена еротичност која се креће између опсцености и пародије: огромне, „истурене“ груди, наглашени фалуси и фалусни носеви, најпознатији из његове култне продукције Стопардовога *Хамлета* (1982). Како примећује Саша Дошен у својој дисертацији *Поетика гротеске у позоришту фигура Златка Боурека*: „Добро и зло, раскош и беда, уцртани су у ликовност Боурекових фигура“.⁵ Боуреков необичан визуелни језик тренутно заокупља нашу пажњу и, упркос граничној природи виђеног, које осцилира између привлачног и одбојног, не испушта га.

Дијалог с модерношћу – Боурек у галерији и назад на сцени

Ко су Боурекови *грдачи*? Они су јединствен тренутак у историји хрватског, европског и словеначког луткарства. Шта би могло боље да опише свет померен са своје осе од гротеске? Његове ружне лутке, које естетски и привлаче и одбијају, вечно су актуелне, као што је вечно актуелна и човекова заробљеност у (привидној?) бесмислености света. „Претеривање“ његових лутака говори о претеривању нас самих и света у коме живимо. Његове „изобличене“ лутке нису само метафора, оне нуде и могућност директне идентификације, јер „Коме се смејете? – Смејете се себи“ кроз комедију, истина о нама самима постаје још сировија и тежа за опростити! Управо ове Боурек-лутке неочекивано отварају најважнија питања о томе како наслеђе и прошлост могу да комуницирају с нама и какву улогу у томе имају музеји лутака као чувари и тумачи поменутог наслеђа.

² Ibid.

³ Igor Tretinjak, *Prostor nedovoljno iskorištene slobode*, Sto godina lutkarstva za odrasle u Hrvatskoj, HDKKT, Zagreb, 2024.

⁴ Vesna Teržan, *Erudit*, v. Katalog 7. bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije, 2013, Lutkovno gledališče Maribor, Maribor, 62–65.

⁵ Saša Došen, *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, Doktorski rad, Zagreb, 2017, 97.





Израда копија лутака за представу *Љубљашка*, фото: Урша Цулиберг
Creation of puppet copies for the puppet show *The Swing*, Urša Culiberg

Овог пролећа у Музеју лутака Љубљана и Лутковном гледалишчу Љубљана покушаћемо да одговоримо на ово питање у два главна правца. Први одговор потражићемо изложбом у галеријским просторима једне од најистакнутијих и централних љубљанских галерија, Галерије Кресија. У њој су најчешће представљена горућа друштвена питања, изазови садашњости и савремена продукција, много више од презентације наслеђа. Како можемо да представимо Боурекову мисао што је могуће „упечатљивије“, а да избегнемо класичан, линеаран и ретроспективан распоред? Одговор на питање изгледа очигледан – то су *грдачи*, који не само да насељавају читав Боуреков марионетски свет, већ и превазилазе све временске границе и јуре нас за реп.

Изложба *Грдачи*, која ће бити постављена у Галерији Кресија у Љубљани од 6. до 30. марта 2025. године, следиће логику својеврсне „галерије портрета“, која ће својом декадентном гротескношћу заузети централни зид. Презентација његових грдача кроз „галерију портрета“ алудира и на период ренесансе, чију снажну нијансу проналазимо како у избору његових текстова, тако и у самој личности Златка Боурека, који је својом изузетном свестраношћу био не само „академик класичног типа“, како су га описали савременици, већ истински *хомо универсалис* широког спектра знања и вештина. На изложби ће први пут бити представљени његови радови из различитих земаља (Словенија, Хрватска, Немачка) тет-а-тет, а један од повода изложбе је и Боуреков берлински опус (*Риголето* по тексту Виктора Игоа и Франческа Марија Пјаве, 1989, Шекспирова *Укроћена горопад*, 1991. и *Три једночинке* Антона Чехова из 1988. године), који је ове године поклоњен Музеју лутака љубљанског позоришта.

Други одговор на питање како најбоље „скинути прашину“ с наслеђа, а у вези са самим специфичностима саживота Музеја лутака са савременим луткарским позориштем, тражи се у наизглед неспојивом: како могу позориште, које је својом ефемерношћу уписано у магију тренутка, и музеј, који посвећено „похрањује за (релативну) вечност“, могу пронаћи заједнички језик? Како музеји могу да рекреирају статичну природу позоришта, макар на тренутак, ухвативши његову неухватљивост? Највећи јаз између музеја лутака и позоришта може неочекивано постати простор за једну од њихових највећих синергија. Реч је о оживљеним и освеженим луткарским представама, а понекад и модерним парафразама представа које су снажно уписане у историју уметности. Најстарија луткарска представа, коју је 1982. године оживело Луткарско гледалишче Љубљана, у режији Јелене Ситар Цветко и Игора Цветка, јесте Клеменичев *Доктор Фауст* из 1938. године, а ове године ће јој се придружити и *Љубљашка* (1978), једна од ретких Боурекових представа за децу. У ту сврху удружиле су се позоришна и музејска струка. Тако ће, у режији Едија Мајарона, који је режирао и оригиналну представу, на сцени оживети копије лутака из 1978. године. Копирањем, што је једна од грана конзервације-рестаурација, успешно решавамо дилему која настаје када позоришне лутке доспеју у музејску збирку, јер од момента пријема у збирку морају бити заштићене и похрањене по музеолошким стандардима. Пријемом лутака у збирку и инвентарну књигу Музеја лутака, оне постају национално наслеђе и постају готово „недодирљиве“, непроцењиви сведоци људског стваралаштва. На сцени их замењују њихове копије, које тако постају вредна спона између прошлих времена и савремености.

Мало је уметника чије наслеђе тако добро и живо комуницира са садашњошћу и говори нам о нама самима боље и дубље него што сами можемо да кажемо. Боуреков свет *грдача*, који живи у цикличном свету живота-смрти и уздиже се од најнижег у човеку до његовог највишег, покреће нас без обзира на наше покрело и године, јер нас повезује са неописивом целином живота.

Изложба Музеја лутака *Грдачи* биће постављена у Галерији Кресија у Љубљани од 6. до 30. марта 2025. У марту ће Боурекова *освежена* луткарска представа *Љубљашка* (1978) премијерно бити изведена у Лутковном гледалишту Љубљана (ЛГЛ) у режији Едија Мајарона. Изложбу и премијеру пратиће и привремена изложба *Очишћено од прашине* у фоајеу ЛГЛ-а са оригиналним луткама из представе *Љубљашка*, затим округли сто на тему стваралаштва Златка Боурека (21. 3. 2025) и изазова презентовања луткарског наслеђа данас и пројекција Боурекових анимираних филмова за одрасле у Словеначкој кинотеци (20. 3. 2025). Срдачно сте позвани!

Tjaša JUHART
Curator, Museum of Puppetry/Puppet Theatre Ljubljana

TIMELESS CREATIVE MIND OF ZLATKO BOUREK AND CONTEMPORARY CHALLENGES OF PUPPET HERITAGE

The depth and breadth of the creative spirit of the Croatian artist Zlatko Bourek (1929-2018) was enormous and unstoppable. Bourek, who was born and grew up on the Slavonian plains (Požega, Osijek), and later settled in Zagreb, was a painter, sculptor, director, set designer, costume designer, caricaturist, illustrator, graphic artist, author of animated and feature films and puppeteer – an erudite. A very significant part of his puppet creation also took place in Ljubljana, where he created a series of unforgettable and exceptional puppet shows, for which he received the highest Slovenian award for achievement in puppetry in 2013, the Klemenčič Award for life's work.

The Museum of Puppetry Ljubljana, which this year entered its tenth anniversary of existence and systematic concern about Slovenian puppetry heritage, proudly hosts more than 5,000 puppets and stage elements that constitute a rich testimony of Slovenian puppetry, history and a large part of the puppetry heritage of Zlatko Bourek, which originated on the soil of Slovenia. Since this year, Bourek's entire puppetry heritage has been exhibited in the Museum of Puppetry. It was created for the Berlin Theatre Hans Wurst Nachfahren in the 1980s and 1990s.

Zlatko Bourek is one of the most prominent Croatian artists and the most important puppeteer. With his work, he influenced the beginning of modern puppetry for adults both in Croatia and Slovenia, and with the cult performance of Stoppard's *Hamlet* (1982) in Zagreb's experimental theatre Teatar & TD and tours on almost all continents, he is also firmly inscribed in the canon of European puppetry. As one of the few foreign creators, he significantly contributed to the canon of Slovenian puppetry. His puppetry, in which he occasionally expressed himself in Slovenia from 1978 to 2001 is so exceptional, original and revolutionary, that Zlatko Bourek with his performance *Lysistrata* (1987, Ljubljana Puppet Theatre; directed by Edi Majaron) is a permanent exhibition of the Museum of Puppetry at the Ljubljana Castle, which represents the most important turning point in Slovenian puppetry.

Although museums always have one foot firmly in the past, one of their biggest challenges is how to be and live in the present, with an eye on the future? The Museum of Puppetry does not want to simply "freeze" the important moments and objects of puppet history in the space and time of the past, so it is constantly looking for ways to connect the seemingly incompatible past with the present. How can our heritage speak to us and how can it enrich us today, how does it communicate with us and what is its value for the future? With his original artistic and theatrical handwriting, Zlatko Bourek transcends both geographic and temporal boundaries and, in different senses, approaches the concept of the universal in human experience. The works that deal with the universal in man are those that cannot remain locked in museum storage rooms for a long time without being updated again and again. The diversity and richness of Bourek's expression and the timeless relevance of his ideas extend far beyond the museum walls. His work is full of life which remains inseparable from *joie de vivre* of its creator: "Life itself is the motive to move on."¹

Bourek – humanist puppeteer

At the centre of Bourek's work was always a man and his repeatable and unrepeatable experience of existence. He explained it through the prism of his Slavonic origin: "The land is flat here, the sky is flat, and the people are the most attractive."² Bourek, with a dose of humour and empathy, called his puppet characters the "Uglies". His puppet shows, almost without exception, created for adult audience, are always "surprisingly" unusual - "Bourekian" – and at the same time eternally current, because they always wander through the relationship of man-devil-sexuality-death. It is rare that puppets encapsulate the chaos of human existence so well and address us so directly, grotesquely, melancholically, surreally, but with a great deal of empathy towards everything human, and towards man, who is, in his short, tiny life, caught between Eros and Thanatos.

Bourek called his puppets "figures", and the puppet theatre he created, that puppet microcosm in which there are special relationships between puppets and puppeteers, special ways of movement and animation, "figure theatre", was modelled after the German Figurentheater. Bourek enjoyed researching the distribution and arbitrariness of power between the actor-puppet and the illusion-disappointment. The theatrologist Igor Tretinjak writes extensively about this in his book *Prostor nedovoljno iskorištene slobode*³. Although he was always committed to the importance of the stage language, Bourek was first and foremost a visual artist. Artistic dramaturgy, supported by original and often surprising technological solutions, therefore remains one of the most recognizable attributes, and all those things create true holistic works of art. One of his greatest stage inventions is the so-called *guzovoz*, which he derived from the Japanese tradition of *kurum ningyo*. The actors would sit on a cart and "plant" the puppet on their lap, lending it legs as well. As Tretinjak writes, his puppets could sometimes separate from their own and from the actor's legs and speed up their movements, which further emphasized the humorous, caricature and grotesque. Most of Bourek's puppets are so-called puppets that function in conjunction with the actor on a "puppet", and a large mimic, or yawning doll.

While reviewing Bourek's extraordinary puppetry oeuvre, which includes more than 50 puppet shows, it is impossible to overlook his affinity for great classical texts. It is no coincidence that one of his most significant plays, which took Croatian puppetry for adults to almost all continents, and above all entered the history of world puppetry, was his *Hamlet* (1982; based on the text by Tom Stoppard). The works of great writers, such as Shakespeare, Chekhov, Moliere, Marin Držić, Aristophanes, Victor Hugo and Italo Calvino are among his puppet shows.

¹ Ana Lendvaj »Bourek: My figures are freaks because they are connected to Slavonia«, *Večernji list*, January 25th, 2014; online access, December 10th, 2024: <https://www.vecernji.hr/vijesti/bourek-moje-su-figure-nakaze-jer-su-povezane-sa-slavonijom-917134>.

² Ibid.

³ Igor Tretinjak, *Prostor nedovoljno iskorištene slobode*, Sto godina lutkarstva za odrasle u Hrvatskoj, HDKKT, Zagreb, 2024.



Lysistrata, photo: Boštjan Lah / Лузистратта, фото: Боштян Ллах

He started working in Slovenia at the invitation of director Edi Majaron. It was a play for children based on the award-winning text by Frane Puntar *The Swing* (*Gugalnica*, 1978). It was created only one year after his first puppet show, a big hit, a puppet farce for adults, which represented a turning point in the puppet theatre for adults in Croatia and beyond – *Orlando Malerozo* (based on the text by Isaac Salih, staged at the Dubrovnik Summer Festival, 1977). He left nine plays to the Slovenian puppet scene, mostly as a designer, but he also directed some of them. The most significant ones for Slovenia were Shtok's unforgettable *Divine Comedy* (1982; directed by Zlatko Bourek), and Aristophanes' *Lysistrata* (1987; directed by Edi Majaron), which thoroughly shook the Slovenian and Yugoslav puppet scenes and opened the theatre doors for puppetry for adult audience. As Vesna Teržan writes in her article *Erudit*⁴, *Lysistrata* shocked with its lasciviousness, a combination of grotesque, humour, fantasy and bitter classical Greek satire. With its excellent caricature of human morality, expressed through the relationships of sex-power-authority-manipulation-woman-man-society..., the play placed puppetry ("figurentheater") at the heart of the dramatic arts. The following works, in his recognizable style, followed: *The Burning House* (*Spaljena kuća*), a puppet opera based on Haydn's lost score, which opened the UNIMA festival (today the Puppetry Art Festival) at Cankarjev Dom in 1992, and which, in addition to the puppet-actor relationship, was also built on a humorous relationship with the opera singers (directed by Jelena Sitar Cvetko and Igor Cvetko), *Scandal in the Valley of St Florian* (*Iskušanje u dolini Svetog Florijana*, 1994; directed by Edi Majaron), which introduced Ivan Cankar to the puppet stage, then Moliere's satire and cheerful burlesque *The Imaginary Invalid* (*Zamišljeni pacijent*; directed by Zlatko Bourek) and the "native" play from the 19th century *Jamska Ivanka* by Andrej Rozman Roza (2001; directed by Matjaž Loboda).

Uglies

Emphasized physicality is the Bourekian feature that defines all his puppet creations: grotesqueness, emphasized eroticism, exaggeration that often borders on the bizarre. The most important attributes of his puppets/figures, regardless of whether they are hand, table top, Sicilian or various other incarnations of puppetry techniques, are always the mouths which usually span the width of the puppet's face and open wide (mimic puppets – in this way, Bourek artistically accentuated "garrulity", and underlined not only the obscenity of greedy, gluttonous and pompous mouths, which usually wear heavy makeup, and have huge and crooked teeth), but also the importance of words and dramatic text, which in connection with visual dramaturgy function as an extremely harmonious whole. Their movement on stage or in relation to the animator was often hyperbolized.

⁴ Vesna Teržan, *Erudit*, v: Katalog 7. bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije, 2013, Lutkovno gledališče Maribor, Maribor, pp. 62-65.



In Bourek's works, other parts of the puppet's body and face are hypertrophied in a similar way: large bulging eyes, huge "old man" ears, swollen, "alcoholic" or hooked noses, distinctly sunken cheeks or deep and additionally shaded wrinkles. It is also characterized by an emphasized eroticism that is somewhere between obscenity and parody: huge, "perky" breasts, exaggerated phalluses and phallus noses, most famously known from his cult production of Stoppard's *Hamlet* (1982). As Saša Došen notes in his PhD thesis "Poetics of the grotesque in Zlatko Bourek's figure theatre": "Good and evil, opulence and misery, are drawn in the Bourek's figures.⁵ Bourek's unusual visual language immediately captures out attention and, despite the borderline nature of what is seen, which oscillates between attractive and repulsive, it does not let go.

Dialogue with modernity – Bourek in the gallery and back on stage

Who are Bourek's *Uglies* (*Grdači*)? They are a unique moment in the history of Croatian, European and Slovenian puppetry. What could better describe a world off its axis than the grotesque? His ugly puppets, which aesthetically both attract and repel, are eternally current, just as man's captivity in the (apparent) meaninglessness of the world. The "exaggeration" of his puppets speaks of the exaggeration of ourselves and the world we live in. His "distorted" puppets are not only a metaphor, but they also offer the possibility of direct identification, because of the question "who are you laughing at?" "You laugh at yourselves through comedy, and the truth about ourselves becomes even more unvarnished and harder to forgive!" These Bourek's puppets unexpectedly open up the most important questions about how heritage and the past can communicate with us and what role do the museums of puppetry play in this.

This spring at the Ljubljana Museum of Puppetry and Ljubljana Puppet Theatre we will try to answer this question in two main directions. We will look for the first answer in the exhibition of one of the most prominent and central galleries in Ljubljana, Kresija Gallery. It most often deals with current social issues, the challenges of the present and contemporary production, much more than the presentation of heritage. How can we present Bourek's thought as "strikingly" as possible while avoiding the classical, linear and retrospective arrangement? The answer to the question seems obvious – it is the *Uglies* who not only inhabit Bourek's entire marionette world, but also transcend all time boundaries and chase our tails.

The *Uglies* exhibition, which will be displayed in Kresija Gallery in Ljubljana from March 6th to March 30th, 2025, will follow the logic of a kind of a "portrait gallery", which will occupy the central wall with its decadent grotesqueness. The presentation of his *grdači* through "portrait gallery" also alludes to the Renaissance period, whose strong influence we can find both in the choice of his texts and in the very personality of Zlatko Bourek, who, due to his exceptional versatility was not only an "academic of the classical type", as described by his contemporaries, but a true *uomo universale* with a wide range of knowledge and skills.

At the exhibition, Bourek's works from different countries (Slovenia, Croatia, Germany) will be shown for the first time tête-à-tête, and one of the reasons for the exhibition is Bourek's Berlin opus (*Rigoletto* based on the text by Victor Hugo and Francesco Maria Piave, 1989, Shakespeare's *The Taming of the Shrew*, 1991, and Anton Chekhov's *Three Plays* from 1988), which was donated to the Ljubljana Museum of Puppetry of the Ljubljana Puppet Theatre.

The second answer to the question of what is the best way to "remove the dust" from the heritage, and in connection with the specifics of the coexistence of the Museum of Puppetry with the contemporary Puppet Theatre, is sought in the seemingly incompatible: how can a theatre, which by its ephemerality is inscribed in the magic of the moment, and a museum, which dedicatedly "stores for (relative) eternity", find a common language? How can museums recreate the static nature of theatre, if only for a moment, by capturing its elusiveness? The biggest gap between the museum of puppetry and the theatre may unexpectedly become the place for one of their greatest synergies. It is about revived and refreshed puppet shows, and sometimes also modern paraphrases of shows that are inscribed in the history of art. The oldest puppet show, revived in 1982 by the Ljubljana Puppet Theatre, directed by Jelena Sitar Cvetko and Igor Cvetko, is Klemenčič's *Doctor Faust* from 1938, and this year it will be accompanied by *The Swing* (*Guralnica*, 1978), one of Bourek's few plays for children. For this purpose, the theatre and museum professions joined their forces. Thus, under the direction of Edi Majaron, who also directed the original play, copies of puppets from 1978 will come to life on stage. By copying, which is one of the branches of conservation and restoration, we successfully solve the dilemma that arises when theatre puppets end up in the museum collection, because from the moment they are accepted in the collection, they must be protected and stored according to museum standards. By accepting the puppets in the collection and inventory book of the Museum of Puppetry, they become national heritage and almost "untouchable" and priceless witnesses of human creativity. On stage, they are replaced by their copies, which thus become a valuable link between past times and the present.

There are few artists whose legacy communicates so well and vividly with the present and tells us about ourselves better and more deeply than we can say ourselves. Bourek's world of *Uglies*, living in the cyclical world of life and death and rising from the lowest in man to its highest, moves us regardless of our origin and age, because it connects us with the indescribable whole of life.

The exhibition of the Museum of Puppetry called *Uglies* will be exhibited at the Kresija Gallery in Ljubljana from March 6th to March 30th, 2025. Bourek's updated puppet show *The Swing* (*Guralnica*, 1978), directed by Edi Majaron, will premiere at the Ljubljana Puppet Theatre in March. The exhibition and the premiere will be accompanied by the temporary exhibition called "Dusted" in the foyer of the Puppet Theatre with original puppets from the show *The Swing*. There will also be a round table on the subject of Zlatko Bourek's creativity and the challenges of presenting the puppet heritage today, and a screening of Bourek's animated films for adults in the Slovenian Cinematheque. You are cordially invited!

⁵ Saša Došen, *Poetics of the grotesque in Zlatko Bourek's figure theatre (Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka)*, PhD thesis, Zagreb, 2017, p. 97.



Зоран СРДИЋ ЈАНЕЖИЧ

Вајар, интермедијални уметник и креатор лутака, Лутковно гледалишче, Љубљана

ЛУТКАРСКЕ ПРЕДСТАВЕ КАО КУЛТУРНА БАШТИНА

ИЗРАДА КОПИЈА ЛУТАКА ЗА ПРЕДСТАВУ ЉУЉАШКА



Тест за боју длаке Носача, фото: Урша Цулиберг

Музеј лутака Лутковног гледалишча Љубљана (ЛГЛ) чува импресивну колекцију од више од 5.000 предмета (лутака и сценских елемената) из више од 400 представа. Наслеђе Музеја највећим делом потиче из продукција ЛГЛ-а, а једна од важнијих колекција је и збирка Позоришта „Јоже Пенгов“ из Дравља, које је затворено 2010. године, као и наслеђе словеначког пионира луткарства Милана Клеменчича. Лутке морају да испуњавају одређене критеријуме да би биле уврштене у збирку: значај представе, њен значај за стваралачки рад чланова креативног тима, специфичност и визуелни или технолошки допринос развоју луткарства.

Лутке сврстане у збирку Музеја нису само уметничка дела, већ и значајни културни артефакти који сведоче о историји луткарства у Словенији. Из тог разлога су и класификоване као културно наслеђе. Оне имају двоструку улогу: као музејски предмети причају приче о уметничким приступима, технологијама и употреби материјала свог времена, а истовремено су и предмети намењени за извођење, што им омогућава да оживе на сцени. Поред лутака, реквизита и мањих сценских елемената који се обично чувају, саме приче и представе су део нематеријалног културног наслеђа, посебно када представе више нису део репертоара позоришта.

Културно наслеђе захтева стриктно руковање. Као музејски предмети, лутке су или изложене или архивирани и није дозвољено користити их. Изузетно, копије се могу израдити на начин који задржава визуелну сличност са оригиналима, али данас, због ограничења материјала и технологија које су у одређено време коришћене и више не постоје, често се користе савремени материјали и прилагођавања.

Примери израде копија и реконструкције лутака

У прошлости, ЛГЛ је реализовао бројне пројекте у којима су реплике лутака играле централну улогу у реконструкцији или поновном извођењу важних историјских представа. Израда копија се ослањала на устаљене методе и моделе развијене у студијама ЛГЛ-а. Као пример можемо описати сарадњу у изради копија три лутке Виторија Подреке за Музеј лутака у Сиједаду у Италији, које су важне за шири културни простор. У овом случају, оригиналне лутке су биле сачуване, али није било дозвољено да напуштају ни архив ни државу, због чега је било неопходно направити копије на основу прегледа лутака на лицу места.

У неким случајевима, међутим, физичко представљање лутака је могуће само кроз процес реконструкције. То је било неопходно, на пример, за представе као што су *Звездица Заспанка* (1955) и *Плава птица* (1964), за коју су оригиналне лутке уништене у пожару 1972, а нису сачуване техничке скице, иако су цртежи, уметничка решења и документарни материјал (фотографије и видео) постојали. На основу таквог материјала могу се направити реконструкције. Тако су настали главни јунаци Митил и Тил-тил из *Плаве птице*, које је дизајнирао Франце Михелич, а данас су изложени у Музеју лутака Луткарског позоришта Марибор. Међутим, ако се фокусирамо на креирање реконструкција лутака за представу *Звездица Заспанка*, можемо говорити о потпуно другачијем приступу очувању наслеђа, названом *луткотечна* представа, која омогућава да се копије историјских лутака оживе на сцени. При томе се чува двострука димензија лутке – као предмета културног наслеђа и као носиоца извођачке функције.



Посебне карактеристике представе *Љуљашка*

Представа *Љуљашка* (1978) једна је од револуционарних представа ЛГЛ-а, коју одликују оригинална луткарска сцена и иновативна решења у изради лутака, осмишљена да подрже разноврсне акције луткарских актера. Иновација је у то време било решење разноликог начина ходања патуљака и органско покривање рамених и бутних зглобова хекланим деловима.

Текст за представу написао је Франце Пунтар, који је 1976. године добио награду Прешерновог фонда за омладинске представе, а годину дана касније текст *Љуљашка* освојио је прву награду на конкурс у 27. југословенског дечијег фестивала у Шибенику. Еди Мајарон, члан конкурсне комисије који је лично познавао аутора, одустао је због тога од гласања, али га је квалитет текста импресионирао до те мере да је касније одлучио да га постави. Од 1975. до 1977. Мајарон је већ режирао четири представе по три Пунтарова текста за радио-драме: *А* (Луткарско казалиште „Јоже Пенгов“, 1975. и Казалиште лутака Задар, 1976), *Крушка горе, крушка доле* (Лутковно гледалиште Марибор, 1976) и *Бајка у плавом* (Позориште младих, Нови Сад, 1978). Треба нагласити да је *Љуљашка* била прва изведба Едија Мајарона у ЛГЛ-у, а уједно је и први дизајн лутака свестраног хрватског луткара Златка Боурека у Словенији. Боурек, сликар и вајар, познат и по раду у анимираном филму, током студија био је један од оснивача Загребачке школе анимираног филма. Међу његовим најпрепознатљивијим остварењима је сценографија за серију *Професор Балтазар*. Од 1971. године ради као сценограф и костимограф у позориштима. За његов прелазак у луткарско позориште заслужна је Станка Годнич, позоришна и филмска критичарка и новинарка културне рубрике листа *Дело*. Управо је она предложила да ова два аутора сарађују. Тако је Еди Мајарон, када је први пут позван да режира марионетску представу у ЛГЛ-у, предложио Пунтаров текст *Љуљашка* тадашњем уметничком директору Алберту Косу и Боурека за уметничко обликовање. Мајарон је режирао представу *Љуљашка* и у Малом позоришту „Душко Радовић“ (Београд, Србија, 1978) и у Театру Лалки и Актора им. Алојз Смолки (Ополе, Пољска, 1979), а за дизајн лутака била је задужена Милена Јефтић Ничева Костић.

Уметнички дизајн лутака у *Љуљашки* заснован је на основном концепту представе, која истражује динамичну интеракцију између девојчице на љуљашци и два света – света веселих патуљака званих Скакачи и света тужних патуљака званих Носачи. Централни део драмске радње чине девојчица на љуљашци и медвед који пере судове, а чести су прелази у два поменутог света. Прелаз је приказан као путовање током којег се девојчица на љуљашци креће кроз јата птица. Сцене су биле прекидане замрачењем. Специфичност представе био је долазак патуљака, који су се из дубине бине кретали ка публици. Патуљци-марионете су улазили из централног удубљеног дела сцене, што је омогућавало динамичне прелазе и стварање различитих просторних димензија сцена.

Пре него што се фокусирамо на процес израде копија, важно је нагласити да *луткотечна* представа не значи нужно потпуно идентичну представу. То укључује стављање историјске представе у савремену перспективу, где се одређене сцене могу изоставити или чак додати. Физичке промене могу бити диктиране новом реквизитом, сценским елементима или чак потпуно новим мизансценом. Промена димензија сценског простора често утиче на одлуку о величини лутака. У случају *Љуљашке*, оригинална бина на Левстиковом тргу је по димензијама била прилично слична Малој сцени ЛГЛ-а. Постављање представе на већу сцену, где се анимација марионета може одвијати на различитим висинама марионетског моста, утиче на многе аспекте представе, укључујући величину лутака и њихову брзину кретања.

Са становишта луткарске технологије, најчешће се залаже за очување оригиналних димензија лутака, јер су дизајниране оптимално за тадашње услове, првобитну поставку и начин анимације, чиме су обезбеђене њихова функционалност и изражајност. Међутим, постављање на различитим сценским условима често захтева разматрање њихове величине и висине с које се анимирају, што може утицати на технологију производње, а самим тим и на анимацију. На Великој сцени ЛГЛ-а, ширине 12 метара, донета је одлука да се лутке увећају за 15% како би биле видљивије у новим просторним условима.

Преглед лутака и документације

Приликом израде копија лутака за представу *Љуљашка* кључни циљ је био да се сачува њихова аутентичност, без обзира на увећање. Процес је обухватао неколико фаза: преглед лутака, преглед документације и извора информација, израду техничких скица, испитивање материјала и израду.

Приликом прегледа лутака у музејској збирци уочили смо неслагања између првог и последњег уноса у записима. Број лутака је варирао, а открили смо да су лутке Скакачи и Носачи коришћене и у другим представама пре оснивања музејског одељења у ЛГЛ-у, на пример у *Био једном комад дрвета* (1991). Поред тога, због своје добре мобилности, у прошлости су се често користиле као лутке за обуку студената АГРФТ-а. Када је ЛГЛ 2008. године с представом *Перикле* (1999, Дрварнички луткарски студио) био на турнеји на Хокаиду у Јапану, по једна патуљаста лутка сваке боје поклоњена је локалним организаторима.

Увидом смо приметили да је једна од лутки Скакача имала видљиве знакове различите израде. Боја је била кармин уместо цинобер, а израз њеног лица стилски се разликовао од осталих. Аутор уметничке слике је желео да сваки патуљак има одређене индивидуалне карактеристике, као што су специфичан начин хода, распоред косе, изрази лица, али је ипак задржан уједначен однос величина и основна шема боја.

Приметили смо и разлику у броју лутака у депоу: две су забележене за Носаче, док их је на првом попису било четири, а за Скакаче три, уместо првобитних пет. У разговору с професорима задуженим за луткарску анимацију на АГРФТ-у добили смо још три Скакача. Тренутна ситуација указује да недостаје само један Носач, а његов израз лица и фризура су реконструисани на основу видео-записа.

Број птица је увек симетричан, ниједна не недостаје: оне се појављују у прелазима из централне сцене Девојчице с Медведом у земље срећних и тужних патуљака, које су с леве и десне стране. Свака група укључује једну велику птицу, две птице средње величине, три мале птице и групу од три најмање птице, које су повезане с једним водичем и којима такође управља један аниматор – укупан број птица је 18. Оне су првобитно излиствене од стиropора и ламиниране, као и плишани меда. Медвед и Девојчица лутка били су у савршеном стању. Главни несклад између најновијег инвентара и стварног стања је љуљашка, која је централни реквизит представе, али у време писања још није пронађена. Недостају и реквизити као што су казан, тањира и одређени мехурићи или тешке лопте које су припадале патуљцима. Куглице су биле шупље и машински прављене од тврђе пластике, али је код једне од њих, због старости материјала, зглоб почео да се распада, откривајући пластичну структуру. Између првог и последњег пописа, изгубљен је и сценски елемент који је стварао светлосне ефекте на екрану.

Увидом у документацију утврдили смо да је непотпуна. Постоји снимак представе, приредила РТВ Љубљана 1978. године. Изрази несталих патуљака, распоред косе и стилови ходања касније су реконструисани на основу овог снимка. Поред тога, биле су доступне и црно-беле фотографије, док је фотографије у боји патуљастог Носача и Скакача, као и Медведа, снимлио Жига Коритник 2008. године. Еди Мајарон је из личне архиве послао акварелне нацрте ликова лутака које му је Златко Боурек слао током преписке. Боурек је касније надгледао креирање лутака, такође цртајући скице у природној величини угљем и на крају сликајући лутке. Нацрти су првобитно припремљени као цртежи црним и белим мастилом и објављени су 1977. уз текст у часопису *Лутка*, а најважнији податак је скица која одређује пропорције фигура. Када смо схватили да технички цртежи не постоје, почели смо да их сами правимо на основу постојећих лутака. Нешто касније, већ у фази израде, добили смо копију скице патуљка Скакача.



Отисци техничких цртежа

Технички цртежи реплика лутака су нацртани у размери оригиналних лутака помоћу калипера. Нацртани технички цртежи су затим увећани за 15% на фотокопир машини да би се добили сви делови лутке у размери реплика. Лутке, посебно марионете, нацртане су око централне линије у контури и бочном погледу. У марионетама на жицама често се користи симетрија између леве и десне стране, углавном за балансирање страна, ако желимо донекле координисан ход. За израду је важно да се спољашње димензије делова лутке поклапају и на цртежу и на приказу са стране, а средишња линија обезбеђује паралелност постављања лутке у оба погледа. Понекад, ради боље презентације, направимо и тлоцрт, посебно за ципеле. Такав распоред је кључан за одређене технолошке процесе који се користе у ЛГЛ студијама. На основу ових цртежа, делови лутке се преко исеченог шаблона преносе на припремљени комад дрвета, који се затим сече у груби облик на трачној тестери. Даља обрада обухвата обликовање длетима и машинско и ручно брушење за постизање коначног облика. Ова техника је такође згодна за издубљивање делова лутке тако да нису претешки због своје величине.

Патуљци Скакачи и Носачи

Да бих представио процес прављења копија, фокусираћу се на патуљке. Ове лутке представљају прекретницу у схватању луткарског дизајна тог времена. Кључно техничко решење био је дизајн ногу, који је омогућавао мање прецизно, али опуштеније кретање у свим правцима. Ови захтеви су представљали велики изазов за тадашњег техничког руководиоца Ћирила Јагодића, али га је успешно решио. На основу уметничког захтева да сваки патуљак има јединствен покрет, зглобови у пределу бутина, колена и скочног зглоба Носача су дизајнирани с металним механизмом перо и жлеб. Код неких лутака, међутим, ови зглобови су били делимично фиксирани, на пример у пределу колена или скочног зглоба, што је отежавало ходање, али и допринело појави индивидуализованог хода.

У случају Скакача, који су изузетно активне и веселе лутке, покрет је још сложенији. Ове лутке се такође могу назвати трик-луткама, јер су дизајниране да изводе сложеније покрете. Иако је њихов облик мало другачији, они остају суштински повезани с Носачима. Највеће одступање је у пределу споја бутине с трупом, где су коришћена три различита типа спојева: перо и жлеб, кожа и канап. Кожни спојеви омогућавају слободније и мање дефинисано кретање у поређењу са спојевима пера и утора, док спојеви канапом омогућавају кретање у свим правцима. Веза с тетивом је кључна за трикове с луткама, јер омогућава извођење гимнастичких елемената као што је шпага.

Вреди напоменути да је за израду лутака, као и код оригинала, изабрано дрво липе, са изузетком торза, где смо користили нешто светлије тропско дрво самбе (*Triplochiton scleroxylon*).

Боја Скакача и Носача

Важан део лутака Скакача и Носача је боја. Црвена боја није изазвала веће проблеме, јер су лутке, заврнути рукави и панталоне, као и коса имали нијансе ферари црвене. Плава боја представљала је већи изазов. Било је спекулација да је светлија петролејска нијанса плаве боје на постојећим луткама резултат протока времена, или је изабрана касније, након куповине машински обојене вуне коју нису сами фарбали. Ову тезу би могле поткрепити различите нијансе плаве на различитим луткама. На пример, код птица је нијанса црвене боје уједначена, док им се плаве нијансе разликују од оних код Медведа. Друга могућност је била да су само нанели плаву након што су испитали њене перформансе боје за разлику од црвене. Пуна сцена црвених или плавих патуљака може визуелно изгледати потпуно другачије, посебно ако се једна боја истиче међу обиљем друге. Црвена може постати превише светла, док плава може постати тамнија због овог контраста. Током израде, испитивања боја су вршена првенствено на основу доступних боја вуне, јер је било лакше прилагодити боју лутки него фарбати вуну. Ако се фокусирамо на лутке с плетеним деловима, важно је нагласити да то представља значајан напредак у изради лутака тог времена. Код патуљака су спојеви између трупа и рамена и између трупа и ногу покривени хекланим рукавима или панталонама, који органски повезују зглобове у целину. На фигури Медведа скоро цела слика – од трупа и панталона до главе с ушима – направљена је хеклањем, дајући утисак крзна. За ова иновативна решења заслужна је Ања Доленц.

Фарбање чекиња за косу такође је представљало велики изазов приликом прављења копија. При изради косе претпостављамо да је првобитно направљена од свињских чекиња, које су узете с већ направљених метли и убачене у рупе на главама лутака. Тест паљења открио је карактеристичан мирис рогова, потврђујући природно порекло чекиња. Не само да је овај материјал веома тешко набавити ових дана, већ су и дужине чекиња ограничене – оригиналне лутке већ имају највећу могућу дужину. Повећање броја лутака од 15% значило је потребу за дужим чекињама природне боје које би се такође могле фарбати. Након тестирања длачица у разговорима с фабриком четкица Ребољ, у року од три недеље одлучили смо се за вештачку длаку за четке које су биле погодне за фарбање.

Шта је заједничко срећном и тужном патуљку с девојчицом на љуљашки и медведом који пере судове? О птицама да и не говоримо.

Постављање овог питања на почетку могло би да изазове радозналост читалаца, али на крају делује више као позив на размишљање. Процес израде копија није само технички поступак, већ и дијалог с мајсторима прошлости – увид у њихово време и размишљање о томе како направити лутку која може да уради нешто ново, нешто што до сада није виђено. Таква лутка представља отклон од традиционалног схватања како марионета изгледа или се креће у том тренутку.

Израда копија лутака за луткарску представу *Љуљашка* није само допринос очувању важног дела словеначке луткарске историје, већ и начин да се ово наслеђе приближи гледаоцима – не само у музејима, већ и на позоришним сценама. На тај начин и сами гледаоци доприносе разумевању културног наслеђа луткарских представа као моста између прошлости и садашњости, између музеја и сцене и између сценских уметности и мајсторства дизајна и конструкције лутака.



Zoran SRDIĆ JANEŽIČ

Sculptor, intermedia artist and puppet designer, Ljubljana Puppet Theatre

PUPPET SHOWS AS CULTURAL HERITAGE

CREATION OF PUPPET COPIES FOR THE PUPPET SHOW "THE SWING"

The Ljubljana Puppet Theatre (LPT) houses an impressive collection of more than 5,000 items (puppets and stage elements) from more than 400 plays. The Museum's heritage mostly comes from LPT productions, and one of the most important collections is the collection of "Jože Pengov" Theatre from Dravlje, which was closed in 2010, as well as the legacy of the Slovenian puppetry pioneer Milan Klemenčič. The puppets must meet certain criteria to be included in the collection: the significance of the performance, its significance for the creative work of the members of the creative team, specificity and visual or technological contribution to the development of puppetry.

The puppets included in the Museum's collection are not only works of art, but also important cultural artefacts that bear witness to the history of puppetry in Slovenia. For this reason, they are classified as cultural heritage. They have a double role: as museum objects they tell stories about artistic approaches, technologies and the use of materials of their time, and at the same time they are objects intended for performance, which allows them to come alive on stage. In addition to the puppets, props and smaller stage elements that are usually preserved, the stories and shows themselves are part of the intangible cultural heritage, especially when the shows are no longer part of the theatre's repertoire.

Cultural heritage requires strict handling. As museum objects, the puppets are either on display or archived and are not allowed to be used. Exceptionally, copies can be made in a way that maintains a visual resemblance to the originals, but today, due to the limitations of materials and technologies that were used at a certain time and do not exist anymore, modern materials and adaptations are often used.

