

Lazar Jovanov¹.

Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu,
Beograd, Srbija

MULTIKULTURNI IDENTITET SUBOTICE I PARADIGMATSKI PLURIKULTURNI KONCEPT PREDSTAVE *MADAČ, KOMENTARI*²

Apstrakt:

Cilj istraživanja je deskriptivna rekonstrukcija predstave „Madač, komentari” kao paradigmatičnog slučaja transformacije individualnog u kolektivno sećanje u funkciji građenja dinamičkog multikulturnog identiteta Subotice, kao imanentne komponente poliidentiteta (jugoslovenskog i evropskog). Kao osnov poistovećivanja analiziraju se multietničnost, multikonfesionalnost i višejezičnost ove predstave, što su ujedno i osnovna načela KPGT-ovog koncepta jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora³. Takođe, ispituje se i uloga scenskih prostora, u funkciji mesta pamćenja, kao simbola urbanog identiteta. Akteri u procesu identifikacije su umetnici, publika, mediji i predstavnici vladajuće strukture.

Ključne reči: *identitet, sećanje, multietničnost, multikonfesionalnost, višejezičnost, Narodno pozorište Nepszínház KPGT, multikulturalizam, kulturna raznolikost, Subotica*

Predstavom *Madač, Komentari*, prema dramskom epu *Čovekova tragedija* (Az ember trágédija, 1861.) mađarskog pisca Imre Madača, u režiji Ljubiše Ristića i Nade Kokotović, subotičko Narodno pozorište Nepszínház - KPGT je, uz podršku lokalnih vlasti, inaugurisalo projekat „Grad teatar”, koji je uporište imao u konceptu *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora* (skr. JJKP). S obzirom da je reditelj Ljubiša Ristić u inscenaciji komada *Čovekova tragedija* inkorporirao lični „internacionalni” koncept, njegova ideja je prerasla u kolektivno društveno – dakle javno sećanje. Smatrajući da je pozorište relevantan identifikacioni element, predmet rada je dinamički multikulturni identitet Subotice koji svoje značenje temelji na odnosu pozorišne predstave *Madač, komentari* i urbanog iskustva ovog grada, kao paradigmatički model kulturnog pluralizma. Predstava se posmatra kao sociokulturni fenomen, koji reflektuje nadnacionalnu ideju njenog autora. Cilj istraživanja je deskriptivna rekonstrukcija predstave *Madač, komentari*, kao paradigmatičnog slučaja transformacije individualnog u kolektivno sećanje u funkciji građenja dinamičkog multikulturnog identiteta grada, kao imanentne komponente jednog poliidentiteta (jugoslovenskog i evropskog). Istraživanje

¹ lazar_jovanov@yahoo.com

² Ovaj tekst je nastao u okviru rada na projektu br. 178012 „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“ Fakulteta dramskih umetnosti (Univerzitet umetnosti u Beogradu), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauku Republike Srbije.

³ Koncept je propagirao multietničnost, multikonfesionalnost i višejezičnost, uspostavljajući dinamičan odnos između različitih kulturnih grupa, i insistirajući na pozitivnoj diskriminaciji, kulturnom difuzionizmu i demetropolizaciji.

nastoji da istakne kako pozorišna predstava može biti agens koji predočava sistem vrednosti koji je ključan za opstanak multikulturene zajednice (Subotica, SFRJ, Evropa).

Identitet i sećanje

Identitet je dinamička kategorija, koja se neprestano izgrađuje i menja kroz komplementarni i konfliktni međuticaj pojedinca, grupe i njihove ideologije. Za Asmanovu „identitet nije suprotnost drugosti, već praksa razlike: mora raspolagati unutrašnjom višeslojnošću i sposobnošću za promenu. Asmanova je uverena da samo na taj način pojam identitet može izgubiti svoju problematičnu konotaciju kao homogenost, totalitet, supstanca ili kao organska istovrsnost“ (Kuljić 2006: 154).

„Grad kao urbana sredina predstavlja mesto u okviru koga veliki broj različitih kategorija kulturnih identiteta egzistira i prepliće se. Njihovo mnoštvo je posledica različitih kulturnih elemenata koji imaju ulogu ključne identifikacione oznake. U zavisnosti od toga šta se odabira kao „podloga“, odnosno na osnovu čega se ljudi okupljaju, prepoznaju, udružuju ili pak, distanciraju, kulturni identiteti mogu biti raznovrsni“ (Ristivojević 2011: 60).

Ako parafraziramo definiciju kulturnog identiteta, kao takvog, koju je izneo Paj, onda bismo multikulturni identitet grada mogli definisati kao kolektivnu svest/osećanje pripadnosti (pojedina i grupa u njemu) zasnovano na spoznaji nekih zajedničkih odrednica (multietničnost, multikonfesionalnost i višejezičnost...) koje u datoj situaciji predstavljaju osnov poistovećivanja (identifikacije) (Paj, u Stojković 1993: 21). Upravo taj osnov poistovećivanja Stojković naziva identifikatorima, posredstvom kojih se kulturni identitet operacionalizuje. Dakle, identifikatori predstavljaju obeležja polazeći od kojih društvene grupe konstruišu vlastiti identitet (Stojković 1993: 26). Shodno tome multikulturni identitet se u ovom istraživanju determiniše kao polikultura, koja nije negacija partikularnih identiteta, već podstiče kulturni pluralizam i njihove posebnosti. Identifikatori u ovom istraživanju su multietničnost, multikonfesionalnost i višejezičnost. Ključni akteri u procesu identifikacije su umetnici (izvođači), lokalne vlasti, mediji i, naravno, publika.

S obzirom da je, kako tvrdi Aleida Asman, i sećanje konstitutivni element identiteta (Kuljić 2006: 73), preispitaćemo proces transformacije iz individualnog u kolektivno sećanje u funkciji formiranja ovog dinamičkog fenomena. „Sećanje posreduje pripadnost, sećamo se da bismo mogli pripadati, i ovo sećanje ima obavezujući karakter. To možemo nazvati normativnim sećanjem. Normativno sećanje pruža pojedincu identitet i pripadništvo“ (Asman, u Kuljić 2006: 156).

Individualno pamćenje (...) dinamički je medijum subjektivne obrade iskustva (Asman 2011: 24). Ono naravno ne može da se posmatra getoizirano u odnosu na okruženje, zato što je socijalno etablirano, i samim tim determinisano širim kontekstom generacijskog pamćenja. „Da bi se setio sopstvene prošlosti, čoveku je često potrebno da se pozove na uspomene drugih. On se oslanja na reperne tačke koje postoje izvan njega, a koje fiksira društvo (Albvaš 1999: 63). Na taj način individua u svoje samoopažanje inkorporira i sećanja koja su izvan njegovog iskustvenog domena. Individualno pamćenje se preklapa sa sećanjima drugih, prihvatajući tako njihova sećanja kao svoja, koja na taj način postaju vlastita. Ali,

tu je u stvari pozajmljeno pamćenje, kako tvrdi Albvaš. U tom procesu najvažniji oslonac predstavlja jezik.

U užem smislu, *kolektivnom* se može nazvati samo ona formacija pamćenja koja zajedno sa snažnim vezama lojalnosti proiznosi i snažan jedinstven mi-identitet (Asman 2011: 37). Na sličan način i Kuljić definiše kolektivno pamćenje, koje po njegovu mišljenju čini niz praktičnih obrazaca i kulturnih sadržaja, koje ljudi uče da bi ih dekodirali i konvertovali u vlastiti identitet. (Kuljić 2006: 9).

J. Asman navodi dve vrste *kolektivnog pamćenja*: (1) komunikativno, odnosno socijalno pamćenje, koje se grundira na međuljudskom kontaktu, redovnoj interakciji, zajedničkim iskustvima i naravno jezičkoj razmeni. Dakle, prenosi se usmeno i obuhvata najviše tri generacije (porodično, generacijsko sećanje) i (2) kulturno pamćenje u kom se sadržaji prošlosti prenose posredstvom kulturnih ustanova, obrazovnih ustanova i medija (tu spadaju kako materijalne reprezentacije u obliku tekstova, slika i spomenika, tako i simboličke prakse u obliku svečanosti i rituala).

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

Presudan dobitak u prelaženju od individualnog na socijalno pamćenje je bogaćenje vlastitog iskustva iskustvom drugih, kao i potvrđivanje vlastitih iskustava i njihova perspektivizacija u svetlosti sećanja drugih (...). Prelaz od socijalnog ka kulturalnom pamćenju, naprotiv, nije kontinuiran, nego vodi preko raspukline i ponora. Razlog leži u tome što se u toj ravni odigrava razdvajanje i ponovno povezivanje pamćenja i iskustva (Asman 2011: 35).

Scenski prostori u predstavi *Madač*, su paradigmatična mesta ukrštanja individualnog i kolektivnog sećanja, pa stoga u razmišljanju o dimenziji pamćenja, moramo pazlikovati pojmove *prostor i mesto*. „Prostor je dimenzija koju ljudski istraživački i planerski duh premerava, kartografiše, strukturise, modelira. Prostorom se može raspolagati. Od njega treba nešto napraviti, on se oblikuje i preoblikuje“ (Asman 2011: 283). Sa druge strane, kao opozit prostorima, nalaze se mesta sećanja koja su ispunjena istorijom, događajima, imenima, različitim iskustvima, sudbinama, dakle sećanjima koja se zahvaljujući spomenicima projektuju na njih. „Pojam prostora sadrži potencijal planiranja koji pokazuje u budućnost. Pojam mesta, naprotiv, sadrži znanje koje se odnosi na prošlost“ (Asman 2011: 283).

