
MILOŠ NEMANJIĆ

POZORIŠNA I FILMSKA PUBLIKA U BEOGRADU 1961-1984.

Formiranje bioskopske i pozorišne publike u Beogradu u periodu 1961—1984. godine odvijalo se u posebno složenim i specifičnim socijalnim i kulturnim uslovima. Izuzetno velika koncentracija stanovništva heterogenog socijalnog i teritorijalnog porekla i nezavršen proces prilagođavanja novim socijalnim, urbanim i kulturnim uslovima jedan je od ozbiljnih uzroka za nemogućnost konstituisanja publike kao socijalno-kulturne skupine koja može da ima uticaja i na tokove kulturne proizvodnje i na kulturnu klimu u gradu. Psihološka mobilnost pojedinih delova dosta labavo povezane publike je u takvim uslovima bila znatno smanjena. „Centrifugalni talas” koji je pokrenuo veliki broj ljudi iz centralnih u periferne zone udaljio je od izvora kulturne komunikacije znatan broj ljudi koji su pre toga imali normalnu psihološku mobilnost.

Neosnovano je smatrati da postoji jedinstvena publika. Pre se može govoriti o koegzistenciji različitih slojeva publike: 1. ostacima nekadašnje elitne publike (inteligencija obrazovana između dva rata, delovi visokoobrazovanog činovništva iz predratnog i ranog poratnog vremena), 2. sloju obrazovane publike različitog socijalnog i teritorijalnog porekla koja nije mogla u potpunosti da usvoji sve tekovine tzv. učene kulture i koja je zbog toga ostala nedovoljno

oformljena kao stabilnija publika vezana za različite kulturne forme, 3. sloju novoformirane birokratije kojoj formalno učešće u kulturnoj komunikaciji daje jedno obeležje više u sklopu drugih distinktivnih društvenih obeležja, 4. sloju publike koji je ostao na nivou srednjeg obrazovanja različitog profila, najbrojnijem i najheterogenijem sloju koji se neprekidno koleba između folklorne, masovne i nekih elementa učene kulture.

Kulturni habitus svakog od navedenih slojeva je vrlo različit s obzirom na razlike u obrazovnom procesu koji je oblikovao intelektualne i umetničke sheme njihovih pripadnika, s obzirom na razlike u procesu neposrednog formiranja kulturnih potreba izvan školskog sistema i s obzirom na razlike u aktuelnom društvenom položaju. „Što jedna epoha pokazuje manje nomogenosti i univerzalnosti, što je više žrtvom socijalnih i etničkih suprotnosti, to će u njoj biti veće razilaženje između umjetnika i publike, upućenih i profanih”.¹⁾ Verovatno je moguće zameniti demokratizaciju nasleđene ili elitističke kulture raznolikošću kulturnog izraza zasnovanog na društvenom pluralizmu²⁾ pod uslovom da društveni pluralizam ne podrazumeva i veće društvene, pa i kulturne suprotnosti.

Veličina i karakter razilaženja između umetnika i publike nisu nepromenljiva relacija. „U modernoj umetnosti umetničko delo i umetnik nisu više neprikosnoveni. Posmatrač želi da učestvuje u umetničkom delu i da saraduje sa umetnikom.”³⁾ To je ono veliko pitanje o otvorenosti umetničkog dela koje je postavio Umberto Eko odnosno o drukčijem doživljavanju pozorišnog dela koje je zagovarao Bertold Brecht. Međutim, ukupni socijalno-kulturni uslovi, podrazumevajući i položaj posmatrača i položaj umetnika, omogućavaju ili ne omogućavaju učestvovanje u umetničkom delu. Pošto je „ceo estetski fenomen suma umetničkog stvaranja i doživljavanja umetničkog dela”⁴⁾, istorija doživljavanja umetničkog dela, kojoj je do sada poklanjano najmanje pažnje, označava sve menje i evoluciju publike u odnosu na umetničko delo. Jedna tipologija publike koja bi išla ovom linijom, i to u konkretnom socijalno-kulturnom prostoru, bila bi izuzetno plodna za dalja razmišljanja, ali je do nje i vrlo teško doći.

Kulturna politika Beograda, kao deo kulturne politike društva u celini, nije bila pasivna pre-

1) Gillo Dorfles. *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*. Mladost, Zagreb, 1963, str. 80.

2) Stiven Menel. *Kulturna politika u gradovima*. Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 1982, str. 13.

3) Dragan Jeremić. *Estetički fragmenti* (III). *Savremeni*, 1958, str. 280—281.

