

Проф. мр Јанко Љумовић

НАЦИОНАЛНА ИЛИ НАРОДНА ПОЗОРИШТА – ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИОНАЛНИХ И САВРЕМЕНИХ МОДЕЛА И ОБРАЗАЦА ДЈЕЛОВАЊА

Посебан значај у контексту расправа о позоришном систему, као и изазовима промјене традиционалних модела позоришне продукције, имају национална или народна позоришта која имају и највећу одговорност у друштву за развој позоришне умјетности и културе у односу на модел јавне подршке коју имају у постојећим условима субвенције, али и у односу на ресурсе којима располажу. Кроз процес редефинисања националних културних политика у европском контексту релативизирана је доминација и

репрезентација појма национална култура. Поставља се питање – колико је, и да ли је такав контекст утицао на редефинисање улоге националних позоришта (која им је додијељена још у доба просвјетитељства), тј. улоге подржаваоца управо националне културе или су пак и национална позоришта контекстуализована у пољу савремених умјетничких изведбених пракси које еманирају вриједности савремених трендова европских културних политика, у којима саме културне политике на националном нивоу јесу

платформа за промјену, тј. редефиницију. Поставља се кључно питање – Што та промјена обухвата и да ли у међувремену настају нови облици позоришта који су у духу савремености?

Национално позориште у институционалној равни одражава идеју и потребу политике и културе да се у простору позоришта репрезентују моћ политике и моћ културе. На основу тог става развијао се позоришни систем, и без обзира на његову диверсификацију у савремености може се рећи да доминантна садржај позоришног система у европском контексту представљају позоришта као ентитети заштићени субвенцијом и нормативним одредбама која их дефинишу као јавне установе.

Тематски оквир и мапа истраживања националних позоришта данас може имати заједнички именитељ у ријечи промјена. Она се успостављала унутар самих позоришта, као потреба за ефикаснијом институцијом и редизајном насљеђа у савременом периоду и трендовима, који намећу управо промјене критеријума и стандарда успостављених

главним токовима европских културних политика. У позоришној продукцији то је значило кооперацију и моделе копродукција, који су подразумијевали прожимање националних култура и њихов живот на сценама изван матичне културе. Национална позоришта се данас удружују и чланови су мрежа и асоцијација које унутар своје платформе дјеловања окупљају носиоце иновативних и савремених приступа позоришту.

Наведени аспекти на проактиван начин утичу на буџетирање које завређује повјерење јавних финансија, тржишта и специјализованих донација, дакле – државе, публике и ширег међународног контекста. Уколико само кроз такав симулациони модел поставимо данас жељени концепт финансирања позоришта, тј. диверсификован модел финансирања, поставља се питање – Да ли у нашем моделу театра имамо кадровске и организационе перформансе за то?

Дакле, сам модел или статус националног, регионалног, градског или независног театра нема више доминантни значај. Пре-

судна ознака једног театра јесте његов умјетнички резултат који се наслања на пројекат, наслов, идеју која одговара новом и пожељном утицају и мисији дјеловања.

Анализа репертоара националних позоришта и њихове генеза може дати суштинске одговоре на питање о промјенама које су пратиле потребу позоришта да редефинише своју мисију и нове стратегије организовања и пословања, које нужно улазе у моделе партнерстава и копродукција кроз интернационализацију и међународну сарадњу. Ти процеси су различитом динамиком успостављали нове критеријуме и материјализовали нову и пожељну мисију националних театара.

Као што је репертоар, тј. идеја оснивања националних театара некада определијелила и њихову организациону структуру и сам модел, тако данас можемо поставити питање – На који начин они данас могу бити редизајнирани првенствено у односу на програм? Имамо, додуше, примјере неких сасвим нових националних позоришта која настају данас, у интеркултурном или мултикултур-

ном контексту Европе, али нас та идеја стварања неких нових савремених модела позоришта, која би одговарала некадашњем заносу и вјери у моћ која конституише позоришта – ипак уводи у простор утопије.

Традиционална организациона култура подржава и традиционалну репертоарску политику, која за собом повлачи и значајна финансијска средства, која у присутном тренду смањивања јавних финансија у пољу културе, с једне стране показују неодрживост самог модела тзв. великих театара, а с друге стране поставља се питање оправданости да баш они односе највећи проценат буџета у пољу позоришне умјетности као секторског система једне државе. Супротно том освојеном традиционализму може се размишљати о „поједностављењу“ и враћању на суштинскије моделе позоришта као умјетничке и развојне лабораторије, звало се оно и национални театар. Пројектна логика може бити један од начина да се то и постигне. Савремена позоришна продукција подразумијева систем који

је моделован тако да процесе промјена подржава и убрзава.

