
ZORICA JEVREMOVIĆ

POZORIŠNE (POLITIČKE) FABRIKE SOCIJALISTIČKE JUGOSLAVIJE

KOMENTARI

DOGOVORNI TEATAR

Ko danas ima vremena da brine ko, šta i kako izvodi na našim scenama, kada je cena hleba onolika kolika je, tetoše se međusobno drugovi i drugarice koji su decenijama gradili svoje pozicije po pozorišnim kućama kao politički "čuvani kadrovi", nauštrb izneverenih nada i prohujalih zanosa pozorišnih stvaralaca¹⁾

O "političkim fabrikama" zna se gotovo sve. Kažu da će ih konačno ukinuti. Nisu više u modi ni u državama realnog socijalizma. Očekuje se da njihovi nesposobni direktori odu s mesta na koja su dovedeni preporukama lokalnih partijskih komiteta, regionalnih državnih organa ili dogovorima republičkih i saveznih službi. Nije tajna da svi oni koji su decenijama podržavali ovu politikofabrikovštinu a koja je posredno dovela ekonomiju ove

¹⁾ Esaj "Dogovorni teatar" prvi je iz serije od sedam tekstova objavljenih pod zajedničkim nadnaslovom "Pozorišne (političke) fabrike" u nedeljnoj rubrici "Kultura, nauka, umetnost" novosadskog dnevnog lista "Dnevnik" u periodu od 29. oktobra do 17. decembra 1989. godine. Ova kritička studija pisana pre raspada SFRJ, obuhvata najmarkantnije pojave i procese ondašnje pozorišne scene, od čijih posledica i zabluda trpi teatarska sadašnjica SR Jugoslavije. Bio je to svojevrsni kulturološki projekat - pokušaj alternativnog upada u informativnu mrežu jednog dnevnog lista elitne kulture - s tematikom od koje su u to vreme zazirali malobrojni pozorišni časopisi, po intrigantnosti problema jedinstvena serija tekstova časopisne strukturalizacije odštampanih u visokom novinskom tiražu, pri čemu je podrška urednice kulturne rubrike "Dnevnika", Darinke - Dace Nikolić, bila od presudnog značaja.

zemlje na tačku mržnjenja, nemaju smislenijeg odgovora zbog čega su na mesta stručnjaka postavljani provereni, poslušni ljudi, bez primerenog znanja i umeća, osim one povezočnosti čuvene fraze - "čuvali smo kadrove".

O "političkim pozorišnim kućama", o politiko-pozorištvštini u jugoslovenskoj pozorišnoj praksi, kao da se ništa ne zna. Tačnije, pretpostavlja se da šira javnost ne sluti zbog čega je ko postao upravnik konkretnog pozorišta ili, ima li ikakve logičke veze između uspeha u radu jedne pozorišne kuće i načina izbora njenog upravitelja. "Kadrovi" izgleda veruju da ovdovremeno uspaničeno građanstvo od moguće egzistencijalne katastrofe nema vremena za procenjivanje realnog stanja u kulturi, pogotovo o "političko-bezbednosnoj" situaciji u jugoslovenskom pozorištu. Ko danas ima vremena da brine ko, šta i kako izvodi na našim scenama, kada je cena hleba onolika kolika je, tetoše se međusobno drugovi i drugarice koji su decenijama gradili svoje pozicije po pozorišnim kućama kao politički "čuvani kadrovi", nauštrb izneverenih nada i prohujalih zanosa pozorišnih stvaralaca.

Ljuljanje proverenih kadrova

Vremena se, kažu, menjaju, mada se dugo iščekivane promaje i snevane oluje u većini jugoslovenskih pozorišnih kuća stidljivo nagoveštavaju. Na upravničkim mestima mnogih pozorišnih kuća kao i u direktorskim foteljama jugoslovenskih pozorišnih festivala sede uporno, iako nešto manje spokojno no ranijih decenija, "provereni kadrovi". Prave se naivni i zatečeni mogu-

Tekstovi su dati u celini, bez ikakvih skraćanja. Naslovi i podnaslovi su zadržani. Nadnaslov je proširen: naznačeno je mesto stvaranja pozorišnih (političkih) fabrika ("socijalistička Jugoslavija") kao i namera da se posle četiri godine izlaska tekstova iznesu vlastite opservacije o nastalim promenama na tlu novog (skaćenog) jugoslovenskog pozorišnog prostora. Tako, neki stvaraooci i pojave koji su se, tmastno entropične 1989, činili marginalnim u odnosu na ukupnost problematike vezane za tretman pozorišta kao produženog medija državnog aparata, 1993. postaju dominantni, izvesni pozorišni žanrovi doživljavaju renesansu (pre svih "grand-gignol"), domaća drama je pred procvatom. Oktobra 1993. godine, kada se pozorišne predstave uveliko finansiraju privatnim sredstvima, mimo države, bolno je jasnije u kojoj meri kadrovsko ustrojstvo pozorišnih kuća, kao i odvijanje pozorišnog života (festivali, pozorišna glasila) zavise od pojedinačne, personalne akcije pozorišnih ljudi.

čnošću radikalnih promena. Zar će jednom doći doba kad će o životu naših pozorišnih kuća i pozorišnih festivala polagati račune pred svojom publikom, pred domaćom i svetskom teatarskom javnošću, samo oni najpregorniji pozorišni poklonici i pozorišni stvaraoci? Pri kraju jesenje sezone '89, slična pitanja zastaju pred vratima lokalnih SIZ-ova za kulturu, gradskih, pokrajinskih i republičkih komiteta za kulturu, i ostalih kulturnjačkih institucija.

Razumljivo, ljudi koji su došli na funkciju upravnika kakvog pozorišta ili pak direktora pozorišnog festivala "odozgo", onima kojima su udaljena za dobro vladanje tako važna, neporeciva radna mesta za pozorišnu klimu i negovanje novih pozorišnih tendencija, "prave se" neprozvani u vremenu u kome živimo.²⁾

²⁾ Naimenovanje glumca Aleksandra Berčeka za **upravnika srpskog nacionalnog teatra** februara 1993, Narodnog pozorišta u Beogradu, pored svih u javnosti dobrano sučeljenih stavova "za" i "protiv", mimoilaze ponešto iz radne biografije glumca A. B. u okviru kulturne klime u kojoj A.B. biva označen i s jedne i s druge strane kao "pravi čovek u pravo vreme na pravom mestu": a) A.B. je 1990. gostovao u istom pozorištu s predstavom "Narodni poslanik" koju je režirao u prištinskom pokrajinskom pozorištu (prva režija!). Stupanjem na tlo Narodnog pozorišta s osrednjom kosovskom predstavom na srpskom jeziku, A.B. je dao na znanje i ravnanje beogradskim pozorištarima šta smatra da bi trebalo činiti u vreme razgrejanog kosovskog (nacionalnog) pitanja koje je prethodilo nacionalnim konfliktima partijskih oligarhija SFRJ, i samom ratu. Rešavanje kosovskog sindroma na način glumca A.B. bio je usamljen u Beogradu. Spevale su se pesme, držali protestni skupovi, na beogradskim i srpskim pozornicama počele su da cvetaju drame s nacionalnom (epskom) tematikom, ali, kosovska pozorišna kultura je bila daleko. Ono reditelja koji su imali hrabrosti da posle 1981. godine režiraju u prištinskom pozorištu, činili su to pre svega teže radi. Nikakvog kulturološkog angažmana tu nije bilo, niti je iko pomišljao na režiju predstave u nacionalnoj prestonici; b) A.B. koristi poziciju u vladajućoj stranci da bi zadobio vlast nad sredstvima za proizvodnju nacionalnog teatra kao teatra od prevashodnog značaja za kulturu vlastite nacije, lako procenjujući da mnoge njegove pozorišne kolege šuraju sa istom vlašću kad im je potrebna lična ili grupna satisfakcija (pitanje dotacije pozorištu, društvena priznanja, nagrade i tome slično), a ne radi ostvarenja velikog nacionalnog projekta za budućnost (pogledati Berčekove intervjuje iz vremena snimanja serije "Vuk Karadžić", i nadalje; njegovo suprotstavljanje štrajkovima i ostalim akcijama Udruženja dramskih umetnika Srbije 1989/90/91/92; ogorčeno neslaganje sa stvaranjem Nezavisnog sindikata dramskih umetnika, itd.) O tome "kako nam se dogodio glumac A.B. na mestu upravnika nacionalnog teatra 1993", sociolozi pozorišta mogu pisati disertacije.

Ćute čelnici jugoslovenskih "političkih pozorišnih kuća", ĩute i "direktori" pozorišnih festivala koji su dobili vlast nad sredstvima za proizvodnju pozorišne umetnosti i pozorišnih susretanja a da sami, jadni, ne razlikuju Steriju od Nušića. Bruka od Brehta.