Examples of making copies and reconstruction of puppets

In the past, LPT has organized numerous projects in which replica puppets have played a central role in the reconstruction or restaging of important historical performances. The making of copies relied on established methods and models developed in the LPT studios. As an example, we can describe the collaboration in making copies of three puppets by Vittorio Podrecca for the Puppet Museum in Italy, which are important for the wider cultural context. In this case, the original puppets were preserved, but they were not allowed to leave either the archive or the state, which is why it was necessary to make copies based on the examination of the puppets on the spot.

In some cases, however, the physical representation of the puppets is possible only through the process of reconstruction. This was necessary, for example, for shows such as *Sleeping Star* (*Zvezdica Zaspanka*, 1955) and *The Blue Bird* (*Plava ptica*, 1964), for which the original puppets were destroyed in a fire in 1972, and no technical sketches were preserved, although drawings, artistic solutions and documentary material (photos and video) existed. Reconstructions can be made on the basis of such material. This is how the main characters Mitil and Tiltil from *The Blue Bird* were created, designed by France Mihelič, and today they are exhibited in the Puppetry Museum of the Maribor Puppet Theatre. However, if we focus on the creation of puppet reconstructions for the *Sleeping Star* show, we can talk about a completely different approach to heritage preservation, called *puppetheque marionette show* which allows replicas of historical puppets to come to life on stage. In doing so, the double dimension of the puppet is preserved - as an object of cultural heritage and as a performer.

Special features of the show *The Swing*

The show *The Swing* (1978) is one of LPT's revolutionary plays, characterized by original puppets and innovative solutions in puppet making, designed to support the various actions of the puppeteers. An innovation at that time was the solution to the diverse way of walking of the Dwarfs and the organic covering of the shoulders and thighs with crocheted parts.

The text for the play was written by Frane Puntar, who received the Prešern Fund Prize for youth plays in 1976, and a year later the text of *The Swing* won the first prize at the 27th Yugoslav Children's Festival in Šibenik. Edi Majaron, a member of the competition committee who knew the author personally, refused to vote because of this, but was impressed by the quality of the text to the extent that he later decided to stage it. From 1975 to 1977, Majaron had already directed four plays of three of Puntar's texts for radio dramas: *A* (*A*, Jože Pengov Puppet Theatre, 1975 and Zadar Puppet Theatre, 1976), *Pears Up, Pears Down* (*Kru[ka gore, kru[ka dole*, Maribor Puppet Theatre, 1976), *Fairy Tale in Blue* (*Bajka u plavom*, The Youth Theatre, Novi Sad, 1978). It should be noted that *The Swing* was the first performance of Edi Majaron in LPT, and it was also the first puppet design by





the versatile Croatian puppeteer Zlatko Bourek in Slovenia. Bourek, a painter and sculptor, also known for his work in animated films, was one of the founders of the Zagreb School of Animated Film during his studies. Among his most recognizable works is the scenography for the animated television series Professor Balthazar. Since 1971, he has been working as a scenographer and costume designer in theatres. Stanka Godnič, theatre and film critic and journalist of the culture section of the Delo newspaper, is responsible for his transition to the puppet theatre. It was she who suggested that these two authors should collaborate. So, Edi Majaron, when he was first invited to direct a marionette show at LPT, proposed Puntar's text *The Swing* to the then artistic director Albert Kos and Bourek for artistic design. Majaron directed the show *The Swing* both at the Little Theatre "Duško Radović" (Belgrade, Serbia, 1978) and at the Alojzy Smolka Puppet and Actor Theatre (Opole, Poland, 1979), and Milena Jeftić Ničeva Kostić was in charge of puppet design.

The artistic design of the puppets in *The Swing* is based on the basic concept of the show, which explores the dynamic interaction between a girl on a swing and two worlds: the world of cheerful dwarfs called Leapers (Skakači) and the world of sad dwarfs called Carriers (Nosači). The central part of the dramatic plot consists of a girl on a swing and a bear washing dishes, and there are frequent transitions between the two mentioned worlds. The transition is depicted as a journey during which a girl on a swing moves through flocks of birds. The scenes were interrupted by blackouts. The specificity of the show was the arrival of the Dwarfs who moved towards the audience from the depths of the stage. Dwarfs-marionettes entered from the central recessed part of the stage, which enabled dynamic transitions and creation of different spatial dimensions of the scenes.

Before we focus on the process of making copies, it is important to emphasize that a *puppetheque marionette show* does not necessarily mean a completely identical show. It involves putting a historical play into a contemporary perspective, where certain scenes can be omitted or even added. Physical changes can be dictated by new props, stage elements or even a completely new *mise en scène*. Changing the dimensions of the stage often affects the decision on the size of the puppets. In the case of *The Swing*, the original stage on the Levstik Square was quite similar in dimensions to the small stage of LPT. Staging the show on a larger stage, where the animation of the marionettes can take place at different heights of the marionette bridge, affects many aspects of the show, including the size of the puppets and their speed of movement.

From the point of view of puppet technology, it is most often advocated for the preservation of the original dimensions of the puppets, because they were designed optimally for the conditions of the time, the original setting and the way of animation, which ensured their functionality and expressiveness. However, placing them on different stage conditions often requires consideration of their size and the height from which they are animated, which can affect the production technology and therefore the animation. On the 12-metre-wide Main Stage of LPT, the decision was made to enlarge the puppets by 15% in order to make them more visible in the new spatial conditions.

Puppet and document review

When making replicas of puppets for the show *The Swing*, the key goal was to preserve their authenticity, regardless of the enlargement. The process included several phases: inspection of puppets, inspection of documents and sources of information, creation of technical sketches, materials testing and making puppets. When inspecting the puppets in the museum collection, we noticed discrepancies between the first and last entries in the records. The number of puppets varied, and we discovered that Leapers and Carriers puppets were also used in other plays, such as *Once Upon a Piece of Wood* (Bio jednom komad drveta, 1991), before the establishment of the museum department at LPT. In addition, due to their good mobility, they were often used as training puppets for AGRFT (Academy of Theatre, Radio, Film and Television) students in the past. When LPT toured Hokkaido, Japan with the play *Pericles* (1999, Drvarnik Puppet Studio) in 2008, one dwarf puppet of each colour was donated to the local organizers.

Upon inspection, we noticed that one of the Leapers puppets had visible signs of being different production. The colour was lipstick red instead of cinnabar, and its facial expression was stylistically different from others. The author of the sketch wanted each dwarf to have certain individual characteristics, such as a specific way of walking, hair arrangement, facial expressions, but still maintained a uniform ratio of sizes and basic colour scheme.

We also noticed a difference in the number of puppets in the depot: 2 were recorded for Carriers, while there were 4 in the first inventory, and 3 for Leapers, instead of the original 5. In a conversation with the professors in charge of puppet animation at AGRFT, we received three more Leapers. The current situation indicates that only one Carrier is missing, and its facial expression and hairstyle have been reconstructed based on the video.

The number of birds is always symmetrical, not one is missing: they appear in the transitions from the central scene of the girl with the Bear to the worlds of happy and sad dwarfs, which are on the left and right. Each group includes one large bird, two medium-sized birds, three small birds and a group of three smallest birds, which are connected to one guide and are also managed by one animator – the total number of birds is 18. The birds are originally shaped from Styrofoam and laminated, as well as the teddy bear. The Bear and Puppet Girl were in perfect condition. The main discrepancy between the latest inventory and the actual condition is the swing, which is the central prop of the show, but at the time of writing it has not yet been found. Props such as the cauldron, plates and certain bubbles or heavy balls that belonged to the dwarfs are also missing. The balls were hollow and machined from a harder plastic, but in one of them, due to the age of the material, the joint began to disintegrate, revealing the plastic structure. Between the first and the last inventory, the stage element that created the light effects on the screen was also lost.

After inspecting the documentation, we found that it is incomplete. There is a recording of the show, produced by RTV Ljubljana in 1978. The facial expressions, hair arrangement and walking styles of the missing dwarfs were later reconstructed from this video. In addition, black and white photos were available, while colour photos of the Carriers and Leapers dwarfs, as well as the bear, were taken by Žiga Koritnik in 2008. Edi Majaron sent from his personal archive the watercolour designs of the puppet characters that Zlatko Bourek sent him during correspondence. Bourek later oversaw the making of the puppets, also drawing life-size charcoal sketches and eventually drawing the puppets. The designs were originally prepared as drawings in black and white ink and were published in 1977 along with the text in *Lutka* magazine, and the most important information is the sketch that determines the proportions of the figures. When we have realized that technical drawings did not exist, we started to make them ourselves based on the existing puppets. A little later, already in the development phase, we received a copy of the sketch of the Leaper dwarf.





Prints of technical drawings

Technical drawings of the replica puppets are drawn to the scale of the original puppets using calipers. The technical drawings were then enlarged by 15% on a photocopier to obtain all parts of the puppet in replica scale. Puppets, especially marionettes, were drawn around the centre line in outline and side view. In marionettes on strings, symmetry between the left and right sides is often used, mainly to balance the sides, if we want a somewhat coordinated walk. For making puppets, it is important that the outer dimensions of the puppet's parts match both in the drawing and in the side view, and the centre line ensures the parallelism of the puppet's placement in both views. Sometimes, for better presentation, we also make a layout, especially for shoes. Such an arrangement is crucial for certain technological processes used in LPT studios. Based on these drawings, the parts of the puppet are transferred via the cut template to the prepared piece of wood, which is then cut into a rough shape on a head band saw. Further processing includes chiselling and machine and hand sanding to achieve the final shape. This technique is also handy for hollowing out puppet parts so they are not too heavy for their size.

Leapers and Carriers Dwarfs

In order to introduce the process of making copies, I would like to focus on the Dwarfs. These puppets represent a turning point in the understanding of puppet design of the time. The key technical solution was the design of the legs, which allowed less precise but more relaxed movement in all directions. These requirements represented a great challenge for the technical manager Ćiril Jagodić, but he successfully solved it. Based on the artist's request that each dwarf has a unique movement, the joints in the Carriers' thighs, knees and ankles were designed with a metal tongue and groove mechanism. In some puppets, however, these joints were partially fixed, for example in the knee or ankle area, which made walking difficult, but also contributed to the appearance of an individualized walking.

In the case of the Leapers, that are extremely active and cheerful puppets, the movement is even more complex. These puppets can also be called trick puppets, as they were designed to perform more complex movements. Although their form is slightly different, they remain fundamentally related to the Carriers. The biggest deviation is in the area where the thigh joins the trunk, where three different types of joints are used: tongue and groove, leather and string. Leather joints allow freer and less defined movement compared to tongue and groove joints, while string joints allow movement in all directions. This connection is crucial for puppet tricks, as it allows performing gymnastic elements such as a split.

It is worth noting that, as with the original, linden wood was chosen for making the puppets, with the exception of the torso, where we used a slightly lighter tropical samba wood (*Triplochiton scleroxylon*).

Colours of Leapers and Carriers

An important part of the Leapers and Carriers is the colour. The red colour did not cause major problems, because the puppets, the rolled sleeves and pants, as well as the hair had shades of Ferrari red. Blue was a bigger challenge. There has been speculation that the lighter shade of petroleum blue on the existing puppets is a result of the passage of time, or was chosen later, after purchasing machine-dyed wool that they did not dye themselves. This thesis could be supported by the different shades of blue on different puppets. For example, birds have a uniform shade of red, while their blue shades differ from the blue shades of the Bear. Another possibility was that they have just applied blue after testing its colour performance as opposed to red. A full scene of red or blue dwarfs can visually look completely different, especially if one colour stands out among an abundance of another one. Red can become too bright, while blue can become darker because of this contrast. During the making of puppets, colour tests were done primarily on the basis of available wool colours, as it was easier to match the colour of the puppets than to dye the wool. If we focus on puppets with knitted parts, it is important to emphasize that this represents a significant advance in puppet making of the time. In Dwarfs, the joints between the trunk and shoulders and between the trunk and legs are covered with crocheted sleeves or pants, which organically connect the joints as a whole. On the Bear figure, almost the entire image from the trunk and pants to the head with ears is crocheted, giving the impression of fur. Anja Dolenc is responsible for these innovative solutions.

Dyeing the hair bristles was also a big challenge when making copies. When making the hair, we assume that it was originally made of pig bristles, which were taken from already made brooms and inserted into the holes on the puppets' heads. The ignition test revealed a characteristic antler smell, confirming the natural origin of the bristles. Not only is this material very hard to come by these days, but bristle lengths are limited – the original puppets already had the maximum length possible. A 15% increase in the number of puppets meant the need for longer natural coloured bristles that could also be dyed. After testing the bristles in discussions with the brush factory Rebolj, within three weeks we decided on artificial bristles for brushes that were suitable for dyeing.

What do a happy and a sad dwarf have in common with a girl on a swing and a bear washing dishes? Not to mention the birds.

Asking this question at the beginning might catch the reader's attention, but at the end it looks like a call to reflection. The process of making copies is not only a technical procedure, but also a dialogue with the masters of the past – an insight into their time and thinking about how to make a puppet that can do something new, something that has not been seen before. Such a puppet represents a departure from the traditional understanding of how a marionette looks or moves at that moment.

Making copies of puppets for The Swing puppet show is not only a contribution to the preservation of an important part of Slovenian puppetry history, but also a way to bring this heritage closer to visitors not only in museums, but also the audience in theatres. In this way, the audience also contributes to the understanding of the cultural heritage of puppet shows as a bridge between the past and the present, between the museum and the stage, and between the performing arts and the mastery of puppet design and construction.



Соња ЈАНКОВ
Теоретичарка културе, Нови Сад

ЛИЧНЕ И ЦИВИЛИЗАЦИЈСКЕ ТРАУМЕ У МЕКИМ СКУЛПТУРАМА ЛУИЗ БУРЖОА



Соба са погледом (паукова): Луиз Буржоа у Тејт Модерн галерији у Лондону.
фото: Фред Ромеро, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louise_Bourgeois_-_Tate_Modern_\(26\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louise_Bourgeois_-_Tate_Modern_(26).jpg)

Луиз Буржоа (Louise Bourgeois, 1911–2010) је била француско-америчка уметница, прва вајарка у историји Музеја модерне уметности у Њујорку која је добила термин за самосталну изложбу, 1982. године. Иако је њено стваралаштво најпознатије по скулптурама и инсталацијама, иза себе је оставила и бројне слике, цртеже, записе, колаже, као и око 1.500 графичких композиција. Године 1993. презентovala је Сједињене Америчке Државе на Бијеналу у Венецији, 1997. јој је додељена Национална медаља уметности у САД, док је 1999. у Венецији добила Златног лава који се додељује живим уметницима који стварају у домену савремене уметности. Од седамдесетих година је учествовала у демонстрацијама и изложбама повезаним с феминистичким покретом, подржавајући права жена, као и права LGBT заједница, а стварала је и радове као подршку активистичким покретима за права оболелих од AIDS-а. Последње велико дело јој је меморијал жртвама које су живе спаљене у вештичјем прогону у Норвешкој 1621. године, дело које је реализовала са архитектом Петером Зумтором (Peter Zumthor).

Луиз Буржоа је светску славу стекла скулптуром *Мама (Maman)* – великим, бронзаним пауком високим преко девет метара, чије су верзије током времена трајно инсталиране у неколико уметничких центара у свету, и због ког је стекла надимак *Spiderwoman*. Мотив паука је и пре тих великих скулптура био чест у њеним сликама и цртежима, а директна је референца на њену мајку, ткаљу која је држала радионицу за рестаурирање антикварних таписерија. Њена мајка је имала двадесетак сарадница у радионици и Луиз је, одрастајући уз њих, научила не само методе репарирања таписерија, него и технике цртања и прављења боја за тканине, што је било од пресудног значаја за њен каснији уметнички рад с текстилом којим се бавила током целог животног периода.

Како је указала у интервјуима у којима је причала о својој породици, мајка је имала велик утицај на њу. Она је била та која је држала све на окупу и штитила, као паук, иако се никада није потпуно опоравила од шпанског грипа који је добила по завршетку рата. Луиз Буржоа је провела много времена негујући је и смрт мајке је утицао да напусти студије математике и почне студије уметности. Отац је такође извршио утицај на њен рад, али на другачији начин. Због афере коју је имао са инструкторком енглеског која је живела с њима у кући, Луиз је, како је навела у једном интервјуу, постала дете које се очајнички трудило да удовољи из страха да не буде напуштено. Та траума из детињства, као и чињеница да је била савременица два светска рата, утицали су на то да најзаступљеније теме у њеном стваралаштву буду страх (нарочито страх од напуштања и губитка породице), питања женског идентитета, тела и губитак ближњих.



По одласку у Њујорк, почела је да користи мекше материјале за своје скулптуре, као што су латекс и гума. Услед тога, њени радови су почели да добијају органскије форме, а њиховим заобљавањем је добијала композиције које сугеришу на мушке и женске гениталије и груди. Њена најпознатија скулптура из тог периода је *Девојчица (Fillette)*, 1968). У питању је скулптура од латекса која изгледа као бутна кост с мало меса на себи, то јест као пршута (шунка). У питању је, међутим, фалус од шездесетак центиметара, али који је исто окачен као пршута, те виси о жици као комад тела. Овако постављен, он представља патријархат лишен моћи. Често се шалила на рачун ове скулптуре и називала је „Мала Луиз“, а светску популарност је стекла и њена црно-бела портретна фотографија коју је урадио Роберт Мејплтроп (Robert Mapplethorpe), а на којој са осмехом носи *Девојчицу* испод руке, као новине или било какав други свакодневни предмет.

Прва инсталација у којој је користила меке материјале у великом формату је била *Деструкција оца (Destruction of the Father)*, 1974). Инсталација представља собу у којој су по поду, плафону и на столу поређане полулопасте органске форме различитих величина, док је цео амбијент осветљен црвеним светлом, што ствара дојам крвавог грануластог ткива расутог по соби. На апстрактан и амбијенталан начин, Луиз Буржоа је овим радом представила мит о Сатурну који прождире своју децу, честу тему у историји сликарства, и повезала га с феминистичким односом према патријархату. Комбинацију собног амбијента и црвене боје је поновила две деценије касније у инсталацијама *Црвена соба (родитељи)* и *Црвена соба (деца)*, у којима је комбиновала кревете, тамна дрвена врата преузета из позоришта и бројне направљене или постојеће мање објекте да створи амбијент који изгледа као да се из њега не може побећи и који као да је под сталним надзором (публике), те у њему нема нимало места за приватност и тајне.

Интензивније је почела да користи тканине и меке материјале да прави скулптуре и инсталације током деведесетих година, након што јој је муж преминуо. Исекала је сву одећу коју јој чувала, и ону коју је отац купио у Паризу док је још била девојчица, и венчаницу, постељину, столњаке, пешкире, мужевљеве марамике. Затим их је поново шила да буду цели, или их је шила у нове облике. Почела је да ствара меке скулптуре у облику људских фигура. Фигуре жена комбинује с формом куће, што је мотив из њене најраније серије скулптура *Супруга кућа (Femme Maison)*, 1946–47), како би указала на везаност жене за послове домаћице и на то да су жене темељ породице. У тој серији, жене су имале куће уместо глава или уместо торза, те су њихова тела била испреплетана и заробљена формом куће која је већ тада имала одлике одевног предмета. Многе фигуре су лежале испод тешке куће на стомаку, која је већа од трудничког стомака, без могућности да устану или оду.

Естетика приказивања делова тела је код Луиз Буржоа, у комбинацији с феминистичким приступом и употребом текстилних материјала и техника, резултирала серијом меких скулптура које најчешће имају облике женских тела којима недостају екстремитети или главе. Овакве шивене фигуре најчешће виси или су у лежећем ставу, беспомоћне и непокретне. Ти радови приказују како се жене своде на своје најкарактеристичније делове тела – торзо с облицима или стомаком труднице, док су глава и удови углавном оштећени или недостају. Шивене женске фигуре она често комбинује с металним алатима, као што су ножеви и хируршка помагала, док мушким фигурама додаје протезе, вештачке ноге и штаке, као ратним инвалидима с ампутираним, то јест разнесеним екстремитетима. Неке фигуре имају по неколико глава да би се илустровала емоција или духовно стање, док многе од њих, чак и тако сакате и израђаване, воде љубав и повезују се с другим фигурама-људима.

Шивење и ткање није применила само на скулптуре и инсталације него и на своје перформативне радове. Године 1978, у Хамилтон галерији савремене уметности у Њујорку (Hamilton Gallery of Contemporary Art), приредила је перформанс у жанру модне ревије. Учесници су носили костиме које је креирала од латекса у боји коже, тако да су изгледали као екстензије тела у облику бројних лоптастих форми величине дојки. Овакве костиме су носили мушкарци, као и жене, а перформанс се симболично звао *Банкет: модна ревија делова тела*. Додатни костими и симулације делова тела су били поређани на дугачком столу око ког су учесници ишли. Они су били идентични костимима које су учесници носили, те је створен дојам као да су на столу исечени људи јер су ношени костими изгледали као делови или екстензије тела.

Таписерије и шивене скулптуре су током деведесетих постале део њене серије инсталација *Ћелије (Cells)* које је стварала током својих осамдесетих година. У питању су кавези или собасте композиције од прозора и решеткастих структура, у које посетилац углавном може да уђе и да у њима нађе додатне предмете. У неким случајевима, кавези су повезани у веће композиције, стварајући специфичне тунеле. Једна *Ћелија* изнад кавеза садржи великог паука, те кавез изгледа као мрежа коју је паук исплео. У *Ћелији (Лук хистерике)* из 1993. је смештено обезглављено мушко тело, изливано у бронзи, у другој једној *Ћелији* мушко тело виси обешено о жици. *Ћелија XIV (Портрет)* из 2000. садржи сто за кафу на којем је мала црвена шивена скулптура која приказује три спојене вриштеће главе.

У *Ћелијама* је поред шивених и тканих елемената користила и друге материјале, као што су огледала, столице, кости, скулптуре које је правила од мермера или дрвета, па чак и гиљотина која наизглед може да сасече било шта што се стави у *Ћелију*, као што може да пресече све нити које повезују некога са сећањима, прошлошћу, породицом, другима. Кроз ову серију радова истраживала је теме моћи и рањивости, заточености, сексуалности, тескобе, страха, а понајвише бола – физичког, емотивног, менталног, психолошког и интелектуалног. Без обзира на то да ли посетилац може само да гледа у *Ћелије* или и да уђе у њих, оне га неминовно суочавају с различитим врстама бола и питањем да ли се ти болови могу само немо посматрати или се може некако утицати да они престану и не понављају се.

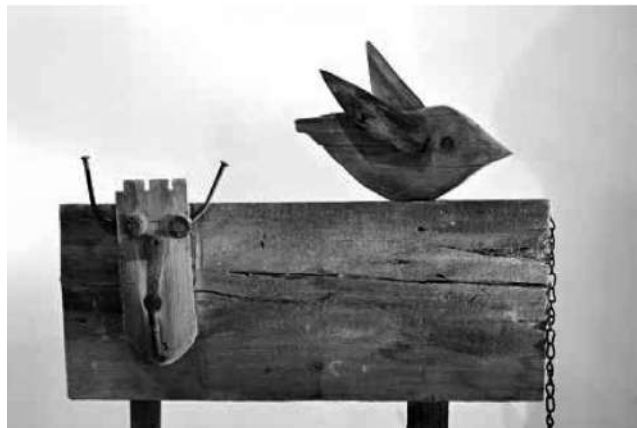
Радови Луиз Буржоа су описивани појмовима као што су *Das Unheimliche*, анксиозност, нелагода, амбивалентност. У њима су стално присутна сећања и осећај повезаности с прошлошћу, али и осећај да се од непријатних искустава не може побећи, док се лепа сећања не могу заувек сачувати. Теме осакаћених тела, макар она била представљена у форми меких шивених лутки, носе језиве референце на људе страдале у ратовима, на људе мучене у вештичјим суђењима. Кавез с гиљотином која виси изнад, или огледала која нам омогућавају да гледамо, али да и сами будемо надгледани – само су неки елементи којима она говори не само о личним сећањима и траумама, него о великим траумама целе цивилизације, као што су ратови, вишевековни прогони и дискриминација другачијих. У свему томе доминира изразити принцип женскости, као принцип чувања, сакупљања, суочавања, борбе, истрајности, отпора угњетавању. Њени радови, стога, указују да су идентитет, сећања, породица, живот и лична историја толико фрагилни да се једва држе на конци, али и да се све да поправити, унапредити, заштити, закрпити, као што се исечена одећа може сашити у првобитни или нови облик. Ткање и уметност су били њени начини да ствари и сећања учини целим, али и да укаже да је свет на много места распарен, попуцао, исечен, искидан, наизглед непоправљив.



Ксенија ЧОБАНОВИЋ

Историчарка уметности и ликовна уметница, Суботица

МАШТАЈУБИ РУКАМА



Радови Ерике Јанович,
фото: Едвард Молнар и Роберт Мајорош

Један од највећих уметника модерног доба Пабло Пикасо је рекао: „Сва деца су уметници. Проблем је како да то остану када одрасту“. Верујем да су многобројни, мање или више успешни, уметници у неком моменту свог стваралачког рада дошли до исте мисли. Исто тако, многи су схватили и то да уметност вреди само онда када је уметник или уметница искрен/а. Искрен/а према себи, првенствено, а самим тим и према онима којима се обраћа. А ако ту публику чине деца, сасвим је сигурно да било какав покушај обмане неће уродити плодом. Према мишљењу скоро свих познатих психоаналитичара, уметник чини исто што и дете које се игра – ствара свет фантазије који схвата врло озбиљно, али га од стварности оштро разликује. Кад дете престане да се игра, оно у стварности не може да нађе извор таквог задовољства. Зато почиње да сањари на јави и да фантазира. То чини и већина одраслих – уместо да се играју они фантазирају. Под притиском друштва, већина људи ускраћује и фантазији један део слободе, потискује је дубоко у себе да не би угрозили сопствени, културном историјом углађени, лик. Уколико је човек више култивисан, као да је већи део његове маште покопан. Културан човек, преокупиран реалношћу великих димензија и минутним обавезама, полако заборавља да се игра, забавља и деца су жртвована обавезама до те мере да су скоро изгубила и овај облик слободе, тврди професор психологије стваралаштва Владислав Панић, и додаје да је „маштање привилегија усамљеника“. Ерика је пронашла кључ, можда боље рећи чаробни штапић, и успела да смести себе у тај међупростор између детета и одрасле особе, задржавши све благодети дечјег ума и истовремено поштујући правила „одраслих“. Стварајући ЗА децу, ЗБОГ деце и СА децом, верујем да је потпуно несвесно и неминовно прихватила све оне примарне, неискварене, дечје принципе и дозволила том детету у себи да опстаје, ево већ деценијама. Створила је свој свет игре и дозволила својој интуицији и машти да је у великој мери воде кроз све оне изазове који су саставни део професионалног бављења примењеном уметношћу. А шта би друго и могло да се роди у том магичном свету позоришта? Позориште (је) = сцена = игра = машта = илузија. Ерика се вешто креће овим вијугавим улицама, баратајући техникама папир-машеа, израде лутака од сунђера или дрвета, осликавања свиле и текстила, учествујући раме уз раме с позоришним мајсторима у изради костима и лутака, а често интервенишући и на сценографији. Тако је створила многобројне јавајке, марионете, гињол и гран-гињол ликове у преко 150 позоришних представа, дарујући нам фантастична дела: од костима као што су они у представама *Габријел и Габријела*, *Мачак у чизмама* или *Краљ ветра*, преко маестрално илустрованих а потом и својеручно израђених маски ликова за представе *Мали принц*, *Царев заточник*, *Црвенкапа*, *Ловачка прича* до гран-гињол лутака за Шекспирову *Буру*, *Злато земље боје рђе*, *Бастијен и Бастијена*, *Учене жене* и многа друга. Позориште је место за учење о краткоћи људске славе: представа траје само док глумци не напусте даске, заборављају се њихове бравуре, гламурозне кулисе, остаје тек избледело сећање на емоције које су нас обузимале док смо седели у мраку театра. Ерика је преварила краткоћу памћења: представе које је она облачила у раскош остале су живе и данас кроз њене лутке и костиме који су тако постали наши слатки времеплови, дајући смисао овом бесмислено кратком животу, па и оном на сцени.

Ерика Јанович је рођена у Новом Саду, где је завршила Средњу школу за дизајн „Богдан Шупут“, одсек Текстил и савремено одевање (матурски рад „Критска уметност примењена, транспонована у савременом одевању“ те године је проглашен за најбољи). Академске студије завршила је (1999) на Факултету примењених уметности и дизајна у Београду, Одсек за костимографију, дипломирала на Сценском костиму на тему „Ратнички, стари римски костим примењен у сценским формама“. Постдипломске студије на Ликовној академији, одсек Тотал дизајн – сценографија, костимографија и луткарство завршила је у Будимпешти (2000). Од завршетка студија активно је присутна на уметничкој сцени као костимографкиња, креаторка лутака и маски у позориштима широм Србије, Мађарске, Словеније, Хрватске, Босне и Херцеговине и Бугарске. Статус самосталне уметнице стекла је 2022. године. Добитница је 22 награде за костимографију и креацију лутака. Потписала је око 150 представа као костимографкиња, креаторка лутака. Излагала је на 16 самосталних изложби из области позоришног дизајна широм Европе и на више од 30 групних изложби у земљи и иностранству. Доказала се и као костимографкиња у пет реализованих домаћих филмова. Интензивно се бави сликањем на свили и остварила је две самосталне изложбе аксесоара осликаних на свили. Сарађује са Институтом за текстил и свилу у Лиону (Француска). Илустровала је пет дечјих књига, које су штампане, а једна је освојила награду. Стална је сарадница Музеја Војводине у Новом Саду. Чланица је УПИДИВ-а и удружења УНИМА.

Амела ВУЧЕНОВИЋ

Доцент, Катедра за режију и глуму луткарског позоришта, Факултет луткарског позоришта,
Руски државни институт сценских уметности, Санкт Петербург, Русија

МЕСТО ГДЕ СЕ ДУША ПОТРЕСА ЛЕПОТОМ ИЛИ ПУТ ОД ХИЉАДУ МИЉА ПОЧИЊЕ ПРВИМ КОРАКОМ

Анотација: „Обрада осећања у уметности састоји се у њиховом претварању у своју супротност, то јест, позитивну емоцију коју уметност носи у себи. Уметност не може настати тамо где постоји само једноставно и живо осећање. Чак ни осећај изражен техником никада неће произвести ни лирску песму ни музичку симфонију; и једно и друго захтева стваралачки чин превазилажења тог осећања, његовог разрешења, победе над њим, и тек када је тај чин присутан, тек тада се уметност остварује”¹, говорио је Л. С. Виготски² у својим размишљањима о психологији у уметности с главним питањем шта уметничко дело чини уметничким. Овај докторски рад Л. С. Виготског садржи анализу закономерности естетског схватања с централном идејом признања превазилажења материјала уметничком формом тј. признавање уметности друштвеном техником осећања.

Од самог настајања најважнија функција позоришта била је и јесте да у гледаоцу пробуди нешто лепо у односу на оно о чему говори или оно што му се у реалности догађа. Позориште које се појавило у паганским ритуалним обредима спровођеним најпре помоћу лутке коју је водио један од учесника тог ритуалног обреда, а потом преко глумца маскираног у костиме митских бића или животиња. У каснијим епохама „скидају се све маске” и сцену заузима драмски глумац у костиму лика који остварује у одређеној представи. „Обнаживање” глумца се развија с временом у сваком смислу те речи, и као да постаје тенденција. „Обнаживање” постаје аналогно „огољавању” суштине позоришне мисли до банализације, што посебно долази до изражаја крајем 20. и у 21. веку, када све више нестaje поетика у позоришту. Овде није реч о функционалном обнаживању у случајевима када драматуршки материјал неизоставно на то упућује, већ о пукој жељи да се шокира гледалац. Неминовно се појављује питање – чему то? Позориште се у актуелном времену веома често изједначаје с реалношћу постајући пуки „reality show”, који на срећу у многим културама није ни заживео, а ако се ипак у неком моменту и појавио – није преживео.

Реч *катарза* настала је од грчке речи *katharsis* и означава очишћење, уздизање, просветљење, оздрављење душе. Процес катарзе може бити индивидуалан или групни, и захваљујући њему се ослобађа заустављена психичка енергија човека, а о чему први пут говори Аристотел у својој *Поетици*, описујући душу гледаоца која саосећа, плаче због трагичних догађаја који повређују или доводе до смрти сценских јунака на позоришној представи. Захваљујући емпатичном стању душе код гледалаца, долази до унутрашњег прочишћења веома корисног не само за душу већ и за тело човека. То, међутим, може да се деси само тада када су на сцени одређени догађаји или судбине стварних или измишљених јунака изражени поетично и помоћу метафоре. Уметност као „лек за душу” помињу и Питагора, Хераклит, Платон... и њихови многобројни следбеници из области филозофије и естетике.

Према В. В. Бичкову³, естетика (од грч. *αισθητική* – осећати; *αισθητικός* – опажен осећањима) јесте наука о креативном односу човека према стварности, услед чега он доживљава чулне еуфорије у виду одушевљења, блаженства, катарзе, екстазе, укратко, доживљава духовно уживање. Термин естетика се користи у савременој научној литератури, али и у свакодневном животу, када се говори о естетици понашања, ритуала, моде, неког објекта и сл. Обично се изражава речима: лепо, ружно, узвишено, ниско, трагично, комично, величанствено, грозно...⁴ Естетику треба посматрати као психологију естетског задовољства и уметничког стваралаштва.⁵

Зигмунд Фројд је такође искористио катарзу у научне сврхе примењујући је у психологији под називом *катарзични метод* или, како се у народу назива, *крик душе*. При болним сећањима човек почиње да плаче као и у позоришту кад гледа представу. Помоћу плача и вриштања емоције се доводе до кулминације, а тело и душа после тога бивају ослобођени напетости. У античкој Грчкој до катарзе се долазило искључиво путем естетике и етике, а како је време пролазило, тако су се у културама многих народа ова два аспекта периодично губила и појављивала. Њихово одсуство је у данашње време најочигледније. Управо та, вечно циклична појава – „у здравом телу здрав дух” – утврђена је прво у позоришту, а тек онда пренесена у науку. Аристотел такође у својој теорији „Мимезиса” карактерише катарзу као централни догађај, као *емоционални потрес*. Сагласно овој његовој теорији, човек се тада ослобађа мрачних стања у својој души, а самим тим напрегнутости тела. Процес *катарзичног пражњења* по Аристотелу доводи до опуштања психе и тела кроз уздизање и просветљење на неколико аспеката: 1. *Емоционални аспект*, где долази до „емоционалног потреса” и свега о чему је до сада било речи; 2. *Естетски аспект*, који доводи до појаве синтетизованог осећаја хармоније, реда и лепоте; 3. *Етички аспект*, који изазива хумане, позитивне емоције у виду емпатије.

„Суштина катарзичног пражњења није у попуњавању недостајућих емоција или њиховом стварању, већ у ослобађању особе од непријатних осећања.”⁶ Осим плача, афективно стање је и смех, који такође доводи до катарзичног пражњења, због чега су се у античком позоришту, осим трагедија, често играле и комедије. Смех је подједнако важан као и плач и доводи до истог резултата, а срећемо га свуда где се празновало пролеће тј. код свих празника који буде страст кроз буђење целе природе. Празнична култура је стара неколико хиљада година и може се разматрати као претеча онога што се данас назива позоришном културом. Она се среће у Индији, током фестивала Холи, у Египту, античкој Грчкој, старом Риму... све до данашњих карневала и вашара.

Не би требало изгубити из вида да катарза наступа само и искључиво кад је душа „потресена истином и лепотом”. Ови појмови нису релативни, јер се у овом случају посматрају с емоционалне, а не интелектуалне тачке гледишта. Оно што душа осећа не би требало релативизовати без обзира на то да ли се ми с тим слажемо или не на свесном, личном нивоу. У одсуству естетике

¹ Лао Це – кинески филозоф, оснивач таоизма.

² Л. С. Виготски, *Психологија уметности*, 285. (Москва, 2023)

³ Виктор Васиљевич Бичков (Москва, 1942)

⁴ Бичков В. В. *Естетика*. – М.: Гардарики, 2005.

⁵ Бичков В. В., *Естетика* – М.: Гардарики, 2005, 98.

⁶ <https://studopedia.org/2-36281.html>



Сцена из представе Нусрудин хоџа, 2021.

и етике у модерно време, где материјално хоће да победи духовно, с правом се може рећи да је велика срећа присуствовати представи која за „мотив и последицу“ има катарзу. Доживети катарзу неколико пута, притом на разним меридијанима, разним афективним начинима и у разним културама. Високи ниво концентрације поменутих компонената неопходних за такво „прочишћење душе, мозга и тела“ социолошки је веома условљен и задржао се, пре свега, у источним земљама света које су колевке уметности и као да су бар један (али огроман) корак испред свих. У овом тексту анализираћемо три примера таквих „катарзичних представа“ и покушати да разумемо шта нас је у њима довело до катарзе.

1. *Нусрудин хоџа* – представа с марионетама, с три метра дугим нитима, у интерпретацији глумаца луткара Луткарског позоришта „Обрасцов“ из Москве који су водили лутке, и драмских глумаца који су својим гласовима оживели ликове лутака. Представу су режирала два редитеља: луткарски и филмски, што се можда први пут среће у луткарском позоришту, али је заправо врло логично, па самим тим и оправдано ако се има у виду концепција представе. Реч је о представи одиграној 2021. године у московском Позоришту нација, а у оквиру великог и значајног луткарског фестивала „Обрасцов-фест“.

„Приче о Нусрудин хоџи, као што је познато, нису само смешне, оне припадају једној од суфијских школа. Верује се да се једноставним слушањем седам од њих у одређеном низу можемо приближити истини. Дакле, публика има шансу да постане просветљенија након овог наступа. Чак и ако у њему виде само лепу бајку“, каже о својој представи један од два редитеља Тимур Бекмамбетов.⁷ Видети „само лепу бајку“ постао је луксуз савременог света. Међутим, далеко од тога да је гледалац на овој представи могао да види „само лепу бајку“.⁸

Нусрудин хоџа – комедија ситуације и забуне на вербалном и визуелном плану; гледаоца наводи на разне врсте смеха, после чега још дуго остаје под помешаним утиском због виђеног, али озареног лица и веселе душе. После представе, гледалац остаје сам у потрази за одговорима на многобројна питања-провокације, која су дошла са сцене постављена „лукаво“ кроз наизглед баналне ситуације главних ликова представе – Нусрудина хоџе и његовог верног друга магарца. У међусобном односу ова два јунака лежи велика источњачка филозофија која се, као и све велике мисли, не даје „на тацни“, једноставно, те због тога има и значајну филозофску тежину и велику уметничку моћ. Ова прича позната је широм света. Величина редитељске мисли аналогна је избору драматуршког материјала, био он ауторски или народни. У овом случају, препознавање захтева концепције представе за коју су се редитељи определили је било препознавање деликатних момената, где је сваки од њих испуњавао оно за шта је уско специјализован. То се, наравно, односи и на организацију целокупног рада на представи, где свако испуњава, најбоље што може, задатке из своје области. Екипа је ставила у први план квалитет и крајњи резултат представе. Луткарска представа о Нусрудину хоџи, као резултат рада и труда великог тима, могла је да се заврши једино аплаузима и овацијама публике која је од прве секунде била на ногама и с „катарзичним сузама у очима“.

