

# KAKVO POZORIŠTE DANAS

---

Iako je težište najnovijih diskusija o teatru, u prvi mah, bilo pomerenost sa estetskih, na materijalna pitanja, staloznije razmišljanje ukazalo je na nužnost izmene opšteg pristupa teatru. Estetski problemi su razmatrani s obzirom na integralnost društvene funkcije teatra, pa su, sa tog aspekta, dobili sasvim drugačiju vrednost. Prezentirajući neke od tih problema i stavove koji se na njih odnose, pokušaću da upotpunim sliku o našem teatru danas.

## O našem savremenom repertoaru

Sudeći po trenutnom stanju, nijedno naše pozorište ne ustručava se da tvrdi da ide ukorak s vremenom. Ako pogledamo beogradsku situaciju, dve scene (od ukupno pet) su čak i nominalno savremene; jedna se svim silama trudi da dokaže ne samo svoju savremenost nego i avangardnost, dok preostale dve nastoje da u klasičnom dramskom nasleđu, pronađu aktuelne tonove.

U svim ovim tvrdnjama ne bi, naravno, bilo ničeg problematičnog kad neposredno s njima, u ovim kućama (izuzev, možda, u Ateljeu 212) ne bi postojali toliko zaoštreni materijalni problemi da oni, svojom težinom, ozbiljno dovode u pitanje normalan rad pozorišta.

Teza o »krizi publike« kojom je, svojevremeno, zamenjena teza o krizi teatra, da bi se njome, pred društvom, zataškali umetnički i materijalni problemi pozorišnih kuća, izgubila je, u sklopu društvenih promena započetih i privrednom reformom, u potpunosti svoj smisao. Shvatajući potrebu tešnjeg povezivanja sa publikom, pozorišta nastoje da pronađu adekvatne oblike uključivanja široke publike u svoj rad. Narodno pozorište je, stvaranjem Pozorišne komune, učinilo pionirski korak u ovom pogledu; međutim, celovit kulturni uticaj na široku publiku koji se podrazumeva njenim uključivanjem u pozorišni život, zahteva i odgovarajuću umetničku i idejnu analizu sopstvenog repertoara. Kao što će se kasnije videti, na ovom planu postoje značajni propusti.

---

Uopšte uzevši, zavisno od situacije u kojoj se nalaze njihove pozorišne kuće, pozorišni radnici su skloni da uzroke sopstvenih nedaća pripisuju ili nerešenim pitanjima umetničke politike ili, mnogo češće, materijalnim teškoćama sa kojima su pozorišta suočena. Tretirajući probleme pred kojima se nalaze odvojeno od opštih društvenih tokova, pozorišni ljudi vode često neku vrstu »kućne politike«, s ubeđenjem da bi rešenjem svojih problema smanjili, i na kraju iscrpli fond opštih problema.

U ovom smislu je ilustrativan stav koji je izrazio J. Ćirilov (»POLITIKA« od 4. 2. 1968), po kojem, u našem teatru, vlada stanje blažene ravnoteže. Samozadovoljno pristajanje na sadašnju situaciju, ma ono i bilo omogućeno stanjem u svojoj kući, znači odlaganje konstruktivnog pristupa evidentnim slabostima našeg teatra. Ovaj stav je, stoga, tipičan primer nedostatka celovite perspektive koji karakteriše nastup većine naših pozorišnih radnika. U sklopu zahteva za aktuelnošću teatra i značaja koji ti zahtevi imaju, neophodno je napomenuti da su neka od tih shvatanja aktuelnosti prilično jednostrana. Ne posmatrajući teatar kao integralnu umetnost dramske literature i scenskog izraza, pojedini pozorišni radnici dospevaju u protivrečne situacije koje, po pravilu, rezultiraju umetničkim neuspehom predstava. Na primer, u našim pozorištima je ustaljena praksa da se stari, klasični tekstovi, igraju na klasičan način, otprilike kao u doba kad su nastali. Primere za ovu tvrdnju pružaju gotovo sve predstave, videne na beogradskim scenama (izuzev u Ateljeu 212), u toku prošle i prethodne sezone. U ovim slučajevima, umetnički postupak je, do krajnosti, uprošćen: izabere se određen tekst, u većini slučajeva proverene *literarne* vrednosti, preko dnevne i večernje štampe se objasni širokoj publici šta u tom tekstu ima da traži, zatim se, u skladu sa postavljenim ciljevima »osavremenjavanja«, pristupi tehničkoj izradi i obradi predstave — i na tome se čitavo stvaralaštvo završava. Nesporazumi, naravno, nisu retki: setimo se predstave »Namesnika« u Narodnom pozorištu koju publika, i pored iscrpnih obaveštenja o kvalitetima koje u njoj treba da pronade, nije prihvatila. Sličnu sudbinu doživela je i predstava »Don Žuana«. Neaktuelan teatarski pristup delima klasične dramaturgije, predstavlja, u izvesnom smislu, podršku razvoju jedne bezvredne, neautentične domaće dramaturgije. Sa izuzetkom komada Aleksandra Popovića, naša najnovija domaća produkcija, videna na beogradskim scenama (pomenuću, nasumce, »Pasijans«, M. Kapor, »Srebrno uže«, Đ. Lebovića, »Veštac«, M. Ilića) kao da najvernije odslikava nedostatak koncepcije repertoarske politike i osećanja za aktuelnost u naših pozorišnih ljudi. Ovakvi komadi najavljuju, zapravo, pojavu profesionalnog kiča u doma-