4) Isto, str. 278.

ma afirmaciji filmske i pozorišne umetnosti u ovoj sredini. Međutim, ova politika nema svoj istinski kontinuitet u smislu traganja za trajnijim i filmu i pozorišnoj umetnosti primerenijim rešenjima. Kulturna politika se ponekad bavila više nekim perifernim i organizacionim pitanjima, nego suštinskim pitanjima razvoja filmske i pozorišne umetnosti.

Trebalo je da prođe dosta vremena da se shvati da je Beogradu nužna jedinstvena repertoarska politika u prikazivanju filmova. Bioskop kao mesto susreta između gledaoca i filma je ipak isuviše dugo tretiran na neodgovarajući način, samo kao mesto neobavezne zabave a ne kao mesto značajne filmske komunikacije. Sredstva od poreza na promet filmova u Beogradu, po mnogim pokazateljima, nisu dovoljno adekvatno korišćena za širenje bioskopske mreže i za stalno poboljšavanje kinotehničkih uslova. Uvođenje ocenjivanja filmova je svakako bilo značajan korak u selekciji filmova prema kvalitetu, mada je to ocenjivanje imalo i svoju drugu stranu. U domenu razvoja pozorišne umetnosti, tzv. ingerencije grada su mnogo veće i kulturna politika je mogla mnogo više da utiče na neke tokove ovoga razvoja. Mere koje su imale za cilj povećanje prihoda od prodatih ulaznica imale su i svoje pozitivne i svoje negativne efekte. Obaveza koja je postavljena pozorištima da određen broj predstava igraju van svojih matičnih kuća pre svega u prigradskim naseljima, nije dala sve očekivane efekte iz dva razloga: zbog nepostojanja odgovarajućih uslova na pojedinim scenama za normalno izvođenje predstava i zbog nedovoljno odgovornog odnosa ljudi iz pozorišnih kuća prema ovoj obavezi.

TENDENCIJE U FORMIRANJU BIOSKOPSKE PUBLIKE U PERIODU 1961—1984. GODINE

U celom svetu izražena pojava velikog osipanja bioskopske publike u približno istom vremenskom periodu kao i kod nas, koja je uočljiva i u većini evropskih zemalja i koja se dovodi u vezu kako sa razvojem televizije tako i sa promenama na tržištu kulture, nije mogla da izostane ni u ovom specifičnom socijalno-kulturnom prostoru kakav je Beograd. Međutim, početna pozicija u kojoj je ta promena nastajala u socijalno-kulturnom smislu je vrlo različita u Beogradu u poređenju sa pozicijom Beča ili Budimpešte, na primer. U Beogradu je do pada broja bioskopskih posetilaca došlo u uslovima naglog populacionog rasta, radikalnih promena u načinu života i u okviru jedne relativno nerazvijene bioskopske mreže. Svuda je uglavnom dolazilo do smanjenja broja bioskopa i, razume se, broja sedišta, jer je desetak godina trajala kriza interesovanja za bioskopski

film, ali kada/do takve redukcije dolazi u sredini koja inače ima relativno nerazvijenu bioskopsku mrežu, onda je i to činilac koji ugrožava i postojeće interesovanje za film. Uticaj televizije je svuda, takođe, bio evidentan, ali je i taj uticaj u ovoj sredini bio modifikovan vrlo specifičnim socijalno-kulturnim uslovima. Kao i uvek kada je reč o složenom odnosu između pojedinih elemenata kulturne potrebe, i u ovom slučaju, jasnije možda nego u nekim drugim slučajevima, pokazao se značaj osnovnog elementa koji konstituiše kulturne potrebe — značaj filmske proizvodnje u nacionalnim okvirima, ali i značaj filmske proizvodnje na internacionalnom planu s obzirom na zavisnost malih kinematografskih nacija od svetskog filma. Povlačenje i povratak bioskopske publike, izazvani nizom socijalno-kulturnih činilaca, pod velikim su uticajem promena u domenu samog filmskog medijuma. Pojedinačni prodori domaćeg filma i malobrojni primeri dobrog stranog filma u periodu do 1970. godine nisu mogli da zadrže osipanje bioskopske publike. Velika oseka ove publike u prvim godinama protekle decenije, a naročito u godinama od 1965. do 1970, vezuje se i za jedno relativno neproduktivno filmsko doba u nacionalnim razmerama. U tome, međutim, aktivnu ulogu ima i repertoarska politika koja, u postojećem izboru filmova, i domaćih i stranih, uvek može da se kreće između različitih opcija. U stvari, u filmskoj kulturi, kao i u svakoj drugoj — književnoj, muzičkoj ili likovnoj — samo jedinstvo osnovnih momenata kulturnog procesa koji za cilj imaju adekvatno zadovoljavanje ljudske potrebe može kao rezultat da da i kvalitet publike. „Sve bolje i bolje se vidi kako se bioskopska roba meša sa stvarnom suštinom filma, kako su to trgovci u izvesnom smislu već instinktivno osetili. Oni još samo nisu imali u vidu to da ovde jedan skup moralnih uslova nije samo dodatak ostalim uslovima već igra glavnu ulogu i daje izvesnu četvrtu dimenziju praktičnim problemima, pored problema finansiranja, proizvodnje i trgovine.”⁵⁾ U uslovima kada je to jedinstvo kulturnog procesa narušeno, kao što je to bilo u određenom periodu razvoja filmske kulture u beogradskoj (i ne samo beogradskoj) sredini, uz ostale nepovoljne socijalno-kulturne uslove, neminovna je bila i erozija publike. Bioskopski repertoar je u tom smislu nesumnjivo ona žiža u kojoj se prelamaju negativni uticaji i nezadovoljavajuće filmske proizvodnje i odsustvo racionalne politike uvoza filmova. Jedan osvrt na bioskopski repertoar u Beogradu to najbolje potvrđuje: „Ovakve oscilacije u repertoaru su neminovne i trajaće sve dotle dok program bude zavisio od uvoza stranog filma i svetske produkcije u meri kako je to u sa-

