

Сандра Баришић¹

НОВА ДРАМСКА ФОРМА И УМЈЕТНОСТ ПЛЕСА У САВРЕМЕНОМ ТЕАТРУ, ТЕ СТРАТЕГИЈА ПРИБЛИЖАВАЊА ПРИМИЈЕЊЕНОГ ТЕАТРА ТРЖИШТУ

Сажетак: *Кроз рад се настоји пронаћи граница између класичног и постдрамског позоришта, те одговара на питање шта карактерише постдрамско позориште. У постдрамском театру текст не губи аутономност, већ се продубљује однос текста и актера у представи, који полако учествују у изградњи тог крхког архитектонског здања.*

У раду указујемо на огроман значај невербалне комуникације у постмодерном театру и говора тијела. У том смислу се посматра и неодвојива улога перформанса у савременом театру. У позоришту XXI вијека напуштамо теорије о тијелу које слуша и које постаје објекат, те на сцену враћамо тијело које постаје филозофска загоњетка или лична прича.

У раду је приказана практична стратегија приближавања примичењеног театра тржишту кроз неколико примјера, који приказују ангажман младих позоришних глумаца и стваралаца.

¹ дипломирани менаџер у образовању и култури (BLC– Бањалука)

Такође, у раду се расправља о несумњивом смислу и улози позоришта у савременом свијету, у ком оно у потпуности остварује комуникацију са публиком, јер је то мјесто гдје ријеч има потпуну СЛОБОДУ. То је позориште XXI вијека!

Кључне ријечи: савремени театар, примијењени театар, класично и постдрамско позориште, невербална комуникација, постмодерни театар, говор тијела, перформанс, позориште XXI вијека

Позориште је и даље један од најзначајнијих конвенционалних канала комуникације, који поред својих значајних умјетничких вриједности, представља важан културолошки аспект савременог друштва и моћан фактор утицаја на развој јавног мнијења и демократичности.

Појам позоришта као културне институције, самим називом буди у људима осјећај поштовања према умјетности и стваралаштву које се рађа на сцени.

Култура данас, па тако и позоришна, у неодрживом је стању због нагомиланих проблема које је додатно заострила финансијска криза, али и дугогодишњег непрепознавања њеног значаја за свеукупни развој друштва. На кључне проблеме је потребно указати заједничким ставовима умјетника и културних радника који би се успротивили „убијању

културе“ и радили на квалитету и иновативности промоције, који би тежили ка оригиналности, а бјежали од разних стереотипа и неприродности у контактима са постојећом и потенцијалном публиком.

Позориште се схвата као интеракција глумаца и публике, као најискренија презентација културе. За разлику од других типова умјетности, позориште се збива у датом тренутку пред очима гледалаца. Тако пружа јединствен доживљај апсорпције културе живљења.

Нови репертоар позоришта, на примјер, требало би да буде представљен и рекламиран на различите начине, путем различитих медија и канала комуникације, баш зато што треба да доспије до различитих сегмената позоришне публике.

Промоција обухвата све инструменте комуникације, које би културне институције требало да користе за преношење поруке циљном тржишту. Доставити праву информацију, преко правог медија, до циљане публике, уз максималне ефекте и минималне трошкове, дефиниција је успјешне промоције. Приоритети треба да буду повећање продаје, диференцијација производа, развој имиџа и слично.

Позориште је „савршен одраз друштва“, што у нашем случају уопште није добро. Не напредује, не иде никуда, није провокативно, није инспиративно...

Позориштем се нужно бавити да бисмо мијењали себе. Не свијет, него себе, а понекад и друге. Идеологија савременог театра треба да се базира на принципима које су установили реформатори позоришта XX вијека.²

ПЛАВО позориште³ је позоришна лабораторија чије се ак-

тивности базирају на тим принципима.⁴ Основано је 1995. године у Београду.

Према ријечима Еуђениа Барбе,⁵ оснивача „Один Театра“ из Дан-

могу рећи неке озбиљне ствари о себи и свету који нас окружује. У средишту наше пажње је човек као људско биће. Чак и глумац је човек, људско биће, па тек онда глумац. Позориште је место човековог додира са животом, а не са његовом имитацијом.“ (Ненад Чолић)

4 Позориште које постоји да би се позориште служило, а не да би му се служило, позориште које истражује дубље нивое људске комуникације, позориште које има идеју помјерања граница људске перцепције, позориште које живи утопију помирења антропологије и друштва и позориште које је критички став.

