

jun, 1973.

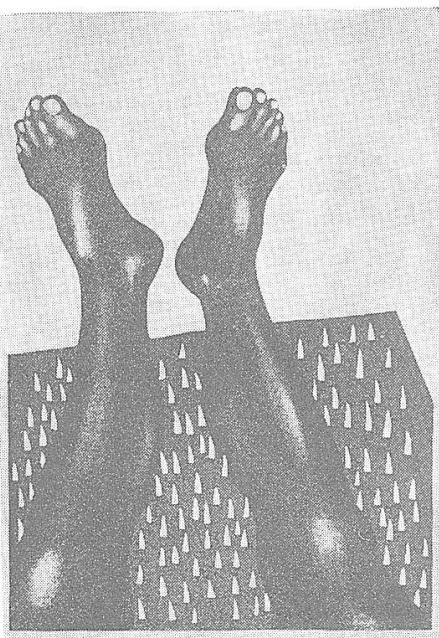
Još jedna sezona je prohujala, a, zapravo, kao da se ništa nije dogodilo. Sviše smo često išli u pozorište, prizivani lepim željama i obećanjima, a veoma retko prisustvovali pravim trenucima. Izvestan mir je zavladao u ovaj vrsti umetničke delatnosti. Ništa od toga ne bi mu moglo biti nedoličnije. Mir je opasniji čak i od veštačkog nemira. Ne bi se moglo reći da je kompromiserski ili, pak, snishodljiv, ali ovaj naš teatarski mir, neodlučnost, dezangažovanost, apatija težnji i strasti zaista zabrinjavaju! Nema pravih opservacija prodora i dubine pogleda, nema prave suštine života, autentičnog daha naše zemlje i krvi. Samo su dva razloga tome — život ne ume da se vidi i misli o njemu ili naši autori život ne znaju ili ga površno znaju. Ili su pokadšto samozadovoljni, te nema umetničke mobilnosti, te ih obuzima mir građanske lojalnosti i komoditeta.

Bilo kako bilo, tek ovogodišnja sezona svojim kvantitetom, svojom repertoarskom haotičnošću, svojom gotovo paradoksalnom duhovnom letargičnošću, ukazuje na neka suštinska pitanja, čije nam razmatranje ukazuje na neke opštije razloge osipanja teatra. Bilo bi potrebno dosta prostora da se analitički ukaže da je pozorište, kao institucija, bilo po svojoj osnovi van tokova kojima se, recimo, kretala privreda uslovnosti razvoja i prilagođavanja novim strukturama društveno-ekonomskog evolucije. Dok se u privredi, u duhu novih društvenih zakonitosti, u kontekstu radničkog samoupravljanja i težnji za visokom proizvodnjom, mogao razvijati princip stimulacije prema postignutim rezultatima, pozorište je, delimično svojom pasivnošću ili sticajem nepovoljnih okolnosti, ostalo čitave dve decenije na istim administrativno budžetskim osnovama, dakle, dobrom delom van evolutivnih procesa koji su se odigravali u našem društvu. Ovakav povlašćen, rezervatski, jalov društveni status, u kome teatarski radnici žive na subvencijama radničke klase, unapred primajući naknadu za svoj rad, ali bez obaveze da se taj rad uopšte izvrši u društveno korisne svrhe, naneo je nenadoknadivu štetu pozorišnoj umetnosti svojom nestimulativnošću, nivelišanjem vrednosti, formiranjem filosofije glumca-činovnika, nivelišanjem vrednosti, pri čemu se element kvaliteta ničim adekvatnim nije mogao da istakne, stvaranjem povoljne klime za svekolike mediokritete i kvaziumetnike.