Pozorišne koalicije

Ćute i oni koji su staleški obavezni da javnost obavestavaju o stanju u pozorištu: pozorišni kritičari. Prave se nespretni. Pišu o premijerama i komentarišu nagrade na festivalima kao da su to kakve autonomne, "estetske tvorevine" koje nemaju nikakve suštinske veze s načinom "proizvodnje" konkretne pozorišne kuće, odnosno, načinom selekcije i žiriranja na datom festivalu. Većina pozorišnih kritičara istinski veruje da njihov posao počinje i završava se u vrednovanju glumačke igre na sceni, pominjanju pisca koji je napisao dramu, pohvali ili pokudi režiji, kostimu, muzici, scenografiji.³⁾ O pozorištu kao javnom i kulturnom fenomenu, o tome ko i u kakvom duhovnom i socijalnom miljeu pravi konkretne predstave i kako se i pod kojim birokratskim uslovima i pritiscima odvijaju pozorišni festivali, pozorišni kritičari od Đevđelije do Triglava ne brinu brigu. Osim ukoliko "estetski" posao dramatičara, glumca ili reditelja iz vlastite "pozorišne" sredine ne biva kuđen od kolega iz druge "pozorišne" sredine, odnosno, prijavljena predstava na kakvom festivalu "estetski minimizirana" od kritičara druge, paralelne "pozorišne koalicije". O postojanju "principijelnih" i "malo-manje - principijelnih" koalicija u jugoslovenskom pozorišnom životu mogu svedočiti dugogodišnji posetioci Jugoslovenskih pozorišnih igara u Novom Sadu, na primer. Drzovitiji a istrajni poklonici Sterijinih igara tvrde da su se političari u jugoslovenskom političkom prostoru kalili na rezultatima koalicione mimikrije novosadskih pozorišnih susretanja, naročito

³⁾ Branka Krilović, pozorišni kritičar, desetogodišnjim praćenjem pozorišnog života u priložima TV Dnevnika (JRT-RTS), pokazuje kako se može - ako se ume i hoće - vrednovati pozorište po vlastitoj meri kritičkog suda usred vlastodržačke televizijske kuće. B.K. je redak primer alternativke koja je uspela da se održi u institucionalizovanoj (medijskoj) sredini. Njena poslovična ironija i smisao za kulturološki paradoks nisu ništa izgubili ni u ova paranacionalna vremena. Pozorišna alternativa, BITEF, nove forme, mladi stvaraooci - duguju joj mnogo na masmedijskom etabliranju.

onih kasnih šezdesetih i prvom polovinom sedamdesetih godina.

Neko će primetiti da bi to - kako rade "političke pozorišne kuće" i ko i kako održava izvesnog direktora festivala na tako iznimnoj kulturnoj funkciji a da ovaj ima veze s pozorištem k'o kakav prosečni (predratni) gimnazijalac koji po dramu "Hamlet" zaključuje kako je "nešto trulo u državi Danskoj" strano, daleko od vlastitog nosa - trebalo da bude problematika namenjena pozorišnim novinarima.

Nema ko da piše

A pozorišni novinari, zlatna većina, ne misle ništa o javnoj funkciji pozorišnog čina, brinu da na vreme uhvate kog glumca ili reditelja pred premijeru za intervju, da sažeto izveste o repertoaru nastupajuće sezone, sačekaju odluke žirija, ili pak zapišu kakav skandalčić, ukoliko to godi listu i mediju gde im se zapis objavljuje.⁴⁾

O tehnologiji života i rada u "političkim pozorišnim kućama" kao i usred "političkih fabrika", najmanje se čuju reakcije samih trudbenika: glumaca, reditelja, pisaca, koreografa, kostimografa, pevača i muzičara. Autocenzura, oslanjanje na drugog, hrabrijeg kolegu, konformizam jednak i kod pozorišnih i kod fabričkih radnika. Ogovaranje po fabričkim menzama smatra se opštim mestom jugoslovenskog mentaliteta koji se buni po kuloarima jer nema druga posla. A o tim, "drugim" poslovima brinu "dobro čuvani kadrovi".

O tome ko je i zbog kojih pozorišnih zasluga postavio sadašnjeg direktora BITEF-a na kormilo ovog svetski cenjenog pozorišnog festivala, ko je i kako predložio i podržao upravnika Beogradskog dramskog pozorišta,⁵⁾ ili, na primer, na osnovu kojih pozorišnih parametara i iznimnih radova u kulturi na čelu Sterijinih igara stoji čovek koji je i široj i užoj pozorišnoj javnosti

⁴⁾ Slavica Vučković, pozorišni novinar "Večernjih novosti", samopregorna, strasna i neumoljiva komentatorka pozorišnih zbivanja, osvedočenih projugoslovenskih i kosmopolitskih opredeljenja, nije posustala u novim idejnim skretanjima lista u kome radi. Dugogodišnja iznimka u pozorišnom novinarstvu koja potvrđuje navedeno običajno pravilo domaće pozorišne publicistike.

⁵⁾ U to vreme (1989) upravnik Beogradskog dramskog pozorišta bio je glumac Miroslav Bijelić-Bjanki (tačnije - v.d. upravnik)

Jugoslavije postao znan tek posle inauguracije u direktora Igara - za sada nema ko da piše.⁶⁾

U TRAGANJU ZA ZLOČINCEM

Postavši deo entropičnog pozorišnog sistema pisci su usvojili norme nadripozorištaraca koji se muvaju oko pozorišta jer ih prednost scenske reči nad leze-literaturom neodoljivo privlači

U društvu u kome još izlaze konkursi za novog upravnika, u kojima se traži da pored "visoke stručne spreme" i "radnog iskustva", budući upravnik "mora posedovati odgovarajuću moralno-političku podobnost radi obavljanja navedenih radnih zadataka" - kako se, na primer, osječko HNK prema "Glasu Slavonije" od 5. septembra 1989. godine obratilo pozorišnoj javnosti neuvijeno obznanivši doktrinarnost sistema vlasti u jugoslovenskom teatru⁷⁾ - ne treba se čuditi domaćim piscima što ne znaju šta će i kako će s vlastitom dramom u glavi. Za koga pisati?⁸⁾ Kako dopreti do publike? Čime svladati pozorišnu birokratiju? Koga uopšte interesuju piščevi konflikti s pozorišnim upravama kad je ideološka metastaza zahvatila odavno telo celog pozorišta? Ima li uopšte mesta govoru o ulozi i položaju dramskog pisca

⁶⁾ 1992. godine dugogodišnji pozorišni kritičar "Večernjih novosti", Feliks Pašić, objavljuje knjigu "Kako smo čekali Godoa kad su cvetale tikve" koja indirektno dodiruje problem "dogovornog teatra". Krajem iste godine, F.P. postaje i glavni i odgovorni urednik novopokrenutog pozorišnog lista "Ludus" koji očito ima ambiciju da popuni prazninu u pozorišnoj periodici svedenoj na jedan jedini staleški časopis *Scena*.

⁷⁾ Glavna odrednica u biografiji rukovodioca "pozorišnih fabrika" bila je (i ostala!) - moralno politička podobnost. Obrazloženje za ovaj kvalifikativ bilo je promenljivo u meri konkretne (teritorijalne) kulture sredine (napr. od sedamdesetih godina u SR Hrvatskoj se otvoreno vodila prokroacionistička kadrovska politika, u SR BiH se pažljivo preračunavala zastupljenost sve tri nacije u pozorišnom životu republike, i tsl). Trenutno, u Srbiji rukovodeći pozorišni ljudi ne moraju biti nacionalisti ili javni ljubitelji vladajuće stranke, ali, ne smeju da pokazuju projugoslovenska (predratna) opredeljenja (pitanje repertoara, saradnika), a ni odveć anti-nacionalnu svest.

⁸⁾ Dubravka Knežević, dramski pisac i kritičar, kaže za "Praktičnu ženu", januara 1993: "Ja sam prestala da pišem još 1986. kada sam shvatila da pet mojih komada koji su bili ispitivanje pozorišnih i mojih mogućnosti neće biti izvedeni. To nije bio preuranjeni protest protiv ovog što će se zbivati koju godinu kasnije (...) Moj protest je bio očajnički potez u to vreme"

usred tako neslobodnog, regresivnog sveta pozorišnih stvaralaca.

Prirodom stvari, prva stavka na kojoj se kali "podobnost" teatra je drama koja se stavlja na repertoar. Nikog upućenog u posleratnu jugoslovensku dramaturgiju neće iznenaditi zaključak da je većina objavljenih i igranih drama pozitivistička, entropična, klonirana. Pisci pišu uglavnom ono što će im se igrati "od prve". Ili, ono što će dići onoliko prašine koja im dramu neće zabraniti, ali, doneće nešto čara od disidentstva i dramatičaru, i pozorištu, u krugovima tzv. oponentata kulturnoj i državnoj vlasti. Kalkulacija vlastitom intelektualnom promocijom u javnosti postala je i za domaće dramatičare standardna kratkoprugaska disciplina u osvajanju kulturnog Olimpa sredine u kojoj žive i rade. Kako je poslednjih godina svima i potpuno jasno da i "moralno-politička podobnost" nije u svim sredinama istovetnih kanona, tako se i kakvoća dostignutog "rejtinga" na "disidentskoj lestvici" konkretne oponentske, intelektualne sredine menja i nijansira, pa isti dramatičar u jednom gradu ili republici, može biti ocenjen kao izdajnik svoje kulture i svoga naroda, da bi ga već preko "brda" slavili kao mudronosca teatra i pravog predstavnika pozorišne inteligencije.

Isporučioc sižea

Odavno su jugoslovenski dramatičari prestali da se bore za svoje pozorište. Kao da ostavljaju da neko drugi opiše njihovo viđenje teatra u svetu u kome žive, objasne za koju publiku pišu, šta očekuju od društva u "povratnoj komunikaciji". Može se nabrojati na prste jedne ruke ono dramatičara kojima je stalo do uvažavanja vlastite poetike, do toga ko im režira dramu i zašto, u ovom ili onom teatru. Ostali, pišu li pišu, i uzdišu uz tamburice, harmonike, zurle i crkvena zvona, popevke i napevke političke i kulturne klime u kojoj stvaraju. Jugoslovenski dramski pisci kao da ne žele da promene svet. Svojom akcijom, javnom, pisanom rečju, oni ga najčešće potvrđuju, često opevaju, veličaju, ustoličuju. Postavši deo entropičnog pozorišnog mehanizma koji ih je spleo i postavio u ravan značaja dekoruma scene, pisci su pristali na igru isporučioca sižea, najređe ideja, bez otvorenog i jasnog potraživanja kakvo se pozorište može stvarati režijom njihovih tekstova. Usvojili su norme nadripozorištaraca, mnogo-

brojnih literata koji se muvaju oko pozorišta jer ih prednost scenske reči nad leze-literaturom zavodljivo privlači, a čija se "učenja o ulozi dramskog pisca" svode na tržišni nivo: piscu je jedino važno da li mu se drama igra(!) O tome ko i kako režira, u kom pozorištu i pod kojom vrstom "moralno-političke podobnosti" izlazi premijera drame, najveći broj dramatičara odavno ne brine. Glavno je da se igra, da je sala puna, aplauza dosta, a time i više "tantijema" za pisca.

