

КУЛТУРА ПОЛИСА
УДК 32:792
ПНР

ДЕЈАНА ПРЉАТ
Академија уметности БК
Београд

ПОЛИТИКА И ПОЗОРИШТЕ

Сажетак: У раду смо настојали да прикажемо позоришни живот Београда у периоду од 1945. до 1980. године, утицај које су на формирање позоришних репертоара имале политичке одлуке, као и утицај који је дневна политика имала на домаће драмско стваралаштво. Могло би се рећи да су у проучаваном периоду позоришта у Београду у великој мери одсликавала сва политичка превирања у земљи.

Кључне речи: позоришни репертоар, српско драмско стваралаштво, културна политика, држава, политика

После Другог светског рата нова власт исказује појачано занимање за театар. Разлог највероватније лежи у чињеници да позориште тумачи писану реч, а како је приметио Бернард Шо, има педесет начина да се каже Да, и пет стотина да се каже Не, али само по један да се они напишу. Тако је позоришту додељена васпитна улога. Тежиште је стављано на идеолошку ликвидацију остатака затечених из Краљевине Југославије и величање новог друштва, па је, у том првом послератном периоду, извођена пре свега савремена домаћа драма. „Тиме су реализам и социјална литература одређени да буду основе репертоарске политике новог позоришта како би се уз њихове сцене могле да везу што шире народне масе са крајњим циљем да се тако извуку из заосталости у усмере ка новим и жељеним идеалима” (Волк, 1990: 18).

ДЕЈАНА ПРЉАТ

Домаћи драмски писци били су, на неки начин, присиљени да пишу у духу социјалистичког реализма, а како није било довољно таквих драма, постављане су наменски писане једночинке и скечеве са ратним темама, па се прва поратна деценија српске драмске књижевности сматра периодом који није обележен уметнички значајнијим остварењима. Док српски роман, сматра Селенић, управо у овој деценији доживљава велики процват („На Дрини ћуприја”, „Травничка хроника”, „Далеко је сунце”, „Песма”, „Корени”, „Раскид”), док се појављује неколико изузетних приповедача (Бранко Ћопић, Антоније Исаковић, Миодраг Булатовић), нових критичара (Борислав Михајловић Михиз, Зоран Мишић) и нових песника (Миодраг Павловић, Васко Попа, Стеван Раичковић), драма остаје потпуно безначајан род књижевности (Селенић 1977: 17-18).

Осим тога, овај период означен је и као период који је био изузетно сиромашан драмским стваралаштвом. „Десетак драма, десетак једночинки и толико комедија за дванаест година свакако се може сматрати оскудном жетвом. Карактеристично је за овај период и то да се у њему, осим неколико плодних хумориста, готово ниједан писац не јавља са више од два драмска текста” (Селенић 1977: 8-9). Прекретницу у домаћем драмском стваралаштву чинила је драма 'Небески одред' Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, јер је „негирала социјалистички реализам, ревитализовала реализам и храбро отворила расправу о моралности и природи људској” (Марјановић 1977: 161).

На репертоарима београдских позоришта у првом поратном периоду могла су се наћи и дела домаћих аутора ранијих генерација (Ј. С. Поповића, Б. Нушића, Б. Станковића, К. Трифковића, Р. Домановића), која су у доброј мери привлачила публику, док су дела светске драматургије била у великој мери запостављена, јер нису била погодна за објашњавање актуелне политичке ситуације. Ни у „античким моралним нормама, узорима и симболима савременог театар није увек могао да пронађе оно што би се могло везивати за одређену ситуацију и асоцијацијама обезбеђивати жељено деловање” (Волк, 1978: 529).

Изузетак су чинила дела совјетских аутора, која су у позориштима НР Србије до 1949. године чинила готово једну трећину

репертоара, а и поред тога захтев КПЈ био је да број се тај број још повећа, па су постављане и драме совјетских аутора које нису имале високе уметничке квалитете (Димић 1988: 180), а присутни су били и руски класици попут Гогоља, Чехова, Тургенјева, Островског. „У односу на свет, српска послератна драма више од једне деценије не комуницира са идејама и кретањима у драмској литератури других земаља. Потпуно глува за сијасет малих револуција које су потресале драму и театар између два рата, као и за савремена кретања у позоришној мисли - за егзистенцијалистичку драму и за коришћење мита у сврху проблематизовања савремености (Сартр, Ками, Ануј, Жироду), за покушаје приближавања језика поетске драме дневном говору данашњице (Елиот, Фрај), за продубљени реалистички психологизам (Вилијамс, Милер), за Брехтову антиаристотеловску интервенцију – српска драма остала је затворена у своје скучене, често полу – аматерске, оквире догматског априоризма” (Селенић 1977: 18).