Нова организациона структура уз кадровско реструктурирање представљала би основни чинилац промјене који може унаприједити пословање једног позоришта и која за резултат може имати елиминисање негативних чинилаца постојећих процеса организације рада и бољу ефикасност у свим сегментима рада уз примјену:

- стандарда савремене умјетничке и сценске продукције,
- пословања јавне установе културе сходно законским обавезама, и
- принципа савременог менаџмента у култури.

Основни разлог јединствене организационе цјелине јесте успостављање два основна тока програмско-продукционог и процесног менаџмента у циљу реализације мисије позоришта. Основни производ у позоришту је позоришна представа и пројектна логика представља одговор на потребу за успостављањем организационог система који укида традиционалну позоришну

организацију и секторско пословање, што за резултат има мањи број запослених и мање трошкове. Једноставна и модерна организациона структура која је подређена продукцији позоришне представе и реализацији репертоарске политике представља једноставан позив да се не заборави тај сасвим једноставан принцип који се заборавља.

Суштински значај за редефиницију позоришта данас има репертоар. Могућа класификација на његово обликовање може бити одређена сљедећом класификацијом кроз зоне утицаја:

- свјетских позоришних трендова (нпр. документарно, постдрамско или политичко позоришта);
- савремених теоријских мишљења (нпр. родне студије, у оквиру којих се развија феминистичко позориште или гау театар);
- интерсекторских пракси на глобалном или локалном нивоу (позориште и екологија, позориште и медицина, позориште и туризам), и
- програмских линија подршке фондација за културу и других

донаторских институција, као и међународних институција (нпр. Фонд за отворено друштво, Pro Helvetia, Европска културна фондација, УНЕСКО, Савјет Европе, Европска комисија).

Наведена класификација само помаже да успоставимо доминантне линије утицаја на репертоарске политике, али праве одговоре можемо добити тек у анализи појединачних репертоара позоришта, тј. свих потенцијалних студија случаја које ће дати одговор на постављену дилему да ли говоримо само о ефемерном знаку и библиографским подацима битним за историју једног позоришта или једног позоришног система или пак говоримо о позоришту које улази у зоне утицаја које су од интереса и другима. Можемо устврдити да нас замке чекају како у традиционалним, тако и у савременим изведбеним праксама, а то можемо поткријепити са два погледа која у коначном резултирају одсуством јавног говора који шири могућности утицаја театра данас. Један став припада Драгану Клаићу који у есеју „Лоши резултати

транзиције – нове промене на обзорју“, истиче да је преовлађујући модел продукције и дистрибуције сценских уметности (репертоарска позоришта) „изгубио везу с променама у самом концепту сценских уметности, које су постале много више разнолике него постављање драма канонског репертоара на сцену, уз нешто савремених драма“. (Клаић: 2008, 95) С друге стране, словеначки театролог Блаж Лукан опомиње да се нове позоришне политике успостављају и као нови позоришни трендови које је могуће дефинисати као „тенденцију ка давању општије (глобалне) вриједности одређеној (новој) идеји, односно естетској форми, са јасном намјером која може да буде и естетска и ауторско-поетска, али је најчешће економска или комерцијална“. (Лукан: 2013, 14)

Дебата или говор о позоришним политикама представља срж самог позоришта јер се у њима огледа поље утицаја репертоара у једном друштву, односно све оно што еманира утемељене вриједности позоришта као институције и као система. Да-

нас можемо читати есеј Драгана Клаића „Белешке о систему“ из 1989. године као да у међувремену није протекло више од двије деценије; заправо, можемо се питати да ли и данас важе његове ријечи:

„У јавности се о позоришту махом говори и пише с поводом: кад се догоди нека премијера, фестивал, скандал. И у самим театрима рефлексија о себи, власти тој професији и делатности запетљана је у митове о некадашњој, наводној, позоришној слави и величини, којима се противстављају актуелне невоље. Романтизује се оно што је тобоже било (а што, често, у ствари није ни постојало), а о будућности се мисли ретко, несистематично и махом одвећ прагматично: до следеће премијере, следећег фестивала, предстојеће седнице уметничког већа, нове тезге и бољег уговора. Одвећ је зароњености у неодложне проблем и бриге, а премало свеобухватних погледа и глобалне мисли о властитој пракси.“ (Клаић: 1989, 63)

Дилема у односу на наведени цитат, крије у себи промишљање новог потребног контекста за те-

атар данас, за позориште које има јако упориште у заједници којој позориште нуди добре одговоре на питања која се тичу заједнице, а то су можда сва она питања са осјећајем времена у коме јесмо.

