

DRAMA U JUGOSLAVIJI 1955—1975. I INOVACIJE U SUVREMENOM EVROPSKOM TEATRU

Marta Frajnd

Predmet obuhvaćen opštim i širokim naslovom kao što je ovaj koji smo odabrali za naš rad veoma je složen i razgranat, tako da svaki pokušaj da se on izloži u okvirima jednog kraćeg napisa mora neizbežno izgledati shematizovan i nedorečen. Razdoblje koje je predmet razmatranja bogato je dramskom produkcijom koja teče u više pozorišnih centara u našoj zemlji. Posmatrano sa stanovišta veza te produkcije sa širim kontekstom teatra u Evropi, ono je i vreme znatnih promena u svetskoj dramati, promena koje najvećim delom nalaze svoj odraz u jugoslovenskoj dramskoj književnosti. Ovo razdoblje je takođe još uvek suviše blisko sadašnjem trenutku da bismo od njega imali povoljnu vremensku distancu i da bismo o pojedinačnim pojavama u njemu, ili o opštijim tendencijama razvoja drame i kazališta u njegovim okvirima imali dovoljno analiza ili sintetičkih pogleda kojima bismo mogli potvrditi ili proveriti ono što sami u njemu vidimo.¹ I zato bismo se u ovom radu ograničili na to da samo ukažemo na nekoliko osnovnih niti koje primećujemo u odnosu jugoslovenske drame ovog razdoblja prema savremenom teatru u evropskoj tradiciji, ne ulazeći u pojedinačne analize ili u detalje ovog odnosa. Za takva izučavanja bilo bi potrebno da se prethodno obave mnoga ispitivanja individualnih autora ili grupa autora u pojedinim našim sredina-

ma, kako bi rezultati analize mogli biti precizni i razrađeni daleko više nego što je to ovde moguće.

Pošto smo se na samom početku suočili sa gore izloženim problemima, uvideli smo da pristup predmetu koji smo odabrali mora da se grana u dva smera, oba komparativna. To je bilo neophodno i zbog bogatstva autora, dela i pojava u jugoslovenskoj drami te burnih promena u evropskom teatru vremena, i zbog specifičnih uslova razvoja drame u višenacionalnoj i višejezičkoj zajednici kao što je jugoslovenska, u kojoj se razvijaju i prepliću dramski tokovi čiji je rast vezan za nekoliko kulturnih i kazališnih središta. I zato su se pojave u našoj drami ovoga perioda morale posmatrati iz dva ugla. S jedne strane, njih je trebalo analizirati i tumačiti u svetlu njihovih mnogostrukih veza i analogija sa razvojem svetske, posebno evropske drame istoga vremena. S druge strane, bilo je potrebno imati stalno u vidu sličnosti i razlike u stepenu i načinu asimilacije i preobražaja stranih uticaja u dramskom stvaralaštvu u nekoliko naših teatarskih centara. Ove razlike i sličnosti pojavljivale su se i u hronologiji događaja i u karakteru uticaja i paralela koje smo mogli uočiti. A sličnosti u većini slučajeva odnose prevage nad razlikama.

Neophodnost ovako usmerenog istraživanja još više je širila obim predmeta koji smo se poduhvatili da razmatramo, te smo bili primorani da mu postavimo izvesne granice, primerene obimu i karakteru našeg rada. Ograničili smo se, dakle, na to da posmatramo i poredimo (kako međusobno, tako i u odnosu na svetsku dramu) samo one pojave, autore i tekstove koji su nastajali u najstarijim centrima naše pozorišne umetnosti — u Zagrebu, Novom Sadu, Beogradu i Ljubljani. Uvid u razvoj dramskog materijala u drugim našim centrima daje nam, međutim, dovoljno podataka da istaknemo kako su bitne značajke koje možemo uočiti u ovako omeđenom polju istraživanja u manjoj ili većoj meri prisutne (uz izvesne vremenske pomake) i u drugim našim teatarskim središtima.

