

Александар Милосављевић

ИЗ ИЗОЛАЦИЈЕ У ВРХУНСКЕ КРЕАТИВНЕ ДОМЕТЕ

*О неким аспектима позоришног стваралаштва
националних мањина у Србији*

Феномен театарског стваралаштва националних мањина на овим просторима могуће је, у друштвеном контексту сагледаном у временском периоду који обухвата последњих неколико деценија, разматрати из најмање неколико углова.

С једне стране, позоришна делатност чији су актери представници националних мањина у некадашњој Југославији (СФРЈ) третирана је као одраз тезе садржане у синтагми „братство – јединство”, дакле као резултат прецизно формулисаног политичког става, питање које припада идеолошком корпусу, а повезано је са потребом да се потенцира и организовано подржава развој онога што представља особеност сваке од многобројних националних заједница које су доприносиле националној шареноликости тадашње Југославије. У том контексту је, између осталог, уважавано и позоришно стваралаштво националних мањина, дефинисано најчешће као облик испољавања фолклорних елемената одређене националне заједнице.

На позоришно стваралаштво националних мањина се, дакле, гледало као на егзотичну форму коју ваља подржавати понајпре из политичких разлога, јер ће на тај начин свака национална заједница, следствено кардељевском тумачењу еманципације нација, добити прилику да у потпуности афирмише властите посебности те да се, тако, прочишћена и кроз уметничку делатност, уклопи у специфичан дух југосло-

венства, појма који је било веома тешко дефинисати, но који је представљао политички пожељни резултат складног јединства мноштва националних различитости.

На другом плану, препуштено понајпре аматерском деловању, позоришно стваралаштво националних мањина тадашње Југославије, било је смештено на апсолутну друштвену а самим тим и уметничку маргину – најчешће сасвим солидно финансирано, у медијима формално подржавано а од власти веома уважавано, па ипак суштински у сваком погледу скрајнуто у односу на магистралне токове тадашње југословенске позоришне продукције.

Та је позиција, међутим, имала и своје позитивне аспекте, јер је омогућавала позоришним ствараоцима, репрезентантима националних мањина, да се у сваком погледу неометано, лишени обавезе да редовно полажу политичке рачуне, онако како се то очекивало од професионалаца, ослобођени притиска различитих облика друштвене контроле, баве позориштем на начин који им је највише одговарао, па и да на плану естетике до миле воље експериментирају, истини за вољу затворени у своје мале енклаве, али зато ипак слободни, па не ретко и политички подстицани да се у том смислу, разбијајући устаљене сценске форме, размахну јер се од њих очекивало да одиграју улогу „мостова” који су тадашњу Југославију повезивали са околним државама у којима је нација којој су и сами припадали представљала већину.

Титоистичким властима је од прворазредног значаја била могућност демонстрирања свог става о слободи изражавања која постоји у ондашњој Југославији, да се пред суседима – поготово онима из Источне Европе – похвале односом, нетипичним у контексту социјалистичког света оног времена, који су гајили према уметницима, својом спремношћу да, за разлику од, рецимо, тадашњих власти у Мађарској, Румунији, Бугарској или Албанији, допусте сваковрсни уметнички експеримент. Отуда су у аматерским позориштима, а поготово оним која су припадала националним мањинама, била допуштена, па и подстицана и најсмелија истраживања и трагања, и то нимало случајно управо у области традиционално осетљивој, на терену на којем су власти, као и у оквирима југословенског послератног филма, спроводиле жестоку контролу када је била реч о професионалним уметницима и позоришним институцијама.

Не чуди зато што су, упркос наглашеном фолклорном и аматерском, каткад и апсолутно дилетантском позоришном стваралаштву националних мањина у СФРЈ, посебно у Социјалистичкој Републици Србији, групе ентузијаста успевале да формирају чврста језгра изузетно озбиљних театарских заједница. Слободни да се по властитом нахођењу чланова, често следећи најквалитетније нити којима је њихова средина у Југославији везана за суседне земље на-

стањене представницима истих нација, ови ствараоци су неретко правили сјајане представе.