Osnovni zakon o radnim odnosima učinio je da su naša pozorišta počinovnica kao nikad do sada. Nikada nije »socijal« delovala tako ubedljivo na umetničke rezultate i stvarne domete teatra. Stvoren je jedan novi neumetnički sistem, koji u ime zaštite radnih ljudi i samoupravljanja postavlja socijalne interese iznad umetničkih, pri čemu se pod plaštom kolektivne odgovornosti prikrivaju stvarna neodgovornost i neobaveznost davanjem šanse svim glumcima sa platnog spiska! Takva težnja ka uravnivovali i podmirivanju svekolikih ambicija glumačkog ansambla napravila je čitav haos u konceptualnom smislu, naša pozorišta nemaju pravog identiteta, ono što igraju jedni nađe se i na programima drugih teataara, režijske postavke liče jedna na drugu, poznati glumiči beže u slobodne umetnike, gde ih, uz-

borislav andelić

TEATAR PRED SAMIM SOBOM



gred budi rečeno, toliko »eksploratišu« da ih je kasnije veoma teško oslobođiti »pohabnost« izraza i bremena popularnosti sredstava masovnih komunikacija. Sistem finansiranja po broju premijernih predstava, odigranih predstava i broju publike učinio je da budu više zainteresovani za fizičko prisustvo gledalaca, nego njihovo duhovno participiranje, a da svoje slabosti kriju iza klubova prijatelja i drugih oblika saradnje sa privredom, pri čemu se u dobroj meri računaju na navijačku pristrasnost pojedinaca i na dobronamernost radnih kolektiva.

U hiperprodukciji raznovrsnih predstava, teško je govoriti o profilima beogradskih pozorišnih kuća, o celovitosti njihovog pristupa teatarskoj umetnosti, o nekakvoj repertoarskoj politici.

Ovakvo stanje u teatru, mada pomalo mehanički, odraz je ne samo ekonomskih odnosa, nego jedne daleko šire i značajnije krize, krize stvaralačkog i intelektualnog duha uopšte, pa, samim tim, i društva kao nosioca i konstitutora društvenih vrednosti. Znam da postoje stalne smetnje materijalne, »političke« itd. koje i te kako utiču na rad i delatnost pozorišnih radnika, koji, pritisnuti akutnim finansijskim nedaćama, ne mogu na miru da porazmisle o svojoj umetnosti. Ali, najzad, svi smo u istoj situaciji, pa ako radnici u privredi pronalaze put i način za uklapanje u nove društvene procese, poveća-

njem ličnog odricanja, uvećanjem investicionih fondova, većom produktivnošću rada, ali ne na uštrbu kvaliteta, onda ne moramo i ne možemo opravdati situaciju u našim pozorišnim kućama.

Našem teatru, zapletenom u čitav kompleks društvene zbilje, samoupravljanja, finansiranja, esnafskih interesa, činovničke svesti, »socijale« itd, nedostaju tački teatarski radnici koji će u sopstvenoj duhovnoj viziji sveta shvatiti i prihvati teatar kao svoju najozbiljniju šansu u socijalističkom samoupravnom društvu. Samo takav umetnik — reditelj, dramaturg, glumac, samo čovek koji je duhovno i fizički angažovan u sopstvenoj istorijskoj situaciji, može stvarati teatar našeg vremena — teatar kritičke svesti. Verbalizam više nikog ne može da zavara i zato o pozorištu možemo objektivno da sudimo jedino po onome što susrećemo na njegovim scenama. Raskorak između naših društvenih mogućnosti i rezultata je uznemirujući. Takav teatar ne možemo očekivati od rediteljâ koji prave lepe scenske slike, od glumaca koji činovnički otaljavaju svoj posao i usput se žale na repertoar, reditelje i finansijsku situaciju pozorišta, od dramaturgâ koji formulišu svoje nebulozne repertoare nemajući pojma o osnovnim suštastvenim pitanjima svoga vremena ni bilo kakvog interesa da ih saznaju i o njima progovore!

Nama je danas potrebno da imamo teatar koji će progovoriti o nama, o našim problemima, o našem duhu i našim zabludema, teatar u kome će se pozorišni radnici zagledati u same sebe, i uz punu umetničku i društvenu odgovornost uklopiti svoj »proizvodni proces« u duhovne vrednosne tebine ovog društva.

oktobar, 1973.

Kada sam pravio bilans nekih kretanja u prošlogodišnjoj sezoni, kao osnovna komponenta nametala mi se inercija misli i duha, mada se, prividno, bukvalnim pogledom na repertoar, taj utisak i nije morao namestiti, štaviše mogao se stvoriti i suprotan, a, eto, već sada, na pragu nove sezone, stara pitanja ponovo se javljaju. Dileme o kojima sam dosad govorio kao da ne prestaju, a nose se otvaraju...