* * *

Ako bismo tražili jednu kratku i preciznu odrednicu kojom bismo definisali godine 1955—1975. u razvoju posleratne jugoslovenske drame posmatrane iz ugla njenih relacija sa suvremenom dramom u svetu, rekli

bismo da je ovo period otvaranja prema evropskom teatru, razdoblje učenja, primanja i uklapanja u tokove svetske drame, vreme hvatanja koraka i ritma sa onim što se događalo u oblasti dramske književnosti Zapada u ovom hronološkom rasponu. Pravci i tendencije razvoja drame u tim godinama u nas bili su takođe prirodna posledica onoga što se u našem teatru zbivalo u prethodnom razdoblju, od 1945. do 1955 godine.

Ta prva poratna decenija bila je, zbog razloga istorijskih i društvenih, ograničena na strogo usmeravano dramsko stvaralaštvo, podređeno pragmatičnim potrebama trenutka, prilagođeno jednoj društvenoj i kulturnoj sredini koja se tek stvarala na izlasku iz rata i revolucije i tražila svoj put. Ovo stvaralaštvo bilo je istovremeno nadahnuto i ograničeno ideološkim i političkim zahtevima, a naročito doktrinom socijalističkog realizma u umetnosti. Doba koje je za njom nastupilo, dve decenije koje smo analizirali, bilo je trenutak u kome je trebalo nadoknaditi izgubljeno, saznati i primeniti novine koje su u međuvremenu nastale i stalno se umnožavale u evropskom teatru.

Bilo je zato prirodno da to otvaranje naše drame prema evropskoj i hvatanje ritma teatra u svetu ima nekoliko hronoloških stupnjeva. Svaki od njih pokazuje zanimljive osobenosti u kvalitetu i kvantitetu dramskog stvaranja, a posebno u načinu i obimu u kome se u njemu mogu uočiti uticaji veza sa zapadnoevropskom dramom. No uprkos toj raznovrsnosti postoji jedna odlika koja je upadljiva na svim stupnjevima ovog procesa uklapanja našeg kazališta u razvoj teatra u svetu. Svi tokovi u našoj drami u ovih dvadesetak godina prelaznog perioda, između drame diktirane spoljašnjim okolnostima i društveno-istorijskim nužnostima i drame posle 1975, koja pokazuje određenu zrelost i samostalnost, otkrivaju neobičnu širinu i osetljivost u saznavanju, prihvatanju ili odbacivanju novina što pristižu iz evropskog pozorišta. Ta osetljivost očituje se najviše u vrlo osmišljenom odabiranju onih novosti, uzora i elemenata u svetskoj drami koji najviše odgovaraju istorijskom i kulturnom trenutku naše sredine, koji najpotpunije zadovoljavaju duhovne potrebe i interesovanja naše publike u određenom razdoblju. Dosta su retki slučajevi nepromišljenog kopiranja stranih uzora ili podražavanja novosti radi novosti samih. Ako se i dešavalo da oni dospeju na pozornicu, njihov život na sceni nje bio ni dug ni uspešan. Najveći broj primera pokazuje da su se novi metodi dramaturgije, viđeni u stranim uzorima, dolično uklopili u domaće tokove nasleđene iz ranije tradicije, te proširili i obogatili njihov sadržaj.

Želeli bismo da prvo pođemo od vremenskih odrednica i da u grubim crtama izložimo hronološke tačke datog procesa, imajući stalno u vidu činjenicu da polje naših istraživanja posmatramo iz ptičije perspektive, pa da zbog neophodnih uopštavanja moramo donekle pojednostaviti sliku koju prezentiramo. Nije teško uočiti da su prisustvo pojedinih pravaca evropske dramaturgije na našim pozornicama, njihov uticaj na naše dramske pisce i mogućnost povlačenja paralela sa kretanjima drame u svetu prolazili kroz nekoliko faza, čije vremenske granice nisu oštre, već se preklapaju.

