

Radivoje Dinulović

O KUĆI I LJUDIMA

U Atelje 212 sam došao 13. februara 1985. godine. Tehničkoj direkciji pozorišta, u kojoj su tada bili Brano Ivković i Žika Vladulović, bila je potrebna pomoć. Meni je bio potreban posao. Odrastao sam u pozorišnoj porodici čiji su me članovi uporno odvrćali od rada u pozorištu. Govorili su mi da ću biti arhitekta, pa sam na kraju u to i sam poverovao. Nikom nije padalo na pamet, pa ni meni, da će me arhitektura vratiti pozorištu. I, posle, pozorište arhitekturi. Tog 13. februara sam upoznao Mucija Draškića¹ i to je, bez sumnje, najznačajniji susret u mom životu. Atelje 212 sam već poznao, ili mi se, barem, tako činilo.

Atelje 212 je ideja. Jedna ideja – o pozorištu, urbanizmu, umetnosti, društvu, odnosima, glumi, festivalu, nežnosti, arhitekturi, vrednosti, gradu, majstorima, energiji, istoriji, publici, scenografiji, svečanosti, politici, strasti, modernosti, uverenju, lepoti, komunikaciji, životu. Ideja o kući. Ideja o pozorištu kao kući i o kući kao pozorištu. Ideja o pozorištu kao načinu života i o životu u pozorištu. Iznad svega, ideja o pozorištu i ljudima, i ideja o „pozorišnim ljudima“.

Ne mislim da je Atelje 212 ideja jednog čoveka. Ne delim Atelje Bojana Stupice od Ateljea Mire Trailović ili Ljubomira Draškića. Ali, kada kažem „Atelje“, ja mislim na sasvim određeno pozorište, ono koje sam zatekao, a ne ono u kome sam učestvovao. Ideja o kojoj govorim zaključena je, po mom uverenju, odlascima – glumaca (Cice Perovića, Nede Spasojević, Zorana Radmilovića...), pozorišnih ljudi (Petra Stojkovića, Đure Sanadera, Vlade Jankovića...) i upravnika. Naravno, nisu otišli svi, a i došli su drugi, ali, čini mi se da nova, velika i važna ideja nikada nije ponovo uspostavljena. Na sličan način gledam i arhitekturu Ateljea. Mnogi misle da je svoj autentični prostor ovo pozorište imalo u zgradi „Borbe“, i da je to bio jedini pravi Atelje. Drugi, kojih je više, i među kojima sam i sâm, veruju da je Stupičina kuća bila Atelje 212. Poneko misli da je taj projekat bilo moguće nastaviti i da je to moguće i danas. Čini mi se da nije tako. Ideje o pozorištu i ideje o arhitekturi su se razdvojile, odavno, i tek se ponekad sretnu. Danas se pozorište bavi prostorom, a arhitektura je postala teret od koga se treba osloboditi. Stalnost i

¹ Neverovatnim sticajem okolnosti, posredstvom Lele i Bate Kurtovića i Dejana Čavića, Muci Draškić me poziva na razgovor, ako bih hteo da radim u Ateljeu. Ja sam bez posla, vratio sam se iz vojske, bezuspešno se javljam na najbesmislenije konkurse. Naravno da bih hteo, neviđeno se doterujem (odelo od teksas platna, jedino), nosim portfolio. Na portirnici je Žana, ne poznajem je, predstavljam se strašno zvanično i tražim druga Draškića. Ona me čudno gleda i šalje me gore, kod Lile Altman. Lila je majka moje drugarice Sanje, ali mi se čini nekako opasnom (i bila je). Dolazi Muci. Kaže: „govoriću ti 'ti', mnogo sam stariji od tebe, a i drugar sam sa tvojima odavno... Jel' možeš ti sutra da počneš da radiš?... A što ne ostaneš danas – hajde, idemo kod Žike Vladulovića... Žiko, ovo je Raša Dinulović, pokaži mu zgradu, odvedi ga kod Jelke, Nikole i Dragana, daj mu skice, nek' počne odmah... 'Ajde, čao“. Ni jedno jedino pitanje, ma kakav portfolio, kakvo odelo. Žika me vodi stepeništem, pa kroz neke hodnike, pojma nemam gde sam – radionice, zvuk brusilice, Dragan Čertić i Duško Bandić, pa onda kod Nikole Krnjulca, tu je i Jordan Vasić, mašina brunda, piljevina na sve strane, pravi se dekor. Prokićev „Metastabilni graal“, režira Mađeli. Ko je scenograf? Marina Čuturilo. I, počelo je.

određenost građevine u suprotnosti su, možda i više nego ikad, sa promenljivošću i slobodom pozorišta.