5 Еуђенио Барба је поријеклом из Италије. По завршетку средње школе емигрирао је у Норвешку. Потом је отишао у Варшаву (Пољска), гдје је провео годину дана на Државној академији глуме, а затим одлази код Жежија Гротовског (Jerzy Grotowski) у место Ополе и с њим сарађује наредне три године. Године 1963. одлази у Индију гдје је проучавао Катхакали, у то вријеме још непознат западном свијету. По повратку у Осло 1964, окупља групу студената и формира Один Театар. Одмах послје њихове прве продукције понуђен им је простор у Холстебру (Данска) како би направили позоришну лабораторију. За посљедњих 46 година, Еуђенио Барба режирао је 72 представе са Один Театром и са Театром Мунди. Године 1979. Барба оснива Интернационалну школу позоришне антропологије (ИСТА). Барба је добио бројне награде, одликовања и почасна признања за свој рад и посвећеност театру. Године 1997. Еуђенио Барба до-

2 Константин Станиславски, Антонен Арто, Жежи Гротовски, Еуђенио Барба и Один Театар, као и италијански редитељ Масимо Ђанети.

3 „Ми смо група људи која, негујући зрно анархизм у себи, користи позориште као место које има кредибилитет и у коме се

ске и једног од најзначајнијих свјетских редитеља и аниматора XX вијека, „Один Театар“ је ишао против саме природе позоришта, а у његовој природи је да буде ефемерно.⁶

Др Иван Меденица, познати српски критичар и театролог, изнио је своје мишљење о будућем, новом театру: „Будућност позоришта је у оним формама које се не такмиче са новим медијима, од телевизије и видеа до интернета. Увек ће нови медији бити бржи, визуелно ефектнији, динамичнији, а снага савременог позоришта је управо у нечем супротном. Да промовише спорост, мир, дубину, заједничко искуство, интелектуално или духовно промишљање и искушавање стварности. Мислим да је повратак неким, рецимо, ритуалним или пучким (брехтовским) формама, као што се то дешавало много пута у историји позоришта, нешто што би требало да буде одлика новог театра. То ће нас натерати да, у овом ужурбаном,

био је „Luigi Pirandello International Prize“ награду, коју је подијелио са неколико театара међу којима је и ДАХ Театар.

6 (grč. efemerous, emera) који траје један дан, једнодеван; краткотрајан, привремен, пролазан

хистеричном и ка појавности окренутом свету, седнемо, успоримо, дубоко се замислимо, суштински размењујемо емоције, мисли и искуства са другим људима. Да дамо себи време да доживимо и промислимо свет у којем живимо“.⁷

Оно што се може потврдити, јесте чињеница да савремени театар можемо доживјети као отворен простор слободних мисли, гдје ће се на демократичан начин радити на подизању свијести о друштвеној заједници, коришћењем његових могућности кроз едукацију публике, отворену комуникацију с њом и презентацију рада позоришта.

Позориште у савременом друштвеном амбијенту

Вега између позоришта и стварног живота је несумњиво кључ за разумијевање његовог трајања, али су, свакако, важне и могућности које допушта сценска игра, а сам живот их осујећује.

Позоришна илузија задовољава човјекову потребу „увида у *оностраност*“, допушта могу-

7 <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Kuda-ide-pozorishte.lt.html>

ћност „да се буде неко други“, али на начин близак човјеку, јер наликује стварном животу. „*Тај сан није више сан, јер је саздан од оне исте ствари од које је саздан и наш живот, и од драма наших односа или наших сталних немира*“.⁸

У савременом друштвеном амбијенту позориште није масовни медиј, већ као и неке друге традиционалне умјетности и оно задобија статус мањинске умјетничке праксе. Но, исто тако могућности позоришног и традиционалног умјетничког стварања досежу до нечег што индустријализованим и медијски посредованим обрасцима културе није доступно.

Позориште је традиционално оријентисано ка коришћењу различитих техничко-технолошких проналазака. У најмању руку, ово ће дјеловати необично. Међутим, чињенице из позоришне историје то оправдавају.