Сукоб са ИБ-ом условљава радикални заокрет у идеолошкој сфери, а промене у политици брзо су се одразиле и на позоришни живот. Дела совјетских аутора замењена су делима западних аутора, а настаје и повољнија клима за развој домаћег стваралаштва. На репертоаре се у великој мери враћају дела домаћих аутора која су у претходном периоду скидана као неактуелна, враћана су и класична драмска дела, а у великој мери су заступљена и дела савремених западних стваралаца (Брехт, Јонеско, Осборн, Шо и други). „То су биле године када је владајућа идеологија, дискретно али доследно, почела да подржава модерне тенденције у свим уметностима. Реч је о оној уметности која је „изнад” проблема што их је живот наметао и која није била критичка према појавама у савременом друштву” (Марјановић 1977: 170). Паралелно с овим процесом почињу гостовања западних позоришта у Београду, као и учествовања наших позоришта на западним фестивалима.

Међу првим београдским позориштима које је поставило дела савремених западних аутора на сцену, било је Београдско драмско позориште. Реч је о делима Артура Милера, Тенесија Вилијамса, Џона Осборна и других. Међутим, дела савремене светске драматургије која нису ширила оптимизам и даље нису била

пожељна. Тако је комад Сајмуела Бекета „Чекајући Годоа”, управо из тих разлога, скинут са репертоара Београдског драмског позоришта 1954. године (Пашић: 1986).

После забране ове представе почело је ново раздобље у позоришном животу Београда. „Редитељ и глумци ове представе, младалачком упорношћу и стицајем срећних околности, успели су да је прикажу на сцени новооснованог позоришта Атеље 212 у Београду (1956) на малој сцени у згради листа ‘Борба’. Била је пробијена естетска баријера и власт је присиљена да се помири с одређеном мером уметничке слободе, под условом да се не прелазе политичке међе (било је то прво Бекетово драмско дело изведено на сценама Источне Европе)” (Марјановић 1977:141).

До краја ове деценије Атеље 212 је на свој репертоар поставило приличан број дела савремене светске драматургије, међу којима су била и дела Ж. П. Сартра, Е. Јонеска, А. Камија, док од оснивања БИТЕФ-а 1967. године, па до краја посматраног периода, ово позориште негује, пре свега, националну драму. Југословенско драмско позориште и даље је било окренуто делима домаће и светске драматургије „проверене вредности”, а Народно позориште наставило је да приказује домаће и светске класике. Другим речима, готово сва београдска позориште у другој послератној деценији, на своје репертоаре постављају дела националне драматургије.

У овом раздобљу Селенић уочава два основна правца развоја домаће драматургије. У прву групу сврстава Мирослава Беловића, Јована Ћирилова, Вука Вуча и друге, који, мада су начинили извесно померање од класичног реалистичког израза, ипак остају верни основним конвенцијама овога правца. У други правац, који је према Селенићу много значајнији за развој домаће драме, који сачињавају комади превасходно интелектуалних настојања, он сврстава Миодрага Павловића, Јована Христића, Велимира Лукића и Борислава Михајловића Михиза (Селенић 1977: 28).

Селенић посебно указује на значај комедије у овом периоду, у којој, такође, препознаје два правца. Један правац био је утемељен на Нушићевом драмском стваралаштву, пре свега забављачког карактера, чији су најизразитији представници Радивоје Лола Ђукић, Жика Живуловић Серафим и Новак Новак, и други пра-

вац, по Селенићу много значајнији део савремене српске комедије, представљају сатире. Најизразитије представнике овог правца Селенић види у Дарку Татићу, Душану Макавејеву, Раши Попову, Вуку Бабићу, Љубомиру Драшкићу, Дејану Ђурковићу, Слободану Новаковићу и Бори Ољачићу, као и у Влади Булатовићу Вибу, Брани Црнчевићу, Душку Радовићу, Матији Бећковићу, Бори Ћосићу, Александру Поповићу, Миловану Витезовићу (Селенић 1977: 56-58).

Представом Драгослава Михаиловића „Кад су цветале тикве” у Југословенском драмском позоришту, 1969. године, „у српској драмској књижевности завршило се раздобље у којем су доминирали драматичари, који су, езоповским језиком и алегоријским метафорама, критички разматрали проблеме југословенског друштва (Јован Христић, Велимир Лукић). Основна особеност прве Михаиловићеве драме било је проницљиво и веродостојно посматрање живота, чиме је премошћена несагласност која је у српским драмским делима постојала између сцене живота и позоришне сцене” (Марјановић 1977: 223). Представа је скинута са репертоара из политичких разлога, а последице су сносили и писац и редитељ и само позориште.

