

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1963166P
УДК 792(497.11)"1945/1980"
316.75:792(497.1)"1945/1980"
оригиналан научни рад

УМЕТНОСТ И НОВАЦ

ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ У ПЕРИОДУ ОД 1945. ДО 1980. ГОДИНЕ

Сажетак: У проучаваном периоду држава је остваривала идеолошку контролу над свим сферама јавног живота, што је укључивало и уметничко стваралаштво. Ова контрола била је нарочито изражена у првим годинама након Другог светског рата, али је била присутна током целог раздобља. У позоришном животу испољавала се кроз разне видове, од којих су најзначајнији били с једне стране политичка цензура, а с друге зависност од државног новца, јер су све институције културе биле финансиране из буџета. О значају идеолошког фактора већ је доста писано, па ћемо у раду ставити фокус на утицај које су финансијске околности имале на формирање позоришних репертоара у Београду у периоду од 1945. до 1980. године. Генерално, могли бисмо да идентификујемо две основне фазе: централистичку, која је подразумевала јаку државну контролу креирања репертоара уз загарантовано финансирање позоришних институција, и децентралистичку, која је уз веће слободе у формирању репертоара донела и већу финансијску неизвесност.

Кључне речи: београдска позоришта 1945–1980, државна културна политика, државно финансирање позоришних институција, тржишна оријентација позоришта, позоришни репертоар

Свака држава утиче на стање културе у земљи, некада очигледније, некада мање очигледно, а какав ће приступ нека влада заузети у конкретној ситуацији, зависиће од великог броја специфичности које су карактеристичне за ту земљу, међу којима су најзначајније, поред културе и традиције, економски и политички фактори.

Када су формулисали прву дефиницију културне политике у Монаку 1967. године, експерти Унеска су констатовали и

да земље имају различита схватања у погледу мера које треба предузети у области културе¹, па истраживачи који проучавају државну културну политику неке земље, доносе закључке не само на основу тога шта нека културна политика подржава, већ исто тако и шта искључује, јер је и то одлука оних који је званично креирају.²

У посматраном периоду у Југославији је била изражена јака државна контрола уметничког стваралаштва, посебно у Београду као главном граду са највећим бројем становника, највећим бројем институција културе и стваралаца, али и концентрацијом страних представништава.

Могло би се рећи да су у овом периоду и репресивна и подстицајна средства државне културне политике била веома актуелна. Политичка цензура и аутоцензура као њен чести пратилац, биле су присутне у свим областима уметничког стваралаштва, па и у позоришном. Посебно је интересантан случај романа „Кад су цветале тикве” Драгослава Михаиловића, који је достигао велику популарност док није постављен на сцену Југословенског драмског позоришта. А онда је представа скинута са репертоара.³

С друге стране, држава је у том периоду много и улагала у културу, вероватно више него икада пре или касније. Подобни уметници и културни радници су добијали разне економске повластице, решавана су им стамбена питања, откупљивана дела, обезбеђивани атељеи, било је доста државних награда, а изграђен је и велики број институција културе. Тако је, на самом крају проучаваног периода, према нацрту *Основе политике дугорочног развоја културе у Београду*, наш главни град имао богату културну понуду. „Да резимирамо. Библиотечка мрежа Београда обухватала је Народну библиотеку Србије, Библиотеку Српске академије наука и уметности, Универзитетску библиотеку, Библиотеку града Београда и шеснаест општинских матичних библиотека са бројним огранцима у школама, радним организацијама и месним заједницама у којима је било око четири милиона књига и других публикација. Сценске и музичке организације су обухватале осам позоришта (пет за одрасле и три дечја), четири професионална оркестра, Београдску

1 Прњат, Д. (2013) *Културна политика*, Београд: Академија уметности, стр. 18-25.

2 Volkerling, M. (1996) Deconstructing the Difference-Engine: A Theory of Cultural Policy, *International Journal of Cultural Policy*, Volume 2, Issue 2, Warwick: Center for Cultural Policy Studies, University of Warwick.

3 Prnjat, D. (1993) *Kulturna politika i pozorišna cenzura u Beogradu (1945-1980)*, magistarski rad, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd, 58-71.

