



Рашко В. Јовановић

## *Драма и позориште данас и овде*

Драма и позориште, као и свеукупан живот уосталом, налазе се у процесу сталнога развоја. Како је још 1972. године истакао Жан-Луј Баро функција и циљ постојања самог позоришта заправо је непрестано еволуирање, позориште се мора развијати као што се развија и живот сам. Само током прошлог, 20. века било је више фаза у развоју позоришта – најпре су присталице Марксових идеја условиле једно ангажовано политичко позориште, док је психоаналитичко позориште било последица Фројдовога учења, да би после дошла на ред једна константа позоришта апсурда која је тежила да врати на своје место моралне идеје које су поборници политичког, односно психоаналитичког позоришта третирали сувише озбиљно. Потом је према виђењу Жан-Луја Бароа дошло до настанка једног позоришта које се може назвати узвишено позориште, које стварају појединци као што су Бекет, Жене или Бежар. У 20. веку појавило се и интелектуално позориште, које је настојало да демистификује лаж позоришта. Као реакција, уведено је документарно позориште, што ће

рећи – позориште истине. Баро затим зајкључује: “Значи, документарно позориште тражи истину, политичко позориште тражи правду, психоаналитичко позориште тражи здравље, док позориште апсурда тражи равнотежу и утаначује мале ствари и човек осећа како је добро то што се ипак не ограничава својом кожом, будући да има и осећај светог... Постоји мистерија живота, постоји та свест о смрти због које је позориште и рођено. Кад се измислило позориште – морало се имати сазнање о смрти; позориштем се желело ући у непознати свет светог и снова. И ако се жели начинити синтеза свега – добија се тотално позориште, и ако се изврши револуција и уништи све и направи хепенинг – поћиње се изнова, на улици, не би ли се поново могла пронаћи политика...”

Али, процес промена могућно је пратити не само у позоришту, већ и у драми, нарочито ако прегледамо начин представљања драмских ликова. У грчкој драматургији драмски јунак имао је изузетне моћи, те је својим способностима и особинама био далеко изнад обичних смртника. Ако не то,

био је лик чија су осећања приказана живим и упечатљивим бојама. Уопште класични јунак савршено се подударо и потврђивао својим делањем и сукобљавањима, да би неминовно одговарао за грешку коју је починио и, будући свестан свога трагичнога положаја, на овај или онај начин, мирио би се са пропашћу. Хегел је у својој *Естетици* установио постојање три типа јунака, који одговарају различитим историјским и естетским развојним фазама. То су *ејски јунак*, који се под бременим судбине сналази како зна и уме у борби против природних сила, затим *трагички јунак* који се бори сједињујући у себи страст и вољу за деловањем које ће имати кобне последице за њ и, најзад, *драмски јунак*, који успева да помири своје страсти и нужности што му их намеће спољни свет и на тај начин избегава пораз.

Међутим, као што је познато, почевши од 19. века, драмски јунак почиње да означава и трагички лик и комичну фигуру, те изгубивши своје примарно и митско значење остаје само главни лик у драми. Некад је негативан, некад колективан (нпр. пук у појединим историјским драмама 19. века), а понекад га је немогућно пронаћи, као у антидрами. У суштини тада у драми почиње поступна деградација јунака, која траје све до данас, у ери постдраме, која је на измаку. Ако се у класицистичкој трагедији приказује осамљени јунак, онда је у грађанској драми јунак представник буржоазије који обично тежи да оствари победу индивидуалистичких интереса представника те класе. Натурализам и реализам доводе на сцену бедног, посрнулог и сломљеног јунака, да би драма

апсурда закључила процес његовог пропадања, претварајући га у метафизички дезоријентисано биће, које више ничему не тежи (Јонеско, Бекет). Дошло се до стања у којем модерни јунак нема ни снаге, нити може утицати на догађаје и нема никакво мишљење о стварности која га окружује. Зато се већ од краја 19. века појављује антијунак у виду властитог иронијског и гротескнога двојника, што је присутно и у данашњој драми, што ће рећи добрим делом и у постдрами.

Ако прихватимо чињеницу да је са временом које је за нама прошла пракса непосредног уплитања политике у позориште, данас се суочавамо са проблемима друге врсте за које се не може рећи да су изван политике, што је приметио и Жан-Луј Баро. Јер, несумњиво је да се позориште, као жива уметност, више но и једна друга, већ самим својим реалитетом постојања, не може посматрати изван контекста савремених политичких збивања. У време великог друштвеног преображаја у нашој земљи названог транзиција, који није ништа друго до рестаурација т.зв. тржишне привреде у виду класичних форми либералнога и неолибералнога капитализма, позориште се нашло у неповољнијем положају од онога у којем је било током друге половине 20. века. Дотирани ансамбли су углавном задржали своје статусе, с тим што је омогућена и делатност приватних позоришта, којих, додуше нема много можда и зато што њихова делатност подлеже опорезивању. Међутим, сразмерно дотацијама, из године у годину, умањује се број премијера што за последицу неминовно има и смањење броја гледалаца. Ипак, треба

указати да се у Србији повећао број дотираних професионалних позоришта, будући да су неки аматерски театри током последњих десетак година (Врање, Краљево, Кикинда) прешли у професионални статус. Поред тога, у главном граду поједини културни центри или установе културе како се још зову приређују позоришне представе на својим сценама – најкарактеристичнији пример је установа културе “Вук Караџић” у Београду која припрема и изводи представе на два сценама; и у другим општинама главнога града, као нпр. у општини Палилула, обновљена је сцена “Стаменковић”, која ће бити доступна слободно формираним трупима да приказују представе. Слично је и са малом сценом Установе културе “Пароброд” на општини Стари град. Може се претпоставити да ће на тај начин деловати и други културни центри, како у главноме граду, тако и у унутрашњости земље.