5) Žilber Koen-Sea. *Ogled o načelima jedne filozofije filma*. Institut za film. Beograd, 1971, str. 13.

dašnjim uslovima, kada domaći film čini skromnih 10,0% programa."⁵ Situacija se u pogledu zastupljenosti domaćeg filma, i to pre svega domaćeg premijernog filma, u beogradskom bioskopskom repertoaru posle 1980. godine znatno promenila nabolje, ali problem politike uvoza stranog filma je i dalje ostao aktuelan. U jednom od razgovora koji je voden u gradu u filmskom repertoaru, ovaj problem uvoza filmova i karakteristikama bioskopskog repertoara ponovo je aktualizovan. „Uticaj programske politike uvoza filmova i domaće filmske proizvodnje na obnavljanje kinematografskog repertoara značajniji je nego ikada. Na ovom području još uvek preovlađuje kako organizaciono-ekonomska tako i programska stihija, a uslovi za smišljenu programsku politiku se iz godine u godinu pogoršavaju. Kulturni značaj ili umetničko-idejno-estetska vrednost filma su u pozadini poslovnog uspeha filma. Na programskim listama pojedinih distributera sve je manje kvalitetnih filmova, preovlađuju filmovi prosečne ili podprosečne vrednosti, porušene su normalne razmere u pogledu nacionalnog porekla filmova i žanrova.”⁷) Na tribini Kulturno-prosvetne zajednice Makedonije je u toku 1983. godine takođe voden razgovor o filmskom repertoaru. Jedan od učesnika u tom razgovoru rekao je sledeće: „Samo smanjena ukupna ponuda mogla bi da stimuliše prikazivače za brižljivu i celovitiju eksploataciju svakog pojedinog filma u koji su uložena teško dobijena sredstva i koji zbog toga ne bi smeli pre vremena da se izbace iz bioskopskog repertoara da bi bili zamenjeni drugim”.⁸)

Očigledno, u ovom domenu — možda više nego u nekim drugim — pitanje kulturne politike, određenih kriterijuma i njima uslovljenih ponašanja je izuzetno značajno. Film kao društvena delatnost — i u svom proizvodnom, i u svom prometnom, i u svom komunikacionom aspektu — pripada tzv. privrednim delatnostima i kao takav manje je pod uticajem kulturne politike od tzv. čistih kulturnih delatnosti — muzike, književnosti, pozorišta itd. Postojanje institucije ocenjivanja kvaliteta filmova koji se prikazuju u beogradskim bioskopima, i pored toga što ima i tu funkciju da film koji dobije ocenu „preporučuje se” bude oslobođen 10,0% poreza na promet, nesumnjivo je doprinelo podizanju nivoa kvaliteta filmskog repertoara. Sve veće učešće filmova sa ovom ocenom u okviru ukupnog broja prikazanih filmova u toku će-

6) BEOGRAD-FILM. *Izveštaj za 1979. godinu.*

7) Rade Sužterčić, *Informacija o uvozu filmova.* Pripremljeno za razgovor o filmskom repertoaru u Beogradu. Sekcija za kulturu GK SSRN Beograda, 1985.

8) Aleksandar Đurčinov, *Filmski repertoar — prozor u svet, a ne rasadnik lošeg ukusa.* Kulturni život, 1983, 9—10, str. 48.

trnaest godina — u pitanju je period za koji postoje pouzdani podaci u izveštajima „Beograd-filma” — daje određenu pozitivnu karakteristiku beogradskom bioskopskom repertoaru. Ovaj procenat je išao od 13,7% u 1971. do 62,1% u 1984. godini.