филхармонију, Ансамбл народних игара „Коло”, дванаест аматерских позоришних ансамбала и велики број сталних професионалних и аматерских музичких састава и позоришних група. У њему је деловало преко осамдесет аматерских културно-уметничких друштава. Поред концертних и универзалних дворана, Београд је имао 42 биоскопа и три биоскопске баште, 39 музеја, галерија и збирки, два завода за заштиту споменика и три архивске организације. Такође, деловало је и 17 народних и радничких универзитета и шест културних центара, омладинских домова и домова културе. Одржаване су бројне домаће и међународне културне манифестације – Југословенски фестивал документарног и краткометражног филма, Октобарски сусрет писаца, Брамс, Фест, Бемус, Битеф, Радост Европе итд.⁴

Када се говори о позоришној сцени, поред Народног позоришта које је било једино позориште у Београду наслеђено из периода пре Другог светског рата, и које је и данас једино државно позориште у Београду које на свом репертоару има драму, оперу и балет⁵, у главном граду је у краћком периоду основано и прво послератно позориште, Југословенско драмско позориште,⁶ које је добило улогу репрезентативног, општејугословенског позоришта са ансамблом састављеним од најбољих ставаралаца из земље. Затим је уследило оснивање Градског позоришта на Црвеном крсту, Хумористичког на Теразијама, а нешто касније основан је и Атеље 212. „Ако је четрдесет и седме историјски била значајна одлука стварања Југословенског драмског позоришта, десет година касније, хиљаду деветсто педесет и седме било је то формирање камерног театра Атељеа 212 са изразито неконвенционалним истраживачким и авангардним програмом.”⁷

У проучаваном периоду у Београду су деловала и алтернативна позоришта, међу којима су најзначајније Задужбина Рас, Београдска драмска дружина А, Поноћно позориште Београда, Позоришне беседе, Позориште двориште, Отворено позориште дома културе Студентски град, РУПЗ Под разно, Позоришна дружина Кир Јања и Нова осећајност.

4 *Osnove politike dugoročnog razvoja kulture u Beogradu, nacrt* (1979) Beograd: GRO Glas, str. 11.

5 Поред Народног позоришта данас у Београду само још приватно позориште Мадленианум, које се налази у згради некадашње Сцене у Земуну Народног позоришта, на репертоару има оперске представе.

6 Влада ФНРЈ донела је уредбу о његовом оснивању јула 1947. године

7 Volk, P. (1990) *Pozorišni život u Srbiji 1944–1986*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, str. 525.

Најважнији међународни позоришни фестивал Битеф основан је одлуком Скупштине града Београда 1967. године. Иако је његово формирање било у служби спољнополитичких циљева земље, овај фестивал не само да је био дуго година наш најзначајнији позоришни фестивал, него је у то време био један од најзначајнијих у свету који је посвећен савременим театарским тенденцијама. „Несврстаној Југославији погодовао је фестивал који ће бити место сусрета Истока и Запада, где би позоришта играла, спортским језиком речено, на неутралном терену... Тако је Битеф добро искористио спољнополитички тренутак и без икакве задршке позивао све најбоље у позориштима Истока и Запада”.⁸

Са циљем да се од фестивала направи репрезентативан догађај, за њега су издвајана средства која су омогућила да се доведу нека од најзначајнијих светских позоришних ствараоца. „У једном пољском лексикону посвећеним савременом позоришту о јединици о Битефу у којој прво наводе шта је све било на Битефу, следи закључак: 'Другим речима, историја Битефа је истовремено историја светског позоришта друге половине 20. века’”.⁹

Како је ово била прва прилика и за домаће ствараоце и за публику да се сусретну са врхунским светским театарским остварењима, под његовим утицајем дошло је до промене позоришних репертоара у Београду.

Финансијска и репертоарска политика

Репертоар је кључан за судбину сваког позоришта, а један од најважнијих фактора који утичу на његово креирање, свакако је публика. Колико ће нека представа бити на репертоару, зависи од тога колико је посећена, јер уколико се игра пред празним салама, представа губи свој смисао. На формирање репертоара утичу и други фактори, међу којима су најважнији програмска оријентација позоришта, средства којима позориште располаже за продукцију представа и технички услови.

Када се говори о публици, утврђено је да припадници различитих слојева становништва имају различите културне потребе и да их привлаче различите представе, а „према досадашњим нашим и страним истраживањима, прозориште посећује свега 2-5% становника градова у којима се

8 Ђирилов, Ј. (21. 09. 2002) Нови позоришни поредак, *Политика – Култура, уметност, наука*, стр. 1

9 Ćirilov, J. (2001) *Multimedijalna monografija o 35 godina festivala, BITEF 1967–2001*, Beograd: Bitef teatar.