Ovogodišnja sezona otvorena je, kao i prethodnih godina, Beogradskim internacionalnim teatarskim festivalom (BITEF). Zanimljivo je primetiti sa koliko se strasti brani i napada ova manifestacija. I najmanja primedba na račun ove priredbe smatra se negiranjem čitavog sistema njenih vrednosti. Takođe je interesantno da, s druge strane, neki žestoki protivnici uopšte ne posjećuju ili nedovoljno posećuju ovu manifestaciju. BITEF je svakako značajna kulturna činjenica, ostvarena ideja. Otuda potreba da se na njegov sadržaj i oblike organizovanosti reaguje. Kritike i negodovanja koja pritiču na račun BITEFA nemaju nameru da ga dovedu u pitanje, ali mnogima od njih je svrha da ga preispitaju.

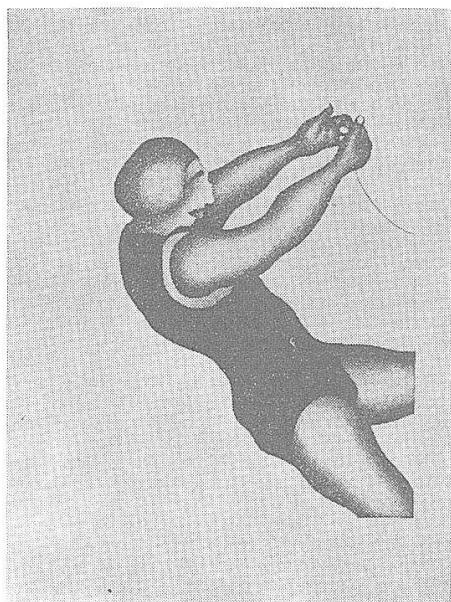
Uostalom, i ovom prilikom ispoljava se nedovoljan angažman naše umetničke kritike na problemima i sadržajima našeg repertoara, kao i dublje i osmišljenije praćenje kulturne aktivnosti na međunarodnom planu. Nama nedostaju analize estetskih i kulturnih vrednosti i odgovarajućih kulturnih programa.

Zvanično sezona počela je Nušićevom komedijom *Dr* u režiji Radoslava Dorića, na sceni Beogradskog pozorišta na Terazijama. Dorić je, svakako, jedan od najzanimljivijih kreativnih ličnosti beogradskog teatarskog života; neke od njegovih poslednjih režija, na primer, *Play Strindberg* u Ateljeu 212 i *Tramvaj nazvan želja* u Jugoslovenskom dramskom, predstavljaju najzapaženije predstave prošlih sezona. *Dr* je Dorić tumačio kao bravuroznu komediju efektnih situacija, prvenstveno kao spektakularnu predstavu vizuelnih atrakcija, i u tome, na žalost, najviše tražio vodviljsko burleskne kalambure. Oslobođeni »većih« zadataka, glumci su išli za plasiranjem ličnog šarma i sopstvene moći improvizacije, što je doveo do izvesnog procesa u samom glumačkom ansamblu, tako su u prvi plan došli Aleksandar Hrnjaković, Đokica Milaković i Ljubomir Didić, dok su ostali znatno zaostajali i kaskali za njima. Reditelj Dorić i ansambl uspeli su da stvore predstavu, koja, kao i zabavna laka muzika, dejstvuje direktno na gledaočeva čula, pružajući mu izvesno zadovoljstvo, ali, u isti mah, nimalo ne angažujući duhovnu stranu njegovog bića.