Примера има неколико, а најиндикативнији су резултати мађарских позоришних стваралаца чији је нуклеус, стицајем околности, био у Кањижи, или Словака окупљених око пројеката који су настајали у Бачком Петровцу. У исти мах, позоришта националних мањина у Суботици и Новом Саду била су институционализована и формирана на професионалној основи кроз активности Дrame на мађарском језику Народног позоришта / Nepsinhaz Суботица, или Ujvideki sinhaza / Новосадског позоришта, као и представе позоришта Дечјег позоришта / Gyermeksinhaz у Суботици. Исти случај је био и са Драмом на албанском Покрајинског народног позоришта у Приштини, Народним позориштем (Teatri popullor) у Ђаковици, док је ову функцију у Скопљу (СР Македонија) успешно обављао Театар турске и албанске народности.

У вишенационалним срединама су на тај начин понекад настајала позоришта у атмосфери која је у најбољем смислу те речи помало деловала заверенички, а резултат су биле често изванредне представе чији су актери често бивали регрутовани из редова аматера, предвођени редитељима као што су Љубослав Мајера, Мирослав Бенка, Иштван Лалић, Андраш Урбан, а свој допринос уметничком развоју ових ансамбала неретко су давали и гостујући редитељи из других средина и представници других националности.

Но, пошто је квалитет и позитивну енергију немогуће обуздати, па и омеђити по принципима националних подела, квалитет досеђут у локалним позоришним заједницама нужно се „преливао” и у позоришта која нису била организована по националној основи. Тако су Љубослав Мајера и Мирослав Бенка неке од својих најбољих представа направили у позориштима Кикинде, Зрењанина, Вршца или Новог Сада, с глумцима који нису припадали словачкој мањини, док су Андраш Урбан и Иштван Лалић с успехом радили у Суботици, и с национално мешовитим глумачким ансамблом.

Судбина поменутих стваралаца (мада овде неправедно нису поменути и многи други, такође успешни) није јединствена – неки су се афирмисали у најширим овдашњим театарским круговима, други су остали пресудно везани за своју средину, а има и оних који нису издржали да раде у постојећим условима већ су се одлучили да срећу окушају у иностранству.

Па ипак, индикативно је да је, рецимо, Мирослав Бенка своје најрадикалније и уједно најуспешније театарске експерименте правео у аматерским условима, док је у великим институцијама или режирао умерено радикалне пројекте или се приклањао конвенционалним решењима, правећи представе у којима би с времена на

време бљеснула силина и маштовитост карактеристични за његов аутентични редитељски проседе.

*

Проблем функционисања позоришта национаних мањина, дакако оних најуспешнијих, ваља сагледати и из другог угла, из перспективе овдашњег позоришног тржишта. Наиме, све док је постојала тзв. велика Југославија, дакле у битно другачијим друштвеним, политичким па и географским условима, у доба које је претходило коначној ескалацији национализма који је и довео до распада СФРЈ, постојало је широко тржиште способно да апсорбује најразличитије облике театарског и уопште уметничког изражавања. Не треба заборавити да је Бенкин шири успех заправо започео на сарајевском МЕСС-у, Фестивалу југословенског позоришта у Сарајеву, да су представе Андраша Урбана и Иштвана Лалића, путовале Југославијом у оквиру разних фестивалских пројеката ЈУ Феста ондашњег КПГТ-а, а да је важан сегмент мултикултуралног и мултиетничког позоришног миљеа тадашње Југославије представљао Рахим Бурхан са својим Ромским театром Пралипе и представама које су много путовале по великим градовима СФРЈ.