Okolnosti nastanka *Madač, komentara*

U analizi predstave *Madač, komentari* relevantno je izložiti kulturno-političke okolnosti ne samo Subotice, nego i SFRJ, pa čak i Evrope, jer kulturološke implikacije ove predstave nadilaze okvire grada i države, u kojoj je inscenirana.

Evropa je 1985. godine bila u poslednjoj fazi hladnog rata između Istočnog i Zapadnog bloka, s tim što je „gvozdena zavesa“ i dalje onemogućavala nesmetanu kulturnu interakciju među narodima u Evropi. Evropski savet doneo je odluku o konkretnijim merama za nastavak horizontalne

integracije Zajednice. Te iste godine „Evropski savet na sastanku održanom u Milanu daje podršku programu Evropske komisije za realizaciju unutrašnjeg tržišta (Bela knjiga o unutrašnjem tržištu) i pokretanju procedure izmene Ugovora o osnivanju Evropske ekonomske zajednice“ (Džombić 2010: 25).

U SFRJ su to bile godine jačanja nacionalnih uskogrudosti i prvog stidljivog, a zatim sve agresivnijeg nacionalističkog nasilja u kulturnom, ekonomskom i političkom životu Jugoslavije. Mnogi članovi prevalentne političke partije u svojim sredinama su se zalagali za koncept nacionalnog nad socijalnim, pod plaštom „bratstva i jedinstva“, što je doprinelo stvaranju međuetničke i međuverske napetosti i netolerancije. Sa jačanjem nacionalizma, koji „insistira na vertikalnoj solidarnosti i isključivanju stranaca (ponekad i manjina)”⁴ (Hilan 2004: 43), implicitno se povećavala i derogacija značaja koncepta *bratstvo i jedinstvo*, kao i jedno opšte odbacivanje jugoslovenskog načina života u raznim delovima zemlje, i to uglavnom uz žustre međunacionalne rasprave i optužbe. Dok se u Jugoslaviji polako podivala ideja zajedništva i opstanak države bio dovođen u pitanje, evropska zajednica je dobijala sve jasnije obrise.

Subotica je do početka osamdesetih godina, kao prostor kulturnog stvaralaštva i kulturnog života uopšte, bila potisnuta institucionalizacijom i zatvaranjem kulture u namenske, javne objekte. Može se reći da je kultura u gradu bila u potpunoj atrofiji, a teatar na margini društva. Narodno pozorište je bilo nefunkcionalno, neefikasno i tromo. Sa podeljnom dramom na mađarski i srpski ansambl subotički teatar je precizno reflektovao nacionalnu podeljenost samog grada, što je opet bila svojevrsna anticipacija kulturno-političkog sistema u zemlji, koji je takođe pucao po „nacionalnim šavovima”. NPS⁵ je u tom periodu, predstavljao društveni, kulturološki i finansijski balast, koji, u takvom stanju nije pravdao svrhu postojanja. Kao što tvrdi Mejerholj, „pozorište je vezano za društvo, i ako ne odgovara njegovim zahtevima, ono je neprihvatljivo“ (Mejerholjd 1976: 152). Alternativa je bila da se zatvori pozorište ili da se radikalno promeni. Dolaskom *KPGT-a*, izvršene su značajne promene na organizacionom, estetskom, i kulturno-političkom planu. Najdrastičnije promene odnosile su se na stvaranje jedinstvenog dramskog ansambla i na transformaciju gradskog prostora u urbani teatar.

Madač, komentari je predstava koja je inaugurisala novi kulturno-politički koncept Subotice. Vodeći kritičari tog perioda su naglasili spektakularnost predstave i pozitivne implikacije Ristićeve estetike novog baroka, ističući njen doprinos jugoslovenskom „novom” pozorištu. Ali za ovo istraživanje je primarno naglasiti da je to pre svega bila programska predstava koja je u Subotici inaugurisala koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, kao odgovor na aktuelne kulturno-političke probleme grada i države. Ovaj komad je, po rečima reditelja, predstavljao praktični manifest (kulturološki, politički, estetički, prostorni i socijalni) kojim se teatar „isporučio gradu, objavio kao njegova laboratorija kolektivne samosvesti i obznanio nakanu da bude u središtu gradskih rasprava, a ne više na periferiji kolektivne pažnje, da grad teatralizuje i da sam postane ikoničkim znakom njegove obnove“ (Klaić 1989). Ristić je verovao da država može da opstane samo ako koncept JJKP, projektovan kroz *Madač, komentare*, bude prihvaćen u zajednici, i kao takav prouzrokuje lančanu reakciju, odnosno multiplikaciju i samim tim postane dominantan oblik življenja u Jugoslaviji. Predstava je bila deo sveopšteg pokušaja da se

⁴ Vertikalno povezivanje je povezivanje ljudi po nacionalnoj pripadnosti i po jeziku koji govore. Težnja vertikalnog povezivanja je onemogućavanje horizontalnog povezivanja u jedinstvenom kulturnom prostoru. Dakle, vertikalno povezivanje nastoji da razbije jedinstveni kulturni prostor na partikularne nacionalno ograđene i odvojene jezikom i nacijom kulturne prostore. Na taj način se stvaraju nacionalne kulture i nacionalni kulturni koncepti. (Ristić, iz intervjua 20.05.2012)

⁵ Skraćenica za Narodno pozorište *Nepszínház*

održi jugoslovenski način života. U tom smislu, Subotica je bila (i ostala) egzemplaran slučaj, zato što je predstavljala skoro idealnu „oblandu“ za odvijanje prirodnog eksperimenta povezivanja i prožimanja različitih kultura⁶ jugoslovenskog kulturnog prostora, što je osnova nastajanja dinamičkog multikulturnog identiteta.

Čovekova tragedija

Po oceni mnogih književnika i kritičara, *Čovekova tragedija* je jedno od najvećih dela filozofske poezije u evropskoj i svetskoj književnosti, koje se najčešće poredi sa Geteovim *Faustom*, Miltonovim *Izgubljenim rajem*, Bajronovim *Kainom* itd. „Madač i njegovo delo prožeti su, poput Miliona, Njegoša ili Getea, kosmogonijskim interesovanjem za smisao istorije“ (Klaić 1985: 66).

Tema je „revolt Satane Lucifera protiv Stvoritelja i njegova vlast, vlast Iskušitelja nad čovekom koju mu Stvoritelj daje“ (Stefanović 1940: IV). Komad govori o ljudskoj borbi, stradanju i istrajavanju. Nakon progonstva iz Raja, Lucifer hronološki vodi Adama kroz istorijske epohe (u kojima „prvi čovek“ reprezentuje nosioce različitih društava i civilizacija) želeći da mu ukaže na tragediju ljudskog roda, i na taj način ga okrene protiv Gospoda.

Madač, komentari

Uloga tragedije u antičkom svetu se može precizno definisati čitajući Aristotela. U tom kontekstu, pozorište je temelj države, stub održavanja „božanskog“ poretka, a tragedija je ta koja projektuje vrednosni sistem zajednice. Građani su dolazili da gledaju tragediju da bi potvrdili taj vrednosni sistem i društveni poredak koji je na snazi. Svake godine okupljala se cela zajednica oko teatra sa jednim ciljem, da „obnove osećaj postojanja zajednice i smislenost sveta“ (Ristić 2006: 11).

Ristić je odnos *Madač, komentara* i Subotice razumeo upravo na analogiji relacije antičke tragedije i antičkog grada. Povezujući Bekonovu teoriju idola sa Aristotelovom Poetikom i teorijom mimezisa on je ulogu tragedije u formiranju gradske zajednice, konstrukciji i rekonstrukciji društva, odnosno države-grada, projektovao kroz *Madač, komentare*. Kao što tvrdi Breht „umetnost teatra, takoreći je najljudskija, najrasprostranjenija od svih umetnosti. Ona se najčešće izvodi, ne samo na pozornici nego i u životu“ (Breht 1966: 78). U tom smislu reditelj je ovom predstavom želeo da uključi ceo grad i njegove stanovnike u sistem vrednosti koji je koncept JJKP predočavao, pa je tako u svojoj koncepciji *Čovekove tragedije* celu Suboticu, uslovno rečeno, transformisao u pozorište, za hiljade gledalaca, koristeći elemente spektakla⁷, koje ova drama pruža.

Reditelj je sa stotinak učesnika vodio gledaoce iz ambijenta u ambijent, koji su u kontekstu predstave imali izrazitu istorijsku, kulturološku, mnemotehničku i filozofsku konotaciju. Ristić je kreirao četiri globalna scenska prostora, od kojih je svaki posedovao autonomnu stilistiku i bio svojevrsna anticipacija Bekonovih idola.

⁶ Najbrojnije etničke grupe u Subotici su Srbi, Mađari, Hrvati, Bunjevci i dr.