U prvom talasu, kao prvi vesnici širenja naših repertoarskih i dramskih vidika, pojavili su se novi američki realisti, Arthur Miller i Tennessee Williams. Ovi autori, koji su zadržali mnoge crte bliskosti sa tradicionalnom dramaturgijom, koji su svojim interesovanjem za psihologiju individue i ljudske odnose uneli nove akcente u postojeće dramaturške sheme, u kojima je skandinavska škola našla dostojne naslednike, bili su za našu kulturnu sredinu tih godina najprihvatljiviji. Asimilacija novog što su oni mogli da pruže izvršena je najbrže i najbezbolnije, upravo zbog njihovih veza sa starijom dramaturgijom. Njihov pristup drami najviše je odgovarao potrebi naših dramatičara datog vremena da posle shematizovanih i uopštenih prikazivanja crno-belih likova i standardnih, takođe crno-belo obojenih situacija u prethodnoj etapi razvoja naše drame, pođu u produbljivanje nijansi problema čovekove jedinke i njenog odnosa prema svetu. Bogaćenje psihološke sadržine likova i njihovih međusobnih odnosa nije ih opet udaljvalo od društvenog i istorijskog konteksta vremena zbiivanja radnje. Ono je samo pružalo priliku da se u okviru ustaljene realističke sheme dramskog dela osmisle i obogate sve varijacije koje se u životu pojedinca i zajednice mogu zapaziti i prikazati.

Ovaj talas nailazi u vreme kada nastaju Marinkovićeva *Glorija*, Obrenovićev i Lebovićev *Nebeski odred*, Božićeva *Ljuljačka u tužnoj vrbi*, Matkovićeva drama *Na kraju puta*, Krefli Ivana Potrča. Saznanja o novim dramaturškim mogućnostima koja on donosi sobom svakako pomaže da se tendencije novog i dubljeg sagledavanja naše ondašnje problematike, a naročito događaja koji su joj prethodili — rat, NOB, posleratni period, tendencije već prisutne u domaćoj drami, obogate novim metodima i sadržajima.

Drugi talas koji pristiže na naše pozornice skoro paralelno sa prvim, u drugoj polovini pedesetih godina, a čiji je uticaj bio možda najplodo-

tvorniji u našoj posleratnoj dramaturgiji, sačinjavaju dela J. P. Sartrea, A. Camusa, J. Anouilha i B. Brechta. Pod uticajem tog talasa naša drama počinje sve više da dobija odlike ozbiljne filozofske rasprave o čovekovoj egzistenciji, o njegovom odnosu prema društvu, moralu, politici i uopšte o svim oblicima ljudskog mišljenja i delanja. Preokupacije kojima se bave drame ovog talasa imaju u sebi mnogo privlačnog i zanimljivog za dramske stvaraoce okrenute društvu koje pokušava da izgradi svoj pogled na svet, nov i stabilan.

Ovaj talas ne donosi u našu dramu samo izmene u sadržinskom smislu — na nivou ideja i tumačenja ljudske sudbine. On podstiče nastajanje serije dramskih dela koja će svoju radnju zasnivati na antičkim ili nacionalnim mitovima, na pravoj ili izmišljenoj istoriji, na zapletu prenesenom u daleke prostore, istorijske ili geografske. Ova potreba »ezopovskog« izražavanja ispunjavala je u našoj drami toga vremena dvostruku funkciju. S jedne strane ona je omogućavala da se u opštem kontekstu, lišenom opterećenja uske aktualnosti, iskazu neki stavovi o čovekovoj sudbini u savremenom društvu. S druge strane, reinterpretacijom mita, istorije ili legende, ona je mogla snažnije da izrazi trajnost i nepromenljivost ljudskih dilema koje u osnovi ostaju iste iz jedne istorijske epohe u drugu.