Потреба да се позориште мијења и прилагођава духу времена које је понајвише медијски обиљежено

⁸ Проф. др Драган Никодијевић, Менаџмент позоришне делатности, Мегатренд универзитет, Београд, 2008. година, стр. 138

је неоспорна.⁹ Притом, не треба заборавити да је друштвена природа позоришта другачија од медијске и она, као таква, мора бити очувана. Позориште не смије одустати од сопственог начина представљања. Позориште мора „*мислити свијет*“ естетиком своје умјетности. Позориште мора снажити свој потенцијал оријентисан ка изоштравању свијести, указивању на неправду, позивању на толеранцију... То је идеја о позоришту као моралној установи.

Граница између класичног и постдрамског позоришта

Када говоримо о новој драмској форми и начину на који се она третира у савременом позоришту, неопходно је да се осврнемо на дјело Ханса-Тиса Лемана¹⁰ „*Îñðäðàìñêî ïçîðèøðä*“. Ово дјело темељно се бави драмом, кроз осврт на авангарду, перформанс

⁹ Треба међутим имати у виду да је позориште веома сложена и скупа умјетничка пракса, те да промјене није увијек могуће спровести довољно брзо и у складу са стварним потребама. Осавремењавање позоришта и његово мијењање у складу са захтјевима медијског окружења, не треба схватити као потребу да позориште опонаша медије.

¹⁰ Њемачки театролог

и медије и објашњава пут којим се драмска структура мијењала с промјеном друштвених околности. Основна карактеристика нове драмске форме требало би да се састоји у њеној отворености и могућности третирања њених елемената као колажне конструкције.

Леман као основни проблем у теоријским анализама постдрамског театра истиче недовољно разматрање димензије и статуса текста у новонасталим позоришним околностима. Поставља се питање на који начин се третира драмски текст у класичном позоришту, перформансу, лајв-арту итд. Појавом мултимедије, перформанса, хепенинга и других облика извођачких умјетности, промијенио се и начин на који се третира текст. За класично позориште, које подразумијева просценијум¹¹, везивао се класичан драмски текст. Текстови разбијене структуре чешће су се употребљавали за разне видове перформативне умјетности и посебно се у позоришној средини сматрало ризичним да се такви

11 Предњи дио античког позоришта; у модерном позоришту: предњи дио позорнице (између завјесе и оркестра)

текстови постављају у институционалним позориштима. Разбијена форма обично се „прилагођавала“ некој класичнијој структури или су се у њеном реализовању користила експлицитно експериментална редитељска средства, која су додатно потцртала њену еклектичност^{12, 13}.

Леман се позива на Ролана Барта када говори о томе, да у модерни, сваки текст набацује проблем своје могућности и пита се да ли његов језик досеже реалност којом се бави.¹⁴ У ситуацији промијењене употребе позоришних знакова у савременом театру, и драмски текст прелази у домен постдрамског и често излази из оквира онога што се сматрало класичним позоришним текстом.

Текст престаје да буде „владар“ позоришног чина и у центар се ставља дискурс позоришта. Драмски текст разматра се као елемент у комплексном чину обликовања

12 Еклектицизам у умјетности је спајање и мијешање разних стилова или „позајмљивање“ елемената једног умјетничког правца у другим правцима. Већина данашње умјетности сматра се еклектичном.

13 <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/15.htm>

14 Исто.

представе. Он, у неку руку, губи суверенитет али, с друге стране, постаје камен темељац у једној свеопштој игри интеракције.¹⁵ Другачија форма нуди редитељима могућност конструкције и деконструкције коју нема класичан драмски текст.

Текст на тај начин не губи аутономност, већ се продубљује однос текста и актера у представи који полако учествују у изградњи тог крхког архитектонског здања.¹⁶

Перформанс арт из позоришта¹⁷

Замисао театарске лабораторије као умјетничког институционализованог простора у коме се експериментално и теоријски истражује театарска умјетност (глума, плес, режија, кореографија, сценографија, ритаулизација свакодневице, теорија театра или теорија културе и друштва) својствена је модернизму и авангарди: истраживања психологије глумачке игре Константи-

на Станиславског, експерименти са биомехаником Всеволода Мејерхољда, механички-математички балет Оскара Шлемера у Баухаусу, школе плеса Рудолфа фон Лабана.