Степен синхронизације визуелног, физичког деловања лутке на сцени у интерпретацији луткара с гласом који јој даје и који долази из „друге душе“, захтева од драмског глумца уметност највишег нивоа. И када тој синхронизацији додамо одличну унутрашњу синхронизацију целог многобројног колектива, рад из љубави и опчињеност својом професијом, укључујући невероватан труд и огромну количину времена која је била неопходна за постизање таквог резултата, није зачуђујуће што су сви у публици и доживели просветљење, на свим поменутих аспектима катарзе. То је та истина и лепота која постоји или је уопште нема. Лепота невероватно доброг, виртуозног вођења марионета нитима од три метра, с комичним реакцијама израженим кроз човеколику гестикалацију ликова, а нарочито магарца, некад је доводила чак до салве смеха у сали. То је било право ослобођење – ослобођење душе! Кад захваљујући, у овом случају, „човеку и магарцу“ препознамо себе или ситуације, потпуно растеређени грохотом се насмејемо. То је естетика и етика у уметности о којој говоре сви велики мислиоци о позоришту. То је катарза.

2. *Пут од хиљаду миља*, у режији чувеног кинеског драмског редитеља Ма Јуања и у фантастичној драмско-луткарској игри, са свим системима позоришних лутака Хуна Цзиндјаоа, глумца Позоришта луткарске уметности из Шенжена, Кина.⁹

Тема ове представе је велико поштовање и доживотна захвалност према учитељу. Главни лик, глумац живог плана, присећа се својих почетака у луткарској школи код великог учитеља. Сећа се својих „непослушних руку“, од којих почиње рад сваког глумца луткара (или би бар тако требало бити), а потом преко рукавичне лутке и јавајке, затим лутке традиционалног кинеског позоришта сенки, и на крају марионете. Ниједна фотографија, нажалост, не може да пренесе тај највиши ниво манипулације луткама у духовном, психофизичком јединству драмског глумца и луткара, обједињених у виртуозном извођењу овог 35-годишњег глумца, кога с правом треба назвати уметником у пуном смислу те речи. А шта је заправо артизам и виртуозност? „Артизам је уметничка даровитост, способност да се нешто уради у уметности, док је виши ниво артизма *виртуозност* као високо и суптилно мајсторство извођења нечега, виртуозност је достизање екстремних висина у уметности...“¹⁰

⁷ Тимур Бекмамбетов, творац високобуџетних блокбастера и новог филмског жанра „Screen life“. После филма *Пожељни са Анђелином* Џоли, један је од познатијих редитеља на свету. Ово је његов редитељски деби на позоришној сцени и истовремено повратак себи, јер је некада студирао за позоришног уметника.; <https://theatreofnations.ru/articles/o-lyubvi-svobode-i-nebe-nad-rynochnoy-ploshchadyu-khodzha-nasreddin-v-teatre-natsiy>

⁸ <https://www.afisha.ru/article/chto-nuzhno-znat-pro-kukolnyy-spektakl-timura-bekmambetova-v-teatre-naciy-rasskazyvayut-avtory-postanovki/?ysclid=m5gguw4120130968836>

⁹ <https://vyborg.tv/kultura/baltiyskij-krugovorot-v-vyborge-rasshiraet-granicy-gran-pri-festivalya-uvezli-v-kitaj/>

¹⁰ *Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999; (электронная версия): Фундаментальная электронная библиотека (Речник руског језика: В4-хт-РАН, Руска академија наука, Институт за лингвистичка истраживања).*



За само један сат представе, овај изузетно свестран глумац је живео као драмски глумац, истовремено фасцинантно представљајући своје луткарске ликове којих је, на пример, у једној марионети могло да буде и четири. Пред нашим очима, његове марионете су се, када им је премештао нити или их просто одвајао од лутке, трансформисале у секунди у сасвим друге ликове, али увек с јасним сижеом и идејом. У образовном процесу тај део се назива „ја и рука“ у првом семестру или „ја и лутка“ у другом, где долази до поделе пајње и организације мисли на глумца луткара као драмског глумца и лутке као лика који у тој представи остварује. Међутим, када тај глумац луткар за сат времена и буквално проживи бар 20 ликова, којима даје не само душу, него и сваком понаособ невероватне физичке могућности кроз њихово маестрално вођење, онда је то на нивоу немогућег, невиђеног, фантастичног! Онда нико више не може да поверује у оно што управо гледа својим широко отвореним очима, а уста су отворена као на слици „Крик“ Е. Мунка. Изузетна је лепота која је постигнута на свим плановима представе, од драматургије, преко режије, музике, сјајних лутака у естетском и технолошком смислу, али пре свега врхунским играњем овог глумца! У разговору ми је рекао да свакодневно неколико сати дневно „вежба с луткама, не дозвољавајући да његови прсти забораве где су нити и на шта је све спремна лутка“. Пут од хиљаду миља подсетио је све гледаоце у сали на међународном луткарском фестивалу у Виборгу (Русија) у септембру 2024. године на то да животни пут свих нас и све што знамо, без учитеља, тог важног човека у животу сваког од нас (или њих неколико), не би био исти. То наравно ученије сервирано с лакоћом преко практичне демонстрације „гледајте шта ја умем“ („захваљујући свом учитељу“, прим. аут.) хипнотички је деловало на публику, која је у сузама и с овацијама дочекала крај представе, као и прве представе поменуте у овом тексту, московске *Нусрудин хоџа*. Веома је важно да глумци гледају једни друге, поготово у оваквим, слободно можемо рећи, савршеним уметничким делима.

3. *Молави* – луткарска опера техранског позоришног редитеља Бехруза Гарибпура¹¹ настала 2009. године. У тексту ће бити речи о представи одиграној 20. децембра 2024. године, у оквиру 20. међународног фестивала луткарског позоришта „Мобарак“ у Техерану под називом *Бели сан о пријатељству*. Фестивал „Мобарак“ није конкурсни, што је његова огромна предност, већ представља вид „сајма“ врхунских достигнућа у области луткарске уметности из целог света, једног од најстаријих видова позоришне уметности. У оквиру тог фестивала, у периоду од 8. до 12. октобра, овај велики редитељ и истраживач луткарског позоришта одржао је и мастер-клас под називом „Дубинско истраживање луткарског позоришта“, с циљем да побољша квалитет луткарских представа, и у складу са циљем фестивала да подигне уметничку форму како у Ирану, тако и глобално.

Представа траје 104 минута, у извођењу је 37 глумаца-марионетиста на педесетак марионета с нитима дужине пет метара и на марионетској сцени ширине 19 метара. Када се говори о поетици и врхунској естетици ове представе, треба почети од стихова арија на фарси језику у бравурозном извођењу познатих оперских или певача традиционалне иранске музике, а на тему великог страдања Персијанаца за време похода Џингис кана на северу Турске. Главни лик је Молави Атар, велики персијски мистик. Када се томе дода виртуозно умеће, управљање веома компликованим за вођење луткама, долази се до снажно изражене катарзе од које се дуго ћути, а мисли ни на шта више, осим на виђене сцене, не могу да се усредсреде. По информацијама колега и публике на тој представи, свако извођење од премијере до данас праћено је уплаканом публиком која немо и незауостављиво аплаудира виђеном чуду. Неке од реакција публике гласе: „Срећна душа... какав снажан рад“, „одлично, јединствено“, „браво, одушевљен сам уметношћу“... Наравно да без великог редитеља и учитеља из области луткарске уметности вероватно свега овога не би било. Разлика између назива професије (на српском језику) – рЕ(о)дитељ и функције онога ко нам помаже да постанемо добри и вредни људи од рођења – рОдитељ је само у једном слову! Без доброг рЕ(о)дитеља не може бити ни добре представе, наравно када су испуњени сви услови од којих су неки поменути у овом тексту.

Гледалац у позориште долази јер хоће да ужива у ономе што види и уз помоћ чега ће моћи да „просветли“ своје мисли. Немогуће је преварити публику, ма ког узраста или професије она била. Често може да се чује: „Деца су 'најопаснија' публика, не можемо их преварити“, чиме се има у виду да, свесно или не, деца добро препознају шта је лепо, а шта не, шта је добро или не, па онда их немојте варати. Покажите им примере истинске лепоте и добра. Дозволите им да на представама „занеме од лепоте и бајке“!

Како је овде реч пре свега о луткарском позоришту, у контексту позоришне уметности и уметности у целини, није лоше подсетити да је лутка моћан, али и опасан симбол. Она, лутка, постаје „убојито оружје“ ако је не разумемо као естетско и етично средство уметничког изражавања, а познато је да је оружје најопасније у рукама оних који не умеју да га користе.



Хун Цзиндјао, глумац представе *Пут од хиљаду миља*



Из музеја Луткарске опере у Техерану, и на сцени, са демонстрацијом вођења лутака од стране једне од глумица и самог редитеља представе, 2024. фото: из сопственог архива

¹¹ Бехруз Гарибпур је 74-годишњи пионир традиционалног персијског позоришта лутака. Дипломирао је позоришну уметност на универзитету у Техерану, а потом и на Академији драмске уметности у Риму (Силвио Д'амицо). Године 1991. основао је Бахмански културни центар, претварајући бившу клиницу у једно од најактивнијих културних места за креативне активности. Године 1999. претворио је војни гарнизон Иран-Шахр у Форум иранских уметника, којим је управљао осам година. <https://www.tehrantimes.com/news/504541/Tehran-Mobarak-International-Puppet-Theater-Festival-to-hold>

ПРЕДСТАВА ЗАХТЕВА ПОСВЕЋЕНОСТ

РАЗГОВОР СА АЛЕКСАНДРОМ МИЛКОВИЋЕМ / Снежана Милетић



Од фебруара 2024. године најзад је и званично запослен глумца – у Позоришту младих, где је остварио низ улога и добио неколико вредних награда. На дугом путу до статуса запосленог глумца, Александар Милковић научио је, каже, много о себи, глумачкој професији, односима у позоришту на које се и те како рефлектују резултати турбулентне друштвено-политичке центрифуге у којој живимо. О разним сегментима динамике свих тих сложених односа говорио је у разговору за Нити...

Какво је окриље за Вас постало Позориште младих? Шта сте тамо нашли у глумачком смислу? Јесу ли Ваша очекивања, наде и стремљења у позоришном смислу отворени онако како сте прижељкивали?

Идеја нас који уписујемо глуму је да ћемо се, по завршетку школе, бавити неким великим и значајним улогама, а нико не говори о глуми која би могла да се бави децом. То као да је скрајнуто – не омаловажава се, напротив, али чињеница је да нам се међу задацима на Академији не налазе текстови за децу. О томе учимо успут. Интересантно је да се код нас све, осим драмског позоришта, испоставља као нека врста алтернативе. Позориштем за децу људи се код нас баве на јако чудан начин, некад ниподаштавајући публику, а некад се не баве њима довољно. То је, чини ми се, као и много тога у овој земљи, системски проблем. Све се своди на личну иницијативу. Прво такво откриће за мене је била представа *Девојчица са шибицама* Позоришта младих. Она је имала ширу едукативну причу за публику и тада сам заправо видео да би било добро да свака представа за младе има још неки едукативни сегмент који би се њима позабавио.

Достојевског, чак и они који га нису читали, помињу као великог писца. Они који су га читали, па га још и играју на сцени, имају одређену врсту страхопоштовања пред тим чином.

Професор Никита Миливојевић говорио нам је током студија да, ако ћемо нешто да радимо, да се латимо неког класика, јер с њим нема много грешке. На трећој години студија бирали смо монологе и ја сам узео монолог Раскољњикова, али нисам био задовољан собом, нису били ни они, тако да сам овога пута приступио с озбиљном тензијом у стомаку. Нормално је да, када иза себе имаш неки задатак чијим резултатом ниси задовољан, сумњаш у све, па и у то да уопште треба да се бавиш глумом. Осам месеци пре почетка рада на представи редитељка Емилија Мрдаковић ми је рекла да би волела да ради *Злочин и казну* као монодраму, с луткама и објектима. Био сам купљен идејом, јер ми је било јасно да у овом тренутку, у било којем театру у земљи, нећу добити такву прилику. Нисам дао страху и смњи простора, јер је посао био огроман. Имао сам мало искуство у тој врсти театра, али схватио сам да све што знам о томе овде неће важити. Овде анимирам једну лутку и вишеструко, на разне начине, анимирам разне објекте који говоре – а говорим заправо ја, док истовремено играм живу особу која разговара с особама које ти објекти представљају.

Шта реченице које изговарате у „Злочину и казни“ отварају у Вама? Куда Достојевски води глумца?

Његове реченице имају невероватно својство да их на потпуно чудесан начин разумевате и да се поистовећујете с атмосфером коју оне стварају. Не знам да ли то има везе са словенским геном или нас Достојевски све просто „ради“ тим својим непатворено истинитим реченицама. Иако нисам толико религиозан, потпуно утонем у ту магијску измаглицу душе и могу јако да разумем религиозне људе који се дубоко повезују с штивом. Томе је немогуће рационално приступити. Радећи ову представу, читали смо све што нам је под руку долазило и онда видиш да су све теме о којима је писао Достојевски, тзв. обичне, од љубави до политике, али се то од свега другог разликује по томе што он прича о човековој души. Душа је у првом плану, односно душе малих људи који изговарају обичне, али истине пуне реченице. Та бура коју производи Достојевски дешава се у глумцу, као и у гледаоцу, на нивоу разумевања истине коју говоре обични мали људи. Понекад ми се током проба дешавало чак и да заплачем. Када Раскољњиков и Соња говоре о вери и Богу, био сам потпуно погођен тиме, и могу да замислим шта те речи значе неком ко је истински верујући човек.

Шта се десило с представом када је дошла публика? Они који су је гледали раније, па после, рецимо на Бе:фемону, где сте освојили гран-при, а чланица жирија Душанка Стојановић Глид изговорила дирљив панегрик Вама у част, приметили су да се она променила. Шта се Вама десило у међувремену?

То у Бечеју стварно је било некако другачије играње. Не бих то мистификовао. Представа је легла, измерили смо се, разумели, осетили, омирисали, све је играњем стало на право место. То се некада догоди с неком представом, а некад не. Ја осећам публику током представе, осећам како дише и уздише, и јако ми је драго како је људи прате. Нико се не досађује, не излази. Само једном сам приметио да је неко током ње укључио мобилни. Верујем да људима импонује да чују Достојевског, да имају дозу поштовања према томе. Не виде и не чују нешто тако сваког дана, и он их „ради“. Оставља им целовит позоришни утисак јер их осваја текстом, формом и вештином.



Док сте радили на овој представи, да ли сте размишљали о феномену злочина који се дешавају око нас и казни којих за те злочине нема?

Јесмо, али нисмо стављали конкретан акценат на њих. Од момента кад је изашла наша представа у марту до сада када причамо у децембру, и тај наслов, и та представа, чак и нека наша случајна решења, попримила су неки други смисао, актуелизовала су се на другачији начин. Нисмо имали идеју да директно упиремо прстом ни у кога, нисмо имали неки активистички мотив, али је оно што смо урадили очигледно било далековидо. Чини ми се да, када би неко неког позвао да гледа нашу представу и описао је као монодраму с луткама и објектима, не би много људи то разумело и не би хтело да дође, можда би чак имало и отпор да је види, али они који су је гледали свесни су поруке коју она носи. И не остају равнодушни. Можда се неки нису повезали с луткарским делом, с анимацијом објеката, али се морају конектовати с поруком и идејом. То је онда дупла победа. Не морају да схвате све до краја, или уопште, али ако опет дођу да чују Достојевског, ако изађу размишљајући о представи, то је победа.

Шта бисте после бављења феноменом злочина издвојили као главни кримен овог времена?

Ако не говорим само о оном што ми је најближе, што се налази у окружењу, ако гледам ширу слику, чини ми се да је то системско одбијање знања и емпатије – тај велики ударац на интелектуално и емотивно, оно што је у дубини човека, о чему пише управо Достојевски. Ако неке не дате Достојевског да шири видике, једну његову књигу, било коју, а дате неку другу, супротну ономе што он пише, то је кримен. Кримен је убијање и ниподаштавање образовања, знања и духовности. Кримен је и то кад не читаш, али и то што, кад прочиташ, немаш с ким да поделиш мисли и поразговараш. Кримен је ако је човек сам у својој заинтересованости за знањем и емпатијом, јер онда се ствара утисак да си сам против целог света. Међутим, када се јави једна особа, иста таква – другачија као ти, онда све другачије дише. Чудно је ово време, нека чудна Орвелова '84. у којој се књиге читају тајно. Живимо време у којем се на – некада легендарном – Сајму књига прода 840 пљескавица и две књиге. Можда је то део неког светског тренда, можда је на снази глобално небављење суштинским стварима. Имам утисак да се нема времена за једну књигу – јер књига захтева време, ни за једно пријатељство – јер и оно захтева време, као и представа – која такође захтева време. Свако бављење нечим захтева неко време, посвећеност. Морамо га наћи да се посветимо ономе што нас чини мислећим људима.

Имајући у виду да сте и током „Хајдука“, као и током „Секса за почетнике“, па и „Злочина и казне“, слушали утиске тинејџера о темама које сте обрађивали, шта сте сазнали о њима, а биће Вам важно за будући рад?

Ово ми је трећа у низу представа за тинејџере, радили смо их имајући на уму узраст од 11 до 18 година. Запањило нас је њихово размишљање о љубави, и сексуалности. Због доступности разних садржаја, често непримерених узрасту, испада да су прилично асексуални, а према заљубљивању и љубави прилично скептични. „Шта ми треба да се заљубим, па да будем повређен“, кажу. Долазимо до приче о егу, бављењу само собом, односно немањем времена и воље за бављење другим. То додајем на листу претходно помињаних кримена. Ако будемо тако отуђени од другог човека, много ће лакше бити манипулисати нама. Та врста усамљености, односно самодовољности људског бића буди страх и растаче нас као особу.

И то долази на крилима тзв. „нове нормалности“, која нам се одомаћила после короне нарочито. Имали је у позоришту, да ли се она манифестовала кроз нове политичке праксе, нове методе функционисања позоришта?

Било је тога и раније, политика је и пре короне наметала модел по којем је потпуно небитно ко је управник неког позоришта. Људи из позоришта су последња рупа на свирали. Позоришта су колач за коалиционе партнере, да и они нешто добију и то иде овако: „Ево вам култура“, кажу једни, на шта други кажу: „Ми немамо никог из културе“. На то први кажу: „Па добро, нема везе. Ставите кога било.“ Ја мислим да то буквално тако изгледа, пракса то показује. Има примера да тако именовани човек дође у позориште и каже ансамблу да је чуо да је позориште одлично, али да он о њему ништа не зна и пита те људе да ли ће му помоћи да остану добро позориште. У овом случају, утешно је да тај не наступа с позиције свезнајућег и охолости, да макар у том свом незнању не намеће своје незнање као будући модус рада, јер има и тога. Али је проблем што ти сам, због те зачудне искрености, помажући да позориште нпр. не пропадне, постанеш заправо саучесник у перпетуирању те „нове нормалности“, што је потпуно погрешно, јер није нормално да неко ко је на челу институције културе нема појма како она функционише.

Шта је кључно у комуникацији глумца и редитеља, а шта глумца и директора позоришта да би настала добра представа? Може ли се ишта од тих вештина научити на академији – на ком предмету?

О свему што се тиче позоришта, на разне се начине, кроз разне предмете, учи на академији; међутим, о самој социјалној интелигенцији тамо се не учи. Нико се није родио социјално интелектуално баждарен. О различитим степенима социјалне интелигенције можемо говорити и у генерацијском контексту: он се разликује од генерације до генерације. У позоришту није као у природним наукама да можеш нешто тачно измерити. Оно се базира на субјективном осећају – глумца, редитеља, директора, публике, сваког шрафа који позориште чини позориштем. Док се прави представа, свако гледа да се на неки начин удене. После сваког процеса мислиш да себи отвараш нека врата и тако испадне да имаш свој неки мали лични мотив у оквиру оног великог који је представа. То није ни лоше, ни погрешно, али би идеално било да нам је у центру пажње наша прича: шта причамо када радимо неку представу. Да ли када радимо *Хајдуке* причамо причу о вршњачком насиљу, да ли када радимо *Злочин и казну* говоримо о одговорности, да ли када радимо *Секс за почетнике* говоримо о томе колико се не разумемо с новим генерацијама?

У ком правцу маркетинг води позориште, ако не говоримо само о продаји представе, што је његов примарни задатак?

Када смо оснивали уметничко удружење „Артфракција“ с идејом да пишемо пројекте и да се бавимо темама којима се вероватно нећемо бавити у позориштима, прво смо запали у проблем маркетинга, који је за мене до данас остао енигма чију шифру не могу да провалим. Много је публике с раније познатих медијских места, од новина и ТВ-а, прешло на мреже, због чега је позориште морало да на ТикТоку и Инстаграму нпр. осмисли форму која није примарно позоришна. Тако се привлачи одређен број људи. Постоје, наравно, и плаћене рекламе, али је позориште ипак остало у добром старом лимбу. Мени је увек интересантно кад било која представа из Београда, с два позната глумца, буде у Новом Саду брзински распродата: 500 места прода се уз само један обичан плакат. То ме увек збуни, јер је новосадска академија изванредна, с озбиљним професорима и озбиљним глумцима, а у последњих осам година није прошла ниједна серија а да у њој, бар 50 одсто, не играју новосадски дипломци.

Те чињенице не говоре о Београду, већ о Новом Саду...

То ми је ипак чудно за Нови Сад. Није то мала Инђија, из које сам дошао, где је исти принцип, само је мања сала. Можда ту опет говоримо о системској ствари, која није поправљива на неком нижем нивоу, већ тек онда кад одлучимо да хоћемо да променимо све у функционисању у овој нашој земљи.





Искусили сте разне фазе у каријери до сада... Може ли се од тога направити нека представа?

Можда би и могла, јер то шта је све човек доживео, кад би ставио на папир, шокирао би се и сам. По завршеном мастеру две сам године био незапослен. Онда сам био у статусу самосталног уметника и у години короне сам први пут добио уговор на одређено време у позоришту „Стерија“. Тамо сам био годину дана, после су били неки чудни уговори на месец дана, три месеца. Уследио је повратак у Нови Сад, где сам био на паушалном уговору у Позоришту младих, па на уговору на одређено и, коначно, ево, на уговору на неодређено. Није лако лети, посебно ако немаш никакво снимање. Тешиш се тиме да си бар слободан човек. Преживео сам лажно обећане паушале, обећања да ће ми уговор бити продужен – па се промени директор и ништа, до неких јако гадних и непријатних ситуација да ти замене представу или тебе у представи, али ти не кажу, као и то да ти због гласног исказивања мишљења ускрате играње и пошаљу ти поздрав у виду сугестије да припазиш шта причаш.

Да ли у зависности од тих фаза, односно врсте уговора, у глумцу трепери иста искра страсти и одговорности ка послу?

Генерално, ја имам тежњу ка свету какав би требало да буде, пре него оном какав јесте. Одговорност према свом послу не би требало да буде везана за финансијску сигурност или несигурност. Посао којим си одабрао да се бавиш део је твог идентитета. Свако би требало да га ради одговорно.

Шта Вам се чини, да ли људи који стварају позориште данас добро разумеју оно што виде, да ли сеизмички осећају свет око нас, бирају ли права средства да говоре о томе?

Позориште мора да има дозу убојитости и актуелности. Имамо редитеље који се дуго и успешно баве том врстом позоришта, али та њихова убојитост губи временом на снази, јер кажемо да тај редитељ „то тако ради“ и „то тако говори“, али ме то после седам-осам година више не дира. Постане неки досадни модус операнди, нестане она првобитна убојитост и изгуби се смисао. Мислим да људи данас имају потребу за личним, усудио бих се рећи интимним садржајем, и у некој другој форми, за садржајем који исповеда наше унутрашње бриге, страхове, надања, и у том смислу мислим да још нисмо нашли адекватну форму за то.

Шта Вас данас може изненадити као уметника, на сцени и изван ње?

Све што радимо у позоришту није едукативно само за људе за које то радимо. Едукативно је и за нас. Трагајући за одговорима који интересују публику, ми их откривамо и нама самим. Мене је баш погодила прича да деца неће да се заљубе јер неће да буду повређени. Шокантно ми је да љубав више нема такву вредност за њих и ми морамо да их разуверимо. Односно, морамо да им пробудимо наду да љубав има смисла, да вреди ићи даље, пробати, док не нађеш оно што ти одговара, јер ако нема љубави – нема ни емпатије, па у каквом ћемо свету онда живети? Морамо да им понудимо нову визију света у којем ће љубав имати смисла.

Какву врсту менталне хигијене глумац стално мора да одржава и како, посебно у хаотичном времену какво је ово?

Волео бих да постоји један рецепт, али га нема – све зависи од тога која је фаза на снази. Јако је добро да имаш неког ко те повремено врати на фабричка подешавања. Мене је једном на одличан начин отрезнила моја дивна колегиница и новинарка, глумица аматерка Гордана Адамов, када смо заједно радили представу. Дођемо једном на пробу, и ја, у некој чудној фази живота, нисам био спреман, замуцкивао сам текст док га је она „цепала“. У једном тренутку она ме шокирано упитала: „Ти не знаш текст?!“ Глумица аматерка, предивна иначе, мене – глумца који је завршио Академију уметности Нови Сад – у четири је речи вратила на фабричка подешавања, на оно због чега сам уписао академију. Некад то тако треба да се деси, да се пробудиш.

Може ли то глумац сам да примети и исправи?

Не функционише то за сваког, и увек, исто. Најбоље је да дилему, проблем који имаш, решиш сам са собом ако можеш, али некад то не иде. Ни свет у којем живимо не иде нам на руку. Корона је убрзала наше несигурности. Сви нешто грабимо: време, новац, прилике, све... Не стајемо у томе и само нестајемо.

Зашто су у прерасподели новца глумци задња рупа на свирали? Редитељи добијају невероватне хонораре за представе које често отаљавају. Глумцу треба много времена да досегне редитељске зараде које сежу 10, 15, 20, па и преко тога хиљада евра. Можда у културу има пара, али се врте међу десет истих људи?

Професор Никита Миливојевић је једном рекао да има утисак да, када одбије неки пројекат, истовремено ради за неки други, будући, јер то време између користи да размишља, скицира, одмара се, пуни новим инспирацијама. Приметио је тада да некада ниси смео да направиш лошу представу, јер те онда нигде неће бити. Готов си. Данас није тако. Идеш из режије у режију, правиш лоше представе, али си опет распродат, јер си у тренду и само идеш даље. Проблем је што никоме није битно каква је представа. Ја не бих имао ништа против тога да редитељ дели такав део финансијског колача ако посао уради одговорно и добро, ако на прву и на сваку наредну пробу дође припремљен, ако се односи с поштовањем према свим људима који учествују у процесу настанка те представе – а често није тако. Било би добро да редитељи долазе с озбиљно конципираном идејом, спремни да се дају до краја, јер онда, чак и ако представа не успе, дали су све од себе, али се није десила преко потребна хемија. Редитељ спрам одговорности коју треба да има за урађено и треба да добије више новца, али ту и јесте проблем, што често нема одговорности. Често се дешава да по позориштима одједном почне да се прича о неком редитељу, шири се неки хајп, сви га траже, а оно ништа. С друге стране, знам доста редитеља који нису имали ни шансу да ураде прву представу. Прилике најчешће не добију јер нису део братских договора, кафана и слично. Ни у позоришту нема праведне расподеле ствари, исто као ни у животу.

Два пута сте током овог разговора поменули да нисте религиозна особа. Да ли је то важна чињеница у Вашем животу?

Ако веровање у нешто од човека чини доброг човека, ако у њему развија емпатију и праштање, онда нека верује у шта год хоће, али кад поглавар одређене вере каже да је власт дата од Бога и да не треба да се доводи у питање, с тим већ имам проблем.

Да ли је и глума одређена врста религиозности, односно вере?

Могло би се на неки начин рећи. Вере у неке вредности, у људе, у разумевање кроз комуникацију. Међутим, ми смо као народ склони грађењу култа личности, од патријарха до Нолета. Склони смо да те своје идоле величамо и правдамо чак и кад греше. Мислим да то није добро за нас као народ. Ако нешто није у реду за некога, не може да буде ни за идола, колико год бисмо желели да га оправдамо. Исто је и у позоришту. С идолима, заблудама, с вером у људе и у себе.





ЗРЕЊАНИНСКО ЛУТКАРСКО ПОЗОРИШТЕ – ЈЕДАН ОД СИМБОЛА ГРАДА

РАЗГОВОР СА ТАТЈАНОМ ПАСКАШ И ИВАНОМ КУКОЉ СОЛАРОВ / Љиљана Динић

Која је ваша идеја луткарског позоришта? Која је његова улога у друштву? На локалном нивоу?

Луткарство је оно што интересује руководство Луткарске сцене, што волимо, чиме желимо да се бавимо. Луткарство пратимо и учимо. Али не постоји једна идеја луткарског позоришта јер је то позориште за децу, младе, али и за одрасле. Оно је толико широк појам, инспиративан свим позоришним креативцима. А оно што бисмо желеле луткарском позоришту у нашем друштву је да се ослободи граница у које је стављено пре више деценија када се код нас почело са професионалним бављењем овим позориштем. Оснивањем луткарских позоришта код нас луткарство је перципирано као позориште намењено само деци, а оно је много више од тога.

Када говоримо о луткарском позоришту које се професионално бави представама за децу онда говоримо о озбиљној институцији о којој сви треба да бринемо. Јер све што се ради за децу и са децом треба да буде озбиљно промишљено. Не зато што су по оној безброј пута поновљеној флоскули деца паметна, већ зато што као одрасли имамо одговорност према њиховом васпитању и образовању. Луткарско позориште је место на које се дете води у слободно време, који ће те одласке на представе памтити и стога оне саме треба да су прилагођене њима, да су и забавне и едукативне, да их подстакну на креативност, на препознавање емоција, на причање прича. Стога је улога луткарског позоришта у једном друштву веома важна, јер су нам деца важна.

Зрењанин може да се похвали скоро 70 година дугом традицијом професионалног луткарског позоришта и чињеницом да не постоји ниједан грађанин који, ако и није позоришна публика, није био са вртићем или школом у позоришту или који није довео своје дете или унуче на луткарску представу. Луткарско позориште не ствара публику за „велико“ позориште, оно нашу децу подстиче да буду конзументи уметности или да се њоме баве, да пробуде своју креативност и радозналост, да слушају добре приче и леп језик. За Зрењанин постојање луткарског позоришта је од изузетне важности, оно је један од симбола града, место које чува и повезује успомене на прва позоришна искуства више генерација.

На који начин креирате репертоарску политику?

Као и свако позориште, зависимо у избору репертоара од више фактора, попут буџета, слободне сцене... Али, бар две године унапред имамо идеју шта би требало да се нађе на репертоару, које узрасте публике да покријемо, са којим бисмо редитељима радили. И онда кренемо у реализацију, договоре, писање пројеката... Репертоарска политика најпре полази од онога шта имамо на репертоару, а шта нам недостаје и којем узрасту публике се којом представом обраћамо. Што се тиче редитеља, више не постоји проблем пронаћи младе и талентоване уметнике који би да раде код нас.

У реализацији планираног репертоара нам помаже поверење које имамо у ансамбл. Можемо да кажемо да је то поверење између ансамбла и управе, управо такво, обострано. Са друге стране, наш ансамбл прихвата сваког редитеља, спремни су да размене идеје и искуства, те су процеси изазовни.

Трудимо се и да подмладимо ансамбл и имамо два млада глумца, изузетно талентована и вољна да раде са лутком.

Приметна је доминација домаћих и регионалних аутора, као и савремених текстова на репертоару. Да ли је то тенденција?

Тенденција наше Луткарске сцене јесу квалитетне представе и квалитетни сарадници. Татјана Паскаш, руководитељка Луткарске сцене, чита литературу намењену деци и младима, прати шта се пише и објављује код нас. Пратимо фестивале, шта, ко и како ради код нас и у региону. И онда маштамо, па планирамо и коначно радимо. Увек са најбољим намерама и великим очекивањима. Некада се све склопи, некада не успемо у потпуности.



Морамо да кажемо да смо захваљујући раду АСИТЕЖ Србије упознали драмске писце и редитеље који су вољни да раде за луткарско позориште, да уче, а опет су пуни нових идеја и погледа. Пружање шансе младим драматурзима и редитељима је била најмудрија одлука у последњих неколико година.

Да ли су можда у плану и неке луткарске представе за одрасле?

Није конкретизована идеја, али постоји. Овде морамо да водимо рачуна о специфичности зрењанинског позоришта, где у једној институцији делују две одвојене професионалне сцене, Драмска и Луткарска.

Представе које су за целу породицу су нам циљ. Наш *Миша Пупин Идворски* је представа за породице и то је посебно гледалачко искуство које може да се настави и после посете позоришту, кроз препричавање и анализирање одгледаног и доживљеног.

Прадевојчица и Гига прави море су представе које су Позоришту, у последње време, донеле многе награде. Да ли сте се надали томе када су постављане? Шта мислите да их чини добрима и допадљивима?

Наше амбиције су велике, то није тајна, нити нешто необично. Све наше колеге тако раде, са жељом да представа коју постављају на сцену буде успешна. Конкретно од представа *Прадевојчица* и *Гига прави море* смо имали велика очекивања и задовољство је видети да су успешне. Татјана Паскаш се вратила мало познатом роману *Прадевојчица* Десанке Максимовић и видела Соњу Петровић као редитељку којој би та прича могла да буде интересантна. И тако је почела авантура претварања романа у представу уз изузетну ауторску екипу. *Гига* је дошао као предлог Миље Мазарак Маринков, коју смо препознали као редитељку са којом бисмо сарађивали. И онда се догодило оно чему смо се надали. Петар Пејаковић је редитељ чији смо рад дуго пратили и знали смо када и зашто желимо да режира код нас. Тако је настала представа *Миша Пупин Идворски* о којој ће се тек чути. А сваки редитељ кроз процес рада допринесе и развоју ансамбла.

Прадевојчица и *Гига прави море* су добро позориште у којем су се на једном месту нашли изузетна прича, актуелна, емотивна и едукативна, сјајни сарадници, од драматурга, редитељки, композитора, креаторки лутака и сценографије до ансамбла. Поставити на сцену две велике ауторке попут Десанке Максимовић и Јасминке Петровић јесте одговорност, али и обавеза. Позориште за децу треба увек да почива на доброј литератури. Последњих сезона на готово свакој представи ангажујемо драматурга да бисмо луткама помогли да добру причу одиграју на још бољи начин.

Како се носите са тешком финансијском ситуацијом у култури?

Често се питамо да ли је исправна одлука радити по сваку цену, са минималним буџетом јер то досицима одлука доказује да можемо да функционисемо са мало улагања у продукцију, без постојања стратешког плана са њихове стране. Тешка финансијска ситуација у култури се нарочито осликава у луткарском позоришту. Не знам од када то потиче, али став да је то продукцијски и финансијски мање захтевно позориште, да за његово опремање или за хонораре ауторског тима не треба буџет као за драмске представе је необјашњив. Говоримо о позоришту намењеном нечем највреднијем, а то су деца, о позоришту за које се плаћа карта и које стварају школовани уметници, као и у драмском позоришту.

Зато је ова лоша финансијска ситуација додатно тежа, јер је неправедна према луткарском позоришту.

Како видите домаћу сцену?

Луткарство у Србији је разноврсно. Свако луткарско позориште има свој стил и пут на који утичу средина у којој раде, буџети, амбиције, ансамбли, њихове визије. Али нема довољно луткарства у Србији, а за то нису одговорна позоришта или недостатак формалног образовања за луткаре, већ непостојање стратегије развоја културе која обраћа пажњу и бригу на ову врсту позоришног стваралаштва. Деценијама се жалимо како не постоје високошколске установе које су специјализоване за луткарство, али одавно постоји програм за мастер студије на Академији уметности, а квалитетне представе које се праве говоре да наши позоришни уметници стичу квалитетно образовање и да су им за бављење луткарством потребне жеља, подршка и шанса.

Да ли нам можете открити нешто од планова за будући период?

Планове правимо сада већ за крај 2026. године и касније, а сада смо у процесу реализације договореног репертоара у престоничкој години. Код нас ће у наредних годину дана режирати Никола Завишић, Морана Доленц, Ирена Тот и Соња Петровић. Радујемо се фестивалима и повратку у Бугојно. У сарадњи са Позоришним музејом Војводине планирамо изложбу поводом обележавања 100 година од рођења Шандора Хартига, творца луткарског позоришта у Зрењанину и предстојећег јубилеја, 70 година професионалног рада.

Зрењанин је ове године национална престоница културе. На који начин се Позориште и Луткарска сцена укључују у обележавање те манифестације?

Веома смо задовољни што је пројекат Национална престоница културе препознао нашу Луткарску сцену као нешто изузетно из Града Зрењанина, те је значајан део програма посвећен деци и луткарству. Имамо у плану четири премијере, једну изложбу и два фестивала посвећена луткарском и позоришту за децу и младе. Пред крај године бићемо домаћини 7. ФАС-а, Фестивала АСИТЕЖ Србије и 56. сусрета професионалних позоришта лутака Србије.





МОРАМО ДАВАТИ ВИШЕ НЕГО ШТО УЗИМАМО

РАЗГОВОР СА РУТ МАРГРАФ / Наташа Гвозденовић

Рут Марграф је веома значајна америчка позоришна ауторка, драмска списатељица, песникиња, либретисткиња, перформерка, професорка Школе Уметничког института у Чикагу. На Нишвил џез театарском фестивалу 2024. године извела је представу *Разнет као ружа* (*Thorn like a rose*), али ју је публика тог фестивала упознала 2017. године с продукцијом насталом у оквиру фестивала „Temptation of the Fresh Voluptuous“ (Заводљивост свеже сензуалности), за коју Рут Марграф каже да је променила њену перцепцију о театру. У интервјуу који је пред вама за часопис *Нити* говори о начину на који ствара, доживљају света коме припадамо, односу уметности и великих тема попут рата и мира. Она је у свом доживљају света пре свега песникиња и зато неизоставно, како и сама каже, трага за узвишеним.

Рут, хвала Вам што сте издвојили време за овај интервју. За почетак, можете ли нам рећи на чему тренутно радите? Шта Вас инспирише?

Налазим се у Лос Анђелесу ове недеље и радим на својој новој опери *Бахаја* с компанијом „Overtone Industries“. Обожавам да будем у просторији с певачима, композитором Ричардом Мариотом, с којим сам сарађивала три пута, виртуозним музичким директором Фахадом Сијадатом и својом дугогодишњом пријатељицом (генијалком!) О-Лан Џоунс. У току креативног процеса синоћ, који ме дубоко дирнуо, помислила сам на своје стихове: „парчад сунца / у модрој води... потонула у ружну рушевину / и заплела се у милост.“

Ви сте алумнисткиња организација „New Dramatists“ и „Playwright’s Center“, као и удружења „Chicago Dramatists“ где су многи значајни драмски писци развили своје вештине. Како су та искуства обликовала Ваш развој као драмске списатељице и утицала на Ваш уметнички глас?

Те три институције су готово свете за мој пут. Имати место где се можете окупити, посматрати друге уметнике како раде, примати и давати поклон-критике... Наша студијска пракса је сада толико рањива. Морамо давати више него што узимамо. То ће нас одржати скромнима (понижнима) у нашој борби и сировој природи уметности. Све три институције дале су ми храброст да одем даље у непознато у ономе што стварам. На неки начин, привлаче ме у своје јато, али ми и дозвољавају да одлутам. У томе је слобода.

Ваш рад често обрађује комплексне теме попут рата и мира, што смо могли видети у Вашем перформансу „Разнет као ружа“ на Нишвил џез театарском фестивалу. Како приступате овим темама у својим текстовима и продукцијама? Да ли Ваш поглед обликују специфична историјска или лична искуства?

