

Универзитет у Београду
Филозофски факултет
Одељење за историју

Мастер рад

Тема:

**„Југословенско драмско позориште шездесетих
година XX века“**

Ментор: проф. др Љубодраг Димић

Студент: Наталија Вучићевић,

ИС 17/25

Београд, 2018.

Садржај:

Предговор.....	2
I Увод.....	6
Култура и политика шездесетих година XX века.....	6
Кратак историјат позоришног живота у Србији након Другог светског рата	10
II Изрази југословенске позоришне стварности	13
Југословенско драмско позориште од оснивања до шездесетих година XX века	13
Управници Југословенског драмског позоришта шездесетих година XX века	17
III Финансије Југословенског драмског позоришта у Београду шездесетих година XX века	23
IV Репертоарска политика.....	33
Репертоар Југословенског драмског позоришта шездесетих година XX века	33
Страни репертоар	35
Домаћи репертоар.....	40
Гостовања у земљи и иностранству.....	44
“Пожељне“ и „непожељне“ представе	47
Закључак.....	55
Прилози	58
Библиографија.....	62

Предговор

Тема истраживачког рада посвећена је раду једне од најрепрезентативнијих културних институција у послератној Југославији у шездесетим годинама XX века, Југословенском драмском позоришту. Југословенско драмско је само једно у низу институција које су имале битну улогу у формирању „социјалистичког човека“ и преношењу идеја социјализма у сферу обичног живота. Да би се схватио значај Југословенског позоришта тих година и уопште, било је потребно сагледати период од оснивања позоришта, са посебном пажњом испратити његов рад у седмој деценији, при том увек имајући на уму политичку, економску и културну историју Југославије.

Аутор је анализом доступних сведочанстава покушао да открије у чему је значај постојања Југословенског драмског позоришта, његовог рада, као и у којој мери је позориште било подређено држави и њеним интересима, а колико снажно да остане своје и следи пут сопствених идеја. Највише пажње зато је посвећено главним питањима која су везана за позориште: финансирању позоришта и питању репертоара Југословенског драмског. Поред тога, аутор је покушао да одговори и на следећа питања: какав утицај је Партија имала на Југословенско драмско; које механизме је користила као средство контроле позоришта; који су били циљеви Партије и да ли је остварила исте; који став је Партија заузимала поводом „непожељних“ представа; како је гледала на турнеје Југословенског драмског по земљи и иностранству; на који начин је утицала на репертоарску политику; да ли је примењивала репресионе мере према позоришту; да ли је позориште било инструмент Партије ради спровођења социјалистичких идеја; да ли је позориште испуњавало захтеве које је Партија постављала; да ли је и у којој мери позориште остваривало уметничке слободе.

Истраживач је користио необјављену архивску грађу која се налази у Архиву Југославије и Архиву Југословенског драмског позоришта. Анализирани су материјали који су настали као производ кореспонденције државних органа и самог Југословенског драмског позоришта, затим реферати о одржаним конференцијама Савеза удружења драмских уметника, одржаних седница Савезног извршног већа, Комитета за културу и уметност владе ФНРЈ, Савета за науку и културу владе ФНРЈ и Савезног секретаријата за образовање и културу. Ту су и финансијски извештаји, планови и образложења финансијских планова Југословенског драмског, извештаји о раду позоришта, предузетим турнејама по земљи и иностранству, као и белешке управника, глумаца и слично. Потребно је рећи да је аутор упркос многим залагањима да пронађе адекватне материјале напослетку нашао не тако много доступне релевантне архивске грађе о поменутој теми, и да су многе таблице са статистичким подацима, белешке и извештаји били недоречени, непотпуни, штур, неки чак без назнаке о тачном времену настанка. Зато је бројна дневна и периодична штампа коју је истраживач користио представљала важан допунски изворни материјал, уз помоћ кога је аутор успевао да види „ширу слику“, мада је анализирање исте за аутора представљало посебан изазов.

У истраживању је коришћено више фондова Архива Југославије: Комитет за културу и уметност владе ФНРЈ, Савет за науку и културу владе ФНРЈ, Савезни секретаријат за образовање и културу, Савезни савет за образовање и културу и Савезно извршно веће. Што се тиче штампе, коришћени су дневни и периодични листови: „Политика“, „Борба“, „НИН“, „Књижевне новине“ и „Вечерње новости“.

Поред извора, аутор је користио и не тако обимну литературу о шездесетима и позоришном животу. За писање о културној политици у Југославији и периоду од оснивања Југословенског драмског до шездесетих година посебно су му биле значајне монографија Петра Волка о позоришном животу Србије од 1944. до 1986. године и зборник радова Југословенског драмског о раду позоришта издате поводом годишњица. За писање увода, од велике користи аутору био је зборник радова о Београду шездесетих година XX века, који је издат поводом

изложбе са истим именом, одржане 2003. године у Београду. За боље објашњење шездесетих, аутор је користио и монографију о позоришном животу у периоду самоуправљања и цензури у Југославији професорке Радине Вучетић, као и магистарски рад Ање Суше о београдском позоришту и студентским демонстрацијама 1968. године. Од велике користи аутору била је монографија Миомира Гаталовића о односу Партије и културе у Србији педесетих година XX века и која је аутору пружила увид у промене које су се на пољу културе одвијале током поменутих година.

Повремено, аутор се ослањао и на податке које је о представама налазио у „Енциклопедији светске драме од Есхила до данас“, као и „Лексикону драме и позоришта“.

Структуру рада чине следећи делови:

Предговор, у коме је дат критички осврт на коришћење извора и литературу, а указано и на значај теме која се обрађује.

У *Уводу*, дат је кратак преглед културне и политичке историје Југославије шездесетих година XX века, као и историје позоришног живота у Србији. Поглавље има за циљ да се разуме општи контекст и објасне услови у којима је Југословенско драмско стицало свој реноме, борило се са проблемима и опстајало.

Прво поглавље носи назив *Изрази југословенске позоришне стварности и унутар њега је* указано на рад Југословенског драмског до шездесетих година, као и упознато са радом људи који су били на месту управника током седме деценије, њиховим остварењима и проблемима са којима су се сусретали приликом свог мандата.

Друго поглавље – *Финансије Југословенског драмског позоришта шездесетих година XX века* даје податке о самом начину финансирању позоришта,

променама које су позориште захватиле услед увођења самоуправног система и у друштвене установе, као и однос позоришта и власти услед промењених начина субвенционисања.

Треће поглавље подробно се бави питањем репертоара, односом стране и домаће драме, анализом појединих представа, као и гостовањима и турнејама ансамбла Југословенског драмског.

Закључак даје сумиране резултате истраживања о раду позоришта на финансијском, културно-едукативном и политичком нивоу. *Прилози* приказују релевантне фотографије везане за Југословенско драмско позориште, а *Библиографија* приказ списка коришћених извора и литературе.

I Увод

Култура и политика шездесетих година XX века

За седму деценију XX века се не каже безразложно да је једна од најплоднијих у историји људског друштва. Шездесете године XX века представљају преломну тачку по много чему на политичком, економском, друштвеном и културном плану свуда у свету. А у Југославији? Итекако.¹

Југославија је из Другог светског рата изашла као победник, али је заправо била дотучена на многим пољима. Била је економски и демографски истрошена. Из револуције која је имала двојаку природу, Југославија је у ново доба ступила под жезлом комуниста, који су својим идејама уносили промене које су се одражавале у области јавног, али и приватног живота. Једна од важнијих промена, можда и преломна тачка, био је сукоб са Информбироом, који је означио почетак реформисања читавог југословенског друштва.² На површину су тада испливали многи проблеми чије су решење у првом тренутку југословенски комунисти видели у тражењу помоћи од друге силе у биполарном свету, од Запада.³

Међутим, помоћ која је тада била пружена од Запада, била је наплаћена делимичним мењањем идеја социјализма на које су југословенски политичари, вољно или невољно, морали да пристану. Промене које су уследиле нису директно утицале на структуру партијског и државног организовања земље, али јесу на мењање друштвеног идентитета маса: на њихов приватан живот, њихово размишљање, приоритете, занимања и међусобне односе. Управо то је био почетак

¹ Д. Ћирић, „На ушћу двеју река испод Авале“, у: Зборник радова, *Београд шездесетих година XX века*, (ур. Б. Ковачевић), Београд 2003, 10.

² М. Гаталовић, „Дарована слобода, Партија и култура у Србији 1952 – 1958“, Београд 2010, 35 – 36; В. Petranović, Ђ. Štrbac, „Istorija socijalističke Jugoslavije, opšti pregled, I“, Београд 1977, 103 – 108; G. Kirn, „Kritika humanističke hipoteze ili o propuštenom susretu „Praxis“-filozofije i crnog talasa“, у: Зборник радова, *Praxis, društvena kritika i humanistički socijalizam*, (ур. D. Olujić Oluja, K. Stojanović), Београд 2012, 251;

³ Д. Ћирић, *нав. дело*, 12.

процеса који је незаустављиво све више одвајао државну идеологију од народа Југославије, што је водило до пораза Комунистичке партије Југославије на крају.⁴

Утицај Запада врло брзо могао се видети на моделу тржишта, јер је Југославија: повећала инвестиционо улагање, покушавала да изађе на светско тржиште, почела да подстиче миграције из села у град и узимала кредите из иностранства.⁵ Утицај се осећао и у свим уметничким и културним обрасцима, док су претходни модели револуционарне естетике остали приметни у појединим видовима уметности. Продукција која је стварала желела је да најширој публици понуди добру забаву, али и висок културни и едукативни ниво.⁶

Новонастало потрошачко друштво се тих година упознало са: разноврсном штампом, која више није била само одраз дневнополитичких дешавања; музиком страних и домаћих станица; илузијама филмова; телевизијом, за коју је постојала свест да је изузетно пропагандно средство, снажан социолошки фактор који може да обликује мишљење, формира навике, укус, подиже ниво културе.⁷ Живот којим су живели људи на Западу постао је модел који се све више успешно пресликавао на југословенску стварност на свим пољима друштвеног живота.⁸

У исто време, отпочела је либерализација друштва, отворила су се врата слободе која је, истини за вољу, била привидна, али опет значајна, јер се такво нешто није могло видети у дотадашњој југословенској пракси. Нове тенденције у вођењу спољне политике, организовање несврстаних и добар међународни положај омогућили су Југославији тих година да барем привремено отклони вечни страх од спољне интервенције, што је пак утицало и на унутрашње стање у земљи и на допуштене слободе.⁹

⁴ Исто, 12.

⁵ Исто, 16.

⁶ Исто, 40.

⁷ М. Оташевић, Б. Андрић, „Страшљиви див“, у: Зборник радова, *Београд шездесетих година XX века*, (ур. Б. Ковачевић), Београд 2003, 128.

⁸ Д. Ћирић, *нав. дело*, 34.

⁹ Д. Ћирић, *нав. дело*, 40; Љ. Димић, „Београд шездесетих, између историјског и свакодневног“, у: Зборник радова, *Београд шездесетих година XX века*, (ур. Б. Ковачевић), Београд 2003, 52.

Ипак, шездесете године XX века су осим прокламованих слобода донеле Југославији и кризу која се испољила у свим областима партијске и државне организације, политике, економије, друштва.¹⁰ Уведени модел самоуправљања није давао жељене резултате, али због симбола који је представљао, није било лако укинути га или пак променити. Таква ситуација гурала је Југославију у понор.

Шездесетих година XX века држава је морала да се суочи са: жељом република за осамостаљивањем, отварањем националног питања, реформом у области привреде која није донела жељене резултате. Економско стање у држави било је лоше: национални доходак је стагнирао, дугови и кредити према иностранству су расли, да би у једном тренутку потрошња прстигла производњу. Ту је био и сукоб око концепција друштвеног развоја, који се завршио сменом Александра Ранковића и демонтажом Управе државне безбедности, што је за последицу имало извесну демократизацију друштвеног живота, која се огледала у смањењу општег надзора. Упркос свим овим проблемима, реформе нису спроведене и промене нису уследиле. Одрицање од совјетског модела није суштински спроведено, а прихватање западних вредности било је површно.¹¹

Културни живот у Југославији шездесетих година XX века тесно је био повезан са односом између Партије и културе, али је био и одраз природе самог ауторитарног система. Отварање према Западу значило је добијање слобода и давања захтева за све већим.¹² Ипак, истинита слободна мисао се гушила, забране су биле присутне, а Партија је налазила разне начине да своје идеје спроведе у дело.¹³ Умиривање центара који су за њу били потенцијално опасни, Партија је остваривала цензуром и аутоцензуром, која је постојала на неколико нивоа. Ретки су били они који су успели да слободно стварају и имају ту срећу да остану активни и и даље тражени. Многи који су одбили да се повинују притиску цензуре, одлазили су из државе или настављали са радом али били одбачени, подвргнути

¹⁰ Љ. Димић, „Београд шездесетих, између историјског и свакодневног“, 52.

¹¹ Исто, 52 – 66.

¹² R. Vučetić, „Monopol na istinu: Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka“, Beograd 2016, 74 – 75.

¹³ Љ. Димић, „Београд шездесетих, између историјског и свакодневног“, 52 – 66.

медијском линчу или препуштени сами себи. У вези са тим, битно је рећи да је цензура одређеног уметничког дела имала више везе са унутрашњом, дакле спољном политиком, него са његовим самим садржајем.¹⁴

У Југославији је након Другог светског рата формиран Агитпроп, цензорско тело које је вршило контролу над уметничким стварањем у држави. У шездесетим годинама држава је пронашла различите начине да се формално и неформално обрачуна са својим потенцијалним идеолошким непријатељима, па је Агитпроп био замењен другим телима унутар самих институција и установа културе. Механизми цензуре били су бројни, док је пракса омогућавала великом броју људи да узму учешће у истој. Унутар сваке установе били су створени одбори, чији је задатак био да надгледају рад културне установе. Они су представљали брану непожељим пропустима у раду институција и водили су борбу са државним, партијским и идеолошким непријатељима. Сваки члан било ког одбора представљао је цензора са неограниченом моћи да нешто одобри или одбије. Тако је држава добила свог будног пиуна на сваком прагу културних институција, док је себе стављала ван одговорности.¹⁵

У читавом систему цензуре, тешко је ипак утврдити ко је био директни наручилац забрана. Цензура се често испољавала неформалним облицима, притисцима „одозго“, разговорима уживо или телефоном, уметничком критиком. Посебно место имала је и аутоцензура, као најефикаснији вид цензуре који је негде означавао лојалност, а негде страх од државе. Најчешће теме које су биле под будним оком посматрача тицале су се личности Јосипа Броза Тита, Партије, друштвеног и државног система, тока револуције, сукоба са ИБ, Голог отока, студенстких демонстрација 1968. године, анархолиберализма и либерализма уопште.¹⁶

¹⁴ Д. Ћирић, *нав. дело*, 40; R. Vučetić, *нав. дело*, 41; М. Гаталовић, *нав. дело*, 25.