Ni traga sumnji

A u punoj sali neprijatelja slobode i pozorišta raznih vrsta. Najviše onih koji uživaju što su skoro svi naši pozorišni pisci postali opisivači "živih slika" koje od liturgijske drame do današnjeg dana gode "kraljevima" i "vladarskoj loži". Nema zločina na sceni, nema tragedija na obzorju.⁹⁾ Sve sami junaci, veličajni paćenici. Ni traga sumnji. Nostalgija na sve strane, svih ideologija koje obeležiše ovaj vek. Za kim? Za čim? Koja klasa pati za gubitkom čije moći? Čije se to nade ne mogu zaboraviti?

Dramski pisci nemaju snage da se suoče s konkretnom ljudskom sudbinom, istorijskom ili ovovremenom. Pišu se i dalje farse, lake komedije, prigodne drame za prigodne repertoare¹⁰⁾ trenutno ljuto angažovanih pozorištaraca koji drže u ideološkom šahu i druge, ne samo dramske pisce. Sve je postalo bulevarско pozorište, a sve pozorišne kuće izvode po neku dramu na neku ratnu temu, istorijsku hroniku, obeležavaju kakav nacionalni datum. Baš kao u XVIII veku, u predindustrijsko doba, kada su se dramatičari lomili između želje da nastave rizičan put velikih prethodnika, pisaca XVI i XVII veka koji su bili osobenjaci i živeli mimo regula društva stva-

⁹⁾ Jovan Hristić, dramski pisac, pesnik i dugogodišnji pozorišni hroničar "Književnosti", veoma dugo zaziva potrebu stvaranja tragedije kao neophodne dramske forme. Najtačnije je o tome govorio 1970. godine na Međunarodnom sastanku pozorišnih kritičara i teatrologa u Novom Sadu (kao tekst "Nostalgija za tragedijom" objavljen je u zborniku "Teorija tragedije", Nolit, 1984)

¹⁰⁾ Siniša Kovačević sa svojom dramom "Milan Nedić", odigranom u vreme velike medijske rasprave o starim i novim (srpskim) izdajicama, više je učinio za reafirmaciju Milana Nedića nego političari i istoričari. M.N. je ušao u famoznu listu "sto najpoznatijih Srba" upravo dramsko-istorijskom propagandom predstave "Milan Nedić" u "Zvezdara teatru", koji se inače proslavio po anti-komunističkim komadima.

rajući drame čiji su likovi takođe bili osobenjaci, otpadnici društva, zločinci, prekršioci morala i zakona svog vremena, jugoslovenski dramski pisci zatamljuju svoju anomičnu prirodu. Kriju svoju pravu ljudsku poziciju. Poziciju dramatičara koji se mora suprotstaviti polururalnom neorganizovanom ovom delu sveta s kraja XX veka, jednog društva raspetog između još neistrošenih tehnologija i ideologija začetih početkom ovog veka i nadolazeće kompjuterske ere, ere holograma i lasera, i stare potrage za večnim, mističnim sistemom koji ne zna šta će ni sa svojim mitovima, ni sa "zločincima epohe".

Anomično društvo ne može dugo da krije znake svoje "neuravnoteženosti" u svim svojim oblicima života, kako bi rekao Divinjo. U stvarnosti, izvan scena, odavno prisustvujemo tipičnim izrazima takve "neuravnoteženosti": silovanja u ime rase, plemena, samoubistva, znak političkog protesta, naručena ubistva iz nacionalnih razloga, manipulacije mnoštvom do granice iscrpljenja u ime vere i "boljeg boga" itd.

Istini za volju, dve su jugoslovenske drame progovorile anomičnim karakterima: "Karamazovi" i "Hrvatski Faust".¹¹⁾ I jedna i druga je doživela sudbinu progonjenih predstava, svaka u drugoj sredini. Zato je potraga za pravim dramskim piscem epohe, potraga za "zločincem" koji lako pljeska "živim slikama" u vašem pozorištu.

SVI REDITELJI RESTAURACIJE

(*restauracija*, lat. 1. ponovno uspostavljanje poretka oborenog revolucijom; 2. popravak starinskih umetničkih predmeta tako da dobiju izgled kakav su imali nekad; 3. bolja gostionica, isp. restoran)

¹¹⁾ Da li će se ikad "Hrvatski Faust" (1981, premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu decembra 1992), igrati na scenama nove hrvatske države? Hoće li "Karamazovi" doživeti novu premijeru u nekom od pozorišta sa tla bivše Jugoslavije? Jednom progone predstave (drame) od birokrata i neprijatelja slobode u rovitom društvenom periodu (kakvo jeste svud na tlu bivše zajedničke otadžbine), teško će preživeti novo doba, doživeti drugačiju sudbinu. Oktobra 1993. ne treba smetnuti s uma da je jedna jedina predstava "Hrvatskog Fausta" sa tla bivše SR Hrvatske (kazalište u Varaždinu, 1983), prošla u znaku revitalizacije sukoba glavnih nosioca radnje (radanje fašizma je stavljeno u drugi plan), kao i da su neke predstave "Karamazovih" (posle premijere u režiji Ljubiše Ristića 1981), išle za tim da konflikt partizanskih saboraca pretvore u apoteozu islednika-krvnika.

Više nema razloga ne imenovati pravo stanje stvari: jugoslovenski pozorišni prostor proživljava epohu restauracije. Reditelji, inače svrhoviti komesari jugoslovensko-pozorišne intendanture, daju vidan pečat napornim društvima da se opšta kriza ideja prevlada "prepravkom" starih vrednosti. Do juče zaboravljeni, "buržoaski" dramski tekstovi, zaposedaju repertoar. Minimalizirane pozorišne vrste stupaju na scenu s velikom pompom. Prevaziđene pozorišne forme namah postaju izuzetno zanimljive pozorišnim estetama, rediteljima pre svih. Ali, uprkos toj velikoj konzervatorijskoj akciji, tog "velikog spremanja" po podrumima i tavanima pozorišnih kuća i čeprkanja po bunjištu istorije teatra, pozorišne predstave poodavno nisu na komilu značajnih događaja u društvu.¹²⁾ Pozorišna premijera, bilo čija, bilo kako pripremana i najavljivana, nije više datum u rokovniku "pozorišno-fabrikovštine". Pozorišna birokratija je dobila igru.

Zar više niko ne očekuje od bilo kog reditelja u Jugoslaviji da režira predstavu koja će zaustaviti zamajac pozitivističkog trenda u društvu i kulturi? Zar su izumrli oni "osetljivi" na buku i bez primitivaca politokratije? Ima li smisla od reditelja očekivati manje tumora u glavi od nekih drugih pozorišnih stvaralaca? Sve su to do juče uobičajeno drska pitanja javnog mnjenja, a danas besplodna buškanja u represivno tkivo pozorišnog mehanizma u kome reditelji, bez obzira koliko su svikli na komesarsku poziciju u odvijanju pozorišnih bitaka, nemaju više presudnog uticaja na kvalitet raspada pozorišnog

¹²⁾ Dovoljno je pregledati repertoar Beogradskog dramskog, Jugoslovenskog dramskog, Narodnog pozorišta i Ateljea 212 u poslednjih nekoliko godina pa videti u kakvom su haosu pozorišne uprave. Igra se sve i svašta, ponajviše se produkuju tzv. lepe predstave. Kažu upravnici pozorišta da je ljudima dosta bede i rata u stvarnosti, u pozorište se odlazi na relaksaciju. U modi su porodične drame, lakše komedije, vodvilji, poetski aranžmani, psihološke drame s temom iz kakvog inostranog (često američkog) života, hitovi sa Brodveja. Zaluta po koji Šekspir, jedan Eshil, jedan Molijer... Nekoliko iznimaka: Vida Ognjenović postavlja svoju dramu "Je li bilo Kneževe večere" 1990. u Narodnom pozorištu u Beogradu što u mnoštvu neobavezujućih, lepuškastih predstava, predstavlja izuzetak u pokušaju radikalne demistifikacije srpske mitske prošlosti, u sezoni već zahuktale nacionalističke svesti kulturne sredine. 1991. godine Brehtova "Majka hrabrost" u režiji Lenke Udovički (produkcija PPP - "Preduzeće za pozorišne poslove"), usamljena je u anti-ratnom repertoaru srpskog pozorišta u vreme jugoslovenskog rata (1990-)

sistema i pozorišne kuće u kojoj režiraju, i smutno vreme šire pozorišne zajednice. Sve zlo restauracije pravilno je raspoređeno u celom pozorišnom mehanizmu, rediteljima je samo delatnost najvidnija, baš kao i drugim komesarima, onima koji režiraju postojeću entropiju oboženjem oblika iz doba restauracije. Reč je o ideološkim kozmetičarima, naravno.¹³⁾

Ako kralju ne sviđa se...

U društvu u kome više niko ne skriva čežnju za "prepravkom" starog nameštaja, izvlačenjem iz zaborava književnih i filozofskih dela vrednovanih kao lepa i umna u predrevolucionarnom vremenu, i nije za očekivati da reditelji u pozorištu obave išta više od solidnog, ideološki upotrebljivog restauratorskog posla. Nije lako rediteljima. Kad su se već ponadali da su mimoišli stanje u kome je trebalo za kralja praviti pozorište¹⁴⁾ jer je kralj čovek, kako kaže Paskal, kome "nedostaje rasonoda", kad ono naiđe vreme da režiraju drame o dirljivim nacionalnim veličinama, kraljevima svih vrsta i boja.¹⁵⁾ Pri tom, potrebe su da okolina kralja bude predstavljena kao harizmatička, dakle potpuno u duhu Didroa, poštovanjem "prirodnosti", "istinitosti" i "zdrave inteligencije" društvene zbilje tj. traženja moralne pouke od pisaca i reditelja u ime verovatnosti pozorišnog čina, Deni Didro je pokušavao u XVIII veku da inauguriše "korisnost" pozorišnog delovanja. A korisno je, po Didrou, samo ono što je neurbanizovano, nastalo daleko od velegrada.¹⁶⁾ Savre-

¹³⁾ 1992. godine Haris Pašović adaptira po vlastitoj meri "Kralja Ibija" A. Žarija, i postavlja na scenu subotičkog Narodnog pozorišta: to je žestoka antirestauratorska predstava, krvava kopija ovdašnjih, primitivnih, ideoloških kozmetičara svih vrsta i žanrova kojima smo okruženi od pre bratoubilačkog rata druge Jugoslavije.