дају позоришне представе”.¹⁰ Иако су истраживачи публике утврдили да постоји директна повезаност између степена образовања и уметничке публике,¹¹ високо образовање се може самтрати предусловом, али не и гаранцијом афинитета према уметности.

Непосредно након Другог светског рата земља је била под снажним контролом државне политике, а културна политика изразито идеолошки обојена. У овом периоду укида се приватно власништво у културним делатностима и све пред-ратне приватне културно-образовне институције, од школа преко књижара до библиотека, биле су затворене или су постале државна (друштвена) имовина.

Један од основних задатака тадашње културне политике било је образовање радника, па су организована гостовања уметника по фабрикама и посете радника институцијама културе. Уметници су били добили задатак „да сликају и описују живот радника... Та тематика треба да буде блиска радничкој класи и да у њој побуди интересовање да и сама ствара (пише, слика и сл.). То је дало позитивне резултате и радници први пут сами почињу да стварају. Синдикалне приредбе обилују песмама, скечевима, кратким прозним радovima које пишу они... Ти су радови ниског естетског нивоа, али то је време када се тежило масовном стваралаштву.”¹²

Тако је држава у овом периоду и позоришту одредила васпитну улогу, па пошто је земља била на страни победника, репертоари су обиловали домаћим драмским текстовима који су славили успехе из рата. Како их није било довољно, текстови који се нису уклапали понекад су прилагођавани,¹³ а настала је и хиперпродукција наменски писаних једночинки и скечева са ратним темама.¹⁴

Поред домаћих, највише су се играла дела совјетских аутора, о чему сведочи податак да је у позориштима НР Србије

10 Ikononova, V. (1991) *Marketing u pozorištu*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 12.

11 Више у: Colbert, F. and St-James, Y. (2014) Research in Arts Marketing: Evolution and Future Directions, *Psychology and Marketing*, Vol. 31(8), p. 567, (08. мај 2019) https://www.researchgate.net/publication/263776353_Research_in_Arts_Marketing_Evolution_and_Future_Directions; Prnjat, D. (2010) How much can arts education affect the decision-making process when choosing classical or popular music? Unesco 2nd World Conference on Arts Education, Seoul 25-28 May (12. јун 2018), <http://www.unesco.org/culture/en/artseducation/pdf/fpdrdejanaprnjat203.pdf>

12 Dimić, Lj. (1988) *Agitprop kultura*, Beograd: Rad, str. 85.

13 Radonjić Ras, S. (1996) *Teatar u vremenu*, Novi Sad: Prometej, Sterijino pozorje, str. 40.

14 Dimić, Lj. nav. delo, str.198-199.

до 1949. године од укупно 8829 одиграних представа 3013 било по текстовима совјетских аутора.¹⁵

Након сукоба са Стаљином и земљама социјалистичког блока, дела совјетских аутора, којима су били преплављени репертоари београдских позоришта, била су замењена делима аутора са Запада. „На нашим сценама најједном срећемо дјела Брехта, Прислија, Вилијамса, Милера, Јонеска, Осборна, Шоа, Вајзенборна, Диренманта, Сартра, Ануја и других. Тежи се новом изразу и те тежње често се називају експериментом, мада у суштини ту није било много експерименталног”.¹⁶

На репертоаре се враћају дела домаћих аутора која су у претходном периоду скидана као неактуелна, као и класична драмска дела, а презасићеност делима совјетских аутора из претходног периода, прелази у другу крајност, кроз „напуштање реализма, непревођење са руског језика, непознавање савремене совјетске кинематографије, позоришта, књижевности, ликовне уметности, музике...”.¹⁷

Анализирајући репертоар београдских позоришта у овом периоду, Селенић закључује да „репертоар није ствар опције. Један сталан театарски колектив изграђује свој стил игре бирајући одређене комаде; врста изабраних комада утиче на стварање извођачког стила куће. Београдско драмско позориште је себе изградило на реализму савременог америчког репертоара, Атеље 212 на трагичној фарсичности авангарде из педесетих и са почетком шездесетих година, а Југословенско драмско на класичном репертоару, на такозваној великој позоришној литератури.”¹⁸

За овај период био је карактеристичан административно-централистички начин финансирања. Позоришни ствараоци били су ангажовани уговорима на годину дана и били распоређивани у платне разреде. Средства за рад позоришта у потпуности су била обезбеђена путем Министарства просвете, а оно је своје одлуке о развоју позоришне делатности реализовало путем Одељења за науку, културу и уметност. Укратко, за опстанак позоришта у овом периоду није било много важно да ли су имали публику и у ком броју.