ćoj dramaturgiji. Pretpostavke ove pojave treba, naravno, tražiti u samim pozorištima: zamenjujući istinske estetske vrednosti dnevnoaktuelnim i neautentičnim ostvarenjima sa trenutnim komercijalnim efektom, pozorišta, pritom, zanemaruju smisao i značaj kulturnog uticaja na široku publiku. Uključivanje te publike u pozorišni život, posmatrano sa ovog aspekta, gubi mnogo od svoje društvene vrednosti, ako se uzme u obzir da se publici prikazuju komadi tipa »Posle ljubavi«. Na ovaj način se, zapravo, organizovano snižavaju estetski kriterijumi široke publike, što dovodi u pitanje ispravnost celokupne umetničke i društvene politike pozorišta.

Otuda, aktuelnost teatra treba shvatiti kao odgovorno posredovanje između društveno i estetski relevantnih vrednosti i publike. Jednostrana rešenja koja se pokazuju u obliku težnji za komercijalnim efektom, izvrću smisao i značaj teatra, kompromitujući, pre svega, njegovu društvenu funkciju.

## O jednom predlogu i jednoj ostavci

Novi društveno-ekonomski položaj u kojem su se našla pozorišta posle privredne reforme, oživeo je razgovore o nizu pitanja vezanih za strukturu teatra. Sumnje u ispravnost i održivost nekih odnosa u teatru, prisutne već dosta dugo u nekih pozorišnih ljudi, prvi put je, javno, izrazio u svom napisu »Dotirano pozorište danas«, S. Selenić (»Scena«, br. 2/1967). Analizirajući posleratni razvoj beogradskih pozorišta, sa osvrtom na njihovu društveno-ekonomsku strukturu, Selenić je ukazao na preživelost i neadekvatnost njihovih organizacionih oblika. Izlaz iz nezadovoljavajućeg položaja u kojem se pozorišta nalaze, Selenić je video u radikalnim izmenama njihove organizacione strukture.

Predloženim organizacionim izmenama, bio bi omogućen pristup rešavanju jednog od najosetljivijih pitanja u teatru — skupu problema nastalih na temelju tumačenja odredbi Opšteg zakona o radnim odnosima. Prelaskom na nove organizacione oblike, pitanje radnih odnosa bi, neminovno, dobilo sekundarni značaj; odnosi umetnik—pozorište bi, po svojim bitnim karakteristikama, morali da prate promene izvršene u organizacionoj strukturi i da, svojom suštinom, budu što adekvatniji izraz takve strukture.

Međutim, još pre nego što je počelo kritičko razmatranje Selenićevog predloga, beogradska pozorišna čaršija je, posredstvom jednog večernjeg lista, previđajući, svesno, *suštinu* Selenićevog predloga, organizovano napala Selenića što se, govoreći o stvaranju jednog nacionalnog pozorišta, usudio da predloži spajanje Jugoslovenskog dramskog i Narodnog pozorišta. Jedno

sporedno pitanje bilo je, veštım manevrom, izvučeno u prvi plan i zamenjeno sa progresivnom suštinom Selenićevog predloga. Od prvog časa bilo je, naravno, jasno da su ljudi koji su, a priori, odbacili ovaj predlog, upravo oni isti koji bi, slabljenjem svojih administrativno-birokratskih pozicija izgubili, verovatno, dobar deo svog umetničkog i društvenog ugleda.