Zato je sasvim prirodno što je Stupica još pre gotovo pedeset godina svoje pozorište video u mnoštvu različitih prostornih formi – deset je modela konfiguracije scensko-gledališnog prostora u svom projektu sâm predvideo, podrazumevajući taj niz nezaključenim. Svaka od tih postavki, ipak, počivala je na temeljnim vrednostima pozorišnog prostora u koje je Bojan Stupica bezrezervno verovao: delikatnim prostornim proporcijama; malim distancama između scene i gledališta; zgusnutom rasporedu sedišta; jedinstvu prostora; svedenoj arhitekturi auditorijuma... Sasvim suprotno, sve što je bilo van prostora igre – foaje, galerija, podrum, fasade, ali i probna sala, kancelarije bife – bilo je teatralno, dekorativno i nametljivo. Dvorana je, dakle, arhitektura za pozorište, a sve ostalo arhitektura kao pozorište. Naravno, kada je u pitanju likovni jezik pozorišta i pozorišne arhitekture, njegova je sceničnost vrednost koja se podrazumeva. Ta se sceničnost, međutim, kod Stupice jednako odnosi na sve delove i sve prostorne nivoe, a ne samo na korespondenciju pročelja sa ulicom ili trgom, što je tradicionalno sredstvo iskazivanja pozorišta arhitekturom. Mnogi primeri nas uče vrednosti i vrednovanju horizontalnog i vertikalnog plana, volumena i prostorne strukture pozorišne kuće, kao jednako važnom, i jednako moćnom likovnom i semantičkom sistemu. Samo poneki, međutim, govore o potenciji i značaju onih prostora koje najčešće doživljavamo kao pomoćne, ili ih uopšte i ne percipiramo. Prvi put sam zaista postao svestan ove teme, iako sam je, verovatno, i ranije osećao, proučavajući dokumente o Ateljeu 212 Bojana Stupice, mnogo godina nakon rekonstrukcije.

Stupica je, naravno, bio potpuno posebna stvaralačka ličnost jugoslovenskog pozorišta. Veliki upravnik, reditelj eruptivne i neobične energije, scenograf, glumac i arhitekta. Ili, pre svega, arhitekta. On nije gradio mnogo, ali je gradio stalno – uglavnom, pozorišta i za pozorište. Uvek – pozorišno. Stupica je bio eklektičan – njegov repertoar je bio raznolik, glumci koje je voleo i sa kojima je radio, pripadali su različitim školama, negovali čak i sasvim oprečne izraze i sredstva. Nije, dakle, nikakvo čudo što je Bojan Stupica prostor svog pozorišta video u bezbroj različitih formi, sa osloncem na mnoge tradicije, uticaje i stilove. I prirodno je što je fasada Ateljea 212 bila i zid-zavesa, iz koje je, kao usađen, štrčao neverovatni gvozdeni balkon, i betonsko platno prekriveno mozaik-pločicama kao na plivačkom bazenu, i niz od pet „kibic-fenstera“ nad pločnikom i horizontalna prozorska traka nad njima. Nije to bilo pionirsko delo, ili anticipacija jezika postmoderne arhitekture, kao što često umeju da tvrde. To je bio Bojan Stupica. Ulazna pjaceta, jedan od najupečatljivijih urbanih fragmenata u savremenoj arhitekturi Beograda, komponovana jednako fasadom pozorišta, popločavanjem i denivelacijom, neo-renesansnim pročeljem susedne gradske vile i moćnom krošnjom drveta, govorila je o istom odnosu prema pozorištu i arhitekturi – ili, prema *teatralnosti arhitekture* i *arhitektoničnosti teatra*, kao i ogledala na tavanicama holova, izvijena gaudijevska stepeništa i jarke boje kamenih podnih ploča. Ali, takođe, o istom shvatanju arhitekture pozorišta, govorili su bojani prozori i čelične ograde glumačkih garderoba, kancelarija i pozorišnih

radionica – kao da su na pozornici. Bez imalo lažnog dekorativizma i, inače tako česte, pozorišne patetike.