Neka iskustva u svetu ukazuju na pozitivne efekte slične prakse, ukoliko se vodi promišljenija politika prikazivanja umetničkih filmova u određenim bioskopskim salama. Jedan primer iz Francuske to dobro potvrđuje. „Bioskopi za umetnički i istraživački film predstavljaju u Francuskoj originalni sistem difuzije kvalitetnih filmova. Komercijalne sale, svrstane u kategorije sala za umetnički i istraživački film, omogućavaju mladim talentima da steknu što veću publiku i pružaju teren za eksperimentisanje u filmskom istraživanju.”⁹⁾ Ovo je dovelo do stvaranja tržišta za preporučene filmove, a ceo pokret je određenim merama podržala i država. Od 53 sale koje su 1962. godine dobile status sale za umetnički i eksperimentalni film, ovaj broj se 1978. popeo na 617 (13,9% od ukupnog broja bioskopskih sala u Francuskoj) i sve one koriste pomoć države. Ovo samo pokazuje da nijedno tržište kulturnih tvorevina nije tako struktuirano da bi na njemu isključivo morali da deluju zakoni rentabiliteta bez uvažavanja kriterijuma vrednosti.

Bioskopska publika vezana za domaći film je ipak jedan od najznačajnijih problema bioskopske publike uopšte. Dostigavši svoju najnižu tačku 1970. godine — svega 7,0% posetilaca i 6,0% predstava — nizak nivo ovih pokazatelja se održavao, sa izuzetkom 1974. godine, sve do 1977. godine, kada počinje uspon: 14,9% predstava i 17,0% posetilaca domaćih filmova. Pravi „bum”, međutim, počinje tek 1981. godine: 18,0% predstava i 25,3% posetilaca. U ovom periodu od 1977. do 1983. godine jugoslovenskom tržištu je ponuđeno 175 domaćih filmova, a u beogradskim bioskopima je prikazano samo za poslednje četiri godine preko 110 domaćih filmova. U ove četiri godine domaći film je izbio na prva mesta lista najgledanijih filmova. Na ovim listama našlo se čak svih 40 domaćih filmova — 36,4% od ukupnog broja premijernih domaćih filmova, 50,0% od ukupnog broja najgledanijih filmova. Samo 30 od ovih 40 filmova na listama od 1981. do 1984. godine je videlo 5.636.605 posetilaca bioskopa, što čini 21,2% od ukupnog broja posetilaca u bioskopskim salama „Beograd-filma” odnosno 65,3% od ukupnog broja posetilaca na predstavama domaćih filmova u svim beogradskim salama. Međutim, s obzirom da se

9) *Nova uloga bioskopa za umetnički i istraživački film u Francuskoj*. Objavljeno u: *Culture et communication*, 1979, broj 15, str. 45—49. Prevod: Milena Dragičević-Sešić. *Kulturni život*, 1983, broj 9—10, str. 486.

među ovih 30 filmova nalazi 10 filmova koji pripadaju žanru tzv. lake komedije, postavlja se pitanje o kulturno-estetskom smislu ovog trenda.

Ocene mnogih filmskih kritičara koje se tiču tendencija u domaćoj filmskoj proizvodnji posle 1980. godine ukazuju na vrlo različita filmska ostvarenja. Pored vrednih i originalnih ostvarenja, bilo je i komercijalnih filmova, filmskog šunda, praznih i umetnički nategnutih filmova. Godine 1982, kada je na XXIX Festivalu jugoslovenskog igranog filma u Puli prikazano 30 filmova i kada najveća nagrada uopšte nije dodeljena, pojavio se veliki broj debitanata sa filmovima od kojih mnogi nisu dobili povoljne ocene kritike. Nekoliko dobrih filmova, kao što su „Variola vera” Gorana Markovića i „Maratonci trče počasni krug” Slobodana Šijana, činili su manjinu u okviru poprilične produkcije osrednjih filmskih ostvarenja. Jedan od kritičara i izveštača sa ovog Pulskog festivala je — braneći, istina, profesiju novinara i kritičara — napisao da se u Jugoslaviji proizvodi mnogo nepotrebnih, suvišnih i loših filmova. Slična situacija se ponovila i na XXX Festivalu u Puli, gde je zablistao film Branka Baletića „Balkan ekspres”, ali gde je, po mišljenju kritičara, bilo teško pronaći dva tematski srodna filma.