Модернистичке и авангардне театарске лабораторије карактерише:

(а) утопијски пројекат преображаја театра у цјелокупно умјетничко дјело (*Gesamtkunstwerk*) и

(б) поетичка и педагошка функција лабораторије као домена теоријске и практичне припреме за јавни наступ.

У неоавангардном и поставангардном смислу појам театарске лабораторије увео је и разрадио пољски умјетник Жежи Гротовски¹⁸, од краја педесетих до раних седамдесетих година (Театар Лабораторијум – Вроцлав и каснији рад у USA). Рад Гротовског се одвијао кроз формативни период критичког преиспитивања авангардне традиције, формулације сиро-

15 Исто.

16 Исто.

17 Театарска пракса која прелази са концепта театра као представљачке умјетности на театар као истраживачку извођачку праксу

18 Жежи Гротовски, пољски позоришни редитељ, дјелатник и мислилац на пољу културе, истраживач људског понашања у вансвакидашњим условима.

машног театра (чистог театра) крајем шездесетих и напуштањем нормалне театарске праксе ради тоталног експеримента и истраживања граничних подручја ритуала и духовних микрорелација (духовног и егзистенцијалног школовања) групе сарадника почетком седамдесетих.

Театарско-перформерски рад се разумијева као подстрек за истраживањем и верификовањем духовног и физичког постојања учесника у процесу театра као умјетности. Идеја, духовно стање или интересубјективни односи учесника пренесени у сценски, или као сценски, или лабораторијски, или вантеатарски простор постају модел за чињенично, фикционално и духовно учење саучесника. Другим ријечима, институције писца, драматурга, редитеља, глумца, сценографа, костимографа итд., се утапају у отворену и критичну институцију саучесник-перформера.

Постмодерни театар и говор тијела

У теоријским разматрањима плеса и покушајима његова дефинисања аутори, историчари пле-

са и критичари неријетко тврде да је плес, као умјетност слободе и физичке бесконачности, немогуће дефинисати на прави начин. Намеће се и важно питање драматургије плеса и разматрање што се под тим подразумемијева, будући да је драматургија везана за вербални, драмски израз, док се плес доима као невербална комуникација која не полази од написаних (драмских) текстова, већ аутор – нарочито у савременом плесу, сваки пут ствара сасвим нове структуре покрета. Може се рећи да су оваква запажања данас превазиђена и готово укинута, јер смо свједоци да се драмски театар све више претвара у плесни театар, или се они међусобно преплићу. У том смислу, важно је напоменути да се драматургија плеса као појам развија са савременим театарским карактеристикама, прије свега „појављивањем тијела на позорници“ и „радикалном реконтекстуализацијом“ вербалног театра.

Под појмом „радикалне реконтекстуализације“ можемо разумијевати нова тумачења, различита и необична, али и радикално другачија од устаљених те-

атарских образаца. Тако се модеран театарски чин може радикално поиграти са класичним дјелом, те га довести до непрепознатљивости. У савременим театрима можемо видјети представе које се вербално изражавају кроз говор тијела, те се перформансом групишу у различите групе, отворене и сценски маштовите. У том смислу, долазимо до важности које физички израз може имати у таквим, радикалним реконтекстуализацијама једне представе. Нарочито је значајно нагласити говор тијела у таквим представама, који у њима није само знак или пуко научени покрет који је инхерентни¹⁹ дио текста, већ је то можда најдубље мисаоно промишљање карактера представе коју гледамо. Тијело може бити мисаони експеримент у театарској умјетности данашњице, јер се својим импулсима не мора задржавати на спољним, физичким одликама већ може ићи даље, дубље у унутрашњи процес сценске исповијести.

По ријечима Лемана, изгледа да се форма драме заснива на

¹⁹ Природно и нераздвојно спојен или удружен са, битан, својствен, нераздвојан.

далекосежној концептуалној одсутности тијела и да, обратно, присуство тијела онемогућује драму. Тијело ступа на позорницу као емфатична/проблемска стварност у тренутку када темељи начина позоришног представљања, који имају средиште у појму драме, бивају уздрмани.