Tako nastaje briljantan niz drama čiji su autori Matković, Šoljan, Kušan, Hristić, Lukić, Mihajlović, Smole, Hing i nekolicina drugih. Oni odevaju svoje junake u istorijsko ili mitsko ruho i stavljaju ih u udaljene vremenske ili prostorne okvire, ne bi li nam jasnije preneli svoje viđenje čoveka kao jedinke, čoveka kao društvenog bića, sa svim implikacijama koje ove ljudske osobine nose ne samo u trenutku sadašnjem, nego kroz celokupno trajanje ljudske vrste. Ovaj tip drame u nas, nazivane »drama filozofskog senzibiliteta«, vrlo često pokazuje i stanovite uticaje ili analogije sa poetskom dramom, naročito onom T. S. Eliota i Chr. Frya. Ti elementi, koji su, recimo, vidni u stvaralaštvu Mije Pavlovića, ogledaju se naročito na nivou poetskog izraza.

Treći talas koji unosi u naš pozorišni život i u vidike naših dramskih stvaralaca nove elemente, dajući im podstrek da na sasvim drugi način oblikuju svoju dramaturgiju, prističe krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina. Njega čini pojava drama S. Becketta i E. Ionesca na našim scenama. Za razliku od prethodnog talasa, teatar apsurda imao je najmanje neposrednog uticaja na domaću dramu i inspirisao je relativno

mali broj dela u kojima se može osetiti njegovo značajnije delovanje. On se oseća izrazitije kod Jožeta Javoršeka, Ivica Ivanca, Miodraga Bula-tovića i nekolicine drugih autora, s tim što je jedino Javoršek doslednije ustrajao u tom pravcu. Ali su zato u dramama Ace Popovića neki aspekti tog teatra (naročito Ionesca i njegovog odnosa prema jeziku), uklopljeni u jake elemente domaće tradicije, dali veoma plodne i zanimljive rezultate.

Ovaj treći talas je ujedno i poslednji izraziti talas uticaja strane drame na noviju domaću dramsku tradiciju u Jugoslaviji. Priliv novina iz evropskog teatra postaje posle njega difuzniji, slabiji, teže uočljiv. Ima se utisak da je došao trenutak da se na osnovu naučenog, viđenog, preuzetog, krene u traganje za samosvojnim stilom domaće drame.

* * *

Ako bismo želeli da posle ovog hronološkog pregleda predemo na pokušaj rezimiranja nekih bitnih značajki koje nam se čini da vidimo u razvoju drame u nas u godinama 1955—1975, kroz prizmu njenih odnosa sa teatrom u svetu, mislimo da bismo mogli da izvučemo u prvi plan sledeće zaključke:

1. Vremenski, talasi novina i uticaja iz drame u svetu stižu na naše pozornice jedan za drugim. Ali njihovo prisustvo na našim scenama i odblesci tog prisustva u domaćim dramskim tekstovima traju simultano i u kasnijim godinama. Razni njihovi sastavni elementi mogu se često uočiti u obliku raznih kombinacija i detalja sadržanih u istom delu ili u celokupnom opusu nekoga od naših autora.

2. Ne naglašavamo slučajno da se radi o talasima koji su stizali na naše pozornice. Naime, verujemo da je asimilacija uticaja evropske drame u domaćem dramskom stvaralaštvu išla prevashodno preko scene. Odnosno da je (bez obzira na druge puteve upoznavanja sa evropskom dramaturgijom) kazalište bilo prvi stepen na kome se očitovale pojavljivanje, prihvatanje ili odbacivanje novih tendencija u našem teatru. Drama je obično vremenski sledila za kazalištem i nikad nije pokazivala tako očite tragove uticaja stranog i novog. Oni su se uvek filtrirali i proveravali kroz izvođačku umetnost pre nego što su postajali deo pisane dramske književnosti.

Ovo se najjasnije vidi u ulozi koju su pojedine pozorišne kuće odigrale u adaptiranju i razvijanju novih tendencija u našoj drami i onda kada se radilo o primanju novina spolja i onda kada se radilo o razvijanju urođenih kvaliteta domaće dramske tradicije. Spomenimo ovde samo *Oder 57* u Ljubljani, *ZDK* i *Teatar ITD* u Zagrebu, *Beogradsko dramsko* i *Atelje 212* u Beogradu, u pojedinim trenucima razvoja našeg posleratnog teatra u celini, a posebno njihov značaj za izgrađivanje živih i plodnih veza tog teatra sa svetom.