Kritička analiza stavova sadržanih u Selenićevom predlogu, morala bi da uzme u obzir dve pretpostavke: potrebe naše kulturne sredine i praktičnu vrednost predloženih izmena.

Sâm Selenić je izrazio sumnje u pogledu spremnosti naše pozorišne publike da mesec dana, u jednom pozorištu, gleda istu predstavu. Ta skeptičnost je utoliko opravdanija ako se tome doda da je, za publiku bez formiranih pozorišnih navika, veoma teško stvoriti repertoar koji će ona, u celosti, da prihvati. Prva posledica ovakvog stanja mogla bi da se javi u obliku ostvarenja koja su ispod dozvoljenog estetskog nivoa. Na taj način bi potencijalne stvaralačke mogućnosti koje novi organizacioni oblici nude, ostale neiskorišćene, ili bi se, u praksi, izjednačile sa ostvarenim *komercijalnim* rezultatima. S obzirom na izvesne, gotovo utopijske formulacije, pojedine stavove Selenićevog predloga bilo bi vrlo teško realizovati u predloženoj formi (na primer, Selenić traži da se prelazak na nove organizacione oblike izvrši u toku jednog dana!). Međutim, suština Selenićevog predloga ostaje i dalje pozitivna: ovim predlogom se ukazuje na put u rešavanju postojećih problema u teatru. Pretpostavljajući radikalne izmene u samoj strukturi teatra, parcijalnim i kratkoročnim rešenjima pojedinih problema, ovaj predlog se može smatrati dovoljno širokom platformom za diskusiju. Činjenica da je, posle objavljivanja ovog predloga, došlo do žučnih, a kasnije i plodonosnih diskusija, svedoči da je njegov sadržaj dosegao do nekih suštinskih pitanja o našem teatru.

Neposredan nastavak diskusija o teatru usledio je posle ostavke E. Fincija na položaj upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Motivirajući svoju odluku sputanošću da realizuje postavke zamišljene politike, Finci se povukao iz pozorišnog života, zadržavši pravo da na stranicama »Politike« objavljuje, povremeno, neke svoje stavove i predloge u vezi sa aktuelnim problemima teatra. Ako se pažljivo uporede Fincijevi stavovi koji se odnose na probleme finansiranja scenskih ustanova, sa stavovima u kojima se on zalaže za donošenje novog zakona o radnim odnosima u ovim ustanovama (»Politika« od 14. I 1968 ), zapaziće se u njima jedna protivrečnost. Finci, naime, pledira za izmenu postojećih propisa o radnim odnosima, dakle, za uvođenje savremenih, tekućim društvenim procesima primerenijih, odnosa, ne dirajući u organizacionu strukturu pozorišnih kuća. Drugim rečima: tra-

žeći izmenu *suštine i načina rada*, Finci se, istovremeno, zalaže za očuvanje starih *oblika* rada. Pružajući podršku novom načinu finansiranja pozorišta (*»Politika«* od 7. I. 1968), Finci smatra da je osnovni preduslov uspešnog realizovanja postavki, sadržanih u Projektu, najhitnija izmena *statuta i pravilnika* naših pozorišta (podvukao B.M.), jer oni po svojoj sadržini, nisu odgovorni čak ni vremenu budžetsko-administrativnog finansiranja pozorišta (!).

U ovom zahtevu protivrečnost Fincijevih stavova postaje još izrazitija: po prosto logici stvari, ako je prošlo vreme budžetsko-administrativnog finansiranja pozorišta, onda je, nema sumnje, prošlo i vreme određene organizacione strukture pozorišta koje je finansirano na ovaj način. Ulagati napore da se, u okvirima starog dobije novo, jeste put koji je, u suštini, suprotan dijalektici razvojnih procesa.