¹⁵ R. Vučetić, *нав. дело*, 41 – 43, 47.

¹⁶ Isto, 48 – 51.

Кратак историјат позоришног живота у Србији након Другог светског рата

Други светски рат није успео да трајно прекине позоришни живот у Србији. Под окупацијом је био настављен рад Народног позоришта, које је пре рата представљало најважнију културну институцију која је под својим окриљем имала утицаја над читавим позоришним животом у Србији. Била су активирана и позоришта у Нишу, Панчеву, Крагујевцу и Београду, док су се у логорима и немачком заробљеништву формирале групе глумаца. По ослобођењу, жеља за уметношћу и стваралаштвом била је велика, тако да су се глумци већ у првим данима извојеване слободе појавили на импровизованим сценама, разрушеним позорницама, да би нешто касније учествовали у обнови позоришног живота.¹⁷

Процес обнове позоришта водило је Повереништво за просвету и културу, које је касније прешло у Министарство за просвету и културу владе Народне Републике Србије, као и Одељење за просвету Главног извршног одбора Аутономне Покрајине Војводине. Над преко хиљаду регистрованих ансамбала, аматерских позоришних група и позоришта на територији НР Србије, власт је имао Централни комитет Комунистичке партије Југославије. Циљеви и задаци свих ових група били су: савлађивање неписмености, промена старог културног обрасца и просвећивање народа у духу социјализма, док је на њихово извршење мотрио Агитпроп.¹⁸

Сва позоришта била су подељена на државна, окружна и градска. Позоришта на територији Војводине и Косова и Метохије имали су сопствену аутономију. Финансирање позоришта падало је на државне органе: Министарство за просвету СР Србије, Главни извршни одбор Аутономне Покрајине Војводине и Обласни народни одбор у Призрену, касније Приштини. Позоришни фонд који је постојао пре рата и био наслеђен, био је укинут 1946. године. Исто тако, глумци су

¹⁷ P. Volk, „Pozorišni život u Srbiji 1944 – 1986“, Beograd 1990, 10.

¹⁸ P. Volk, „Pozorišni život u Srbiji 1944 – 1986“, 11; М. Гаталовић, *нав. дело*, 26 – 27.

са позориштима правили једногодишње уговоре, а били су распоређени у чиновничке платне разреде, да би 1947. године уредбом Министарства добили право на уметничке додатке, чију је висину потврђивала посебна комисија при Министарству просвете. Свако позориште имало је обавезу да извештава о свом раду, техничким и управним питањима, као и репертоарима. Период реорганизације се завршио крајем четрдесетих, средства финансирања су се смањила, а позориштима остављено да се сама сналазе за додатне приходе.¹⁹

Нови државни режим утицао је на културну сцену, био заинтересован за рад културних установа и често читаве своје седнице посвећивао питањима културе. У то време, позоришну делатност карактерисала је тежња за професионалношћу, али и достизању бољег статуса позоришног уметника. То је био период блиских односа са Совјетским Савезом, од кога се тражила и очекивала афирмација на сваком пољу, па и на позоришним даскама. Совјетски савез је све до 1948. године био узор југословенској културној сцени, што се може видети на примеру прихватања релаизма, тј. коришћење позоришних основа Станиславског²⁰ и угледања на МХАТ, Уметничко позориште у Москви. Позориште је, у складу са сопственом социјалистичком стварношћу, а по узору на Совјетски савез, после Другог светског рата „обукло“ костим реализма и тако постало медијум који је требало да путем реализма широким масама представи ново прогресивно социјалистичко друштво.²¹

Од прекидања односа са Совјетским Савезом, југословенска држава се трудила да изгради сопствени пут, како у политици, тако и у култури. Својим саветима да се позориште ослободи формализма, да се у представе унесе више идејно-политичких релација и да се спречи продирање културних образаца Запада, држава је желела да ангажује позориште за потребе својих циљева.²²

¹⁹ Isto, 11 – 14.

²⁰ Станиславски, најзначајнији реформатор театра XX века, који је тежио позоришном реализму као основном уметничком изразу, „Р. Лазић, „Позоришна етика и естетика Станиславског“, у: Зборник: *Позоришна етика: уметност глумца и редитеља* (пр. Р. Лазић), Београд 2005, 18 – 20.

²¹ А. Суша, „Београдско позориште и студентске демонстрације '68“, Београд 2001, 39 – 41. (magistarski rad)

²² Isto, 41.

Са друге стране, лоше стање у држави и недостатак материјалних средстава почетком педесетих одразио се и на културу. Тих година урађено је истраживање о позоришту, које је имало за циљ добијање података помоћу којих би се лакше извршила реорганизација истих. На тај начин су између 1954. и 1958. године укинута позоришта у многим градовима Србије, да би судбина оних која су преживела била пребачена у руке локалних власти. Тих година променио се и закон који је само државним органима омогућавао оснивање позоришта. Нови Закон о позориштима из 1956. године, давао је слободу да то чине и друштвене организације, групе грађана или уметника.²³

Реорганизација позоришта отворила је врата позоришта и самоуправљању. Створени су друштвени надзорни органи, управни одбори, а постојећи радни савети добили су велика овлашћења. Радне савете од тада су чинили људи из техничког и уметничког кадра, људи различитих професија који су имали подједнаку слободу да утичу на начин рада одређеног позоришта. Осим тога, крај педесетих је означио и напуштање „социјалистичког реализма“, мање критиковање модернизма, мада се све ново и даље прихватало опрезно. Ипак, оснивање Атељеа 212 представља увертиру за шездесете које су донеле либерализацију, али и мање интересовање за позоришну уметност у њеној другој половини, пошто су на прва места избили филмови у биоскопима и телевизија.²⁴

²³ P. Volk, *nav. delo*, 13 – 14.

²⁴ A. Suša, *nav. delo*, 44 – 45; М. Гаталовић, *нав. дело*, 42.

II Изрази југословенске позоришне стварности

Југословенско драмско позориште од оснивања до шездесетих година XX века

Југословенско драмско позориште основано је 1947. године у Београду, као позориште од нарочитог значаја државног карактера. Позориште је, у складу са тадашњим Уставом основала влада Савезне Федеративне Републике Југославије на предлог Комитета за културу и уметност. За главног редитеља одабран је Бојан Ступица, у чији је задатак пало одабирање глумачке поставе и техничког кадра према сопственом нахођењу.²⁵ Позориште је требало да буде својеврстан експеримент, јер је требало да обухвати глумце из свих република Југославије, те да тако представља федералну институцију сачињену од уметника различитих по националности, добу старости, глумачким навикама и пракси, али хомогену у деловању.²⁶

Југословенско драмско позориште је већ по оснивању добило посебан третман, будући је сврха његовог стварања била инструментализована ради остваривања идеја комунистичке власти. Власт је желела да направи позориште које би било светионик свим осталим, које би масама помогло на путу усвајања нових културних вредности. Тако је ново општејугословенско позориште, као институција од федералног значаја, настало је са жељом да буде најбоље и најзначајније и да буде оваплоћење новог реализма на сцени.²⁷

Југословенско драмско позориште је од државе добило на употребу зграду Мањежа која је припадала Народном позоришту. Зграда је најпре, у деветнаестом веку, била школа за јахање кнезова Милоша и Михаила, да би у посед Народног позоришта дошла током шестојануарске диктатуре. Бојану Ступици била је дата

²⁵ P. Volk, *nav. delo*, 13.

²⁶ С. Селенић, „Једна четвртина века“, у: Зборник радова, *Југословенско драмско позориште: 1948 – 1973: двадесет пет година рада* (ур. М. Мирковић), Београд 1973, 17 – 18.

²⁷ P. Volk, *nav. delo*, 30.

слобода да уреди зграду, при чему су му на располагање стављена потребна материјална средства. Ступица је добио овлашћење и да од многих позоришта затражи глумце за позориште. Тако је први уметнички кадар био сачињен од дванаесторо чланова Народног позоришта у Београду и многих других из различитих градова читаве земље. Неки од њих, попут Виктора Старчића, Јозе Лауренчића, Мире Ступице, одиграли су своје прве улоге баш у сезони отварања позоришта. Југословенско драмско је за своје прво јавно представљање 1948. године припремило три премијере: „Краљ Бетајнове“, од Ивана Цанкара, „Ујка Вања“ Антона Чехова и „Рибарске свађе“ Карла Гадонија. Режиер ових представа био је Бојан Ступица, човек који је у себи носио идеју о оснивању театра налик руском Художесвеном.²⁸

Око првих изведених представа била је организована расправа у којој су учествовале личности из политичког и културног живота. На тај начин вршена је процена колико је позориште оправдало своје оснивање и у којој мери су испуњене наде које су у рад истог уложене. Резултати нису били добри: критика је изрекла свој суд незадовљства због сценског израза који је био сличан оним у другим позориштима, али су Бојан Ступица и Мата Милошевић већ следећим премијерама у Југословенском драмском позоришту показали мање формалности и тиме направили очекивани корак унапред. Тако су „Дундо Мароје“ у режији Бојана Ступице и „Родољупци“ у режији Мате Милошевића, битно утицали на афирмацију Југословенског драмског и на његово успешно приказивање јавности.²⁹

До 1950. године, на сцени позоришта било је одиграно једанаест премијера, а репертоар је обухватао југословенску, совјетску, енглеску и италијанску драму.³⁰ Иако је Југословенско драмско позориште у свом саставу од самог почетка имало најкреативније уметничке снаге, ипак се није упуштало у репертоарске експерименте. Југословенско драмско је од почетка себе одредило као позориште

²⁸ P. Volk, *nav. delo*, 31 – 34

²⁹ Isto.

³⁰ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, у: Зборник радова, *Југословенско драмско позориште: 1948 – 1973: двадесет пет година рада* (ур. М. Мирковић), Београд 1973, 205 – 208.

са репертоаром на високом литералном нивоу, које је ангажовало најбоље снаге своје земље на оживљавању класичних дела.³¹

У подизању општег уметничког нивоа пресудну улогу педесетих година имало је руководство позоришта. На месту управника од 1949. налазио се искусни Велибор Глигорић, тадашњи директор Народног позоришта, док је место уметничког директора до 1953. године заузимао изразити естетa, песник, позоришни и књижевни ерудита, Милан Дединац. Дединац се после одласка у Париз, где је постављен за културног аташеa земље, обогaћен искуствима и везама вратио у Југословенско драмско 1959. године.³²

За то време, у позоришту су се формирали Уметнички савет и Савет позоришта, у складу са концептом самоуправљања. У надлежности ових самоуправних тела била је репертоарска политика, док се на челу Савета од 1958. године налазио један од најпознатијих југословенских књижевника, Иво Андрић. Уз помоћ више добрих редитељских или драматуршких индивидуалиста попут Бојана Ступице, Мате Милошевића, Томислава Танхофера, Југословенско драмско је настојало да креира репертоар који би одржао квалитет у сценским изразима, али и привукао масовну публику. О професионалном и одговорном односу према послу челних људи сведочи и податак да је пробама свакодневно присуствовао уметнички директор, а повремено и управник позоришта. На тај начин исказана је брига и залагање за квалитет рада на представи. Осим тога, редитељи у Југословенском драмском су као ангажовани педагози радили са младим глумцима и младим редитељима, поверавали им задатке и тим односом створили од позоришта велику школу за глуму и режију. На тај начин извршавали су и додатне задатке које је пред њих поставила држава.³³

³¹ С. Селинић, *нав. дело*, 17; Р. Volk, *нав. дело*, 35.

³² В. Глигорић, „Десет година у Југословенском драмском позоришту“, у: *Зборник радова, Југословенско драмско позориште: 1948 – 1973: двадесет пет година рада* (ур. М. Мирковић), Београд 1973, 37; Ј. Ђирилов, „Четири године са Миланом Дединцем“, у: *Зборник радова, Југословенско драмско позориште: 1948 – 1973: двадесет пет година рада* (ур. М. Мирковић), Београд 1973, 48.

³³ В. Глигорић, *нав. дело*, 38 – 39, 43.

Током педесетих, Југословенско драмско позориште се на југословенској сцени афирмисало као значајан театар који води осмишљену репертоарску политику која прати свој основни наратив – приказивање класичних дела. Ипак, стечени реноме није био препрека да се понекад силина критичког пера обруши на ово позориште. Упркос повременим критикама, учврстило се веровање да је то једини колектив способан за извођења великих представа. Пример тога јесте премијера „Јегора Буличова“, изведена 9. јуна 1951. године, која је у критици означена као представа вредна дивљења и поштовања, која је означила скок према највишим думетима сценског стваралаштва.³⁴

Током педесетих је уметнички ансамбл позоришта свој сценски израз високе уметничке вредности оплеменио новим искуствима: турнејама по земљи и иностранству која нигде нису остала незапамћена. Југословенско драмско позориште је у шестој деценији своје представе изводило у свим републикама Југославије; било је гост у Театру нација у Паризу 1954. и 1955. године, да би наредне, 1956. године, током двомесечне турнеје, посетило многе градове Совјетског Савеза. Посебна част исказана је том приликом главном глумцу представе „Јегор Буличов“, који је након извођења драме био позван у Москву да гостује у совјетском извођењу исте драме.³⁵

³⁴ P. Volk, *nav. delo*, 35 – 37.

³⁵ В. Глигорић, *нав. дело*, 47.

Управници Југословенског драмског позоришта шездесетих година XX века

Место управника позоришта захтевало је компетентност на више нивоа у више области. Управник је морао бити неко ко добро познаје позоришну уметност, али ко се исто тако добро сналази у администрацији. Задаци канцеларије били су многобројни, а тицали су се репертоарске политике, техничких и финансијских ствари. Положај управника био је одређен и новом политиком увођења самоуправљања у позориште, јер је он представљао особу која је требало да надзире рад позоришта и својим акцијама доприноси испуњењу захтева који су пред исто изнесени.