3. Drugi značajan kanal kroz koji su odblesci teatra u svetu pristizali u našu dramu, drugi medijum u kome je njihova primerenost našoj dramskoj tradiciji bila proveravana, a njihovi elementi dobijali domaće obličje, značenja i vrednosti, bila je radio drama. Znatan broj najboljih tekstova domaćih i stranih autora koje smo dosada spominjali bili su prvenstveno ili isključivo izvođeni kao radio drame. U ovom obliku novine i uticaji očitovali su se ponekad pre nego na sceni, a najčešće paralelno sa njom. Iako ona ovde nije predmet našeg razmatranja i čini posebno poglavlje u istoriji izvođačkih umetnosti u nas, mora se spomenuti i podvući njen značaj u kontekstu problema o kome govorimo.

4. Karakteristično je da su upravo kasnije izmene u *pozorištu*, novine koje su unosili Livingovci, Bread an Puppet i druge trupe koje smo imali prilike da vidamo na gostovanjima, naročito na *Bitefu*, sa pokušajima totalne promene suštinskih osobina teatra, uticali na nova oblikovanja dramske građe u nas, a ne samo na izmene u koncipiranju pozorišnih predstava. Ta tendencija oseća se naročito oko sedamdesetih godina i posle njih.

5. Trebalo bi da se već jednom oslobodimo kompleksa malih nacija i žalopojki o tome kako kaskamo za Evropom, ili kako isuviše lako i nekritički prenosimo pomodne trendove iz evropske drame pre nego što oni budu dovoljno provereni na pozornicama u svetu. Pažljivijom analizom vremenskih koordinata i samih tekstova jugoslovenske posleratne drame dobijamo utisak da imamo dovoljno osnova da iskažemo i sledeća dva zapažanja.

6. Naime, novine u evropskom teatru stizale su u našu dramaturgiju skoro istom onom brzinom kojom su se širile i po drugim zapadnim zemljama, te prema tome »zakašnjenja« u odnosu na Evropu u celini ima malo ili nimalo.

7. Iako su u pojedinim slučajevima mogle biti i nekritički prihvaćene, razne novosti u drami koje su pristizale iz evropskih teatarau za-

tavljale su se ne retko na scenama u izvođenjima. U ozbiljnija i trajnija dela naše dramaturgije bili su asimilovani samo oni momenti koji su odgovarali stanovitim potrebama i interesovanjima domaće drame i publike, te su u tekstovima nalazili svoje mesto kao delovi samosvojnih postojećih tendencija u nas.

8. Ima se utisak da se u odбору uzora iz strane drame jugoslovenska posleratna drama uglavnom opredeljivala za pozorište koje ima nešto da kaže da poruči, kroz disput, farsu ili igru, a ne za pozorište koje poriče značenje reči. Kao da se osnove dramske konstrukcije, ideje i izraz traže prvenstveno u pozorištu disputa, a iz antiteatra se preuzimaju samo izvesni detalji, postupci i modeli koji mogu podvući i ojačati osnovnu orijentaciju dela. To je pozorište koje stalno oseća potrebu i obavezu da opšti sa svojom sredinom, koje stalno traži nove oblike komunikacije, i u ovom traganju rado, ali promišljeno, preuzima iz zapadnog teatra one elemente koji mu tu komunikaciju čine sadržajnijom i efektnijom.