Патрис Павис²⁰ у свом есеју *Сјај и биједи тумачења класичних дијела* каже да плес и театар постоје упоредо и да се тако узајамно не поништавају. Плес комбинован са текстом који допире из звучника ствара атмосферу, упознаје нас са фабулом, прије него је прави позорошни говор отпочео. Ове „постдрамске“ слике тијела, одражавају актуелну ситуацију позоришне сцене, која превазилазећи границе врста – плеса, позоришта и перформанса, отвара нов поглед на људску егзистенцију с краја ХХ вијека.

Полазећи од дефинисања тијела као сценског знака, може се ут-

²⁰ Патрис Павис је један од највећих стручњака у области интеркултурализма и семиотике позоришта, аутор бројних театролошких студија, редовни професор на позоришном одсеку Париског универзитета

врдити да је физички израз у театру данас важнији од вербалног. То, наравно, не мора бити изричито потврђено, али је тенденција тијела као субјекта све видљивија. У позоришту XXI вијека напуштамо теорије о тијелу које слуша и које постаје објекат, те на сцену враћамо тијело које постаје филозофска загонетка или лична прича.

Улога маркетинга у умјетности и савременој позоришној пракси

Маркетинг се данас у све већој мјери јавља у култури. У суштини, главни задатак менаџера у домену културног маркетинга јесте рад на приказивању и популарисању културних вриједности и умјетничких остварења, те подстицање публике на комуникацију са умјетношћу и умјетничким дјелима.

Културне и умјетничке институције у Источној Европи, најчешће још немају посебна маркетиншка одјељења, чије би постојање претпостављало истраживање сопствене публике и утврђивање многих форми успостављања веза са публиком. Неке установе

имају одјељења за публицитет, која у свом раду не користе наведене маркетиншке технике и не организују квалитативна и квантитативна истраживања публике, њених мотива, културних потреба и понашања.

Веома је важно знати практичне чиниоце смањене мотивисаности за посјеђивање културних институција (позоришта). Међутим, много је важније од тога спознати узроке стварног недостатка „културне“ мотивисаности, па и „нелагодности“ у култури (осјећаја да особа не припада тој културној средини).

Културна институција не би требало само да размишља како да привуче што више публике, него како да придобије публику која ће бити права публика културних догађаја, која би реаговала и комуницирала са умјетничким дјелом.

Основни задатак маркетинга умјетности и културе је управо стварање и проширивање тржишта културе. Анимација буди интересовање, развија сензибилитет, али кампања оглашавања у медијима даје установи културе и њеним производима тржи-

шни легитимитет неопходан у савременом друштву.²¹ Без маркетинга и оглашавања анимационна акција установе културе се доживљава као рутински задатак и потенцијална публика неће бити довољно подстакнута да дође у позориште.

Примјер 1. - рекламна стратегија позоришта у индустријском граду²²

Истраживања публике показују да радника, а посебно радница нема на представама. Истраживање културних потреба и стила живота запослених показују да су стил живота и активности радница обиљежени вриједностима породичног живота - посебно родитељским. Стога љубав према дјетету чини основу концепције будуће рекламне стратегије. Маркетинг менаџер ће навести: дјетету треба образован, културан родитељ; занемарујући себе, сопствену личност

ускратили сте дјетету доброг родитеља! Дозволите себи позоришну представу - поклоните дјетету култивисаног, успјешног родитеља!

Најпожељније је развијати инструменте промоције тако да логично произилази из умјетничког дјела, његове естетике и његових карактеристика.

Узајамно оглашавање институција културе (размјена плаката), партнерски односи (рецимо издавач-позориште, кроз отварање књижаре у позоришту и продају карата у књижари у предграђу или градском центру), оглашавање у школским листовима, оглашавање и линкови на порталима за културу, учешће на блоговима или стварање сопственог блога у коме би активну улогу имали умјетници укључени у пројекат, само су неке од могућности размишљања о оригиналној промотивној кампањи.

Стратегија приближавања примијењеног театра тржишту

Примјер 1: Иновативни приступ промоцији позоришне културе

21 Милена Драгичевић Шешић, Бранимир Стојковић, *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*, Клио, Београд, 2011. године, стр. 303.

22 Милена Драгичевић Шешић, Бранимир Стојковић, *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*, Клио, Београд, 2011. године, стр. 303.