Управа шездесетих била је у рукама врских уметника: Милана Дединца, Мирослава Беловића, Бојана Ступице и једног културног радника, Елија Финција. Милан Дединац је 1959. године заменио Велибора Глигорића, који је постао председник Српске академије науке и уметности, и на месту управника остао до октобра 1962. године, када га је болест прекинула у даљем управљању.³⁶

Дединац је био песник надреалиста и позоришни критичар, човек велике књижевне и позоришне ерудиције који је диплому стекао на Филозофском факултету. До Другог светског рата био је новинар „Политике“, а од 1941. до 1943. године био је у немачком заробљеништву. У Југословенском драмском је по ослобођењу заузимао истакнуто место уметничког директора све до одласка у Париз.³⁷ Вративши се у ову установу културе, унео је промене у областима стварања представа, односу према персоналу, друштвеној клими и ликовном обликовању сценског израза. Као човек ретке културе, са истанчаним укусом, а озбиљнијег карактера и владања, Дединца су глумци Југословенског драмског сматрали за преозбиљног, човека литературе, те су на вест о његовом доласку многи реаговали са извесним отпором. Непоколебљивог у намерама да од

³⁶ Ј. Ћирилов, *нав. дело*, 48.

³⁷ *Лексикон драме и позоришта*, Београд 2013, 219.

позоришта створи још угледнију кућу, Милан Дединац је показао јасан стил деловања: имао је идеју да позориште постане модерно, али је сваки избор драмског дела, редитеља, програма који прати представу преиспитивао до крајњих граница.³⁸

Током свог мандата, у позориште је увео многе младе уметнике који су тек започињали своје каријере, попут Олге Савић, Николе Симића, Данила Стојковића, али је највише поверења поклањао искусним глумцима који су били на прагу зрелих година. То је био и одраз његове сложене природе и принципа, јер није могао да дозволи да се ни на било који начин окруни углед позоришта. Дединац је током управљања остварио сарадњу са најбољим редитељима из читаве земље: Костом Спаићем, Матом Милошевићем, Бранком Гавелом, Мирославом Беловићем. Велико поверење поклонио је и младом редитељу Димитрију Ђурковићу, али та сарадња није завршена најбоље, будући да је Ђурковић поднео оставку после сталних интервенција Милана Дединца. Проблем је био у карактеру Дединца, због ког једноставно није могао да допусти грешке онде где их је уочавао, због чега је често превазилазио ингеренције управника и залазио у поље редитеља. Још један пример тога био је сукоб који се догодио између њега и Боре Глишића, који је радио на преводу „Калигуле“. Стална мешања у рад Боре Глишића и показивано незадовољство били су довољан разлог да Глишић одустане од превођења, а Милан Дединац у њему добије новог непријатеља. У вези са тим треба рећи да су се препирке наставиле, јер је Бора Глишић, након једне премијере „частио“ Југословенско драмско критиком у „НИН“-у, док је подршку након доласка на место управника и његов рад добио од Елија Финција, који је писао за „Политику“ и био члан Комунистичке партије Југославије, баш као и Дединац.³⁹

Значај Дединца у управи Југословенског драмског позоришта био је велик. Један од његових највећих подвига било је довођење барда егзистенцијализма, Жан Пола Сартра, на једну од реприза његовог дела „Заточеници из Алтоне“, које се у

³⁸ Ј. Ћирилов, *нав. дело*, 48 – 50.

³⁹ Исто, 51 – 54.

Југословенском драмском играло исте сезоне када и у Паризу. Успех је био неизоставан, а долазак познатог писца и филозофа невероватна реклама за позориште. Осим тога, Дединцу је током управљања припала част да отвори другу, Малу сцену позоришта, која је према његовим речима требало „да буде нека врста радног лабораторија, где ће се приказивати дела са малом техничком апаратуром“. Она је требало да буде место проналажења нових литератлних драмских израза, на неки начин експеримент позоришта. Мала сцена је током шездесетих година своје место мењала од позоришта „Бошко Буха“, просторија Радничког универзитета „Буро Салај“ до простора Народног музеја и сцене у Дому омладине.⁴⁰

Нови управник Југословенског драмског од 1963. године, Мирослав Беловић, познати позоришни редитељ, наследио је поменуто место након повлачења Милана Дединца. Беловић се школовао у Лењинграду, Стратфорду, на Ејвону и Београду.⁴¹ Његова улога као управника позоришта трајала је до 1966. године. Као признати редитељ, тешко му је било да се одрекне тог посла, те је током свог мандата обављао дужности и управника и редитеља. Током управљања Југословенским драмским позориштем, сусрео се најпре са самоуправљачким режимом. Беловић је подржао такав начин рада и настојао да оствари што већу функционалност истог. Борио се са бројним кадровским и финансијским проблемима, али је успео да настави ток успешне политике позоришта, дајући истом сопствени печат. То је највише било видљиво у репертоарској поставци, где је Беловић дао примат домаћим делима. Осим тога, врата позоришта отворио је вишестраним уметницима: песницима, сликарима, музичарима.⁴²

Од редитеља је највише сарађивао са Матом Милошевићем, док је посебну пажњу посветио активирању Мале сцене позоришта. За време његовог управљања, ансамбл Југословенског драмског остварио је две велике турнеје: у Француску и

⁴⁰ Ј. Ћирилов, *нав. дело*, 52 – 53; М. Мишић, „Мала сцена и театар „Бојан Ступица“, у: *Зборник радова, Југословенско драмско позориште: 1948 – 1973: двадесет пет година рада* (ур. М. Мирковић), Београд 1973, 86 – 87.

⁴¹ *Лексикон драме и позоришта*, 71.

⁴² М. Беловић, „1963 – 1966“, у: *Зборник радова, Југословенско драмско позориште: 1948 – 1973: двадесет пет година рада* (ур. М. Мирковић), Београд 1973, 56.

Совјетски Савез, одакле се вратио обасут коментарима хвале о савремености репертоара, одличном колективу и снажно остављеном утиску приликом извођења представа. Те турнеје су глумцима Југословенског драмског омогућиле размену мишљења са колегама из других земаља, али и допринеле представљању југословенског сценског израза ван граница Југославије.⁴³

Беловић је 1966. године поднео оставку, а захваљујући брзом реаговању колектива позоришта, место новог руководиоца по други пут у својој каријери заузео је културни радник и позоришни критичар, Ели Финци. Међутим, Финци се није дуго задржао на истом месту. Први управник Југословенског драмског позоришта је након једне сезоне, због промењених услова рада и тешкоћа финансијске и управне природе поднео оставку. У години његовог управљања, Југословенско драмско је у свом репертоару имало најмањи број изведених премијера, док је извешан број глумаца напустио позориште. Све до 1968. године и доласка Бојана Ступице, позориштем је управљао вршилац дужности, глумац Јожа Рутић.⁴⁴

Долазак Бојана Ступице означио је прекретницу у раду Југословенског драмског. Ступица био је човек који је заправо иницирао оснивање позоришта. Завршио је архитектуру у Љубљани, али је истовремено био активан и као глумац, редитељ и сценограф по многим градовима Југославије. Током рата ухапшен је и интерниран у логор Гонарс у северној Италији.⁴⁵ Његова каријера уско је повезана са Југословенским драмским, под чијим је окриљем стварао дуги низ година. На место управника позоришта дошао је скоро пред крај свог живота, 1968. године и задржао до 1970.⁴⁶

⁴³ М. Беловић, *нав. дело*, 56 – 57; М. Мишић, *нав. дело*, 87.

⁴⁴ М. Беловић, *нав. дело*, 59; М. Мирковић, „Нови управник могао би бити глумац Љубиша Јовановић, Бранко Плеша, Марија Црнобори...“, *Вечерње новости*, 25. 6. 1967, 11; М. Мирковић, „Управник или Хамлет“, *Вечерње новости*, 17. 12. 1967, 11.

⁴⁵ *Лексикон драме и позоришта*, 912.

⁴⁶ Ј. Ћирилов, *нав. дело*, 47; М. Ловрић, „Бојан, наш управник“, у: *Зборник радова, Југословенско драмско позориште: 1948 – 1973: двадесет пет година рада* (ур. М. Мирковић), Београд 1973, 59.

По доласку у позориште након паузе због лоших односа између њега и једног од ранијих управника, Милана Дединца, Ступица се подробно упознао са стањем театра, постојећим репертоаром, глумачком поставом, сценским материјалом. Припремио је себи оперативне задатке јер је резултат анализе свих пометутих ствари био незадовољавајућ. Ступица је сматрао да је број глумаца и представа био недовољан, избор сувише скроман, а зграда зрела за поправке. Иако је знао да је држави одвајање новца за позоришта представљало проблем, Ступица се није дао обесхрабрити, већ се оптимистички односио према проблему, наводећи да ће се новац већ некако наћи. Таквим својим ставом подстицао је остале у колективу да заузму исти став. То је иначе била и једна од основних црта Бојанове политике управљања позориштем: неговање колективног духа. Одликовала га је велика брига о стварању хомогеног креативног колектива унутар којег је требало да влада хармонија, како би позориште у свакој представи приказало свој максимум уметничких достигнућа. Инсистирао је на сталним заједничким пробама које су трајале дуго, заједничким лекторским пробама, похађању теоретских часова. Нарочиту пажњу поклањао је изненадним и сталним импровизацијама, које је задавао глумцима и на тај начин постицао њихов креативни дух и вежбао њихову сналажљивост, а себе потврђивао у улози драматуршког педагога.⁴⁷

Врло често, Бојан Ступица се налазио у трострукој улози: био је у исто време управник, редитељ и сценограф одређене представе. У позориште је увео многе младе људе, допустио им да се окушају у режији у неколико представа, док је репертоар позоришне куће обогатио са много нових неиграних комада. Његова репертоарска путања кретала се од ренесансне комедије, преко мелодраме до психолошке драме. Сала Југословенског драмског се тих година пунила више од сто пута за неке представе, док је број премијера по сезони достигао незапамћени број у историји позоришта до тада. Такође, његовим залагањем, а подршком Савета позоришта, Бојан Ступица је уз велику борбу извојевао реновирање и модернизацију старе зграде, што је представљало велики успех, а означило отварање сопствене Мале сцене позоришта. Због болести, а после скидања

⁴⁷ М. Ловрић, *нав. дело*, 59, 77 – 78.

„Тикава“ са репертоара, повукао се са места управника почетком 1970. године, када га је заменио Маријан Ловрић. Бојан Ступица остао је упамћен као човек снажног духа, који је Југословенском драмском донео више слобода, обогатио сценски израз, у пракси срушио школски систем препричавања Станиславског и својим недогматским приступом остварио значајне кораке унапред.⁴⁸

⁴⁸ М. Ловрић, *нав. дело*, 59 – 60, 102.

III Финансије Југословенског драмског позоришта у Београду шездесетих година XX века

Шездесете године XX века су за Југославију биле године дилема, суочавања са проблемима, неслагања у врху државне и партијске организације, године унутрашње кризе, али и стабилног међународног положаја. То је било време мењања курса спољне политике, али и време унутрашњих промена у привредној и друштвеној сфери. Унутрашња криза настала услед тих промена, нашла је одраз на целокупном друштвеном животу Југославије, а битан елемент кризе била је економија.⁴⁹

Југославија се после рата, у годинама обнављања економије земље, суочила са напорном индустријализацијом која је трајала до 1955. године. Развој привреде тада је заустављен новом економском политиком престанка „стежања каиша“ захваљујући помоћи коју је добијала од страних сила, али и сопственим постигнутим резултатима. Крај шесте деценије означен је као доба са високом стопом индустријског раста ког је карактерисао полет привреде, а добра ситуација на привредном плану утицала је на пораст запослености, тј. пораст потрошње и животног стандарда.⁵⁰

Међутим, већ 1963. године примећено је смањење стопе привредног раста услед неприлагођености према извозу и унутрашњој потрошњи. Национални доходак је почео да стагнира док се земља задуживала, а дугови расли. Нерационална политика самоуправљања довела је до економске непродуктивности, али се од ње ипак није одустајало, првенствено из политичких разлога. Систем самоуправљања који је уведен педесетих година XX века, крајем деценије је пренесен и на све друштвене установе, да би 1963. године био потврђен новим уставом.⁵¹

⁴⁹ Љ. Димић, „Историја српске државности, Књ. 3, Србија у Југославији“, (ур. Ч. Попов), Нови Сад 2001, 367 – 370.

⁵⁰ В. Petranović, *nav. delo*, 541.

⁵¹ Љ. Димић, „Београд шездесетих, између историјског и свакодневног“, 54 – 56.

У складу са тим, од 1957. године је у друштвеним институцијама требало да се оформе органи управљања са самоуправним правима. Они су у Југословенском драмском формирани наредне године. Увођење самоуправљања у позориште значило је промену финансијске и управне организације и остваривање државних интереса преко ових друштвених установа. Промене на финансијском плану дешавале су се током читаве седме деценије, јер се мењао систем финансирања свих друштвених установа, самим тим и позоришта, мада су исте спровођене споро. Промене су биле усаглашене са новим моделом у привреди, самоуправљањем, које је за основну јединицу човекове егзистенције прогласило рад. За крајњи циљ финансијске реформе, када се ради о позоришту, означен је прелазак позоришта са буџетирања на самостално финансирање, мада нико није очекивао да се то догоди одједном. Тако је у свим друштвеним установама само дошло до промене вида дотадашњег начина буџетског финансирања, јер је држава суштински и даље остала главни спонзор.⁵²

Промене у финансирању требало је да наступе већ 1962. године са увођењем принципа дохотка и расподеле средстава према раду. До тада се финансирање позоришта вршило административно, што значи да су се постојећа средства из буџета делила механички, независно од тога колики обим рада је постижан у позоришту, нити какви су уметнички домети досегнути. Такву ситуацију требало је да замени нов начин финансирања, који је позоришту и сваком њеном члану требало да обезбеди неопходна средства за даљи рад уколико својим радом то и заслужи.⁵³

Наиме, средства је требало да стижу у складу са оствареним задацима: уметничким резултатима и бројем одиграних представа. На тај начин држава је директно утицала на рад позоришта, јер би само она позоришта која прате и испуњавају културну политику била награђивана потребним новцем. Позориште зато и није имало много избора, те је да би опстало, задржало исти број глумаца,

⁵² В. Petranović, *nav. delo*, 539.

⁵³ Архив Југословенског драмског позоришта, Предлог о раду и финансирању загребачких казалишта, 1.