Уосталом, комплетан организациони концепт модела КПГТ-а (Казалиште Позориште Гледалиште Театар), позоришне трупе у чијем нуклеусу су постојале идеје мултикултуралности и мултиетничности, био је заснован на премиси да различити језици (па и језици националних мањина), као и разлике у културним традицијама које објективно постоје између различитих нација, нису препрека за разумевање позоришног чина. КПГТ је сваку своју представу играо широм Југославије, дакако најпре у великим градовима (Београд, Загреб, Љубљана, Сарајево, Сплит, Ниш, Суботица, Нови Сад, Подгорица...), управо зато што је постојало интересовање гледалаца за ту врсту позоришта (које се најчешће бавило атрактивним темама, непрестано на политичком плану провоцирајући). Постојало је, наиме, тржиште, спремно да комуницира с представама у којима се говори различитим језицима...

Оног часа, међутим, када се та држава почела да распада, наново су успостављене гвоздене границе утврђене на основу националних подела, дотадашње тржиште је укинуто, а Миролав Бенка, Љубослав Мајера, Андраш Урбан, Рахим Бурхан, Томаж Пандур, Драган Живадинов, Вито Тауфер, Горчин Стојановић или Бранко Брезовац, нису се више могли уметнички „одмеравати” у дотадашњем културном и театарском простору већ су били осуђени на таворење у властитим, више или мање скученим енклавама. Дакако, словеначки, хрватски, српски или босански редитељи су имали своје чврсте позиције унутар властитих

националних култура (сасвим је друга ствар да ли су сви поменути желели да их искористе), док су ствараоци који су припадали националним мањинама остали на цедилу.

Не чуди отуда што су Љубослав Мајера и Мирослав Бенка готово у потпуности престали да раде у позоришним трупима с којима су до тада постизали успехе, а што је скопски редитељ Рахим Бурхан са својим Ромима потражио уточиште у Немачкој, код Роберта Чулија.

*

У последње време се код нас, опет из разлога које је наметнула политичка сфера – дакако сада са идеолошки другачијим предзнаком, и на трагу прокламоване европске тенденције уважавања права мањина – поново отварају простори за театарско стваралаштво на језицима националних мањина. Заредом су, наиме, понајпре на територији Војводине, основана професионална позоришта управо овог типа, па су тако Русини, Румуни и Словаци недавно добили прве представе у извођењу професионалних ансамбала на свом матерњем језику. И опет је извориште овог професионалног ангажмана пронађено на темељима досадашњег аматерског бављења позориштем. Јер, поменуте професионалне трупе су заправо преименовани аматери.

Парадоксално, но данас се ови, несумњиво хвале вредни, напори уздизања театарског и културног живота националних мањина на виши ниво, поново подржавани од стране државе, суочавају са безмало истим проблемом с којим су се својевремено сударили и претходни нараштаји позоришних аматера, радих да праве позоришне представе на властитом језику. Наиме, поново је актуелизован проблем потенцијалне позоришне публике, сада, међутим, још више заострен феноменом тржишта које се успоставља не само као врхунски, или барем један од врхунских критеријума које ваља задовољити у постојећим друштвено-економским односима, него се и сасвим логично намеће као пресудни фактор који одређује судбину самих конкретних представа које су се нашле на репертоарима позоришта овдашњих националних мањина.

Показало се да ове више или мање конвенционалне представе, редитељски конципиране на начин који уважава императив драмског текста на матерњем језику конкретне националне мањине, имају за циљну групу гледаоце које тек треба театарски едуковати и на прави начин увести у позориште. А њих је, барем у нашој земљи, ипак релативно мало. Па и када те представе гостују у театрима околних држава, у којима језик на којем се игра представа није мањински, овдашњи дојучерашњи аматери најчешће могу само да представљају куриозитет али не и истинску конкуренцију тамошњим позоришници-

ма. (Да не помињемо чињеницу да је, неретко, језик којим говоре овдашње националне мањине архаичан у односу на свакодневни језик којим се говори у земљама у којима гостују ове представе.) Позоришни експеримент, настао на трагу сценског израза који надилази језичке баријере, у међувремену је потиснут, па феномен позоришног стваралаштва на језицима националних мањина добија посебну димензију и налази се пред новим/старим искушењима.