Dok je ansambl na Terazijama svojom postavkom želeo samo da izazove malo smerha, dotele je diplomska predstava studenta Akademije Bratislava Petkovića, koji je Šilerovo mladalačko delo *Razbojnici* postavio na sceni na Crvenom krstu, upravo težila ka jednom novom viđenju i smelom zahvatu u svet Šilerovih junaka. Petković je prilično ambiciozno postavio pitanje »osavremenjavanja« Šilera, dočarao je atmosferu, »doneo« likove mlade pobunjene generacije, često duhovito nekonvencionalan, preobrazivši tragediju u reportazu, ali nije uspeo da ostvari ravnotežu, niti da izgredi protivrečnosti i nesklad ideja na kojima je nastojao u svojoj verziji. Odsustvo celovitosti i koherencije učinili su da Petkovićevi *Razbojnici* ostaju samo bledo »popunjavanje« velikog uzo- ra. Petković ne pravi razliku između onoga što je samo duhovito ismevanje »jednog prohujalog vremena« i onoga što je suštinski vezano za ljudsku egzistenciju. Ta provala između produbljenog i površnog, tragičnog i novinarski sentimentalnog, progutala je prave mogućnosti »osavremenjavanja« Šilerovog dela. U celini posmatrano, delo je ostalo na poznatim varijacijama teme o nezadovoljnom mladom čoveku, na dramatiči traganja za slobodom u represivnoj civilizaciji, poznatoj iz brojnih melodrama koje, najčešće, i nisu pretendovale na to da budu izuzetno umetnički kvalitetne i koje su, srećom, bile svesne uzaludnosti svojih napora. Naravno, bilo bi nepravedno tražiti od reditelja-debitanta i mладог glumačkog ansambla rešenja na pitanje kako danas igrati Šilera, pogotovo ako mu je u sećanju ostala neuspela i staromodna predstava Šilerove »žalosne igre« *Spletka i ljubav* na sceni Narodnog pozorišta a u režiji Jovana Milićevića, pa, ako je već opredeljivali se, onda smo pre na strani Petkovićevih »zabluda«. Uostalom, prevodilac Velimir Živojinović — Masa je uz pomoć autorske agencije presudio predstavi, smatrajući da je adaptacija oskrnavila tekst, nezadovoljan interpretacijom na sceni Crvenog krsta, stavio je svoj veto, čime je predstava i skinuta sa reper-toara.

novembar, 1973.

Pre nekoliko godina, prilikom gostovanja Državnog satiričnog teatra iz Sofije, zapažen rezultat predstavljaljala je predstava *Veseli dani ili Tarelkinova smrt* A. V. Suhova-Kobilina, tada u režiji Andonova i glumca Kolojančeva. Danas nam to delo prikazuje Jugoslovensko dramsko pozorište u režiji Branika Pleše. Kao što je to nekad na svoj način činio Andonov, i Pleša polemički i pamfletski elokventno raspravlja isto pitanje: status tragično obespravljenog čoveka u našem vremenu! Pleša je uspeo da postigne ono što je dužnost reditelja u susretu sa klasičnim tekstom: ne dirajući u deo literarnog integriteta teksta, on je svojim izvanredno preciznim i stilskim spektakularno sprovedenom



vizijom predstave učinio da Tarelkina doživljavamo kao žrtvu poroka našeg vremena. Scena na kojoj se igra *Tarelkinova smrt* slična je cirkuskoj šatri ili gimnastičkoj sali, gde se boksuje, vozi bicikl, gimnastiči, gde je scena jedno veliko poprište akcionih formi koje iza teatralizovanog oblika otkrivaju i svoje dublike značenje: čoveka uhvaćenog u zamke sistema represivnog aparata, činovničko-policijske države, jediniku suprotstavljenju mehanizmu totalitarnog društva. Glumački ansambl, iako oblikovan i užgajan u drugom duhu i drugoj glumačkoj školi, vanredno se snašao u ovim ulogama koje, pored glumačke veštine, podrazumevaju sposobnost akrobate i dobru kondiciju. To se naročito odnosi na Nikolu Simića i Slobodana Đurića. Nikola Simić nas je zapanjio svojom moći glumačke transformacije, od lake karikature do istančane persiflaže, noseći u sebi elemente iskrene ljudske tragike i stvarnog bolnog vezivanja za razgoličenu sliku sopstvenog udesa. Takva inspirisanost i darovitost brzog stilskog pretapanja i bogatstvo izraza videni su nedavno u kreaciji izvanrednog rumunskog glumca Moreanua u predstavi *Tri venecijanska bliznaca*. Izuzetno ostvarenje predstavlja i snažan i bogat glumački kvalitet postignut u kreaciji Slobodana Đurića. Naravno, i ostali deo ekipe i te kako je zaslужan za uspeh predstave, a tu, pre svega, treba izdvojiti Mirjanu Vuković