Студија случаја: Анализа актуелне организационе структуре и дјелатности Црногорског народног позоришта

1.1. Анализа организационе структуре

Основно полазиште у анализи актуелне организационе структуре и постојеће систематизације рада јесте ново позиционирање организационог модела ЦНП-а као одговора на стратешко јачање улоге ЦНП-а као водеће институције културе у Црној Гори у области позоришне умјетности како би се ефикасније искористио умјетнички потенцијал, остварени углед и интерес културне политике.

Постојећи организациони модел ЦНП-а представља традиционални модел националног репертоарског позоришта и примјер је функционалног типа организационе структуре са секторима који су формиран као посебне организационе јединице.

Степен постојеће организационе културе карактерише низ претпоставки, вјеровања и вриједности које су чланови организације развили и усвојили кроз заједничко искуство модела традиционалне структуре која чврсто позиционира посебне организационе јединице.

Постојећа формална организациона структура је у одређеним елементима угрожена доминацијом неформалне организационе структуре која је настала као посљедица низа чинилаца коју можемо окарактерисати као позитивне и негативне аспекте:

Позитивни апсекти неформалне организационе културе су: пројектна логика, пројектни менаџмент и организациона структура која је примарно слиједила умјетничку продукцију и пројекте чији је продуцент био ЦНП.

На тај начин развијани су кадрови и њихова едукација, uveden је низ организационих рјешења на основу практичних аспеката продукције, послова и задатака који су реализовани.

Негативни аспекти неформалне организационе културе су: ло-

ша ефективност и ефикасност код одређеног броја запослених и јачање генерацијских и секторских подгрупа унутар свих организационих структура.

Резултат наведених аспеката јесте непоштовање формалне организационе структуре, која има низ лоших рјешења која су се показала у пракси. Примјенљивост је управо показала њену даљу одрживост и потребу за новим моделом организационе структуре и систематизацијом радних мјеста која треба да дефинише и позиционира нову организациону структуру ЦНП-а. Основно питање у анализи постојеће систематизације радних мјеста гласи: Да ли појединачно радно мјесто јесте дио организационих способности и капацитета и колико је примјерено темељним планским усмјерењима позоришта у реализацији његове мисије?

Основна разлика новог рјешења до кога треба доћи, а које се пројектује у наведеној стратегији у односу на постојеће може се исказати кроз три кључна термина: рационализација, пројектни модел организације и уговорни односи.

На основу идентификације стања и тенденција у савременој позоришној организацији у окружењу и на основу анализе и увида у постојеће стање организације ЦНП-а, полазне основе су уједно и редефиниција стратегије након које предлажем рјешење које представља:

- Нови модел организационе структуре, и
- Систематизацију радних мјеста.

Након рјешења тј. новог модела организационе структуре и систематизације радних мјеста потребно је спровести:

- Усвајање документа,
- Реализацију, и
- Одржавање и усавршавање предложеног модела.

1.2. Анализа дјелатности ЦНП-а

Програмски аспект дјеловања ЦНП-а потребно је и даље афирмисати кроз модел народног позоришта, које дјелује као репертоарско позориште са сталним ансамблом. ЦНП је у свом досадашњем раду оправдало своје

кључне аспекте који су постављени у свим релевантним документима која регулишу његов рад.

Својим постојањем и дјеловањем дугим низом година, репрезентује савремену црногорску културу, и може се рећи да укупним учинком које остварује кроз свој репертоар представља центар извршености у области позоришне умјетности.

ЦНП у савремености се препознаје по свом ансамблу, и ако је примарни задатак националног театра да створи стални умјетнички ансамбл, одређених способности и квалитета може се рећи да је тај циљ постигнут, јер постојећи ансамбл ЦНП-а је у стању да својим радом и талентом изведе сложену и разноврсну програмску оријентацију позоришта.

Као примјер додатне анализа репертоара, репертоара као основног означитеља једног позоришта рад завршавам кроз документовање оствареног утицаја двије одабране представе у продукцији ЦНП.