али и добило прилику да квалитетно организује извођење нових премијера, морало је да прихвати нова правила. То је за културу могло да има и веће последице, јер је овакав начин рада са собом повлачио и могућу комерцијализацију позоришта, с обзиром на то да је добијање варијабилног дела средстава искључиво зависило од броја посетилаца и броја изведених представа.⁵⁴

Ипак, Југословенско драмско је у новим радним условима тежило да споји етику позоришног стваралаштва са савременом оријентацијом у репертоарској политици, чиме је желело да остане доследно себи, али и да испуни неке од задатака који је пред исто поставила држава и да на тај начин да свој допринос социјалистичкој култури.⁵⁵

Идеја зараде по учинку у позоришту ипак није одмах заживела. Позориште је на нов начин финансирања прешло тек неколико година касније, после нових нацрта 1965, а затим 1967. године.⁵⁶ За то време, питање културе и њеног финансирања шездесетих година било је предмет расправа у целој земљи, у дневној и у периодичној штампи. Мноштво наслова било је усмерено на кризу позоришта, мањкавост репертоара, недостатак домаћих дела у репертоару, али и проблеме финансијске природе са којима су се позоришта суочавала. Било је и мишљења да „позориште није фабрика, задруга или предузеће и да му самоуправни систем не треба“⁵⁷. Због кризе која се огледала у недостатку пара, промени глумаца и недостатку публике, у штампи су се појавиле и идеје о фузији одређених позоришта и укидању оних других. Слободан Селинић, један од позоришних критичара у штампи, тада је изнео предлог решења који је предвиђао стварање једне куће од Југословенског драмског и Народног позоришта, док би остала

⁵⁴ Б. Зека Ђорђевић, „Приближавање позоришта публици не значи комерцијализацију“, *Борба*, 29. 3. 1962, 7.

⁵⁵ Архив Југословенског драмског позоришта, Мирослав Беловић о новом начину финансирања позоришта

⁵⁶ В. Стојшин, „Да ли постоји криза театра?“, *НИН*, 11. 2. 1964, 8.

⁵⁷ Ф. Давид, „Позориште у сигурне руке“, *Вечерње новости*, 12. 3. 1967, 11.

позоришта представљала бине за представе слободних глумаца, који би то постали након отказа.⁵⁸

Поменута 1967. година, била је по много чему преломна за Југословенско драмско. Управник Југословенског драмског, Ели Финци је, услед немогућности да реши нагомилане проблеме организационе и управне природе поднео оставку на руководеће место. Финци, који је био први управник позоришта по његовом оснивању, се јако лоше снашао у промењеним условима рада које је донело увођење самоуправљања у позориштима.⁵⁹ Пре тога је много незадовољних глумаца напустило ову кућу⁶⁰, а при крају године, позориште је било упућено у нови начин расподеле средстава за даљи рад.

Наиме, позориште је, као институција која није могла да се издржава сопственим средствима, првенствено зависила од дотација државе.⁶¹ У социјалистичким републикама је финансирање ишло преко буџетске потрошње или кроз специјалне наменске фондове, попут Фонда за унапређење културне делатности.⁶² По оснивању, Југословенско драмско се финансирало из републичких фондова, као институција од општедржавног значаја. Плате је обезбеђивао Комитет за културу и уметност при влади ФНРЈ, који је престао са радом већ 1948. године, да би њихове надлежности преузело Министарство за науку и културу владе ФНРЈ.⁶³

До 1958. године, субвенционисање позоришта долазило је из прихода који су давали републички фондови, када је финансирање прешло на терет града, односно општине на чијој се територији позориште налазило. То је значило да су се позоришта од тада финансирала од средстава из привредних и друштвених органа

⁵⁸ “Зар две ноге у једну чизму?!” *Вечерње новости*, 30. 5. 1967, 10.

⁵⁹ В. Стојшин, „Ко управља позориштем“, *НИН*, 2. 7. 1967, 8; М. Мирковић, „Управник или Хамлет“, *Вечерње новости*, 17. 12. 1967, 4.

⁶⁰ А. Нешић, „Чим се вратио-отишао“, *Вечерње новости*, 27. 5. 1967, 10.

⁶¹ О. Боснић, „Шта је продуктивност у позоришту“, *Политика*, 26. 10. 1965, 12.

⁶² Архив Југославије, фонд Савезно извршно веће, 130 – 602 – 997, Тезе за дискусију о проблемима формирања и расподеле дохотка на подручју уметничког стваралашта и културе, Београд, јун 1964. године, 25.

⁶³ Архив Југославије, фонд Комитет за културу и уметност владе ФНРЈ, 314 – 16 – 168, 16-1088.

и да је позориште, као установа са друштвеним финансирањем, зависила од учешћа заједнице. Тиме је Југословенско драмско прешло на терет финансирања општине Савески венац у Београду, мада је и даље добијало дотације из републичког Фонда за унапређење културних делатности за акције које су сматране значајним за југословенску културу – углавном као помоћ за гостовања по земљи и иностранству.⁶⁴

Према преднацрту која су сва позоришта добила 1967. године, а који је Југословенско драмско позориште усвојило априла наредне године, буџетски начин финансирања требало је да буде замењен коначним системом награде по учинку. Градски фонд је требало да издвоји 80% од укупне суме коју су позоришта до тада добијала и то је требало да представља стартни и непроменљиви део расподеле. Оно на шта је позориште могло да утиче био је променљиви део који се обрачунавао преко остварених резултата позоришта. Он је зависио од броја продатих улазница и броја одиграних представа, са разликом да ли су то страна или домаћа остварења. На сваку одиграну представу и посетиоца, држава је требало да преда позоришту одређену суму новца, али и за свако успело домаће одиграно дело, чију је вредност извођења требало да процени посебна комисија. За то је позориште требало да добије 5% већи износ средстава у односу на број представа и број посетилаца. Тиме је држава хтела да подстакне позориште да ради марљивије, јер је од броја играних представа и броја продатих улазница зависила и плата глумаца.⁶⁵

⁶⁴ Архив Југославије, фонд Савет за науку и културу владе ФНРЈ, 317 – 196 – 279, Развој позоришта и њихове делатности, 15; Архив Југославије, фонд Савезни секретаријат за образовање и културу, 318 – 202 – 288 – 289, Нацрт финансијског плана Савезног фонда за унапређење културних делатности за 1963. годину, 2.

⁶⁵ „Новине у финансирању београдских позоришта, борба за праве вредности“, *Политика*, 11. 11. 1967, 11.

Плата уметничког особља састојала се од сталног и варијабилног дела. Стални доходак био је непроменљив и утврђивао се према јасно одређеним критеријумима: школској спреми, годинама рада, употребљивости и дисциплине глумца. Променљиви пак, зависио је од броја одиграних представа.⁶⁶ То је значило да је у интересу глумаца било да позориште организује извођење великог броја представа, и то домаћег садржаја, будући да је и за такву праксу добијала већа новчана средства. Уз то, за глумце и чланове позоришта би постојале посебне премије, које би се давале као награде за изузетна остварења. О томе је ко је и колику премију заслужио одлучивала би посебна комисија, чију би одлуку Фонд уважио.⁶⁷

Што се тиче новчаног улагања у културу, држава је у првој половини шездесетих година, област културе и просвете помагала са просечном стопом раста улагања која је износила 13,3%. Веће инвестиције одлазиле су само у џеп научних институција.⁶⁸ Документи Статистичког Завода Србије показују да је у периоду од 1959. до 1962. године у области културе највише средстава из буџета одлазило у руке професионалних позоришта, а најмање средстава у аматерска. Средства ниже новчане вредности добијали су и биоскопи, који су готово сва средства остваривали сами, док су улагања позоришта у сопствену установу била симболична.⁶⁹

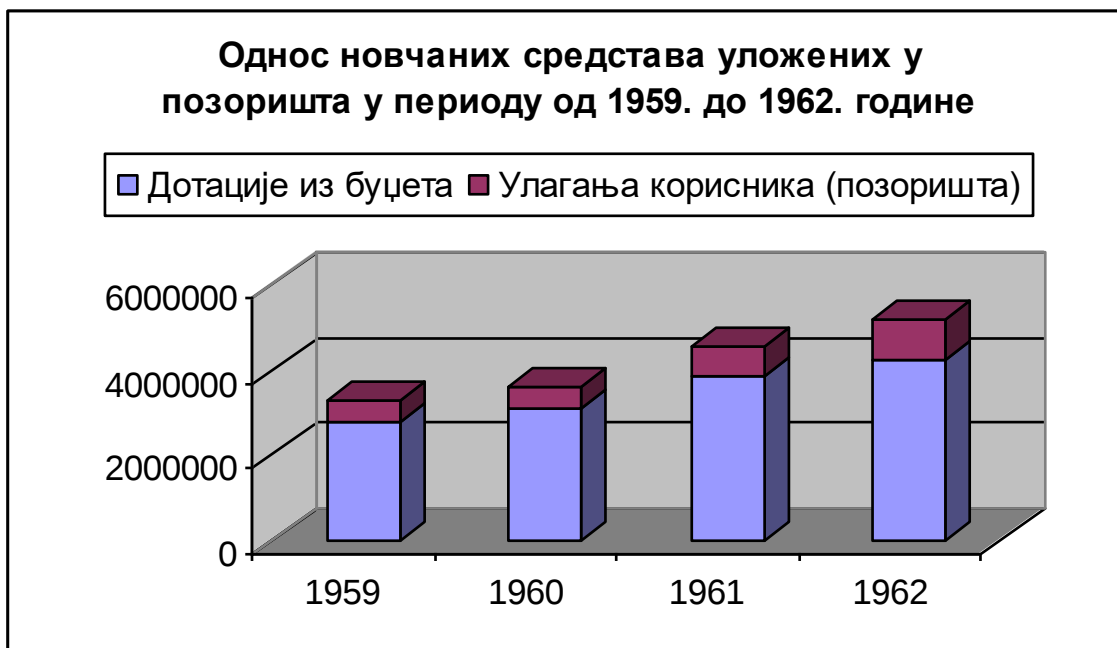
⁶⁶ Архив Југословенског драмског позоришта, Документација о раду Југословенског драмског позоришта 1970, 3.

⁶⁷ Политика, 11. новембар 1967, стр. 11.

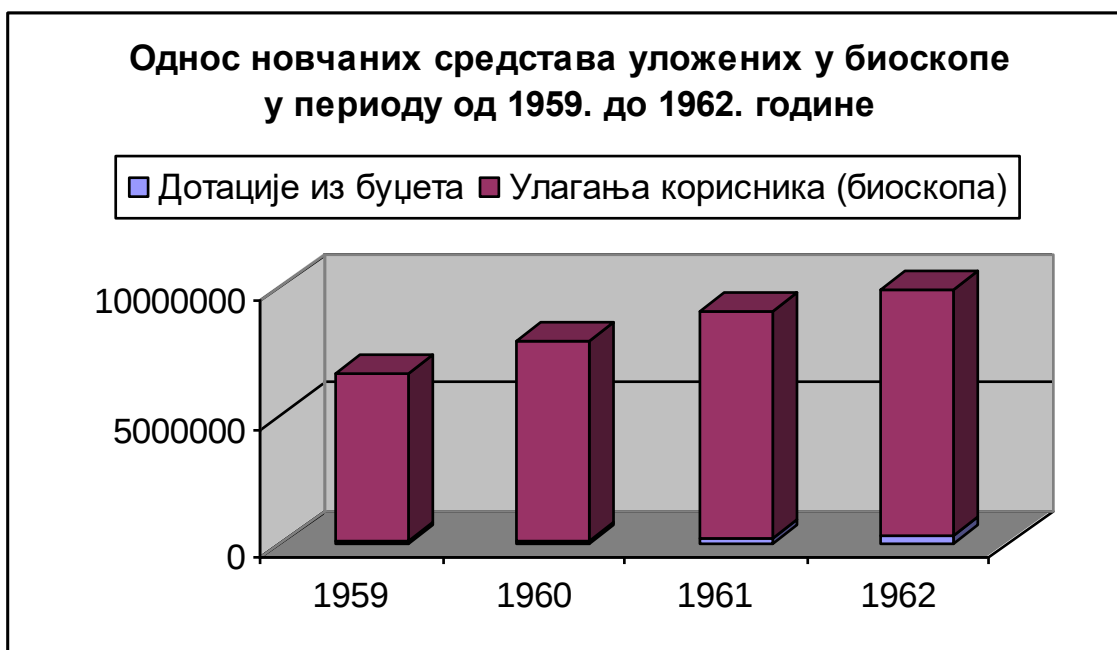
⁶⁸ Љ. Димић, Београд шездесетих, 68.

⁶⁹ АЈ, ф. Савезно извршно веће, 130-602-997, Приходи установа у области културе у СФРЈ

⁷⁰Графикон број 1.



⁷¹ Графикон број 2.



⁷⁰ АЈ, ф. Савезно извршно веће, 130 – 602 – 997, Приходи установа и организација у области културе у СФРЈ

⁷¹ Исто.

Због недостатка архивских докумената који се тичу дотација, било је тешко утврдити новчане висине средстава које је на годишњем нивоу Југословенско драмско добијало из Фонда, као и то да ли је долазило до промена истих током година. Проблем лежи и у томе да служба статистике до 1964. године није у потпуности разрадила метод праћења инвестиција у области културе. Ипак, за другу половину шездесетих постоје подаци о раду позоришта, на основу којих се могу извести одређени закључци.

Највише средстава у финансијском плану Југословенског драмског било је предвиђено за личне расходе, тј. плате уметничком и административно-техничком сектору, а најмање за оперативне. Скоро петина средстава која је одлазила за плате, била је потребна за опрему представа, хонораре, преводе, преписе, стручне књиге, пропаганду и репрезентацију позоришта, дакле функционалне расходе.⁷²

Приходи које је позориште осваривало од представа, гостовања, програма и специјалних услуга изнесило је петину новца која је ишла на личне расходе, тј. евентуално је могла да покрије функционалне расходе.⁷³ Просечна цена улазнице за представу читавих шездесетих није се драстично мењала, док је животни стандард постајао дугачији. Углавном је то била цена од 300 динара, мада је свој максимум достигла 1968. године, када је износила 600 динара.⁷⁴ Цену улазница је до увођења самоуправљања у позоришта одређивао управник, док је Управни одбор потврђивао његов предлог. Та надлежност је касније прешла у руке Савета позоришта, који је као највиши орган управљања у позоришту решавао економска питања, а унутар тога утврђивао висину накнаде за пружене услуге позоришта.⁷⁵

⁷² Архив Југословенског драмског позоришта, Образложење финансијског плана за 1968. годину, 1 – 4.

⁷³ Архив Југословенског драмског позоришта, Образложење финансијског плана за 1968. годину, 1 – 2.

⁷⁴ Архив Југословенског драмског позоришта, Документација о раду позоришта, 8; В. Стојшин, „Да ли постоји криза театра“, *НИН*, 11. 2. 1964, 8.