9. U kontekstu veza naše drame sa stranom, čini nam se posebno zanimljivim tok hrvatske posleratne drame. Mislimo da je Krležino aktivno literarno i lično prisustvo u hrvatskoj kulturi ovoga razdoblja bilo toliko jako da je menjalo stepen i prirodu asimilacije novoga, prispeloga iz evropske dramaturgije. U izvesnim slučajevima, kao kod M. Matkovića, naprimer, Krležina senka zaklonila je svaki drugi uticaj koji bismo u njegovim delima mogli tražiti. O ovom aspektu Krležinog svesnog i nesvesnog delovanja u novijoj hrvatskoj dramaturgiji moći će se, međutim, dokumentovanije govoriti tek kada se vremenom i istraživanjem uobličiti puna predstava o Krleži u hrvatskoj književnosti uopšte, a drami posebno.

10. Sve što smo dosad izlagali vodi nas ka zaključku da se sličnosti koje uočavamo između domaće i evropske drame u razdoblju 1955—1975. u velikoj meri mogu protumačiti kao prirodna posledica istovetnosti ličnih, istoriskih, političkih ili socioloških problema koji opsedaju svet u celini, a manje kao rezultat epigonstva ili pomodnog prenošenja novina iz stranih dramskih tradicija u naše tekstove.

11. I, najzad, ako razmotrimo sličnosti i razlike u vremenskom ili kvalitativnom prihvatanju i oblikovanju evropskih noviteta u pojedinim nacionalnim dramskim tokovima u Jugoslaviji, možemo reći da između njih postoji izaziti paralelizam u načinu na koji se novo pojavljuje, prihvata ili odbacuje, čini svojim, u svim našim sredinama. A to takode

pokazuje da je komunikacija između ovih tokova i zbivanja u svetu, kao i između njih samih, bila dovoljno otvorena, brza i svestrana, da novijoj jugoslovenskoj drami može služiti na čast.

BELEŠKA:

¹ Zahvaljujući trudu istraživača naše drame, posebno one novije, o razvoju drame u razdoblju koje smo analizirali postoji nekoliko individualnih ili skupnih radova opštijeg, sintetičkog karaktera koji su nam bili dragoceni u uobličavanju i proveravanju stavova koje smo sažeto izneli u ovom radu. Želeli bismo zato da ovdje navedemo izvestan broj njih koji su nam bili od najveće koristi:

Batušić, Nikola: *Drama i pozorište*, Novi Sad, 1975.

Batušić, Nikola: *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb, 1978.

Gašparović, Darko: »Pedeset Prologovih drama«, *Prolog* 50 (1981), p. 87—97.

Hećimović, Branko: »Uvod u suvremenu hrvatsku dramsku književnost, ili u traženju bitnih osobina i strujanja«, *Vidik* (Split), 16/17/18 (1973).

Hećimović, Branko: »Das Kroatische Drama des 20 Jahrhunderts«, *Die Brücke*, 51/52/53 (1977).

Javoršek, Jože: »Problematika savremene slovačke drame«, *Scena*, novembar—decembar 1967, p. 312—320.

Jovanović, Raško: *Srpska književnost u književnoj kritici — drama*, Beograd, 1973.

Palavestra, Predrag: »Skica za noviju istoriju srpske drame«, *Savremenik*, 8/9 (1972), p. 132—146.

Predan, Vasja: »Esej o poratnoj slovenačkoj drami«, *Scena*, novembar—decembar 1967, p. 274—285.

Selem, Petar: »Pozorje i nove tendencije u hrvatskom kazalištu«, *Scena*, juli—avgust 1980.

Selenić, Slobodan: »Savremena srpska drama«, predgovor *Antologiji savremene srpske drame*, Beograd, 1977.

Časopis *Scena* objavljivao je nekoliko brojeva posvećenih razvoju drame i kazališta u pojedinim našim sredinama i razgovore o toj tematici. Tako je razgovor na temu »Pozorišni život u Sloveniji 1945—1970« objavljen u *Sceni* za mart—juni 1971, broj *Scene* za septembar—oktobar 1971. ima za predmet »Srpsko pozorište i dramu posle drugog svetskog rata«, broj *Scene* za maj—juni 1974. posvećen je suvremenom hrvatskom kazalištu.