Годинама је у мојим драмама било више опасности него мира. Али сада учим вредност уточишта, онога што оно представља човеку. То је проишло из боравка на местима где сам морала сведочити тами. Насиље ме је пронашло рано, у тајнама дома, школе и путовања. Мој лик, Апотекар у комаду *Темптејшн* пева: „Више нисам љубитељ катастрофе, један од многих“. Али, тешко је ослободити се катастрофе док је гледамо како се све више приближава. Неки људи проналазе начине да је искључе. Проналазак начина разумем као привилегију, али и као стратегију преживљавања. Већина догми које сам проучавала била је бескорисна. Можда је то одувек тако с догмама. Позоришни комади, да одговорим на питање, често могу заправо само камуфлирати ратове с којима се наизглед суочавају (конфронтирају), а то нас онда оставља у жудњи за повређивањем. У представи *Разнет као ружа* птице се расправљају с тамним анђелима. Лутамо кроз Атарове долине пепела и ништавила, тражећи узвишено.

Како је рад на међународним фестивалима, попут Нишвила, обликовао Ваше разумевање интеркултуралног дијалога у театру? Шта сте научили кроз сарадњу с уметницима различитих позадина?

Нишвил ме дубоко додирује кроз моју блиску пријатељицу Мају Митић, која је глумица, уметничка директорка и селекторка Нишвил џез театарског фестивала. Она ме инспирише. Заиста дуго, дуго сарађујемо, још од мојих контаката с Дах театром чији је Маја била члан. Уосталом, рођена је у Нишу, природно је да води театарски фестивал са искуством и знањем које има и драго ми је да коначно свет препознаје њену изузетну визију. Себе налазим у џезу и театру. Мада, џез нисам заволела на први поглед. Пронашао ме је кроз композиторе и освојио преко моје учитељице Аише Рахман. Својевремено сам рекла композитору Фреду Хоу да џез звучи скупо. Али, пронашла сам рустичну сенку џеза код српских ромских музичара попут Драгана Ристића, Шабана Бајрамовића и Светозара Милосављевића Ђуле, који су ме инспирисали, чак дозивали у креативном смислу. Иначе, не могу остати на местима где су сви истомишљеници. Одрасла сам управо у таквим црквама, у срединама истомишљеника. Пошто сам избачена из те средине са 17 година, брзо сам научила како да се мешам с различитим контекстима које људи носе, из којих долазе. Кад год уметничка размена бива угушена национализмом и ауторитарном контролом, губимо богатство саживота.

На које начине мислите да театар може послужити као медиј и за пропаганду и за контрапропаганду? Како се носите с тим?

На неки начин, све уметности, медији и гестови налазе се на неком спектру истине и пропаганде. Морамо размишљати о томе где стојимо с пером наспрам мача. Подучавам технику сликања Ханса Хофмана, пишем кроз те слојеве, у те слојеве, пишем кроз принцип по ком он слика. Раслојавање стварног и надреалног, пропаганде и њених супротности може театар одвести у неку врсту „дубоке обмане“, важно је то имати на уму. Жижек то назива прекомерном идентификацијом. Време је, рекла бих, да нас театар повуче у преиспитавање, покрене у нама неверицу. Цензори никада не могу разумети поезију. Можемо играти Луду за варварске тираније. Отупљени смо дезинформацијама. Можда зато морамо још дубље ући у то. Преокренути смртоносно изнутра према споља. Пустити да труне попут вулканског пепела у плодни полумесец.





Ваша сарадња с Нишвил цез театарским фестивалом је прилично јединствена. Које увиде носите из те сарадње?

Маја Митић, глумица и директорка Нишвил цез театарског фестивала, приметила је моју повезаност са цезом. Захвална сам јој на томе. Повезала је све цез композиторе с којима сам сарађивала с рођењем цеза у САД и мојим повратком у Ниш на овогодишњи фестивал с представом *Разнет као ружа*. Наша композиторка Грејам Хејнс је ћерка познатог Роја Хејнса. Написала сам шест опера с преминулом композиторком Фредом Хо, а затим с њеном ученицом Беном Барсон и њеним Афро јаки мјузик ансамблом, Фајом Фрајд, Ричардом Мариотом, Памелом З., Грејамом Рејнолдсом, Ники Пнквлт и Камалом Санкарам, да споменем само неке. Дужности онога што цез представља док дело настаје увек се шире од композиторке ка свима око ње. У том контексту желела бих да посветим сваку будућу изведбу представе *Разнет као ружа* Халех Абхари, чији су вокал за нашу музику и допринос пољу цеза непроцењиви. Између Маје Митић, Дах театра и мене постоји дуго пријатељство. Делиле смо живот и рад од 2001. године, када сам први пут наступила на Битефу са *Judges 19: Black Lung Exhaling* у Београду. Створиле смо поетски самит „Previously Blue“... Заједно смо тежиле спасавању лепоте Године 2017. наступала сам на Нишвил цез театарском фестивалу са својом инсталацијом *Temptation of the Fresh Voluptuous*. То искуство инспирисало ме је да доживим вокалну уметност на начин који ми у америчким позориштима није био могућ.

Маске и шминка могу бити изузетно моћни алати у театру. Како их укључујете у свој рад и шта симболизују у наративима које стварате?

На постерима Сибиу фестивала 2005. године, када смо тамо наступали, био је приказан лик жене с маском. Опседала ме је та слика и пожелела сам да изгледам као она када наступам; иако још увек нисам то реализовала, тај постер и даље виси изнад мог клавира. Када наступам, увек користим неку врсту „маске“ – било да је то персоне, шминка, „небинарни драг“ или нека страна мене коју не препознајем у свакодневици. На тај начин пишем и за глумце. Реализам ме не занима осим као повремени потез киста или место где можемо предахнути од поетске напетости. Он ми често делује лажно. Проучавала сам но театар, где се маске махнитих жена преносе из генерације у генерацију већ 600 година. Те маске данас више не пристају добро мушким лицима која их носе, али и даље чувају изузетну традицију и симболику. Сећам се, рецимо, једне радионице на којој је младић из Сијера Леонеа био скоро годину дана нем. Једне вечери смо користили маске и одједном је изговорио дугачак монолог и почео много да пише. То искуство је било невероватно. Имам манифест који стално допуњујем када ме питају о естетици. Називам га „Ка неокубистичкој аламкари вокалне уметности за драмско писање“. Аламкара је санскритски појам који означава украс или стилску орнаментику и користи се за описивање реторичких фигура и стилских украса у књижевности. Користим га као метафору за уметничке елементе који додају богатство и слојевитост вокалном изразу и драматургији. Често ме та склоност води ка преиспитивању и „рушењу“, поготово када радим оперу, много више него у театру. Када замишљам како глас може звучати на сцени, видим га као кубистички слој, попут слојева боје на платну. У представи *Разнет као ружа* бавимо се идејом унутрашњег раздора и рањивости, симболички приказаним кроз руже које су раздеране, али не уништене. Ове раздеране, оштећене елементе преображавамо у поезију – песме које причају о води и небу, о некадашњој чистоти и миру... Кроз ову трансформацију траума добија уметнички глас, претварајући бол у нешто узвишено и лековито. Док говоримо о масци, поменућу да сам недавно осликала вео са шљокицама који сам купила на улици у Београду за само један долар. Тај вео постао је део мог уметничког израза и користила сам га на многим наступима широм света. Сада га посматрам као неку врсту уметничке реликвије – једноставан предмет с огромним симболичким значајем, који носи причу о трансформацији свакодневног у уметничко.

Као професорка, како преносите важност тема попут рата и мира својим студентима? Које методе сматрате најефикаснијим за подстицање разумевања ових комплексних области?

Моји студенти су веома успешни у преношењу многих од ових тема, на шта сам поносна. Постоји притисак да се исприча иста стара прича о егоцентризму, о лову на плен. Образовање данас је и само под нападом и савија се под опресијама тржишта. Мање ме занима сигнализирање врлине на друштвеним мрежама, а више тројански коњи које можемо видети око нас. Ствари се студентима могу излагати суптилно, пажљиво, са свешћу о одговорности коју имамо као професори.

У Вашим продукцијама, како маске утичу на перцепцију ликова од стране публике?

Жудим за неким кубистичким подрхтавањем у огледалу онога што јесмо и што бисмо могли постати. Моје маске су сањарења о оперетској екстази потпуно ван домашаја. То је попут фатаморгане паунова двора Раџастана, где никада нисам била. Видим више харлекина у неком мом наредном раду. Требају ми маске другог света и бесконачности. Да разоткријем ове фалсификоване експлозије раја, јер живимо у свету у ком нам се стално подмећу лажни рајеви.



Милан МАЂАРЕВ
Позоришни критичар, Београд

БАНАТ КОГА ВИШЕ НЕ(И)МА

У. Шајтинац, *Миша Пупин Идворски*, режија: Петар Пејаковић,
НП „Тоша Јовановић“, Зрењанин, 2024.

У уторак 21. маја 2024, у НП „Тоша Јовановић“ – Луткарска сцена Зрењанин, изведена је праизведба представе *Миша Пупин Идворски* Угљеше Шајтинца. Представа је режирао Петар Пејаковић, ванредни професор позоришне режије на Факултету драмских уметности Цетиње (Црна Гора), коме је ово прва сарадња са зрењанинским позориштем.

Поводом 170 година од рођења Михајла Пупина реномирани драмски и прозни писац Угљеша Шајтинац је добио позив да поново сарађује са НП „Тоша Јовановић“ – Луткарском сценом Зрењанин. Међутим, он није написао пригодан текст о научнику светског гласа Михајлу Пупину, већ о малом, маштовитом и вазда запитаном дечаку Миши и о његовом детињству. Текст *Миша Пупин Идворски* показује љубав аутора према свим ликовима своје позоришне сторије, према Банату кога више не(и)ма и даје мали-велики прилог за митско-магијску представу о детету (по Жарку Требјешанину). Редитељ Петар Пејаковић је показао несклоност према помодној деконструкцији, деконтекстуализацији и уписивању значења у текст представе у складу са дежурним пост-измима. С обзиром на то да је постављао праизведбу, Пејаковић је испоштовао лепоту, поетичност и емотивност текста, а на другој страни је подстакао колективну спонтаност, креативност и изражајност сваког потписника извођачких радова и свог ауторског тима. Редитељ је поставио представу коју одликује размаштана глумачка игра у визуелно богатом, а функционалном сценском простору Благовесте Василеве. Такође, карактеришу је неосетни прелази из реалног у фиктивни план и деликатно упризорење обичајних сцена, које подсећају на архетипске слике.

Прва сцена је као уводни кадар из неког холивудског филма у синемаскоп техници. На левој страни у дубини сцене две девојке (Ана Чупић и Марија Пантин) певају, а по дијагонали је паор (Мирослав Маћош) са дугачким кајасима који сежу далеко иза бочних кулиса. Паор је пошао (као што је ред) са ћеркама далеко од куће, јер очекује вест о принови у својој породици. Ћерке дивно певају све док се не огласи звоно које објављује да се родио Миша Пупин Идворски. У неколико сцена редитељ развија принцип игре који је њему као врсном радионичару познат и који чини да су његове представе само наизглед једноставне за гледање. Такве су сцене када сестре чувају Мишу, сцене рвања са псом Барабом као тренером и сцене сазнајног повезивања, које ће бити темељ његових научних истраживања у будућности. У сцени чувања брата Мише сестре певају девојачке песме, а он је повезан тракама с њима да не би одлутао. Уз његову маштовитост траке се претварају у игру одбијања и привлачења све док се сви не заплету, па чак и тек пристигла мајка. Чаролија се са сцене у једном тренутку преселила и на публику јер су флуоросцентне траке почеле да лебде изнад глава гледалаца. Сцену рвања с вршњацима из драмског текста Пејаковић преобликује у борбу са безглавом тубом која персонификује земљу уз помоћ нековенционалног тренера – пса Барабе. Ова борба и крађа једне овце из стада које храбро брани Бараба упућују Мишу на природу простирања звучних таласа. У овој представи одреда и пас Бараба (Кристијан Кардош) и његова верна дружбеница Чела (Наташа Милишић) не само да говоре као људи већ и учествују у васпитању малог Мише у духу анимизма који је природан деци.

У епилогу представе Мишу испраћају понаособ мајка, отац, сестре уз незаобилазне Барабу и Челу с речима: „Поштуј туђе, смеран буди, али мисли и на своје“. Овај епилог је важан за поруку представе за следеће генерације, али можда предуго траје у односу на дужину целе представе. Представа *Миша Пупин Идворски* је редак пример ауторског текста за децу у времену када се писци углавном баве драматизацијама романа за децу и актуелизацијама бајки које губе на универзалности, али условно речено добијају на савремености. Ако могу да парафразирам питалицу из дечје ТВ серије „Невен“: Питам се се питам – које ће позориште за децу поново позвати тандем Шајтинац–Пејаковић на сарадњу? Одговор наравно не знам, али волео бих да публика и ми позоришни хроничари не чекамо превише дуго.



Фото: Позориште

Игор БУРИЋ
Позоришни критичар, Нови Сад

ПУНА ДУША

Пун месец, кореографија: Јожеф Нађ, „Bureau Platô“, Париз, 2024.



Фото: Лорен Филип

Као и много пута до сада, публика у Србији, прецизније у Суботици, могла је захваљујући Позоришту „Деже Костолањи“ и Фестивалу „Дезире“ да види шта то ново ради Јожеф Нађ. Познат као неуморан уметник, у смислу да стално нешто креира, било да су то цртежи, слике, скулптуре, фотографије, кореографије или представе, Јожеф Нађ већ дуго живи и ради углавном у Паризу, где од 2017. води Атеље 3 + 1. Било је покушаја да се врати у Кањижу, где је основан чак и креативни центар у његово име, али тај покушај је завршен не баш тако славно.

Јожеф Нађ већ дуго није играо на сцени. Неколико година. Рецимо, четири, пет. Можда и више. Радио је само на кореографијама. У најновијој представи *Пун месец*, која је средином новембра отворила 16. фестивал „Дезире“ у Суботици, вратио се на сцену као плесач. Занимљива је била његова изјава тим поводом: „Схватио сам да позорницу није тако лако оставити, а већ у ваздуху виси могућност за једну нову, дует представу у којој ћу играти главну улогу.“ Коментаришући представу с којом је ове године гостовао у Суботици, а која представља наставак сарадње с трупом плесача афричког порекла с којом је радио представу *Омма*, такође изведену на „Дезиреу“ у Суботици 2021, истакао је да је она базирана на потрази за ритуалним симболима и осећањима у вези с појавом пуног месеца. Ако се за представу *Омма* могло рећи да је разноврсним кореографским методама истраживала људско тело у покрету, за *Пун месец* Нађ је изјавио да је више представа о односу тела у покрету и музике. Такође првенствено ритуалне музике, али и популарне, америчког џеза шездесетих и седамдесетих година прошлог века.

Као полазну тачку за развој представе Нађ је користио и размену мишљења са афричким плесачима о коренима плеса у контексту „космичке случајности“. И његова улога као плесача у представи је дошла „случајно“: првобитно је на сцени међу плесачима требало да буде једна марионета, али је врло брзо одлучено да он игра јед(и)ног загонетног лика који заправо делује као покретач радње.

У представи *Пун месец* то изгледа тако што та „марионета“ прва изађе на сцену и иницира све остале. Она прва добија људску, својеврсну шаманску маску преко лица које све време уопште није видљиво, јер има неку необичну скулптуру на месту где је глава. Из те скулптуре у једном моменту куља дим. Цела атмосфера око ове појаве, и поред позоришног контекста, аутентично је мистичне природе.

Евидентно је да су плесачи афричког порекла потакли легендарног кореографа и плесача да додатно продуби предмет свог интересовања константно још од својих првих представа инспирисаних обалама Тисе, борилачким вештинама, бито плесом, клаунеријом Марсела Марсоа... Нађов интерес одувек је била метафизичка природа постојања и његове представе су одисале спиритуалном енергијом и заносима који као да нису са овога света. У *Пуном месецу* могло би се рећи да је то потпуно уроњено, односно да израња из екстатичке музике и покрета плесача.

Већ сам записао да сам често виђао Нађа како му се на сцени промени физиономија. Продуже му се руке, порасту му стопала, оснаже телесне гримасе... У представи *Пун месец* гледао сам, и то понављам, како хитрим, испрекиданим или таласастим померањем врата, кичме, ногу, зглобова, целог тела, чини један непрекидан покрет, утискује тело у перцепцију простора, као да оно заузима читав низ положаја. Попут маркера којим прелазите преко белине папира.

Након његовог уводног сола, група плесача као иницирана наступа у паровима, триима, квартетима, па све до септета, који понекад унисоно, а понекад и свако у свом ритму, својим бојама и тоновима другачијих тела, играју у појединачним и заједничким физичким екстазама. Перкусионистичка музика на моменте набуја до техно-ритма и подиже ионако усијану енергију извођача. Зној који се појављује и обасипа их, почиње да се пресијава под светлима позорнице и додатно оцртава сваки прелаз коже преко костију, мишића. Крици и повремене звукови, њихова кретња која цепа ваздух позорнице, оставља без даха. Пуна душа плеса.

Зоран Р. ПОПОВИЋ
Позоришни критичар, Београд

БЕЗ ОДМОРА ОД САДАШЊОСТИ: ПЕВАЊЕ НА ПЛАЖИ

В. Граините, *Сунце и море*, ауторке: Ругила Барзжукаите, Ваива Граините,
Лина Лапелите, Каунас, 2019.



Фото: Андреј Василенко,
Евгенија Левин, Неон Реализм

Ако вреди уверење да простор памти дешавања која су се у њему збила, онда Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“ има чега да се сећа, угостивши многобројне, и неке од најзначајнијих ликовних, музичких, позоришних стваралаца. Овде су Еуђенио Барба и Один театар разигравали теореме трећег театра, за потребе представе *Одмор од повијести* платформе Бацачи Сјенки (Загреб) галеријски простор претворен је у велику спаваоницу – „болнички пољски стационар у којем публика из кревета проматра, послушкује и прати“ оно што се одвија свуда околу. После више година, исто место, као да је замишљено за особено сценско остварење насловљено *Сунце и море*, с неколико тона песка постаје „живахна плажа“ – читава доња површина дуж које се плажа простира чини позорницу, галерија која је са свих страна уоквирује је гледалиште. У овакав јавни простор где се срећу типични посетиоци-туристи свих узраста, из веома различитих средина, смештена је опера-перформанс у којој тај шаролики скуп, у напевима о наизглед небитним и свакодневним стварима, распевава шкрте наративе својих живота, сложене односе људи и света „у бујајућем капитализму“, с нагласком на све израженије проблеме климатских мена и еколошких катастрофа. Ипак, не треба сметнути с ума да ауторке врло одлучно упућују како никада нису желеле да напишу „оперу о климатским променама“ нити да буду тако „отворено дидактичне“ да се наслути проповедни тон. Перформанс одводи на плажу међу људе-на-одмору (од суморне садашњости, помахнитале збиље), али се они посматрају без икаквог прекора (ко смо то ми да осуђујемо оне што имају десет дана предаха „на сунцу од послова које мрзе“, додаје Лина Лапелите). Она изразита ауторска намера је била да заједно „размишљамо о парадоксима начина на који живимо“; а што се приступа тешким темама, суморним виђењима тиче, дискретан је, mudar, „лаганим додиром“. Либрето је нарочито спретно склопљен (Ваива Граините), у конкретном окружењу, документарном фону као приказу колективног понашања особа на одређеном месту, оствареном панорамском погледу на ликове чије се повести спајају у портрет савремене заједнице, истиче се у финим нијансама оно дубоко лично, потиснуто а без смирења што се пробија гласом-који-пева. По одређеном плану, а и интуицији гради се прецизна музичка драматургија, мелодије су нежне, провлаче се, испуњавају простор, казивање певањем, соло, у вишегласју, ствара посебну атмосферу, сред банално-стварног што прераста у фикцију, одаје „скоро литургијски осећај“ (на питање шта је то изразито литвански у вези са *Сунцем и морем*, ауторке одговарају: „Меланхолија“). У опери на плажи, под сунцем, смењује се „низ заводљивих хармонија и мелодичних прича које клизе између свакодневног, злокобног и надреалног“ у потрази за (изгубљеним) људским.



Када публика уђе на представу, она је већ почела, излетници су већ стигли на одмориште и уживају на песку, после једног сата сусрета с њима простор се напушта да дођу нови посматрачи, све траје и нема почетка ни краја, сунце и море су увек ту. Ауторке су свесне да се на плажама налазе само они који имају ту привилегију кратког одмора, али на сваки начин (и увођењем као „извођача“ људи из локалне заједнице у којој се опера изводи) теже да подсети на закон о обали – да она не може да буде ничије лично власништво, „да море припада свима нама и да смо сви одговорни за њега“. Одлука да гледалиште буде изнад сцене не проистиче из намере да се постигне поглед-са-висине на окупљене одмораше, „хтели смо да створимо дехуманизовани угао, да гледамо на себе као да смо друга врста“, објашњава Ваива Граините. Са места које му је додељено, из горњег ракурса, гледалац најпре покушава да сагледа уобичајено стање на плажи (посетиоци, дошли с неким или сами, леже, седе, шетају, неки читају књигу, решавају укрштенице или заокупљени својим телефонима не испуштају их из руку, разговарају или ћуте и гледају у празно, деца граде куле у песку, уз њих је љупки малени пас...), у расположивом времену-за-гледање хода, стоји ослоњен уз ограду, тражи најбоље место и угао одакле би могао да уочи више детаља, када му се учини нешто важно застане на час и опет продужи даље. Пратећи умилне гласове, усамљене или удружене у хорским деоницама, тек после дужег осматрања успева да међу шароликом публиком запази извођаче, тринаест вокала што заваљени на пешкире за плажу певају у дискретно постављене микрофоне. У овако специфичном позоришту у коме се шета, гледа и слуша, посетилац није само увучен у пријатно сазвучје уз импресивне живе слике, већ и у наративну слагалицу без линеарне приче коју настоји да састави. Приликом уласка на представу добија одштампан либрето са свим текстовима песама (у преводу), који се показује као важан вадемекум за путовање кроз музички театар за време кога добија још једну функцију – гледаоца-читаоца; ова вредна публикација чува се и рашчитава више пута и после позоришта не само као мала занимљива песмарица што је послужила за разумевање напева. На свега неколико страница, као да су директно забележене изјаве присутних с плаже, гради се особен музички драмолет с наведеним ликовима појединаца или групе који нуди одговор на питање: о чему то размишљају људи данашњице на одмору под сунцем што пржи, крај обала загађеног мора, шта их мучи, не да им мира, шта то тако неодложно морају песмом да изјаве? Док хода, гледалац чита и слуша распевану књигу жалби, јада и увреда, усхићења, понижења, мудровања, дилема, протеста, (не)пристајања, тражења излаза, у којој је моћан, највернији запис наше савремености.

А стање је иначе редовно, казују резонери: „Авиони на небу / Бродови у пловидби морима... Кисели таласи, / Пена као од слоноваче, / Љуљају чамце пуне конзерви, / Туриста, воћа и оружја“. И филозоф у своме коментару би се сложио: „Прошле су хиљаде година / А ми лежимо овде на плажи / Грицкамо најслађе урме из Ирана / Играмо шах који су измислили индијски брамани / У купаћим костимима из кинеских фабрика“. И шансоне-о-дивљењу певају о мору које никад није било тако пуно боја („Хаљине ружичасте боје лепршају: / Медузе плешу у паровима / Вреће смарагдних боја / Боце са црвеним капицама“), о небу које је „тако ведро! Ни облачка“, али и о превише сунца – „Капци ми отежали / У глави ми се врти / Олакшало и празно тело / У боци нема више воде“. Одмораше се обично одазивају у хору забринути због опасног мора („Вирови у мору / Осеке / Плиме / Подводне струје“) или промењене боје мора и неба – „Ове сезоне море је зелено / Као шума!.. / Ботаничке баште су процветале / У мору / Вода цвета“. Причу о вулкану због чијег пепела авион „ухваћен у црни облак“ бива заустављен „а златни врео песак“ остао „само у проспекту“, прати и љубавна песма о младићу који је летео у Португалију на кориду, забаве ради: „док се пепео и паника нису смирили / И парализа аеродрома није престала“ срео је Лукаса и отада су заједно. Жалопојке су обично сличне, почињу гневном изјавом „Нешто није у реду с људима“ („долазе с псима / Који остављају буве у песку ... пију пиво по дану / на врућини!... Смрди као у биртији!... зар је тако тешко отићи до корпе за отпатке?“) или знаном сентенцом „Све је искочило из зглоба“ – „Мај нам је донео мраз и снег / Зима пупољке и гљиве“, врло необично, „узрок чудног расположења“, „Како је бака умела да каже: крај света!“ У првом плану стоје личне исповести као носеће арије. У „Песми богате маме“ она говори о свом сину од осам и по година (пливао је у „Црном / Жутом / Белом / Црвеном / Средоземном / Егејском мору“, већ је посетио и два велика светска океана, остале ће ове године!), али и о свом путовању „у Аустралију / на рођење“ и истраживање коралних шума, до Великог гребена који има ресторан и хотел и ту може да се попије „пиња колада – укључено у цену!“ Далеко од оваквог „правог раја“ је радохоличар својом „Песмом о исцрпљености“ који сматра да не би требало да успори, био би презрен, „губитник у сопственим очима“, исцрпљеност је као мамут, не постоји, научити да останеш смирен, уздржаних осећања, да се смејеш и када си снужен, то су неписана правила на послу. Све је трошно и пролазно, само је ЗД будућност извесна, упућује „Сестрина ЗД песма“, тужно је сазнање да ће корали, рибе, пчеле, биљке нестати и остати пуста планета без птица, животиња и Великог гребена, „али притиском на једно дугме“ може поново да се створи овај свет; „Одштампаћу те, мајко... / И сестру ћу одштампати“, поручује дежурни футуриста, ЗД штампач је укључен.

Шансоне (о дивљењу или о превише сунца), песме (сирене или љубавне), коментари (филозофа), хорови, жалопојке, и боса нова (о креми за сунчање!) чине репертоар Певања на плажи (о „Сунцу и мору“). Оно се прати, слуша, доживљава на врло различите начине: строго, као „оперска оптужница конзумеризма сагледана из перспективе благајника супермаркета“. Или као да је то тек музичка разгледница с летовања. Или, још више, као кошмарно путовање по рубу колективне и индивидуалне свести. А тамо – људи певају.



ТРОУГАО ТУГЕ: НАШ СИН ЛУТАК БИЛИ

Е. Корман, *Крамер против Крамера*, режија: Слободан Скерлић, Београдско драмско позориште и Центар за развој визуелне културе, Нови Сад, 2024.

Приметно је како се већ дуже време, тражећи даље изворе игре и инспирације, позориште враћа добрим филмским остварењима. Иако су она обично настајала према вредним литерарним узорима, биоскопски живот је учинио да оставе дубоке трагове као препознатљиви кодови визуелних популарних култура уз очекивање да и сам помен њихових наслова може да побуди интересовање нових генерација (и позоришних) гледалаца. Разлози за избор одређеног дела најчешће се проналазе у пригодној теми на коју се поново скреће пажња у текућем добу, а важно је да „позориште кореспондира са садашњошћу“. Када је реч о поставци *Крамер против Крамера*, наводи се намера да се „у радионичком процесу“ истражи колико су проблеми (породице, родитељства, распада брака, старатељства, наглашено важних родних улога) којима се у свом роману бавио Ејвори Корман и о њима говори филм Роберта Бентона, у међувремену, после више од четири деценије остали актуелни. „А јесу.“ Приступ заснован на Кормановом роману и драмском тексту који се знатно разликује од филмског сценарија (и то без икаквог оптерећења биоскопским предлошком) има важна полазишта: у духу поуке о томе шта је неопходно за позориште коју је оставио Лопе де Вега („три даске, два глумца и једна страст“), редитељ Слободан Скерлић упућује како је „представа редуквана на темељ – две даске и пуно страсти“, док одређење за крајњу сведеност употребљених средстава у први план поставља глумце „који не играју само улоге“, већ стварају читав свет бурних дешавања. Корманово вешто срочено штиво ослања се на мотиве популарних социјално ангажованих (филмских) сторија, али остаје на трагу грађанске драме где се брачни сукоби посматрају кроз мрачне тајне људских односа, поступака, одлука (*Ибзендова Нора*). У приповести о породици у којој се родитељи Џоана и Тед, Крамер против Крамера, споре око свог сина Билија, према редитељском читању реч је о стварним људима у настојању да разреше заплет својих пословних жеља и избора, дужности и животних амбиција, али и обавеза према блиским особама, док у њиховом „очајничком напору“ да то постигну „нема позитивних и негативних ликова, нема борбе добра и зла“. Сходно одлуци да се случај Крамерових прикаже стилизованим, минималистичким изразом, видно је настојање да се очува кроки приче, наративни ток природи и изведе у брзим, кратким резевима, што егзактније и читкије, разумљивије и то све са само троје актера. „Желим посао“, каже једног дана Џоана Теду заокупљеном бригама о свом раду; незадовољна улогом супруге, мајке, заморена обавезама, напушта мужа, седмогодишњег сина, одлази да поново пронађе себе, своју изгубљену персоналност. У новонасталим приликама Тед остављен самом себи почиње да се учи родитељству, другом реду и ритму активности, новим одговорностима, на Билијева питања о мами даје мирне одговоре да је отишла пошто није била срећна, успева да се снађе и одржи, буде добар и брижан отац. После боравка у другој држави где се запослила, а и пронашла загубљену себе, Џоана одлучује да се врати, да опет може да види сина, али не жели само то већ да га одведе да живи с њом. Тед никако на то не пристаје, па она подноси захтев за старатељство и током непријатног судског процеса добија га као мајка. Видно потресен, Тед не намерава да се жали на овакву одлуку, после дирљивог опроштаја с Билијем, тог јутра када треба да одведе сина са собом, Џоана саопштава да ипак не жели да Били напусти свој дом.

У складу са већ прописаним свођењем изражајности на неопходно, оне две даске из редитељевог упутства-за-представу односе се на примерено мишљен простор збивања: са једне стране су две столице, у средини кревет, с друге стране сто с две такође дрвене столице, по намештају сиво-плаве боје уочавају се дечји цртежи, што наводи на помисао да је то кутак неког дечака. У хитром развоју радње бива јасније да су столице постављене напред клупа у парку одакле родитељи док разговарају прате децу у игри и опомињу их да буду опрезни, ово је и место сусрета с пријатељницом, сто и столице нешто увучени са супротне стране припадају Тедовој агенцији где одлази на посао, ту су касније канцеларије адвоката, одаје суда, растојања од неколико корака су веома удаљене тачке, с малим размештањем столица отварају се нове просторије, све заједно то је читав расположиви универзум мучних договорштина Крамерових, и више од тога, додељена просторност људског бивања, љубави и спорења, лутања, губљења. Што се пак тиче пуно страсти (поменуте опет у редитељској експликацији) између овако распоређене две даске, она се очекује у дочараном све-



Фото: Позориште



ту дешавања које умећем и тактом, осећањем пре свега, обликују у игри посвећени актери. Сам наслов дела говори да постоје две супротстављене стране, а познато је и да све породичне расправе, нарочито оне што се тичу деце, протичу веома трауматично. Истовремено, понуђена напомена-за-читање сугерише да су овде у питању обични људи у тежњи да се изборе с нараслим животним недаћама, па се не узимају ни као добри нити као лоши. Уз опште опредељење за крајње селективан језички фон, али и да приповедачки ток протиче без распричавања, кад се све наведено сабере, излази да су у поставци *Крамерових* Тед и Џоана тек тата и мама с врлинама и манама, обоје воле свог сина, грабе кроз живот што их води, неуки како да остану на правој страни, неумитан след догађања прихватају веома болно, али без велике драме и настављају даље. У смишљеном, одмереном приступу сентименталној повести тражено пуно страсти доноси исказ непатворено људског, постигнут распон сложених, променљивих осећајности, од осујећености, неспокоја, отпора, борбе, (не)пристајања, апатије, повлачења, изворне жудње, недостајања... које Џоана и Тед (веома добри Нада Мацанковић и Андрија Кузмановић) казују са жаром, непосредно, убедљиво. Сви остали, пролазници приче ван њеног средишта, успутни пратиоци, лично повезани или званичници, увек су само онај други, још једна појава, глас, допуна радњи. Умесна је идеја да једна глумица – Марија Пикић – буде тај други и заступа малу галерију ликова: стално присутна, примерено одевена и без промене костима, она је и пријатељица, мајка и отац Теда и Џоане, доктор, адвокат и једне и друге стране, у прави час, с лакоћом, на сцену изводи све оне важне за поновно рашчитавање, разјашњење случаја.

Повест Крамерових заснива се као трогао туге, у његовој најважнијој тачки уз Џоану и Теда стоји Били. Изузетна је, пажње вредна одлука да Билија Крамера игра умешно креирана и вођена лутка, што поставци даје особен фон који у првом плану додирује важан значењски круг везан за позицију детета. У породици и шире, у контексту друштва, дете је у основи пасивно, нечијом руком вођено, упућивано у живот, и не само да се око њега, као да је ствар која се лако не препушта, отимају они који га воле, њиме одиста управља други, одређује на коју страну да крене, било да је то неко близак или важна институција, аниматор хуманог друштва. У представи која истражује актуелне теме али и условности језика, коришћење лутке, неуобичајено у овдашњим приликама у драмском позоришту, не пружа само директне метафоричке одјеке већ ретку прилику да се истакну, вреднују моћи луткарског умећа. Лутак Били је леп, вижљаст седмогодишњи дечак, светле косе и продорног погледа, лица-којеговори. Као стручни сарадник, Горан Баланчевић је веома добро обучио обе глумице (није случајно да баш руке Џоане као мајке, али и свих других анимирају дечака), па оне кретањем, гласом постварују Билијеву игру, дочаравајући и неки његов финији гест нежности (призор у коме, пришивши му са стране, грли оца). На групном портрету Крамерових уз Џоану и Теда, Били је дечак нарочите појавности и изражајности који оставља снажан емоционални траг.

Заједничка игра глумаца и лутке, посебно у остварењу овако строгог ауторског погледа и замисли, занимљиво продубљује нека даља указана питања. Ако је у оквирима породичне-друштвене повести дечак лутка у поседу родитеља, родбине, надлежних, покретан, смештан, додељиван нечијом вољом, прописаним правом, како онда изгледају одрасли, одговорни учесници у „очајничком напору“ да се снађу у уплетеним токовима животне драме? Место дешавања не показује се само као клаустрофобична просторност скаске о Крамеровима, већ као ограничен, скучен одељак света људи кроз који промичу ужурбане креатуре брзих, немирних кретања тамо-амо. Тражећи решење, излаз што се не види, прелазећи укрштене путање, понављајући исте радње, механизоване кинетике, као да су вођени, управљани по већ званом исцртаном плану. Одлука да једна глумица преузме више ликова, да се истог изгледа огласи, буде изнова неко други, не произилази тек из иначе заступљене економичности израза, окупљајући и остале учеснике за ревизију приче-о-дечаку, она их представља као типове, одразе, функције у заједничкој игри. У контексту збивања једне свакидашње повести сасвим обичних људи, њени су носиоци заједно, и они главни (карактери) и пратећи (функције), само елегантне, стасите фигуре зналачки и с осећањем приређеног гран-гињол позорја живота. А у средишту стоји троугао туге и у њему светле тужне очи Дечака лутке.



Олег КАТОРГИН
Сценограф и креатор лутака, Праг

ЛУТКАРСКО ПОЗОРИШТЕ И АНТАРКТИК

Пронађено на Антарктику, фото: Позориште



Необичан назив за чланак, зар не? Чини се да ништа заједничко немају од цивилизације најудаљенији континент вечитог леда и снега до којег се може стићи искључиво на два начина – као туриста за веома велику суму новца или пословно као члан поларне експедиције – и луткарско позориште. Позориште, пак, захтева и сцену и глумце који воде лутке, па и саме лутке и декорације; како све то наједном може да се нађе на поларној станици?! А публика? Ко ће гледати представу и пратити радњу, постепено доживљавајући катарзу? Зар пингвини и фоке? Идемо редом.

Живећи у Прагу сада већ више од десет година, добио сам позив да режирам празничну поворку за људе у инвалидским колицима. Припремом пројекта бавила се предузимљива група из Позоришта „Лицедеи“ (1), предвођена Анваром Либабовим и то је, наравно, била част за мене и најинтересантнији професионални задатак! Замислите, сто људи у колицима са асистентима се претварају у... у поворку коју чине авиони, парне локомотиве, фантастични аутомобили, бродови, луноходи и најразличитија превозна средства, летећи тањираи и роботи у стилу „ретро-футуризма“. Успешно излазећи на крај с постављеним задатком, сусрео сам свештеника који тек што се вратио са експедиције; да, колико год то било чудно, на Антарктику постоји јединствен, активан, православни храм (2). Једноставно сам поставио питање: како доћи до Антарктика? И то је то. Покренут је неповратан процес. После тога мој живот се поделио на живот пре експедиције (3), живот током експедиције и онај након ње.

Изоставићу детаље о свакодневном животу чланова поларне експедиције, специфичности живота на станици и техничке појединости. Дакле, након неколико месеци, када се у потпуности завршио период адаптације, наступили су мирни дани правог зимовања, и свакоме од 16 људи зимског састава Руске антарктичке експедиције постало је јасно све једно о другоме, показало се ко је ко... Испоставило се да је члан наше експедиције свештеник отац Вењамин за време мог школовања на Академији позоришне уметности паралелно похађао глумачко-режисерски смер, затим је отишао да се школује на богословију, а сусрели смо се на Антарктику на острву Кинг Џорџ на станици „Белингшаузен“ након 20 година. Испоставило се да не постоје бивши режисери. И иза мене је у том моменту више од 20 режираних представа с мојим декорацијама и луткама. Наравно, одлучили смо да режирамо представу. Луткарску, за децу и њихове родитеље са суседне чилеанске станице „Фреј“ (4). Даље се све одвијало по стандардном шаблону припремања представе, као у правом позоришту. Режиер је мучно бирао комад за поставку. Било је јасно да треба поставити бајку, пожељно је руску, народну, па ми смо и носиоци и представници културе, имамо просветитељску мисију, није да смо ту само ради забаве. Узели смо у обзир мноштво варијанти и зауставили смо се на бајци *Репица*. Затим је уследила потрага за уметничким решењем, одабир музичког материјала, избор глумца, утврђивање сценарија, сценска адаптација и сви узбудљиви пропратни елементи режисерског процеса. Донесена је одлука да се радња показује на паравану с горњим пљоснатим делом с два лица и луткама на штапу. Материјала и инструмената има у изобиљу у атељеу и магацину, скице су спремне, приступамо изради. Наш други свештеник, отац Максим, савршено влада језиком (због тога га с поштовањем зовемо



падре Максимо), бави се књижевним превођењем с руског на шпански, ревносни смо с пробама. Ево дошао је и дан премијере. У пријатном, добро угрејаном холу Радио-дома (5) окупило се четрдесетак људи с околних станица, типични жамор пригушених разговора пре представе разлегао се у ишчекивању представе првог у свету луткарског позоришта на Антарктику. Починемо. Говором добродошлице наступа начелник станице Васиљевич, после њега падре Максимо након значајне паузе објављује: „Ел Набо. Репица на шпанском“. Уто се из неразумљивих разлога гледаоци засмејаше и закашљаше. И даље, када он током представе изговара ту реч, реакција је мање-више иста. У част наше извођачке групе треба истаћи да, уколико се једноставно прочита текст, чак и споро и изражајно, читаћете га две, три минуте. Наша, пак, представа траје 14 минута! Сваки лик има наступ-плес који га карактерише, придодате су сужејне линије Репици што се опире процесу напуштања родног тла и помоћнику црвићу, без које читава та пољопривредна породична бригада никако не би могла да се снађе. Глумци који воде лутке играју своје улоге уз апсолутно предавање, и физички и душевно. Николај-булдожериста иза паравана је заједно с лутком на лејници паравана толико енергично плесао, да си од њега морао да се склањаш на метар раздаљине. Параван – од сликарских паравана, пресвучених црвеним памучним платном; ролну смо пронашли у магацину, вероватно је била тамо још у совјетско доба – за писање парола, и декорације од шперплоча на врху биле су окренуте наглавачке. Добро је да се ништа није срушило. Уз бурне аплаузе, мокри од зноја, глумци се заједно с луткама клањају пред мојим рукама обрађеним аплицираним златом јаркоцрвеног паравана с такође златним сидром с монограмима а ла арт нуво и гордим натписом РАЕ 60, и сви се потом стапају у ритуалу испијања чаја из електричног самовара с руским ђеврецима. Потом деца организују узбудљиви маратон цртања с наградним конкурсом за најбољи приказ утисака о тек погледаној представи. Побеђује дечак који је нацртао Репицу како се кези док је вуче хеликоптер. Његов тата је пилот хеликоптера у чилеанској бази. Шта је тако развеселило публику у нашој грандиозној представи? Нескромно смо претпостављали да смо толико велелепно и уверљиво комично одиграли ликове да смо стрелама уметности погађали у срца и умове вичне публике, међутим, неколико дана након представе испоставило се да је на чилеанском жаргону у појединим областима Репица назив за... сигуран сам да је проницљив читалац све схватио и да ће аутор бити поштеђен сувишних невештих објашњења. То је прича о првом и засад једином луткарском позоришту на Антарктику.