⁷⁵ Архив Југословенског драмског позоришта, Документација о раду позоришта, 1 – 2; Архив Југословенског драмског позоришта, Записник о инспекцијском прегледу финансијског материјалног пословања Југословенског драмског позоришта 1960. године

Новац од гостовања најчешће је коришћен за покривање трошкова саме турнеје. Југословенско драмско позориште је посебне приходе остваривало и захваљујући позајмицама костима, перика и реквизита другим позориштима, али и од приказивања представа на телевизији.⁷⁶

Од 1961. године средства су стизала и од сарадње оствариване са телевизијом, јер је позориште пристало да се одређене представе екранизују. Телевизија је једном недељно емитовала представе једног позоришта и на тај начин вршила рекламу истог. Са друге стране, то је за позориште могло да представља мач са две оштрице, јер је постојао ризик да они који погледају представу на телевизији, неће посетити позориште, што би се одразило на посету и број продатих улазница, тј. на приходе самог позоришта.⁷⁷

Приходи Југословенског драмског зависили су и од броја одиграних представа и броја посетилаца. У периоду од 1961. до 1968. године, број изведених представа се смањивао, а најнижу тачку од 296 представа достигао је 1967. године. Позориште се у овој декади борило за придобијање публике са још једним преносником идеја – биоскопом. Са годинама, постало је немогуће оборити домете посећености биоскопских сала, о чему говори податак да је укупан број гледалаца који је 1967. године одгледао неку од представа Југословенског драмског позоришта био 192.602, а да је два домаћа филмска остварења исте године одгледало по сто хиљада гледалаца само у Београду.⁷⁸ Од 1968. године, дошло је до пораста броја одиграних представа, што је утицало да се приходи од улазница због новог начина финансирања повећају. Међутим, број представа био је и даље мањи у односу на број из 1960. године⁷⁹, док је број премијера током 1968. и 1969. године скоро удвостручен у односу на почетак седме деценије.⁸⁰

⁷⁶ Архив Југословенског драмског позоришта, Образложење финансијског плана за 1968. годину, 3.

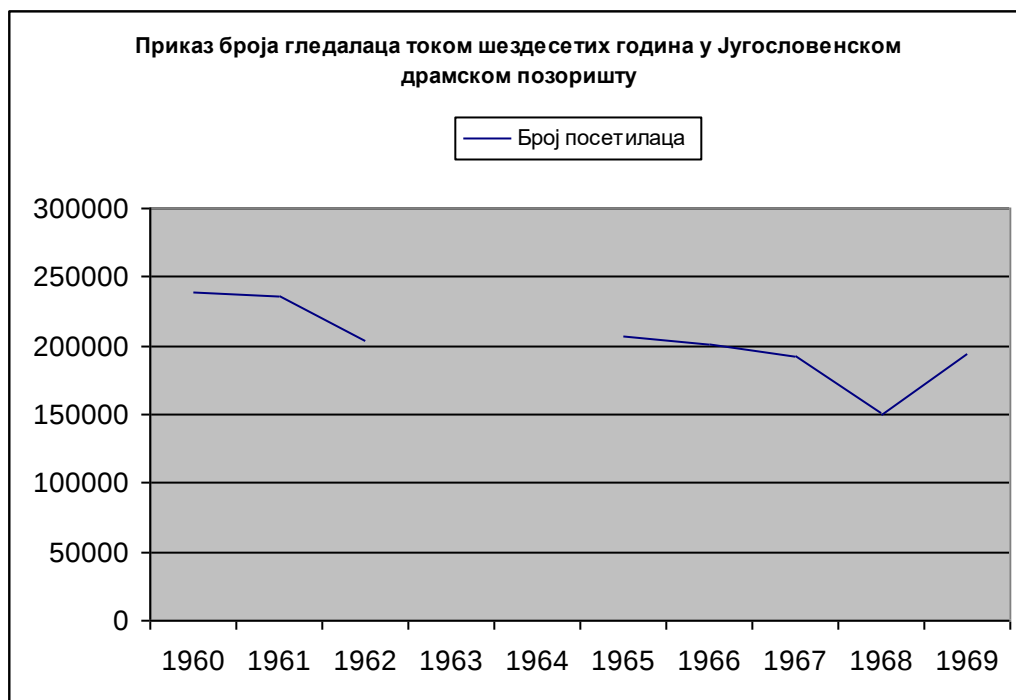
⁷⁷ Ј. Ћирилов, „Позориште у кући“, *Борба*, 22. 12. 1961, 9.

⁷⁸ Архив Југословенског драмског позоришта, Документација о раду Југословенског драмског позоришта 1970, 3 – 6; В. Стојшин, „Ко управља позориштем“, *НИН*, 2. 7. 1967, 8.

⁷⁹ Архив Југословенског драмског позоришта, Документација о раду Југословенског драмског позоришта, 3 – 6; Архив Југословенског драмског позоришта, Преглед финансијског пословања број 1, приходи од 1952. до 1962. године

⁸⁰ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 205 – 208.

⁸¹Графикон број 3.



Могуће је да је до оваквог стања ствари дошло захваљујући новом начину финансирања, који је утицао да позориште промени свој начин рада и повећа број премијера и представа. Осим тога, то је и период новог полета позоришта због повратка Бојана Ступице, који је за обнову позоришта активирао све расположиве снаге и који је успео да Југословенском драмском подари сопствену Малу сцену.⁸² Осим тога, позоришту је у интересу било да организује већи број представа, јер је на сваки динар прихода од улазница добијао један динар, од чега је и зависило да ли ће варијабилни део дотација бити додељен позоришту.⁸³

⁸¹ Архив Југословенског драмског позоришта, Преглед финансијског пословања број 1, приходи од 1952. до 1962. године; Архив Југословенског драмског позоришта, Документација о раду Југословенског драмског позоришта 1970.

⁸² М. Ловрић, *нав. дело*, 59 – 60.

⁸³ Архив Југословенског драмског позоришта, Образложење финансијског плана за 1968. годину, 3.

IV Репертоарска политика

Репертоар Југословенског драмског позоришта шездесетих година XX века

Југословенско драмско позориште је од самог оснивања у очима власти представљало значајан чинилац у просвећивању, креирању свести људи Југославије који су се после Другог светског рата обрели у наизглед истој, али суштински другачијој држави од претходне. У изградњи социјализма учешће је требало да узме и позоришна делатност; сцена је требало због своје могућности да најдиректније утиче на појединца одигра улогу у „правилном“ оријентисању свести у народу, али и у креирању његовог естетског и моралног мишљења.

Такво нешто очекивало се јер је позориште представљало масовни медијум за преношење порука, зидање мишљења и става и то у условима када телевизија још увек није узела маха. Позориште је оцењивано као место окупљања најширих маса, те се у складу са тим велика одговорност придавала репертору истог. Било је веома битно које то идеје позориште износи пред јавност, шта поручује и заговара, која питања отвара.

Од самог репертоара зависило је хоће ли позориште испунити свој основни задатак постављен у социјалистичкој Југославији, да ли ће њена уметничка и културна функција бити остварена. Власт је желела да свака постављена представа има своје оправдање, линију која дефинише и потврђује социјалну стварност, друштво и културни живот који при том треба да дође до изражаја. Наиме, позоришна уметност требало је бити подређена изградњи „новог човека“ у социјалистичком друштву. Самим тим, она је тиме постајала инструмент власти и тадашњег режима.⁸⁴

⁸⁴ АЈ, ф. Савет за науку и културу владе ФНРЈ, 317 – 81 – 765, Репертоар и репертоарска политика; М. Гаталић, *нав. дело*, 35, 274.

Југословенско драмско позориште, које је требало да представља реализацију идеје „братства и јединства“ на културном нивоу, свој репертоар од почетка рада до краја шездесетих није драстично мењало. Позориште је себе видело у свету класика, и тако је своје најбоље резултате остваривало на делима светске и домаће класичне драме. Понекад је на своје сцене постављало и лакше комаде, који су пунили позоришне сале, али у репертоару нису постојале представе које би означавале радикалан окрет, прекид континуитета начина рада, иако су се промене дешавале, а позориште прилагођавало новим тенденцијама у позоришној уметности. Тако је Југословенско драмско своја врата почеком шездесетих отворило и реализму и модернизму, што је означило померање граница класичног. Истовремено, авангарду је, као основни израз позоришне стварности, препустило Атељеу 212, које је постало изразити представник реализма савременог америчког репертоара.⁸⁵

⁸⁵ А. Milošević, „Vizuelni identitet Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1948 – 2008“, Beograd 2008, 9; С. Селинић, *нав. дело*, 19 – 22.

Страни репертоар

Када се посматра страни репертоар Југословенског драмског шездесетих година, уочава се да је у њега уврштен највећи број енглеских и француских литералних дела, потом совјетских, немачких, шпанских, старогрчких, америчких. Ту је још по једна одиграна драма из италијанске, нордијске, пољске, мађарске и кубанске књижевности. Овакав састав репертоара осликавао је тежње позоришта да упозна публику са страним класицима, али и најзначајнијим и најпознатијим делима савремених аутора. Број готово свих страних драма остао је исти у односу на претходну деценију рада позоришта. Видљива промена може се пак уочити код дела француских писаца, чији се број повећао у седмој деценији, а која су махом била дела савремених страних писаца. Позоришну салу Југословенског драмског највише пута пуниле су како комедије, тако и трагедије, без обзира да ли је то било дело класичне или савремене књижевности. Тако су највише извођења оствариле представе Шекспира, Бернанда Шоа, Жан Пол Сартра, Маривоа, Бихнера, Лопе де Вегаа, Платона и Мрожека.⁸⁶

⁸⁷Графикон број 4.

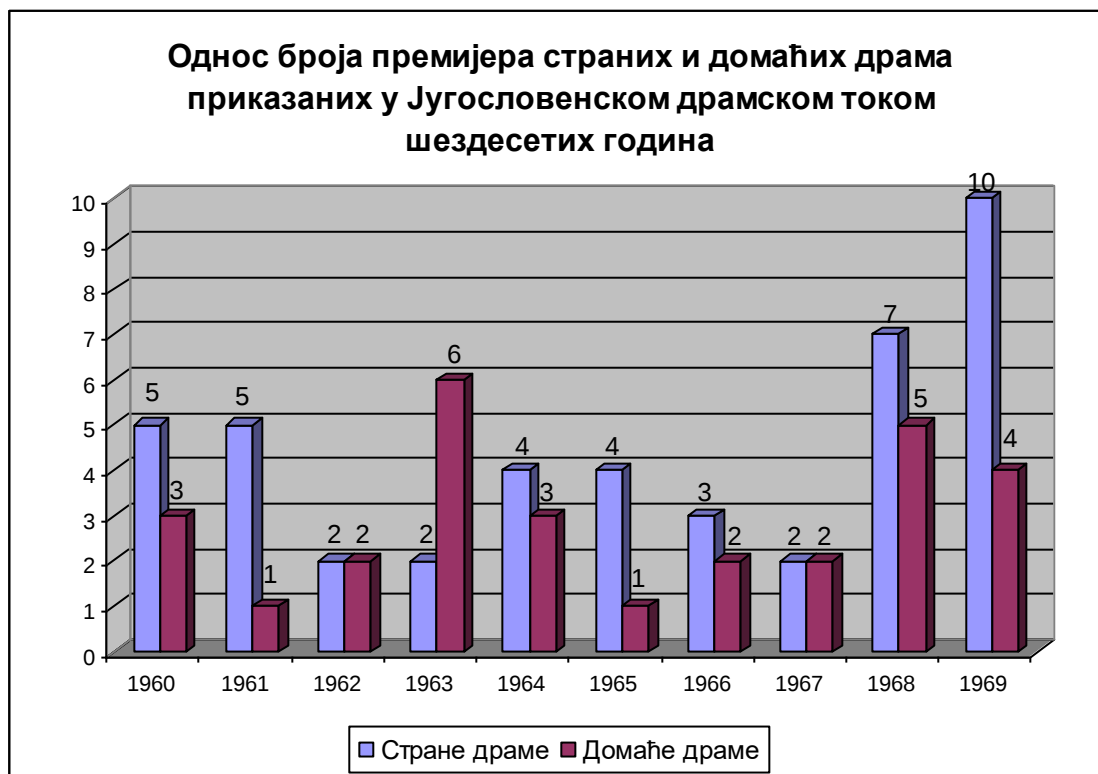


⁸⁶ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 206 – 208.

⁸⁷ Исто.

Репертоарска политика Југословенског драмског била је критикована у штампи током седме деценије више због редитељских остварења, него због самог избора дела. Ипак, „Књижевне новине“ су, као реномирани часопис, током 1967. и 1968. године замериле позоришту због недовољно савременог укуса и програмске оријентације, указујући на проблем ишчезавања домаћих савремених дела на уштрб дела других народа.⁸⁸ Позоришни критичар поменутог листа, Петар Волк, је разочаран у репертоарску политику Југословенског драмског написао да је „тако мало важно да ли ћемо упознати једног типичног представника енглеске рестаурације кад нисмо имали част и да упознамо и осетимо задовољство због толиких текстова старије и новије литературе наших народа!“⁸⁹ Овакво резонување Петра Волка у складу је са статистиком односа изведених страних и домаћих премијера драма током седме деценије. Упркос жељи многих, домаћа драмска остварења била су за трећину мање заступљена од броја страних изведених.⁹⁰

⁹¹Графикон број 5.



⁸⁸ P. Volk, „Poverenje“, *Književne novine*, 17. 2. 1968, 7.

⁸⁹ Исто.

⁹⁰ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 206 – 208.

⁹¹ Исто, 205 – 209.

Са друге стране, жеље Југословенског драмског да се бави класицима, макар и страним, свесрдно је прихватио и поздравио Слободан Селинић, критичар из „Борбе“, упућујући своју подршку самом позоришту да настави са негује класике, јер су то жеље заједнице, која је заинтересована да за то одваја свој новац.⁹²

Ипак, постојали су случајеви када би позоришни критичари своје перо уперили против одређеног изведеног дела, стављајући у други план грешке самих редитеља.⁹³ Тако су чак и писци попут Жан Пола Сатра, Гарсије Лорке били означени као главни кривци неуспешне представе.⁹⁴

Почетком шездесетих година кроз штапму се провлачила тема о кризи у којој су се налазила југословенска позоришта, која су представљена на раскрсници, као она која су тражила начин да свој рад прилагоде новом савременом изразу. Инсистирало се на савременом, модерном позоришном изразу, заснованом на социјалистичком хуманизму. То је значило да је свако дело, било оно савремено или класик, требало да буде обрађено са позиција тадашњег света; требало је пратити идеје, а не текст; представити оно и даље актуелно како би публици било разумљиво и узбудљиво.⁹⁵

Иако су сви жанрови били заступљени у страном репертоару, приметно је да највећи број припадао комедијама. Следеће место делиле су трагедија и сатира, чије су теме биле актуелне и занимљиве публици. Успешне су биле оне које су подсећале на живот који су гледаоци могли да препознају и разумеју. То су дела како енглеских, француских, тако и совјетских, немачких, шпанских и старогрчких писаца.