⁷ Ristić je bio inspirisan Rajnhartovim insceniranjem *Čovekove tragedije* kao gigantske misterije, odnosno pukog spektakla na glavnom trgu Segedina

Idoli plemena

Predstava počinje na sceni Narodnog pozorišta, nadigravanjem „Boga” i „Lucifera” oko čovekove sudbine. Dok „hor anđela” na galeriji pozorišta simbolizuje raj i nebeske svodove, publika je raspoređena po sceni, u sopstvenoj ulozi – čoveka. Takozvani *Prolog na nebu* se odigrava uz zvuke Kalmanove *Kneginje čardaša*. Potom se u dvorištu pozorišta rajska opereta pretvara u mađarsku seosku svadbu. Naglašava se pučkost predstave. Izvode se mađarski svadbarski običaji i folklorni plesovi, uz pratnju „ciganskog orkestra” koji svira čuvene mađarske narodne pesme. Dok Adam ima na sebi husarski kaftan, ostali protagonisti su kostimirani u tradicionalne mađarske nošnje. Na kraju prvog dela predstave Adam zaspi kako bi odsanjao priču o ljudskom rodu. *Prolog na nebu* i *Seoska svadba* odigravaju se isključivo na mađarskom jeziku.

Imre Madač ovu scenu nije kontekstualizovao u (mađarskom) nacionalnom okviru, niti bilo koji segment *Čovekove tragedije*. Za razliku od pisca, reditelj je u prvom delu predstave simboličkim ritualima posredovao upravo vrednosti mađarske kulturne baštine na kojima se temelji identitetski profil ne samo Mađara, nego i Subotice, odnosno Vojvodine. U *Prologu na nebu*, reditelj je biblijski topos kontekstualizovao u formu Kalmanove operete, koja inače predstavlja neodvojivi deo mađarske pozorišne tradicije. Shodno tome, ova opereta je u funkciji predstave imala izrazito programsko – inauguralnu funkciju. Zatim, u dvorištu pozorišta rajski vrtovi su predstavljeni „kao mitski prostor folklora, u kojem sve trešti od potcikivanja i narodne muzike iz žica ciganskog orkestra, i u kojem se vijore šarene vrpce i vezene narodne nošnje (Kesić 1985: 137). Na taj način Ristić je inkorporirao u Madačev dramski konstrukt svoje lično sećanje na mađarsku tradiciju, običaje i kulturno nasleđe. Ovi pojmovi, kako tvrdi Alaida Asman naglašavaju volju za 'ovekovečenje' i tradicijsko prenošenje kao središnji kulturalni projekt. Kad ove termine zamenimo pojmom 'kulturalnog pamćenja', na scenu stupa dinamika sećanja i zaborava, koja je oduvek sadržana u ovom projektu (Asman 2011: 60). Sa stanovišta Bekona ova scena predstavlja „idole plemena”, suprotstavljajući se nacionalizmu, šovinizmu i strahu od „drugosti”.

Idoli foruma

Madač, komentari se nastavlja na glavnom Gradskom trgu. Tu se dešava potpuna anarhija vremena. „Eklektički se nižu dokumentarne scene, paralelno se organizuju difuzni događaji“ (Vegel 1985: 103). Adam i Eva prolaze kroz tragičnu sudbinu helenskog vojskovođe Miltijada, koju prepričava guslar u crnogorskoj narodnoj nošnji, u naručenom deseteračkom stihu. „Helenska istorija progovara jezikom tradicionalnog nacionalnog folklora” (Vegel 1985: 103). Zatim uz intenzivni zvuk evergrina *Karavan* sledi prizor verskog fanatizma – kamenovanje princeze iz Saudijske Arabije, uhvaćene u preljubi. Mladi princ čita principe šerijatskog zakona na arapskom jeziku, dok se pred mikrofonom oglašavaju borci za ljudska prava na engleskom, francuskom, srpsko-hrvatskom i mađarskom jeziku, stvarajući na taj način svojevrsnu jezičku kakofoniju. Nakon toga sledi odlomak iz Bihnerove drame – *Dantonova smrt*. Scena počinje pevanjem Marseljeze na francuskom jeziku, ali se dalje odvija na srpsko-hrvatskom jeziku. Vrhunac scene na Gradskom trgu je svakako najspektakularniji politički događaj te epohe – otmica i ubistvo Alda Mora od strane italijanskih Crvenih brigada. Prizor se odvija na italijanskom jeziku. „Svi ti događaji nadovezuju se jedan na drugi kao na tekućoj traci, u nekoj čudnoj mešavini sajamskih panoptikuma i cirkusnerske ironije

koja autentičnost pretače u teatralnost“ (Foretić 1985: 158). Prikazujući prizore javnih pogubljenja ova scena je našla uporište u Bekonovoj teoriji o „idolima foruma“ (javnog mesta).

Pozorište je izašlo u otvoreni gradski prostor da bi ga rehabilitovalo, estetizovalo i afirmisalo vrednosti kao što su koegzistencija, tolerancija i kulturni dijalog, otkrivajući mu pamćenje, imaginaciju, svrhu i ocenjujući njegovu slikovitost. Gradski trg je na taj način postao laboratorija za redefiniciju urbanog identiteta. „Energija mesta, energija mase tela koja se vekovima tiskaju na prostoru istovetnog trga stvaraju, između ostalih komponenti, ono što se zove *genius loci*, snaga mesta. Ako u gradovima postoje mesta takvog karaktera onda su to pre svega trgovi“ (Selinkić 2000: 34).

Narodno pozorište Nepsinhaz KPGT je predstavom *Madač, komentari* izvršilo eksproprijaciju ovog javnog prostora, pozivajući grad da bude akter a ne dekor, sa ciljem suprotstavljanja konvencionalnom scenskom prostoru i naglašavanja krize institucije, dovodeći u pitanje tradicionalni kulturno-politički sistem. „Delovanje u javnom prostoru obraća se gradskom stanovništvu kao celini, ono ponovo stvara društvo (izgubljeno u individualizmu) skupljajući ga i dajući mu osećanje pripadanja jednom istom gradu, puštajući ga da sanja i pokrećući ga“ (Lajak 2000: 97).

Scenski prostor se u ovom delu predstave u potpunosti stopio sa ambijentom gradskog trga, koji je, kao vitalni prostor Subotice decenijama bio zanemaren. Beona Goec smatra da je trg u stvari „*plato* egzistencije, postolje, osnovica podloga – što ne znači temelj – na kojoj se odigravaju utelovljavanja: očitovanja slobode. Trg je otvor smisla, poziv na još nemišljene misli. (...) Trg je prostor igre pamćenja i zaborava.“ (Goetz, 1996: 164). Subotički gradski trg je predstavom *Madač, komentari*, prerastao u urbani teatar, kao mesto kolektivne socijalne prakse, odnosno interakcije mase i pojedinca (različitih godišta, službe, znanja, porekla, društvene grupe...). Sa druge strane, trg je postao mesto simbioze pamćenja i istorije, gde su se tragični istorijski konflikti, odnosno mitski simboli javili u formi spektakularnog istorijskog šoua. Ova fiktivna reportaža o istoriji je dekomponovala istoriju, na jedan subverzivan način, služeći se sredstvima totalnog teatra.

Promišljanje Subotice u svetskim istorijskim okvirima je naročito važno za određivanje mesta ovog grada u svetskim istorijskim tokovima. Pozivanje na istoriju, kao što tvrdi Kuljić, ohrabruje odmerenu prognozu promena, iziskuje višeslojno mišljenje i širi duhovni horizont preko poređenja i prepoznavanja starog u novom. Istoriografija treba da koriguje kolektivno pamćenje, a živo pamćenje da pruži istoriografiji nužnu živost i dubinu. Za Rikera su pamćenje i istorijsko znanje neodvojivi, pre svega stoga što su nam uvek potrebni sećanje i tradicija da bismo sebe definisali (Kuljić 2006: 128).

Idoli pećine

Izvođači i publika se sele u Gradsku kuću. Ovaj deo predstave su kritičari nazvali *Muzej živih slika*. Gledaoci se kreću dugačkim hodnicima i stepeništem zgrade, prolazeći pored ili ulazeći u „žive slike“, koje se odigravaju simultano, ponavljajući se više puta u vremenu određenom za trajanje cele predstave, u prostorijama, holu i dvorištu ovog secesionističkog zdanja. U impostaciji ovih prizora reditelj koristi tehnike „tableaux“ ili „peep-showa“. Prizori stoje i čekaju gledaoce koji se slobodno kreću i prilaze im redom koji sami odaberu (...) Gledalac sam obrazuje sintagme na nivou celine, uz pomoć

štampanog vodiča koji mu objašnjava koji se prizor odigrava na kojem mestu, šta prikazuje, ko ga prikazuje, koliko traje, i koliko se puta ponavlja (Klaić 1985: 78). Publika svedoči raznim prizorima: streljanju čileanskih rodoljuba, potpisivanju pakta Hitler–Staljin, susretu filozofa Lukača i pesnika revolucionara Jožefa Atila, ubistvu Jovana Mikića i Tivadara Felegija od strane mađarske žandarmerije, oslobađanju železničke stanice u Subotici, samoubistvu Ernsta Tolera, otkriću vitamina C, pronalasku radijuma i polonijuma u porodičnoj kući Marije i Pjera Kiri, čuvenoj fudbalskoj utakmici između Jugoslavije i Mađarske na Olimpijadi u Helsinkiju... Dok u jednoj prostoriji Džems Džojls uči kapetana bojnog broda, Mikloša Hortija, engleski jezik, u drugoj se emituje porno film koji je gledao Ali Agdža pre atentata na Papu. Đuka Cvijić drži antifašistički govor u Londonu. Orson Vels govori o umetnosti. Zatim slede slike sećanja na prvi subotički kinematograf, kao i na časopis *Hid...* „Koincidencije svakodnevice i autentični ljudi i događaji spojeni su avangardističkim postupkom montaže i kolažiranja, u tom delu predstave, u veliki istorijski mizanscen 'vrtlog novog sveta'“ (Kesić 1985: 141). Prizori se odvijaju na mađarskom, nemačkom, španskom, srpsko-hrvatskom jeziku... Kostimi su vezani za epohu i mesto dešavanja različitih prizora.