Но, то је тек почетак. Антарктичка луткарска прича свој природни наставак има у једном открићу, насталом током шетњи крај океанске обале у добрим временским условима и изобиљу слободног времена. А усред зиме тог слободног времена је поприлично много и ето, рађају се, никако не у некаким мукама, већ напротив, у радости стварања и задовољства од најпријатнијег начина провођења времена, рађају се представници две антагонистичке цивилизације древних житеља Антарктика: Птицоглави и Рибоглави. Птакоиди и Рибоиди. На основу на обали пронађених старих исушених лобања пингвина и других птичијих костију, осушених рибљих глава и уз примену различитих рисајкл-материјала (старе ципеле, чизме, рукави јакне, крпа, и тако даље) праве се прве две лутке пројекта *Пронађено на Антарктику*. Прва изложба групе тих фигура одржана је на нашој станици; било је 18 фигура. Данас их је више од четрдесет, пројекат се развија и изложба је у различитим форматима била представљена у Москви, Санкт Петербургу, Кемерову, Ростову на Дону, у Прагу. Планиране су и даље експозиције на различитим музејским и изложбеним платформама с каснијим изразом у виду књиге, цртаног филма, дугометражног, серије; низ се може наставити. Но, то су планови.

Закључно са садашњим тренутком направљена је истоимена представа у копродукцији с Ирином Андрејевом, звездом Позоришта новог фронта (6), у коме сам по први пут на себе преузео и обавезе режисера. Смислио сам причу, разрадио сценариј, сам сам монтирао видео-материјал за пројекцију, направио лутке и маске, текстове, анотације, скице и макете постера, флајера и програма. Створена је представа поучна прича, у жанру документарне траги-фарсе. То је аудио-визуелна представа која у себи сједињује низ савремених поступака: помоћу стрим-пројекције на екрану се онлајн емитује перформанс-манипулација предмета, живо пластично извођење у мешавини жанрова савременог плеса и физичког позоришта, а такође у потпуности традиционално (истовремено и не сасвим класично) коришћење технике вођења планшетном зглавкастом лутком и живо извођење песама у стилу градског фолклора уз хармонику, контекстуално повезаног с јунацима наше приче. Гледаоцима нудимо причу о једноставном малом човеку, обичном члану друштва, који се вољом Судбина сударио с моћним Силама Непознатог. То је хроника једног путовања, испуњеног опасностима, очајем, тајном и надом, као и проблематиком која је веома блиска увек актуелној, савременој легенди о Фаусту. Вечно питање избора. Као инспирација за стварање датог материјала послужило је искуство боравка више од годину дана у снеговима и ледовима на поларној станици у својству учесника зимског састава научне антарктичке експедиције. Прича се састоји из неколико блокова, који су решени различитим сценским поступцима и техничким средствима. Гледаоцима предстоји да погледају јединствену причу с јединственим сужеом, што се прекида уметнутим пасајима у форми песме-приче-сонгова, које уживо изводи глумац Онај који Испуњава Нарочите Обавезе.

Представа кроз призму поларне митологије истражује вечите теме: супротстављање природе и цивилизације, трансформација људске суштине, одговорност за одржавање светске равнотеже, избор између личног благостања и служења вишем циљу.

Дакле, *Пронађено на Антарктику*.

Посвећено онима који се нису вратили.

Режија: Ирина Андрејева, Олег Каторгин, Продукција: Позориште новог фронта, Премијера: 22. 2. 2022. Позориште „Венуше ве Швехловце“, Праг, Виногради (Уз подршку Министарства културе ЧР)

Гледаоци улазе у салу и седају на своја места уз непрекидно завијање ветра и мећаве која се разлеже; то траје прилично дуго, гледаоцима постаје помало хладно и непријатно. Затим излази Човек с хармоником. То је ИНО. Онај који Испуњава Нарочите Обавезе. Он је приповедач-водич у свет представе. Прва уводна песма је о Антарктику. После он нестаје и током радње појављује се неколико пута. Ветар се стишава.

Са сцене се уживо чује пијанино. Поприлично минималистичка музика у молу типа Филипа Гласа. Сужејна линија почиње с емитовањем филмске хронике почетка ХХ века, на екрану су призори градског живота великог града: Париз, Берлин, Лондон, Њујорк; развој индустрије, игра на берзи, предели фабрика Манчестера, фабрике Рурске области, хемијске лабораторије, пре-насељени градови с ниским животним стандардом, радничке четврти и бедна предграђа. Пијанино мења звук, као да постаје раштимован. Хроника складно прелази на област науке, заседања научника, излагања Амундсена, Скота и Нансена, затим иде линија о припреми експедиције, испраћање у луци, испраћај с оркестром, одлазак Скотовог брода Шеклтона на експедицију. То се дешава без речи, иду натписи на екрану, који говоре о чему се ради. Понека уводна информација о историји открића континента. Затим истовремено уз хармонични прелаз музике у област минималистичког дизајна звука/саунд дизајна са звуком ветра, шумом мора, крицима галебова, затим китова-моржева – асоцијативни низ уз морско путовање, прелаз на други вид пројекције – иде онлајн емитовање с камере на екран онога шта раде глумци-манипулатори с предметима. Квалитет приказивања на екрану практично се не разликује од црно-белих кадрова хронике која је раније била приказивана. Гледалац усваја оно што се дешава на екрану као наставак документарног филма. Управо тако: путовање брода. Модел брода испред камере у јендеку (кадици) на води,





имитација буре, снега, леда. Затим се брод „залеђује“ у леду, тоне под притиском леда, на леду остаје један човек из тима (прекрупа, пиринач, со, различити материјали у различитим размерама приказују стихије, предмете и човечуља), он мора да преживи. То се све решава приповедањем-читањем глумца уживо. Могу да фигурирају забелешке дневника – бродског часописа, до тог трену жанр приповедања се уклапа у законе „псеудодокументарног филма“. Затим долази до промене планова: појављују се фигуре с маскама-главама-лобањама пингвина, то су мушкарац и жена који персонификују нама непознату цивилизацију древних антарктичких житеља – Птакоида. Пројекција се мења, приказује се општи план Антарктика. Без обзира на злослутни изглед главе, модела лобање пингвина, то су у потпуности жива бића која чине „дух места“ (genius loci) предела, у којима се наш јунак обрео. Лик детаљно проучене лобање је неопходан како би гледаоци схватили одређену паралелу наших светова, за стварање инферналности датих ликова – они нису живи, нису ни мртви, то је вечити круг рађања, живота и смрти, сједињених у једно. Управо су се лобањама, остацима мртвих моћних бића клањали наши преци-пагани, придајући им натприродне способности у суптилном свету управљања судбинама људи и света. На сижејну линију с бродом гледалац у овом сегменту приче мора да заборави; он посматра плес, пластичну међусобну повезаност два Птакоида и контакт – разговоре, можда, помоћу песама на непознатом језику древних моћних бића. Они су хуманоиди, без сумње, нама нејасног порекла (ми нисмо обавезни да одговоримо на питање њиховог порекла), који су на вишем ступњу развоја у односу на човека и способни су да управљају временским условима и различитим процесима, стањима Земље. Док је регулација равнотеже у њиховим рукама, све је у реду. Та информација стиже у виду анимираног написа-реплике који трчи по екрану. Затим они проналазе дрвену фигуру човека. То је зглавката лутка са зглобовима који се фиксирају, висине од 66 центиметара. Она уз помоћ глумца поприма различите статичне позе. На глатко лице иде пројекција-мапирање живог лица глумца, на тај начин тај лик оживљава и разговара; он не комуницира директно с Птакоидима, током међусобног утицаја лутка је нежива. Из приче коју је испричао дрвени човек јасно је да је он једини преживео од посаде потонулог брода; њега одводе и од смрти спасавају Птакоиди. Пролази неко време. Одломак приче о животу на станици „Белингшаузен“. Потом дрвеном човеку-поларном истраживачу приказују будућност од Првог светског рата до наших дана. Он схвата да је повратак међу људе неизбежан. Но, повратак је и узалудан, јер он сам није у стању ништа да промени, чак и уколико поседује знање о свему што постоји. Радња се неколико пута прекида наступом живог извођача песама на нормално разумљивом чешком језику. То су приче из серије „а ето био је још и такав случај...“, наглас прочитане приче типа вербатим (директно испричане приче) уз примитивну пратњу хармонике. Ми схватамо да су човеку понуђена два правца његове судбине: или га враћају кући наоружаног знањима о будућности, на екрану му се приказује варијанта његовог могућег живота на земљи у виду фото-албума обичног човека који је проживео добар достојан живот, или му се нуди да прође иницијацију и да постане један од њих. Да изневери свој људски род и да се прикључи извршењу мисије за очување равнотеже у свету, поново се родивши у инородној суштини – Птакоида. Он одабира друго; уместо главе стављају му лобању пингвина, скида се одежа поларног истраживача. Фигура је облепљена траком која рефлектује светлост – када гледалац стави лампицу телефона на фигурицу, она ће се засветлети индивидуално за сваког гледаоца. За људе он је нестало, али заправо је попримио нову суштину, оставши у леду заувек и ступивши на службу за очување нашег света од самоуништења. Завршна песма. Наклон. Завеса.



Пронађено на Антарктику – изложба, фото: Олег Каторгин



Пронађено на Антарктику, фото: Позориште

Напомене

1. „Лицедеи“ је позориште циркуске лакрдије у Санкт Петербургу. Почело је с радом 1968. године, данашње име добило је 1978. Од њега је настао жанр позоришне клознаде (циркуске лакрдије), створен спојем пантомиме, кловнова, естраде и траги-фарсе. Оснивач је глумац и режисер Вјачеслав Полунић.
2. Црква Свете Тројице је православни храм на острву Ватерло (Јужна Шетландска острва) на Антарктику, у близини руске поларне станице „Белингшаузен“. Црква је висока 15 метара и може да прими до 30 људи. Данас храм представља патријаршијско домаћинство Тројице-Сергијеве лавре.
3. Руска антарктичка експедиција (РАЕ) – непрекидно активна експедиција Арктичког и Антарктичког научноистраживачког института Савезне службе за хидрометеорологију и мониторинг природне средине Русије. У РАЕ учествују они који зимују у зимовнику и проводе на Антарктику око годину дана, као и сезонски одреди што раде као поларни истраживачи преко лета.
4. Чилеанска станица „Едуардо Фреи“ налази се поред станице „Белингшаузен“. Такође, доступне су и станице Уругваја, Јужне Кореје, Кине, Бразила, Аргентине.
5. Радио-дом представља једну од десет грађевина на станици „Белингшаузен“. Сматра се најрепрезентативнијим домом за пријем гостију.
6. Позориште новог фронта је међународно физичко позориште, које су основали Ирина Андрејева и Алес Јанак 1993. године. Ради на узајамној повезаности тела, које служи као материјал за глумца, и простора. У њему учествују глумци из Чешке, Јапана, Русије, Канаде, Италије, Словачке, Немачке, Грчке и других земаља.



ЖИВОТ КАО СТИХ

В. Ален, *Смрт куца*, режија: Никола Завишић,
Српско народно позориште, продукција „Тринидад“, Нови Сад, 2024.



Фото: Позориште

У свету позоришта често налазимо комаде који се ослањају на „долину суза“, а ретки су они који успевају да кроз хумор пробију густе облаке егзистенцијалних питања. „Смрт куца“ Вудија Алена, у режији и адаптацији Николе Завишића, не само да припада тој категорији, већ се и истиче као раскошна ода животу. Ален зна како да нас насмеје док нам у исто време пружа дубоко задовољство у промишљању о животним парадоксима.

У овој Аленовој мрачној комедији у стан добростојећег трговца Ната Акермана закуца Смрт једне вечери, а Акерман неприпремљен на овај сусрет успева помоћу карата (он и Смрт играју реми) да своју смрт одгоди на један дан. Завишић у својој адаптацији прави стилску вежбу у оквиру цикличне драматургије, те Нат постаје Адам (Милован Филиповић) односно Ева (Јована Балашевић) који се сусрећу са Смрћу (коју наизменично играју обоје), а ово удвајање даје целовитост и отвореност представи.

Јована Балашевић блиста у својим улогама, доносећи наглашену зрелост док се суочава с неизбежним питањима постојања. Њена интерпретација лика осваја публику, комбинујући духовитост са сложеним емоцијама, док ствара лик који је близак сваком од нас. Њена способност да се креће између комичних и озбиљних тонова оставља снажан утисак, нешто попут филма који бисмо желели поново да погледамо. У тандему с Милованом Филиповићем, који доноси изванредну енергију свог лика, њих двоје заједно стварају динамичну хемију која наглашава ритам представе.

Редитељ Никола Завишић успева да истакне најочигледније, али истовремено најискреније делове у наративу. Осим што је адаптирао текст, Завишић је мајсторски управљао светлом, стварајући атмосферу која додатно наглашава емоционални тон представе. Он успева да увери публику да се испод слојева анксиозности и меланхолије крије искреност која нас позива да се суочимо с мрачним сферама наше егзистенције.

Ален, с друге стране, деликатно разоткрива мудрост живота кроз своје дијалоге, питајући се какви су то избори које доноси људско биће док се сусреће с властитом пролазношћу. Његова духовитост је оштра, она испуњава сцене луцидношћу која подсећа на класичне комедије, док се истовремено дотиче збуњености и страха у сусрету са крајем егзистенције. Његов карактеристични приступ стварању комплексних ликова заправо је позив на интроспекцију, позив да се бавимо сопственим страховима и надама.

Сценографија (Јелена Радовић), са црно-белим сатом у средишту, подсећа нас на време које неумољиво откуцава, на пролазност нашег живота. Сат, монументални симбол, провоцира гледаоце да преиспитају властите изборе и страхове.

Костими (Саша Јамушаков) су обликовани пажљиво, прате и наглашавају амбијент представе, осликавају унутрашње светове ликова, па и саме Смрти која је код Алена рањива, са сопственим пороцима, готово меке душе.

Смрт куца није само представа, то је позив на размишљање о нашим свакодневним животима које често узимамо здраво за готово, она нас суочава с властитим страховима, али уз осмех на лицу. Представа истиче идеју да живот, колико год био крхак, може бити обogaћен хумором, што нас подсећа на то да кроз смех можемо да се изборимо са најтежим питањима, јер је хумор не само добар катализатор, него и покретач промене, јер нас ослобађа страха.

Ова представа у којој имамо референце на дела великих стваралаца попут Чехова, Бергмана, Пушкина... остаје урезана у свест као подсетник да је, у свом најдубљем облику, а то често губимо из вида, живот попут великог стиха.

Ана ЈАНКОВИЋ
Драматуршкиња, Београд

ОНА ГОВОРИ

Она говори, ауторке: Зорана Милошаковић и Ана Јанковић,
Позориште лутака „Пинокио“, Београд, 2023.

Почетком прошле (2023) године, Зорана Милошаковић (аниматор-луткар) и ја (драматург) упустиле смо се у подухват стварања луткарске представе за одрасле *Она говори* о насиљу над женама, која би користила невербалну комуникацију. Све је ту било на први поглед проблематично – активизам на који сви затварају очи и професионално истраживање које слабо кога занима. Прво, ради се о луткарском театру за одрасле у земљи у којој су предубеђења таква да и када је позориште за децу у питању, потребно је образлагати да је луткарство равноправна грана позоришне уметности. Друго, ради се о земљи у којој је насиље над женама (упркос заиста рекордним статистикама) *досадна* и потпуно *паса* тема за амбициозне фондове, презаузете институције и друштво напретка. Поврх свега, као драматург и носилац пројекта у статусу самосталног уметника знала сам да је мој *статус* у читавој овој констелацији ствари додатна тачка спотицања за долазак до средстава, иако би требало бити обрнуто.

Како драматургија подразумева првенствено продукцију текста који се говори на сцени, дуго сам размишљала шта ја као драматург да учиним у овој поставци ствари. Оно што је деловало као препрека, а ја сам хтела да је преокренем у предност, јесте да за разлику од глумца лутка нема свој глас, већ јој глас посуђује неко други или нешто друго. И сама прича је почела да задобија унутарњу логику – управо луткарска драматургија, можда је боље рећи „лутковна“ у оном смислу у ком овај појам користи Хенри Јурковски, најбоље може да говори и прича о злоупотреби и идеологији наратива говора који не дозвољава да се исказе шта женско тело и психа пролазе као парадигма жртве насиља. Речју, имало је савршеног смисла испричати причу о насиљу над женом (било којом жртвом) кроз израз својствен сценској лутки. Луткарска драматургија одговара драматургији трауматског наратива. Сви ти елементи: нелинеарност наратива, ритам, дисање које се претвара у невербализовани вокал, у покрет, у енергију коју аниматор даје лутки, ткао је смисао и причу о наличју живота жртве коју сам желела да испричам. Лутка говори другим средствима, на другачији начин. *Она* (лутка, жена, жртва) *говори* без и једне значењски изговорене речи о нечем тако великом и важном, свакоме, на било ком месту, у било каквој ситуацији, а њен сценски израз је дубок, емотиван, зрео, и задивљује својом моћи да допре до свачијег срца. Јер лутка као медиј је снажно средство којим глумац-аниматор допире до сржи гледаочевог бића, те ова врста театра управо зато почиње тамо где је чак и живи драмски театар немоћан. А причу о трауми насиља, као и значају изласка из ње, немогуће је говорити речима које су организоване идеологијом поретка који ствара исто то насиље.

Пишући овакву врсту театра, као драматургу није ми био проблем да пишем сценарио, неку врсту предлошка за оно што ће се дешавати на сцени. Баш као што је својевремено објашњавао Бранислав Крављанац: „Велика је штета што наша драматургија егзистира готово искључиво у форми комада што се за позориште лутака као уметност визуелно пластичног израза, као уметност игране а не говорне речи не пишу сценарији, и то за одређене пројекте и одређене редитеље и глумце. Поред великих могућности које по правилу пружају за реализацију, сценарији носе и посебну драж непоновљивости“¹. Такође, било ми је јасно да ће оваква драматургија повући и редитељски поступак као нераскидив процес. Сам однос режија–драматургија у луткарству веома је добро окарактерисао В. Стефанов када је рекао да се луткарство као квалитет драматургије истински реализује тек у представи. Бивајући свесна свега овога, писала сам пројекат чија прича је морала да исказе шта има свим средствима осим одређеним значењима речи које су понајвише издале женско тело и глас. Свако ко је прошао било какво насиље у свом животу или му сведочио, и зависио барем на тренутак од институција врло добро зна да су речи у облику изјава и исказа о томе „шта се догодило“ не само немоћне, већ се вешто користе управо против жртве. С друге стране, природа луткарског театра, његова драматургија, најприроднији је пут да се исказе све оно што се жени дешава, баш зато што је парадоксално, апсурдно, телесно, комплексно. Луткарска драматургија, као ни лутка, не трпи реализам, рационализацију и буквалну употребу, а самим тим ни злоупотребу речи.

У *Она говори*, вокализација је невербална, постоји и прича, али не у класичној форми. Односи постоје на много нивоа: између аниматора и лутке, лутке и гледалаца, аниматора и гледалаца, лутке и сенки, аниматора и сенки, и коначно аутора са свим што се догађа на сцени. Идентификација и катарза остварују се на нивоу који није рационалан, па тако истински пролазимо с јунакињом њену трајекторију, чак и ако то није била наша намера – дистанца је немогућа.

Наравно да драматургија постоји без вербалне комуникације. Сценарија се пишу за филмове, комаде, видео-радове који из одређених разлога немају дијалоге, немају ниједну изговорену реч. Драматургија је однос између делова унутар целине која функционише по одређеним драмским правилима, она је начин како ће се испричати нека прича, постизање форме којом се



Фото: Позориште

¹ Крављанац, Бранислав, *Неки токови наше савремене луткарске драматургије*, Бугојно, 1979.

долази до одређеног значења у драмској уметности. Тако је било и с овом представом. Речи постоје, али нису део вербалне вокализације. Оне су један од елемената представе.

У манифесту овог пројекта стоји: „Драматургија ове врсте трауме (која се тиче последица вишемиленијског насиља над женом у небројеним облицима и која се до те мере подразумева да саму себе пориче) никада није могла ни приближно довољно да се исказе, нити сагледа, кроз речи. Није могла и никада неће моћи, да користи говор, тј. вербално артикулисани говор, као свој семиотички систем. Сам језик је средство патријархалног система. Губимо превише и не успевамо да се с(нађемо). Немогуће је да кроз говор сагледамо целину која је веома комплексна и врло болна. Али зато драматургија ове врсте трауме може да користи покрет, дах, невербалну вокализацију и говор тела како би се сагледала целина и наметнуо исказ који захтева да буде перципиран свим чулима и на свим језицима ове наше вавилонске патријархалне цивилизације. Тада, испресецани фрагменти осећања и доживљаји постају и наши, преплићу се и настаје повезивање изолованих доживљаја и догађаја у целовито искуство.

Ова драматургија трауме насиља над женом најближа је по својој природи изражавања луткарској драматургији. То истражујемо. А синтеза свих доживљаја биће заједничко, позоришно, катарзично искуство. Ма колико дубоко индивидуално (лично), ово је у потпуности универзално искуство.

А то може да издржи само лутка...”

* * *

Кренуле смо с радом на пројекту *ОНА ГОВОРИ: Невербална комуникација у луткарској драматургији и анимацији – позоришни пројекат о насиљу над женама*. Представа је првобитно замишљена тако да користи три лутке и сложенију причу. Како Министарство Републике Србије није доделило средства овом пројекту прошле године, развиле смо прву фазу пројекта с једном јунакињом. Некако тихо, људски, тема је почела да нас усисава у себе, разговарали смо са жртвама, присуствовали смо њиховим терапијама, пратили трибине и разговарали са стручњацима. Учили смо кроз шта пролази тело и како то показује. Учили смо како се телесно пролази кроз ослобађање од трауме путем различитих техника. У овим нашим истраживањима, осим што смо много тога научили и пронашли стручне сараднике за овај пројекат, сусрели смо се с чињеницом да је интересовање за ову тему огромно и ангажман је потпун (жене и мушкарци подједнако!), и свако има неку личну везу с овом пошастом, директно или индиректно. Апсолутно нико није равнодушан. Све више смо сазнавали од других и с другима, те смо добили сву ону подршку која је кроз институције и корпоративне друштвено-одговорне стратешке маркетиншке циљеве изостала.

Она говори почела је да се материјализује, добила је своју јунакињу, лутку, коју је креирала Зорана Милошаковић према свом облику. *Она говори* суочила се с дискурсом чији се механизми чине потпуно природни и у којима учествујемо: прећутно, добровољно, пасивно или активно. Било је потребно направити „шум” у овим наизглед природним механизмима, који доводи до nelaгоде и коначно ослобађања. Користећи лутку, позориште сенки, покрет, дах и невербалну вокализацију, створиле смо посебан вид театра који ће до сржи инволвирати гледаоце.

„Она”, лутка, жртва која интерагује с друштвом, са институцијама, с публиком, с аниматорком Зораном Милошаковић (чак и са мном као аутором који се *споља* меша у наратив њеног живота) у представи је један аспект нас самих. Она је и сви ми заједно. Лутка је комбинованом техником спојена с аниматорком, која је такође учесник догађаја. Овакав концепт избацује публику из зоне комфора и указује на нераскидиву везу не само ликова, аниматора, већ и свих нас, с овим проблемом. Кроз лик главне јунакиње пратимо од почетка до краја трајекторију трауме, као и излазак из ње док нас прожимају њен страх, паника, туга, огорчење, бес. Схватимо да смо учесници овог механизма. Штавише, аниматорка која је у сталном и амбивалентном односу с лутком се инволвира до тренутка када чак и она као човек пада од изнемоглости, а лутка је та која може да издржи све, па подиже на крају и свог аниматора. Она из *слабијег* прераста у *надбиће*. Долазимо скоро до хришћанске идеје да је у *мојој слабости моја снага*.

У првој фази рада на овом пројекту који смо успели да реализујемо, дошли смо до значајних открића не само на нивоу катарзичног дејства које има оваква представа на гледаоце, већ и у смислу доприноса који има у оквиру струке и луткарске уметности. На првој истраживачкој фази пројекта радили су стручни сарадници: Саша Латинковић (сценски говор и сценски покрет), Борис Чакширан (сценски покрет), Драгана Ивановић (психотерапеут и стручњак за ЕМДР технику) и Сандра Јаковљевић (правник и адвокат). Помоћну анимацију – позориште сенки као вид још једне врсте невербалног театра – реализовали су: Горан Поповић, Жељка Мандић, Биљана Михајловић и Љиљана Живић (глумци-аниматори, иначе чланови ансамбла Позоришта лутака „Пинокио”).

Захваљујући чињеници да су пројекат подржали Градски секретаријат за културу, Позориште лутака „Пинокио”, УДУС, људи из наше струке, као и струка које се тичу психолошких и правних аспеката овог проблема, прва фаза пројекта је премијерно изведена 11. 12. 2023. у Позоришту лутака „Пинокио”. Циљ је био да представа подигне свест о овом проблему на нов и неочекиван начин, а у уметничком смислу да истражује изражајне могућности луткарске уметности у драмском театру за одрасле (невербална комуникација у луткарској драматургији и анимацији с нагласком на невербалну вокализацију, истраживање односа аниматор–лутка у савременом луткарству). Али оно што је уследило превазилази све што смо могли да очекујемо или пројектујемо као некакав циљ. Одзив јавности је био много интензивнији од свега што смо очекивали. Друге такозване осетљиве групе, као што су ЛГБТ, млади и старије особе, показале су снажну интеракцију с пројектом због, како кажу, „универзалног начина приказивања осећања жртве насиља”, о чему су нам самоиницијативно писали месецима. То је било нешто можда најзначајније. Медијски пројекат је био веома пропраћен, имали смо гостовања и разговарала сам о пројекту с многима. Уз чврсто веровање многих да ћемо успешно завршити пројекат, *Она говори* позвана је одмах након премијерног приказивања прве фазе на гостовања и на фестивале. „Унима” центри из различитих крајева света послали су нам писма подршке и позиве у жељи да заиграмо представу где год је могуће.

Како је план да ова представа игра, нарочито да допре до оних којима је најпотребнија (што природа овог театра омогућава чак и кад сценских и других услова за то нема), а и због постигнутих резултата, била сам приморана (поред тога што ми је то посао) да аплицирам још једном код Министарства за културу Републике Србије, овај пут за завршетак пројекта како би представа могла да има свој самосталан живот. Презентовани су детаљан извештај о послу који је завршен, резултати истраживања, мерљиви резултати о томе шта је пројекат постигао, буџет (колико новаца је прикупљено и на шта је употребљен, колико недостаје и прецизно за шта), медија клипинг, званични дописи „Унима” центара из других земаља упућених нашем министарству, као и позиви луткарских сцена у земљи. Министарство културе Републике Србије, званично након девет месеци чекања (које је подразумевало све апликанте, не само нас), по други пут није одобрило овом пројекту било какву финансијску подршку кратким образложењем да није у довољној мери иновативан, да није економичан – да нису обезбеђени додатни извори прихода (иако не само да су обезбеђени, већ је већим делом пројекат реализован, што је јавно приказано), као и да није усклађен с циљевима и приоритетима конкурса.

Дивна СТОЈАНОВ
Драматуршкиња, Нови Сад

РЕГИОНАЛНЕ ЦРВЕНЕ КАПИЦЕ

ЛУТКАРСКЕ ПРЕДСТАВЕ ПО МОТИВИМА ЦРВЕНКАПЕ
У НОВОМ САДУ, БАЊАЛУЦИ И ВИРОВИТИЦИ

Инсценација познатих, традиционалних бајки отвара полемику да ли и до које мере би их требало осавремењивати. С једне стране, измене и адаптације бајки посматрају се као парадокс „Тезејевог брода“. („Ако заменимо све делове брода један по један, да ли је то и даље исти брод с почетка“, односно, ако изменимо мотиве и елементе бајке, да ли је то и даље почетна бајка?) Скретање с пута често није благонаклоно прихваћено уз аргумент да нас бајке уче универзалним и ванвременским истинама – да добро побеђује зло, да се врлина, труд, вештина, херојство исплате. Иако су ово исправне и моралне лекције, перпетуирање патријархалних матрица, пасивни женски ликови, кажњавање радозналости, антропоцентричности и слично остају упитни. Ту је, дакле, често по страни грчевито држање аутора за патријархалне вредности и раскорак у односу на друштвене промене. На Округлом столу Фестивала „Мали Јоаким“ у Ужицу, након представе *Пепељуга* нишког позоришта лутака, отворена је и полемика и изнети аргументи позоришних стваралаца да је у средишту страх од изневеравања очекивања деце, односно да деца очекују естетику познатих Дизни анимираних филмова. Уверена сам да деца немају таква очекивања, већ одрасли – редитељи и васпитачи. Штавише, било би корисно да се покаже спектар начина на који једна прича може да се исприча. Или Шилеровим речима: „Уметност не треба да удовољава укусу публике, већ да га обликује“.

Бајка, као и свака друга прича, рефлектује домете, уверења и потребе друштва у датом моменту. Стога треба имати на уму да ми познајемо ону верзију бајке каква је прича била када је записана. Дакле, познајемо их у облику у којем су биле потребне заједници тог доба. Заједница се мења, па је логично да се мењају и приче. Зато на супрот првој струји мишљења други позоришни аутори, пак, бајку посматрају као полигон за осликавање данашњег света, оквир у који се уносе савремени друштвени проблеми и као простор у којем се они могу решити. Оне обухватају дубоке културне контрадикције, стварајући оно што је Клод Леви-Строс назвао „минијатурним моделима“ – приче које изостављају сувишне детаље како би нам представиле основне страхове и жеље, сирово уместо обрађеног, да тако кажемо. Теоретичарка бајки Марија Татар сматра да је најбржи начин да се она убије јесте да се прогласи за апсолутну истину, да се њен наратив посматра као *уклесан у камен* и да се забрани свако њено мењање. Бајке не припадају фиксном књижевном канону, већ су део „великог лонца прича“ који се прилагођава културним и друштвеним променама. Она верује да је способност бајки да се прилагоде савременом контексту управо оно што осигурава њихову дуговечност и чиме обезбеђују своју релевантност за различите генерације и културе. Актуелизација приче, важно је напоменути, не треба да долази спољним средствима. Не треба причу *пакovati* у амбалажу новијег датума, већ једноставним драматуршким прилагођавањима, без промене парадигме приче, њене суштине и поенте, приближити актуелним животним околностима. Како користе магију не да би превариле или заварале, већ да би нас подстакле да замислимо „шта ако?“ или да се запитамо „зашто?“, што је почетак сваке филозофске мисли, бајке су вечне и ништа их, а најмање драматуршке интервенције, не може угрозити.

Како ће се овај текст фокусирати на инсценације *Црвенкапе*, осветлићемо кратку историју девојчице с црвеном капом и њеним сусретом с вуком. Научник Грејем Андерсон увиђа прве корене ове бајке у легендама из старе Грчке и Рима, где се девојка девица приносила као жртва злонамерном духу одевеном у вучју кожу. Барбара Еренрајх указује да је Црвенкапа део наратива који су се преносили да припреме људе на блиски сусрет с дивљим животињама. Најраније верзије говориле су о одбрани човека од звери. Паул Деларуе записао је према усменом предању *Причу о баки*, где девојчица на путу до Баке наилази на вука који је заведе. Вук јој у Бакиној кући послужује месо и вино који су заправо Бака и њена крв, а девојчица леже у кревет с њиме. Касније, бајку су лишили бруталности и вулгарности. У верзији Шарла Пероа, нама данас најпознатијој поред записа браће Грим, девојчица је несвесна опасности од животиња, јер људи тог доба више нису имали толико честе сусрете с дивљином, те је метафора о Црвенкапи постала прича о послушности и опасности које вребају. Нил Гејман је у књизи *Океан на крају стазе (The Ocean at the End of the Lane)* написао: „Деца користе заобилазне путеве и скривене стазе, одрасли иду главним путевима и обележеним стазама“, и она може послужити као мотив за преиспитивање важности лекције о послушности и радозналости у данашње време. Причамо приче које су нам потребне. *O tempora, o mores!* Или, боље речено, у овом контексту – о времена, о бајке!



С. Латинковић по мотивима Ш. Пероа и браће Грим, *Црвенкапа*, режија: Саша Латинковић
Позориште младих, Нови Сад, 2024.
фото: Позориште



По мотивима Ш. Пероа и браће Грим, *Црвенкапица*,
режија: Људмила Федорова
Дјечије позориште Републике Српске,
Бања Лука, 2023. фото: Позориште



С. Лустиг, *Бајка сва од шећера*, режија: Сара Лустиг,
Казалиште Вировитица и Градско казалиште
„Јоза Ивакић“, Винковци, 2023. фото: Позориште



Након претходно изреченог, анализирао би се три одлична и потпуно различита приступа *Црвенкапи* који ничу из записа браће Грим и Пероа, драматизацијом се обликују и постављају на три регионалне сцене. Прва је *Црвенкапа* у режији Саше Латиновића у продукцији Позоришта младих у Новом Саду. Ово представа је, могуће, за многу децу први сусрет с позориштем и тако су аутори приступили и визуелном идентитету и наративном делу. Прича је остала верна свом оригиналу с једним, комичним, савременим твистом на самом почетку. Мотивација Црвенкапе да сама оде код Баке резултат је прекомерно протективне мајке, тзв. хеликоптер родитеља (термин који означава приступ родитељству који је исувише заштитнички и родитеља чије инволвирање у дететово одрастање прераста у контролу над дететом). Мајка верује да Црвенкапа не уме ништа сама да уради и она ће јој помоћи у свему. Девојчица одлучује да покаже свој интегритет и демонстрира зрелост тако што ће сама отићи у шуму. Представа тако постаје вишеслојна и васпитна не само за децу, већ и њихове родитеље. На премијерном извођењу девојчица у гледалишту викнула је, схвативши ситуацију на сцени: „Па, мама, ово си иста ти“. Тотал дизајн (сценографија, лутке и костим – Милица Грбић Комазец) се ослања на колорит, облике, материјале Монтесори играчака и уопште Монтесори методе (принцип који васпитање схвата као слободу детета да развија своје стваралачке снаге). Тако су се сценографија, лутке и прича о самосталности детета и поверењу родитеља у дете изванредно испреплетали. Путања којом Црвенкапа иде асоцира на мапу и ГПС систем који прати јунакињино кретање. На свом путу протагонисткиња сусреће зеца, јежа, славуја и сваки од њих, осим што стимулише напредак главне радње, говори о важним лекцијама – да се не стидимо да будемо аутентични, да помогнемо онима којима је помоћ потребна. Музика у представи (композитор Данило Михљевић, ауторка сонгова Мирјана Раствојић) је налик фином ткању које подупире идеју комада. Стихови уводне и завршне песме „Дете је дете, по мери својој / И када лута, правца се држи“ сугестивни су, а наслањају се и на цитирану мисао Нила Гејмана. Глумачка екипа веома је мудро одабрана (Ксенија Митровић, Марија Тодоровић, Алекса Илић), јер показује изузетну вештину анимирања лутке и певачке способности, могућности трансформације. Дивна је помисао да је некој деци ова представа прва коју гледају у животу, јер значи да ће завољети позориште.

За оне који већ имају помало гледалачког искуства постављена је *Црвенкапица* на сцени Дјечијег позоришта Републике Српске. Редитељка Људмила Федорова такође је као основу своје луткарске представе користила бајку Шарла Пероа и браће Грим. Док је претходна *Црвенкапа* камернија, *Црвенкапица* започиње грандиозније. Федорова поставља пролог у пекари где се месе кифлице за Баку и причају приче. Од самог почетка редитељка инсистира на духовитости реплика, које темељи на стереотипима (стари људи кукају, боје се промаје...). Мотивација за Црвенкапин самосталан одлазак је презаузетост мајке на коју је пао терет бриге о дому. Најрадикалније одступање од познатог наратива је лик Баке, ведрога духа, симпатично нестрпљива, и која ће сама ускочити у Вуков стомак мењајући тако познату парадигму односа жртва–насилник. На крају Вук одлази из Бакине куће некажњен, јер му је довољна казна што ће остати гладан. Редитељка на неки начин сугерише да лоше дело не мора увек бити строго и насилно кажњено. Сценографија и лутке (Андреј Запорожски) шарених, ведрих боја подсећају на играчке за децу и делују изузетно блиско искуству детета. Анимација лутака доведена је у *Црвенкапици* до перфекције (Душко Мазалица, Александра Спасојевић, Свјетлана Андрић, Александар Бланић, Зорана Шуман, Драгана Илић, Никола Милаковић). Неколико глумаца оживљава једну лутку, чиме се осигурала прецизност и уверљивост сваког покрета. Осим што *Црвенкапица* формира добар естетски укус код најмлађе публике, она нуди и духовитију, раздраганију интерпретацију бајке и њених карактера.

Последња је фантастична и бескрајно духовита представа *Бајка сва од шећера* редитељке Саре Лустиг, настала у копродукцији Казалишта Вировитица и Градског казалишта „Јоза Ивакић“ Винковци. Лустигова је најдаље отишла од основне приче, иако су сви ликови и основа бајке сачувани. Представа полази од идеје да сви у публици знамо збивања у *Црвенкапи* и да нам ова представа вероватно није прва *Црвенкапа* коју гледамо у позоришту. Редитељка уводи лик наратора, коме чујемо само глас и који је ту да се побрине да се сви познати догађаји десе и то својим познатим редом. Све иде по плану, али Вуку је овај пут, међутим, дозлогрдило да буде зао, да га деца мрзе и да заврши на дну бунара. Он само жели да једе слаткише, да не буде у мраку јер га се боји и да буде вољен. Несташна и храбра Црвенкапа која је унапред свесна своје судбине ипак жели да испуни своју мисију – едукацију деце да не смеју да лутају шумом, због чега је љута на Вука и тера га да поступа по правилима бајке. И не само да је Црвенкапа нервозна, него је и Бака забринута за кашњење радње у причи. До сада је већ требало да буде поједена, а Вук није ни пришао Црвенкапи. Драматуршки гледано, драматизација Саре Лустиг је феноменална у својој иронији, поигравању с предодређеном судбином и бунтом негативца. Метатеатралност је ретка у позоришту за децу, а она је успела не само да је доследно спроведе, већ и да се нашали и забави публику. Вук који не жели да буде део бајке и Црвенкапа којој је постојање бајке једини доказ сопственог постојања мире се уз схватање да нико није ни само добар или само зао, да је људска тј. вучја природа сложенија. Црвенкапа уверава Вука да је потребан деци да науче важну лекцију о непромишљеном понашању, брзоплетим непромишљеним одлукама које могу имати озбиљне последице. И овде, више глумаца (Силвија Шваст, Горан Вучко, Никола Радош, Матео Пшихистал) анимира једну лутку (сценографија и дизајн лутака Марио Томашевић), те је сваки корак и покрет беспрекорно изведен. Глумица Моника Дувњак створила је одсечну, одлучну, тврдоглаву Црвенкапу, чак на трагу и манипулативне у расправи с Вуком, али изнад свега раздрагану, разиграну и паметну.