¹⁴⁾ U vreme studentskog protesta (jun 1992), Narodno pozorište u Beogradu je iznajmilo, odnosno, prodalo baletsku predstavu "Don Kihot" prestolonasledniku Aleksandru i njegovim prijateljima. Predstava je bila zatvorenog tipa, do karata su došli oni koji su od princa pozvani na baletsko veče u nacionalnom teatru. Bio je prisutan, kažu, "tous Belgrade" sa sve studentskim čelnikom Štrajkačkog odbora Junskog protesta '92.

¹⁵⁾ "Knez Pavle" (1991) S. Selenića u režiji D. Jovanovića, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, postala je hit-predstava.

¹⁶⁾ Od predstave "Oslobodenje Skopja" (1977) Ljubiša Ristić je napadan zbog režija izvan italijanske pozornice. Petnaest godina traje manje ili više nekorektna kampanja neupućenih kritičara i

meni reditelji znaju sve o Didrou "skorojeviću", pa ipak zastaju na pola puta kad im se zatraži režija kakve drame iz života varošice, proslava istorijskog datuma, veličanja regula seoskih zabava.

Uz pozorišnu etiku Deni Didroa, još jedan slavni ideolog pozorišta XVIII veka smućuje jugoslovenske reditelje: Žan Žak Ruso. Njegove ideje o potrebi "revolucionarnih svetkovina" počinju da slede i oni koji su se do juče zaklinjali u plodove avangarde XX veka i neodustajanje od Brehtove generalne ideje o ulozi pozorišta u postrevolucionarnom vremenu. Teatralizacija folklornih rituala zajednice postala je bitna forma našeg pozorišta kao i naše svakidašnjice.¹⁷⁾

Popravka starog nameštaja

Sledeći geslo velike narodne obnove, "popravak" starog nameštaja u vlastitoj kući, u svom zavičaju, jugoslovenski reditelji opetuju Rusoovu zabludu da će izlazak iz scene kutije na "otvoreno", u "prirodu", uz prisustvo "naroda kao čiste publike", zadobiti dimenzije starogrčkih svetkovina. No ove svetkovine u "prirodi", kako je već ustvrdio Žan Divinjo, slavile su u biti samo građanske vrline, vrline već jednom obelodanjene, postojeće kao merilo vrednosti u predrevolucionarnom dobu. Ergo, taj "čist narod", ta "neurbanizovana publika" samo pretpostavlja "stare vrline" iz tih svetkovina kao neke buduće, teško dokučive odlike novog društva. Dejstvo "popravki" publike u jugoslovenskim gradovima,

kvaziteoretičara o tome koliko je KPGT naudilo beogradskom tradicionalnom pozorišnom izrazu. Branitelji tradicionalnog u Beogradu imali su, istini na volju, saborce u mnogim jugoslovenskim sredinama, pre rata. U suštini smetalo im je što Lj. R. kud god dođe napravi teatar, gde god prenoći napravi festival, s malo para i mnogo publike. I nikad nije "hvalio građanske vrline".

¹⁷⁾ Predstava "Boj na Kosovu" (1989) u režiji Lj. Bistića gostovala je na BITEF-u 1992. Beogradski nacionalistički krug bio je zgranut činjenicom da je "komunista Ristić" dimuo u svetu im epsku tematiku. Posle predstave na Kalemegdanu nije bilo njihovih komentara ni "za" ni "protiv". Pred haiku-formom ove predstave i internacionalnim ansamblom subotičkog pozorišta nije se moglo glasno opanjkavati, a podatak da je prelepu muziku na srpske srednjevekovne motive napisao Gabor Lendel, tj. jedan ne-srbin primila ih je potpuno. Predstava "Boj na Kosovu" je nastala u vreme svečarenja proslave Kosovskog boja širom Srbije: bio je to odgovor trendu jeftinog scenskog prikazivanja sličnih sadržaja, receptura kako nacionalno postaje antropološko, narodni ples igra kojom se zaziva koren pozorišta.

očito, biće kratkog veka, sasvim u meri delotvornosti Rusoove pozorišne poetike od doba restauracije do danas. Građani, oni koji su preživeli revoluciju i postrevolucionarno razdoblje doći će po svoje. Među prvim stvarima koje će obaviti, otpustiće s plate one reditelje koji su prodavali maglu o potrebi pozorišne predstave na otvorenom a koja je trebalo da ojača ugled države i nacije.

Dok građanska klasa čeka svoj trenutak kad će pokazati zube, granice dozvoljivog prostora za "prosti narod", reditelji se spasavaju na tri načina: uvode operetu kao vrstu koju "popravljaju" na razne načine u zavisnosti od ideološkog predznaka, "revival" starih, poznatih predstava i drama inostranih pisaca koje su volele prethodne generacije im se čine primerenim ispoljavanjem osećanja za "kontinuitet" i inaugurišu eksterijerno pozorište kao sukus svih režija na otvorenom, od Stare Grčke do danas.

O tome da je osnovna drama jugoslovenskog prostora Sterijini "Rodoljupci", koju bi neko trebalo da odigra u sceni kutiji domaćeg parlamenta, Narodne skupštine,¹⁸⁾ da bi se shvatilo u kojoj smo tački anomalije, očekuje se da "poštena (pozorišna) inteligencija" napiše svoje. Kad već reditelju nema ko da piše.

SEMIOTIČKO PRANJE POZORIŠTA

*Sve se događa kao po nekom demonološkom planu
mrzitelja Slobode, Pozorišta i Jugoslavije*

Sretnem ovih dana Borku Pavićević ispred beogradskog Gradskog komiteta. "Kuda žuriš?" - pitam. "U komitet." "Ali, zašto? Šta će tebi komitet?" Muk. "Zar tebi, pobornici alternative, partija da daje preporuke kako ćeš praviti pozorište?" "Išli su i drugi, godinama, pa zato moram i ja!" - odgovara žustro poslednja među okorelim romantičarima jugoslovenskog kulturnog prostora. "Ali, dokle?" - pitam. "Dok se ne objasnimo: ko poseduje moć a ko pravo da odlučuje o vođenju jednog pozorišta - najpozvaniji među kadrovicima", "Ne čitaš "Dnevnik"? Upravo pišem o *odgovornom teatru*, o *pozorišnim (političkim) fabrikama*, o prisvajanju umetnika na strateške pregovore sa stručnim službama partije..."

¹⁸⁾ Posle raspada SFRJ glavna "scena kutija domaćeg parlamenta" postaje Srpska skupština, mada ni Narodna skupština SRJ ne obiluje s manje pofanih i uličnih događaja.

"Slušaj", kaže mi setno dugogodišnja saradnica, "samo ti piši, pisali su i drugi, pa ništa!.." Muk sa obe strane. "Znaš li bar kod koga ideš "na noge", s kim ćeš "dogovarati" o budućnosti pozorišta do koga ti je stalo?" Smeši se Borka: "Znam. I ti je znaš! Semiolog,¹⁹⁾ feminista..."

Kakav paradoks!

Lepo. Dakle, drug-ca iz komiteta zadužena za kulturu Grada je ovog puta osoba poznata kulturnoj javnosti po kompetenciji, obrazovanju. Ipak, da nije reč o Nadi Popović-Perišić,²⁰⁾ blistavoj intelektualki, jednoj od onih žena koje se ne bi postidela kultura neke svetske metropole, bilo bi manje komično zamisliti ove dve, po urbanosti i kosmopolitizmu srodne duše, kako za ovu priliku, svaka iz svoje radne pozicije, pregovara o načinu revitalizovanja jednog teatra na umoru - koji je u kolapsoidnom stanju upravo stoga što više od deceniju finansijski i stvaralački grca rad' pokroviteljstva partijskih kadrovika u pozorišnoj upravi! Kakav paradoks! Kako je teško osvestiti da entropija društva "jede" pojedinačne utopije onih koji bi da promene odnose u kulturi na jednom problemu bez kvalitativne izmene odnosa intelektualnih snaga u društvu. Ko i dokle računa sa negovanjem "uslovnog refleksa" i kod onih pozorištaraca koji sebe osećaju kao potpuno autonomne, slobodne umetničke ličnosti, sve do pokretanja nekog novog pozorišta, ili u ostvarenju koncepta promena u pozorišnom, kada konačno zatraže pomoć, konsultaciju, "dogovor" sa partijskim stručnim službama? Koliko je očite nemoći da se prevaziđe anomični karakter vlastitog egzistiranja u *dogovornoj kuluri* ove zemlje? Da li se uopšte razlikuje sudbina Perišićeve od Pavićevićeve?²¹⁾ Zar prva nije dovoljno pokazala da zna i ume kako bi bila obnaro-

¹⁹⁾ Mirjana Miočinović je prevela najznačajniju semiološku studiju o pozorištu izašlu na tlu SFRJ - "Čitanje pozorišta" An Ibersfeld, "Kultura", Beograd, 1982 (U Parizu objavljena 1979). U uvodu svoje knjige, A. I. kaže: "Smisao semiologovog posla je da pomoću raznolike semiotičke i tekstualne prakse razori vladajući diskurs, naučeni diskurs, onaj što između teksta i predstave postavlja nevidljivu pregradu sačinjenu od predrasuda, "likova" i "strasti", da razobliči i sam kod vladajuće ideologije kojoj je pozorište moćno sredstvo". (str. 7).