Gradska kuća je centralna gradska institucija, zaštitni znak i simbol grada. U vreme dok se u Gradskoj kući nije događala predstava, u njoj su funkcionisale kancelarije gradske uprave, SIZ-ovi i ostale društvene infrastrukture, galerija, muzej... U kontekstu *Madač, komentara* Gradska kuća je predstavljala mesto sećanja i prelom kroz savremeni trenutak jugoslovenske, odnosno evropske istorije. S obzirom da su u Evropi „rođeni humanizam, racionalnost, nauka, tehnika, nacija, sloboda, demokratija, pravo naroda, ratoborni fanatizam, pomahnitala racionalizacija, religija zemaljskog spasa, kapitalistička, a potom i „socijalistička“ eksploatacija, tip imperijalizma koji sada njoj prijete (...)“ (Morin 1989: 96), sećanje na evropsku istoriju i predočavanje njenih fundirajućih figura sećanja je bilo relevantno za potvrđivanje Subotice u svom identitetu, kao imanentnom segmentu jugoslovenskog i evropskog kulturnog prostora i istorije. Prizorima u Gradskoj kući se predočila evropska originalnost, „koja nije, dakle, samo u delatnoj komplementarnosti, nego i u stalnoj sukobljenosti helenskog, latinskog i jevrejsko-hrišćanskog nasleđa“ (Morin 1989: 63). Prikazujući evropske idole kroz istoriju, Gradska kuća je paradigma Bekonovih „idola pećine“. Na nivou predstave kao celine svaki prizor u Gradskoj kući je bio egzemplaran slučaj. „Ristić slaže kaleidoskop nasumce istrnutih istorijskih sećanja, po vlastitom afinitetu. Prepun atrakcija i senzacija, prožetih finom ironijom, ovaj veliki karneval povesti nudi nam krhotine sećanja kao odslik jedne rasute svesti u jednom turbulentnom vremenu, kada za istoriju više nitko nema vremena“ (Foretić 1985: 165). Svoja sećanja na relevantne događaje i idole iz evropske istorije reditelj je stavio u jukstapoziciju, stvorivši na taj način svojevrstan evropski fragmentarni istorijski kolaž. Na taj način on je potvrdio svoja vlastita iskustava i sećanja i perspektivizovao ih u svetlosti sećanja drugih. „Rezutat je tragedija sa pretežno srednjoevropskim i istočnoevropskim motivima, koja se može panoramski razgledati“ (Erši 2006: 109).

Idoli teatra

Poslednji deo *Madač, komentara* odigrava se u Sinagogi. Scena počinje dijalogom Ane Frank i starog rabina. Hebrejski ritual, forma paše, kojim se obeležava izlazak Jevreja iz egipatskog ropstva, je okvir scenskog kazivanja. Prvi put se čita Hagada⁸, od kraja rata, i

⁸ Bogato ilustrovan zbirka blagoslova, pesama, anegdota i homilija, koje su sve u vezi sa odlaskom Jevreja iz Egipta (Asman 2007: 14)

to na hebrejskom jeziku. Ulaskom „Verdija” na scenu, hor penzionera peva sa galerije „Va, pensiero” iz *Nabuka*. Zatim se pojavljuju duhovi evropskih revolucionara iz 19. veka, mađarskih, ruskih, nemačkih, francuskih i italijanskih, među kojima su Košut, Gergei, Bakunjin, Verešmarti, Garibaldi, Viktor Igo, Marks, Sečenji, Petefi, Tančić... Oni simbolizuju dvanaest apostola, dok sam prizor podseća na *Tajnu večeru*. Tu je i Bog, Adam i Eva.

Subotička Sinagoga je skoro četrdeset godina bila prazna i zapuštena, u funkciji skladišta bicikala. Nakon Drugog svetskog rata i Holokausta je izgubila verski kontekst, čime je prekinuta živa relacija sa građanima Subotice, te je iz aktivnog funkcionalnog pamćenja, Sinagoga postala pamćenje-skladište, koje „je uvek proizvod zaborava“ (Asman 2011: 66). Kako je granica između ova dva kulturalna pamćenja fluidna, Ljubiša Ristić je na osnovu individualnog opažanja, posredstvom obreda inicijacije, oživeo sećanje na jevrejsku kulturnu zajednicu, čime je obnovljeno funkcionalno kulturalno pamćenje na subotičke Jevreje. Kao što tvrdi Aleida Asman: „Mi smo u bitnome ono čega se sećamo i što zaboravljamo“ (Asman 2011: 64). Naše sećanje pri tom ne učestvuje samo u sećanjima drugih, nego i u simboličkom univerzumu kulturalnih objektivacija. Minuli događaji tumače se, komuniciraju i praktikuju tako da ostanu sadašnjica, „da se prošlost i sadašnjost na određenim mestima i u određenim radnjama sliju jedna u drugu”⁹. Ali ova scena nije imala za cilj samo da rekonstruiše jevrejski svetovni hram, nego i da ga, ritualom prevođenja, konstituiše kao novi pozorišni prostor, naglašavajući sakralnu dimenziju pozorišnog čina.

U ovom delu predstave reditelj je evocirao sećanje i na evropske revolucije kroz njene najistaknutije reprezentacije. U Sinagogi su se pojavile istorijske ličnosti u funkciji iznevernih revolucionara. *Čovekova tragedija* svoje uporište nalazi upravo u činjenici da je i sam Madač bio razočarani učesnik mađarske revolucije iz 1948. godine, što predstavlja simboličku vezu sa rediteljem komada, koji je bio neposredni aktivista „šezdesetosmaškog pokreta” u SFRJ.

Sinagoga u *Madač, komentarima* simbolizuje otpor, filozofski sistem promena i revolucije. U kontekstu predstave, evropske revolucije, u prenesenom značenju, počinju izlaskom Jevreja iz Egipta. S obzirom da Hagada svoje uporište ima u dogmatskoj filozofiji, koja proizvodi imaginarne svetove, odnosno fikciju, ovde se implicitno radi o Bekonovim „idolima teatra”.

Identifikatori

Multietničnost i multikonfesionalnost

„Nacija je medij u kojemu politička i narodna zajednica sebe obznanjuju kao najdublju ljudsku potrebu, i zato stvarajući lik o sebi i pružajući ljudima višu kolektivnu svest, koja ih izbacuje iz njih samih, a to je najiskonskija čovekova crta, te poput magije transa i ljubavi izvlači iz pojedinaca njihovu emocionalnost, sentimente, privrženost, beznade, krivnju i ludilo”¹⁰. Nacionalno pozorište se smatra relevantnim elementom u konstituisanju i očuvanju nacionalnog identiteta, jer ono „govori” na nacionalnom jeziku.

⁹ J. Borland, „Graffiti”, str. 278. u Asman 2011: 269.

¹⁰ Lerotić, Zvonko. Predgovor jugoslovenskom izdanju knjige H. Seton-Watson, *Nacije i države*, Globus. Zagreb, 1980. str. 15

Pre Ristićevog dolaska na mesto upravnika, subotičko Narodno pozorište bilo je podeljeno po „nacionalnim šavovima”, na srpsku i mađarsku dramu, s odvojenim ansamblima, umetničkim vođstvom, nacionalnim repertoarima itd., delujući u potpunosti autonomno jedna u odnosu na drugu. Sledeći viziju KPGT-a Ristić je, kao što je već rečeno, formirao jedinstveni dramski ansambl. Umetnički sastav predstave *Madač, komentari* su činili izvođači jugoslovenske, mađarske, srpske, hrvatske, makedonske, romske i druge nacionalne pripadnosti. U istoj predstavi, našli su se glumci katoličke i pravoslavne veroispovesti¹¹.

Madač, komentari su inicirali kreativnu kooperaciju svih zaposlenih NPS-a ali i drugih umetnika sa prostora bivše Jugoslavije. Predstava je bila konkretna projekcija KPGT-ovog koncepta *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora*, koji je promovisao zajedništvo svih „naroda i narodnosti” SFRJ. Ova multietnička i multikonfesionalna predstava, kao i čitav projekat „Grad-teatar”, bio je jedinstven na našim prostorima, utoliko što je operacionalizovan na institucionalnom nivou.