Латиновић, Федорова и Лустигова доказали су како иста прича може да се тумачи, модификује на различите начине артикулишући поруке које су нам у садашњости потребне. Све три представе задржале су основе приче, али се нису бојале да размаштају ликове, да ослушкују потребе деце и родитеља. Такође, три луткарске представе показале су велику умешност глумаца-луткара у нашем региону и успешност луткарских редитеља (Латиновић, Лустигова) који су израсли из глумачког заната. Ако нас је Црвенкапа ичему научила то је онда да нас храброст може одвести у непознате, али плодноне пределе.



Љиљана ДИНИЋ

Кустоскиња, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад

ЛУТКЕ КОЈЕ ЖИВОТ ЗНАЧЕ

Ана Јанковић, *Лутке које живот значе*, Позориште лутака „Пинокио“, Београд, 2024.

Свака публикација која се тиче луткарства, било да му приступа с теоријског, историјског или неког другог аспекта, с обзиром на то колика је реткост на српском језику, представља својеврсну посланицу заинтересованој публици. Ова издања свакако сведоче и о великом ентузијазму и, имајући у виду количину и доступност грађе, спремности на напоран посао оних који га се лате.

Позориште лутака „Пинокио“ обрадовало нас је монографском публикацијом посвећеном једном од значајнијих стваралаца српске луткарске сцене, па и оне регионалне, Живомиру Јоковићу. Драматуршкињи Ани Јанковић, ауторки монографије „Пинокија“, логично је поверен и овај задатак, јер историјат тог позоришта неодвојив је од животног пута Јоковића и обрнуто.

Публикација има тврде корице, формат је 17 x 24, а обим 144 странице. Обилује црно-белим и илустрацијама у колору.

Текст је подељен у двадесет целина. Почиње, уз својеврсни предговор *Зашто ова књига*, детињством Јоковића, а завршава се пописом његових режија и награда, као и белешком ауторке. У сећањима сарадника и пријатеља, кроз поглавља *Јока* и *Ансамбл значи заједно*, написаних циљано за публикацију или преузетих из неких ранијих, читамо сонет Предрага Бјелошевића, успомене Србољуба Лулета Станковића, Едија Мајарона, Александра Поповића, Јордана Тодорова, Љиљане Живић, Марте Ароксалаши, Славча Маленова, Бошка Бошкова, Слободана Марковића, Сташе Прибаковић, Николине Георгијеве, Радослава Грајића, Неле Николић, Жељке Мандић, Амеле Вученовић и Александра Ткачова.

Врло вешто, пратећи и животни и професионални пут Живомира Јоковића, ауторка паралелно бележи сегменте позоришне историје (не само луткарске) на територији читаве бивше Југославије, а нарочито институција које су настале или опстале захваљујући баш њему. Тако нас она, између осталог, води од 1963. и путујуће трупе „Биберче“, преко путујуће трупе „Пинокио“ до истоименог градског позоришта које и данас постоји. Овај преглед, поред друштвено-политичких околности, административног лавиринта, пружа увид и у оно најинтересантније, а то су репертоарска усмерења, сарадници, фестивалски живот представа и уметнички домети.

Живомир Јоковић сматрао је фестивалске размене изузетно значајним за развој позоришне уметности. Кроз поглавље *Фестивалски инстинкт* сазнајемо о фестивалима на територији бивше државе и то све кроз Јоковићево уметничко учешће у програмима, али и кроз његову оснивачку иницијативу (Фестивал дјетета у Шибенику, Бугојанско бијенале, Сусрети професионалних позоришта Србије). Распадом државе, смањен је и број фестивала. Један од оних који је био најактивнији и најзаслужнији за настанак нових, „домаћих“ је баш Јоковић. Тако на његову иницијативу настају фестивали у Суботици и у Котору.

Посебно интересантан је историјат фестивала у Крагујевцу, где сазнајемо да је Јоковићев сан, будући да од Београда до Ниша није постојало позориште за децу, да свом родном Крагујевцу подари позориште. То није ишло глатко, те предузимљиви и домишљати Јоковић оснива фестивал из ког ће убрзо настати и позориште. Реч је о фестивалу „Златна искра“ и Позоришту за децу и младе у Крагујевцу, који тренутно заузимају значајно место у самом врху домаће луткарске сцене.

Његова борба за институционализовање луткарског позоришта огледала се и у инсистирању на успостављању формалног образовања за луткаре. Тако део *Формално образовање у луткарству у Србији* бележи мање или више успешне покушаје у том смеру у којима је и Јоковић учествовао.

Можда и најинтересантнији део, по обиму скромнији у односу на друге сегменте, говори о позоришној естетици Јоковића, о његовом виђењу луткарске уметности кроз дела која је остварио. У поглављу *Епика и класика међу луткама: „Смрт мајке Југовића“ и смрт Југославије* обрађена је Јоковићева потреба да лутком изрази велика дела домаће епске књижевности (*Смрт мајке Југовића*, *Косовски бој*, *Женидба краља Вукашина*), али и дела светске књижевности (Толстојева *Прича о коњу*), односно његово стремљење да изађе из оквира класичних бајки које су већински чиниле репертоар луткарских позоришта код нас. И овај сегмент смештен је у друштвено-историјски контекст.

Пред нама је у сваком смислу интересантно штиво, изузетно значајно како за изучавање лика и дела Живомира Јоковића, тако и за историјат домаћег луткарства.



ГЛЕДАЈУЋИ КРОЗ ПРОЗОРЕ НОБИ

31. МЕЂУНАРОДНИ ФЕСТИВАЛ ПОЗОРИШТА ЗА ДЕЦУ У СУБОТИЦИ, 22–27. СЕПТЕМБРА



Авантура у одевању, режија: Рита Гоби, Плесна трупа „Гоби“, Мађарска, 2023, фото: Фестивал

Узбудљиво је када почне Фестивал позоришта за децу Суботица, па и пре њега. Септембар је, гости пристижу, на улицама је још увек довољно светла, сунца, па и лета, иако је оно календарски већ на измаку. Стари познаници радују се новим сусретима, док они који никад нису били радознано разгледају. Топла. Таква је фестивалска атмосфера коју својим осмесима на првом месту диктирају Ева Зрнић и Илија Татић, главни организатори из Отвореног универзитета Суботица.

Следи уручење награда „Мали принц“. Заиста поносни добитници су Лука Кеџман и Јарослав Антоњук, добро позната фестивалска лица. Награду за театролошко промишљање „Отон Томанић“ добила је Ева Томашевска. Још разлога за радост прве вечери. А онда, о томе сам већ писао, деца вриште од узбуђења. Једно се расплакало. Осмехујем се. Фестивал је почео!

Копачи злата Позоришта „Цвикау“ из Немачке су представили нову технологију, такозвану виртуелну реалност, у служби позоришта. Прича приказује дружину из праисторије, која се угнездила на прелепом месту и ужива све док не почну да је муче и савремене људске бољке – похлепа и конкуренција. Након одгледане представе (за коју се стварно може употребити глагол одгледати, јер је публика видела нешто што је снимљено, а не живу изведбу), уприличен је разговор с публиком. Сећам се питања Ерике Хјуз, професорке Универзитета у Портсмуту (Енглеска), учеснице Форума за позоришна истраживања: „Како се то одразило на ваш даљи рад у позоришту?“

Представа *Кути* Позоришта „Триктрек“ из Естоније потпуно је супротна *Копачи злата* из Немачке. Њен „трик“ заснива се на древној позоришној вештини да помоћу „штапа и канапа“ представи све оно што се жели, на улици. Извођачи су одевени као ренесансни путујући глумци и представа им је с тематиком из одговарајуће ере – борба за замак.

Змак је ручно прављен и заиста је ремек-дело занатске вештине. Минијатуран (укупно можда један и по кубни метар запремине), садржи све што чини један замак – подграђе, бедеме, куле, а креирана је и унутрашњост на расклапање, са занатским радњама, балском двораном и ложама за највише припаднике друштва. Змак је и насељен, а његовом популацијом рукују глумци, анимирају је, понекад чак и сами излазећи испред и одигравајући најзначајније партије борбе. Кути су лоши момци, музика је хеви-метал, а добро (у виду идиличног живота замка) на крају побеђује.



Представа *Играј се са мном!* Дечјег позоришта Суботица представља родитеље као краљеве и краљице, а свако дете као принца. Ауторски трио Тамаш Олах, Марта Береш, Андреј Бока пропитује колико родитељи треба својој деци да граде куле и градове, а колико је драгоцено само време проведено с њима. Најдрагоценије у представи је заправо шоу двоје глумца, Бјанке Хорват и Чабе Кемивеша. Они играју мајсторе који су попут шепртља баш насмејали публику и учинили естетику представе налик на слепстике Чарлија Чаплина.

Познату Пушкинову *Бајку о рибару и рибици*, у којој се рибаревој жени буквално може изрећи она „Пази шта желиш!“, извело је Позориште лутака Ниш. Глумица Александра Павловић је блистала водећи рибицу у свету воде као свету слободе. Многи други аспекти представе нису баш исијавали промишљеношћу, па је остало празно централно питање – зашто би данас једну жену приказали као непоправљиво злу.

Има она помало луда песма Рамба Амадеуса „Да се питам ја би' посекò све шуме / и за украс посадио од трактора гуме! На таквој једној слици, а не пошалици, почива прича представе *Зелена гора* Миле Машовић Николић, у режији Бранка Илића (НВО театар младих Црна Гора). У њој се поставља питање вреде ли све наше инвестиције једног дрвета, једног извора воде. Односно, поставља се питање урбаног загађења природе, проширења зоне градова ван сваке мере, као и манипулације инвестицијама на рачун сиротиње.

Веома живописно делују текст, режија и глумачка игра. Деца у публици су фантастично реаговала и, утисак је, мало подигла борбени дух против свеопште пластичне акомодације.

Рита Гоби из Мађарске извела је своју верзију Пипи Дуге Чарапе, девојчице која се у јутарњој рутини облачења развлачи и растеже, док скоро не закасни у школу. *Авантура у одевању* Рите Гоби је заправо фантастична игра покрета, па чак и плеса. Уједно, док се игра облачења, ова уметница анимира и бројне објекте из гардеробера, све док и шал, капа, рукавице не постану прави мали живи људи на сцени. С примесам артпурлартизма, ова представа је чисто уживање.

Праљуди Позитивног позоришта из Чешке још је једна представа о нашим прецима, како их замишљамо на основу археолошких налаза. Позоришна анимација пуна духа игре, каква је ретка на ТВ каналима попут Дискаверија или Националне географије. Представа има нагласак на материјалима (камен, крзно, дрво...), као и на елементима (вода, ватра...). У школама, ово би била фантастична лекција, која би деци на најлепши могући начин дочарала предмет сналажења у природи и примарних инстиката. Могло би се рећи и то да у доброј мери подсећа на *Прадевојцицу* Народног позоришта „Тоша Јовановић“ из Зрењанина, само што није толико драматуршки и сценски развијена.

Ретке су прилике да се види аутентично позориште лутака какво је некад било. Заправо, када је реч о позоришту сенки, онда оно блиско оригиналу, са Оријента. *Ченгиз Осек* из Турске то јесте. Њихов Карађоз има обресе (ево праве прилике да се поново једна реч употреби у свом пуном потенцијалу) оригинала, не само на платну, као сенка, него и у погледу прангијастих звукова, као и драматургије представе, њене наративне и значењске грађе. *Чаробно дрво* тако сво трешти и пуца од начина на који се Карађоз представљао. Ако сам добро запамтио, прво иде призивање његовог антагонисте Хаџивата, затим расправа, онда акција која је неки вид казне и поновни сусрет тандема, током финалног разрешења свих дугова.

На 31. међународном фестивалу позоришта за децу Суботица приказана је још једна представа позоришта сенки. *Мајмуница Симона* Позоришта „Гуштеров осмех“ из Шпаније причу о једној ноћи и њеној боји, животињама које се окупљају у џунгли, приказује и другим изведбеним техникама, графоскопским пројекцијама и живим наступом глумице у директној комуникацији с публиком, додајући традиционалној вештини позоришта сенки и савремене димензије. Права штета је што су обе ове представе, *Чаробно дрво* и *Мајмуница Симона*, остале ускраћене за превод, тако да није било могуће још више се повезати с њиховим садржајем и дометима.

У завршници Фестивала, публика је имала прилике да види две Црвенкапице. Једну из Бањалуке, другу из Вировитице. Сва бивша деца из бивше Југославије знају колику је популарност уживала ова позната бајка, тако да је избор селектора само потврдио колико нам је још увек блиско заједничко наслеђе. О практично истом језику да не говоримо. У представи из Бањалуке Дјечијег позоришта Републике Српске (Босна и Херцеговина), редитељка Људмила Федорова је смислила да Црвенкапи да контекст приче из пекаре, где се справљају најукусније кифлице са џемом. Драматуршка обрада је веома смела и на моменте духовита, без обзира на развијање значења. Тако се у једном нивоу приче истиче значај лутања за развој личности девојчице, науштрб поштовања ауторитета, док на другом месту игра баке постаје слепстик, због флашице алкохола која нам је дискретно проказала омиљено занимање старице којој ни појава страшног вука не може да поремети расположење.

Сара Лустиг у *Бајци свој од шећера* Казалишта Вировитица из Хрватске потпуно је преобликовала свет познате бајке. Већ сам ко зна колико пута писао и о томе да је за театрологе и критичаре, па и публику која сагледава домете позоришне уметности, веома zgodно кад се у програму дају упоредити две различите верзије једног полазног текста. Црвенкапа и Вук Саре Лустиг успостављају нове нивое разликовања добра и зла, док се најстарији лик бајке испоставља као највећи негативац, у правцу ригидне нацак бабе девојке. Језик бајке померен је на свакодневни ниво, иако се током Фестивала, у раду Форума за позоришна истраживања, могло чути како није ваљан сваки такав поступак, схваћен као уступак. Овде је ипак било вредно видети неке помаке у погледу психологије глади, кад је у питању Вук, као глади за љубави. Глумци Моника Дувњак и Силвијо Шваст, својим гласовима и техником анимирања првенствено Црвенкапе и Вука, успели су веома живописно и динамично да представе жељени резултат.

Чудесну позоришну бајку могла је да види публика гледајући представу *Не чекај ме* Вере Розанове (Позориште „Снег на трепавицама“, Француска), проглашену најбољом од стране жирија. Нагласивши све сараднике који су јој помогли у остварењу овог изузетно медитативног аудио-визуелног дела, ауторка је после извођења публици открила да је за њу био веома значајан баш један ранији боравак у Суботици. То је додатно потакнуло машту да се прича о томе где се налазимо ми док наши домови гледају кроз прозоре ноћи – поетски срочен сиже представе.

Оваплоћено у конкретну радњу, визију живота једног дечака који среће другог на ониричном путовању Вера Розанова је представила анимирајући лутке, управљајући сценографијом која се претварала од куће у облаке, од облака у подруме и таване наше психе. Све време успевала је да, осим на изворном француском, дијалог представи и на српском језику. Захваљујући њеном сугестивном гласу и добром тајмингу за кратке преводе-сажетке, то уопште није кварило позоришну магију.

Нисам сигуран колико је појам дома и потрага за осећањем припадности припадна узрасту шест плус којем је представа намењена, али сигуран сам да је њихов живот представом био богатији за контакт с нечим веома лепим и дубоким. То се могло осетити у сали, готово физичким чулима.

Сенка је, а не завеса пала на 31. међународни фестивал позоришта за децу Суботица. Дугогодишњи селектор Зоран Ђерић више није с нама. Вест о његовој смрти пристигла је пре писања овог текста, а после Фестивала. Имао се рашта и родити.



Ева ТОМАШЕВСКА

Театролошкиња, Бјелско-Бјала

ТЕЖЊА КА МОДЕРНОМ

БАЊСКА БИСТРИЦА, БЈЕЛСКО-БЈАЛА, 2024.

У данашње време одредница изградње фестивалских програма је тежња ка модерном (шта год то значило). То је било видљиво на овогодишњим издањима фестивала у Бањској Бистрици (Словачка), као и у Бјелско-Бјали (Пољска). Мешање разнородних средстава изражавања, прекорачење жанровских граница и прожимање стилова, чини се, означава правце савременог луткарског позоришта.

На програму програму пољског фестивала често се налазе и продукције уличних позоришта. Овога пута биле су то две представе: живописна и „потпуно еколошка“ представа с великим луткама животиња – *Циркус Тарабумба* чувеног пољског позоришта Клиника лутака и *Upside Down* немачког Театра Титаник, која унутар седам метара високе лопте – метафоре света – комбинује вертикални плес, кинетичку уметност и видео-пројекције.

У Бањској Бистрици била је необично важна његова политичка ангажованост, овога пута изражена геслом „Слобода је уметност“. Свуда је у очи упадао плакат „KULTÚRNY ŠTRAJK!“ Та готовост на штрајк радника у култури у Словачкој повезана је с протестом против гурања културе на споредни колосек, против слабог финансирања, против давања позоришта на управу људима из политике који су без икаквих компетенција, као и у одбрану слободе стварања. Кулминација овог аспекта био је округли сто целокупне заједнице, уз учешће представника Европске комисије у Словачкој – „Café Europa“.

Не чуди зато поставка чак два комада заснована на текстовима нобеловке Светлане Алексијевич. Представа чешког позоришта Spitfire Company *Крај човека!?! Репортаже писане из кухиње* заснована је на различитим делима белоруске новинарке и писца, а дешава се у телевизијском студију, где двоје водитеља дају измишљене информације о рату у Авганистану, о катастрофи у Чернобилу, па чак и о Другом светском рату. Веома брзо водитељи излазе из својих улога и почињу коментарисати пропагандне информације речима обичних људи, сведока тих догађаја. Судар лажи с истином је поражавајући и открива трагедију човека, усамљеног у својој патњи и страху од смрти. На студијском столу, појављују се и тањира с храном. Посредством камера видимо мале људске фигуре које се даве у кавијару, гину згњечене шунком у желеу или изгарају у пепељарама залирене вотком. Та гротескна визија показује сву безнадежност људске судбине, увијене у политичке планове руских лидера.

Представа *Време second hand-a. Крај црвеног човека* с репертоара Позоришта лутака на раскршћу (Bábkové Divadlo Na Rázcestí) одиграна је речима. На темељу пројекције филма који приказује видике с разних страна света, различите особе су приповедале своје трагичне судбине. Инсценација је лишена додатних визуализација, што је засигурно требало да укаже на то да су презентоване ствари тако моћне, тако изражајне да им нису потребни никакви коментари. То је, ипак, проузроковало да је представа била једнодимензионална, напорна, а странцима тешко разумљива.

Појавило се такође и неколико представа из феминистичког угла, у које треба убројати *Ђерке покојног пуковника* према прози Кетрин Менсфилд Луткарског позоришта на раскршћу, *Хероине?! Позоришта Барка* из Брна, као и *Масарик(ова)* Позоришта у дроњцима (Divadlo na Cusku) из Оломоуца. Последња поменута представа смештена је између филма, позоришне репортаже и поетског позоришта, између глумачког и предметног позоришта. Нараторка је приповедала о жени Томаша Гарига Масарика, првог председника Чехословачке, названог „оцем независне Чехословачке“ и „председником ослободиоцем“, а затим личношћу из уџбеника историје. „О Т. Г. Масарику знају сви Чеси и Словаци, али о његовој жени Шарлот историја ћути“ – говори нараторка. Представа је стога откривање истине о улози коју је Шарлот одиграла у животу свог мужа и новонастале државе двају народа. Испоставило се да је та улога била значајна, пуна посвећености и напора, поднетих у самоћи, али подигнуте главе. Причу приповеда нараторка, позивајући се на сачувану архивну грађу и документарни филм који су снимили креатори представе (С. Волман, М. Вихналкова), а заснован је на разговору с јединим живим потомком породице Масарик Шарлотом (Карола) Котик. Све допуњује поетска игра с предметом – шкољка постаје тајанствени симбол, уместо шума мора у њој се чују шапати прошлости.

Представе засноване на откривању биографија историјских личности, истакнутих креативних особа, показале су се као значајан тренд на оба фестивала. У Бјелско-Бјали двоје јерменских глумаца потрудили су се да приближе Чарлса Буковског (Bukowski), једног од најпопуларнијих америчких писаца XX века. Помоћу лутака, предмета и пројекције испричана је прилично површна прича о уметнику који се бори с бруталним оцем, сиромаштвом, алкохолизмом и на концу са сексохолизмом. На крају, била је то ипак прича о љубави која извлачи из човека оно што је најбоље.

У Бањској Бистрици се група глумаца Малог позоришта (Male Divadlo) из Чешких Буђејовица бавила откривањем непознате биографије велике чешке сликарке и вајарке Ружене Заткове. У Чешкој је мало позната сликарка била повезана с футуристичким покретом и припадала је пионирима кинетичке уметности. Изузетно вешти глумци су се, у својој лудој сценској интерпретацији, директно позивали на конвенције дадаистичког Кабареа Волтер. Глумци су без церемоније користили публику за свој наступ, остављајући утисак да је Ружена негде у публици. У представи *Spaghetti Futurista!* тешко је говорити о средствима луткарског позоришта – појавила се само једна лутка и то је била, вероватно, најслабија сцена. Уместо тога, предмети су се играли, а глумци су стално мењали улоге у некој лудој, надреалној позоришној вртешци.

Сасвим другачија, иако дубоко потресна, била је представа Позоришта Лишењ из Брна – *Kriplštreka*. Дотичући се стила турпизма, испричала је причу о последњим тренуцима живота пара алкохоличара бескућника.

Сличан стил је користила ауторска представа *Син* Позоришта Слобода (Teatr Wolność) изведена на пољском фестивалу. Бјелска публика је могла видети приповест о људима који се, дотакнути непознатом силом, мењају, постају другачији. Црни хумор, усађен у пољску народну традицију, с изразитим освртом на кабаре, није имао ту поетичност и дубину као чешка представа.

Карактер монодраме имала је ауторска представа Андреја Лиге из Прага *Прича за одважне*. Тај изврсни играч је помоћу покрета, комада глине, као и светла и таме испричао причу о људским страховима, о борби са самим собом и о покушајима превазилажења немоћи. Чини се ипак да то није била представа за децу, иако се тако могло прочитати у програму.

На пољском фестивалу се сличном тематиком бавио театар „Zero En Conducta“ из Шпаније. У великој ликовно-пантомимској инсценацији *La Phazz*, група од пет фантастичних плесача–пантомимичара–акробата, служећи се експресивним маскама, представља причу о Елиоту који, окружен непријатељским ликовима који симболизују страхове – слабост, несигурност у себе, неспособност, отуђеност – покушава да сачува властито „ја“ помоћу своје неисцрпне маште. Али ипак, у измишљеној стварности не може се ослободити сенки, које ће му заувек правити друштво. Простор је изграђен помоћу неколико једноставних вентила



који мењају места радње, и чак постају јунаци радње. Наратор ове ониричке приче је, не без разлога, мачка, необична животиња, која уме ући у унутрашњост људске душе, иако у финалу представе каже: „Шта ја знам, ја сам само животиња“.

Пољски фестивал је имао визуалнију формулу. Представник таквог позоришног мишљења била је француска представа *Anywhere* у извођењу „Théâtre de l'Entrouvert“. Инспирирана је причом о слепом Едипу који лута светом у друштву Антигоне. У ствари, то је путовање ка смрти. Антигона је, вероватно, глумица која у представи прати марионету направљену од леда. У току двосмисленог путовања ледена лутка се топи, што би се могло протумачити као полагање растварање у ништавило кад не би било чињенице да се лутка није истопила у потпуности и да остатак њеног леденог „тела“ није остао обешен о плафон, што брише све метафоре и оставља питање у примаоцу – „Зашто од леда?“

Сасвим апстрактну визију на тему тела презентовао је Кевин Августин из САД у представи *Body Concert*. Готово наг глумац рукама и ногама анимира рашчлањене и обрасле делове људског тела. Покушава да пронађе елементе лепоте у њима.

Подједнако чудну снену визију хероја који се враћа из рата, презентовало је Позориште лутака Бањалука (Teatr Lalek Banialuka) из Бјелско-Бјале. *Венчање*, један од најтежих и најметафоричнијих комада Витолда Гомбровича, представљено је између речи и ликовних визија које чине постапокалиптичну стварност „између два оружана сукоба“. У том свету снова и стварних људи измучени херој постаје симбол трпљења свих жртава рата, које не могу пронаћи свој стари срећни живот. Одлична глумачка игра, допуњена занимљивом сценографском визијом, ипак је доста херметична и тешка за прихватање, чак и пољској публици.

Визуалност веома блиска апстракцији појавила се у представи намењеној млађим гледаоцима, у инсценирању свима познате приче Антоана де Сен Егзиперија *Мали принц*. Нарацију износе глумци у простору испуњеном белим коцкама, које треба третирати као далеку реминисценцију авиона, разбијеног у пустињи. Међу њима и помоћу њих створена је цела повест Малог принца, коју играју глумци служећи се поетском речи. Ова монохроматска позоришна визија голица машту младе публике – можда и постиже жељени ефекат, али без разумевања текста изговореног на сцени тешко је разумети целину.

Представа *Чаробњак Оз* Позоришта анимације из Познања полази од претпоставке да смо сви ми Дороте које су се изгубиле на путу до куће. Режиру Конраду Двораковском успело је да ликовима Баумове приче да нову димензију – Страшило представља интровертну затвореност у себе, Лимени живи изван стварног света, затворен у виртуални простор рачунарских игрица, а Страшљиви Лав је представник хулигана или преступника којима је тако лако да малтретирају слабије од себе. Сви ипак имају своје шансе да се измене, да се извуку из својих страхова и пронађу властити пут среће.

С друге стране, у Бањској Бистрици представа намењена старијој деци била је *Камил* Позоришта на раскршћу. Камил из наслова је пас. Његовим очима гледамо на људе и свет који га окружује, видимо како се рађа пријатељство између човека и животиње, које мења њихове животе набоље. Све је испричано врло савременим средствима – поред традиционалне анимације имамо посла с различитим облицима пројекција, допуњених живом рок музиком, зачуђујуће добро уклопљеном у радњу. Главни јунак је представљен као спој глумца и лутке. Његов свет допуњују звуци – одјечи живота у кући, који су допуњени цртежима пројектованим на екран и мање сцене – места шетњи до парка или на дворишту, које публика посматра посредством камере.

Представа Позоришта лутака из Жилина – *Робинсон.ка* је прича о Момку и Девојци који живе свако на свом острву говори о тражењу пријатељства. Радња је смештена у атмосфери јужних мора. Мана ове инсценирације била је њена предвидљивост – сви елементи сценске слике били су од почетка присутни на сцени. Ипак, са сцене је допирала нека топла и ведрата атмосфера.

Остале представе, посебно на фестивалу у Бањској Бистрици, али и у Бјелско-Бјали биле су намењене најмлађој публици. Чешка представа *Microworlds*, словачка *Космос* или немачка *Electric Shadows*, исто као и оне презентоване у Пољској: *У трави*. *Чулна лабораторија* (Позориште Гротеска из Кракова) или *Лопта* (Позориште лутака Вроцлав) су биле позоришни сусрети, скоро без речи, засноване на забавном покрету и раду с предметом. Посебно је смешна била *Лопта*, где се пар клонована игра звуком, ритмом, заједно ствара музику свирајући уживо.

С друге стране, представа из Кошица *He!* одвија се око чудне спиралне структуре коју активирају четири фигуре у белим мантилима и маскама, помало засноване на популарним мимовима. Они су истраживачи дечјих мисли. На забаван начин показују како дечја машта мења свакодневне активности – прање зуба, облачење, забаву – у необичне доживљаје.

Посебно је заносна била представа холандског Позоришта мадам Бах *Ноте*, намењена најмлађој публици. Аутори су, користећи мале кутије-сцене, хтели показати деци да дом није само зграда. То је прича о дечаку који је фасциниран змајевима и путује с родитељима до Индонезије како би видео савременог змаја – гуштера. Деца седе за столовима-клубама постављеним у шестоугаоник. Напољу се налази мала сцена, као острво – она ће играти улогу дечје собе, а затим острва Комодо, где живи гуштер. Дуж столова је олук којим ће пловити лађе с туристима које деца спуштају у воду. Глумци имају више функцију предводника – деца су ангажована у радњи представе на потпуно природан начин. Колико само смеха, вриске, забаве! На крају овог радосног сусрета с позориштем деца сама цртају кредом змајеве на столовима. Забава траје толико дуго док је деца сама не прекину.

Сличан је у намерама био комад Позоришта лутака из Братиславе *Хугов свет*, одигран како у Бањској Бистрици тако и у Бјелско-Бјали. Представа се одиграва на више малих сцена-сточића, за којима седе деца. Глумци помоћу малих лутака и играчака причају причу о Хугу, седмогодишњем дечаку, који бежи од куће и доживљава многе авантуре. Игра речи, ритмизација, једноставне песмице и коришћење простих народних дрвених играчака карактеришу ову симпатичну представу. Деца полако допуштају да буду увучена у игру, иако се не достиже тако радосна забава као у представи *Комодо*.

По тој основи се разликовала представа *Јарчић Матолек у Африци* чешког аутора Марека Закостелецког с бјелским ансамблом Бањалука. Та шарена инсценирација најстаријег пољског стрипа одиграна је у традиционалном позоришном простору. На сцени је изграђен студио анимираних филмова 2D, а ипак саграђена од нацртаних дводимензионалних елемената – камера, рефлектора, микрофона. Ипак, у представи се појављује савремени миксерски сто, захваљујући којем се ови цртежи пројектују на хоризонт, правећи променљиве шарене пејзаже – подлогу за наступ дводимензионалних, али духовито механизованих лутака. „Кухиња“ филмске анимације била је забаван оквир за једноставне, али веома смешне авантуре насловног јунака, одигране – несумњиво – у луткарском стилу. Веома успешна представа.

На крају, треба нешто рећи о двема представама пристиглим из Украјине, које су спремили студенти Кијевског народног универзитета позоришта, филма и телевизије „И. К. Карпенки Кари“. У Бањској Бистрици је то била татарска *Легенда о Гулијани*. То је прича о храброј девојци која свој живот посвећује борби против змаја како би спасила земљу и народ. Коришћене су лепо анимирани лутке, сенке и живи глумац, који је играо штедљиво, с елементима народних обреда. У Бјелско-Бјали био је то *Вертеп*. *Нада*. Традиционална форма народног божићног играка послужила је ауторима за рефлексију над садашњошћу, за грађење вере у обнову и победу добра над злом. Коришћене су старе украјинске народне песме, ношње и обичаји. У обе ове представе није тешко приметити аналогије с актуелном ситуацијом у Украјини.

Живећи у безбедним потрошачким друштвима као да смо већ заборавили на ову улогу позоришта, чак нам се чини да је она изгубила свој значај. Е, па није изгубила – доказују то представе спремљене у Украјини, где се води рат.



Никола ЗАВИШИЋ
Редитељ, Београд

ЈЕДНО ПРЕ СВЕГА ЛИЧНО ПУТОВАЊЕ КРОЗ БАЈКУ

30. ФЕСТИВАЛ ЕКОЛОШКОГ ПОЗОРИШТА, БАЧКА ПАЛАНКА, 22–25. АВГУСТА

У контексту последњих дешавања код нас, може се рећи да је ФЕП фестивал весник пролећа. Једна љубичица или висабаба општег бољитка који делује као да је надохват руке и који се полако прелива с позоришта и културе на цело друштво и утиче на побољшање атмосфере генерално.

Тридесет пута нешто урадити није мала ствар, чак и ако се мере ситнице. Тридесет година заредом одржавати позоришни фестивал за децу и младе у граду који НЕМА НИКАКВО ПОЗОРИШТЕ није могуће, али јесте лако. КАКО? ТАКО! Иако је немогуће могуће је! Јер постоје ЉУДИ! Постоји ЕКИПА! Постоје у тој екипи Срце и Душа који верују и вредно раде због ИДЕЈЕ о бољој будућности овог града, ове регије, ове државе, овог континента, овог света, ове планете! Да!

Има једна реченица која се приписује Брусу Лију, аутору култних кунг-фу филмова друге половине XX века: „Баш ме брига за услове, ја и од не-услова стварам прилике!“ Мислим да је ФЕП екипа са Соњом Петровић на челу изашла испод шињела Бруса Лија и да ради управо ово – одржава, али из године у годину, и оплемењује садржај и побољшава квалитет овог специфичног, узбудљивог, паметног и племенитог фестивала.

Има још једна аналогија с Брусом Лијем. Тачније, с утицајем који су његови филмови имали на најмлађе гледаоце у биоскопу, међу којима сам раних осамдесетих година XX века био и ја. Тај се утицај огледао у томе што сам са својом екипом другара која је заједно ишла да гледа рецимо „Пут змаја“ или „У змајевом гнезду“ имао неописиву жељу да се после филма, имитирајући покрете и усклике Бруса Лија, млатим све док се не бисмо разишли кућама. Није поента у тучи нити ослобађању агресије – напротив, у питању је дубока, кореографски неартикулисана у нашем случају инспирација, коју је на нас својим умећем овај кинески борац с холивудском каријером успешно пренео. И онда смо ишли улицама, скакали и верали се по олуцима имитирајући Бруса.

Слично је и са ФЕП-ом. Буди код деце и младих ту толико важну, а заборављену или потцењену снагу – снагу ИНСПИРАЦИЈЕ! Другог дана ФЕП-а видели смо три представе. Прва је била представа за бебе *Твик твик Филомел*, коју је извела Компанија три гране из града Ле Мана у Француској. Ово умирујуће сценско-акустично путовање са и за птицама пружило је нашим најмлађим посетиоцима – посебно најмлађој деци и још млађим бебама – чини ми се право уживање. Звучне слике и гласовне структуре које су створиле извођачице Софи Муру и Едвиге Баж, што гласовима што занимљивим нежним инструментима попут звончића и чинелица, биле су умирујуће, мелодичне и нежно су нас водиле кроз њихов сањив али стваран и суверен свет, топао и ушушкан.

Затим смо гледали представу суботичког дечјег позоришта *Играј се са мном*. Иако иза назива ове савремене бајке стоје релевантна имена занимљивих позоришника (Андреј Бока, Марта Береш), а продуцент је Дечје позориште из Суботице, магија театра се овде није десила. Морам да се оградим – деца јесу реаговала бучно и бурно, смејала се и врискала пратећи представу, али то се понекад дешавало сувише на силу и тако да суштински не прати ток сценског дешавања, него се с њим судара и од њега се одбија. Мислим да је манипулативна тврдња да се деци представа допада због тога што се у току радње прегласно смеју, вриште и урлају. А често се таква реакција управо подвлачи и помиње као релевантно мерило успеха неке представе.

У *Играј се са мном* заиста има гегова који личе на поступке које гледамо у цртаним филмовима и део су хиперболисане апсурдне поетике блиске деци, но оно што је мени као гледаоцу највише сметало јесте драматургија и сам ток приче, као и превише поједностављена карактеризација ликова. Било је сувише празног хода и ефеката који су били изведени зарад пуке ефикасности, а без много смисла и удела у причи. Млади Краљевић је био запостављен не само од стране свог сировог и амбициозног оца (Краља) који гради кулу све до звезда уз помоћ два неспособна грађевинца (који јесу на махове били истински духовити), већ га је предуго у важним моментима заборавила и прича чији би он требало да буде главни лик и саставни део.

Ова прича је деловала са сцене неуверљиво, недовршено и сувише грубо, иако је суштински желела да буде нежна и упути нас на идеју како је тужно када родитељ од своје амбиције није у стању да просто буде ту за своје дете и игра се с њим као некада. Мени као публици није временом постало јасно због чега је главни лик Краљевића био приказан као лутка, а посебно не зашто баш таква лутка, због чега је луткар који га је доста вешто водио био видљив, а без уплива на лик Краљевића. Остало ми је и питање репетитивности музике која такође у свом корену није лоша, али се толиким понављањем и нагомилавањем истих мотива у неком тренутку представе нужно потоне у звучну монотонију.

На крају дана, дошла нам је награда у облику представе. Стигла је инспирација, радост стварања, свежина идеја и све у свему – права сценска поезија која нас је све у публици разгалила. Представа с објектима, који уз изузетну манипулацију постају субјекти, позоришне трупе „Pas'ra'tut“ (Пролаз за све) из Копенхагена у Данској, која се зове једноставно – *Бити*. Невербална, духовита, дубоко емотивна представа, у којој један једини човек, суптилни и префињени дански глумац / покретач објеката-приручних лутака Руне Антонио Бро Јоргес води у камерним условима целу публику кроз изузетно једноставну и крајње дирљиву причу о људима који су били принуђени да побегну из своје земље и започну живот у некој другој, страниј средини.

У изванредној, прецизној, софистицираној режији Жака Ес Матијесена ово феноменално путовање отворило је толико племенитих питања и пружило низ једноставних, суптилних одговора од којих бисмо могли да детаљно анализирамо сваки. Представа *Бити* јесте разлог због кога свако ко се позориштем бави воли свој посао. За публику је то пак такав тобоган у свет бескрајних могућности маште, у коме је потпуно нормално да се снажно емотивно вежемо за главну хероину која је начињена од сунђера за туширање или да замрзимо електричне четкице за зубе јер представљају насилнике који малтретирају главне јунаке или да будемо захвални четкама за сликање јер су дозволиле нашим јунацима да избегну у њихову земљу где су нашли мир.

Моћ сценске метафоре пршти из ове представе, а сигурна, способна и софистицирана рука манипулатора оживљава у најнежнијим детаљима љубавну причу, као и причу о страдању, животу и смрти, а све без патетике, без наглих покрета, без журбе и с пуно осећаја за меру. Тако смо добили заокружени смисао који нас се свих тиче.

Упозоравање и скретање пажње на положај наше планете у еколошком смислу – то је још једна мисија ФЕП-а, која није ништа мање важна од ове друге – уметничке и позоришне. Зато волим ФЕП. Он представља сложен поглед на свет. Кроз очи детета, уз помоћ деце, ФЕП шири свест о потреби да чувамо оно што је наше и оно што смо од племените Природе добили на поклон. То



је важно запамтити и наставити са ширењем позитивног утицаја. Баш због тога што је ова планета и наш живот на њој – поклон. Баш због тога што је све то наше. Због тога што смо баш ми срећници добили шансу да будемо на овако чудесној планети која огромном брзином жури кроз бескрајни простор који се притом све време шири – Космос. Сачувајмо ово наше Чудо!

Програм се већ захуктао, пре подне вредно раде многе радионице са својим менторима и полазницима, драмски писци пишу, увече се до касно остаје на концертима. Живо је, живи се, врви све, енглески се прича на сваком ћошку! Бачка Паланка није више паланка него Свет!