Старе бољке које се односе на репертоарску политику и које су пратиле деловање наших дотираних позоришта још у последњим деценијама прошлога века присутне су и данас, с тим што су им се придружиле и неке нове негативности. Наиме, тежња већине позоришта да приказују све има као неизбежну последицу недовољну профилисаност репертоара. У Београду тешко да се може разликовати репертоарска политика водећих позоришта. Заједнички именоватељ њихове репертоарске политике чине помодарске тенденције према извођењима дела страних аутора која су можда имала успеха на сценама земаља западне Европе, али која не морају бити увек за-

нимљива и нашим гледаоцима. Таквих примера, нарочито током прве деценије овога века, било је поприлично. Неколико сезона владало је правило да је боље бити ирски драматичар него домаћи! Такође, били су повлашћени поједини савремени британски и амерички драматичари, као што се и данас посебна пажња поклања савременој енглеској и немачкој драми.

Последњих деценија прошлога века фаворизовало се тзв. политичко позориште, које првенствено текстовима, али и прерадама, адаптацијама и интерпретацијама, на одређен начин, у оваквој или онаквој светлости, приказује теме из актуелног живота. Потом је дошло на ред и тзв. постдрамско позориште, које је засновано, поред осталог, на различитим деконструкцијама потом и конструкцијама текста, мултимедијалном прожимању сценског израза, посебностима у игри телом, естетици коришћења простора, сценској монтажи итд. Све те појаве својеврсни су одраз прилика у друштву. Без обзира што је постдрамско позориште у свету, наполе у Европи, доживело општи неуспех, то још није у довољној мери видљиво на репертоарима наших позоришта. Наиме, до пре годину-две код нас као да се бежало од драмских текстова који за тематску основу имају нашу непосредну стварност. Фаворизовали су се текстови попут *Можда смо ми Мики Маус* или *Роналде, разуми ме!* који можда задовољавају премисе постдрамског театра, али у суштини ништа не значе и стога нису наишли на повољну рецензију код наших гледалаца. Због систематског приказивања таквих и сличних наших и страних комада, Народ-

но позориште у Београду одбило је публику са представа на својој сцени “Раша Плаовић”, што потврђује да постдрама и код нас доживљава рецепцију сличну као и у свету.

Кад је реч о планирању репертоара нису увек најјаснији критеријуми на основу којих се они састављају, као и о чему се све води рачуна у том процесу. Наиме, узимају ли се озбиљно у обзир уметнички потенцијали сваког ансамбла, познато је да се поједини глумци “шетају” од једне до друге београдске сцене, док, опет, неки не наступају једну, две, па и више година! Такође, мора се поставити питање – воде ли београдска позоришта рачуна о томе шта публика жели да види на нашим сценама. Колико нам је познато, у последње време није било никаквог темељнијег испитивања публике. У европским позоришним центрима, напротив, позоришта скоро сваке године анкетирају гледаоце, постављајући им низ питања, почев од наслова дела која би желели да виде, па до оних о погодностима термина извођења, или пак о томе како долазе и одлазе са представа и о могућностима паркирања возила при доласку у театар.

Кад је реч о репертоару, београдска позоришта као да избегавају обележавање великих годишњица што се најбоље види из немарног односа према властитој традицији. У том смислу индикативан је пример Лазе Костића, писца *Максима Црнојевића* и *Пере Сеџединца*: ни једно београдско позориште није обележило нити једну од две његове годишњице – 2010. стогодишњицу смрти, а 2011. стоседамдесетогодишњицу рођења. Додајмо, да се његова дела уопште не изводе на на-

шим сценама. Изузетак је Народно позориште у Сомбору, које је поводом Костићевих годишњица прво приказало његову досад неизведену комедију *Окућаиција*. Стогодишњица рођења Александра Поповића, српског комедиографа чија су се дела приказивала на свим београдским сценама, прошла је нешто боље.