Višejezičnost

„Jezik je moćan medij svesti grupe, odnosno društva kao komunikativne i egzistencijalne zajednice. On sadrži sećanja na prošlost i predstavlja instrument savremenih praktičnih aktivnosti“ (Stojković 1993: 121). Kao imanentni segment nacionalnog identiteta predstavlja instrument stvaranja i očuvanja granica između različitih etničkih kolektiva, zahvaljujući komplementarnim funkcijama ujedinjavanja i demarkacije. „Kao najvidljivija oznaka zasebnog etniciteta, on jednovremeno deluje kao unutrašnja spona među članovima jedne zajednice i spoljna razdelnica prema drugim zajednicama” (Bugarski 2005: 71)¹². Dakle, s jedne strane jezik razdvaja etničke kolektive „ali ih i spaja, i to najviše putem sredstava međuetničke i međunacionalne komunikacije” (Bugarski 2005: 256). Samim tim višejezičnost je najbolja međukulturna spona, ali samo ako ima dinamički karakter.

Višejezičnost, odnosno „multilingvizam je primena politike kulturnog diverziteta na oblast jezika, jer on istovremeno afirmiše pravo na različitost i pravo na komunikaciju“ (Stojković 2002: 73). Višejezičnost je svakako jedan od najvažnijih elemenata kulturnog identiteta Vojvodine kao regiona. Problem je, međutim, u tome što su jezički

¹¹ Režija: Ljubiša Ristić, Nada Kokotović. Saradnici reditelja: Želimir Žilnik i Dragan Živadinov. Dramaturzi: Dragan Klaić i László Végel. Saradnik dramaturga: Sziveri János. Scenografija: Hupkó Istvan, Bjanka Adžić-Ursulov, Ljubiša Ristić. Kostimi: Bjanka Adžić - Ursulov, Ana Atanaković. Muzika: Gábor Lengyel. Dirigent: Mátiás Murényi. Tekstovi: Petar Albijanić, Csorba Béla, Dragan Klaić, Sziveri János, Ottó Tolnai.

Igraju: János Albert, Méria Albert, Arok Ferenc, Ramadan Azirović, Kaća Bačlija, Snežana Bećarević, István Bicskei, Zoltán Barácius, Danilo Čolić, Nebojša Čolić, Zsuzsa Daróczy, Dóró Emma, Dóbrei Dénes, Ilija Drašković, Zita Gyenes, Svetislav Đorđević, Milena Đumić, Snežana Jakšić, Jónás Gabriella, Margit Karna, Éva B. Kasza, Geza Kopunović, Miklós Korica, Júlia Kotroba, Frigyes Kovács, Eržika Kovačević, Lakatos Mátiás, Katalin Majoros, Miroslav Medić, Sándor Medve, Monja Milenković, Veroslava Mitrović, Marija Opsenica, Luka Piljagić, Đorđe Rusić, Péter Szél, Szűcs Hajnalka, Anna Sánta, Tibor Sebestyén, Eta Súveges, Imre Takács, Levente Tórköli, Aleksandar Ugrinov, Persida Ugrinov, Tibor Vajda, Radiša Vučković, Erzsébet Vresesák, Sanja Moravčić, Ana Kostovska, Ljilja Jakšić.

Kamerni ženski hor Muzičke omladine Subotice, Hor penzionera, Orkestar Narodnog pozorišta-*Nepszínház* Subotice, članovi Kulturno-umetničkog društva Mladost, učenici srednjih škola Bosa Milićević, Svetozar Marković i Mašinsko – elektrotehničkog školskog centra.

¹² O ovome videti više u: Žan - Kalve, Luj. 1995. *Rat među jezicima*. Beograd: Biblioteka XX vek

partikulariteti u pokrajini delovali uglavnom statično bez praktične interakcije. Upravo je predstava *Madač, komentari* značajna u jezičko-kulturološkom kontekstu, jer je uspostavila svojevrsnu jezičku dinamiku. Uz dominaciju mađarskog jezika, izvođači su na sceni govorili i pevali i na drugim jugoslovenskim i evropskim jezicima, bez obzira na jezičku pripadnost. Čak i novi sufiks, KPGT, u nazivu *Narodnog pozorišta Nepszínház*, sastavljen od inicijala reči „pozorište” na različitim jezicima jugoslovenskog i evropskog kulturnog prostora (Kazalište Pozorište Gledališće Teatar), nagoveštavao je višejezičnost budućih projekata. Namera reditelja je bila da promoviše jezičku raznolikost, prevashodno jugoslovenskog, ali i evropskog kulturnog prostora, kao i da ukaže na neohodnost državne i institucionalne patronaže nad manjinskim jezicima, jer kao što tvrdi Smirs „svemu što je slabo treba zaštita. (...) Ovo važi i za zaštitu jezika, jer će za sto godina izumreti između 50 i 90% današnjih jezika“ (Smirs 2011: 311).

Jezik ima svoje važno mesto u procesima konstrukcije, destrukcije i rekonstrukcije određene društvene zajednice. Za njen opstanak nisu bitne objektivne jezičke razlike, nego je presudan odnos prema njima, tj. da li im se prilazi kao mostovima ili kao rovovima. Jezička tolerancija se u *Madač, komentarima* ispoljila na dva plana: internacionalnom¹³ i intergrupnom¹⁴. U tom smislu jezik kao da je predodređen u funkciji ideoloških ishodišta svih elita koje su uključene u društvenu konstrukciju kolektivnog identiteta“ (Stojković 1993: 121).

U slučaju Subotice, i predstave *Madač, komentari*, dinamička jezička raznolikost je uspostavljena sa ciljem da se stvori složeni i interaktivni komunikacijski prostor i samim tim rekonstruiše dinamički multikulturni identitet. „U višejezičkim zemljama, gde ne postoji jedan takav jezik nego dva ili više njih, kolektivni identitet se na tom planu očituje višejezično (...). Uz višejezičnosti ide i višekulturnost, pa pojedinci mogu da pripadaju različitim kulturnim grupacijama, deleći svoj identitet i svoje afinitete između njih“ (Bugarski 2005: 75).

Multikulturni teatar i promocija kulturne raznolikosti

Multietničnost, multikonfesionalnost i višejezičnost predstave *Madač, komentari*, osim funkcije identifikatora, predstavljaju i ključna sredstva u promociji principa kulturne raznolikosti, koji su opredmećeni „u jedinstvenosti i mnoštvu identiteta grupa i društava koje čine ljudski rod“ (Đukić 2010: 304). Osnovni stav deklaracije o kulturnoj raznovrsnosti jeste da se raznolikost kulturnih izraza rađa kroz koegzistenciju i kulturno mešanje različitih kulturnih praksi, odnosno da novi kulturni obrasci i proizvodi bivaju stvoreni participacijom različitih kultura u interkulturnoj razmeni, što je uostalom formula prema kojoj je, kroz vekove, stvarano bogatstvo evropskog kulturnog nasleđa. U predstavi *Madač, komentari* interkulturni dijalog, čiji je prvenstveni zadatak „definisanje potencijalnih dinamičkih međuodnosa te uzajamnog uticaja različitih kultura uglavnom unutar jedne zemlje“ (Dragojević 1999), postignut je prevashodno formiranjem jedinstvenog dramskog ansambla, koji je „govorio” na svim jezicima jugoslovenskog kulturnog prostora. U predstavi su doslovno mešane najrazličitije kulturne prakse. Kulturna raznolikost je manifestovana i kroz raznolikost običaja, tradicije, muzike i

¹³ kroz priznavanje postojanja i digniteta velikog broja jezika u svetu, bez predrasuda prema onima manjih zajednica na nižem stepenu civilizacijskog razvitka (Bugarski 2005: 87)

¹⁴ kroz prihvatanje ravnopravnosti i vrednosti jezičkih sredstava svojstvenih pojedinim etničkim, verskim i drugim grupama na istoj teritoriji (Isto)

kostima, odnosno tradicionalne nošnje. Predstava *Madač, komentari* ne negira nacionalne kulture i u okviru njih uspostavljene identitete. Promovišući nacionalnu, versku, jezičku, muzičku raznolikost, te ističući kulturne posebnosti (u vidu tradicije, običaja, nošnji i dr) predstava *Madač komentari* je partikularne identite integrisala unutar kulturnog prostora Subotice, ali i SFRJ, težeći ka izgradnji pluralističkog identiteta, koji se više ispoljava kao forma, tj. kao medij posredovanja. *Madač komentari* su praksa razlike, što implicitno vodi kulturnom pluralizmu „pošto je u raznolikim društvima od esencijalnog značaja obezbediti harmoničnu interakciju između ljudi i grupa sa različitim dinamičnim kulturnim identitetima kao i njihove spremnosti da žive zajedno“ (Đukić: 2010: 60).