Трећег дана фестивала видели смо две сасвим различите представе, обе добре, обе иновативне, са сјајним и заокруженим женским ауторским поетикама које стоје иза идеја и реализације сваке од њих.

Прво смо видели представу / плесни перформанс / музичко-покретну инсталацију / просторни цртеж / плесну слику платформе за савремену уметност и културу колектива „Покретнице“ и „Практикабла“ из Новог Сада под називом *Jato*. Ауторке изведбе су Јована Ракић и Жељка Јаковљевић. Намерно сам оволико широко назвао дешавање које нам је уприличила „Покретница“ с „Практикаблом“, јер је реч „представа“ преуска да прими све то што нам је понудило ово извођење. Публике је било толико да ми се чини да би сала експлодирала да је само још једна особа ушла. Јована Ракић је изузетно вредна, даровита, посвећена ауторка која већ дуго ради на пројектима који превазилазе границе једноставног формално-садржинског дефинисања. То заиста увек јесте примена савременог плеса, али је и толико много тога још да заиста није лако бити прецизан. У случају *Jato*, она је на сцени била заједно са Жељком Јаковљевић и читавим јатом саиграча, од сасвим младих девојчица до нешто старијих девојака, па све до младих жена. Прво је настао апстрактан простор – на папиру по поду и задњем зиду учеснице су заједно с будућом публиком цртале најразличитије асоцијације и друге апстрактне отиске у времену. Онда је публика постала публика, а девојке-извођачице су уз сјајну Дуњу Црњански, која је уживо и умирујуће пратила извођење на електричном клавиру, али и другим занимљивим инструментима, покретом цртале и мењале отиске које су оставиле у сценском простору користећи једноставна, али врло делотворна светла. Костими су им попримали отисак онога што је нацртано на поду, чарапе су се прљале, заправо бојиле и све је полако доживљавало тиху и мирну промену. А онда се поново укључила публика, деца су покуљала на сцену и наставила да цртају, крећу се и испитују границе сопственог постојања. Изузетно интересантно искуство.

У биоскопу нас је сачекао бисер – ауторски рад даровите, младе, изузетно занимљиве редитељке Миље Мазарак Маринков. Она је у зрењанинском Народном позоришту „Тоша Јовановић“, на Луткарској сцени, направила необично лепу и емотивну представу *Гига прави море* у сарадњи са по свему посебном дизајнерком лутака и сценографијом Благвестом Василевом, која већ дуже време показује да је једна од најкреативнијих, највештијих и најквалитетнијих (друга је свакако Ирина Сомборац Оке, али о њој више касније) ликовних стваралаца у свету позоришта за децу и младе код нас.

Гига прави море је драматизација приче Јасминке Петровић, наше истакнуте списатељице за децу и младе, а ова луткарска адаптација ставља у фокус два дечака (Гигу и Цврчка) и њихове проблеме, дилеме, радости и туге, њихово дружење, одрастање, играње и имагинацију. Уз помоћ низа занимљивих редитељских поступака, редитељка је заједно с дизајнерком ову причу позоришно увишесложила и дала публици један позоришни тур-д-форс, где је пажња публике била толико усредсређена да ми се чини да смо сви, и најмања деца и ја, па чак и они старији од мене у публици дисали као једно биће. Тако пажљиво праћење, такав дубоки фокус одавно нисам осетио у толико пуној сали позоришта. Миља Мазарак је посебно апострофирала појам и тему протока и заустављања времена у својој режији. То јој је вешто пошло за руком у сарадњи с троје изузетних глумаца који су играли на смену све улоге, без икаквог проблема и без питања нас у публици – зашто је то тако! А то је највећа победа, када више није важно ко анимира лутку, већ анимација заиста постаје оно што јој етимологија даје – удахњавање духа у објекат, оживљавање неживог, оксиморон. Појам луткарства.

Наташа Милишић, Предраг Грујић и Данило Михљевић били су свуда и могли су све. Потпуно суверено, а опет без икаквог упињања успели су да нас увуку у суптилни, порцулански емотиван свет редитељке и дизајнерке и да нас у њему задрже до краја. Посебно бих истакао поступке када се време заустави после одласка Гигине мајке са овог света или поступак једења-брисања торте с табле. Представа стално балансира између духовитог и дубоко емотивног, а тако је живо и здраво анимирана да заиста ликови почињу да живе не само на сцени, него и у нама. Одатле толика пажња публике и тако топао и нежан пријем представе.

Морало је да се устане мало раније него што смо навикли како бисмо погледали представу *Храбра кројачица* у изведби Крушевачког позоришта. Све у свему, било је то занимљиво позоришно искуство, поштено урађено и коректно постављено. Редитељ представе Марко Торлаковић наоружао се одличним тимом: драматуршкињом Јеленом Палигорић Синкевић и пулсирајућом звездом домаћег сценског дизајна (ту мислим и на костим и на сценографију) Ирином Сомборац Оке. Ирина Сомборац је креаторка лутака, сценографиња, костимографиња којој је (претпостављам) потребно проширење животног простора како би имала где да смести све награде које је до сада добила, а још је сасвим млада. И овога пута створила је аутентичан, бајковит, узбудљив и доследно ликовно спроведен свет на сцени и тако потврдила умеће и таленат. Чудесни свет зачаране шуме дивова заиста делује импресивно, мени лично посебно је драга огромна маска-лутка која подсећа на балинежанског змаја Баронга, а која се трансформише током игре. С много квалитетних и свежих ликовних решења, ово је заиста визуелно упечатљива представа. Тој упечатљивости додају вредност млади глумци који играју, певају, држе доследно ритам, бит-боксују, глуме, физички обављају вишеструке функције и заправо чине једну чврсту психо-физичку окосницу редитељевих замисли. И сви су одлични. Свежина, снага израза, полетност, спремност, брзина, окретност...; овај млади ансамбл заиста на квалитетан начин представља своје позориште и може се с радосним узбуђењем очекивати њихов развој у будућности.

Ипак, чини ми се да би прича могла да буде мало кохерентнија. Ситуације се дешавају сувише поједностављено и лако и некако све иде наруку храброј кројачици Дрини. По мом мишљењу, мало је натегнута веза између тезе о загађењу које нам доноси текстилна индустрија и саме бајке о храбром кројачу који је убио седам мува једним ударцем.

Након представе жири се повукао да одлучује о наградама, а ми смо сачекали да видимо шта су урадиле радионице ФЕП-а. Ту сам видео и своју омиљену представу. Дечица полазници, за које мислим да су једва имала три године, направили су скеч у коме су две овчице ишле шумом да беру боровнице, а зли вук их је напао и покушао да их поједе, али у томе није успео. Та је етида од минут и по била толико урнебесна да су ми сузе пошле од смеха. Било је то непатворено усхићење због спонтане наивности дечје позоришне игре која у себи носи све важне елементе драмске нарације. Колико бих волео да нам је позориште стално овакво – чисто, непретенциозно, неисфолирано, једноставно.

Такође ме је одушевила радионица стоп-трик анимације, као и низ других практичних радионица из којих су полазници извукли конкретна знања и вештине које могу да развијају даље уколико их буде занимало.

Без сувишног препричавања, написаћу само да сам одушевљен колико су сва три жирија донела поштене и коректне одлуке, „ни по бабу ни по стричевима“!!! Заиста одлуке за пример. Са свим се одлукама апсолутно слажем, не само ја него, чини ми се, и највећа већина осталих који су испратили све представе такмичарског програма тридесетог издања Фестивала еколошког позоришта за децу и младе у Бачкој Паланци, који се од 22. до 25. августа дешавао на више локација у Бачкој Паланци, малом граду на Дунаву, на самој граници с Европом.



ОСЛУШКИВАЊЕ УЗНЕМИРЕНОГ СВЕТА

3. МЕЂУНАРОДНИ ФЕСТИВАЛ ПРОФЕСИОНАЛНИХ ПОЗОРИШТА
ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ „НОВОСАДСКЕ ПОЗОРИШНЕ ИГРЕ“, НОВИ САД, 8–15. МАЈА



Град светлости, режија: Давид Зуазола, Позориште за децу и младе, Крагујевац, 2023, фото: Фестивал

Трећи међународни фестивал професионалних позоришта за децу и младе „Новосадске позоришне игре“, који се од 8. до 15. маја 2024. године одржао у Позоришту младих, довео је у Нови Сад десет по свему разноликих представа из наше европске географије. Због њих је град, који неко зове Српском Атином, а неко wannabe европском престоницом културе, тих дана живнуо позоришно. Селекцију Игара потписао је в. д. директора Позоришта младих Александар Ђурчић, који ју је описао као „спону између различитих култура, идеја, емоција и перспектива“. Жири у којем су били костимографиња Зденка Лацина Питлик, глумица Позоришта младих Марија Радованов и редитељка Соња Петровић решио је да гран-при додели загребачкој представи *Мала Фрида*, сматрајући је најкомплетније заокруженом представом у сваком сегменту.

Копарски *Дневник Ане Франк* – плесни визуал ратног ужаса

На почетку Фестивала гледали смо два дневника. Први је био дневнички запис у продукцији Казалишта „Копер“ и у режији Ренате Видич. Копрани су стигли у виду плесно-драмске представе, настале према дневничким записима Ане Франк, које је почела да пише када је имала само 13 година, у скровишту тавана пословне зграде у Амстердаму, где се њена породица крила од нациста. Ово, данас класично штиво за младе и одрасле, и даље је инспирација за ствараоце који нас Анином причом подсећају на страхоте Другог светског рата. Та је прича својом непосредношћу дирнула и кореографа и играча Синишу Букинца, који је живот у скривању, а посебно Анин лични доживљај света, прву љубав и отпор према подразумеваном ауторитету одраслих, преточио у плесни *Дневник Ане Франк*. Његова игра подсећа на бесмисленост ратова – прошлих и садашњих, а целокупна изведба ове деликатне, минуциозно осмишљене приче о најпознатијој ауторки тајног дневника свих времена има дугорочно снажан ефекат и после саме представе. Зналачки одабрана музика, префињеност у ненаметљивој игри плесача, заокруженост и јасноћа приче, њен прави ритам, стављају је у сам врх овогодишњег фестивала.

Београдски *Тајни дневник Адријана Мола* – паралеле са стварношћу

Други дневник који смо гледали био је *Тајни дневник Адријана Мола* Сју Таузенд, у режији Тање Мандић Ригонат и продукцији београдског Позоришта „Бошко Буха“. Глумци овог театра изводе такође чувену, савремену дневничку прозу, која на урнебесно забаван начин приказује живот пубертетлије-интелектуалца. Иако је прича смештена у осамдесете године прошлог века у Великој Британији, Адријанови проблеми су универзални, и временски, и просторно. Он расте у дисфункционалној породици, преживљава развод родитеља и одлазак мајке из породичног дома, трпи вршњачко насиље, отац му остаје без посла, преживљава патњу и срећу коју доноси прво велико заљубљивање. Убеђен је да је велики писац у настајању и у томе не могу да га поколебају ни одбијенице које стално добија од ВВС-ја, коме упорно шаље своју поезију. Адријан с публиком дели своја најинтимнија размишљања, водећи је кроз бурне догађаје из свог живота којим дефилују уврнути ликови вршњака, родитеља, комшија, наставника... У представи се својом игром истиче млади Младен Леро као Адријан Мол.

Бугарски *Ја, Сизиф* – једноставно и бистроумно

Бугарски уметници Луткарске лабораторије из Софије дошли су с представом *Ја, Сизиф*. Редитељка Веселка Кунчева истраживала је пут човековог вечног повратка себи, који се темељи на Камиевом есеју *Мит о Сизифу*, који се бави апсурдом људског живота. Још од антике, филозофи су откривали апсурдност људског понашања: којим год путем неко кренуо, ко год други покушао да постане, који год пут за бекство да одабере, увек се враћа себи. Људски



живот је понављање једне те исте радње: спирално, исто, предвидљиво. То нас тера да не медитирамо о смислу, већ о бесмислености људског живота. Одличан је глумац Стефан Додуров, који изводи ову монодраму док прати Сизифова узалудна настојања. Једноставност приче и једноставност његове игре граде комплексну, апсурдно духовиту причу, чија утишана ликовност не оставља место равнодушности.

Чешки *Nic sunt dracones* – импресивно и неразумљиво

Чешко Позориште „Континуо“ из Маловица и њихов редитељ Павел Штаурач представили су се новосадској публици визуелном поемом с елементима магије, апсурда и гротеске. Њихова представа *Nic sunt dracones* комбиновала је физичко позориште, анимацију материјала и објеката с принципима визуелног уметничког театра. Био је то излет у непознати крај, у којем нас ништа не подсећа на нашу свакодневицу будног живота, а то је откривање области које су древни картографи описали као „*Nic sunt dracones*“. Било је то у неку руку истраживање женског тела, али и позиције човека у свету: лично је политичко, као да су подсећали. Представа је била визуелно импресивна, на моменте и узнемирујућа, али, руку на срце, на моменте и посве неразумљива.

Осијечка *Плишана револуција* – заплитање у амбициозности

Прва представа која је на овогодишњи фестивал стигла из Хрватске била је *Плишана револуција* у извођењу осијечког Културног центра, а режирао ју је Вања Јовановић. Замишљена амбициозно, али не и изведена тако до краја, говорила је о Душку Радићу, младом човеку на прагу велике промене у животу. Након пет година проведених на селу, Радић се напокон вратио у град како би завршио студије историје. Остало му је још само једно вече уочи одбране дипломског рада на тему Француске револуције. То вече, које означава крај његовог студентског живота и улазак у свет одраслих, тренутак је од кога многи студенти потајно зазиру због страха од будућности, али за Душка је то још само један обичан дан, јер, за разлику од својих вршњака, он има план. Прошао је сву литературу, научио да цитира све релевантне референце и спреман је да поткрепи сваку своју тезу пред комисијом професора. Има темеље за почетак сопствене револуције, али вече које је, уочи одбране дипломског, планирао да проведе затворен у соби, прекида долазак неочекиваних гостију... Представа се бави одрастањем и сналажењем у суровом свету у којем живимо, што је тема која нас све занима, али је ауторски двојац, редитељ Јовановић и драматург Матеј Сударић, чини се, много хтео и много започео, а онда се негде у томе озбиљно заплео и није знао како да се извуче.

Бугарски *Кловн и његова деца* – изведен

Бугарско Позориште „Атеље 313“ из Софије извело је на Фестивалу представу *Кловн и његова деца* у режији Жени Пашове и Петра Пашова. То је прича о Кловну – уметнику који своју уметност представља малима и великима, сиромашним и богатим, на сцени и на тргу. Онај ко му задаје највише проблема уједно је његов највећи извор љубави и инспирације, а то су лутке. Оне су на моменте наивне, могу засмејати људе, понекад глупаве, а некад сигурне у себе, искрене и пуне љубави, као што је њихов творац и родоначелник Кловн. О овој представи, у контексту фестивала који је у своја прва два издања показао врло озбиљан квалитет, човек просто не зна шта би рекао, осим да је изведена. Не може се рећи да је лоша, она је кореспондирала с децом мањег узраста, али би било примереније да је била изведена као нека новогодишња представа, на пример.

Крагујевачки *Град светлости* – поента страдала у форми

Крагујевачко Позориште за децу и младе на „Новосадске позоришне игре“ стигло је са *Градом светлости*, у режији чилеанског глумца и редитеља Давида Зуазоле. Ова сложена представа с амбициозно замишљеном анимацијом објеката истражује нове креативне могућности, које превазилазе традиционалне начине на којима се заснива луткарско позориште. Она говори о историји Крагујевца, па се у њој могу чути разни топоними овог града, од важних културних места, упоришта где су се градила радничка права и идеологија на којој је почивала Југославија, до историјских упоришта какво је место стрељања крагујевачких ђака 1941. године. Размишљајући о важности укључења локалне заједнице у стварање ове представе, екипа представе каже да није хтела да гледаоци буду само пуки посматрачи који седе на својим местима чекајући њен почетак и крај. Није, међутим, сасвим извесно да су у томе до краја успели, преваходно зато што су се изгубили јурећи форму. У представи је одлична Љубица Радомировић.

А. Томић и Ј. Ковачић, *Мала Фрида*, режија: Аница Томић, Градско казалиште „Жар птица“, Загреб, 2021, фото: фестивал





А. Томић и Ј. Ковачић, *Црвенкапа*, режија: Луана Грамења, Позориште „Захес“, Фиренца, 2019, фото: Гуидо Менкарди

Бугарски *Хотел* – lost in translation

Бугарској представи *Хотел* Градског позоришта лутака из Старе Загоре, коју је режирао Љубомир Желев, могло би се рећи да се десио lost in translation феномен. Најбоље је дефинише херметички опис саме представе: „Љубав на први поглед и тренутно судбоносно поверење које нађемо у другом људском бићу и стање у којем магнетизам постаје незасита гозба за душу и чула. То је и перо које плеше на ветру, и лист који опада на њему. Цвет пустиње, истовремено и дуга у капи кише.“ Била је то надреална прича с неколико одличних акробација, мађионичарским триковима и ликовима као из Твин Пикса. Чему је служила, није познато. Можда ју је најбоље описала критичарка из Хрватске Олга Вујовић, која је рекла да ова представа „није ништа поручила, али је све поприлично запањила“.

Загребачка *Мала Фрида* – неustraшива моћ маште

Загребачка *Мала Фрида* била је друга представа из Хрватске на Фестивалу. Њене ауторке, драматуршкиња Јелена Ковачић и редитељка Аница Томић, урадиле су је у продукцији Градског казалишта „Жар птица“. Представа говори о детињству познате мексичке сликарке Фриде Кало и њеној борби да је, упркос другачијости, средина прихвати. Жири ју је оценио као „целовиту, складну, изузетне ликовности, ненаметљиво емотивну и у свим својим сегментима одличну представу“. Она је важна утолико што децу подсећа на важност пријатељства које нас чини бољима. Подсећа и на одлучност, која нас чини неustraшивима и на машту, која све чини могућим. Седмогодишња Фрида из ове представе води нас у Мексико, у Казу Азул – породичну кућу Калових, унутар чијих плавих зидова Фрида покушава да ојача своју болесну ногу, због које је њени вршњаци избегавају и зову „Фрида дрвена нога“. Дане проводи дружећи се с родитељима и животињама, а њена једина људска пријатељица измишљена је девојчица Бриса. Фрида ипак машта и о стварним пријатељима, али таквим који јој се неће ругати. Најзад, једнога дана у њен живот улази стварни дечак Пабло, који ће тек уз Фриду спознати шта значи бити пријатељ. У овој причи о прихватању – себе и других – као Мала Фрида одлична је Аманда Пренкај.

Фирентинска *Црвенкапа* – збуњујућа порука

Фестивал је затворила италијанска *Црвенкапа* Театра „Захес“ из Фиренце, у режији Луане Грамење, која је прилично испрепадала публику, нарочито клинце, заглашујућом грмљавином и мраком. Италијанско позориште открива нам да, далеко од мајчиних очију, деца прелазе границе и суочавају се с опасностима и ризицима, али и својим страховима. Језици игре, позоришта лутака и музике деликатни су инструменти кроз које се прича ова прича. Змајеви се могу убити или припитомити, али у сваком случају морамо их познавати. Тако морамо и ми, били дете или одрасла особа, упознати себе да бисмо превазишли своје страхе. То је требало да буде порука представе, али није извесно да смо у њој открили баш то да нису храбри они који се не боје, већ они који одлуче да не скидају поглед са страха.

Важно место за другачији поглед на друге

Ако имамо у виду скромност домаће, па и регионалне продукције када су у питању представе за децу и младе, често одсуство слуха и храбрости да се аутори ухвате укоштац с кључним темама које тиште децу и младе, може се рећи да је и треће издање „Новосадских позоришних игара“ пред публику донело занимљиве садржаје и форме. У односу на знање, укус, стрпљење и радозналост публике, све су представе, осим једне, оправдале своје место на Фестивалу, који је једно од ретких места у земљи, а свакако једино у Новом Саду, на којем можемо видети другачији поглед на свет театра који се око нас у окружењу, и шире, ствара за децу и младе.

Дивна СТОЈАНОВ

ЛУТКЕ ХРАБРИЈЕ ОД ЉУДИ

О ЛУТКАРСКОМ ДЕЛУ СЕЛЕКЦИЈЕЗ. МЕЂУНАРОДНОГ ФЕСТИВАЛА ПРОФЕСИОНАЛНИХ ПОЗОРИШТА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ „НОВОСАДСКЕ ПОЗОРИШНЕ ИГРЕ“

Тамо су змајеви, режија: Павел Штаурач,
Позориште „Континуо“, Маловице, 2020. фото: Позориште



Промена селектора „Новосадских позоришних игара“ (8–15. мај 2024, Позориште младих, Нови Сад) није утицала на промену његовог концепта. „Игре“ су остале место сусрета, пре свега регионалног, па онда и европског позоришта за децу и младе. Селектор, управник Позоришта младих Александар Ђурчић начинио је разноврсну селекцију по питању форме и естетике (плесно, физичко, експериментално, драмско, невербално позориште, театар објеката и материјала) и садржаја и начина третмана тема (проблеми савремене генерације младих, историјске теме, испитивање граница форме, женско тело и телесност, доброта и пријатељство, пука забава публике). Селекција делује можда и превише разноврсно, као скуп идејно и концептуално неспојивих изведби, те је драматургија Фестивала као целине остала упитна.

Иако су драмске представе предњачиле својим квалитетом, у овом тексту уронићу дубље у луткарски део Фестивала. Започећу представом *Ја, Сизиф* Луткарске лабораторије из главног града Бугарске, ауторке Веселке Кунчеве и у изведби Стефана Додурова. Полазишна основа био је антички мит о Сизифу, али представа се идејно више ослања на филозофске мисли које Албер Ками износи у *Миту о Сизифу*. Камијев апсурдни јунак не гаји илузије о свом бесмисленом положају, али се труди да се бори против околности. Ову тематску окосницу следи и глумца који изузетно вешто анимира папир-маше лутке причвршћене за дугачке најлон чарапе (тотал дизајн Маријета Голомехова). Однос који Сизиф има с људима-луткама је дирљив. У свој својој концентрацији он остварује однос пун тоpline и разумевања с луткама, па их тако грли, теши, одбацује, разуме... Иако је значење сцена репетативно – јунак се бори против своје судбине, односно дрвене коцке као препреке на сцени, глумчева техника, прецизност хитрих покрета и усклађеност с музиком (Христо Намлијев) је изузетна. Домишљато спајајући ритуалну музику, ритмичност дисања и покрет јасна је Сизифова мука. На крају, спајајући лутке у облик хармонике, Сизиф „свира“ и слави живот и садашњи тренутак не размишљајући о исходу који га чека. Штета је што се прича и режија нису надаље развијале током комада, јер је неспорно да су и глумца и лутке пружале могућност за то. Друга експериментална, невербална представа која спаја физички театар и луткарство је *Тамо су змајеви* (*Hic Sunt Dracones*) у режији Павела Штаурача, Позоришта „Континуо“ из Маловице у Чешкој. Наслов представе ознака је којом су картографи у древна времена означавали непозната или недовољно истражена, па последично томе и опасна подручја. Такође, овом реченицом даван је и предлог будућим истраживачима куда да крену. Како су људи освојили све пределе уписане



на мапама, храбри аутори представе одлучују да воде публику у нов мистичан простор – женско тело. Четири глумице и плесачице (Сара Бокини, Катержина Шобањова, Лудмила Јешутова и Дијана Кваја) у низу невербалних и ненаративних сцена поигравају се материјалима (дизајн лутака и костима Павел Штаурач и Хелена Штаурачова) и деловима свог тела постављајући га у различите, често визуелно зачудне положаје и додирима партнерки на сцени. У једном моменту од глине праве тело као симбол константног притиска на жене да имају савршено извајано тело; праве људску главу у коју агресивно уцртавају осмех; једна од њих на грудима носи гипсани оклоп као асоцијацију на тежину сопствене коже и терета којег не може да се ослободи. Визуелно најупечатљивија и најпотреснија сцена је последња, када глумице слажу своје удове у осветљеним кутијама, што наликује на третирање тела као робе у савременој цивилизацији. Глумице су праћене музиком (композитор и извођач Јакуб Штаурач), која тензично мелодијом и фоли ефектима које производи на сцени поред извођачица ствара дијалог између покрета и звука. Нажалост, музичар није физички гостовао на Фестивалу те је изостала аудио и визуелна игра, али је музика пуштана са звучника свеједно стварала хипнотишућу атмосферу и антиципирала опасност истраживачког похода на сцени. Лепота овог физичко-плесно-луткарског перформанса јесте и у чињеници да је написана анализа само једна од могућих рационалних објашњења приказаних сцена. Како су и саме глумице на разговору после изведбе рекле, на пробама нису уцртавали једнозначна решења већ је представа никла из њиховог феминистичког угла посматрања живота и ликовног театра, односно потребе да се креирају визуелно узбудљиви, гротескни, апсурдни и магични призори. Вредност представе можда се не уочава током њеног трајања, али је јасна у тренутку када данима размишљате о њој. *Тамо су змајеви* заиста има, ако је прикладно рећи, одличан *aftertaste*.

Након фестивалског дана који је понудио експериментални приступ позоришту и разматрао различите аспекте луткарства, вратили смо се на форме за које смо се понадали да су превазиђене – луткарске представе које забављају децу баналним триковима. Право је питање како се представа *Кловн и његова деца* Позоришта „Атеље 313“ из Софије могла наћи у селекцији фестивала професионалних представа. По својој естетици, дизајну лутака и сцене (Петја Димитрова) и начину глуме представа аутора Жене Пашове и Петра Пашова припада оним које глумци услед летње паузе у институционалним позориштима, те вишка времена, направе „од штапа и канапа“ у намери да зараде. Лик Кловна (Георги Спасов), као сваки театарски кловн, нема ни будућност, ни прошлост, постоји само сад и овде и мисија му је да насмеје публику. Он долази на бициклу носећи конструкцију карактеристичну за циркуске просторе која се отвара и трансформише. Сценографија делује фрагилно и као да ће се дашчице које придржавају црвено-белу платно сваког часа распасти, што се на срећу не дешава. Иза паравана су Кловнова деца, лутке животиња (анимира их Розика Спасова). Представа је сачињена од геова, микимаусирања и превазилажења препрека у стилу слепстик комедије. Језичку баријеру Кловн је претворио у своју предност, па су честе биле шале на рачун (не)споразумевања и тражења преводилачке помоћи од најмлађе публике. Све у свему, без поенте и на моменте забавно. Циркус као позоришна форма изузетно је инспиративан и близак лутки, те се надам да ћемо у наредним годинама Фестивала имати прилике да гледамо храбрије и занатски умешније ауторе.

Једна од најуспешнијих представа Фестивала јесте *Град светлости* Давида Зуазоле из Позоришта за децу и младе Крагујевац. Представа је наставак истоименог међународног пројекта у којем се град, његов дух, историја и урбане легенде представљају кроз светлост и светиљке. Након представа о Варшави (Пољска), Толоси (Шпанија), Сеулу (Јужна Кореја), изабран је Крагујевац. Кроз макету града и предмете, прича о граду у Србији започела је увођењем струје и осветљења у домове и наставила се светлима дискотека, пијаца, паркова, такси и амбулантних кола, светлима на семафору, рефлекторима Арсенал феста, осветљења на фабрици Застава, светлима на небу за време бомбардовања, светлима душа стрељаних за време Другог светског рата и душа оних који су у граду живели, рађају се, из њега одлазе и враћају се. Глумац Александар Петковић на сцени представља персонификацију града, док његова поетична сећања само чујемо. Иако је читава представа ограничена на малени простор собе, стиче се утисак као да корача градом и доноси на сцену све призоре о којима приповеда. Глумице Милица Реџић Вулевић и Љубица Радомировић изузетно вешто оживљавају крагујевачке квартове и ситуације из градског живота.

Сцена о Шумарицама посебно је емотивна и похваљујем јасно артикулисану антифашистичку поруку коју представа сценом исказује. Док глумица „гради“ споменик стрељаним ђацима и професорима, публика чује последње поруке недужно убијених цивила октобра 1941. године од стране немачке окупационе снаге. У гледалишту, у реду испред себе, током представе чула сам како девојчица пита оца о значењу споменика. Отац јој укратко објашњава и говори да ће након представе разговарати детаљније. За мене је ово био значајан тренутак. *Град светлости*, дакле, подстиче разговор на историјске теме нашег народа, едукује, али успева да то не чини на усиљен начин.

Представа на емотивном и атмосферском плану неодољиво подсећа на филм *За данас толико* редитеља Марка Ђорђевића такође смештеног у Крагујевцу. Осим локације, филм и представа наизглед немају много сличности, ни у визуелном смислу, ни у језичком и наративном, али се у оба дела ненаметљиво истиче потреба за заједницом и аутентичност једног града, која је с друге стране универзална и лако разумљива за друге. У разговору након представе глумци откривају и део процеса рада на представи. Све макете зграда и простора Крагујевца правили су заједно са дизајнерком Алином Линковом. Тако су неки од глумаца, како у шали кажу, открили таленат за бушење, тестерисање, столарство. Колективни дух, од прављења представе, заједничке бриге о сваком светлосном извору и сваком делићу сценографије, у потпуности је пренет и на игру.

На крају ћу споменути и представу *Хотел* Градског позоришта лутака Стара Загора из Бугарске, редитеља Љубомира Желева, која садржи елементе театра објеката. Означено је да је намењена узрасту старијем од 10 година, али како управник позоришта на Округлом столу разјашњава, *Хотел* је на Фестивалу први пут игран пред публиком коју чине деца и млади. Дакле, представа није мишљена за млађи узраст. То потврђују и питања на Округлом столу која су искључиво усмерена на откривање технике мађионичарских трикова који се изводе на сцени, а садржај је у потпуности занемарен јер није био јасан. Глумци Ана-Валерија Гостањан, Биљана Раинова и Љубомир Желев, осим што изводе мађионичарске и импозантне акробатске трикове, говоре о љубави и ирационалном процесу заљубљивања. Ово је додуше нејасно из гледања представе, али верујем опису из програмске књижице. Представу помињем јер има неколико изузетних елемената луткарства и анимације. Збуњујуће је зашто, али врло је узбудљиво када се на сцени појави јелен направљен од два пара столица и лустера као главе. Такође, главни јунак има мачку која је означена малим комадом црног крзна и која је беспрекорно анимирана. Можда и најинтригантнији мађионичарски трик од свих у представи.

„Новосадске позоришне игре“, како је већ речено, пружиле су спектар луткарских представа. Приметно је, ипак, одсуство храбрости – и приликом процеса селекције и код већине аутора представа у стваралачком процесу. Лутке су кроз историју показале да су довољно храбре да могу да ураде све на сцени, да су бесконачне могућности њихове игре. Због тога нема разлога да се људи плаше.



ВАШАР ЛУТАКА

13. МЕЂУНАРОДНИ ФЕСТИВАЛ УЛИЧНОГ И ЛУТКАРСКОГ ПОЗОРИШТА „ВАШАР ЛУТАКА“, СОФИЈА, 13–21. СЕПТЕМБРА

Уметници из „Новог циркуса“, највеће трупе за уметност перформанса у Бугарској, донели су на улице Софије покретну башту с чаробним, огромним цвећем које се њише, лелуја на еластичним стубовима-стабљикама, савременом циркуском инструменту. Артисти су у овом перформансу међу латицама цветова елегантно пратили својим телима наклоне, љуљање, тачније тако анимирали ту џиновску башту. Касно увече у парку смо могли да гледамо спектакл у духу сакралног театра „Мим дружине Жар театар“ из Бугарске *У ритму пулса ватре*. Основно изражајно средство у представи је ватра као елемент. Аллегијом, снажним, ватреним сликама, преко кореографије с бакљама у ритму усмеравамо пажњу и поштовање ка великој мистерији Живота, јер смо ми део Свемира у вечној трансформацији и величанственог ритма и плеса природе.

Театар ватре и сенки „Fireter“ из Бугарске наступио је са *Џиновским луткама*. Плави џинови су дошли у град, шетају се, играју се лоптом од три метра и гледају одозго зачуђене погледе пролазника, које позивају да им се придруже и играју с њима, неосетно их водећи до места где ће им приказати ватрену причу бакљама, сенкама. Центар луткарске уметности „Леида“ из Шпаније је извео улични шоу *Кунтур* са огромним кондором који пева песму о животу и поштовању средине у којој живимо. Уживали смо у сценским минијатурама за једног гледаоца Театра „Арт ленда“ из Бугарске: *Завирите, Овде сам, Живот, Еволуција, Цело небо*. Три приче су биле инспирисане изванредном музиком и текстовима песама Ивана Велкова. Све минијатуре су биле једноставне, заокружене, тачне у својој метафори, дирљиве.

Клајв Чендлер из Велике Британије се држао традиције старе 350 година и Панча представио онако како се то очекује, динамично, забавно с познатим ликовима. Имали смо прилику да видимо и представу Андреа Дамика из Италије у којој је главни јунак пас *Последње од мога пса*. Он је звезда представе у којој се конфликт решава сарадњом са жонглером. Жонглирање, љупкост, одржавање равнотеже, необични скокови и синхрони плесови чине комичне нумере које очаравају публику не само техничком вештином већ и односом између извођача и пса, осећајем за колективни рад.

Вини Пу (по Милну) Државног луткарског позоришта из Пловдива, љупка представа с одличним глумцима аниматорима, подстакла нас је да промислимо: прошлост не може да се промени, али може нас да промени и да један загрљај увек помаже. *Не чекај ме* француске трупе „Snow on the eyelashes company“, ауторке и извршне аниматорке Вере Розанове, увела нас је у бајковити свет где куће имају ноге, крила или једра. Једног дана, једна кућа остаје без станара и почиње трагање за њим или његово за кућом, које повезује лутке и сценографију у поетику Космоса преплићући машту и реалност. Софијско луткарско позориште је приказало ведр, забавну и динамичну комедију *И ми играмо Ромеа и Јулију*. У представи намењеној школском узрасту, свађа Капулетија и Монтегија почиње расправом између драмских глумаца и луткара ко је бољи, значајнији, способнији. Иако је трагедија, знаковно тачно, духовито, атрактивно вођена представа нам је поручила како је потребно више разумевања, стрпљења и мудрости, јер снага љубави постаје разорна уколико не овладамо способношћу да волимо.

Најмлађима су биле намењене занимљиве представе. *Помело је заљубљен... у жабу, кишу и још много тога!* Фрактал театра из Пољске је представа у којој лутке откривају свет звукова једног врта кроз годишња доба. Слонче Помело живи у том врту пуном изненађења и обликује свет око себе, где декор и лутке три аниматора користе као инструменте. Софијско луткарско позориште и „No blink“ из Бугарске извели су представу *Светланице*, која се базира на простору, светлу и тами, бојама и музици. У великом белом шатору деца могу да се крећу, леже, устају, гласовно изражавају своје мисли и осећања, пратећи причу о светланцету које пада с неба и тражи своје место у свету који се константно мења. Светло, прича и музика представе *Бебећа сфера* Театра „Aboon“ лагано и нежно нас уводе у тајне рађања свега, упознају с корњачом, пчелом, цветом, сипом. Кроз једноставне, умирујуће слике путујемо очима детета.

„Purrae company“ из Шпаније с представом *Ото* је одржала час уметности анимације. Осмишљена, занимљива прича с једним кофером, лутком, лампом и гитаром. Ово је био школски пример колико је дуго било потребно увежбавати, маштати, како би извођење изгледало лако, природно, ефектно. Дуготрајан аплауз одушевљене публике, махом колега, био је заслужен. Браво за радост игре и концентрацију! Такође изврсна представа *Клик трупе „Трукитрек“* је футуристичка антиутопија, у којој Мефисто, који одлично влада маркетингом, покушава да украде душу Фаусту. Радња се дешава у ближој будућности (да ли смо довољно далеко?), где људи живе у контролисаном друштву од стране једне једине корпорације и где људско тело „побољшавају“ трансплантацијама механичких органа. Фауст се сваки пут премишља, двоуми, нећка око упорне, агресивне Мефистове понуде одређене интервенције, па ипак кликне за пристанак. Колико смо се већ удаљили од природе, на шта личимо, да ли ћемо моћи једнога дана да сачувамо нашу душу на хард диску? Изврсно смишљено, одглумљено, анимирано, духовито, веома важна тема и идеја.

Занимљива представа, али пренаглашено политизована, *Чаславска Токио 1964* је настала у сарадњи театара „Алфа“ из Плзена и „Пук“ из Токија. Ово је прича о гимнастичарки Вери Чаславској. Спорт и Олимпијске игре су увек били испреплетани с политиком. Вера је у Јапану освојила три златне медаље у појединачној конкуренцији (и тиме свргла с трона руске гимнастичарке) и сребрну у екипној, што су Јапанци доживели као свој национални тријумф, захваљујући коме су успели да преокрену перцепцију о својој земљи после свих догађања у Другом светском рату. У Мексику је 1968. освојила чак шест медаља (четири златне) и постала позната по свом спортском (тихом) отпору, победама, као начину противљења совјетској окупацији Чехословачке.

У изузетно богатој понуди фестивала могли смо да видимо и представе као што су *Алиса у свету огледала* Државног луткарског театра Варна, мјузикл, спектакл по лиценци International Theatre and Music Limited са 12 извођача. Представа *Ћерка самураја* позоришне трупе „Сенцу“ из Бугарске била је права луткарска посланица с марионетама на дугим концима, направљеним од аутентичних материјала из Јапана, уз ментора Сенцу Такеда, јединог наследника Позоришта „Такеда“ у свету. *Роња, Ћерка разбојника* Државног луткарског театра Пловдив, одлична репертоарска представа, с полетним, талентованим ансамблом нас је подсетила да право пријатељство, дечја самоувереност и одлучност све може да измени на добро.

Посебно задовољство је била богата изложба професорке сценографије за луткарско позориште на ВИТИЗ „Крсто Сарафов“, Маје Петрове, једне од најпознатијих бугарских, луткарских сценографа и њених ученика. Били су изложени делови сценографије, лутке из разних представа и скице Маје Петрове, Маријете Голомехове, Наталије Гочеве, Благовесте Василеве, Иве Гикове, Ивајла Николова, Рин Јамамура... У оквиру фестивала одржана је и промоција најновијег броја јединог часописа намењеног онима који се професионално баве луткарством, као и поштоваоцима луткарског позоришта, *Кукларт*. Први број је изашао из штампе 2008. и од тада излази једном годишње у издању Асоцијације луткарских позоришта и бугарске „Униме“.

Биљана ВУЈОВИЋ БАЈКА
Редитељка и глумица, Ниш

„СУСРЕТИ” НА РОБЕНДАНСКОМ СЛАВЉУ

55. СУСРЕТИ ЛУТКАРСКИХ ПОЗОРИШТА СРБИЈЕ, 1–4. ДЕЦЕМБРА, СУБОТИЦА



Ш. Гајдош и колектив, РМС Тилтаник, режија: Степан Гајдош,
Позориште за децу и младе, Крагујевац, 2024; фото: Позориште

Овогодишњи фестивал је отворен прославом великог јубилеја домаћина, односно гала представом *Што старији, то млађи* ауторке Биљане Вујовић Бајке. За музику се побринуо Геза Кучера, док је кореографију урадила Бланка Хорват. На духовит, свечарски, распеван, али и самокритичан начин, глумачки ансамбл суботичког позоришта је у једном даху извео оду глумачкој професији и деведесетогодишњем позоришном трајању. У завршници гала представе имали смо прилику да видимо и полазнике школе глуме Дечјег позоришта Суботица.