⁹² С. Селинић, „Позоришне мене“, *Борба*, 29/30. 11, 1. 12. 1960, 12.

⁹³ Б. Глишић, „Без Шекспира...“, *НИН*, 29. 1. 1961, 10.

⁹⁴ В. Стаменковић, „Велики писци, безначајни комади“, *НИН*, 21. 10. 1962, 9; М. Милорадовић, „Глумити свој живот“, *Политика*, 22. 12. 1969, 8.

⁹⁵ Б. Глишић, „Без Шекспира...“, *НИН*, 29. 1. 1961, 10.

Најизвођенија страна дела била су махом политичког карактера и проблематизовала су теме попут слободе појединца, односа појединачног и општег, личног и историјског. Такође, тема марксизма била је актуелна током читаве седме деценије и о њему су са сцене Југословенског драмског проговарала дела Сартра, Мајаковског, Мрожека.⁹⁶

Југословенско драмско позориште је у пар случајева било првак кад се радило о избацивању страних комада који су последње слово у свету драмских остварења. Тако је Сартрова драма „Заточеници из Алтоне“ на сцени Југословенског драмског доживела премијеру након две премијере које је имала у свету, исте сезоне када и Париз.⁹⁷

Велики успех било је и гостовање самог „барда егзистенцијализма“ лично, Жан Пола Сартра, на једној од поновљених представа. Заслуга за то припала је самом тадашњем управнику позоришта, Милану Дединцу, који је због својих одличних културних веза које је стекао приликом своје функције у Француској успео да том посетом Београд начини знајачним, а Југословенско драмско поносним и почасним домаћином.⁹⁸

Иста представа је имала велики број извођења, а у штампи је испраћена са посебном пажњом и позитивним коментарима.⁹⁹ Ту је и „Танго“, још једна страна драма која је на сцену Југословенског драмског изведена као последње, најновије дело пољског сатиричара, Славомира Мрожека, која је побрала највеће симпатије како публике, тако и позоришних критичара.¹⁰⁰

⁹⁶ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 206 – 208.

⁹⁷ „Премијера Сартрове драме у Југословенском драмском позоришту“, *Борба*, 17. 4. 1960, 9.

⁹⁸ Ј. Ђирилов, *нав. дело*, 58.

⁹⁹ Б. Глишић, „Сартр и Немачка“, *НИН*, 8. 5. 1960, 8; С. Селинић, „Жан Пол Сартр: Заточеници из Алтоне“, *Борба*, 22. 4. 1960, 7.

¹⁰⁰ Р. Volk, „Vreme satire“, *Књижевне новине*, 1. 5. 1965, 7; В. Стаменковић, „Трагикомедија побуне“, *НИН*, 16. 5. 1965, 9.

Југословенско драмско позориште је на још један начин било у кораку са целим светом: са пуном пажњом пратило је и обележавало годишњице страних писаца. Тако је у част стогодишњице смрти Рабиндраната Тагоре у позоришту била изведена представа „Пошта“, и одржан рецитал „Градинар“, док је у самом феоајеу била изложба Тагориних графика.¹⁰¹ Ни прослава четири стотине година од рођења Вилијама Шекспира, које се у читавој Србији обележавало 1964. године, није прошла без активног учешћа позоришта. У част рођења енглеског писца, Југословенско драмско је на своју сцену поставило драму „Сан летње ноћи“, која је током деценије трајања достигла број близу првом троцифреном.¹⁰²

¹⁰¹ „Тагора- сликар“, *Борба*, 28. 12. 1961, 7.

¹⁰² В. Јовановић, „Прослава 400-годишњице рођења Вилеама Шекспира у Србији, *Сан летње ноћи* - на Калемегдану?“, *Борба*, 16. 4. 1964, 7; С. Селинић, „Весела иронична игра“, *Борба*, 25. 1. 1964, 7; „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 207.

Домаћи репертоар

Питање домаћег репертоара једно је од најзначајнијих које је било у директној спрези са културном политиком државе. Ако се погледа однос изведених домаћих драма педесетих и шездесетих, немогуће је не запазити да је у Југословенском драмском број премијера у шездесетим годинама утростручен у односу на претходну декаду.¹⁰³ Овакав баланс говори о успеху позоришта да обави задатак који је пред културне институције ове врсте поставила држава још 1949. године: да позоришта у свом раду посебну пажњу поклоне оживљавању домаће класичне литературе.¹⁰⁴ Главну улогу у креирању репертоара имали су управници позоришта, који су заједно са уметничким Саветом који је потврђивао исти, одлучивали о избору уметничких дела и при том се сусретали са дилемама уклапања сопствених жеља и тенденција у очекивања власти.¹⁰⁵

Анализа домаћег репертоара показује да је највише постављених драма на сцену Југословенског драмског било аутора српског порекла. То су дела претежно књижевних стваралаца XX века, дакле савремених личности, попут Јована Христића, Владана Деснице, Добрице Ћосића, Иве Андрића, Борислава Михаиловића Михиза, Владимира Булатовића, Слободана Новаковића, Велимира Лукића и Драгослава Михаловића. Више постављених драма, попут Ћосићеве „Откриће“, Михаиловићеве „Кад су цветале тикве“ биле су везане за ближу српску историју, док су тему средњег века имале драме: „Бановић Страхиња“ и „Краљевић Марко“ Борислава Михаиловића Михиза и „Смрт Уроша V“ Стефана Стефановића.¹⁰⁶

¹⁰³ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 205 – 206.

¹⁰⁴ АЈ, ф. Савет за науку и културу владе ФНРЈ, 317 – 81 – 638, Реферат одржане конференције позоришних руководилаца из 29. јула 1949.

¹⁰⁵ АЈ, ф. Савет за науку и културу владе ФНРЈ, 317 – 82 – 364, Правилник о организовању и пословању Југословенског драмског позоришта у Београду; А. Милошевић, *нав. дело*, 6; Ј. Тирилов, *нав. дело*, 48 – 61.

¹⁰⁶ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 205 – 206.

Критичари су били подељени у мишљењу око драма са средњовековним садржајем, о чему сведочи следеће: Мухарем Первић испред „Политике“ и Владимир Станковић испред „НИН“-а пружили су подршку оваквим делима, док су отворено непријатељство према Михизу исказивали критичари Књижевних новина, Вук Вучо и Петар Волк. Они су дела поменутог писца оцењивали као књижевно сиромашна и површна, а њега самог као „безличног и ван литературе“.¹⁰⁷ Са друге стране, дело Борислава Михаиловића је 1965. године од Савеза драмских уметника добило награду „Марин Држић“ за најбоље савремено домаће дело, што показује да је званичан став уметника целе земље о делима оваквог карактера био одобравајући, јер је одлуку о награди донео жири који је окупљао редитеље и глумце из читаве Југославије.¹⁰⁸

Број хрватских драма је у педесетим годинама скоро па непостојећи, док у шездесетим чини скоро трећину од укупног броја домаћих дела. На репертоару су, поред дела Мирослава Крлеже, присутна била и остварења Јосипа Косора и Марина Бенетовића. Највише заступљен у Југословенском драмском од хрватских аутора био је Крлежа, у чију част су сва југословенска позоришта 1963. године прослављала седамдесет година од његовог рођења и педесет година рада. И Југословенско драмско је том приликом на своју сцену поставило неколико његових драма, док је сам Крлежа дорадио једну од њих за потребе приказивања баш у овом позоришту.¹⁰⁹ Југословенско драмско је иначе током шездесетих година користило сваку прилику да пружи свој допринос обележавању важних годишњица, те је тако припремила представе и рецитале за слављење рођења српских значајних људи: Доситеја Обрадовића, Вука Караџића и Бранислава Нушића.¹¹⁰

¹⁰⁷ V. Vučo, „Zaigraj, pa za pojas zadeni“, *Književne novine*, 8. 3. 1963, 4; P. Volk, „Odricanje uz prvo izvođenje *Kraljevića Marka* Borislava Mihailovića-Mihiza u Jugoslovenskom dramskom pozorištu“, *Književne novine*, 12. 4. 1969, 6.

¹⁰⁸ АЈ, ф. Савезни секретеријат за образовање и културу, 318 – 191 – 270 – 271, Стенографске белешке V конгреса Савеза драмских уметника Југославије, 29 – 33.

¹⁰⁹ Љ. С, „Крлежа у југословенским позориштима“, *Борба*, 18. 4. 1963, 7.

¹¹⁰ АЈ, ф. Савезни секретеријат за образовање и културу, 318 – 191 – 270 – 271, Стенографске белешке V конгреса Савеза драмских уметника Југославије, 29 – 31.

Словеначки, као и македонски аутори нису имали ниједног представника драме у Југословенском драмском позоришту током шездесетих година.¹¹¹ Овакво стање ствари бринуло је словеначке уметнике, који су на ову чињеницу подсетили на Пленуму Савеза драмских уметника 1963. године, одржаном у Љубљани. Једино словеначко дело у Југословенском драмском позоришту била је прва изведена представа, „Краљ Бејтанове“, од Ивана Цанкара. Међутим, упркос скретању пажње на непостојање словеначке драме на сцени Југословенског драмског од те представе, ситуација се током шездесетих година није променила.¹¹²

Самим тим, задатак од стране власти који је стављен пред Југословенско драмско приликом његовог оснивања, да ангажовано води политику „братства и јединства“ на културном пољу, оваквом репертоарском политиком није обављен у потпуности, иако је у састав уметничког кадра позоришта улазило много глумаца из свих центара Југославије.¹¹³

Смелије отварање према југословенској драми уопште догодило се током управе Милана Дединца, док је највише драма током шездесетих година изведено за време управе Мирослава Беловића.¹¹⁴ На основу изведених драма, може се рећи да су шездесете године XX века Југословенском драмском донеле запажене успехе, који су се мерили и бројем понављања извођених представа. Преко педесет извођења имале су драме: „Откриће“ Добрице Ћосића, „Бановић Страхиња“ Борислава Михаиловића Михиза, „Хваркиња“ Марина Бенетовића, „Протекција“ Бранислава Нушића, „Омер и Мерима“ Мирослава Беловића и Стевана Пешића. Реч је о делима која су и код публике и код позоришних критичара била добро примљена. Нека од поменутих драма представљале су Југословенско драмско на

¹¹¹ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 205 – 206.

¹¹² АЈ, ф. Савезни секретаријат за образовање и културу, 318 – 191 – 270 – 271, Стенографски записник пленума Савеза драмских уметника Југославије, 17. и 18. март 1963, 17; „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 205 – 206.

¹¹³ В. Глигорић, *нав. дело*, 47; „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 205 – 206;

¹¹⁴ С. Селинић, *нав. дело*, 23; М. Беловић, *нав. дело*, 56; „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело* 205 – 206.

позоришним фестивалима и турнејама у земљи и иностранству и истом доносила престижне награде.¹¹⁵

Две представе од наведених својим извођењима пробиле су звучну баријеру троцифреног броја. Тако је Ћосићево „Откриће“, чије је постављање на сцену подстакао тадашњи управник, Милан Дединац¹¹⁶, а које приказује немачко минирање цркве као начин немачке одмазде после партизанског убијања неколико Немаца, од свог оснивања па до седамдесетих година изведено чак 176 пута. „Откриће“ је припремано и дато у част обележавања двадесет година од устанка народа Југославије, што је био један од начина промовисања југословенства и јединства. Више извођења од Ћосићевог дела имала је само сатира Владе Булатовића Виба, „Будилник“, која је изведена 212 пута.¹¹⁷

Најмање извођења пак, имале су представе Вука Вуча „Балада о аждаји и јунаку“ и Драгослава Михаиловића „Кад су цветале тикве“. Према првој су критичари у Борби, Политици и Књижевним новинама делили неразумевање и негативне коментаре¹¹⁸, док је друга, иако хваљена у штампи, после пар извођења пала као жртва цензуре.¹¹⁹

¹¹⁵ М. Беловић, *нав. дело*, 56; „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 205 – 206.

¹¹⁶ Милан Дединац је лично био близак са Ћосићем, упозоравао га је на идеолошке проблеме које је писање романа „Деобе“ могло да му донесе; у: Д. Ћосић, „Пријатељи“, Београд 2005, 175.

¹¹⁷ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 205; Д. Ћосић, *нав. дело*, 176.

¹¹⁸ Е. Финци, „Противречност идеје и слике“, *Политика*, 21. 3. 1964, 11; С. Селинић, „Наивно и несавремено“, *Борба*, 21. 3. 1964, 7; Р. Volk, „U rasponima želja“, *Književne novine*, 17. 4. 1964, 7.

¹¹⁹ R. Vučetić, *нав. дело*, 300.

Гостовања у земљи и иностранству

Југословенско драмско позориште је у циљу културне и националне пропаганде повремено организовало гостовања ван своје матичне куће и града. Са најбољим драмским остварењима, колектив позоришта би путовао по свим републикама Југославије, упознавао све народе са својим радом, глумцима и делима високе литералне вредности. Оваква пракса постојала је од самог оснивања Југословенског драмског, док је током шездесетих година наставила своје постојање. Помоћ за остваривање гостовања по градовима Југославије добијана је од државних фондова који су били створени због финансирања културних институција, у шездесетим годинама XX века конкретно од Савезног фонда за унапређивање културне делатности. Држава је била веома заинтересована да подстиче овакав вид ангажовања позоришта због резултата које су посете могле и требало да имају.¹²⁰

Наиме, гостовања позоришта у народним републикама: Словенији, Хрватској, Босни и Херцеговини, Црној Гори и Македонији доносила су корист како држави, кроз јачање државне идеологије „братства и јединства“, тако и самом позоришту, које је већ у шездесетим потврђивало свој стечени реноме. На тај начин, позориште се још једном афирмисало као фактор интеграције народа, и то у деценији отварања националног питања. На свим гостовањима, Југословенско драмско је дочекано са одушевљењем, уз велике аплаузе и позитивне коментаре у локалној штампи. На културном нивоу, значајно је било играње у местима која нису имала већа позоришта.¹²¹

¹²⁰ АЈ, ф. Савезни секретаријат за образовање и културу, 318 – 201 – 286 – 287, Извештај о успеху културних и научних акција и манифестација које су помогнуте из Савезног фонда у 1960. години, 6; АЈ, ф. Савет за науку и културу владе ФНРЈ, 317 – 196 – 297, Извештај Југословенског драмског позоришта о турнеји по НР Хрватској и НР Словенији, 1 – 2.