Ријеч је о представама:

Еверуман Ђилас по тексту и у режији Радмиле Војводић, о вјери у бољи свијет, и храбрим и преступничким духовима и Очеви су град(или) ауторском пројекту Бориса Лијешевића о критици људске похлепе.

И велики умови, али и мали човјек имају моћ да покрећу јавност и заједницу. Друштвени и интимни, тј. јавни и приватни карактер поменутих представа и комуникација које свједочимо, граде пожељно дејство контекста коме тежимо.

У случају представе Еверуман Ђилас поставља се питање околности у којима позориште јесте медиј које покреће дебату о личности изузетног формата, личности која има изузетну међународну рефлексију кроз своја дјела, аутора Нове класе, коју је 1995. године Оксфордски форум прогласио једном од сто књига које су највише утицале на културу Запада од краја Другог свјетског рата, интелектуалца и бунтовника. У случају Милована Ђиласа позориште је било тај нови покретач, а представа је најдиректније и најкомплексније отворила питање политике да-

нас - која има или нема такве персоне. Нијесу ли онда то оне суштинске цивилизацијске вриједности које нам се намећу као одговорност да заступамо управо храбре и преступничке духове попут Милована Ђиласа, или пристајемо на даље несучавање са прошлошћу, које нам је донијело добро познате ефекте распада СФРЈ. Добро примјећује колумниста словеначке Младине и професор на Филозофском факултету у Љубљани Бернارد Нежмах: „Чини ми се да је веома значајно говорити о Ђиласу, због тога што је више од 30 година био под анатемом, а после се десило још горе – са демократијом се почело говорити да је Ђилас слаб, да све то већ знамо, да га не вриједи читати, а заправо је он био одличан критичар друштва. Зато треба говорити о његовој снази као свједока који је знао како функционише режим, јер сви ти режими живе и данас, само са другим средствима.“ Док словеначки и европски политичар Јелко Кацин, након представе у Љубљани каже оно што прије, али ни након представе у Подгорици, још нико у Црној Гори није рекао да: „Само нације које имају Ђиласе постоје као

нације“. Да ли је онда реално говорити да ће се, захваљујући позоришту, покренути продукција других актера, прије свега академске заједнице која може радити на истраживању и документовању дјела Милована Ђиласа. Вратимо се позоришном читању представе. Скопски позоришни критичар Тодор Кузманов истиче „као лајтмотив редитељски се обезбјеђује простор за укључивање гледалаца као активних чинилаца представе. Они нијесу само свједоци, него и учесници у «Пленуму о Ђиласу». Има ту, разумије се, бројних асоцијација и приклањања једном брехтовском типу театра. Епска садржина је само полазна тачка за историјски чин и лик који имплицира актуелна и савремена сазвучја“.

Еверуман Ђилас или Ђилас као истинити Сваки човјек нас позива на храброст и ризик у остваривању слободе. Такав контекст одређујуће утиче на feedback представе у јавности.

Борка Павићевић, уједно и драматург представе, у својој колумни у београдском листу „Данас“ каже: „И сада, удруженим

снагама национализма и малограђанштине, успели смо да разградимо и победу у Другом светском рату, и југословенско наслеђе. Тако релативни и неодређени према основним вредностима, или тако мали а арогантни и инфериорни, прогласили смо губитнике и квислинге за хероје, а хероје подвргли шибама своје немоћи, те судили о рату и револуцији са становишта ратова деведесетих. Или, из деведесетих, из тог погледа на свет реконструисали историји да бисмо је себи прилагодили. Одбацивањем југословенског идентитета, и затирањем југословенског наслеђа, сасекли смо грану на којој седимо, идентитет и суверенитет.

Еверуман Ђилас каже: не и није, већ је тако и овако.

И надаље, када говоримо о споменицима, говоримо о објектима, не о субјектима, и видимо предмете. Биће да је то из овог времена «имања, а не бивања». Те мислимо да се такве ствари, споменици и плакете могу дизајнирати и спуштати, цепати и лепити, бацати и враћати. Не могу, јер се симболичка места у «заједници сећања» не дају разграђивати, а

ако се то чини, све што је насађено, супституисано, замењено је кич, и углавном или нема аутора или је нејак и слаб.