²⁰⁾ 1992. godine Nada Popović-Perišić postaje "gradski ministar za kulturu" u vreme prvog mandata gradonačelnice Slobodanke Gruđen. 1993. nalazi se na funkciji člana Izvršnog saveta grada Beograda.

dovana u široj javnosti kao "gradski ministar za kulturu" (bez obzira na partijski predznak) a ne stvoparno i nešarmantno "hu drug-ca zadužena za kulturu pri Predsedništvu Gradskog komiteta", odnosno, zar druga nije toliko učinila za pozorište u gradu i jugoslovenski kulturni prostor, da joj se "bez anestezije" prepusti vođenje jedne pozorišne kuće?

U celoj ovoj priči o pogubnosti *dogovornog teatra* za obe strane i one koja podržava sistem vrednosti u kulturi po meri vladjuće ideologije, i one koja stvara pozorišnu umetnost, ima i neke dodatne, metaforične veze. Naime, u domaćim pozorišnim krugovima poznato je da pozorišni intelektualci, pre svih pozorišni kritičari, već duže vremena, čitavu deceniju, pokušavaju da ublaže entropiju oko pozorišta vrednujući pozorišnu predstavu primenom semiotike.²¹⁾ Znak, označeno, označavajuće, pitanje metateksta predstave, odnos motiva sadržine (drame) i forme (režije) postaju celibatno prioritetni u pozorišnoj kritici. Semiotički instrumentarij postaje sredstvo "čistih ruku" kritičara koji na taj način pokušavaju da izbegnu zamkama entropije oko pozorišta, da imenuju njene posledice, razgraničene uzroke po vrsti i hijerarhiji. Stavljajući u prvi plan estetsku poruku predstave a minimalizirajući balast ne-estetskih pojava koje bitno određuju sve jugoslovenske predstave, bez obzira o kakvoj je "narasloj estetičnosti" u konkretnoj predstavi reč, pozorišni kritičari zavaravaju sami sebe, i obmanjuju javnost. Nimalo slučajno, talas semiološke ili, semiotičke kritike, konačno je zauzeo svoje mesto u dnevnoj štampi u vreme konačnog sloma jugoslovenskog pozorišnog prostora, krajem sedamdesetih. Da li je potrebno napomenuti da je pitanje digniteta semiotičke metode i čuvene sovjetske škole u Tartuu doživljavao

²¹⁾ Semiotičarka N. P.-P., u sezoni 93/94. ima posrednu ulogu u obnovljenoj raspravi na gradskom nivou kome bi trebalo prepustiti vođenje Beogradskog dramskog pozorišta. Ishod rasprave će biti lišen semiotičkih zaključaka, naravno. Borki Pavićević sleduje (po ko zna koji put što se tiče ovog pozorišta) zaključak An Ibersfald: "Pozorište je, više nego film, jedna aktivna praksa, čak i za samog gledaoca, praksa uključena u koncertne borbe." str. 231, nav. delo)

²²⁾ Uglavnom nespretno. Dovoljno je prelistati "Scenu" pa se uveriti koliko se poluznanja pod plaštom semiološke terminologije protura kao zaozbiljna, dubinska, naučna analiza pozorišnih ostvarenja.

otvorene kritike kad god su njeni glasoviti učenici pokušavali da konkretno umetničko delo u vlastitoj kulturi "izvade" iz konteksta kulture SSSR-a? Istinski poznavaoi uloge semiotike na istoku i zapadu dobro znaju koliko u društvenim sistemima dirigovane državne volje ima malo prostora za stvaranje apsolutno čistog neideologizirajućeg umetničkog dela.

Konzervativac iz ubeđenja

Ušućeni u kratku istoriju beščašća i manipulisanja pozorištem u ime svete ideologije, u posleratnom jugoslovenskom pozorištu, nalaze opravdanje za bežanje u semiotičku kritiku u času kad su posledice *vidmarovštine*, kao krucijalne kulturne nuspojave naše pozorišne kulture postale očigledne, i teško sakrivane. Čitavih dvadeset godina Josip Vidmar, pretplaćeni na mesto Predsednika odbora Sterijinih igara, mrsio je konce u jugoslovenskom pozorištu a da mu niko ništa nije mogao. Sve dok sam nije odlučio da se povuče. Koliko je svojim ideološkim, društvenim i ostalim uticajima (uglavnom vanpozorišne sfere), uspeo da razbuca jugoslovenski kulturni prostor, o tome još uvek nema niko da kaže i napiše. Sve što je bilo novo, drugačije, sve što se po stilu i formi izdvajalo iz jednogodišnje produkcije, nije bilo simpatično "konzervativcu iz ubeđenja", kako je to J. Vidmar u šali sam za sebe govorio. Naravno, usput, sravnjivao je sa zemljom sve ono što mu je mirisalo na jeretičke misli pozorišne avangarde šezdesetih godina. Pozorju su mogli prići tek jedanput oni koji su u svojim predstavama posumnjali u skolastičke identitete sistema, ideologije, društva. Pri tom bi dobili i neku "vanrednu nagradu" za režiju,²³⁾ i stvar bi bila stavljena "ad acta". Na Sterijinim igrama su menjani selektori, i u ponečemu se slutila potreba da se korenito izmeni odnos prema društvenoj ulozi domaće drame, režije, sveukupnog pozorišnog dizajna. No, u osnovi samo jedan arbitar je bio iznad svih pojedinačnih pokušaja selektora: budno oko J. Vidmara.

No, poslove oko daljeg prosljeđivanja nagrada na pozorišnim susretima u Novom Sadu, obavljao je nadahnuto i doslovno Dušan Popović na stranicama "Scene".

²³⁾ Misli se na predstavu "Igrajte tumor u glavi" (Dušan Jovanović) u režiji Ljubiše Ristića, za koju je Lj. R. dobio Vanrednu nagradu za režiju 1978. godine.

Tako: u najglasovitijem pozorišnom glasilu Jugoslavije, prvo ideološko pero je više od deceniju bilo ono koje je sve učinilo da se *pokrajinska kultura* nametne kao duhovni parametar čitavom jugoslovenskom kulturnom prostoru. Koliko je reditelja i pisaca sasekao Dušan Popović? Koliko je ovaj tetošeni, nadri pozorišni kritičar u crno zavio živih, novih tendencija u jugoslovenskom teatru? Čiji je kulturni kadar bio, i u ime koje ideologije je zastupao svoje pogromaške ideje? Ni o tome nema ko da piše. Ili, još niko ne sme da piše.

Višegodišnja interesna koalicija Odbora Pozorišnih igara i časopisa "Scena", dirljiv je primer tipa kulture u zemljama realnog socijalizma. O postignutim rezultatima, na planu slobode u režiji, dramaturgiji i kritici, rečito govori sadašnja situacija. Kritičari *semiotički peru pozorište*, zaboravljajući da neregularno stečena valuta tj. izdvojena estetska vrednost predstave, uvek pretila da se vrati kao bumerang u konačni "saldo", u tkivo odavno razjedenog pozorišnog organizma. Stvaraju se, stoga, sve češće megalomanske, "proestetičke" predstave, pačvorci smisla i štrpnute eklektike iz raznih kultura i pozorišta nastalih u različitim društvenim sistemima. Ovi bastardi, poslednjih nekoliko godina zaposedaju i BITEF, i sve se događa kao po nekom demonološkom planu mrzitelja Slobode, Pozorišta, i Jugoslavije.

Ergo, semiotika, ni semiotičari ne pomažu ideološki izmrcvarenoj pozorišnoj javnosti.

FAUSTOVI GOLUBOVI

Hoće li deca "dece komunizma" odgovoriti na pitanje: dokle će jugoslovenski teatar funkcionisati na "pogon državnog razloga"?

Kada je Slobodan Šnajder 1981. pisao da siže njegove drame "Hrvatski Faust" pokazuje kako teatar funkcionise na "pogon državnog razloga", misleći pri tom na zagrebačko doba 1942, kada je na predstavama Geteovog "Fausta" u HNK preuzbuđeno pljeskala onovremena, "državna" publika, upućeni u fenomen dogovornog teatra slutili su da će ovovremeni "državni razlozi" onemogućiti da se "Hrvatski Faust" odigra u istoj pozorišnoj kući. I bi tako. Ne samo iz razloga što je Šnajder otvorio "četvrti zid" endehazijskog izvođenja Geteovog "Fausta", kojim se "želeo simbolizirati povratak

Hrvatske u zajednicu kulturnih naroda Evrope". To što su kod Šnajdera, kao i u životu HNK iz 1942. neki glumci "Fausta" odbegli u partizane da bi stvarnosno proživeli faustizam kao utopiju, nije bilo nepodobnost za sistem dogovornog teatra. Ono što je konsterniralo zagrebačku "državnu" oligarhiju - političke "strukture", kulturne "kadrovike" i "pozorišnu (poštenu) inteligenciju" - nije bila ni činjenica što se u Šnajderovom komadu javlja komentar, predstava o ulozi i položaju pozorišne kulture u fašizoidnom programu jedne odbačene ideologije. Problem je bio u "duhu mesta", rekli bi arhitekti, u "zavičajnom biću" dvorane odakle je jednom, pre pedesetak godina publika u ustaškoj, dakle, nepodobnoj uniformi, zasipala cvećem proscenijum HNK.²⁴⁾

U zemlji u kojoj su mnoge istine o ratnom bezumlju neprijatelja i oslobodioca dugo skrivane, i mnoga mesta kolektivnih zločina ostala neobeležena, prirodno je da se čak i formalni pozorišni razlog, dvorane iz koje se pre četrdesetak godina aplaudiralo liku-glumcu koji je pravio pakt s đavolom da bi ovladao celim svetom, naknadno doživljava kao kulturološki fatum koji može zazvati zatomljene, neosveščene, "neukopane" motive satanerije. Nimalo slučajno, iako sasvim u duhu dogovornog teatra, "Hrvatski Faust" doživljava premijeru na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Na mestu gde je "duh" ovovremene publike bio jedino ukalkulisan kao mogući korektiv i za bivše i sadašnje Fauste, na sceni, i u dvorani teatra. Zašto ne reći da su u svemu ovome đavolski uživali oni iz redova "poštene (pozorišne) inteligencije" grada u kome se 1942. pljeskalo liku Fausta i naravno, oni u gradu Beogradu kojima je premijera Šnajderove drame bila dobrodošla za likovanje "demokratijom", socijalističkom "širinom" i tsl. I da sve bude po propozicijama dozvoljivih sloboda u jugoslovenskom pozorištu, odlazak na Sterijino pozorje 1983. proteklo je slavno po beogradsko pozorište i zagrebačkog pisca u onoj meri, koliko je isto Pozorje iskazalo zapretenih, zatomljenih motiva oko neuvršćenja u selekciju u to vreme već uveliko razvikane "Golubnjače". I to se zbilo sasvim u duhu dogovornog teatra i njegovih tehnoloških punktova, pozorišnih (političkih) fabrika.