Opadanje interesovanja za domaći film u 1984. godini ukazuje već na to da je, kada je u pitanju deo domaće filmske proizvodnje, počelo da prolazi vreme određene vrste filmova, da je jedan možda pomalo i pomodni talas u filmskoj proizvodnji počeo da gubi efekte na filmskom tržištu jer se isuviše pojednostavljen kliše istrošio u prethodnom komunikacionom krugu. Istraživanja u svetu pokazuju da do stabilizovanja filmske situacije dolazi samo u kulturnoj klimi u kojoj gledalac postaje sve samosvesniji u odnosu na ono što mu se nudi. „Publika danas rezerviše pravo da bira filmove koje će gledati i ta tendencija je daleko jača od želje nekih gledalaca da nekako 'ubiju dva sata'”.¹⁰⁾ Ako filmski proizvođači nemaju ovu bitnu činjenicu u vidu, doživljavajuće možda prolazne ali ne i trajnije uspehe sa ostvarenjima koja povlađuju prosečnom masovnom filmskom gledaocu. Istina je da „filmska proizvodnja svoje najveće uspehe duguje saznanju da je duh sitnog buržuja psihološka sredina u kojoj se stiču interesi ljudskih masa”¹¹⁾, ali da li prema tom duhu treba da se orijentiše naša filmska proizvodnja.

10) *Kinematografija u Srbiji — uporedo SFRJ 1976*. Institut za film. Beograd, 1978, str. 273. Preнето iz: *Giornale dello Spettacolo*, 22. 10. 1977.

11) Arnold Hauzer. *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*. Tom II. Kultura. Beograd, 1966, str. 454.

TENDENCIJE U FORMIRANJU POZORIŠNE
PUBLIKE U PERIODU 1961—1984. GODINE

Šta je ovaj period značio za tako dinamičnu pojavu kao što je pozorišna publika? Promene u socijalno-ekonomskim odnosima u društvu delovale su na organizaciju, položaj i ulogu pozorišta, a to je posredno imalo velikog uticaja i na produkciju ovih kulturnih institucija i na njihov odnos prema publici. Promene u socijalnoj i demografskoj strukturi beogradskog stanovništva izazvale su, razumljivo, i promene u sastavu i orijentaciji publike u kulturnoj sferi uopšte, posebno pozorišne publike, ali na značajne karakteristike te publike uticala je i sama pozorišna produkcija.

Pravo pitanje, čini mi se, uopšte nije u tome da li je pozorište u ovom vremenu naučno-tehnološke revolucije i elektronskih medijuma moguće i potrebno, već kakav tip pozorišta društvo izgrađuje. „Treba da se čuvamo od toga da dokazujemo pravo pozorišta na postojanje u naučno-tehnološkoj revoluciji. Ako bi se to moralo, pozorište ne bi imalo nikakvo pravo”.¹²⁾ Uostalom, tvrdnju da pozorište u ovom vremenu uopšte nije moguće obesnažuju izdanci jednog drukčijeg pozorišta i nove publike kojoj to pozorište odgovara. Naravno, nema mesta ni nekritičkom optimizmu koji može da oteža da se stvari vide na pravi način. Pokušati po svaku cenu da se održi tip preživelog pozorišta ne samo što je iluzija već je i društveno štetno. Pravo pitanje se sastoji u tome kako veliki trend demokratizacije umetnosti, koji je doveo do radikalnih promena u mnogim kriterijumima, konsolidovati u novu socijalnu i kulturnu situaciju u kojoj se pozorište i publika treba da nađu u sasvim novom odnosu, u odnosu otvorenosti komunikacije i sasvim drugog tipa međusobnog uslovljavanja. Više nije moguće da se oslanja na jučerašnji ukus pri ocenjivanju umetnosti današnjice. Arnold Hauzer je napisao: „Pozorište s repertoarom, pozorišne predstave u nastavicima i bioskop označavaju uzastopne stupnjeve u demokratizaciji umetnosti i postepeni gubitak onog svečanog karaktera koji je ranije bio svojstven manje ili više svakom obliku pozorišta”.¹³⁾ Ovaj proces demokratizacije je, nesumnjivo, zahvatio i beogradsku pozorišnu sredinu, ali je pitanje da li je taj proces bio dovoljno čist u smislu demokratizacije i da li je bio dovoljno sveobuhvatan u socijalnom smislu. Moglo bi se reći, verovatno, da je proces demokratizacije bio pomešan i sa procesom delimičnog razvoja građanskog nacionalnog pozorišta i sa procesom razvoja jednog populističkog pozorišta koje je odgovaralo o-

12) Manfred Vekvert, *Pozorište i nauka. Razmišljanja o teoriji pozorišta*. Kultura, 1980, broj 48—49, str. 11.