¹²¹ АЈ, ф. Савезни секретаријат за образовање и културу, 318 – 201- 286 – 287, Извештај о успеху културних и научних акција и манифестација које су помогнуте из Савезног фонда у 1960. години, 16.

Осим гостовања по републикама Југославије, позориште је предузимало и турнеје по иностранству. У седмој деценији су сцене Софије, Париза, Варшаве, Москве, Лењинграда, Беча и Венеције угостили ансамбл Југословенског драмског, који је са углавном националним драмама представљао Југославију. Југословенско драмско је углавном било окренуто Истоку; своје представе изводило је по земљама лагера, док су друга позоришта, попут Атељеа 212, била окренута ка Западу. Циљ оваквих путешествија на Исток био је показати слободе у уметничком стварању које су постојале у социјалистичкој Југославији. У свим поменутих градовима, играна су савремена домаћа дела од Велимира Лукића, Добрице Ћосића, Мирослава Крлеже и класици Бранислава Нушића и Марина Држића.¹²² Једино страно дело била је савремена драма ирског писца Брендана Биена, која је и у свету и у Југославији била прилично популарна.¹²³

Сва дела су била одлично примљена како код стране публике, тако и код критичара. Посебно успешне биле су турнеје у Француску и Совјетски Савез, изведене 1964. и 1965. године. Југославији је припала част да отвори драмску сезону у париском Театру нација Ћосићевим „Открићем“. Прво приказивање југословенске савремене драме у париском театру испратила је и југословенска и француска штампа са највећим похвалама, док су неки француски критичари изнели идеју о игрању „Открића“ по француским позориштима. Друга изведена представа, била је „Ожалошћена породица“ Нушића, која је такође остварила приметан успех.¹²⁴

¹²² М. Беловић, *нав. дело*, 58; „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 209.

¹²³ *Enciklopedija svetske drame od Eshila do danas*, II (М – Ž), Beograd 2016, 378 – 379.

¹²⁴ АЈ, ф. Савезни секретаријат за образовање и културу, 318 – 207 – 294, Извештај о успеху и организацији акције: гостовање Југословенског драмског позоришта у Театру нација, 1 – 2; „Југословенско драмско позориште отвара драмску сезону позоришта нација“, *Политика*, 18. 2. 1964, 11.

У Совјетском Савезу је репертоар био нешто другачији: Југословенско драмско је иступило са делима савремених аутора: Ћосићем, Крлежом и Биеном. И овог пута критика је била благонаклона и сведочила је о успеху представа. Совјетски критичари су изнели мишљење да је Југословенско драмско напредовало од последње посете која се догодила 1956. године, а посебно је похваљена актуелност репертоара, као и читава глумачка постава.¹²⁵

¹²⁵ М. Беловић, *нав. дело*, 58.

“Пожељне“ и „непожељне“ представе

Иако је Југословенско драмско позориште основала сама држава, тј. њени органи власти, та иста власт није била у стању да га потпуно потчини својим интересима, али су свакако постојали начини да се утиче на њено деловање. Културна политика земље која се након сукоба са Информбироом суочавала са афирмацијом сопственог пута у социјализам, давала је, макар званично, велике слободе уметницима. Сва позоришта имала су културне задатке, а један од најважнијих било је учествовање у стварању социјалистичког човека. Држава је под својим окриљем имала многе институције помоћу којих би постигла свој циљ, а као једну од најзначајнијих видела је позориште, за које се сматрало да би својим ангажманом могла да оствари најбоље резултате. За пружање услуга таквог карактера, држава је била главни финансијски спонзор. То је уједно могао да буде и један од механизма контроле и усмеравања рада позоришта у правцу који би био погодан за државне интересе.¹²⁶

Још један од начина праћења и утицања на позориште, баш због тога што је власт давала средства за његов рад, било је мешање у репертоар позоришта, тачније речено, цензурисање одређених представа или неких њених делова. Иако према Уставу земље цензура није постојала, а право на слободну мисао и реч било загарантовано законом, ситуација у пракси била је посве другачија. Цензура је најчешће наступала као одраз кризе легитимитета власти, било да је она потицала из унутрашњих или спољашњих проблема, стварних или измишљених. Путем цензуре, а отклањањем проблема, борбом против оног што јој није одговарало, држава је сматрала да ће моћи да заштити ред, постојеће стање и ојача сопствену снагу.¹²⁷

¹²⁶ А. Новаковић, „Како је Тито разбијао „Тикве“: историја забране позоришне представе „Кад су цветале тикве“ Драгослава Михаиловића, Београд 2004, 12.

¹²⁷ R. Vučetić, nav. delo, 39 – 41, 47, 51.

Насупрот пракси у земљама источног лагера, где су постојала државна тела за цензуру, послератна Југославија није имала исте, сем на пољу кинематографије. Држава није имала тела која су помно пратила рад позоришта, мењала њихов репертоар, одобравала или скидала представе. Насупрот томе, читав систем био је устројен тако да је тај посао остављен управама самих позоришта, судовима, критичарима у штампи, али и свим грађанима Југославије.¹²⁸

Усвајање таквог, самоуправног система, у држави имало је утицај и на рад позоришта. Иако је на VII конгресу СКЈ 1958. године одлучено да се уметност препусти аутономном животу, може се рећи да је у суштини такав потез власти био само начелно испоштован. У Југословенском драмском су крајем педесетих формирана нова управна тела, са оперативним задацима и надлежностима.¹²⁹

Позоришни савет и Управни одбор су била тела која су придодата ранијем Уметничком савету. Осим тога, у позоришту је формиран и Административно-технички савет. Иако је Југословенско драмско било на позицији да је постојање одређених тела у позоришту било корисно, јер је велики број чланова позоришта на та начин допринео његовом раду захваљујући личном ангажману и сопственим способностима, са друге стране је сматрано да се најбоље снаге позоришне куће расипају на више тела, те да на тај начин ефикасност истих постаје слабија. Највише поверења позориште је поклањало Управном одбору, који је у својој надлежности имао и финансијска и уметничка питања саме куће. Позориште је било незадовољно што се одређеним питањима бавило више управних тела, јер су сматрали да се на тај начин губи драгоцено време и кочи рад истих.¹³⁰

¹²⁸ Isto, 54 – 56, 61 – 63.

¹²⁹ А. Новаковић, *нав. дело*, 13.

¹³⁰ Архив Југословенског драмског позоришта, Увођење самоуправних органа у позориште, 1 – 4.

Наиме, питање репертоара у новом начину функционисања било је сложено: најпре је Уметнички савет неколико месеци расправљао о њему, а потом су чланови Управног одбора имали задатак да читају свако дело репертоара, те да се о истом изјасне. На крају се по трећи пут о репертоару дискутовало и у Позоришном савету. При томе, свако неслагање, значило је да се креће од самог почетка, тј. расправе у Уметничком савету. На тај начин држава је добила прилику да на време, тачније пре приказивања публици, скине са репертоара дело сумњивог карактера које би могло да угрози државну идеологију, подстакне на полемику или јавну расправу која би могла да се претвори у нешто опасније, док је од уведених одбора направила цензоре. Поред тога, питање подела улога остављено је у надлежности Уметничког Савета, мада је по новој пракси ово питање било препуштено и Управном одбору. Чланови Управног одбора и Уметничког савета присуствовали су пробама представа и разматрали одређене делове уметничког рада у разним фазама. На тај начин је свака представа била испраћена од почетка до краја; најпре је правоверност комада била проверавана читањем сваког дела, да би читав процес био испраћен и надзором над пробама представа.¹³¹

Иако је Југословенско драмско поздравило нове законске регулативе које су се појавиле о раду позоришту, приметно је да су постојали проблеми на релацији односа позоришта према надлежностима Позоришног савета, али и позоришта према броју надлежних тела. Наиме, позориште је имало тенденције да репертоарску политику остави мање-више у сопственој надлежности. Позоришни савет у почетку са разумевањем прихватао иницијативе управника и самоуправних тела, дајући при том сугестије, али не инсистирајући да се оне спроведу у дело. Понекад је Позоришном савету умео да засмета такав формалан рад, али је управа чврсто била на становишту да Позоришни савет нити има времена да се подробно бави репертоаром, нити да треба да се бави појединошћима.¹³²

¹³¹ Исто.

¹³² Исто.

Позоришни савет представљао је заправо самоуправно тело које је било сачињено као глас јавности, спона између позоришта и самог народа. Његов састав шездесетих година чинили су људи различитих професија.¹³³ На тај начин су и „обични“ грађани могли да буду цензори и да упуте критику, остварујући тиме не само своје право, већ и „дужност“.¹³⁴ Управо на тај начин скинута је једина представа са репертоара Југословенског драмског позоришта шездесетих, формално од стране Уметничког већа, на чијем се челу тада налазио глумац Михаило Јанкетић.¹³⁵

Југословенско драмско није имало много проблема са самим репертоаром, попут неких других позоришта као што је Атеље 212. Напротив, председник Југославије је са супругом био његов чест гост. Више од свих позоришта Југославије, Тито и Јованка су посећивали Југословенско драмско.¹³⁶ Тито је и после немиле епизоде са „Тиквама“ одликовао позориште орденом братства и јединства са златним венцем за двадесетогодишњи рад позоришта. Ипак, Југословенско драмско је играло представе са политичким садржајима, представе пуне метафора и алузија на комунистички режим, социјалне проблеме у држави и у политичком животу. Међутим, ниједна од представа није судски процесуирана, мада је критика у штампи понекад бурно реаговала због дела националног садржаја. Шездесетих година XX века је позориште своју уметничку слободу остваривало „кетмански“ – глумећи и показујући оданост и љубав, док је испод маске осећало незадовољство, мржњу, страх и презир.¹³⁷

Током читаве седме деценије, на репертоару Југословенског драмског постојала су дела која су се бавила критиком друштва Југославије и помало задирала у табу теме. То су најчешће биле сатире, дела подругливе и духовите природе, које су писци користили као средство политичке борбе. Критика се према њима опходила различито и мишљења су била подељена. „Љестве Јаковљеве“

¹³³ Исто.

¹³⁴ „Осми конгрес Савеза Комуниста Југославије“, *НИН*, 13. 12. 1964, 7.

¹³⁵ „Тикве скинуте са репертоара“, *Борба*, 27. 10. 1969, 6.

¹³⁶ Јован Ћирилов, *Сви моји савременици*, I, Београд 2010, 378.

¹³⁷ A. Milošević, *nav. delo*, 6.

Владана Деснице, „Балада о аждаји и јунаку“ Вука Вуча, „Будилник“ Владимира Булатовића Виба и „Алиса у земљи прогресивних чуда“ Слободана Новаковића биле су покушај да позориште оствари своје слободе, а да не иступи из „идеолошке матрице“.¹³⁸

Ипак, ова дела у седмој деценији нису имала велики број извођења. Дело Вука Вуча, „Балада о аждаји и јунаку“ изведено 1964. године, које је за тему имало актуелни друштвени проблем- пресељење сељака из села у град и „порођајне муке урбанизације“ југословенског становништва, оцењено је као несавремено дело које одише бесмисленим и апсурдним реакцијама појединих личности. Реч је заправо о породици Миловук из села Змиокамена, која је пре седам година дошла у град, али није успела да се снађе у истом. Са тим несналажењем усаглашена је жеља мајке Стамене да скупи новац и купи продато имање у Змиокамену, али ј на том путу она жртвовала своја четири сина, толерисала ћеркину проституцију, осудила мужа на смрт, а себе на мемљиви подрум газде који њену страст вешто искоришћавао.¹³⁹

Далеко највише успеха у истој сезони имао је „Будилник“, јер је успео да окупи најширу публику и да изазове одушевљење исте. То је уједно и представа која је у штампи била оцењена као одличан сатирични кабаре којем не мањка актуелност и чија је тема дотакла читав низ друштвених питања од изузетне важности.¹⁴⁰

Било је у Југословенском драмском и представа које нису за историјски оквир узимале савремено доба, већ раније периоде или измишљено време, да би говориле о постојећем друштвеном стању, државној идеологији или о вредностима друштва. Једна од таквих је савремено дело српског писца Велимира Лукића, „Афера недужне Анабел“, која је написана и изведена 1969. године. Радња драме је смештена у неко измишљено време у некој измишљеној земљи на чијем је челу диктатор кнез који је силовао искушеницу манастира Светог Аполонија, Анабелу,

¹³⁸ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 205 – 206.

¹³⁹ С. Селинић, „Наивно и несавремено“, *Борба*, 21. 3. 1964, 7.

¹⁴⁰ В. Стаменковић, „Драгоцен сатира“, *НИН*, 31. 5. 1964, 9.

која је рођака великог инквизитора. Како би се спасао, кнез и његова камарила смишљају план према којем је Анабела крива, али неко „слободан“, ко нема везе са властима, мора да је оптужи. Власт налази да је идеална личност филозоф Харт, противник режима којем је забрањено да пише и ствара, те га ангажује уценом. Харт пристаје, одводи Анабелу у смрт, али јој претходно открива да Свети Аполоније не постоји и да се књиге о њему стално измишљају. Анабела је на самрти очајна јер не види разлог своје жртве. Харт разочарава ученика Роберта пристајањем на уцену власти, али добија своју награду-слободу да слободно пише и место кнежевог секретара. Међутим, кајање због свега учињеног га на крају доводи до свесног пада, док његово место кнежевог секретара заузима његов ученик.¹⁴¹

Иза овако постављене радње, крио се заправо приказ политичке праксе социјалистичке Југославије. Описано друштво склоно гајењу илузија, поклонству симболима и идолима које показује спремност пристајања на лаж зарад сопствене користи заправо је алузија на тадашње актуелно стање и манипулације у комунистичком режиму. Дело се уопште бави односом власти идеологије и друштва, власти и појединца и покушава да рефлектује социјалистичку стварност: диктатуру, аморалност власти, потребу човека за илузијама како би преживео. Оно што је чудно када је ова представа у питању јесте критика штампе, како због саме теме фарсе, тако и због последњег дела представе, будући да је био конципиран тако да неодољиво подсећа на историјску епизоду свргавања Александра Ранковића са власти. Наиме, филозоф Харт се на крају драме налази на измонтираном суђењу, у друштву лажних сведока, док ниједног тренутка не оповргава своју кривицу и не брани себе. Карактеристичан је и приказ брачног пара, кнеза и књегиње, и њихових односа, који подсећају на председнички пар.¹⁴²

¹⁴¹ *Enciklopedija svetske drame od Eshila do danas*, I (A – N), Beograd 2016, 18 – 19.