15 Исто, стр. 180.

16 Radonjić Ras, S. nav. delo, str. 59.

17 Dimić, Lj. nav. delo, str.188.

18 Selenić, S. (1973) Jedna četvrtina veka, u: *Jugoslovensko dramsko pozorište, dvadeset pet godina rada*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 20.

Након доношења Уставног закона 1953. године у земљи полако нестаје централистички систем управљања и замењује га период децентрализације, па финансирање позоришта прелази у надлежност градова и општина. Изузетак су чиниле институције од националног значаја.

Са усвајањем првог позоришног закона, *Општег закона о позориштима* 1956. године уведена су нова правила – од позоришта се очекивало да један део средстава обезбеди и сама.¹⁹ Тако настају два начина финансирања позоришта. С једне стране, позоришта и даље добијају део новца из буџета, а с друге, позоришне институције морају на тржишту да остваре део прихода јер морају да покрију трошкове.²⁰

Следећа значајна прекретница у финансирању београдских позоришта дошла је с увођењем самоуправљања. Формиране су самосталне самоуправне радне организације, што се примењивало и на позоришну делатност. Позоришни ствараоци коначно добијају стално запослење, али се овај модел, генерално, није показао као успешан, јер су се у „позоришним кућама развиле привилегије незамисливе у било којој области друштвеног живота: глумци који годинама не глуме, не излазе на сцену, одбијају улоге, али примају плате, а често због хонорарних послова занемарују своје основне радне обавезе.”²¹

Како су београдска позоришта била на буџету Београда као свог оснивача, осим Народног позоришта као установе од националног значаја и Југословенског драмског позоришта које је било финансирано из савезног буџета, финансирање се спроводило преко Фонда за културу, затим преко Београдске заједнице културе која је формирана 1968. године, а онда преко Самоуправне интересне заједнице културе, формиране неколико година касније. СИЗ-овско финансирање подразумевало је издвајање средстава пре по броју запослених у позоришту и броју представа, него по квалитету репертоара или посећености представа.

Пошто су се преко самоуправних интересних заједница средства за културни живот одвајала од свих радних људи, утицај на одлуке о културном животу имали су, поред културних радника и радници из материјалне производње. „Путем делегатског система...остварују се такви односи који радног човека доводе у положај да све више одлучује о

19 Jovanović, Z. T. (11. 12. 2001) O našim pozorišnim zakonima, *Ludus*, vanredno izdanje, Beograd: Savez dramskih umetnika Srbije, str. 23.

20 Tausi, R. (2012) *Ekonomika kulture*, Beograd: Clio, str. 229-230.

21 Klaić, D. (1989) *Teatar razlike*, Novi Sad: Sterijino pozorje, str. 66.

културној политици..., њеној програмској оријентацији и садржајима културног живота, као и материјалној основи ове значајне друштвене делатности.”²²

Када је постало јасно да се не могу покрити све потребе буџетским новцем, издвајања за културу су смањена. То се директно одразило на позоришне репертоаре, јер је велики број позоришта почео да нуди представе осредњег или ниског квалитета, у нади да ће такве представе привући већи број гледаоца, а они остварити већи профит. Било је, наравно, и оних позоришта која су на своје репертоаре постављала мањи број дела провереног квалитета. „Сужавање круга сталних позоришних посетилаца и немогућност одржавања уметнички уједначенијег нивоа репертоара... довели су до тога да се издвоји мањи део представа које везују за себе највећи део позоришних посетилаца, а да на другој страни остаје велики број представа кратког сценског века и малог комуникационог ефекта”.²³

Закључак

У проучаваном периоду било је више фаза у начину финансирања позоришних институција у Београду, али се генерално може говорити о два периода. Први, у коме су средства за њихов рад била обезбеђена од стране државе, републике или града, било у потпуности или у највећем делу, и период када су позоришта морала значајније и сама да остварују приход, да се окрену тржишту.