Еверумен Ђилас је једна врста меморијализације, на сцени, у времену и простору, у позоришту, као месту окупљања заједнице, око вредности. И има аутора, Радмилу Војводић и многољудни ансамбл Црногорског народног позоришта који је успео да савлада разлике у годинама, историју, оговарања, предрасуде, будалаштине, натезања, цењкања, мисинтерпретације, злонамерност, и равнодушност. Тихомир Станић (Милован Ђилас) се драматично борио са епом и популизмом сваке врсте. Дакако да све то има везе са сахранама, свадбама, славама, ритуалима, годишњицама, њиховим значењима, те рођењима «из духа музике», или из «свирања у дипле».

Смисао окупљања заједнице у позоришту и око позоришта јесте у томе да доносимо одлуке које могу мијењати главне токове наше стварности. Упркос да такав став може бити утопија, како је филозоф Срећко Хорват видио последњу слику предста-

ве у којој Ђилас на позив да игра тенис, одговара да он не зна играти тенис, Американац одговара да он зна да игра тенис и да је његов дублер већ на сцени, да он игра тенис. Хорват на дебати поводом представе под називом Нове-старе утопије, има ли их? истиче да га то подсјећа на Антонионија, на играње тениса, а да не постоји лоптица.

Наредна представа о којој говоримо јесте представа Очеви су град(или) за коју се у билтену Позоришних сусета БиХ Брчко 2013. истиче да је „представа остварила потпуни ефекат у показивању појавности до које мјере може ићи пасивизација друштва. До оне гдје и у којој позориште мора реаговати. И театарски чин у продукцији подгоричког Црногорског народног позоришта је реаговао много прије и ефикасније од свих друштвених институција“.

Контекст на сцени и дејство са публиком у поменутој представи доводи до другачије врсте пленума, дебате у којој и тзв. мали човек, анонимни грађанин и на сцени, кроз текст у посутупку вербатим позоришта и у гледалишту производи контекст бол-

них искустава транзиције које разграђују друштво на начин који доводи до свих оних аномалија и замки у којима живимо, а за које смо и сами одговорни. Аутор Борис Лијешевић је у поступку рада на представи поставио себи циљ да препозна драму мјеста, да је разумије и естетизује и да је пусти да проговори са позорнице. Рекао је: Правити представу САДА И ОВДЈЕ. Јован Ђирилов у својој колумни у „Блицу“ истиче о представи: „За неког би та стварност била из живота преточива реалистична прича или пак увијек привлачан сатирични кабаре. Међутим, за Лијешевића та стварност не одговара ниједном постојећем позоришном жанру. И зато се родила представа Очеви су град(или) с тајанственим заградама из наслова, као и оне мердевине усред представе као шарена лажа, којом као да се метафорично каже да се њима у том друштву не може наврше, чак ни уз стихове «Луче микрокозма». Јесте то је театар о текућој црногорској транзицији, али далеко више сценски приказ судбина појединаца, код којих се као код Чехова (што је неко сјајно уочио) увијек зна колико пара ко

има у џепу. А овога пута колико кредита лик из комада не може да отплати локалној банци“.

Атмосферу са премијере, која се понавља у свакој изведби свједочи позоришна критичарка Ана Тасић. „Због неуобичајено директног отварања глумаца, скоро као да је реч о облику психодраме, гледаоци су њихову игру примили са огромним поверењем, саосећањем и коучешћем, толико да се у сали ЦНП-а заиста могла осетити густина размене енергије...Овакве представе су важне зато што враћају оптимизам и (изгубљену) веру у то да је и даље могуће правити позориште које нас дубоко помера и изазива стварна суочавања са нама самима.“

Избор коментара и ставова изнесених само као дио читања репертоара ЦНП, имао је циљ да документује репертоарску политику која прати промјене и постаје отворен систем истраживања и размјене. Такође можемо говорити о потрази за редефиницијом данас пожељне мисије националног театра данас који се суштински може редефинисати управо

кроз програм, репертоар, позориште које се обавезује да проблематизује карактер свог јавног интереса. Јавног интереса као кључне одреднице свих за- кона, политика и стратегија које нам се дешавају, али нам се јавни интерес дешава и као декларативни/демагошки оквир који вјешто или невјешто заступамо.

Литература:

Клаић, Д. (1989) Театар разлике, Стеријино позорје, Нови Сад, стр. 63

Клаић, Д. (2008), „Лоши резултати транзиције – нове промене на обзорју“, Сцена, бр. 4, Стеријино позорје, Нови Сад, стр. 95

Лукан, Б. (2013) „Трендовска интелигенција“, Гест бр. 04/II, Удружење драмских умјетника Црне Горе, Подгорица, стр. 14