Била је то прилика да директорка Марта Ароксалаши Стаменковић додели признања глумцима Ласлу Рипцу и Бошку Бошкову, а затим и оперативцу који је годинама био на челу техничке екипе овог позоришта, Војиславу Михајловићу. Признања су добили и редитељи: постхумно признање Живомир Јоковић, који је у Суботици режирао десет представа на српском и на мађарском језику, као и бугарски редитељ Тодор Валов, који је режирао представе с највећим бројем освојених награда, појединачних, ауторских и глумачких, као и гран-при признања.

Такмичарски део започео је представом Позоришта „Тоша Јовановић” из Зрењанина и њиховом представом *Гига прави море* по истоименој књизи Јасминке Петровић, а у драматизацији Дуње Матић. Режију је потписала Миља Мазарак, а дизајн Благовеста Василева. Композитор је био Душан Аџић, док је светла дизајнирао Никола Маринков. Глумци – Предраг Грујић, Наташа Милишић, Данило Михљевић – кроз лакоћу своје драмске игре и изузетне анимације успели су да нас уведу у свет где машта чини свашта. Море је уточиште од суровог живота, али и основ пријатељства за цео живот. Режирајући маштовито, редитељка нам је понудила безброј порука и дирљивих слика. Одговор публике је био адекватан и сразмеран емоцијама послатих са сцене.

По први пут у историји Сусрета позоришта лутака Србије имали смо и задовољство да својој заједници позоришта Србије у званичном програму, као равноправног члана, придружимо и Дјечије позориште Републике Српске из Бање Луке, које је извело представу *Принцеза и поцјепане ципеле* насталу према бајци браће Грим. Ову представу потписао је следећи ауторски тим – драматизацију и режију Славчо Маленов, сценограф Васил Рокоманов, лутке и костим Силва Бачварова, музику Владимир Џамбазов. Улоге су тумачили: Драган Вучић, Ђорђе Јанковић, Драгана Илић, Божана Бијелић, Александар Бланић, Свјетлана Андрић. У маштовитој драматизацији Славча Маленова, а према познатој бајци браће Грим *Поцјепане папуче, или Дванаест разиграних принцеза*, овде је ипак реч о само једној принцези, заглављеној у свет уметности и позоришта, која је дар наследила од своје покојне мајке. Тајанствено се искрада сваке ноћи и одлази у свој свет уметности. Забринуту оца, краљ, тражи младића који ће лепу принцезу да освоји и да открије из ког разлога сваке ноћи подере нове ципеле. Ова марионетска представа је на диван начин донела занимљиву причу кроз скоро заборављену луткарску форму. Било је право задовољство гледати то луткарско мајсторство у извођењу глумачког ансамбла Дјечијег позоришта Републике Српске.

Мало позориште „Душко Радовић” извело је представу *Бајка о тихом принцу и тужној принцези*, која је инспирисана причом *Свињар* Х. К. Андерсена. Адаптацију, режију, избор музике и сценски покрет потписао је Александар Николић, дизајн костима, сцене и лутака Тања Жиропађа. Ова представа поставља питање шта је искрена љубав и колико је значајна скромност у животу сваког појединца. Порука је јасна и веома важна у данашњем времену, а то је да одело не чини човека и да је битно да је човек искрен у свему, а посебно у љубави. „Човекову вредност чини он сам, а не његов положај и иметак”, поручује нам аутор представе. Ову луткарску монодраму, веома динамичну и интерактивну, донео нам је млади глумац раскошног талента Младен Вуковић. Био је то празник и за очи и за душу.

Представом *Аска и вук* насталој по мотивима приповетке Ива Андрића представило се Позориште лутака Ниш. Режију, драматизацију, кореографију и сценски дизајн ове сајбер басне потписује Исидора Станишић. Идејно решење и израду сценографије и костима урадили су Драгана Бреза и Душан Станковић. Композиторка је Дарја Јаношевић, док је за дизајн звука био задужен



Алекса Златковић. Лекторка је била Наташа Илић. Играли су: Хана Станковић, Мирјана Ђорђевић, Лазар Николић, Марија Цветковић и Биљана Раденковић. Ово читање Андрићеве приповетке је редитељка приказала кроз данашњицу заробљену рачунарским светом који је „заблежан“ у екране. Сви су у виртуалном тору, а вук је производ вештачке интелигенције. Аска, уметница, пружа отпор таквом животу. Њен циљ је да постигне ниво људске интелигенције и победи овцу у себи. Наилази на препреке, јер уметност се не може укалупити и само она може победити компјутер, машину без емоција. Вука то и фасцинира.

Веома корисне разговоре о представама након представа водио је др Милан Мађарев, вешт модератор и веома добар познавалац луткарске уметности.

Желим да будем нормалан је представа Дечјег позоришта Суботица. Ауторски тим чине гости из Бугарске. Аутор текста је Теодора Попова, Тодор Валов је редитељ. Сценографију, лутке и костиме потписује Наталија Гочева, а музику Пламен Мирчев Мирона. Играли су надахнуто и зналачки Марко Вујевић, Бранислав Трифковић, Јасмина Пралија, к. г., Залан Грегуш, Имелда Вереш. Ова црнохумористичка луткарска представа је на веома шармантан и занимљив начин постављена. Иако има специфичан визуелни дизајн који призива страх, ипак ослобађа децу на чудан начин и поручује им да нормалан значи бити срећан. Срце увек зна шта треба. А срећа је увек тамо где је срце. Изузетан ансамбл и слојевита, зналачки испричана прича добили су огромну подршку публике кроз дуг и топао аплауз.

Позориште лутака „Пинокио“ је донело своју представу *Чудо*, насталу по мотивима истоименог романа Р. Х. Паласија. Режију је потписала Емилија Мрдаковић, а драматизовала Теодора Марковић, док је идејно решење сценографије, костима, лутака и видео-пројекција рад Олега Каторгина. Аутор музике био је Алексеј Мрдаковић. Креацију видео-снимака маштовито је урадио Војислав Савић. Улоге: Ђорђе Крећа, Горан Поповић, Зорана Милошаковић Тасић, Анита Бранковић, Никола Ранђеловић, Жељка Мандић. Прича о необичном дечаку Огију који трпи шиканирање безосећајне средине због свог изгледа је изузетно добра тема која осликава однос друштва према дечаку. Видимо породицу, која га безгранично воли, подржава и штити, и друштво, тј. школу где су деца сурова и повређују га. Оги знањем долази до поштовања и даје пример свима победом над својим проблемом с којим се годинама борио. Успева да пронађе пријатеља и да докаже да смо сви другачији и нема разлога да то потенцирамо, исмевамо, чудимо се или презиремо. Прихватањем разлика, постајемо пријатељи.

У Дечјем позоришту Суботица одржана је и промоција књиге Ане Јанковић *Лутке које живот значе*, као и изложба фотографија посвећена дојену српског и југословенског луткарства, Живомиру Јоковићу.

Позориште младих из Новог Сада одиграло је представу *Злочин и казна* Ф. Достојевског у драматизацији Теодоре Марковић. Режију је потписала Емилија Мрдаковић. Сценографију су осмислиле Емилија Мрдаковић и Милица Грбић Комазец, дизајн костима и лутака Милица Грбић Комазец. Композитор је Алексеј Мрдаковић, сценски покрет Иста Степанов, сценски говор Саша Латинковић. Раскољникова је играо Александар Милковић, Соњу (видео) Драгана Илић. Изузетно комплексно дело у форми монодраме надахнуло је екипу Позоришта младих да се ухвати укоштац с великом темом која све, посебно сада у овом времену, интригира. Питања која постављају с правом јесу вишеслојна, важна и тешка. Шта је злочин данас, следи ли после сваког злочина казна? Да ли се кажњава починилац злочина, или се само нечињем кажњавају жртве? Зашто се злочини релативизују? Где морал данас живи? Ово је и луткарска интерактивна представа намењена средњошколцима.

Позориште за децу и младе Крагујевац извело је своју представу *РМС Титаник*. Редитељ је Степан Гајдош, аутори текста Степан Гајдош и АМП Колектив, Тереза Хавлова је креирала сценографију, лутке и костим. Композиторка је Полина Кхатсенка; лајв-синема технологија: Алан Сус и Доминик Жижка; израда сценографије и лутака Адам Паник. Улоге: Дарија Вулић, Дубравка Бркић, Миломир Ракић, Милош Миловановић.

У представи *РМС Титаник* група научника покушава да пронађе и истражи што више артефаката с потопљеног брода – џепне сатове, порцелански сервис или виолину на којој је њен власник свирао када је брод тонуо. Испод површине мора крију се тајне. Место на коме лежи олупина изазива поштовање. На том месту је 1.517 људи изгубило своје животе 1912. године. Олупина је проглашена светском баштином „Унеска“ и представља место сећања и дом подводних организама који су у њему настањени.

У част награђених гости из Македоније, односно „Театар за деца и младенци Скопје“, одиграли су изузетну представу *Роња, кћи разбојника* у режији Јакуба Максимова; сценографија, костим, лутке Олга Зијебинска; композитор Лазар Новков; играли: Матеа Јанковска, Никола Наковски, Мики Анцхевски, Катарина Илијевска Сиљановска, Ангела Димитрова, Петар Стојанов.

Ове године награду за свеукупни допринос луткарству „Бошко Зековић“, коју традиционално додељује Позориште младих из Новог Сада, добила је глумица Видосава Јовановић из Новог Сада.

Жири у саставу: глумица Дијана Кржанић Тепавац, председница Удружења АСИТЕЖ Србије, Предраг Момчиловић, глумац и редовни професор глуме на Академији уметности у Новом Саду и Бранислава Илић, драматуршкиња, донео је следеће одлуке.

Четири специјалне награде:

– за очување традиције марионетског позоришта представи *Принцеза и поцијепане ципеле* Дјечијег позоришта Републике Српске из Бање Луке;

– награда „Биберче Весне Бороцки“ за најбајковитију улогу додељена је глумцу Младену Вуковићу за улогу у представи *Бајка о тихом принцу и тужној принцези* Малог позоришта „Душко Радовић“ из Београда;

– награду за најбољег младог глумца „Милена Саџак“, коју додељује Позориште лутака из Ниша, добио је Драган Вучић за улогу Војника у представи *Принцеза и поцијепане ципеле* Дјечијег позоришта Републике Српске, Бања Лука;

– награду за најбољу анимацију „Јанко Врбњак“, коју додељује Мало позориште „Душко Радовић“ добили су Предраг Грујић, Наташа Милишевић и Данило Михњевић, за колективну анимацију лутака у представи *Гига прави море*.

Пет глумачких равноправних награда додељено је: Младену Вуковићу за улогу у представи *Бајка о тихом принцу и тужној принцези* Малог позоришта „Душко Радовић“, Марку Вујевићу за улогу Миша-Шишмиша у представи *Желим да будем нормалан* Дечјег позоришта Суботица, Ђорђу Крећи за улогу Огија у представи *Чудо* Позоришта лутака „Пинокио“, Имелди Вереш за улогу Мишице у представи *Желим да будем нормалан*, Наташи Милишић за улогу Мајке у представи *Гига прави море* Народног позоришта „Тоша Јовановић“ из Зрењанина.

Награда за најбољу сценографију додељена је Наталији Гочевој за сценографију представе *Желим да будем нормалан* Дечјег позоришта Суботица.

Награда за најбољу музику додељена је Полини Кхатсенки за музику у представи *РМС Титаник* Позоришта за децу и младе Крагујевац.

Награда за најбољу креацију лутака додељена је Наталији Гочевој за креацију лутака у представи *Желим да будем нормалан*

Награда за најбољи текст додељена је Теодори Марковић за драматизацију истоименог романа Р. Х. Паласија у представи *Чудо* Позоришта лутака „Пинокио“, Београд.

Награда за најбољу представу, гран-при, додељена је представи *РМС Титаник* Позоришта за децу и младе Крагујевац.

Ова награда је изгласана већином гласова, док су све остале донесене једногласно.

Домаћини су ове Сусрете организовали изузетно и после много година омогућили свим учесницима фестивала да бораве и прате фестивал од почетка до краја.



Зоран МАКСИМОВИЋ
Театролог, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад

НА КРАЈУ, И НИЈЕ БАШ КРАЈ

СЕЋАЊЕ НА ЗОРАНА ЋЕРИЋА (1960–2024)



Фото: Српско народно позориште

У импресивном спектру делатности на пољу само позоришног стваралаштва које је Зоран Ћерић обављао, тешко их је све само и побројати. Чини се да им се свима с једнаком снагом, страшћу и залагањем посвећивао. Бавећи се и теоријом и праксом театра, ако бисмо сада подвукли црту, закључили бисмо да је проф. др Зоран Ћерић на том непрегледном пољу позоришне уметности оставио дубок и постојан – златан траг.

Зоран Ћерић (Бачко Добро Поље, 22. јун 1960 – Сремска Каменица, 8. новембар 2024), песник, есејиста, преводилац, теоретичар књижевности и књижевни критичар, антологичар, позоришник, универзитетски професор. Дипломирао је на Одсеку југословенске и светске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду (1983). На истом факултету завршио је и постдипломске студије из компаративне књижевности (1983/1984). Магистрирао је радом „Поезија Данила Киша и Владимира Набокова“, а потом и докторирао с темом „Дом и бездомност у поезији XX века, на примеру руских, пољских и српских емигрантских песника“.

Аутор је, приређивач и преводилац преко 70 књига.

У три мандата је управљао Позориштем младих у Новом Саду, а био је и драматург. Девет година је био на челу Српског народног позоришта. Био је две године помоћник директора Стеријиног позорја, уредник издавачке делатности и пет година главни и одговорни уредник часописа *Сцена* Стеријиног позорја. Предавао је на Академији умјетности у Бањалуци, на Катедри за историју и теорију филма и театра, драматургију и продукцију, и један је од оснивача и члан редакције Часописа за позоришну и визуелну умјетност *Агон* (Бањалука).

Зоран Ћерић је одликован Златном медаљом за заслуге – за изузетне заслуге у културним делатностима, посебно у области позоришне уметности (председник Републике, 2020). Добитник је Вукове награде (2020) за театрологију и филмологију и Златне медаље „Јован Ђорђевић“ Српског народног позоришта, за допринос позоришту и позоришној уметности (2022). Први је добитник новоустановљене фестивалске награде „Отон Томанић“ за театролошко промишљање у домену позоришта за децу и младе (Међународни фестивал позоришта за децу у Суботици, 2023), а лауреат је и „Змајеве награде“ Матице српске (2024).

Био је и један од посвећенијих припадника Одбора Одељења за сценске уметности и музику Матице српске, од оних који није скривао да му је то част, али и од оних малобројних за које се верује да својим чланством чине привилегију самом Одељењу. Својим одговорним делањем и залагањем допринео је уздизању Одељења и његовим бољим резултатима. Научноистраживачки пројекат Одељења под називом „Луткарска и драмска позоришта за децу у Србији“ заснован је 2014, а његов руководиоца од тада, пуних десет година, био је Зоран Ћерић. Наставак рада на том пројекту, који је планиран и одобрен и у наредном четворогодишњем периоду.

Био је и дугогодишњи члан редакције Зборника Матице српске за сценску уметност и музику.

Проф. др Зоран Ћерић је у оквиру Одељења објавио и ванредну публикацију *Луткарски симулакруми* (2021), која је плод рада на поменутом пројекту.

Ове године Музеј обележава десет година излагања Часописа за луткарство *Нити*, јединог те врсте код нас икад. Зоран Ћерић је један од његових оснивача и уредника од првог до слањеничког броја.

Између осталог, Музеј је објавио и врло занимљиву публикацију у ауторству Зорана Ћерића *Драматуршки постскрипtum* (2014) и једну веома драгоцену под називом *Луткарство у Србији, од вашарских до соколских сцена* (коју је приредио с Љиљаном Динић, 2015).

Позоришни музеј Војводине има више видова сарадње с Међународним фестивалом позоришта за децу у Суботици, а Зоран Ћерић је био селектор и уметнички директор тог фестивала (од 2018. до 2024), водио је и Форум за истраживање позоришног стваралаштва за децу и младе, и сваке године (од 2020) приређивао је зборнике саопштења учесника тог научног скупа који заједнички организују Музеј и Фестивал. У септембру ове године изашла је 14. свеска.

У саиздању Позоришног музеја Војводине и Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици Зоран Ћерић је коаутор с Љиљаном Динић две студије: *Позориште лутака у Новом Саду – оснивање* (2014) и *Лутка и маска у српској култури, од обредног до позоришног чина* (2014). Затим, он је приредио и зборник радова *Јурковском у част* (2016) – српску и енглеску верзију, и превео следеће капиталне наслове с пољског језика: *Вјеслав Хејно, Уметност луткарске режије* (2012); *Хенрик Јурковски, Теорија луткарства II* (2013); *Хенрик Јурковски, Лутка у култури* (2015); *Хенрик Јурковски, Лутка у култури II* (2016).

Осим тих, у издању Музеја и Фестивала, последњих година Зоран Ћерић је допринео богаћењу литературе о театру с још неколико наслова: коаутор је с Љиљаном Динић монографије *90 година Позоришта младих* (Позориште младих, 2022), приредио је „Лаза Телчки *Драме*“ (СНП, 2024) и с Иваном Киш приредио је студију „*Јоца Савић Глумац и публика*“ (СНП, 2024).

Месец дана пре него што нас је напустио, Зоран Ћерић је дирекцији Стеријиног позорја предао рукопис будуће књиге позоришних есеја која је планирана за штампу 2025. године, а аутор јој је дао наслов *Смисао драме*.

На крају, ипак није крај!
Хвала му! Слава му!

Zoran MAKSIMOVIĆ

Theatrolgist, The Theatre Museum of Vojvodina, Novi Sad

IN THE END, IT IS NOT THE END

IN MEMORY OF ZORAN ĐERIĆ (1960–2024)

In the impressive spectrum of activities in the field of theatrical creativity alone, which Zoran Đerić performed, it is difficult to count them all. It seems that he devoted himself to all of them with equal strength, passion and dedication. Dealing with both theory and practice of theatre, if we were to draw a line now, we would conclude that Zoran Đerić, PhD, left a deep and permanent mark on that vast field of theatre art.

Zoran Đerić (Bačko Dobro Polje, June 22nd, 1960 – Sremska Kamenica, November 8th, 2024), poet, essayist, translator, literary theorist and literary critic, anthologist, theatrolgist and university professor.

He graduated from the Department of Yugoslav and World Literature (1983). He also completed postgraduate studies in Comparative Literature at the same faculty (1983/84). He earned his master's degree with the work "Poetry of Danilo Kiš and Vladimir Nabokov", and then his doctorate with the topic "Home and homelessness in the poetry of the 20th century, on the examples of Russian, Polish and Serbian emigrant poets".

He was the author, editor and translator of over 70 books.

He spent three terms of office as the manager of the Youth Theatre in Novi Sad, and he was also a playwright. He was the manager of the Serbian National Theatre for nine years. He served as the operating director of the Sterijino Pozorje Festival for two years, the editor of publishing activities and the editor-in-chief of the magazine *Scena* of the Sterijino Pozorje for five years. He taught at the Academy of Arts in Banja Luka, at the Department of History and Theory of Film and Theatre, Dramaturgy and Production, and he was one of the founders and a member of the editorial board of the magazine for theatre and visual art *Agon* (Banja Luka).

Zoran Đerić was awarded the Gold Medal for Merit for exceptional merit in cultural activities, especially in the field of theatre arts (the President of the Republic, 2020). He was the winner of the Vuk's Award (2020) for theatre and filmology and the Gold Medal "Jovan Đorđević" by the Serbian National Theatre, for his contribution to theatre and theatre art (2022). He was the first winner of the newly established festival award "Oton Tomanić", for theatrical thinking in the field of theatre for children and young people (International Children's Theatre Festival, in Subotica, 2023), and he was the laureate of the "Zmajeva nagrada" by Matica Srpska (2024).

He was also one of the dedicated members of the Board of the Department of Stage Arts and Music of Matica Srpska, one of those who did not hide that it was an honour for him, but also one of the few who were believed to be making the Department itself a privilege with their membership. With his responsible actions and commitment, he contributed to the rise of the Department and to its better results.

The scientific research project of the Department, called PUPPET AND DRAMA THEATRES FOR CHILDREN IN SERBIA, was founded in 2014, and Zoran Đerić was its manager since then, for ten years. The continuation of work on that project, which was planned and approved for the next four-year period, has unfortunately now been stopped.

He was also a long-term member of the editorial staff of Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music.

Zoran Đerić, PhD, published, as a part of the Department, the extraordinary publication *Puppetry Simulacrum* (2021), which was the result of the work on the mentioned project.

This year, the Museum celebrates the tenth anniversary of the publication of NITI, Magazine for Puppetry, the only one of its kind in our country ever. Zoran Đerić was one of its founders and editors from the first issue to the anniversary issue.

Among other things, the Museum also published a very interesting publication authored by Zoran Đerić, *Dramaturgical Postscript* (2014) and a very valuable one called *Puppetry in Serbia, form fair to youth scenes* (with Ljiljana Dinić, 2015).

The Theatre Museum of Vojvodina has several different kinds of cooperation with the International Children's Theatre Festival in Subotica, and Zoran Đerić was the selector and artistic director of that festival (from 2018 to 2024). He also led the Forum for the Research of Theatre Art for Children and Youth, and every year (since 2020) he edited collections of announcements of the participants of that scientific meeting jointly organized by the Museum and the Festival. The 14th edition was published this year, in September.

Zoran Đerić is the co-author with Ljiljana Dinić of the two studies co-published by The Theatre Museum of Vojvodina and International Children's Theatre Festival in Subotica, and those are *The Puppet Theatre in Novi Sad – the foundation* (2014) and *Puppet and Mask in Serbian Culture, from Ritual to Theatrical Act* (2014). Đerić also edited the Serbian and English versions of the collection of works *A Tribute to Jurkowski* (2016), and translated the following capital titles from the Polish language: Vjeslav Hejno, *The Art of Puppetry Directing* (2012); Henryk Jurkowski, *Theory of Puppetry II* (2013); Henryk Jurkowski, *Puppet in Culture* (2015); Henryk Jurkowski, *Puppet in Culture II* (2016).

In addition to these works, published by the Museum and the Festival, in recent years Zoran Đerić contributed to the enrichment of theatre literature with several other titles: he is the co-author with Ljiljana Dinić of the monograph *90 Years of the Youth Theatre* (The Youth Theatre, 2022), he edited "Laza Telečki Plays" (SNT, 2024) and together with Ivana Kiš he edited the study "Joca Savić Actor and Audience" (SNT, 2024).

A month before he left us, Zoran Đerić handed over the manuscript of the future book of theatre essays, which was planned for publication in 2025, to the management of the Sterijino Pozorje, and the author gave it the title *The Sense of Drama*.

In the end, it is not the end!
Praise him! Glory to him!

ДОСАЊАН САН О НЕМОГУЋЕМ

СЕЋАЊЕ НА ЖИВОМИРА ЈОКОВИЋА (1929–2024)

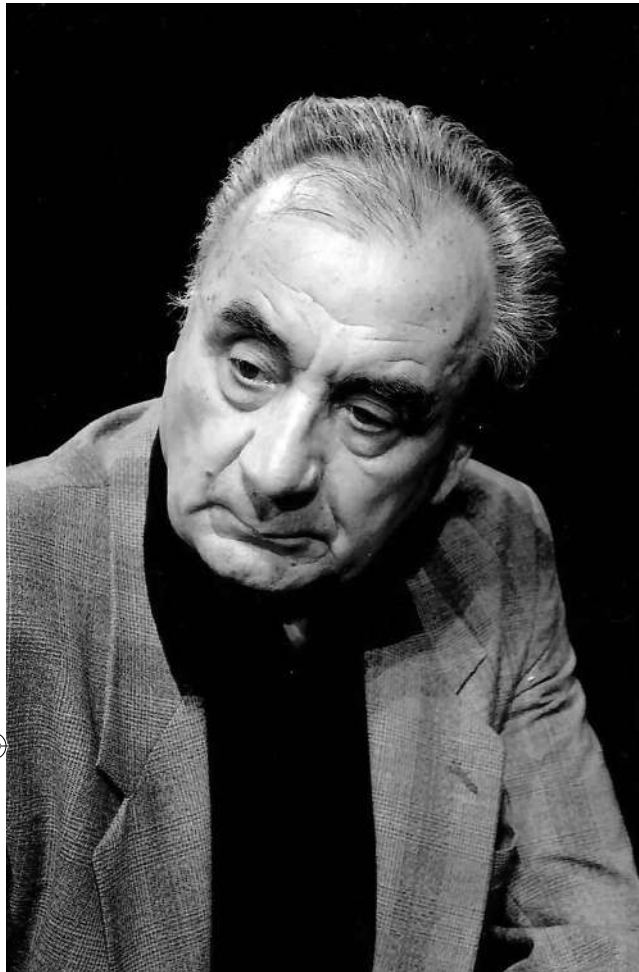


Фото: Бранко Игњатовић

Често заборављамо, јер смо забораву склони, чему уопште служи било какав чин „у сећање“. У случају доајена српског и југословенског луткарства Живомира Јоковића, оснивача Позоришта лутака „Пиноккио“, глумца, редитеља и педагога који је недавно преминуо, неки знају колики је губитак његов одлазак, а неки не. На „Пиноккијев“ позив, радила сам дуже време на књизи о Живомировом животу и делу. Није могао у томе да учествује, да разговара или одговара на питања, али ми смо свеједно желели да је завршимо за његова живота. У суочавању с немаром који гајимо према сопственој култури сећања, писање ове „живе историје“ било је изазовно, често се граничило с немогућим, и било је важно пажљиво изабрати и проверити сваку реч. Како је књига отишла у штампу, Живомир нас је напустио следећег дана, као да је знао да тад „може да оде“. Тако се представљање књиге *Лутке које живот значе*, на овогодишњим Сусретима професионалних позоришта лутака Србије, претворило у својеврсни ин меморијам чин. Баш као и у књизи, сећања су почела да кроје једну целовиту мисао око Јоковићевог несвакидашњег духа и карактера, око личности која је својом упорношћу, борбеношћу и оданошћу визији, тј. идеји позоришта коју је носио, изнова и изнова чинила немогуће. Могло би се рећи да је стварао историју која је сада наше наслеђе и то не би требало заборавити.

Љубиша Ружић је умео да каже да говорити о Живомиру Јоковићу значи говорити о послератном развоју луткарства у Београду, а говорити о настајању и раду Позоришта „Пиноккио“ значи говорити о Живомиру Јоковићу. Ја бих пак рекла да су ствари још комплексније и да је прича о нашем Ђепету уједно и прича о нашем свеукупном позоришном прегалништву, о стварању ни из чега, о апсурду сизифовског посла да се једна визија отелотвори упркос свему. У случају правог позоришта – то је морање. Вечити сањар, доајен југословенске луткарске сцене, редитељ челичне конструкције, добар глумац, шаљивџија каменог лица, разбарушени уметник и врхунски менаџер, човек с инстинктом за освајање нових позоришних идеја, тврдоглави посвећеник, изузетан педагог, прави домаћин или једноставно Јока, неки су епитети којима су представници луткарске уметности, као и многобројни драмски уметници што су стварали културну и позоришну сцену од Другог светског рата наовамо у Србији, региону и далеко ван граница бивше Југославије, описивали Живомира. Има, наравно, и оних који се не слажу с овим речима. Али Јоковић је умео, како је сам често признавао, да буде неумољив и да изазове љутњу у решености да оствари своју визију. Једноставно, никад се не би предао, чак и када је деловало да је битка изгубљена, те важи за једног од најупорнијих бораца за луткарску уметност у земљи.

Јоковић је, пошто је остварио свој сан већ у младости, све оставио како би кренуо од нуле у остварење још већег сна, оног који је само он могао да сања и живи. Завршивши глуму у класи професора Бојана Ступице и Виктора Старчића с првом генерацијом на ФДУ у Београду, уз бардове глуме попут Оливере Марковић, Властимира Ђузе Стојиљковића, Душана Јакшића, Предрага Лаковића, игра у Београдском драмском позоришту, крагујевачком народном позоришту, Позоришту у Сремској Митровици, као и у Позоришту „Бошко Буха“, у којем и режира. Међутим, све то постаје неки прошли живот када се сусрео с луткарским театром из иностранства који га је очарао. Једном усађена идеја о овом сценском изразу који, како је он често говорио, „може све“ усмерава читав његов животни пут ка остварењу личне визије. Та визија била је тек далеки сан за тадашњу Југославију, али то га није спречило да остави све, упише режију на ФДУ у Београду, а затим је усаврши у Прагу на Академији за луткарство (луткарство-режија-драматургија-анимација), где очекивано упознаје највиша достигнућа луткарске уметности. Своју новонасталу љубав према луткарству, педагошки порив који се рађа, као и знање које је стекао у Чешкој примењује у Београду, прво на Сцени лутака у „Бухи“ као редитељ, а убрзо затим почиње да ствара нову естетику, али и институцију луткарства у Београду, Србији и Југославији.

Тај полазак од нуле, све док се не постигне савршенство, не само да га није плашио већ је постао његова судбина. Јасна визија стварала је енергију која је покретала необјашњиву упорност да се остваре многобројне иницијативе за развој луткарства у Београду. С великим успехом ради на процесу спајања Сцене лутака, која је 1962. године угашена у „Бухи“, са сценом ондашњег Београдског марионетског позоришта, касније званично луткарског театра у Београду – Малог позоришта (данас Малог позоришта „Душко Радовић“). Са истим надањућем Јоковић покреће и иницијативу за формално образовање у луткарству, па тако 1963. настаје Одсек за луткарску режи-



ју при Академији за позоришну уметност (данашњи ФДУ), где ради и као сарадник. Биће то само први у бесконачном низу покушаја – најпре је трајао само годину дана, а сада коначно почиње да се остварује на највишем академском нивоу.

Не видеви и даље могућност да у потпуности реализује своју визију луткарства, са истом енергијом и групом уметника истомишљеника ствара сопствено путујуће позориште лутака, које иде по целој Србији. „Биберче“ добија дом на Новом Београду, али незадовољан условима рада које су тадашње структуре локалне самоуправе пружале, Живомир формира, поново од нуле, ново путујуће позориште „Пинокио“. Била је то нова позоришна форма, а убрзо и прво приватно професионално позориште у Југославији. С великим уметничким амбицијама и као вођа и као редитељ допринео је да тај театар убрзо постане „градски“, а његови уметнички домети постигну врхунске резултате на фестивалима и гостовањима у земљи и иностранству. Од сарадника је тражио потпуну посвећеност, а заузврат је једино могао да обећа сусрете с најистакнутијим светским уметницима и њиховим делима, гостовања, док су им инострани редитељи са задовољством преносили своје знање. „Пинокио“ је постајао својеврсна академија луткарства, а многи од тих мајстора режије и данас су пријатељи куће.

Међутим, ни ту се та снажна Живомирова енергија није заустављала. Његово редитељско стваралаштво било је знатно шире од „Пинокија“, представе је реализовао у позориштима широм старе Југославије, Бугарске, Русије, а касније Србије, Републике Српске, Босне и Херцеговине, Хрватске. Преводио је и адаптирао многобројне комаде за луткарски театар. Осим што је био велики редитељ, био је и велики педагог, као и изузетан драматург, а кроз своје позориште утемељио је и савремену домаћу драму уједно негујући и класике.

Основе савременог луткарства на тлу бивше Југославије, затим и у Србији, и своју визију истог поставио је тако што је био спиритус мовенс чак шест веома значајних фестивала: иницирао је 1962. године Сусрете професионалних позоришта лутака као прву смотру луткарства ове врсте у Србији, био је у одбору за покретање Југословенског бијенала луткарства у Бугојну, затим Фестивала за децу у Котору и Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици. Иницијатор је и један од оснивача Међународног луткарског фестивала малих форми, каснијег Фестивала „Златна искра“ у Крагујевцу, а три пута је био селектор фестивала у Шибенику. Уз све то био је један од људи без којих данашњи Фестивал монодраме и пантомиме не би постојао. Добитник је многих награда и признања; осим оних за режију на еминентним фестивалима у Југославији и у иностранству, ту су и Октобарска награда Земуна, Плакета града Београда, „Златни беочуг“, награда на Сусретима професионалних позоришта лутака Србије за развој луткарства, као и две награде за животно дело – „Мали принц“ и „Почасни грађанин луткарске Републике Бугојно“. Поред свог „Пинокија“, Живомир Јоковић, тај неуморни Ђепето, помогао је оснивање других театара за децу у Србији и био, поменуто, истрајан борац за формално образовање у луткарству, што је дало основ за садашње академске студије, оне које већ постоје, и које су у повоју. Ипак, управо су његов специфичан карактер, неизмерна храброст, борбеност, тврдоглава упорност, али и визионарство, оно што његов допринос данас чини тако великим.

Сада кад нас је напустио, требало би мислити о томе. Кажем „напустио“ јер његова дела настављају да живе и да подсећају и опомињу док целокупна заједница користи плодове тог рада. Нека овај текст „у сећање“ не буде зато пука формалност, већ имајмо на уму следеће. Јоковић је оставио у аманет, пре свега онима који раде у „Пинокију“, императив да његово позориште мора да *буде и остане потпуно луткарско позориште!* Целокупној луткарској сцени у Србији – задатак да таквих позоришта буде много више и да, без обзира на препреке којих ће увек бити, раде на нивоу који им омогућава да стану раме уз раме са европским и светским центрима луткарства на свим фестивалима. А драмску позоришну сцену задужио је својом истрајном борбом да луткарски израз постави у сам центар савременог театра, а луткарство учини равноправном граном театарске породице.

Наравно, надам се да ће књига *Лутке које живот значе* допринети даљој систематизацији, унапређењу и развоју писања о луткарству и о историји луткарства код нас, као и чувању сећања на Живомира Јоковића, без којег данас много тога не би постојало. Исто тако, надам се да ће сећање почети боље да нас служи како бисмо заиста у континуитету неговали своју прошлост, и са свешћу о тој прошлости доследно промишљали своју будућност. А Живомир Јоковић је свакако изузетно важна фигура у том нераскидивом процесу.



ЛУТКАРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ НА СРПСКИМ СЦЕНАМА ЈАНУАР–ДЕЦЕМБАР 2024. ГОДИНЕ

Позориште младих, Нови Сад.....

>> Ф. М. Достојевски *Злочин и казна*, режија: Емилија Мрдаковић,
лутке, сцена и костими: Милица Грбић Комазец, 10. март

>> *Црвенкапа*, режија: Саша Латинић,
лутке, сцена и костими: Милица Грбић Комазец, 18. октобар

Дечје позориште – Dječje kazalište – Gyermekszínház, Суботица.....

>> По мотивима бајке *Био један слон* Г. Циферова *Плишана бајка*,
режија: Амела Вученовић, лутке: Ирина Јанишевскаја, 27. јануар

>> По мотивима бајке Н. Абрамчеве *Бајка о магли*, режија: Ана Вовчок,
лутке: Алиса Олигерова, 26. март

>> Т. Попова, *Желим да будем нормалан*, режија: Тодор Валов,
лутке: Наталија Гочева, 26. јун

Мало позориште „Душко Радовић“, Београд.....

>> *Ло птице*
режија: Данка Секуловић, 1. март

>> *Нежне силе космичке*,
режија и тотал дизајн: Далија Аћин Теландер, 4. октобар

>> С. Фурто, *Авантуре Синги Лумбе*, режија: Исидора Гонцић,
лутке, сцена и костими: Сандра Никач, 12. децембар

Луткарска сцена Народног позоришта „Тоша Јовановић“, Зрењанин.....

>> У. Шајтинац, *Миша Пупин Идворски*, режија: Петар Пејаковић,
тотал дизајн: Благовеста Васиљева, 21. мај

>> *Змајић Оги*, режија: Јован Царан,
тотал дизајн: Ирина Сомборац, 29. фебруар

Позориште лутака Ниш.....

>> Н. Илић, *Усамљено дрво*, режија: Никола Бундало,
31. мај

>> По мотивима приповетке Ива Андрића *Аска и вук*, режија: Исидора Станишић,
тотал дизајн: Душан Станковић и Драгана Бреца, 9. новембар

Позориште лутака „Пинокио“, Београд.....

>> Љ. Ршумовић, *Снежана и седам патуљака*, режија: Исидора Гонцић,
тотал дизајн: Сандра Никач, 8. март

>> С. Ержен, *Зеца и пас*, режија: Силван Омерзу,
тотал дизајн: Силван Омерзу, 5. јун

>> Р. Х. Паласио, *Чудо*, режија: Емилија Мрдаковић,
тотал дизајн: Олег Каторгин, 25. октобар

>> И. Бојовић, *Црвенкапа*, режија: Предраг Стојменовић,
тотал дизајн: Ирина Сомборац, 13. децембар

Позориште за децу, Крагујевац.....

>> Ј. С. Патрновић, *Стара планина*, режија: Емилија Мрдаковић,
лутке: Тина Сухонен, 19. јун

>> Штјепан Гајдош и колектив, *РМС Титаник*, режија: Штјепан Гајдош,
лутке, сцена и костими: Тереза Хавлова, 27. новембар

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
792.97

НИТИ : часопис за луткарску уметност / главни уредник
Љиљана Динић. - 2014, 1- . - Нови Сад : Позоришни музеј
Војводине. - 35 cm

ISSN 2406 – 176X = Нити

COBISS.SR – ID 292609287

Фотографија на насловној страни:
Фундус Малог позоришта „Душко Радовић“ после бомбардовања, фото: Позориште

НИТИ / THREADS

Часопис за луткарску уметност / Puppetry magazine

Издаје / Publisher

Позоришни музеј Војводине, Нови Сад /
Theatre Museum of Vojvodina, Novi Sad

За издавача / For the publisher

Миодраг Кајтез, директор /
Miodrag Kajtez, Director

Уредници / Editors-in-Chief

Љиљана Динић / Ljiljana Dinić
Емилија Мрдаковић / Emilija Mrdaković
Зоран Ђерић / Zoran Đerić

Редакција / Editorial Board

Оливера Цибула / Olivera Cibula

Дизајн / Design

Љиљана Динић / Ljiljana Dinić

Припрема за штампу / Pre-press

Љиљана Динић / Ljiljana Dinić

Лектура и коректура / Proofreading

Оливера Цибула / Olivera Cibula

Превод са енглеског и на енглески /

Translation from and into English

Љубица Јоцић / Ljubica Jocić

Превод са пољског / Translation from Polish

Гавра Дражић / Gavra Dražić

Превод са руског / Translation from Russian

Мелина Панаотовић / Melina Panaotović

Превод са француског / Translation from French

Тамара Андрић / Tamara Andrić

Сарадник / Associate

Бојан Јовановић / Bojan Jovanović

Штампа / Press

Сајнос, Нови Сад / Sajnos, Novi Sad

Тираж / Circulation

200

Адреса редакције / Editorial office

Позоришни музеј Војводине – Нити /
Theatre Museum of Vojvodina – Threads
Краља Александра 5 / Kralja Aleksandra 5
21 000 Нови Сад / 21 000 Novi Sad
Телефон/Telephone: 021 661 33 22

И-мејл/ Email: niti@pmv.org.rs

www.pmv.org.rs

Реализација публикације омогућена је средствима:
Министарство културе и информисања Републике
Србије и Покрајинског секретаријата за културу, јавно
информисање и односе с верским заједницама /
Realization of the publication enabled by
the funds of The Ministry of Culture and Information of the
Republic of Serbia The Provincial Secretariat for Culture, Pub-
lic Information and Relations with Religious Communities



Издавање часописа подржала је српска „Унима“ /
Supported by Serbian UNIMA

Ставови аутора који су изнети у часопису не
изражавају ставове органа који је доделио средства
за суфинансирање, редакције и издавача часописа.