Postoji još jedan, možda i važniji, tok preko kog me je dodirnula Stupičina pozorišna filozofija – to su ljudi sa kojima je radio, a sa kojima sam imao sreću da i sam delim život u teatru. Reditelji, glumci, telefonisti, scenografi, činovnici, ali, pre svih – majstori. Neću reći ništa novo ako kažem da značaj i vrednost „pozorišnih ljudi“ neposredno gradi i kvalitet pozorišta. Ali, do koje mere majstori u pozorištu određuju karakter pozorišne zajednice i kako dramatično utiču na vrednost pozorišne predstave i pozorišta u celini, potrebno je posebno naglasiti. Na ovim ljudima počiva i odnos prema pozorišnom prostoru. Najpre, onom u kojem se odvija igra, ali i onima u kojima se igra priprema i čuva – magacinima i radionicama, probnim salama, garderobama i glumačkim salonima, najzad, u pozorišnom bifeu. Majstora je sve manje, pa su, naravno, i naša pozorišta sve manje majstorska. Ako želimo pravo pozorište, međutim, moramo mnogo brinuti o pozorišnim ljudima. A njih je moguće, i neophodno, graditi, baš kao i pozorišni prostor. Ako uopšte imam prava da govorim o rekonstrukciji Ateljea², mislim da je osnovna vrednost ovog projekta bila upravo želja, pa zatim napor da promena fizičkog prostora bude deo celine svih drugih promena u pozorištu. Iz mog ugla, to se odnosilo, pre svega, na potpuno izmenjen odnos prema tehničkoj produkciji i tehničkom sektoru pozorišta. Muci Draškić je gradio svoju ideju o kući gradeći, istovremeno, novu tehničku službu koja će biti sposobna, i formalno i suštinski, da razume nove tehnologije (koje u pozorište uvek i neprekidno stižu), primeni nove uređaje i sisteme, a zadrži sve tradicionalne vrednosti „starog“ pozorišta. Svi smo toj ideji posvetili mnogo vremena, energije i entuzijazma i nedostajao nam je samo još jedan korak da je ostvarimo – uprkos okolnostima koje, kao što svi znamo, u našoj sredini ne pomažu promenama. Onda smo se, izgleda, umorili i razišli ne dovršivši započeti posao, kao što to, takođe, kod nas gotovo uvek biva. Čini mi se da je jedna od najvrednijih tekovina tog napora bila formiranje (1990) i rad Studija 212, u kome su okupljeni svi koji su se u tom trenutku u Ateljeu bavili likovnim umetnostima (Olgica Pavković, Petar Pašić, Ljuba Milunović, Juraj Fabri i Vukan Ćirić), Saki Marinović, kao dramaturg i urednik publikacija, kao i arhitektonski tim nastao tokom rada na projektu rekonstrukcije zgrade (Jasmina Telić, Milan Popović, Darko Nedeljković i Vojin Butković), i, kasnije, (1991) osnivanje YUSTAT-a³.

Rekonstrukcija Ateljea je projektovana dugo. Započeta je preseljenjem Bifea (veliko slovo nije štamparska greška) 1985. godine, u čemu su učestvovali svi – glumci (Milutin Butković bio je, kao „nadzorni organ“ svakodnevno na gradilištu), majstori, umetnici, tehnička direkcija, uprava... Zatim je okupljen

² Kada govorim o rekonstrukciji, mislim na takozvanu „totalnu rekonstrukciju“ zgrade, koja je realizovana od 1988. do 1992. godine, po arhitektonskom projektu prof. dr Ranka Radovića i Radivoja Dinulovića i projektu enterijera Dušana Tešića. Od izgradnje kuće, 1964. godine, pa do 1988, više puta su vršene različite arhitektonske, enterijerske i inženjerske intervencije, koje, međutim, nisu značajno uticale na celinu Stupičine kuće.