Нову прекретницу у српском послератном драмском стваралаштву чине драме Александра Поповића, који је, сматра Селенић, најаутентичнија и најснажнија личност послератне српске драмске књижевности. Посебност Поповићеве драме свакако чине радикално доведене у питање основне нормативне претпоставке аристотеловске драматургије. „Аристотел, драмски учитељ у чије се постулате два миленијума није сумњало, распоређује шест делова драме на следећи начин: на прво место ставља причу, на друго карактере, на треће мисли, на четврто говор, на пето и шесто музичку композицију и позоришни апарат. Од приче и карактера у драмама Александра Поповића није остало готово ништа, мисао као семантички укроћена рефлексивност, логички постављени концепт, појављује се само у виду сопственог извитоперења. Два најмање цењена драмска елемента, музичка композиција и позоришни апарат, на нови начин схваћени, постају веома важни, али уистину прави инструмент Поповићевог изражавања... јесте језик који наметљиво, дрско преузима готово све драмске пре-

рогативе под своју контролу... не одређује лик којим ће језиком говорити, већ језик одређује какав ће лик из њега настати” (Селенић 1977: 59-60).

Александар Поповић је својим драмама извршио огроман утицај на низ драмских писаца који су се појавили после њега. Поред Поповића, најзначајнији представници овог периода, сматра Селенић, били су Душан Ковачевић и Љубомир Симовић. „Карактеристичан је однос Ковачевића према фабули. У једној равни, фабуле његових драма строго се придржавају јединства радње и логично излажу причу која има почетак, средину и крај... Реалистички привид, међутим, малим али енергичним интервенцијама, Ковачевић свесно нарушава тако што један детаљ или групу података бурлескно подигне на ниво фантастичног или апсурдног” (Селенић 1977: 65-66).

Ово раздобље обележили су и други драмски писци, попут Борислава Пекића, Радомира Путника, Миодрага Ђукића, Весне Јанковић, Миленка Вучетића итд. За овај период карактеристична је и изузетна популарност монодраме, коју Селенић објашњава несрећеним приликама у нашим позориштима, где се као један од излаза види рад са једним глумцем. Примера има много, као што су 'Чеговић' Драгана Ускоковића, 'Живео живот Тола Манојловић' Моме Димића итд.

За крај смо оставили интересантан податак да је у првом поратном периоду, који је обележио оскудан позоришни репертоар и изразито низак уметнички квалитет домаћег драмског стваралаштва, посета позориштима била велика, док је касније, када је квалитет домаћег драмског стваралаштва достигао висок естетски ниво, када су се на репертоарима налазила најразноврснија дела светске драмске баштине и када је дошло до хиперпродукције позоришних представа, посета позориштима знатно опала (Немањић 1991).

Могло би се закључити да је домаће драмско стваралаштво у проучаваном периоду доживљавало велике успоне и падове, а да су те осцилације биле у тесној вези са политичким, и то пре свега спољно политичким одлукама. Како је утицај државне политике био подједнако изражен и када су у питању била дела страних аутора, позоришна сцена у проучаваном периоду била поуздан показатељ политичких осцилација земље.

Литература:

- Димић, Љубодраг (1988): *Агитпроп култура*, Рад, Београд.
- Марјановић, Петар (1977): *Српски драмски писци XX столећа*, Матица Српска, Нови Сад, Академија уметности, Београд.
- Немањић, Милош (1991): *Филмска и позоришна публика Београда*, Завод за проучавање културног развика, Београд.
- Пашић, Феликс (1986): *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*, Бепар Прес, Београд.
- Радоњић Рас, Светозар (1996): *Театар у времену*, Прометеј, Нови Сад, Стеријино позорје.
- Селенић, Слободан (1977): *Антологија савремене српске драме*, СКЗ, Београд.
- Волк, Петар (1990): *Позоришни живот у Србији (1944-1986)*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности у Београду, Београд.
- Волк, Петар (1978): *Београдске сцене*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд.

POLITICS AND THEATER

Summary: In this paper we are going to observe theater activities in Belgrade between 1945 and 1980, an influence that political decisions did have in the final form of theatre repertoire, as well as an influence that politics did have at domestic dramatic production. It could be said that all political turbulences of the country during the observed period have been reflected on Belgrade's theatres quite clear.

Key words: theatre repertoire, Serbian dramatic production, cultural policy, state, politics