¹⁴² “Афера недужне Анабел“, <https://www.dailymotion.com/video/x4d606x> (22. 8. 2018)

Међутим, критичари у „НИН“-у, „Политици“, па чак и у „Борби“ похвалили су само остварење, закључивши да се ради о делу са актуелним садржајем које се бави судбином интелектуалца поданика у тоталитарним друштвима.¹⁴³ Извесна подршка и потврда да се ради о делу високе вредности потврдило је и давање Стеријине награде за најбољи текст истом делу.¹⁴⁴ Очигледно да комунистичка власт из неког разлога није сматрала да дело може да угрози државу или партију на било који начин, па је зато реакција од стране власти изостала. Штавише, Југословенско драмско је са овим позоришним комадом гостовао у Бечу и Венецији у години премијере у матичној кући.¹⁴⁵

Једини проблем са властима избио је због представе Драгослава Михаиловића, „Кад су цветале тикве.“¹⁴⁶ Драма обрађује време на Душановцу после Другог светског рата, између 1944. и 1953. године, описује одрастање и живот Љубе Врапчета, аполитичног момка којег занима бокс, друштво и девојке. За време Резолуције Имформбироа, отац и брат му бивају ухапшени, док брат после одређеног времена завршава на Голом отоку, а отац на робији. Љуба у међувремену одлази у војску, где сазнаје још трагичних вести: да му се сестра убила јер је била жртва силовања Љубиног друга из краја, Столета Апаша, а да се мајка од туге разболела и скончала. У међувремену отац излази из затвора, али као политички робијаш нема шансе за било који посао, те надничи. Љуба утеху од свега налази у тренирању бокса, постаје два пута првак у својој категорији, док се у њему распламсава жеља за осветом. Пре изласка из војске, сазнаје да му умире и отац, па је то разлог због чега га пуштају из војске са два дана раније датумом. Љуба налази Апаша, који се тада лечи од туберкулозе ван Београда, пребија га и оставља да умре. Након овог немилог догађаја, у страху да се против њега не покрене

¹⁴³ В. Стаменковић, „Историја као остварено лицемерје“, *НИН*, 9. 3. 1969, 14; М. Первић, „Преко прече, наоколо ближе!“, *Политика*, 5. 3. 1969, 11; Б. Милошевић, „Фарсично осећање живота“, *Борба*, 4. 3. 1969, 7.

¹⁴⁴ *Enciklopedija svetske drame od Eshila do danas*, I (A – N), 18.

¹⁴⁵ „Репертоар Југословенског драмског позоришта“, *нав. дело*, 209.

¹⁴⁶ А. Милошевић, *нав. дело*, 6.

полицијска истрага, илегално излази из земље и настањује се у Шведској где наставља свој живот.¹⁴⁷

Пре премијере, 6. октобра 1969, представа је прошла кроз сва самоуправна тела, а најава да ће се играти у штампи се појавила још у фебруару. Дело је било познато јавности, јер је Летопис матице српске објавио драму исте године. Исто тако, по извођењу премијере у штампи су се појавили позитивни коментари пуни похвала.¹⁴⁸ И поред задирања у табу теме попут Резолуције ИБ-а, Голог отока, емигранације и уплива војске у грађански живот представа је „видела“ светлост дана укупно пет пута. Сигнал да је представа непримерена, тј. опасна, упутила је штампа, мада је Градски комитет Скупштине града Београда већ дан после премијере угостио управника позоришта, Бојана Ступицу. Читав октобар био је испуњен превирањима у позоришту око питања судбине представе, а одржано је и више састанака којима су присуствовали и људи ван позоришне куће. Заправо, формирана је специјална комисија која је разматрала питање опстанка представе. За то време, у штампи се стање променило за 180 степени, па је уместо похвала дошло до оштрих критика изведене представе.¹⁴⁹

Убрзо је уследило и коначно скидање представе са репертоара Југословенског драмског, формално као потез самог позоришта, али суштински Титовим говором у Зрењанину. На тај начин завршио се једини сукоб Југословенског драмског и власти, који је имао више последица: уметничка слобода била је укинута, углед позоришта помало је био окрњен; главни глумац представе, Михајло Јанкетић је разочаран због свега изашао из Комунистичке партије Југославије, док је Бора Драшковић, редитељ саме представе, напустио земљу и свет позоришта.¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Enciklopedija svetske drame od Eshila do danas*, I (A – N), 463 – 464.

¹⁴⁸ А. Новаковић, *нав. дело*, 8, 19, 30.

¹⁴⁹ А. Новаковић, *нав. дело*, 41 – 44, 56.

¹⁵⁰ А. Новаковић, *нав. дело*, 84 – 85; „Тикве скинуте са репертоара“, *Борба*, 27. 10. 1969, 6.

Закључак

Југословенско драмско позориште, основано након Другог светског рата као институција од нарочитог државног значаја, шездесетих година XX века представљало је реномирану културну установу. Са само деценијом радног искуства, Југословенско драмско је својим радом, репертоарском политиком и многобројним турнејама успело да се наметне јавности као установа нарочитог значаја за целокупно друштво. Основана са циљем да на неки начин буде инструмент власти у спровођењу идеолошких идеја, Југословенско драмско се током шездесетих успешно борило за вођење сопствене политике, која је била у границама прихватљивог за државне власти. Многобројне задатке и циљеве које које је позориште добило приликом оснивања, у седмој деценији је успешно извршавало. Југословенско драмско је на неки начин било „Југославија у малом“: у свом саставу имало је уметнике различите националности из целе Југославије, који су представљали једну целину.

Шездесете године XX века су Југословенском драмском донеле велике промене на управном, организационом, финансијском и репертоарском плану. Иако је самоуправљање уведено у друштвене установе крајем педесетих, тек је у седмој деценији идеја заиста заживела у пракси. Тада је Југословенско драмско поред постојећих радних савета добило нове самоуправне органе са великим овлашћењима. Поред Уметничког савета, формиран су и Позоришни савет и Управни одбор, као и Административно-технички савет. У поменутиим самоуправним телима налазили су се и људи који нису били чланови позоришта, али су имали право одлучивања о начину рада Југословенског драмског. Овакво директно мешање државе преко својих „поданика“ у послове театра, Југословенско драмско није увек одобравало и трудило се да што више потисне деловање истих. При том, много тога зависило је од деловања управника, који су се често сусретали са кризама у позоришту изазване тешкоћама у раду. Највећа управна криза одвијала се од 1965. до 1967. године, у јеку промена на пољу финансирања позоришта.

До шездесетих година, позориште је била културна установа која се финансирала средствима државе независно од радног учинка. Сопственим приходима позориште никако није могло да се издржава. Мали део новца, скоро симболичан, позориште је остваривало продајом карата и пружањем одређених услуга. Сав остали износ потребан за издржавање позоришта, долазио је из републичких и градских фондова. Систем финансирања се током шездесетих променио, па је увођењем нових закона позориште постало институција која је приходе остваривала у складу са постигнутим циљевима и задацима. То је представљало директно мешање државе у рад позоришта, јер је од сваке премијерне представе, било домаће или стране, као и од броја одиграних представа и привучених гледалаца, зависило добијање варијабилног дела прихода од стране државе. Држава је на тај начин желела да стимулише позориште да промени репертоарску политику, понуди дела која ће мотивисати гледаоце да долазе у већем броју и да утиче на квалитет представа. Међутим, било је јако тешко остати свој и испунити жеље државе, али и публике. Београд шездесетих година XX века био је град са измењеном демографском структуром, која је наступила као последица миграција из других република Југославије у Србију, али и преласка становништва из села у град. Подилазити публици делима ниже уметничке вредности и у свој репертоар уврштавати дела забавног карактера било је нешто на шта Југословенско драмско није пристајало. Једино испуњавање жеља публике било је постојање и страних и домаћих комедија на сцени Југословенског драмског током читаве седме деценије. Можда у том непристајању на компромисе треба тражити разлог смањења броја гледалаца током шездесетих година, али сигурно и у постојању и полету биоскопа и телевизије.

Као институција која је имала моћ да формира ставове, пренесе идеје и подстакне на питања, Југословенско драмско позориште било је значајан медијум који је држава желела да искористи у циљу постизања властитих циљева: васпитавања публике у духу југословенства, промовисања социјалистичких идеја, правилног оријентисања свести у народу и креирања естетског и моралног

мишљења. Зато је важан део позоришне делатности било репертоарско питање. Југословенско драмско, као установа која је требало да има удела у изградњи социјализма, имало је задатак да кроз дела домаћих аутора оснажи јединство земље приказивањем драма прожетим социјалистичком стварношћу. Иако је таквих било, све оне су отварале савремена и актуелна питања друштва, најчешће кроз сатиричне кабареје. Осим тога, домаћи репертоар шездесетих година XX века у Југословенском драмском није промовисао све југословенске писце. Словеначких и македонских није било уопште, док и хрватски нису били много заступљени. Највише драма било је од аутора српског порекла, а чак три такве драме имале су за тему српску националну средњовековну историју. У том погледу, позориште није пратило линију којом је требало да иду према идеји државних власти. Осим тога, намера да позориште уведе већи број домаћих драма била је делимично испуњена, јер се број домаћих драма шездесетих заиста повећао у односу на претходну деценију, али је током читаве седме деценије број премијера страних драма био већи него број домаћих. Највише страних премијера чинила су дела енглеских и француских аутора, док је само за време управе Мирослава Беловића, број премијера домаћих драма био већи од страних. У том смислу, Југословенско драмско се на овом пољу није потпуно потчинио вољи власти и себе је првенствено изградило на страном репертоару савремених и класичних дела. Ипак, Југословенско драмско је учествовало у многим обележавањима годишњица социјалистичког режима и промовисало своју земљу у иностранству. Позориште је током шездесетих година наставило праксу одржавања гостовања по градовима свих република Југославије, упознавало публику са својим остварењима и промовисало југословенска дела ширим слојевима. Осим тога, позориште је имало турнеје и по иностранству, углавном у земљама Источног Лагера. На Западу је гостовало у Паризу, Венецији и Бечу. Циљ ових посета је, поред међусобног упознавања културе земаља, био и промовисање достигнутих уметничких слобода у социјалистичкој Југославији. На тај начин, позориште је водило културну и националну пропаганду и тиме испуњавало задатак који су пред њега поставиле државне власти.

Прилози

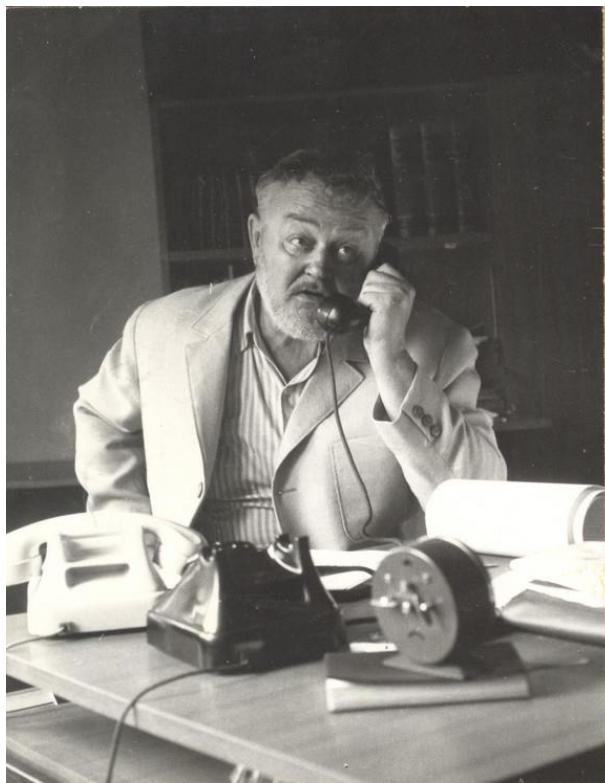
Слика бр. 1: Зграда Југословенског драмског позоришта у Београду



Слика бр. 2: Управник Југословенског драмског позоришта, Милан Дединац



Слика бр. 3: Управник Југословенског драмског позоришта, Бојан Ступица



Слика бр. 4: Сцена са представе „Откриће“, 26. 5. 1961.



Слика бр. 5: Сцена са представе „Бановић Страхиња“, 27. 2. 1963.



Слика бр. 6: Сцена са представе „Прљаве руке“, 19. 11. 1966.



Слика бр. 7: Сцена са представе „Кад су цветале тикве“, 6. 10. 1969.



Библиографија

Архивски извори:

-Архив Југославије

Комитет за културу и уметност владе ФНРЈ

Савет за науку и културу владе ФНРЈ

Савезни секретаријат за образовање и културу

Савезно извршно веће

-Архив Југословенског драмског позоришта

Штампа и периодика:

-*Борба*

-*Вечерње новости*

-*НИН*

-*Književne novine*

-*Политика*

Литература:

Зборници радова:

-*Београд шездесетих година XX века*, ур. Б. Ковачевић, Београд 2003.

-*Југословенско драмско позориште: 1948 – 1973: двадесет пет година рада*, ур.

М. Мирковић, Београд 1973.

-*Позоришна етика: уметност глумца и редитеља*, пр. Р. Лазић, Београд 2005.

-*Praxis, društvena kritika i humanistički socijalizam*, ур. D. Olujić Oluja, K. Stojanović, Београд 2012.

Монографије:

- Vučetić, R., *Monopol na istinu: Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd 2016.
- Volk, P., *Pozorišni život u Srbiji 1944 – 1986*, Beograd 1990.
- Гаталовић, М., *Дарована слобода, Партија и култура у Србији 1952 – 1958*, Београд 2010.
- Димић, Љ., *Историја српске државности, III, Србија у Југославији*, Нови Сад 2001.
- Milošević, A., *Vizuelni identitet Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1948 – 2008*, Beograd 2008.
- Новаковић, А., *Како је Тито разбијао „Тикве“: историја забране позоришне представе „Кад су цветале тикве“ Драгослава Михаиловића*, Београд 2004.
- Petranović, B., *Istorija Jugoslavije: 1918 – 1978*, Beograd 1980.
- Petranović B., Štrbac Č., *Istorija socijalističke Jugoslavije, opšti pregled, I*“, Beograd 1977.
- Suša, A., *Beogradsko pozorište i studentske demonstracije '68*, Beograd 2001.

Остала литература:

- Enciklopedija svetske drame od Eshila do danas*, I (A – N), II (M – Ž), Beograd 2016.
- Лексикон драме и позоришта*, Београд 2013.