NPS KPGT se ovom inauguralnom predstavom determinisao kao multikulturalni teatar. Patris Pavis tvrdi da se u multikulturalnom teatru ostvaruje unakrsan uticaj različitih etničkih ili lingvističkih grupa u multikulturalnom društvu, čije predstave govore na nekoliko jezika a namenjene su bi- ili multikulturalnoj publici, čime se naglašava dinamički karakter ovog pozorišta. „Ova vrsta razmene je jedino moguća kada politički sistem u zajednici priznaje, „makar i na papiru”, postojanje kulturnih i nacionalnih zajednica i ohrabruje saradnju, bez skrivanja iza šiboleta nacionalnog identiteta. (...) Značenje proizilazi iz sukoba konteksta” (Pavis 1996: 8). Karakteristično za ovu vrstu teatra je to što se originalne forme se uglavnom uvek mogu prepoznati, jer taj koncept uključuje pluralnost i dehomogenizuje makrokulturne kontekste. U predstavi *Madač, komentari* originalne kulturne forme su itekako prepoznatljive. U prethodnim poglavljima već je naglašeno kako je prizorima u Narodnom pozorištu reditelj istakao najviše vrednosti mađarske kulturne baštine, a to su: jezik, umetnost, tradicija i običaji. *Prolog na nebu* i *Mađarska seoska svadba* predstavljaju svojevrsnu odu mađarskoj kulturi. Poslednja scena predstavlja „*hommage* jevrejskoj zajednici koja je u Subotici praktično prestala da postoji s Holokaustom“ (Klaić 1989). Prizorima u Gradskoj kući i na Gradskom trgu jasno su istaknute evropske i svetske kulturološke i civilizacijske vrednosti. Međutim, iako su prepoznatljive, kulturne forme ne deluju autonomno unutar *Madač, komentara*. U kontekstu cele predstave one svojim prožimanjem stvaraju takve dinamičke međuodnose, koji se suprotstavljaju nacionalističkim i unitarističkim tendencijama u okruženju, stvarajući na taj način svojevrsan kulturološki sukob. „Konačno, ako kultura može biti mesto sukoba, ona podjednako može da promoviše razumevanje, toleranciju i dijalog, i da doprinese tkanju civilnog društva. Organizacija lokalne kulturne aktivnosti i proslava tradicije i identiteta su moćni mehanizmi za izgradnju lokalnih kapaciteta i razvoja zajednice“ (Matri i Landri 1999: 37).

Nesumnjivo je da ovaj komad ima između ostalog i transkulturalnu dimenziju. S obzirom da *Madač* nije prikazao svoju dramu u tragediji pojedinca, nego u tragediji celog čovečanstva, njegov ep ustvari ispituje suštinu čovečanstva, obuhvatajući sudbinu celog ljudskog roda u njegovim glavnim reprezentativnim tipovima. Baveći se revolucijom, reditelj je posmatra transvremenski i transnacionalno. „Principi Madačeve drame ne mogu se svesti na simplifikatorski način na mađarske tradicije žanra, te se, prema tome, ne mogu ni ispitivati u isključivo nacionalnom okviru“ (Veget 1985: 94). I prema Jovanu Ćirilovu *Čovekova tragedija* je, uprkos tome što pripada mađarskom romantizmu, univerzalna. Ako se oslonimo na definiciju Velša koji transkulturalnost posmatra kao oblik kulturne politike, koji podrazumeva kulturnu medijaciju koja prelazi granice nacionalne kulture, možemo konstatovati da principi drame *Madač, komentari*, nadilazeći nacionalne okvire u ime univerzalnosti ljudske situacije, imaju i transkulturalni karakter.

Akteri u procesu identifikacije

Ansambl

Predstavom *Madač komentari* uspostavljen je intenzivan kulturni dijalog među umetnicima različite verske i nacionalne pripadnosti. Po rečima sagovornika, ansambl se u potpunosti prilagodio novim zahtevima reditelja. Mali broj onih koji nisu uspeli da prate tempo rada ili nisu podržavali nadnacionalnu ideju KPGT-a, napustili su teatar. Dragan Klaić je ovako opisao svoje viđenje ansambla:

„Nasuprot zategnutosti s delovima javnosti, u samom teatru vidljivo je sve čvršće okupljanje ljudi oko novog koncepta teatra – u umetničkom, kulturno-političkom i ekonomsko-organizacionom pogledu. Stvoren je kompaktan ansambl čiji su svi resursi u službi repertoara, bez obzira na jezik. Često mistifikovana dvojezičnost praktično se prevazilazi kao problem, u pripremnom i izvođačkom radu, na probama i predstavama. Ona prestaje da bude problem i postaje prirodni modus komunikacije, isto kao što postoji u stvarnosti grada, na ulicama, u kafanama i radnjama, na sastancima, u fabrikama i kancelarijama i u velikom broju porodica.“

Po rečima sagovornika, evidentno je bilo zbližavanje umetnika NPS-a dolaskom KPGT-a u Suboticu. Predstavom *Madač, komentari* intenzivirana je ne samo profesionalna, nego i privatna komunikacija među ansamblom, što je naravno najvažniji sociološki ishod ovog multikulturalnog pozorišta.

Mediji

„Svaka identifikacija je specifična, obeležena opisom, postojanjem ili nepostojanjem profesionalnih zajednica, društvenih ili stranačkih, postojanjem medija koji oblikuju zajedničku „ideologiju““ (Kuljić 2006). Sa predstavom *Madač, komentari* Subotica se prvi put našla u žiži interesovanja ne samo jugoslovenske, nego i evropske kulturne javnosti. Jugoslovenski kritičari iz tog perioda, Jovan Ćirilov, Hamdija Demirović, Dalibor Foretić, Vesna Kesić, Branka Krilović, Darko Lukić, Zoran Đerić i dr. ceo ovaj projekat su ocenili kao veoma značajan i uspešan poduhvat kako u pozorišno-estetskom, tako i u kulturno-političkom smislu. Sa druge strane, pojedini kritičari, kao npr. Kujundžić iz novosadskog lista *Dnevnik*, iznosili su pežorativne kritike, u potpunosti zanemarujući kulturološke i estetske implikacije ove predstave. Naročito je bila izražena dihotomija između lokalnih mađarskih štampanih medija. *Hid, Magyar Szó* i izdanja novinske kuće „Forum“ neprestano su ubeđivali svoje čitaoce da je kultura Mađara u deficitu, zbog stvaranja jedinstvenog dramskog ansambla. Ali:

„priznanje je došlo s neočekivane strane – iz budimpeštanskog dnevnika *Népszábadsg*, koji je izrazio zahvalnost Narodnom pozorištu iz Subotice što usred Evrope kulturu narodnosti predstavlja na tako superioran način. Osim svoje inauguralne, programske funkcije, ova je predstava oktobra 1985. označila duh evropskog i svetskog pozorišta (poliglotskog, kosmopolitskog, svesnog različitosti i ponosnog na njih), koji se imao nastaniti u kupolama subotičke sinagoge i rasuti po gradu, do paličkih drvenih kupola“ (Klaić 1989).

Naredne godine predstava je bila i u zvaničnoj konkurenciji Bitef festivala, s tim što se, kao izuzetak, izvodila u Subotici. Kao najobjektivniji indikator kulturološkog značaja predstave *Madač, komentari* poslužilo je gostovanje u Berlinu u okviru Evropske prestonice kulture. Dnevni list *Der Tagesspiegel* je istakao kako je nemačka javnost *Madač, komentarima* fascinirana, zbunjena i uzbuđena i da je ovom predstavom NPS postalo zvezda „internacionalnog” teatra. Tip *Berlin* je naglasio kako je Subotica, inače „jedva poznato mesto, van „utabane staze””, centar sveta na tri sata”. *Volksblatt* je najavio „novu eru” u Subotici, koja je, kako navode, decenijama bila u „kulturnoj hibernaciji”.

Publika

KPGT je pozicionirao Narodno pozorište *Nepszínház* u sam centar kulturnog zbivanja i rasprave, i to ne samo u Subotici, nego i u čitavoj SFRJ. Počev od predstave *Madač, komentari*, pozorišna publika je hrlila u Suboticu i iz drugih jugoslovenskih gradova, što je bio pravi kulturni šok za Subotičane. Javni prevoz na relaciji Beograd–Subotica je zabeležio iznenađujuće veliki broj putnika koji su dolazili u grad na severu Bačke upravo radi gledanja predstava.

Veliku podršku i značajnu ulogu u potvrđivanju koncepta JJKP je pružila stara publika KPGT-a, koju je mahom činila najznačajnija umetnička i intelektualna elita SFRJ. Sa druge strane, izvršena je i „kulturološko socijalna mobilizacija” Subotičana, sa ciljem inkluzije i njihovog aktivnog učešća u kulturnom životu grada. Dakle, stvorena je sasvim nova publika, čija je uloga bila da potvrdi plurikulturni koncept KPGT-a. Ako se oslonimo na tvrdnju Ristića da je pozorišna publika uvek zajednica u kojoj su istomišljenici koji dolaze u pozorište da potvrde pripadnost zajednici koja je definisana izvesnim poretom (Ristić 2006), možemo konstatovati da je publika imala ključnu ulogu u potvrđivanju plurikulturnog poretka i multikulturnog identiteta. Kao što tvrdi Jevremović, publika ne mora da bude svesna da urasta u jedan koncept zajedništva, to se implicitno postiže posredstvom estetičkih sredstava¹⁵. „Snaga delovanja umetnosti ne podrazumeva dakle pasivnog primaoca, distanciranog posmatrača, već učesnika koji aktivno sudeluje u procesu dejstva umetničkog dela na primaoca i, njegovim posredstvom, na svet“ (Kolarić 2012: 11).