По узору на колеге из Београда, као што су Миња Богавац, драматург, Јелена Богавац, Драган Симеуновић, глумац и извршни продуцент, групу умјетника који су 11. априла 2012. године покренули помало необичан пројекат под називом **Маркетинг театар**, неопходно је мотивисати позоришне умјетнике Бање Луке, регије и шире на иновативнији, спонтанији и савременији приступ промоцији и приближавању позоришне културе и умјетности грађанима, која се рађа на „даскама које живот значе“.

Њихова идеја била је да млади позоришни умјетници искористе своја умијећа и употребе позориште ван сцене, као и да створе умјетничку активност која би могла сама себе да „издржава“. Они су осмишљавали маркетиншки приступ за различите производе заснован на позоришним елементима. То може да буде у више сегмената: од догађаја, до разних промоција, од оних у хипермаркетима, улицама, до оних на сајмовима. Све то мора да има елемент позоришта, дакле, глумце, сцену и радњу. Били

су мишљења да би то било привлачније за људе, од пуког штанда са двије оскудно обучене дјевојке.

Ова идеја да умјетници морају пронаћи своје мјесто у тржишним условима није нова, али је, истовремено, врло оспоравана. На неки начин је општеприхваћено да тржиште уништава културу и да једино што култури остаје је да чека на помоћ државе.

Културне институције преживљавају од донације државе, јер се сматра да је то једини начин да култура опстане. Уколико се прилагоде тржишту, то ће значити унижавање нивоа у култури или њено одумирање.²³

Умјетници би се спојили у једну кровну организацију у којој би били видљиви и заједнички радили на пројектима од којих би имали материјалну корист. Идеја је да се направи умјетничка мрежа која није донирана, а нуди конкретан производ заснован на квалитету, а то је знање и искуство.

23 http://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_category=557&yuyy=2012&mm=04&nav_id=599477;

Основни проблем настаје уколико се уђе у анализу маркетиншких агенција, односно у то, како би требало да се презентује производ. „Нико се заправо не усуђује да уради нешто другачије“.²⁴

Оно што је занимљиво јесте сценски ефекат привлачења људи. Оно што су умјетници хтјели као тим јесте да се баве промоцијом кроз малу позоришну форму. Она се може одвијати на примјер и у супермаркету.

*„У супермаркету потрошача може да затекне глумац из позоришног комада. Глумац разговара са публиком употребљавајући драмски текст. После тога, публици се саопшти да су управо били учесници у представи тиме што су говорили са глумцем, који је опет говорио из улоге, на пример ‘Ујка Вање’. Тако може изгледати промоција те представе“.*²⁵

Друга идеја била је пуштање документарца о настанку представе *Patriotic hypermarket*. Наравно, у хипермаркету. *Patriotic hypermarket* је прва представа

рађена у сарадњи са албанским Националним театром. Представа је тројезична. Дакле, ово је један атипичан умјетнички производ, зато што га није написао Сениша Ковачевић, није популистичка, него авангардна. Продаја те представе због тога је требало да се врши кроз атипични маркетинг.

Маркетиншки уопште није важно коме је усмјерена, већ је важно да је одређена промоција скренула пажњу. Значи, ефекат није заснован на томе да ли се дошло до потрошача, него да ли је скренута пажња. У том стилу, Маркетинг-театар је нешто раније, исте године извео промоцију ракије на потпуно неочекиваном и, рекло би се, погрешном мјесту – VIP догађају „Magic night“. Направљена је мини позорница села гдје се точи ракија. Ефекат је био тај да су прикупили више маркетиншких поена, него они који су били спонзорисани од осталих брендова, а у сваком случају, сви су били заједно више медијски примијећени због такве неспецифичне акције.

²⁴ Исто.

²⁵ http://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_category=557&yuuu=2012&mm=04&nav_id=599477

Примјер 2: Представа „Позив за буђење“ – адаптација књиге „Свет воли победнике (и нема времена за губитнике)“²⁶

Промоције књига данас су више него нормална појава у Београду. Врхунац креативности њихових организатора обично се огледа у налажењу квалитетне сале, покојег ласкавог критичара и, у најбољем случају, симпатичног виолинисте задуженог за позадинске мелодије.