²⁴⁾ Svršishodan komentar iz Beograda, 1993: ne znam šta se danas igra na sceni HNK (ne mogu da odem u Zagreb, ne mogu da čitam hrvatsku štampu, ne mogu da uspostavim telefonsku vezu sa zagrebačkim teatarskim ljudima).

Ubice na mestu zločina

Bura koja se podigla oko "Golubnjače" u kojoj su ogorčeni protivnici bili ponajviše oni koji nisu prstom mrdnuli da se "Hrvatski Faust" odigra na sceni zagrebačkog HNK, pospešila je otvaranje rak-rane ustrojenja pozorišnog života u Jugoslaviji: Sterijinih igara kao eminentnog susretanja domaćih pozorišnih (političkih) fabrika, Dvorane Sterijinih igara u kojoj prethodne, 1982, nije otpozdravljena predstava "Karamazovi" produkcije KPGT koja je širom zemlje izazivala preuzbuđenu publiku na opredeljenje za moguću tragičku radnju između likova u istim, pobjedničkim uniformama i istoj, vladajućoj ideologiji, prirodno, nije mogla rizikovati da reaguje na tragičku radnju dečijih likova iz "Golubnjače" čija sudbina zavisi od čeprkanja po jami punoj ljudskih kostiju, skrivenom mestu zločina od vladajuće ideologije i likova u pobjedničkim uniformama. Da li u svemu ovome ima razloga napomenuti da su iste "zatomljene" sile dogovornog teatra bile protiv "Karamazova", protiv "Golubnjače" i protiv "Hrvatskog Fausta"?

Ubica se vraća na mesto zločina u kriminalističkim žanrovima, u kulturologiji to biva ređe i samo u sistemima nepročišćene ideološke i estetičke svesti. Sterijine igre kao dugogodišnji čepetak J. Vidmara na kome su zdušno uživali samo oni koji nisu dovodili u pitanje vladajuću ideologiju i republičko-nacionalne ključeve na osnovu kojih su se dozirale "estetske vrednosti" domaće dramaturgije, razotkrile su te 1983. mnoge "zakopane" žrtve jugoslovenskog teatra. Ne samo da je postalo svima jasno da Sterijine igre ne neguju pre svega domaću dramu i ne vrednuju najvitalnije pozorištarce ove zemlje, već da ovakvo ustrojenje igara mora ostati tako i u tom državotvorno-ideološkom obliku dok je Jugoslavija zemlja "dogovorne ekonomije", "dogovornog jezika", "dogovorne filozofije"²⁵⁾ i slično. I kako to biva u opštem

²⁵⁾ 1991. godine hrvatski pozorištarci nisu došli na Sterijine igre, ni selektor Mani Gotovac, ni pozvane predstave. Pozorje se održalo, što nikog upućenog ne bi iznenadilo da se dogodilo obrnuto.

1992. godine nisu došli Slovenci, Hrvati, Makedonci, Bosanci i Hercegovci. Neki su zvanično otkazali dolazak, neki su odbili poziv. Sterijine igre su se održale na stari, oprobani način.

1993. došli su oni koji su pozvani: Srbi i Crnogorci. Iako su pristigli svi uvaženi, dugogodišnji posetioci Pozorja, festival se po duhu nije pomakao od osrednjosti, hinjenog dobrog raspoloženja i pozorišnog malostrašća.

metežu, kada ideološka kola krenu nizbrdice a jama zala i nevinih žrtvi otvori se da izlete svi Luciferovi Ditikoni u formi "ptice sa zelenim vratom" golubinji vesnici nemira budućnosti koja je davno počela mnogi su se apologeti spomenutih predstava zaodenuli tuđom žrtvenošću kao vlastitim tragičkim opredeljenjem.²⁶⁾

Dojučerašnji kritikanti svega postojećeg osim komunističkog pogleda na svet, posle uspešne odbrane "Golubnjače" postali su trubači nacionalne istoriografije pravog reda i naslova. Kakav ideološki pad, kakav "duhovni uzlet"! O tome će se jednom drame pisati, a igrati upravo na mestima gde su nevine žrtve pale koje su poslužile i ideologiji, i njenim kvazi napadačima za šićardžijsku karijeru. U tome će biti kao u svakoj živoj, stvarnosnoj tragediji i zma komičnog, onoliko da se deca koja upravo odrastaju ne iznenade ako među gledaocima bude i onih koji su branili Sterijine igre pred ulazak Radeta Šerbedžije i Miodraga Krivokapića u kostimskim, vojničkim uniformama pobednika predstave "Karamazovi". Onako stare i onemoćale, ko će pitati za prohujalu karijeru velikih jugoslovenskih pozorišnih kritičara?

Beleg "razbijene crkve"

"Rado sjedim poput trave i crvenog maka na razbijenim crkvama" - citirao je Ničeovog Zaratustru Slobodan Šnajder kao moto svog eseja o Faust-kompleksu narečene 1981. godine. Danas, posle svega što se izdešavalo na Sterijinim igrama, i onoga što nam presna pozorišna stvarnost pruža, vidno je da zgrada SNP-a, njena dvorana i njena scena, nosi beleg "razbijene crkve". Kako odstraniti nečastive, neslobodne, policijske duhove s ovog pozorišnog hrama u vreme odvijanja Jugoslovenskih pozorišnih igara? Pre svega pobuniti se protiv instrumentarijuma dogovornog teatra i negovanja političkih (pozorišnih) saveta i odbora, izbora selektora po ključu, dogovornih okruglih stolova, dogovornih televizijskih

²⁶⁾ Komentar iz pozicije nerazrušenog jugoslovenskog grada (Beograda), oktobra 1993: drame o jamama punih leševa civilnog stanovništva čekaju svoje "aktuelne dramatičare" iz svih regiona gde je besneo rat 1991/92/93. Pisaće ih Srbi, Hrvati, Muslimani. Ko još?... Sva je prilika da će "aktuelni dramatičari" svojih nacija izumeti, u oštroj konkurenciji, novi (svetski) žanr: "jamaška drama"

hronika, najmljenih nacionalnih huškača i negovanih staljinista. Upućeni u ove "kozmetičko-ekološke" probleme života i rada Sterijinih igara primetiće, s razlogom, zlobno: a šta učiniti s MES-om?²⁷⁾ Zar i tamo ne žare i ne pale isti ljudi, ista vrsta poštene (pozorišne) inteligencije? Oni koji više obraza nemaju, dodaće da pozorišni "bermudski trougao" nije dobru deceniju skrivan od javnosti: Zagreb-Sarajevo-Noví Sad radi punom parom od strane pozorišnih inteligenata, ponajviše iz redova onih "semiotičke provinijencije", no, ništa manje i formacije dogmatskih, socijalističkih "fenomenologa". Klonirani semiolozi pod plaštom traganja za smislom "estetske poruke" predstave, skrivaju onoga koji "sjedi poput trave i crvenog maka" na ideološki istimarenom organizmu jugoslovenskog pozorišta. Raspamećeni "fenomenolozi" dolivaju ulje na tu đavolsku rabotu bukóm i vikóm da su sva deca "dece revolucije" - kao prava oportuna kopilad sistema i ideologije - pokvarila naše pozorište insistiranjem na raščišćavanju vere u neprikosnovenost života i rada svih (komunističkih) očeva. Kao sva kopilad,²⁸⁾ i ova u pozorištu, zaštitu od grubosti sveta i nadu u emancipaciju, priklonila su negovanju i stvaranju jugoslovenskog pozorišnog prostora bez obzira na republičke, nacionalne, rasne, i preostale očinsko-ideološke razlike. Njima, koji su proteklih dvadeset godina utrošili da dokažu da Sloboda započinje onog časa kada Pozorište govori o vlastitim utopijama, zabludama i zločinstvima, u divinjoovskom smislu reči, predstoji logičan odgovor na pitanje dokle će jugoslovenski teatar funkcionisati na "pogon državnog razloga"?

TRIBINE I BARIKADE

Ili: forma ne garantuje slobodu, samo je uslovljava

Posle onog petparačkog skandalčića na Sterijinim igrama 1988. kada su ondašnji predsednik Glavnog odbora Igara (K. Čašule) i jedan od tadašnjih čelnika Pokrajine (Ž. Berisavljević) negodovali zbog lošeg smeštaja na klupe, koje su bile postavljene na pozornici SNP na traženje autora predstave "Crna rupa" Dramskog teatra

²⁷⁾ MES-a nema dve godine, od početka rata na tlu bivše Bosne i Hercegovine.