13) Arnold Hauzer, op. cit., str. 451.

dređenim slojevima društva. Prema tome, beogradska pozorišta su bila slojevita u kulturno-estetskom smislu kao što je društvena sredina bila slojevita u socijalno-kulturnom smislu.

Na socijalnom planu, za ovih blizu dvadesetpet godina došlo je ipak do potpune smene generacija u populaciji koja je izvor obnavljanja publike. Deo populacije u okviru koje se nalazi najzrelija publika — starosne grupe u kontinuitetu od 30 do 59 godina — je u 1981. godini obuhvatao 504.053 stanovnika Beograda (indeks porasta ovog dela populacije u odnosu na 1961. godinu je 189,8). Starosne grupe od 15 do 29 godina, među kojima se, prema mnogim istraživanjima, nalazi najaktivnija publika, su u 1981. godini formirale deo populacije od 243.978 lica (indeks porasta u odnosu na 1961. godinu — 154,94). Udeo ovog dela populacije se u ukupnom stanovništvu smanjio sa 26,3% u 1961. na 22,4% u 1981, dok se udeo populacije starijih (30—59 godina) povećao sa 42,9% na 46,3%. I u ovim promenama, uz sve promene koje su se dešavale u demografskim strukturama, leži deo razloga za nestabilnost pozorišne publike.

Ukoliko se koriste standardni pokazatelji — broj pozorišnih posetilaca u odnosu na populaciju od 15—65 godina starosti, u vreme tri obavljena popisa situacija je bila sledeća:

1961. — 1,2 posete po stanovniku
1971. — 1,2 posete po stanovniku
1981. — 0,5 posete po stanovniku

Ukoliko se koristi pokazatelj koji je korišćen u Statističkom godišnjaku UNESKO-a — procenat posetilaca u odnosu na ukupno stanovništvo — još se izrazitije vidi kako su beogradska pozorišta, s obzirom na porast populacije između tri popisa, imala sve malobrojnu publiku:

1961. — 633.770 pozorišnih posetilaca: 843.209 stanovnika 75,2%
1971. — 627.741 pozorišni posetilac: 1,209.361 stanovnik 51,9%
1981. — 460.314 pozorišnih posetilaca: 1,470.073 stanovnika 31,3%

Pozorišni posetioci su posmatrani samo u zgradi pozorišta, jer je to beogradska pozorišna publika — nešto malo gostovanja van matičnog pozorišta u Beogradu ne bi uopšte promenilo sliku. Ukoliko bi se posetioci uzeli nezavisno od stanovnika, došlo bi do smanjenja obima pozorišne publike za 27,4%. Procenat učešća pozorišne publike u ukupnom stanovništvu je, međutim, opao za čitavih 43,9 procentnih poena.

Deo objašnjenja za ovu pojavu svakako treba potražiti u promeni tipa pozorišnog posetioca. To se, uostalom, vidi i po rezultatima nekih socioloških istraživanja. Stanovništvo je postajalo sve brojnije, obrazovna struktura je izmenjena u korist lica sa srednjim i visokim obrazovanjem, ali se iz tog okvira regrutovala pretežno nestabilna pozorišna publika, što znači ona koja je sporadično odlazila u pozorište, koja više ne prati pozorišni repertoar u toku sezone birajući više komada koje će gledati. Stara — u smislu ranije formirane — i relativno stabilna pozorišna publika je ostala malobrojna, a osim toga, promenama u orijentaciji samih pozorišta, ova publika više nije nalazila dovoljno razloga da sledi — po sastavu i umetničkom nivou — vrlo neujednačen pozorišni repertoar. Preciznu procenu o odnosu između pozorišnog poznavaoaca, stalne pozorišne publike i povremenih pozorišnih posetilaca na osnovu ovih statističkih podataka nije moguće dati — to čak dovoljno precizno ne mogu da daju ni rezultati socioloških istraživanja — ali se kao pouzdano može uzeti da se broj pozorišnih poznavalaca — visokozahtevna publika, kako je rekao jedan od teoretičara — svakako nije smanjio u ovim godinama koje su nam vrlo bliske, i istovremeno povećao broj povremenih pozorišnih posetilaca. Između ta dva sloja ostao je vrlo tanak sloj stalnije pozorišne publike. Na ovakvo struktuiranje publike uticala su i sama pozorišta. Poznavaoци pozorišta i stalnija pozorišna publika su ostali vezani za neka pozorišta i njihov repertoar ili se delimično preorijentisali na alternativno pozorište. Povremeni pozorišni posetioci su išli za pojedinim predstavama, zavisno od vrste interesovanja, nivoa kulturnih potreba u celini, popularnosti predstava itd. To je sve dovelo do razlaganja pozorišne publike kao čvršće kulturne skupine koja bi i sama mogla da bude aktivan činilac u procesima pozorišne produkcije.