S obzirom na slabosti koje ispoljava sadašnja organizaciona struktura pozorišta, njeno prihvatanje u celosti koje je evidentno u Fincijevim stavovima, predstavlja, u krajnjoj liniji, podršku težnjama za društvenom afirmacijom *ustanova*, a ne *sadržine* njihovog rada. Međutim, argumenti koje naša društvena praksa suprotstavlja procesu institucionalizacije kulture, nedvosmisleno su, svojom sadržinom, usmereni protiv ovakvih stavova.

Kritički razmotreni, Fincijevi stavovi imaju i jednu slabost (uslovno) etičke prirode; nemajući dovoljno snage, smelosti ili nečeg trećeg, da postojeće probleme rešava sa položaja na kojem je bio, dakle, iz samog njihovog središta, Finci dozvoljava sebi da posle jednog defetističkog uzmaca, izražava svoju sumnjičavost i rezerve u pogledu napora koji drugi ulažu da bi se, što adekvatnije, razrešio čitav skup problema koji, danas, sputavaju razvoj pozorišta u nas.

Nasuprot Selenićevim stavovima u kojima su zahtevi za radikalnim izmenama počivali na neispitanim i hipotetički skiciranim pretpostavkama, Fincijevi stavovi ispoljavaju svoje osnovne slabosti upravo u čvrstoj vezanosti za sadašnje stanje u teatru. Previđajući nedovoljnost sopstvene polazne pozicije, što je, verovatno, posledica uopštavanja problema kuće u kojoj je i sam radio, Finci dospeva do pomenutih zaključaka: proglašavajući pojedinačno, opštim, on, zapravo, potvrđuje nedostatak široke i otvorene perspektive u odnosu na probleme o kojima je reč. Slabosti njegovih stavova, na taj način, ukazuju na put koji vodi ka prevazilaženju postojećih problema: taj put sadržan je u preciznoj i obuhvatnoj analizi koja bi, usvajajući pozitivne postavke dosadašnjih diskusija, pripremila niz konkretnih mera. U odsustvu takve analize, iluzorno je očekivati drugo sem parcijalnih i privremenih rešenja.

## O teatru u unutrašnjosti

Sve diskusije o teatru koje se, u nas, vođe, previdaju postojanje jednog, po mnogo čemu specifičnog fenomena: reč je o teatru u unutrašnjosti.

Problemi teatra u unutrašnjosti posmatraju se odvojeno od problema koji postoje u pozorišnim kućama tzv. kulturnih centara. Dok je, s jedne strane, zaista, nemoguće mehanički primeniti izvesne postavke koje se odnose na teatar u kulturnim centrima na pozorišta u unutrašnjosti, prepuštanje ovih pozorišta stihijskom rešavanju postojećih problema krije u sebi mnoge opasnosti. Jer, neophodno je imati na umu da izmenjeni društveno-ekonomski položaj teatra, može da ima teže i sudbonosnije posledice na pozorišta u unutrašnjosti, nego na ona u kulturnim centrima.

Pojam unutrašnjosti određen je, obično, nižim stepenom ekonomske razvijenosti. Ako se izuzmu pojedina mesta (Zenica, na primer), pozorišta u unutrašnjosti su, u većini slučajeva, lokalizovana u mestima u kojima je njihovo postojanje opravdano više tradicijom, nego materijalnim mogućnostima. Valja napomenuti da u sagledavanju društvenog položaja teatra u unutrašnjosti, ovu činjenicu treba, neprekidno, uzimati u obzir.

U periodu budžetskog finansiranja kulture, materijalni položaj pozorišta u ekonomski umejeno razvijenim krajevima bio je, razumljivo, vrlo težak. Dotacije pozorištima su, razmerno opštim mogućnostima, bile male, umetnički nivo ansambla i predstava nizak, — jednom rečju, pozorišta su opstajavala zahvaljujući više entuzijazmu pojedinaca nego stvarnim ulaganjima društva.

Pozorištu u Sterijinom gradu, u Vršcu, na primer, odobrena su, za ovu godinu, sredstva u iznosu od 52 miliona starih dinara. Na lične dohotke otpada 49 miliona, a pozorište ostvari, u toku sezone, 10—15 miliona dinara. To, praktično, znači da vršačko pozorište raspolaže sa oko 15 miliona za pokrivanje raznih troškova i tehničku realizaciju predstava. Koliko je to malo, zna svaki onaj ko ima približan uvid u poslovanje jednog pozorišta.