На самом почетку првог периода држава је у потпуности обезбеђивала средства београдским позориштима, али је у потпуности утицала и на креирање њиховог репертоара. Када се политичка ситуација у земљи мало релаксирала, на репертоарима се могла видети разнолика понуда. Можда најзначајније, иако није било масовно заступљено, било је што су у то време нека позоришта, неоптерећена финансијском исплативошћу представа, могла да експериментишу и праве представе које су биле важне само малобројној рафинираној публици. Инспирација за овакве представе често су биле представе које су гостовале на Битефу, фестивалу у који се улагало из политичких разлога, али који је постао респектабилан позоришни фестивал у светским размерама. Уосталом, још дуго година након његовог формирања, овај

22 *Osnove politike dugoročnog razvoja kulture u Beogradu*, nacrt (1979) Beograd: GRO Glas, str. 12.

23 Nemanjić, M. (1981) *Filmska i pozorišna publika Beograda*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 269-270.

фестивал је био убедљиво најзначајнији позоришни догађај сезоне не само у Београду, него у земљи.

Када је наступила криза и када су се смањила издвајања из буџета за позоришни живот, репертоаре београдских позоришта су преплавили лаки комади с циљем да привуку масовну публику, али се у пракси то није дешавало. Публика се концентрисала само око неких представа, а већина позоришта је и даље играла пред полупразним салама.

ЛИТЕРАТУРА:

Volk, P. (1990) *Pozorišni život u Srbiji, 1944–1986*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.

Volkerling, M. (1996) Deconstructing the Difference-Engine: A Theory of Cultural Policy, *International Journal of Cultural Policy*, Volume 2, Issue 2, Warwick: Center for Cultural Policy Studies, University of Warwick.

Dimić, Lj. (1988) *Agitprop kultura*, Beograd: Rad.

Ikonomova, V. (1991) *Marketing u pozorištu*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.

Jovanović, Z. T. (11. 12. 2001) O našim pozorišnim zakonima, *Ludus*, vanredno izdanje, Beograd: Savez dramskih umetnika Srbije.

Klaić, D. (1989) *Teatar razlike*, Novi Sad: Sterijino pozorje.

Nemanjić, M. (1981) *Filmska i pozorišna publika Beograda*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.

Osnove politike dugoročnog razvoja kulture u Beogradu, nacrt (1979) Beograd: GRO Glas.

Prnjat, D. (1993) *Kulturna politika i pozorišna cenzura u Beogradu (1945-1980)*, magistarski rad, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd.

Prnjat, D. (2010) "How much can arts education affect the decision-making process when choosing classical or popular music?" Unesco 2nd World Conference on Arts Education, Seoul 25-28 May, (12.jun 2018), <http://www.unesco.org/culture/en/artseducation/pdf/fpdrdejanprnjat203.pdf>

Прњат, Д. (2013) *Културна политика*, Београд: Академија уметности.

Radonjić Ras, S. (1996) *Teatar u vremenu*, Novi Sad: Prometej, Sterijino pozorje.

Selenić, S. (1973) Jedna četvrtina veka, u: *Jugoslovensko dramsko pozorište, dvadeset pet godina rada*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

Tausi, R. (2012) *Ekonomika kulture*, Beograd: Clio.

Ćirilov, J. (2001) *Multimedijalna monografija o 35 godina festivala, BITEF 1967-2001*, Beograd: Bitef teatar

Тирилов, Ј. (21. 09. 2002) Нови позоришни поредак, *Политика*.

Colbert, F. and St-James, Y. (2014) Research in Arts Marketing: Evolution and Future Directions, *Psychology and Marketing*, Vol. 31(8), p. 567, (08.maj 2019) https://www.researchgate.net/publication/263776353_Research_in_Arts_Marketing_Evolution_and_Future_Directions.

Dejana Prnjat

University in Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad

ART AND MONEY

THEATRES IN BELGRADE OVER THE PERIOD 1945–1980

Abstract

During the examined period, the state exercised ideological control over all segments of public life including artistic creation. This control was particularly pronounced in the years following the Second World War, even though it was present throughout the entire period. In theatres, it was expressed through various forms, of which the most significant were political censorship on the one hand, and on the other, their dependence on state financing. Since a lot has already been written on the significance of the ideological factor, we will instead focus on the influence of the financial circumstances on the formation of theatre repertoires in Belgrade, between 1945 and 1980. Roughly speaking, two major phases were identified. The first one, the period of centralization, was the period of strong state control of the theatre repertoires in Belgrade, also accompanied with firm financial support. The other period, the period of decentralization, allowed theatres to create their repertoires more freely, but also meant that they had to partly obtain financing from other sources.

Key words: *state cultural policy, state funding of theatre institutions, Belgrade theatres 1945–1980, market orientation of the theatres, theatre repertoire, theatre audience*