Međutim, pozorište i publika su dve strane nedeljive socijalne i kulturne stvarnosti — nedeljive u onom smislu kako je to Pjer Burdije izložio. Pozorište kao socijalno-kulturna institucija je nosilac određene pozorišne produkcije, koja i zadovoljava postojeće potrebe, i formira nove potrebe, a ta produkcija zavisi od organizacije pozorišta, od umetničkih potencijala, od rediteljskih usmerenja, od raspoloživih i primljenih dramskih tekstova, od finansijskih sredstava — dakle, od mnoštva socijalno-kulturnih uslova. Počev od dramskog teksta, preko dramaturgije, poruke komada, scenskog prostora, predmeta u tom prostoru, muzike i igre, ukupnog stila predstave — sve to utiče na formiranje publike, ali i sama publika, čak i kada se čini da ona nema većeg uticaja na sve to, ipak nameće izvesna reše-

nja. Jednom rečju, uvek je u pitanju određena pozorišna praksa, kako to Žan Divinjo obrazlaže, a u istom vremenu često egzistiraju različite pozorišne prakse. Eli Finci je, na primer, polazeći od teksta, ukazao na moguću protivrečnost čak i između pojedinih konstitutivnih delova pozorišne prakse, u stvari između dramskog teksta i glume. „Prvi i odlučni proboj izvršen je, pedesetih godina, u samim dramskim tekstovima. Ono što se pre toga dešavalo u drugim književnim vrstama, prvenstveno u poeziji i romanu, odjednom se, u novim vidovima, saobraženim osobenoj dijalškoj strukturi drame, rasplamsalo u dramskom stvaralaštvu”, ali „u tom trenutku objavljivanja nove teatarske vere glumilo se još na starinski način, tradicionalno osveštani”¹⁴). Naravno, stasanjem nove glumačke generacije, prodorom novih rediteljskih rešenja, dovedeni su u sklad zahtevi teksta i glume, ali čak i beogradska pozorišta su se dosta razlikovala po usklađenosti između svih elemenata pozorišne prakse.

U tom smislu, može se govoriti o vrlo različitom doprinosu beogradskih profesionalnih pozorišta formiranju publike. Ovaj različiti doprinos ima svoj kvantitativni i kvalitativni aspekt. Različiti doprinos u kvantitativnom smislu bi se mogao lako dokazati različitim učešćem posetilaca svakog pozorišta u ukupnoj masi posetilaca s obzirom na kapacitete. Primera radi, mogu da se uzmu tri pozorišta u sezoni 1981/82. godine, kada je ukupna poseta u zgradi pozorišta bila 460.314 gledalaca, a kada su sva pozorišta raspolagala sa 4.483 mesta. Narodno pozorište je sa 34,6% kapaciteta u svoje dve velike sale ostvarilo posetu od 20,8%, Jugoslovensko dramsko pozorište je sa 23,3% kapaciteta u takođe dve svoje glavne sale ostvarilo posetu od 23,7% i Atelje 212 je sa kapacitetom od 9,0% ostvarilo posetu od 13,9%.

Kvalitativni aspekt se izražava u strukturi repertoara i vezanosti pojedinih delova publike za elemente te strukture. Trajanje jedne predstave na sceni, uspeh kod publike i ocene pozorišne stručne javnosti su izraz tog kvalitativnog aspekta jer ukazuju na suštinsku vezu između pozorišta i gledališta. Činjenica da je na beogradskim scenama u periodu od deset godina samo, od 1970. do 1980. godine, igran veliki broj predstava neujednačene vrednosti, nejednakog scenskog trajanja i različite popularnosti svedoči o tome da nije pronađena ni umetnička ni ekonomska formula za funkciju pozorišta u bitno izmenjenim socijalno-kulturnim i socijalno-ekonomskim uslovima. Vrlo velike razlike u dužini „trošenja” poje-

14) Eli Finci. *Više i manje od života. Utisci iz pozorišta*. V. Prosveta. Beograd, 1977, str. 10.

dinih predstava samo su izraz različitog umetničkog naboja pojedinih predstava i različitih mogućnosti publike da prihvate te predstave. Sužavanje kruga stalnih pozorišnih posetilaca i nemogućnost održavanja umetnički ujednačenijeg nivoa repertoara u celini odnosno specifikovanih repertoarskih celina doveli su do toga da se izdvoji manji deo predstava koje vezuju za sebe najveći deo pozorišnih posetilaca, a da na drugoj strani ostaje veliki broj predstava kratkog scenskog veka i malog komunikacionog efekta. Pouke koje je, na primer, iz nove socijalno kulturne situacije izvuklo mađarsko pozorište — *manje, ali bolje* — nisu bile pouke koje su izvukla beogradska pozorišta.