U tesnoj vezi sa ekonomskim položajem u kojem se nalaze pozorišta u unutrašnjosti, treba razmatrati i njihove umetničke rezultate.

Opšte je poznato da je umetnički nivo pozorišta u unutrašnjosti znatno niži, nego što je to slučaj u kulturnim centrima. Ovakva situacija je, delimično, opravdana i razumljiva: sposobniji, a naročito mladi umetnici, čak i po cenu materijalnih gubitaka, radije ostaju u nekom pozorištu u kulturnom centru, jer im ono otvara perspektivu veće umetničke afirmacije. S druge strane, pozorišta koja su u teškoj materijalnoj situaciji, kao što je slučaj sa vršačkim pozo-

rišem, nisu u stanju da materijalno stimulišu i trajnije vežu umetnike čija saradnja bi koristila sprovođenju jedne, okvirno određene, umetničke i repertoarske politike. Međutim, vrlo često pozorišta u unutrašnjosti, svojom umetničkom politikom, pothranjuju pretpostavke specifične duhovne klime koja je sastavni deo tzv. duha provincije. Ovako koncipirana umetnička politika svodi se na bezrezervno pristajanje na nizak umetnički nivo predstava, sa motivacijom da je to jedini način samoodržavanja. Kao potvrdu prisutnosti ovakvih tendencija, pomenuću postojanje čitavog jednog repertoara, namenjenog isključivo pozorištima u unutrašnjosti. Taj repertoar sastavljen je od bezvrednih komada, vulgarne sadržine, a autori tih komada su, uglavnom, anonimni i nemušti pisci—diletanti (pomenuću »Prozivku« V. Subotića, »Novi andeo« M. Tutorova, ali time spisak ni izdaleka nije iscrpljen).

Kratkovidost ovakve umetničke politike postaje, ubrzo, evidentna: umesto da, shodno očekivanjima, vežu publiku za svoj repertoar, pozorišta, nesvesno, kreću u pohod protiv umetnosti, stavljajući se na stranu nesigurnih estetskih kriterijuma široke publike. Rezultati takve politike su, dakako, suprotni od očekivanih, što je, s obzirom na postojanje tako moćnih medijuma koji gledaocima serviraju dnevne aktuelnosti (kao što su televizija, film i radio), čije su zabavljačke mogućnosti daleko veće, sasvim razumljivo i objašnjivo.

U novim društveno-ekonomskim uslovima, pozorišta u unutrašnjosti došla su u znatno težu situaciju. Potreba da rezultatima sopstvenog rada opravdavaju svoje postojanje, nailazi, vrlo često, na objektivne prepreke u sredinama u kojima ta pozorišta deluju. Međutim, upravo ovakva situacija, pruža pozorišnim radnicima u unutrašnjosti mogućnost da provere ispravnost svojih stavova i da ih, suočeni sa imperativima stvarnosti, na vreme, zamene novim, elastičnijim i adekvatnijim.

U tom smislu, vredno je pomenuti rezultate pozorišta u Zaječaru. Lokalizovano u jednoj ekonomski prilično pasivnoj sredini, bez većih pozorišnih tradicija, ovo pozorište je uspeo, vodeći ispravnu ekonomsku i umetničku politiku, da izbori sebi veoma povoljne uslove za rad. Velikom pokretljivošću ansambla i orijentacijom na ekonomski razvijeniju okolinu (Bor, Majdanpek), zaječarsko pozorište obezbeđuje sredstva čiji iznos zadovoljava ne samo materijalne zahteve umetnika, nego pruža i mogućnost većih finansijskih zahteva, usmerenih na proširenje sopstvene delatnosti (proširuje se zgrada pozorišta). Ako se tome doda da, svojim repertoarom, ovo pozorište sa uspehom prati tokove savremene dramaturgije, postaje jasno da, pravilnim postavljanjem u izmenjenim uslovima, teatar u

unutrašnjosti postaje sve više uključen u opšte tokove razvoja kulture u društvu.

Na taj način, stvaraju se pretpostavke za prevazilaženje sadašnjeg stanja koje, po mnogim karakteristikama, nosi obeležje prevaziđenih shvatanja o funkciji teatra u unutrašnjosti, čime je učinjen prvi korak u pravcu potpune afirmacije pozorišne umetnosti u svim društvenim sredinama.