²⁸⁾ Maja 1988. predala sam dramu "Kopile" (1948-1968) subotičkom Narodnom pozorištu Népszínház o "vlastitim utopijama, zabludama i zločinstvima" u dedinjskom getu.

iz Skoplja, odmah je izglasana nadaleko čuvena odluka Glavnog odbora Sterijinih igara o zabrani uvrščivanja u zvaničnu konkurenciju predstava koje potražuju uslove izvođenja mimo onih koje pruža scena-kutija. Rečju, stavljen je dekret na one predstave koje ne zadovoljavaju kanone italijanske scene u kojoj se glumci nalaze isključivo na pozornici, a gledaoci samo i neopozivo u dvorani, na svojim uredno označenim foteljama. Ovaj dekret važi do današnjeg dana iako se u međuvremenu promenio predsedavajući, došao novi selektor a Jugoslovenske pozorišne igre izgubile konačno svaki jugoslovenski značaj za neskrivene aspiracije republičko-državnih pozorišnih sredina. Za one kojima je još do Jugoslavije i dostojanstva Sterijinih igara, to je sasvim logičan epilog odnosa snaga kulturokratije koja deluje u skladu s pozorišnim reformama XVIII veka i potreba stvaralaca da bar premeštanjem rampe s proscenijuma na središnji prostor glumačke igre, odnosno, premeštanjem predstave na otvoreno, izvan scene-kutije, ožive teatar s kraja XX veka.

Neki važni datumi

Poznavaoci istorije pozorišta lako će se opsetiti važnih datuma XVIII veka kada je "klupsko pitanje" u pozorišnom životu Francuske i Engleske tog doba postajalo nezaobilazno i nimalo formalne prirode. Na Volterovo insistiranje, 1759-e, uklonjene su klupe s pozornice Francuske komedije za imućnije gledaoce, a 1763. slavni glumac Garik u Londonu, oponašajući Voltera, uklanja famozne klupe s pozornice Drari Lejna. U novoj zgradi Francuske komedije 1782. ponovo klupe ulaze u prostor glumačke igre, s tim što ih sada ima i u parteru, mestu gde je publika oduvek stajala. Dakle, u XVIII veku povlašćeni građani i uvažavani obožavaoci pozorišta borili su se oko glumačkog prostora za igru, i nisu im smetale ni gužve oko njihovih toaleta ni uvek neočekivane reakcije glumaca na njihovo blisko, telesno prisustvo. Ali, takva komunikacija s građanstvom je smetala glumcima, pogotovo onima koji nisu igrali u Francuskoj komediji koja je imala privilegovano pravo na prikazivanje komada koji su podržavali monarhiju, državu. Glumci u ostalim, bulevarskim pozorištima su glumili tako da su tokom predstave bili odvojeni od publike izvesnom "prozimom tkaninom". I kako s pravom

primećuje Divinjo, u času kada je pala Bastilja na jednoj od takvih scena jedan glumac je mačem proburazio, prosekao tu "prozirnu tkaninu" i viknuo mimo dogovorenog teksta "Živela sloboda!" Neposredno posle toga, francuska Narodna skupština je donela odluku o slobodnom osnivanju pozorišta. Teatar na "pogon državnog razloga" je time pao, postulati dogovornog teatra povlašćenog sloja države i pozorišne birokratije su izbirisani ukazom Republike: "Svaki građanin moći će da podigne pozornicu na javnom mestu i da na njoj prikazuje komade svake vrste, ukoliko je, pre nego što je podigne, dao opštinskim vlastima dotičnog mesta izjavu o toj svojoj nameri". Elem, "klupe" i "prozirne tkanine" su očas ušle u fundus teatralija istorije.

Naši građani nemaju pravo da podignu pozornicu na javnom mestu.²⁹⁾ Ali, zato imamo zadužene građane, političke kadrovice, provereno uljudne estetičare, rafinirane sociologe pozorišta, dežurne semiologe i vredne fenomenologe kojima je održavanje reda u državi prva i osnovna potreba. Kad se ne može izmeniti država, odnos snaga u kulturi i izdejstvovati sloboda da "svaki građanin podigne pozornicu na javnom mestu", onda nema druge do izmišljati sve nove i gluplje dekrete za očuvanje građanskog mira ovovremenih visoko uvažanih ljudi kulture, politike. Od toga šta se, ko i kako igra na sceni biva važnije kako ko sedi i pod kakvim "otežanim" okolnostima prati pozorišnu predstavu(!). Dogovorni teatar ne trpi nered u hijerarhiji: prvo oni koji procenjuju, pa oni koji stvaraju. Nije leta Gospodnjeg 1988. Kole Čašule bio besan što neudobno prati konkretnu predstavu. Razlog zabrinutosti za takva neregularna ponašanja u pozorištu, gde je scena-kutija simbol izdvojenog, izmišljenog, nerealističkog sveta glumačke zbilje, jeste što ona škode upravo onima koji iz prvih redova, povlašćeno učestvuju u zbivanju na toj sceni onoliko koliko hoće i žele, i duhom, i fizičkim prisustvom. Jer, kad ti se mota glumac kraj nogu u dogovornom teatru to ne znači ništa drugo do da je blizu vreme za izmenu snaga. O tome su proteklih dvadesetak godina poklonici

²⁹⁾ Decembra 1991. godine osnovano je prvo privatno pozorište u Beogradu "Preduzeće za pozorišne poslove" (osnivači Ljuba Tadić i Rade Šerbedžija), trajalo je nepunih godinu dana.

1993. pojavilo se više privatnih inicijativa za osnivanje privatnih pozorišta (scena "Histrion", scena "Kult", scena "Prostor")

jugoslovenskog pozorišnog prostora prosuli onoliko mastila koliko su pojedini stvaraoci iste opcije učinili na detroniziranju "sceno-kutijskog" sindroma.³⁰⁾

Dobro očešljana pudlica

Ali, kako nas uči istorija pozorišta, nikad se pozorištarci nisu lako domagali željnih sloboda, niti su sva upotrebljena sredstva na izmeni snaga teatar-država donela rezultat. Šta su reditelji predstava na otvorenom, teatarski neformalnom prostoru učinili time što su na svoje klupe, odnosno, tribine namestili i one koji kolo vode u dogovornom teatru? Prvo su ih optuživali da kopiraju strane, zapadne uticaje, da loše oponašaju slavne bitefske predstave, da krše javni red i mir, da starci i deca ne mogu zastati u blizini mesta gde se odvija predstava, a potom kada je produkcija izvesnog reditelja ili grupe pozorišnih istomišljenika uspela da privuče široku publiku za teatar koji ostvaruje blisku komunikaciju gledalac-glumac, počele su hajke otvorene i prikrivene da pitanje prevazilaženja rampe ne dođe konačno u žižu interesa, i gledalaca i stvaralaca. Tek potom su kadrovici pozorišnih (političkih) fabrika počeli istrajno da vrše pritiske na reditelje u svojim teatrima u smislu čišćenja repertoara od ideja koje direktno dovode u pitanje kulturnu oligarhiju. "Živela sloboda" se tako lako može očekivati na neformalnom prostoru, izvan italijanske scene, s pravom su zabrinuti svi oni koji bi da pozorište drže kao pudlicu dobro očešljanu i istimarenu za akrobatske igrarije, koja ne ujeda sve dok joj je udobno i čisto oko šapa.

Ima utopije u pretpostavci reditelja koji se klone pozorišnih dvorana kao kolektivnih mesta zločina onih pozorištaraca koji su hteli da oslobode svoje mesto za igru od kontrole države. Neki su time hteli da zamene potrebu za barikadama, pa su spomenute klupe iz XVIII veka unapredili u tribine "glasnosti" etike i estetike koje potiču publiku na povike tipa "Živela sloboda!" O tome će jednom biti ispisane ode, dotle su dežurni kadrovici uspeli ponegde, kao na Sterijinim igrama da ukinu čak

³⁰⁾ 1992. godine izašla je knjiga Ričarda Šeknera "Ka postmodernom pozorištu" koju su priredile i prevele Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić. Konačno će neki lažni bitefoidi spoznati razliku između pozorišta grada, kvarta, ulice i Rusoovog pozorišta "na otvorenom".

primisao za neko drugo pozorište osim regularnog služenja kanonima scene-kutije. Možda zato oni, koji su zapravo hteli s barikada da se bore sa silama birokratije društva - režiraju sada opere.

Za to vreme, dok se iščekuje gde će se i kad obnarodovati da "svaki građanin ima pravo da podigne pozornicu na javnom mestu" - dok se igra opera u nekoj od scena-kutija ili glumi na otvorenom, neposredno uz one koji mogu viknuti "Živela sloboda" - domišljati reditelji dogovornog teatra zaposedaju sve letnje festivale, režirajući sve u šesnaest na otvorenom svoje sceno-kutijske inscenacije, lažirajući time i liturgijsku dramu, i Glob, ulična pozorišta svih prerevolucionarnih vremena, sve do ritualnog teatra XX veka. Ima li ikakve razlike u produkciji Dubrovačkih letnjih igara, do one festivala grada Splita, pozorišne Budve? Nema: forma ne garantuje slobodu, promenu, ona je samo uslovljena.

POLITIKA KAO SUDBINA

Oni kojima je bilo sumnjivo da alternativci traže išta više od gole ledine, pozajmljene tehnike i reklame medija, proterali su "Novu osećajnost" iz Skadarlije i KPFT iz Knez Mihailove. Od svega ostala je nada - u raspad sistema pozorišnih (političkih) fabrika

Za pariski maj 1968. posebno je bilo karakteristično vraćanje starim oblicima proizvodnje. Umesto da izvrše agitaciju na radnike neke moderne ofset štamparije, studenti su svoje plakate štampali presom na Ecole des Beaux Artes. Poetične parole ispisivane su rukom: šablioni bi doduše omogućili njihovo masovno širenje, ali bi povredili stvaralačku maštu svojih autora. Stvaralački ispravno posezanje za najnaprednijim medijima izostalo je: pobunjenici nisu zauzeli radio-stanice, nego tradicionalno pozorište "Odeon."³¹⁾

³¹⁾ Junski studentski protest '92. nije mnogo odmakao od tehnoloških moći beogradskih junskih protesta studenata iz 1968. godine. Iako su na televizijskom kanalu "Studija B" imali svoju polučasovnu emisiju (kasno na noć), štrajkači nisu pokazali odveć smelosti da zauzmu vitalne centre moći (korziranje kraj "TV bastilje" Takovskom ulicom bila je pomoć SPO-u i Vuku Draškoviću, sami studenti nisu se pretrgli u vlastitoj akciji za osvajanje medija vladajuće stranke; godilo im je da ih podržavaju nevladini mediji - B-92, Studio B, pri kraju protesta i TV "Politika").