³ YUSTAT je osnovan kao Jugoslovensko društvo za umetnost i tehnologiju pozorišta (zatim, Jugoslovensko društvo za scensku umetnost i tehnologiju, danas Centar za scensku umetnost i tehnologiju i nacionalni centar OISTAT-a za Srbiju).

tim – Todor Lalicki, Fabri i ja, koji je dobio zadatak da napravi idejno rešenje rekonstrukcije. Naravno, tada nismo razmišljali o velikim zahvatima – trebala nam je probna sala, Veliku scenu smo želeli da arhitektonski i inženjerski prilagodimo činjenici da promenljiva konfiguracija scensko i gledališta nije realizovana, sa idejom da ta promenljivost bude ostvarena u Teatru u podrumu, koji smo videli kao transformabilan studijski prostor. Želeli smo, takođe, da stara Stupičina ideja o letnjoj sceni u dvorištu pozorišta konačno bude ostvarena. O promenama u konstrukcijskom sistemu kuće uopšte nismo razmišljali. Idejno rešenje je završeno u proleće 1987. godine i organizovana je velika prezentacija u tadašnjem Žutom salonu, na galeriji foajea. Tom prezentacijom je, zapravo, započeta rekonstrukcija zgrade. Projekat je naručen od Arhitektonskog fakulteta, a profesor Ranko Radović je zamoljen da projekat vodi. Godinu dana kasnije, započeti su radovi.

Već su pripreme donele prva iznenađenja. Svi su znali da je kuća dovršavana na brzinu i bez dovoljno novca, nakon što je Stupica napustio i pozorište i građevinu. Niko, međutim, nije ni slutio da je kuća, zapravo, sasvim uslovno postojala. Zidova, naprimer, uopšte nije bilo. Na skeletnu betonsku konstrukciju bile su postavljene spoljašnje i unutrašnje obloge, a između njih nije bilo ničega. Kada su podignute kamene ploče kojima je bio obložen pod foajea, ispostavilo se da su, takoreći, lebdele u vazduhu, budući da je ploča pod njima gotovo prestala da postoji. Fasada se raspadala. O stanju u kom su bile instalacije ne treba ni trošiti reči. Samo se po sebi postavilo pitanje da li ima smisla, u tehničkom i finansijskom smislu, čuvati kuću u celini, ili neke delove ukloniti i zameniti ih novim. Nova kuća bi, naravno, u mnogo većoj meri mogla odgovarati i novim potrebama pozorišta. Tako je projekat 1988. godine započet iznova, a projektovanje „preseljeno“ u samo pozorište, u Studio 212, gde je razvijan i menjan do poslednjih dana izgradnje. U Studiju nam se priključio i Branislav Đunisijević, arhitekta sa ogromnim projektantskim i izvođačkim iskustvom. Projekti instalacija povereni su izvođačima – „Svetlosti“, „Janku Lisjaku“ i „Loli“, pre svih, pa smo tako upoznali i Oliveru Mitrović, Mihaila Vasiljevića, Zorana Kecojevića, Gorana Šakotu, kao i profesore Miomira Mijića (sa Elektrotehničkog) i Dejana Bajića (sa Građevinskog fakulteta). Nastalo je jezgro „beogradske škole“ arhitekture scenskog prostora⁴.

Stupičina zgrada se, dakle, rekonstrukcijom od 1988. do 1992. godine potpuno promenila. Rekonstrukciju smo projektovali sa ogromnim uverenjem i, možda, nedovoljnim poštovanjem jedne od najznačajnijih kuća u posleratnoj istoriji Beograda. Sa duge strane, ta je kuća zaista prestala da postoji mnogo pre nego što je rekonstruisana i, bojim se, uporedo sa gubljenjem vere u pozorište koje je u toj kući živelo. Ja sam zaista voleo Bojanov Atelje, iako mi se nikada nije dopadao, i nisam ga razumeo. Odnosno, razumeo sam ga prekasno, kada ga više nije bilo. Ali, mislim da danas razumem i Bojana Stupicu, i njegovu ideju, i kuću koja je o toj ideji govorila, i znam da me je ta ideja temeljno odredila i da danas određuje sve što govorim i čime se bavim.

⁴ Danas ovi stručnjaci vode najuglednije institucije u našoj sredini koje se bave projektovanjem, izvođenjem i edukacijom u oblasti arhitekture i tehnike scenskog prostora – „Svetlost teatar“, „AVC professional“, „Lola audio“, Grupa za scenski dizajn na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu...