

САМОУПРАВЉАЊЕ У КУЛТУРИ: ОПЕРА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (1970–1990)

Бу Вања Спасић

2
УНИВЕРЗИТЕТ СИНГИДУНУМ
ФАКУЛТЕТ ЗА МЕДИЈЕ И КОМУНИКАЦИЈЕ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

1
САМОУПРАВЉАЊЕ У КУЛТУРИ:
ОПЕРА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ
(1970–1990)

Менторка
др Соња Маринковић
редовни професор

Кандидаткиња
мсп Вања Спасић
бр. 15/4203

Београд, 2021.

Комисија за одбрану докторске дисертације:

17

др Соња Маринковић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, менторка

др Миодраг Шуваковић, редовни професор, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум у Београду

др Предраг Ј. Марковић, редовни професор, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум у Београду; научни саветник, Институт за савремену историју, Београд

Датум одбране: _____

Изјава захвалности

4

У реализацији докторске дисертације *Самоуправљање у култури: Опера Народног позоришта у Београду (1970–1990)* од њене идеје до последње писане стране, допринеле су драге колеге, професори и пријатељи, чије су добронамерне и конструктивне сугестије и коментари помогли у различитим фазама њене израде.

Неизмерну захвалност изјављујем својој менторки, проф. др Соњи Маринковић, која је пружила свесрдну подршку и стручно знање у изради ове дисертације, уз пуно стрпљења, разумевања, посвећености и пажње.

Захваљујем се члановима комисије, проф. др Миодрагу Шуваковићу, чија ме је професионална свестраност упутила ка новим приступима у схватању комплексне грађе ове теме, и тиме обележиле моје основне, мастер и докторске студије; захваљујем се и проф. др Предрагу Ј. Марковићу који ме је упутио на релевантну архивску грађу, која је у великој мери допринела стицању значајних увида за овај рад.

Захваљујем се и професорима Факултета за медије и комуникације, пре свега, др Ани Петров, др Драгани Стојановић и др Радету Пантићу, који су ме, током докторских студија, упутили на релевантну и актуелну литературу, а уз то, пружили и увид у различите научно-теоријске дисциплине и методологије. Захваљујем се и професорима Факултета музичке уметности у Београду, који су допринели обликовању мог „музиколошког погледа“, а посебно проф. др Весни Микић под чијим је менторством, на мастер студијама, постављен темељ идеје овог докторског рада.

Посебну захвалност дугујем колегиницама и колегама из Архива Србије, Архива Југославије, Историјског архива Београда, а нарочито др Сањи Милосављевић из Архива Народног позоришта у Београду, која ми је, својом спремношћу за сарадњу, учинила доступном архивску грађу, неопходну за релевантност података значајних за реализацију овог рада. Такође, указујем захвалност и уметницима Опере Народног позоришта, чија су сведочења дала и извесну слику ондашњег рада и деловања поменуте институције: примадонама Олги Милошевић, Радмили Смиљанић, Радмили Бакочевић, члановима хора Живораду Жики Илићу, Слободану Симићу, члановима оркестра Зорану Весићу, Имру Саби, и редитељу Дејану Миладиновићу. Посебну захвалност изјављујем и диригентци др ум. Зорици Митев Војновић и директору

Музеја Народног позоришта у Београду, Драгану Стевовићу, који су заслужни за могућност да се интервјуи са појединим уметницима и остваре.

Посебан значај за израду овог рада имали су савети, разговори и подршка колегиница и колега из Музиколошког института САНУ, а посебно др Катарине Томашевић, др Иване Медић, др Срђана Атанасовског, др Иване Весић, др Марије Думнић Вилотијевић, као и моји „саборци“, млади истраживачи у Институту – Бојана Радовановић, Маја Радивојевић, Моника Новаковић, Марија Маглов, Марија Голубовић, Милош Маринковић, Милош Браловић и Теодора Трајковић.

Посебно се захваљујем и мојим драгим пријатељима, колегама, сарадницима, уз чије сам стрпљење, љубав и подршку устрајала на путу реализовања докторске дисертације. Неизмерну захвалност изјављујем својој куми Тијани Којић, која ме је бодрила нашим инспиративним разговорима, који су допринели да се идеја докторског рада реализује до краја. Велику захвалност упућујем и мојој драгој пријатељици др Нини Аксић, која је допринела томе да прикупљање архивске грађе буде занимљиво искуство, а нарочито на њеним драгоценим саветима који су учинили да систематизација грађе буде благовремено реализована. Хвала и мом пријатељу Стевану Мијомановићу, који је, својом стручношћу и ажурношћу, приређивао моје досадашње објављене радове у преводу на енглески језик, а од којих се многи односе на тему ове докторске дисертације.

Захваљујем се и мојој породици; родитељима Миомиру и Домини Спасић, брату Бојану и сестри Тањи за несебичну љубав, подршку, стрпљење и разумевање за време трајања мојих студија; породици Грбовић, Биљани и Ранку, на неизмерној љубави и подршци.

Неизрециву захвалност дугујем свом супругу Лазару и ћерки Наталији, за љубав, снагу и неупитну подршку, којима и посвећујем ову докторску дисертацију.

Апстракт

Темељна полазишта овог рада ослањају се на истраживања, анализу и интерпретацију самоуправљања у култури у контексту рада и деловања Опере Народног позоришта у Београду од 1970. до 1990. године. Основна хипотеза, која намеће више појединачних претпоставки, јесте неадекватност идеје самоуправног система и њеног жељеног циља. У овом смислу, сагледава се питање увођења самоуправљања на свим нивоима југословенског социјалистичког друштва, а посебно у области културе. У структури садржаја овог рада, ова хипотеза анализира се и сагледава кроз поглавља која се односе на представљање идејних оквира самоуправљања у култури; на запажене парадоксе између жељеног модела социјалистичког самоуправног система у пољу културе и праксе, која је посебно анализирана на студији случаја, односно, имплементирања оваквог система у рад Опере Народног позоришта у Београду у периоду од 1970. до 1990. године.

Међусобна неадекватност идеје и праксе испитује се, тумачи и интерпретира увођењем појмова субјекта и простора и њихових релација, што представља теоријско-методолошки оквир рада. За потребе тумачења ових односа, социјалистички човек разматра се као *адекватан субјект*, а елитна култура/„култура угледања“ као *адекватан простор* за креирање свестране, активне и стваралачке личности. Дискрепанца између ових појмова и њихових односа примећује се на примеру рада београдске Опере. У студији случаја детектују се референтни параметри који измичу поставци идеалног модела, а то су: Опера као институција, опера као жанр, као и три врсте субјекта који су у релацији са Опером/опером (*субјект-радник у привреди, субјект-радник у култури, субјект-уметник*). У том смислу, циљ рада у целини јесте да укаже на хибридан модел самоуправљања у култури и конкретно, на могуће последице увођења таквог модела у институцију културе као што је Опера. Следствено томе, те последице се могу идентификовати у њеној организационој структури, у сагледавању статуса уметника и у обликовању репертоарске политике.

Кључне речи: самоуправљање, социјалистички човек, култура, „култура угледања“, Опера Народног позоришта у Београду, однос (не)адекватности, субјект, простор, уметник, репертоар

Summary

This dissertation is based on the research, analyses, and the interpretations of self-management in the field of culture and in the context of the activities of the Opera of the National Theatre in Belgrade in the period between 1970 and 1990. The starting hypothesis, which in itself implies several different assumptions, is that the idea of a self-management system and its desired goal are inadequate. Hence, the introduction of self-management at all levels of the Yugoslavian socialist society, and especially in the field of culture, is considered. The structure of the dissertation reflects the analysis of the hypothesis through the chapters that discuss the conceptual frameworks of self-management in culture, and the paradoxes between the desired model of a socialist self-management system in the field of culture and the practice. The practice of a socialist self-management system, i.e. its implementation in the Opera of the National Theatre in Belgrade in the period between 1970 and 1990, is specifically analyzed in a case study.

The mutual inadequacy of the idea and practice is studied, analyzed, and interpreted via the concepts of the subject, the space, and their relationships, and it represents the theoretical and methodological framework of this dissertation. For the purposes of interpretation, the Socialist Man is seen as the *appropriate subject*, and high culture/“representative culture” is seen as the *appropriate space* for the creation of a versatile, active, and creative personality. The discrepancy between these concepts and their relationships is noticeable in the activities of the Opera of the National Theatre in Belgrade. The case study identifies the reference parameters that evade the ideal model, and they are: the Opera as an institution, opera as a genre, as well as the three types of subjects related to the Opera/opera (*subject – economic worker, subject – cultural worker, subject – artist*). Therefore, the aim of the dissertation is to show the hybrid self-management model in the field of culture, and, more specifically, the consequences of the implementation of such a model in the cultural institution such as the Opera. These consequences can be identified in its organizational structure, in the consideration of the status of the artists, and in the development of the repertoire.

Key words: self-management, the Socialist Man, culture, “representative culture”, the Opera of the National Theatre in Belgrade, (in)adequacy, subject, space, artist, repertoire.

САДРЖАЈ

I УВОД	9
1. Општи преглед идеје и метода истраживања	9
1.1. Идеја	9
1.2. Осврт на литературу	10
1.3. Тема	13
1.4. Предмет истраживања	14
1.5. Циљ истраживања	15
1.6. Хипотезе	16
1.7. Методологија	17
1.8. Научна оправданост и аутентичност	18
2. Однос теорије и праксе у самоуправном дискурсу: Појмовни оквир кроз осврт на архивску грађу и литеатуру	19
2.1. Самоуправљање	20
2.1.1. Осврт на литературу и архивску грађу у периоду од 1970. до 1990.	20
2.1.2. Економски и политички аспекти самоуправљања у савременом теоријском дискурсу	24
2.2. Култура и / или уметност у периоду од 1970. до 1990.	30
II САМОУПРАВЉАЊЕ У КУЛТУРИ: ОД ИДЕЈЕ ДО ПРАКСЕ	35
1. Различити приступи у периодизацији самоуправљања	37
1.1. Утицаји економских фактора у друштву на развој и промене у самоуправљању	37
1.2. Утицаји политичких и идеолошких аспеката на промене у самоуправљању и његов развој	38
1.3. Утицаји самоуправљања на стратегије културног развоја	40
2. Самоуправљање у култури: идејни концепт	43
2.1. Пракса спровођења самоуправљања у култури: културна инфраструктура и задаци културних установа	47
2.1.1. Културна инфраструктура Југославије	49
2.1.2. Културна инфраструктура Београда	55
3. Финансирање у култури	57
3.1. Управна тела у развоју културе на државном и локалном нивоу	59
3.2. Извори и механизми финансирања културе	61
3.3. Самоуправне интересне заједнице културе (СИЗ културе)	63
3.3.1. Нормативни оквир и оквир деловања	63
3.3.2. Критика Градског СИЗ-а за културу	66
III КУЛТУРНА ПОЛИТИКА И ЊЕНИ ПАРАДОКСИ	69
1. Стварање адекватног субјекта	69
1.1. Образовање социјалистичког човека	70
1.2. Улога и положај струке	75
2. Социјалистички самоуправни систем у пољу културе као простор стварања и делања социјалистичког човека	79
2.1. Елитна култура, аматеризам, масовна култура, кич и шунд – мапирање могућих простора стварања и делања социјалистичког човека	80
3. Однос субјекта и простора	94
3.1. Елитна култура као адекватан простор: Опера/опера	97

3.2. „Реакција“ субјекта у простору елитне културе	102
3.3. Хетерогеност друштва као узрок измицања модела „праве културе“	105

IV СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ОПЕРА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (1970–1990) 109

1. Позориште као радна организација и уметничка институција (1970–1990) 110

1.1. Улога и положај позоришта у југословенском социјалистичком самоуправном систему. Однос струке и друштвене заједнице	111
1.2. Стратегија финансирања позоришне делатности	117
1.2.1. Импликације различитих модела финансирања позоришне делатности	126
1.3. Публика као субјект и „спољашњи“ фактор у стратегијама финансирања	128
1.4. „Простор“ у контексту организовања и управљања у институционализованој култури	131

2. Самоуправљање у Опери Народног позоришта у Београду (1970–1990) 131

2.1. Опера као уметничка институција и радна организација	134
2.2. Материјално-финансијски положај Опере	142
2.3. Репертоар као полазиште и исходиште у контексту самоуправног одлучивања у Опери Народног позоришта у Београду	150
2.3.1. Извори финансирања и извори трошкова у контексту директних импликација на рад Опере Народног позоришта и креирања репертоара	151
2.3.2. Уплив друштвено-политичке ситуације у рад Опере Народног позоришта	155
2.3.3. Контрасти и дискрепанце: односи субјекта и простора у контексту социјалистичког самоуправљања у Опери	158
2.3.3.1. Неадекватан субјект	159
2.3.3.1.1. Лични и колективни интерес	160
2.3.3.1.2. Лични интерес изнад колективног	166
2.3.3.1.3. Недисциплина - неадекватност субјекта простору	168
2.3.3.1.4. Злоупотреба простора	169
2.3.3.2. Неадекватност простора	171
2.3.3.2.1. Незадовољство	172
2.3.3.2.2. „Дупли аријини“	179
2.3.3.2.3. „Незамерање“	180
2.3.3.3. Реципијенти – публика и критика / субјект и простор	182
2.3.3.3.1. Публика	182
2.3.3.3.2. Спољашњи фактори вредновања	188

V ЗАКЉУЧАК 200

СПИСАК ИЗВОРА 212

СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ 219

ПРИЛОЗИ 234

БИОГРАФИЈА И БИБЛИОГРАФИЈА АУТОРКЕ 243

I УВОД

1. Општи преглед идеје и метода истраживања

1.1. Идеја

Интересовање за Оперу Народног позоришта проистекло је на основу увида у литературу чија је тема и предмет истраживања ова институција. Првобитна идеја мог истраживачког рада настала је на четвртој години основних студија на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности, где сам у оквиру завршног семинарског рада анализирана репертоарску слику Опере у периоду од 1989. до 2011. Подстакнута тим радом наставила сам истраживање на мастер-дипломским студијама на истом Одсеку, где сам у раду под називом *После „златног периода“: Опера Народног позоришта у Београду (1971–2011)*¹ указала на могућност истраживања културне политике Србије на примеру рада Опере, као и репертоарске политике Управе Опере у друштвено-политичком и културолошком оквиру у поменутом периоду. Резултате овог рада презентovala сам и на скуповима у земљи чиме сам показала на које начине је могуће интерпретирати, користити и анализирати податке похрањене у документацији Позоришта (Спасић 2013, 2014). Осим рада на наведеној теми бавила сам се и питањем статуса оперског уметника и креирања репертоарске политике од 1970. до 1990., што је резултирало објављивањем засебних радова (Спасић 2018, 2020, 2021).

Временски оквир у којем се разматра питање самоуправљања у култури, а посебно на примеру рада београдске Опере, изабран је из два разлога. На основу прегледа литературе и претходних истраживања, период од 1970. до 1990. у раду београдске Опере издваја се у односу на претходни, тзв. златни период (1954–1969), као и раздобље од 1990. до 2011. (последња година коју сам истраживала), тзв. период изолације и транзиције. (Спасић 2014).² У том смислу године од 1970. до 1990. представљају „тачку прелома“ у раду оперске куће, пре свега, јер се настојало да се очувају и наставе успеси и домети из *златног периода*, а истовремено, почињу да се називу проблеми с којима се Опера и данас суочава (питања која се односе на

¹ Семинарски и мастер радови су под менторством проф. др Весне Микић. Мастер рад одбрањен је у септембру 2013. године на Факултету музичке уметности у Београду.

² Ова периодизација је настала на основу друштвено-политичких и економских околности у којима је деловала Опера Народног позоришта.

организацију рада институције, однос према професионализму, финансирање итд). Други разлог јесте специфичан контекст и услови у којима је деловала Опера. Наиме, самоуправни социјализам прожео је све сегменте југословенског друштва, па и културу. Од увођења социјалистичког самоуправног система у привреду 1950. па до укидања 1990. на свим нивоима друштва, бележи се више фаза његовог развоја. На економском и политичком плану већ од 1970. године разматрано је напуштање концепта самоуправљања, док се у култури тј. институцијама културе уочавају ¹ југачије тенденције када је о примени и разradi самоуправног модела реч. Доминантна политичка и културна стремљења у југословенском друштву рефлектовала су се на рад београдске Опере и у њеном *златном периоду*, а самоуправни начин управљања и рада био је актуелан све до 1990. године.

1.2. Осврт на литературу

Основно полазиште за истраживање рада и делатности Опере јесте музиколошка литература, чије студије су дале незаобилазан допринос историјату београдске Опере. ¹ Међу таквим студијама посебно се издваја књига музиколога Роксанде Пејовић *о раду Опере и Балета до Другог светског рата* (Пејовић 1996), а својеврсну допуну за овај период представља двотомна књига Слободана Турлакова (Турлаков 2005).³ Историјат београдске Опере забележен је и у радовима Владимира Јовановића, који се бави *златним* ¹ периодом Опере и њеним иностраним гостовањима (Јовановић 1996, 1999, 2020). *О репертоарској* ¹ *политици* ¹ *Опере писали су Слободан Турлаков, који се фокусирао на заступљеност Вердијевих (G. Verdi) опера на репертоару* (Турлаков 2004), *као и Константин Винавер, који је разматрао проблем репертоарске слике до 1992. године* (Винавер 1995). За историјат Опере значајне су и

³ Музиколог Роксанда Пејовић је у опсег свог дугогодишњег истраживања историје српске сценске музике укључила и делатност Опере Народног позоришта у Београду, остављајући писан ¹⁵ *аг о* ¹ *зичко* ¹ *извођаштво романтичарског доба*, 1991; *Српска музика 19. века*, 2001), затим време оснива ² *(Опера и балет Народног позоришта у Београду (1882–1914)*, 1996) па све до међуратног периода (*Вредновање београдског оперског стваралаштва између два светска рата (1920–1941)*, 2001). У том временском оквиру истраживања и доприноса историјату београдске Опере, Р. Пејовић обухватила је разноврсне теме: преглед реперторске политике, биографије солиста, диригента, редитеља и др, као и „смернице“ у виду хронолошких табела и прегледа за будућа истраживања. Редитељ Слободан Турлаков допунио је историјат београдске Опере, пружајући темељан увид у делатност оперског и балетског ансамбла у међуратном периоду, приказујући промене у раду унутар ансамбла, а онда и репертоара из сезоне у ¹ *сезону* (*Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, први и други том, 2005).

⁴ Репертоарска политика јесте начин уређења, у нашем случају оперског репертоара, заснован на једној идеји/мисији на основу које ће неке представе/опере бити уврштене у репертоар позоришта/опере (Петровић 2006: 38).

монографије уметника који су допринели реализацији репертоара, као на пример, њени први директори (и диригенти) – Станислав Бинички, Стеван Христић, Оскар Данон, диригенти Крешимир Барановић, Богдан Бабић, солисти – Мирослав Чангаловић, Бисерка Цвејић, Радмила Бакочевић, Меланија Бугариновић, Никола Цвејић, Гордана Јевтовић-Минов, Живан Сарамандић и др.⁵ Поред историографског приступа и прегледних студија о репертоару Опере, треба поменути и оне студије које се баве проблематиком оперског стваралаштва у Србији: од њеног либрета и композиционих решења, преко извођења и критике до вредновања и њеног статуса у друштву. Овде треба споменути есеје и критичка промишљања Милоја Милојевића, Петра Крстића, Станислава Биничког, Бранка Драгутиновића, Роксанде Пејовић, Стане Ђурић-Клајн, Слободана Турлакова, Константина Винавера, Ђуре Јакшића, Надежде Мосусове, Бранке Радовић и др.

У наведени корпус литературе, данас се убрајају и музиколошки радови у којима се интердисциплинарно посматрају различита тумачења односа између музике, уметности, културе и политике. Тако, на пример, музиколог Биљана Милановић у тексту о Опери Народног позоришта истражује могућ утицај политике на рад институције у периоду пред Први светски рат (Милановић 2012).

У музиколошкој литератури може се приметити да није било увида у прожетост концепта самоуправљања као начина управљања у институцији са радом београдске Опере, што је захтевало да се за израду ове теме у обзир узму студије из других научних дисциплина. Литератури из других научних дисциплина приступила сам на два начина. Прво, размотрила сам аналитичке и прегледне радове објављене у часопису *Култура* као једној од релевантних публикација у области теорије и социологије културе, као и културне политике из социјалистичког периода. Поред тога, нала сам у виду и различите студије из области економије и политикологије настале током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века. Тако на пример, о самој идеји самоуправљања кључне су биле публикације њеног творца Едварда Кардеља (Кардељ 1977), а за очување те идеје спис Бранка Хорвата (Horvat 1989). Из области социологије издвајају се истраживања Ивана Јакоповића о радницима и култури (Jakopović 1976), Јосипа Жупанова о крају самоуправног социјализма (Županov 1989), као и рад социолога Тодора Куљића о југословенском радничком самоуправљању (Kuljić 2003).

⁵ О оперским диригентима и директорима видети: Дујовић 2017; Hribar 2005; Марковић и Холовка. 2004; Стевановић 2003; Perićić (ur.) 1991, 1985; Стефановић (ур) 1991; Pejović 1986; Kolar. 1973; Veselinović 1975; о оперским солистима видети: Милановић, 2015; Трбојевић 2000; Petrović 2000; Joković, 1999; Јовановић 1997, 2017; Cvejić 1994.

Изузев примарних извора, сагледавање различитих димензија концепта самоуправљања употпуњено је укључивањем радова насталих у претходне две деценије укључијући студије Дарка Сувина Дарка Сувина (Suvin 2014), Срећка Пулига (Pulig 2018), Мајкла Лебовица (Lebowitz 2014), Гала Кирна (Kirn 2010, 2014), Владимира Унковски-Корице (Unkovski-Korica 2014), Салиха Фоче (Fočo 2013), Предрага Марковића (2012) и Наде Новаковић (Novaković 2007, 2014).