i Miodraga Radovanovića. Predstava, doduše, ima slabosti, od kojih je najuočljivija nepotpuno spajanje »šavova« između pojedinih scena (izgleda da je reditelj prilikom rada činio od pojedinih scena nezavisne celine koje je kasnije uklapao mozaički u predstavu, i pri tom, naravno, gubio povremeno nit, stvarajući scene neujednačenih vrednosti i intenziteta). Reč je, međutim, ozbiljnom i značajnom rezultatu kako reditelja Pleše, tako i čitavog glumačkog kolektiva Jugoslovenskog dramskog — jedna atraktivna i zanimljiva predstava! Uostalom, ako se izuzmu brojni neuvhvatljivi tokovi značenja i aludiranja, ostaje jedan osnovni koji daje predstavi svoj pečat: iza nadmenosti i pompe ugnjetavanja, u bilo kom obliku, od seksualnog suočujuća do brutalnog terora, iza remonjalnog postupka reda i zakona koji ga simbolizuje, krije se mehanizam usurpiranja slobode čoveka.

Dok je Tarelkin uhvaćen u zamku totalitarnog sistema, njegov drug, po opredeljenju, Hans Šnir, junak romana *Pogledi jednog klovna* Hajnriha Bela, uhvaćen je u zamke građanskog društva obilja. I jedan i drugi u sebi sadrže zajedničku osobinu: njihovo stradanje pogoda nas kao sopstvena krivica! U svom delu Hajnrih Bel prikazuje sina bogate porodice sa nacističkom prošlošću, Hansa Šnira, koji iz protesta prema građanskoj egzistenciji postaje klovni. Problemi igranja ovog dela na sceni višestruki su, a glavni je kako i na koji način prevazići njegovu literarnu deskriptivnost i naraciju. Na žalost, već sama dramatizacija B. Narda dobrim delom prepričava Bela, a kasnije se tom postupku svojski pridružuje i režija Aleksandra Ognjanovića. Bel nam govori o svetu u kome klaunsko doživljavanje sveta predstavlja jedino moguće viđenje sveta koji živi u klovnovskim okvirima. U tom smislu, propali i neuspeli klovni Hans Šnir razobličava jedno društvo, njegove moralne postulate i mitologiju obilja, gorko ironičan i groteskno okrenut prema svetu progresu. U interpretaciji Uroša Glovackog u prvi plan izbija melanholijska i patetičnost, što odvodi ovaj lik od nekih progresivnih političkih akcenata, jer se ubožitost i jezgrovitost Belovog lika razvodnjava u socijalno društvenom smislu. Glovacki se više okreće tamnim ponorima same ličnosti Hansa Šnira. Svakako da je ovo dobrim delom rezultat psihofizičkih predispozicija samog Glovackog, ali i odnosa i stava režije. Režija Aleksandra Ognjanovića ogreza je u patetičnom, nerazumljivom postupku ilustrativnosti, insistiranju na bukvalnosti. Reditelj nas je uporno uveravao u ono u šta smo svi mi i te kako uvereni, gubio se u perifernim detaljima, nekontrolisano opterećujući scenu svim i svačim (kada, recimo, govori o fašizmu unosi na scenu kukasti krst, kada je reč o katoličanstvu unosi bistu Isusa Hrista itd). Režija je bila i nekritična prema dužini pojedinih scena i trajanju čitave predstave. Mada je predstava ispušta mogućnost uistinu da bude događaj angažovanog teatra, ipak je stvorena jedna od boljih predstava beogradske sezone. Glumački ansambl održavao je unutrašnje stanje ovog kolektiva i suprotnosti u njemu, jer su ostvarenja išla od uspelih kreacija do diletantizma i neveštine. U uspela ostvarenja valja svakako ubrojiti Uroša Glovackog, bez obzira da li se slažemo ili ne sa njegovom interpretacijom Hansa Šnira, a zatim izvrsne uloge Nikole Milića (Džems Elis) i Čedomira Petrovića (Leo Šnir).