У Њујорку је, међутим, недавно направљен значајан помак – постављена је позоришна представа у сврху промоције једне књиге. Београд не само да овог пута није заостао, већ је муњевитом брзином отишао и корак даље. Дана 11.12.2008. године на сцени Дома културе „Вук Караџић“ одиграна је представа *Позив за буђење*, чији су се аутори суочили са још једним, до сада непознатим изазовом – у позоришни израз преточили су овог пута дјело, не класичне књижевности, већ примијењене психологије!

Ову необичну представу – адаптацију књиге Оливере Пти-

це Свет воли победнике (и нема времена за губитнике)²⁷, чини седам слика. У петој се појављује Срђан Жика Тодоровић, звијезда српског глумишта (први пут на позоришним даскама!), који својом жонглерском тачком дочарава необичан сан главне јунакиње. У седмој слици, када публика помисли да је пријатним изненађењима дошао крај, просторију испуњавају славујски гласови наше етно-диве Биље Крстић и ансамбла Бистрик.

Током представе преплићу се сан и јава, дијалози уживо, прича ауторке и главних јунака, праћени специфичним глумачким мизансценом и раскошним плесним тачкама групе *Пасо де Фуего*, које су осмислили искусни кореографи Маја Поповић и Горан Грбић.

Театар данас и савремено тржиште културе

Постдрамско је позориште „*послије драмског*“, театар којим не влада драмски текст. Најчешћа забуна у вези с разумијевањем овог појма јесте та, да постдрамско одбацује текст. То није тачно,

²⁶ <http://www.oliveraptica.rs/mediji/nastupi-u-pozoristu>;

²⁷ Исто.

различити текстови и даље постоје, али они нису од пресудне важности, представа се не своди на њихово тумачење, они су само један од сценских језика, често и потпуно самосталан. Дакле, постдрамско не одбацује текст, већ само класичну драмску форму и класичне естетске појмове везане за њен сценски живот: причу, ликове, подражавање, тумачење и слично.

Све више их има код писаца и редитеља млађе генерације. Из тог разлога се у нашим конзервативнијим позоришним круговима развија отпор према постдрамском. Најчешћи проблем је неразумијевање значења ријечи „*постдрамско*“. Много већи проблем је тај што је резултат – стварање великог броја представа о којима се размишља у „*духу постдрамског*“.

Медији, критике и стручне јавности требало би да направе разлику између онога што је суштински ново и радикално и онога што је помодно.

Оно што се данас види у театру није реална слика стварања младих аутора. Млади људи се заиста баве темама са којим жи-

ве. Но то је, како каже млада редитељка и глумица Јелена Богавац, на рубу инцидента. Код нас се више инсистира на неком класичном, демодираним театру, јер је наше друштво склоно некој анемичности и како Јелена Богавац каже, аутистичној аутоцензури.

Позориште као конвенционални канал комуникације, културолошки је аспектован у савременом друштву. Култура данас има много проблема, нарочито када је позориште у питању. Ту је улога маркетинга огромна, јер позоришни свијет треба обогатити квалитетном, а не само бројном публиком, публиком која цијени и поштује театар, људе који раде у њему, а првенствено умјетнике.

Кључни проблем земаља у транзицији, као што је наша, јесте проналажење модела културне политике који ће помоћи у развоју стратегије у којој ће квалитетнија и иновативнија промоција позоришне културе Републике Српске бити извјеснија. У таквом систему би глумац, као личност, био мотивисан да се надограђује карактерно, професионално, да рас-

те и има заслужено мјесто у јавности захваљујући медијима који ће схватити колико је важно популарисање рада позоришта као институције и позоришних глумаца, као и њиховог професионалног живота.

За сваку културну институцију, па тако и за позориште битна је квалитетна и посебно креирана информација, реклама и тежња да се све више скрене пажње на културне производе у медијима и да заживе у јавности. Потребна је јака синтеза између културних радника и медија, организованост, инвентивност у промотивном раду. Културни радници треба да креирају и савременије обликују промоције позоришта као институције, да буду флексибилнији и да теже прилагођавању комерцијалном друштву, поштујући границе умјетности у том процесу. На такав начин се гради системски и стратешки пут приближавања позоришног дјела грађанима, обликовање праве позоришне публике, али и продире дубље у друштвене поре. То је начин остваривања ближе комуникације са грађанима, а они би били срећни што могу остварити та-

ко необичну блискост са позоришном умјетношћу и глумцима, на необичном мјесту и на специфичан начин. То није унижавање позоришне културе, него заузимање мјеста на тржишту које јој припада, а то је уједно и пут успјешније промоције и продаје позоришног производа - представе.