Mišljenja i stavovi Subotičana u vezi sa novim konceptom i samom predstavom su bila oprečna. Postojala su dva tabora, onih koji su za ovakvo pozorište, i koji su se shodno tome direktno prepoznali u plurikulturnim okolnostima, i onih koji su protiv. Ali bez obzira na to što nije postojao konsenzus u vezi sa novim konceptom, pozorište je konačno postalo mesto javne rasprave. Grad je generisao posve drugačije međuljudske relacije. Koncept „Grad teatar” je uvukao građane Subotice u nadsacionalni vrtlog, hteli to oni ili ne.

Prizori na trgu su naročito okupljali veliki broj Subotičana, jer je ovaj deo predstave bio pristupačan svim građanima, zato što je bio na otvorenom, te se nije plaćala ulaznica. „Na trgu je građanin sastavni deo događanja“ (Selinkić 2000: 34). Osnovna vrednost publike je bio slobodan izbor: „da prođe, da ignoriše, da se zaustavi, da gleda, da ismejva, da učestvuje“ (Lajak 2000: 84). Sociološke implikacije su bile veoma transparentne, jer su „građani počeli intenzivnije da se okupljaju na gradskom trgu, čak i

¹⁵ Jevremović, Zorica. iz intervjuja 11.12.2012.

kada nije bilo predstave. Jezgro grada je najednom postalo promenada.”¹⁶ Primetan je bio i veći promet i okupljanje u ugostiteljskim objektima, tako da se može govoriti i o ekonomsko-turističkim potencijalima predstave *Madač, komentari*.

Lokalne vlasti

Koncept „Grad teatar”, instrumentalizovan u predstavi *Madač, komentari*, između ostalog je i politički koncept. Kao takav, jedan je od retkih primera strateškog partnerstva između političkih struktura vlasti i predstavnika visoke umetnosti. Ljubiša Ristić je sa Nadom Kokotović preuzeo rukovođenje subotičkim Narodnim pozorištem (*Nepszínház*) na predlog čelnih ljudi mesnog komiteta¹⁷ partije u Subotici. Nove lokalne vlasti su u tom periodu inicirale potpunu reformu grada. Donešene su podsticajne mere sa ciljem revitalizovanja privrede i industrije. Počelo je obnavljanje gradskih fasada i starih zdanja. Intenzivno se radilo na sprečavanju „odliva mozgova” iz Subotice i angažvanju umetničke i intelektualne elite iz čitave Jugoslavije. Sve ove mere preduzete su kako bi se povratio kulturni i privredni značaj, koji je Subotica imala tokom duge i bogate istorije.

Intencija gradskih vlasti je bila da se formira takav teatar koji bi bio zamajac celokupnog razvoja i revitalizacije grada, kako bi Subotica prerasla u centar ne samo pozorišnih, nego i kulturnih događanja, kako u državi tako i u okruženju. Upravo su u partnerstvu sa KPGT-om videli mogućnost prevazilaženja nacionalnih i kulturoloških barijera, ali i ekonomsko-privrednog razvoja i prosperiteta. „Identitet grada se potvrdio u zajedničkoim činu [vlasti i pozorišta]“ (Stojanović 1985: 127, 130).

Zaključak

Madač, komentari, oslanjajući se na Bekonovu doktrinu, imaju radikalno kritički stav prema silogizmima i dogmatskim stereotipima. Ristić je kritikovao predrasude i sistem spekulacija utvrđen od strane teologa. Prizori ukazuju, između ostalog, i na najdublje ljudske zablude kojima je „inficiran” ljudski intelekt, a koje su proizvod idola. Analogno tome, *Madač, komentari* naglašavaju neophodnost oslobađanja ljudskih umova od njihovih idola, kako bi društvo živelo u istinskom zajedništvu. Upravo zato je Ristić evocirao sećanja na kulturne posebnosti Subotice i SFRJ, Holokaust i relevantne jugoslovenske, evropske, pa i svetske istorijske događaje i ličnosti, kako bi pozorište postalo medijum samoosvešćenja njegovih stanovnika kao zajednice. S obzirom da postoji neposredna veza između organizacije kolektivnog pamćenja i konstrukcije identiteta, kultura sećanja na planu ličnog i kolektivnog pamćenja u predstavi *Madač, komentari* označava osmišljen odnos prema prošlosti i konstruktivni karakter stava prema prošlim iskustvima.

Koncept „Grad teatar” je izbrisao stroge granice između pozorišta i života. *Madač, komentari* su „prešli” tu imaginarnu scensku rampu, kako bi ukinuli publiku kao

¹⁶ Pavićević, Borka. iz intervjua

¹⁷ Glavni predstavnici subotičke vlasti su u tom periodu bili Đerđ Sorad (predsednik opštine, član CK partije Subotice), Laslo Bala (član Saveta za razvoj grada, ambasador SFRJ u Teheranu i Gani), Boško Kovačević (predsednik Komunističke partije u Subotici)

amorfnu masu i preinačili je u aktivne učesnike u procesu revitalizacije grada. Predstava je na taj način postala instrument kohezije stanovništva. Subotica se opredelila za onu kulturnu politiku koja je promovisala istinske nacionalne vrednosti, ali i bila otvorena za druge kulture i za međunarodnu razmenu i saradnju. *Madač, komentari* predstavljaju jednu originalnu sintezu, komplementarnu ideju koja nije zamena za istorijske nacije. Povezujući ljude različite nacionalnosti i veroispovesti, reditelj je promovisao „horizontalni koncept” povezivanja različitih etničkih grupa, ne narušavajući integritet partikularnih identiteta. Naglašeno je da su sve etničke grupe, a naročito mađarska, imanentni segment jugoslovenskog kulturnog prostora.

Promovišući tako partikularne vrednosti u dinamičkom međuodnosu, *Madač, komentari*, bili su egzemplaran slučaj unapređenja kulturne raznolikosti grada, države i regiona. Predstava je tretirala jugoslovenski i evropski kulturni prostor kao fluidni prostor kulturnih tokova i socijalnih interakcija – u kojima su kulturni odnosi poprimili i karakter transkulturalizma. *Madač, komentari* su prožeti sukobom partikularizma i univerzalizma. Ova predstava se pozicionirala između tradicionalnog nacionalnog sa jedne, i unitarnog koncepta sa druge strane. Svojim dinamičkim karakterom je pokazala kako univerzalne vrednosti nemaju smisla bez partikularnih, kao što su i partikularne manjkave bez univerzalnih. *Madač, komentari* su težili izbalansiranom odnosu ovih vrednosti, što je možda i najrelevantnija kulturološka implikacija ove predstave.

Subotica, grundirana na konceptu JJKP, postala je jedan Komplex, čija je osobenost bila da, bez asimilacije, povezuje najveće raznolikosti, da nerazdvojno povezuje protivnosti, dok se s druge strane odlučno usprotivila silama getoizacije različitih kulturnih grupa. Dakle, predstava je inicirala jedno kompleksno dijalogičko¹⁸ udruživanje koje nije sačinjeno samo od komplementarnosti, nego i od takmičenja i antagonizama. Svoje pluralističko i protivrečno jedinstvo Subotica je, zahvaljujući *Madač, komentarima*, postigla kroz mnogostrukost, u interakciji nacija, konfesija, kultura i klasa.

Subotički identitet je postao komponenta jednog poliidentiteta (jugoslovenskog i evropskog), odnosno pluralistički identitet jedne *unitas multiplex*. Subotica je u sebi ujedinila i lokalni identitet, regionalni, nacionalni i transnacionalni. Dolaskom KPGT-a u NPS subotičko jedinstvo i identitet je proizašlo iz konstruktivnog sukoba partikularnih identiteta, kao uostalom i današnji evropski identitet. Taj međuodnos suprotstavljenih, istovremeno divergentnih i konvergentnih činilaca predstavljao je superstrukturalnu kulturološku pretpostavku za početne oblike nastajanja evropskog društva shvaćenog kao socioekonomska struktura. Shodno tome, jasna je intencija Nele Hertling, glavne menadžerke Kulturne prestonice Evrope 1988. godine, da uvrsti *Madač, komentare* u oficijelni program u Zapadnom Berlinu, u funkciji paradigmatičnog plurikulturnog projekta i nadnacionalnog koncepta, i to samo godinu dana pre pada Berlinskog zida, a godinu dana posle osnivanja panevropske radne grupe „Guliver”¹⁹ u Amsterdamu, čiji su suosnivači i predstavnici iz SFRJ bili Ljubiša Ristić i Danilo Kiš.

¹⁸ Prema E. Morenu termin dijaloga je nedovoljan da izrazi sukobljenost. Termin dijalektika je nedovoljan da izrazi postojanost dualističke suprotnosti unutar jedinstva. Prema tome, termin dijalogika sublimira ova dva pojma.