Савремена домаћа драма присутна је на репертоарима наших позоришта, с тим што највећа београдска позоришта изводе дела неколико аутора, међу којима доминирају две-три списатељице, које на себи својствен начин обрађују теме из наше савремености. Може ли се као пример односа према савременој драми узети прошлогодишње прво извођење дела Биљане Србљановић *Није смрт бицикло (да ти га украду)?* Може, али као својеврсни куриозитет, јер је напореда са премијером објављен текст драме у књизи штампаној у 30.000 примерака (издавачи: Југословенско драмско позориште, “Службени гласник”, Завод за уџбенике и “Дан граф – Данас”). Непућени би могли помислити да се у овој земљи драме читају више него романи, поготово када знамо да је прошле године текст Абдулаха Сидрана “Дјечија болест: Отац на службеном путу”, позоришни комад у два дијела са епилогом и двоструким завршетком, штампан у 40.000 примерака (издавачи: “Атеље 212”, Завод за уџбенике, “Службени гласник” и “Дан граф – Данас”). Ове две књижице, дакле, штампане су у већем броју примерака него ли што износи ваљда укупан тираж свих досад објављених кола едичије “Савремена српска драма” у издању Удружења! Није потребно да на-

водим колико ту има дела која критички приказују нашу савременост. Такође, више дела награђених на конкурс Удружења за награду “Бранислав Нушић” нису нашла пут до сценског извођења, што се не може сматрати случајношћу. Сама се по себи намеће констатација која се могла чути на једној недавно одржаној трибини у Београду према којој држава игра на сигурно и подржава само ону културу која није критички настројена према власти. Потврду за ту констатацију можемо наћи у нашој позоришној пракси и у том смислу карактеристична је драма *Радничка хроника* Петра Михајловића. Иако је својевремено ово дело награђено на конкурс Стеријиног позорја за драмски текст, ни једно београдско, нити било које позориште у Србији није га приказало. Ипак, у адаптацији и режији Ане Ђорђевић извело га је Народно позориште Републике Српске у Бањалуци. Представа је приказана на прошлогодишњем Стеријиним позорју, али ван конкуренције! Вероватно да неби имао, не дај Боже, шири друштвени одјек. Случај је хтео да су на дан приказивања тога комада, трактористи блокирали Нови Сад опседајући зграду Скупштине и Владе Војводине!

За савремене социјалне теме заинтересовали су се последњих година бројни писци као Душан Ковачевић (*Генерална проба самоубиства* “Животи у тесним цицелама, Кумови”), Небојша Ромчевић (*ПР или Пошитоно расуло, Јавна личности, Својша*), Милош Радовић (*Малаксија, Трси*) и други. Чак и неке невладине организације расписују конкурсе и награђују драмска дела са социјалном проблемати-

ком. Тако је на конкурс фонда “Хартефакт”, независне регионалне фондације, како се ова институција представља, за најбољи друштвено ангажовани савремени трекст у 2010. години награђена драма *Радници умиру њевајући* младе ауторке Олге Димитријевић, која је радњу сместила у амбијент фабрике у којој радници штрајују глађу и, упркос томе, ништа не успевају у свом протесту. Наведимо и део образложења жирија, којем је председавала Биљана Србљановић: “Овај целовечерњи експресионистички социјално ангажовани мјузикл, написан у кључу Брехтовог театарског израза, на уметнички, филозофски и социјално свестан начин обрађује изузетно актуелну и болну тему страдања најугроженије друштвене класе у суровом процесу неодговорне транзиције. Комад је јасно друштвено позициониран, али никако дневно политички обојен и опредељен, већ заузима један узвишени филозофски поглед на свет, редак у својој одговорности и племенит у свом уметничком изразу.” Међутим, ово дело изведено је и у продукцији фонда “Хартефакт” у сарадњи са “Битеф-театром”, с тим што трошкове нису покрили државни (градски и републички) фондови, већ донатори из Европе и Америке, поред осталих и фондација “Рокфелер”. Добили смо мјузикл без музике и радничку драму без социјалног ангажмана: гледали смо представу увијену у целофан плејбека, која је више забављала но што је наводила на размишљања и негодовања. Само оптимисти би могли то очекивали од страних фондација, поред осталих и Рокфелерове!

Талас југоносталгије заплъскује нашу позоришну сцену. На Великој сцени “Љуба Тадић” Југословенског драмског позоришта приказује се нека врста документарне драмске ревије *Рођени у Ју* састављене од монолошких и дијалогских сцена у којима деветоро глумаца казује личне историје у виду сећања на дане детињства и младости проведене у негдашњој Југи. У тај низ интерполисане су и две настале на основу текстова: једна чији је аутор редитељ и драматичар Душан Јовановић, друга коју је написао Горан Стефановски. Представа је драматуршки обликовао читав тим од пет драматурга, а редитељ је Дино Мустафић. Али, сасвим другачији је поступак Кокана Младеновића, који је, ин-

спирисан филмом Волфганга Бекера *Збогом Лењине*, написао и на сцени “Атељеа 212” режирао комад *Збогом СФРЈ*. Како само дело, исто толико и представа, баш као и извођење комада *Отац на службеном јуџу* Абдулаха Сидрана на истој сцени, како нам се чини, узалудно је подгревање југоносталгије, које одводи репертоар овог театра на стазе булеvara. Уосталом, наше савремено позориште, у потрази за посетиоцима који све мање долазе на постдрамске представе, а с обзиром да су због кризе издаци из буџета за сценске уметности напросто скресани у потрази са копродуцентима, у суштини све више постаје један невесели булеварски грангињол.