Као ни у реалном животу, ни у позоришту не постоји формула успјеха. Но ипак, оно што би представу у театру XXI вијека требало да карактерише је провокативна тема, високи умјетнички захтјеви, те духовитост и емотивна блискост редитеља и глумаца са ликовима.

Позориште свакако има своју огромну улогу и смисао у савременом свијету. Његова снага и умјетничка естетика кроз истинитост, иронију и патетику остварује потпуну комуникацију са публиком. Стварање културе је једноставно објашњиво ријечју СЛОБОДА. Савремени театар је мјесто гдје можемо „гласно изговорити ријеч“, „заузети став“, те је тако близак човјеку XXI вијека.

LITERATURA

Проф. др Драган Никодијевић, *Менаџмент позоришне делатности*, Мегатренд Универзитет, Београд, 2008.

Милена Драгичевић Шешић, Бранимир Стојковић, *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*, Клио, Београд, 2011.

Miodrag (Miško) Šuvaković, „*Teorijski performans*“, *Maska* br. 1-2 (90-91), Ljubljana, 2005. godine, elektronsko izdanje, objavljeno na: <http://www.old.tkh-generator.net/sr/openedsources/teorijski-performans>

Goran Stojiljković, „*Telo kao artefakt u neverbalnom teatru*“ (*tehno telesnost*) - Antonen Arto i tehno-teata, elektronsko izdanje, objavljeno na: <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1203/10.htm>

Aldo Milohnić, *Teorije savremenog teatra i performansa*, Београд ORION ART, 2013.

Internet izvori:

<http://www.plavopozoriste.com/onama.htm>

<http://www.plavopozoriste.com/edukacija/noviprogram.htm>

<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Kuda-ide-pozorishte.lt.html>

<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Kuda-ide-pozorishte.lt.html>

http://www.b92.net/kultura/moj_ugao.php?nav_category=557&yyyy=2012&mm=04&nav_id=599477

<http://www.oliveraptica.rs/mediji/nastupi-u-pozoristu>

<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Dugo-nas-je-okruzivala-atmosfera-odbijanja.lt.html>

<http://www.e-novine.com/intervju/intervju-kultura/29885-Govorite-scenski.html>

<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:536553-Jelena-Bogavac-Svi-smogubitnici>

<http://afirmator.org/narativni-diskusi-postmodernog-plesa-pise-nenad-obradovic/>

<http://www.politika.rs/rubrike/intervjui-kultura/Pozorishte-treba-da-izazove-emocije.lt.html>

<http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/RTS+2/1129710/%C4%8Citanje+pozori%C5%A1ta%3A+Hans+Tis+Leman.html>

<http://staznaci.com/proscenijum>

<http://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%BC>

http://www.delfi.rs/knjige/9890_ka_siromasnom_pozoristu_knjiga_delfi_knjizare.html

<http://www.pozorje.org.rs/scena/scenal207/15.htm>

NEW DRAMATIC FORM AND THE ART OF DANCE IN CONTEMPORARY THEATRE AND CONVERGENCE STRATEGY OF APPLIED THEATRE TO THE MARKET

Abstract: *Through the work is trying to find the boundaries between classical and post-dramatic theatre, and answers on the question of what characterizes post-dramatic theatre. In the post-dramatic theatre text does not lose autonomy, but deepens the relationship of the text and the actors in the play, which slowly take part in the construction of this fragile architectural edifice.*

In this paper we point out the enormous importance of non-verbal communication in the postmodern theatre and body language. In this regard, is viewed and inseparable role of performance in contemporary theatre. In the theatre twenty-first century will leave the theories of the body that hears and which becomes an object and return to the scene of the body that becomes a philosophical puzzle or a personal story.

This paper presents a practical convergence strategy of applied theatre to the market through the several examples, which represent the engagement of young theatre artists and creators.

Also, the paper discusses the undoubted sense and the role of theatre in the modern world, in which to fully communicate with the audience, because that's where the word has complete freedom. This is the theatre of the XXI century!

Keywords: *contemporary theatre, applied theatre, classical and post-dramatic theatre, non-verbal communication, postmodern theatre, body language, performance, theatre of the XXI century*