¹⁹ „Guliver” je radno telo koje je iniciralo ideje i projekte koji su promovisali duh slobodne kooperacije između umetnika i intelektuaca širom Evrope, izvan nacionalnih granica. Potpisnici: Almeida Faria, Per Olov Enquist, Steve Austen, Hans Magnus Enzensberger, Andrei Bitov, Henk van Galen Last, Liesbeth Brandt, Corstius Jonas Geist, Günter Grass, Cesc Gelabert, Madeleine Gustafsson, Danilo Kis, Klaus Huber, Giselheer Klebe, Robert Jungk, Tadeusz Konwicki, Augustin Buzura, Paal Lederer, Cevat Çapan, Åse Marie Nesse, Giancarlo de Carlo, Ljubisa Ristic, Cornelius Castoriadis, Hendrik Stangerup, Maurice Cranston, George Stoilov, Pierre Vago, Andrei Vosnessenski

Subotica je, posredstvom *Madač, komentara*, preporučila Evropi svoj plurikulturalni koncept *jedinstvenog jugoslovenskog kulturnog prostora* kao model za uspostavljanje i očuvanje evropskog kulturnog prostora. Savremeno viđenje evropske kulture, od strane Evropske unije i Saveta Evrope, kao miozaika različitih kultura, oličeno u motou „Ujedinjeni u raznovrsnosti”, nedvosmisleno se može identifikovati u *Madač, komentarima* i konceptu JJKP, koji je nastao pre evropske zajednice. To znači da je Subotica na Kulturnoj prestonici „izvezla” u Evropu jednu univerzalnu vrednost koja je primenljiva i u širem (evropskom) kontekstu, a ne samo u onom u kom je nastala. Tako možemo konstatovati da vrednosti koje ističu *Madač, komentari*, predstavljaju svojevrsan kulturni kapital ne samo Subotice, nego i Evrope, čije jedinstvo danas počiva upravo na kulturnom i socijalnom diverzitetu.

Literatura

- Albvaš, Moris. 1999. „Kolektivno i istorijsko pamćenje”. *Reč* (56). 63-83
- Aristotel. 1982. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Rad.
- Asman, Aleida. 2011. *Duga senka prošlosti*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Asman, Jan. 2011. *Kultura pamćenja*. Beograd: Prosveta
- Brecht, Bertolt. 1966. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Bugarški, Ranko. 2010. *Jezik i identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek
- Bugarški, Ranko. 2005. *Jezik i kultura*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Dragičević, Šešić Milena. 2002. „Stvaranje mita o gradu i politika spektakla”, *Javna i kulturna politika*. Beograd: Magna agenda
- Dragojević, Sanjin. 1999. „Multikulturalizam, interkulturalizam, transkulturalizam, plurikulturalizam: suprotstavljeni ili nadopunjujući koncepti”. *Kultura, Etničnost, Identitet*. Zagreb: Institut za migracije i narodnosti, Naklada Jesenski Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
- Džombić, Ilija. 2010. *Evropska Unija: prošlosti, sadašnjost, budućnost*. Sarajevo: Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Đukić, Vesna. 2009. *Država i kultura: studije savremene kulturne politike*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti.
- Goetz, Benoa. 1996. „Esplanada: Teorija trgova”. *Evropski glasnik*. (1/1) Zagreb.
- Greenberg, Robert D. 2005. *Jezik i identitet na Balkanu: raspad srpsko-hrvatskoga*. Zagreb : Srednja Europa.
- Erši, Ištvan. 2006. „Nebo, pakao, nada”. *SCENA: časopis za pozorišnu umetnost*. (4.) 108-111
- Hilan Eriksen, Tomas. 2004. *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek
- Jovanović, Dušan. 2006. „Doručak kod Tifanija”. *SCENA : časopis za pozorišnu umetnost*. (4.) 29-38
- Klaić, Dragan. 1985. „Madač u krugu evropske drame”. *Madač, komentari*. Ur.: Klaić D., Pavićević B., Sziveri J., Stojanović L. Subotica: Narodno pozorište Subotica.
- Klaić, Dragan. 1989. *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Klaić, Dragan. 2006. „Dugi marš kroz institucije: varijanta Ristić”. *SCENA : časopis za pozorišnu umetnost*. (4.) 16-25
- Klaić, Dragan. 1986. „Pozorišna arheologija”. *Madač, komentari*. Ur.: Klaić D., Pavićević B., Sziveri J., Stojanović L. Subotica: Narodno pozorište Subotica.
- Kolarić, Vladimir. 2012. „Estetika preobražavanja kao osnov estetičkih shvatanja F. M. Dostojevskog”. *Zbornik Matice srpske za slavistiku*. (82.) 7-18.
- Krätke Stefan. 2011. *The creative capital of cities*. Chichester [u.a.] : Wiley-Blackwell

- Kuljić, Todor. 2006. *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja štampa.
- Lajak, Pjer. 2000. „Šalon na ulici“. *Urbani spektakl*. Prir. Dragičević Šešić, Milena. Šentevska, Irena. Beograd: Clio.
- Landry, Charles and Matarasso François. 1999. *Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy*. Cultural Policies Research and Development Unit. Policy Note No. 4. Council of Europe Publishing
- Mejerholjd E, Vsevolod. 1976. *O pozorištu*. Beograd: Nolit.
- Morin, Edgar. 1989. *Kako misliti Evropu*. Sarajevo: Svjetlost.
- Pavis, Patrice. 1996. *Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge.
- Pejnović Stanković, Vesna. 2010. „Identitet i multikulturalizam nacionalnih država na Balkanu“. *Matica crnogorska*. (43).
- Prnjat, Branko. 1986. *Kulturna politika i kulturni razvoj*. Beograd: Savremena administracija.
- Ristić, Ljubiša. 2006. „Ljubiša Ristić njim samim“. *SCENA : časopis za pozorišnu umetnost*. (4.) 7-15
- Ristivojević, Marija. 2012. „Grad kao izvorište kulturnih identiteta“. *Kulturni identiteti kao nematerijalno kulturno nasleđe*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet.
- Selinkić, Slobodan Danko. 2000. „Gde su trgovi?“ *Urbani spektakl*. Prir. Dragičević Šešić, Milena. Šentevska, Irena. Beograd: Clio.
- Smirs, Jost. 2004. *Umetnost pod pritiskom (Promocija kulturne raznolikost u doba globalizacije)*. Novi Sad: Svetovi
- Stefanović, Svetislav. 1940. *Čovekova tragedija*. Beograd: Izdavačka knjižara S.B. Stojanovića.
- Stojković, Branimir. 1993. *Evropski kulturni identitet*. Niš: Prosveta Niš i Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd.
- Stojković, Branimir. 2002. *Identitet i komunikacija*. Beograd: Fakultet političkih nauka Beograd.
- Vegel, Laslo. „Svedočenje i razmišljanje“. *Madač,komentari*. Ur.: Klaić D., Pavićević B., Sziveri J., Stojanović L. Subotica: Narodno pozorište Subotica.
- Vujović, Sreten. 1997. „Grad, spektakl i identitet:Traganje za modernim kulturnim identitetom grada“. *Sociologija. Časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju*. (39).
- Žan - Kalve, Luj. 1995. *Rat među jezicima*. Beograd: Biblioteka XX vek

Pres-kliping

- Ćirilov, Jovan. „Pozorište celi grad“. *Politika*. 28.10.1985.
- Farkas József. 1988. „Az ember tragédiája Nyugat Berlinben“. *Népszabadsag*. Maj.1988.
- Foretić, Dalibor. „To Bačka nije videla“. *Danas*. 22. oktobar 1985.
- Jahrmarkt der Grausamkeiten. 1988. *Tip Berlin*. Maj. 1988.
- Kesić, Vesna. 1985. „Subotičke žive slike“. *Danas*. Zagreb: 1985.
- Das Rathaus „Wilmsdorf wird zur Bühne für ein spektakuläres Volkstheatre aus Jugoslawien“. *Volksblatt*. Maj. 1988.
- Hellmut Kotschenreuther. 1988. „Welttheater im Wilmsdor“. *Der Tagesspiegel*. Maj. 1988.

Internet adrese

- <http://plato.stanford.edu/entries/francis-bacon/>
- <http://www.felix.meritis.nl/en/agenda/20-years-gulliver-konrad-in-amsterdam>

<http://www.gulliverconnect.org/en/about-gulliver-detail/901/history-of-gulliver-connect/>

Intervjui²⁰

Đerić Zoran (književnik i pozorišni kritičar)

Jevremović Zorica (dramaturg)

Kostovska Ana (glumica)

Pavićević Borka (dramaturg)

Ristić Ljubiša (reditelj)

²⁰ Autor se zahvaljuje svim sagovornicima na ukazanom poverenju i neprocenjivoj pomoći.

Lazar Jovanov
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade,
Belgrade, Serbia

MULTICULTURAL IDENTITY OF SUBOTICA AND PARADIGMATIC PLURICULTURAL CONCEPT OF PLAY *MADACH, THE COMMENTS*

Summary

The aim of the research is descriptive reconstruction of play „Madač, the comments,” as the paradigmatic case of transformation from an individual to collective memory, in a function of the dynamic construction of multi-cultural identity of Subotica, as inherent component of poli-identity (Yugoslav and European). As the base of identification we are analyzing the multi-ethnicity, multi-confessionality and multi-linguality of the play, which are the basic principles of the concept of a „unicue Yugoslav culture space”, which was established by KPGT. We also examine the role of the stage space, in a function of memory space, as a symbol of urban identity. The actors in the process of identifying are the artists, the audience, the media and representatives of the local authorities.

Keywords *identity, memory, multi-ethnic, multi-confessional, multi-lingual, National Theatre, Nepszínház KPGT, multi-culturalism, cultural diversity, Subotica*