Kome još proročanski deluju reči Hansa Magnusa Encensbergera? Pozorišnim ljudima ove zemlje, svakako ne. A ni eventualnim studentskim pobunjenicima. Sistem dogovornog teatra sa svojim ideološkim silama teže, razgradio je i ono malo mita oko pozorišnih kuća koje su one ili unele iz stare Jugoslavije (poput narodnih, nacionalnih pozorišta), ili stekle tokom šezdesetih godina, u prvom ekonomskom i kulturnom otvaranju prema svetu (repertoar "Beogradskog dramskog pozorišta", stvaranje Ateljea 212 i tsl.). Šezdesetih godina startuje na velika jugoslovenska vrata i pozorišna alternativa koja se uglavnom rastapa i gubi usred velikog trenda političke kulturokratije. Od ljubljanske "Pekarne" preko zagrebačke "Kugle glumišta" do beogradske "Nove osećajnosti". Iako su neke od alternativnih grupa završavale svoj vek i iz razloga prevazilaženja stila i načina pozorišne komunikacije s publikom, rađanje naredne generacije alternativaca iz okrilja alternativne matice (kako to u progresiji vitalne alternative postoji kao podrazumevajući pokretački, kulturološki nukleus) svelo se širom zemlje na izdanke koji su vrlo brzo neotporni venuli. Batrganje "Kugla glumišta" među starim i novim pozorišnim (političkim) fabrikama i trpljenje od njihovih dežurnih kritičara, primer je bez presedana. Treća generacija "Kugla glumišta" (kako to oni sami za sebe kažu), još uvek radi sa Damirom Bartolom kao vođom. Njegova nevinost u poslu, kojim je zapanjio domaću javnost pre skoro dvadeset godina, još uvek nalazi pokriće da stvara pozorište od štapa i kanapa. U poslednje vreme vezuje se za produkciju subotičkog Narodnog pozorišta. U tome ima neke "tajne veze" s protagonistima KPGT-a u ovoj pozorištu, ali i svesti da jedino institucija u ovoj kulturi obezbeđuje nominalni dignitet bilo kakvom pozorišnom, pa i avangardnom radu.

Poražena pozorišna gerila

Omaške alternative su, naravno, ponajviše u proceni kako doznačiti posebnost a zadobiti slavu i čast javnosti. Jugoslovenski alternativci ne boluju od sujete (s retkim izuzecima) ništa manje od institucionalizovanih umetnika dogovornog teatra. Naprotiv, u represivnom sistemu pozorišne kulture alternativa tim više biva iritirana da se dočepa fanfara publiciteta, što u praksi ne znači ni manje ni više do kolaboriranje s tekućom praksom dogovorne

ekonomije i politike. Primer "Nove osećajnosti" poučan je za istraživanje moći alternative u jugoslovenskom tipu socijalističke kulture. Uletanje u famoznu beogradsku pivaru uz usmenu dozvolu tekućih gradskih političara s početka osamdesetih, s tim da se naknadno srede papiri za rad pod izlikom da ova grupa pozorištaraca zaslužuje svoje pozorišno mesto pod kapom nebeskom, činilo se prirodnim domaćoj pozorišnoj gerili. I šta se desilo? Za sve vreme petogodišnjeg delovanja, ne samo da nisu sređeni papiri za useljenje ovoj pred sudom ozakonjenoj trajnoj radnoj zajednici, već je ulazak "Nove osećajnosti" u odavno napuštenu skadarlijsku pivaru otvorio ključni problem vlasništva nad sredstvima za proizvodnju dogovorne ekonomije, privrede, u ovom slučaju miksovane s dogovornom kulturom. Skadarlijska pivara nije (bila) ničija, a i jeste (ostala) nečija. U opštini Stari grad, kojoj pripada u nadležnost Vajfertovo zdanje na tri sprata, do danas vam ne mogu pouzdano reći da li odavno istekli ugovor obližnje fabrike piva ima ikakve važnosti za utvrđivanje njenog pravog vlasnika. Alternativci "Nove osećajnosti" su izgubili pola svog radnog vremena u potrazi za ozakonjenjem mesta u kome se odvijala njihova pozorišna delatnost. Oni koji su im usmeno obećali da će se sve lako srediti, pogotovu kad grad i šira kulturna javnost shvate ulogu njihovog pozorišnog pregnuća, nisu ništa mogli konkretno da učine u davno isprepletanoj mreži bezakonja oko Pivare, posedničkih movita SIZ-a Skadarlije i nejasnih stavova opštine Stari grad. Tako je "Nova osećajnost" radila i pokušavala da opstane usred "stare" osećajnosti dogovorne ekonomije i kulture. U tome je bilo utopije gerilskog načina mišljenja, po onome: ako su nam očevi oslobađali ovu zemlju od zelenaša i kapitalističkih zarobljivača, mi ćemo ući i zaposesti ono što nam pripada, što nije ničije, i što čeka prave, "nove" vlasnike. Utopija, koju su članovi "Nove osećajnosti" progurali svako na svoj način pojedinačno, i sa različitim zaključkom o vrednosti ovako uložene energije. Neki od njih ni danas ne priznaju da su kolaborirali s mecenama društva, s ljudima koji nisu prstom makli da bitno izmene odnose snaga u obližnjim pozorišnim (političkim) fabrikama, kao ni zastrašujuću tehnologiju dogovorne kulture. O tome će jednog dana pisati oni rođeni 1968. godine.

Ko je ubio jugoslovensku alternativu

Pozorišna sudbina pod paskom tekuće dogovorne politike, okrnula je i članove KPGT-a. U vreme dok je "Nova osećajnost" pokušavala nemoguće oko registracije mesta za pozorišnu igru, slično su prolazila i nadanja KPGT-a da će konačno steći pravo na svoj pozorišni prostor u gradu kome su doneli toliko pozorišnih zadovoljstava i vere u vitalnost jugoslovenskog kulturnog prostora. Sve je ispalo drugačije. Dotadašnje mesto gde su igrali svoje predstave, Studentski kulturni centar, pretvorio se 1984. konačno u poligon pozorišnog politikanstva, onoga što su današnji ekskluzivni protagonisti "medijskog rata" u to vreme prozvali "političkim pozorištem". Posle premijere predstave "Politika kao sudbina" 4. aprila 1984. bilo je jasno da pozorišna produkcija ovog centra za kulturu studenata staje u službu dogovorne politike, u trenutno modnom trendu memoarsko-biografskih predanja zaslužanih političara, umetnika i filozofa. Tragičkoj krivici, predmetu dramske radnje svih predstava KPGT-a, u ovim, "novim" predstavama SKC-a nije bilo mesta. Kako bi i bilo kada je osnovni ton u publici ovog zdanja davao onaj sloj svrgnute politokratije koji se posle rata regrutovao u policijske i vojno-obaveštajne službe. Kada je drug Kopinič ušao na vrata SKC-a povodom razgovora o njegovim memoarima, i poslednjem šesetosmašu je bilo jasno da valja stvari pokupiti. Oni koji su ostali, logično, pravili su nadalje političku karijeru putem "razotkrivanja" tajni koje su stvorile dogovornu politiku. Od toga, razumljivo, ni kulturi ni pozorištu nema koristi, osim apologetima "političkog pozorišta": oni se služe istim sredstvima, nepogrešivi su i autoritarni kao posleratni protagonisti javnog života. Rečju, danas su "relevantni" za pitanja nacional-politokratije zdušno, koliko juče žestoki borci postojanja same imenice "nacija".³²⁾

Članovi KPGT-a su te 1984. orvelovske godine po svoje opstojanje u Beogradu, pokušali da registruju prostor u Knez Mihailovoj 46, tamo gde su tog leta pravili "Godo fest". S pravom su računali da gradske i republičke vlasti pokažu minimum konkretnog priznanja za njihov dugogodišnji jugoslovenski kulturni program, na šta su

³²⁾ Milorad Vučelić, jedan od direktora SKC-a, danas je direktor TV Srbije.

se tadašnje političke strukture Grada i Republike itekako pozivale. Ništa od toga nije bilo. KPGT je bio dobar dogovornoj kulturi dok je delovao bez svog "zemljišnog" parčeta Jugoslavije. Onog časa kada se javila mogućnost da se registruje kao trajna pozorišna zajednica sa mestom za igru, telefonom, strujom i vodom, stvar je proglašena opasnom, neprimerenom duhu kulture pozorišnih (političkih) fabrika. Oni koji su proterali "Novu osećajnost" iz Skadarlije, proterali su i KPGT iz Knez Mihailove: malo je reći da je to činila ista opštinska služba. Činili su to pre svega oni kojima je bilo sumnjivo da alternativci potražuju išta više od gole ledine, pozajmljene tehnike i bombastične reklame medija kojima vladaju snage iste, dogovorne kulture.

Politika kao sudbina navela je neke od članova KPGT-a³³⁾ i "Nove osećajnosti" (neki su članovi obe asocijacije) da "zauzmu tradicionalno pozorište" usred konkretne mašinerije kako bi odatle pokazali, šta treba menjati u kulturi, politici, pozorištu. Ima u tome utopije o kojoj govori Encensberger, ukoliko je važno istaći da je reč o pozorištarcima koji su imali svoju, domaću 1968. Optika stvari se menja utoliko što su punih petnaest godina ovi ljudi pokušavali da zaobiđu "tradicionalna mesta" politike i kulture. Ulazak u subotičko Narodno pozorište, i promene koje su tamo učinili, koštao ih je i košta, koliko i pre dvadeset godina, vere da će pobediti estetika i ideja jedinstvenog kulturnog prostora ove države. Ostalo je - nada. U raspadanje sistema pozorišnih (političkih) fabrika.

Beograd, oktobra 1993.

³³⁾ 1992. godine KPGT otvara scenu u Nišu, a u vreme BITEF-a 1993. otvorena je scena u Beogradu.