Za period od 1966—1969. godine, na primer, za koji su dati kumulativni podaci o broju posetilaca prema pojedinim predstavama u pozorištima, karakteristično je, da se izdvaja svega 13 komada koji su u toku izvođenja imali više od 10 hiljada posetilaca (neki su, istina, u to vreme bili još na sceni). Od tih 13 komada, sedam je imalo preko 20 hiljada posetilaca. *Kafanica, sudnica, ludnica* Brane Crnčevića sa 124 predstave i 50.930 posetilaca označava gornju granicu.

Oba ova aspekta — i kvantitativni i kvalitativni — povezana su ipak sa položajem u koji su pozorišta bila dovedena odnosno sa načinom na koji su pozorišta pristajala na taj položaj. Reč je o uzajamnom odnosu društvene i pozorišne prakse, pri čemu je pozorišna praksa mogla i trebala da bude samostalnija u odnosu na društvenu. Zahtev da pozorišta zadovolje heterogenu pozorišnu publiku da bi ostvarila što veći prihod i na taj način, između ostalog, rasteretila zajednicu kulture kao finansijera dela dotacija, nametao je određena pravila ponašanja pozorištima, terao ih da na račun kvaliteta vode računa o kvantitetu, ali i da izmene svoje poglede na pozorišnog posetioca, sve više pozorišnog namernika. U stvari, nastao je period tržišne orijentacije, koji se gotovo poklapa sa ovim periodom koji je okvir proučavanja pozorišne publike. Ova orijentacija je nesumnjivo dovela do hiperprodukcije predstava koja nije doprinela materijalnom poboljšanju položaja pozorišta, ali je zato uticala na pad umetničkog nivoa repertoara. Do toga je, naravno, moralo da dođe kada se oslanjala na pozorišnog potrošača bez istinskog potrošačkog suvereniteta — da upotrebim ovaj izraz ekonomista, koji označava pre svega saznanje potrošača o svojim potrebama i o tome da li se one na adekvatan način zadovoljavaju — potrošača koji je sa promenom kulturnih obrazaca promenio i svoj životni stil. Htelo se — a pozorišta su na to manje ili više pristajala — da se njihov druš-

tveno-ekonomski položaj zasnuje na masovnoj poseti publike, na masovnoj pozorišnoj produkciji i na relativno jeftinim pozorišnim ulaznicama. Masovna publika je izostala, masovna pozorišna proizvodnja je pokazala sve svoje negativne strane, a jeftine ulaznice nisu pod tim uslovima mogle da obezbede veće sopstvene prihode pozorišta.

Naravno, i u ovim relativno ujednačenim socijalno-kulturnim uslovima, gledano spolja, pojedina pozorišta su izgrađivala svoju različitost u poziciju, ali nijedno nije bilo u zadovoljavajućem položaju. Ako su, na primer, u jednoj godini (1981. konkretno) sva pozorišta ostvarila 17,0% sopstvenog prihoda od ulaznica, a Atelje 212 svih 27,0%, znači da je ovo pozorište, zahvaljujući boljoj repertoarskoj politici i nekim drugim pogodnostima — manji ansambl, manja režija itd. — uspevalo da maksimalno zadovolji društveni zahtev, ali je pitanje koliko je time istinski poboljšalo svoj materijalni položaj.

Šta je inače značio prelazak sa tzv. upravničkog na rediteljsko pozorište, do koga je došlo na samom početku ovog perioda pa i nešto ranije, još nije dovoljno proučeno i protumačeno. Međutim, i to je svakako povezano sa položajem pozorišta i nekim tendencijama u formiranju publike. Faza upravničkog pozorišta, naročito rana — treba se samo setiti nekih imena, kao što su Milan Dedinac, Eli Finčić, Bojan Stupica u Jugoslovenskom dramskom pozorištu — označava i jedan tip državnog pozorišta koje nije imalo finansijskih problema i u kome je upravnik pored društvenog imao i apsolutni umetnički autoritet. Sa demokratizacijom pozorišnog života, promenama socijalno-kulturnih uslova u kojima su pozorišta ostvarivala svoju funkciju, društveni i umetnički autoritet se često deli u dve uloge, prvi pripadajući upravniku koji je isturen prema društvenoj zajednici, drugi mnogo više reditelju, mada, kao što je poznato, i dalje ima simbioze ova dva autoriteta. U svakom slučaju, pozorište je u ovoj novoj situaciji bilo izloženo mnogim protivrečnostima.