Када је реч о о самоуправљању у култури није било могуће изоставити ни истраживања којима је у фокусу проблем културне политике у социјалистичкој Југославији. С тим у вези, важни су радови Бранке Докнић (Докнић 2013) и Весне Ђукић (Ђукић 2012) као прегледне историјско-културолошке студије, затим текстови објављивани у часопису *Култура* током седамдесетих и осамдесетих година који се претежно односе на финансијски аспект развоја културе (о економском положају културе у Београду, Ivanišević 1982, 1985; о СИЗ-овима у култури, Hadžagić 1979), али и о култури самоуправљања (Stojanović 1982) и задацима у култури (Разговор у редакцији 1970). Значајне су биле и расправе о културној политици објављене у часопису *Pro musica*, као и у тадашњој дневној штампи (*Политика*, *Борба*). Оно што је неопходно навести јесте то да се у протеклих неколико година може приметити интересовање за истраживање самоуправљања у култури: на примеру југословенске филмске индустрије (Kirn 2014, Ilić, Prostran 2018 и Pantić 2018), у анализи радничких новина (Koroman 2016), или у вези са извођачким уметностима (Jakovljević 2016). Увођењем самоуправљања у позориште почетком педесетих година прошлог века бавила се Снјегана Бановић на примеру Хрватског народног казалишта у Загребу (Banović 2018).

Расправе о самоуправљању у култури тј. у раду институција културе навела су ме на додатна истраживања, ради допуне сазнања из извора које чине штампани медији из периода од 1970. до 1990. Она су обухватала преглед разноврсне архивске грађе, као и интервјуе с учесницима у раду опере у разматраном периоду (певачима, музичарима оркестра и хора). Дакле, почетна истраживања рада Опере као институције су се, увидом у претходно поменути литературу и архивску грађу, усмерила на један специфичан феномен. Идеја се временом ширила и уобличила усредсређујући се на кључна питања утицаја друштвених промена на рад наше највеће и најугледније оперске куће, а са циљем да се њена делатност у изабраном временском оквиру сагледа из различитих углова, тј. са становишта интердисциплинарности и трансдисциплинарности.

1.3. Тема

Тема докторске дисертације јесте истраживање утицаја увођења самоуправљања у култури на примеру рада Опере Народног позоришта у Београду у периоду од 1970. до 1990. године. Овај временски период у раду институције, истиче се објављивањем *Беле књиге* (1970), а ова чињеница пробудила је моју радозналост да истражујем позитивне и негативне резултате увођења самоуправљања у Опери. За крајњу годину овог истраживања узета је 1990, јер се од те године мења начин управљања унутар Позоришта, а осим тога, самоуправљање је званично укинато на нивоу државне и културне политике.

У раду ће бити показано на који начин је Опера одговарала (или не) на концепт самоуправљања у култури. Овакво истраживање сведочиће о томе да ли је и колико концепт самоуправљања у институцијама културе био одржив у пракси. У вези с тим, истраживање ће бити усмерено на објашњење позитивних и негативних елемената самоуправљања који су утицали на организацију и рад у позоришту, као и идентификовање оних фактора који су били од значаја за уметничко стваралаштво.

Ова тема представља „простор могућности“ истраживања самоуправљања у култури у којем је један његов део видљив и познат (опште место), али постоји и део који се може означити као простор нових чињеница. Другим речима, циљ рада је да се креира нова интерпретација постојећег знања. Кроз историјски дискурс, „нечитљива“ места изабраног временског периода претварају се у читљива. Основна позиција аутора јесте да изнесе на видело и подробно објасни како је самоуправни модел примењен и уподобљен деловању једне специфичне институције каква је Опера Народног позоришта у Београду.

Полазна тачка обраде ове теме је у домену музикологије, али како је предмет истраживања комплексан примењује се и интердисциплинаран приступ. Истраживање је усмерено на друштвено-политичке, економске и културне аспекте у раду институције и креирање репертоара тј. процес истраживања не заснива се на резултатима описно-прегледног типа (нпр. опис репертоарске слике), већ се настоји да се продуби издвајањем политичких, економских фактора и елемената културне политике, који утичу на начин креирања репертоарске слике. Дакле, осим што се разматра репертоарска политика Опере што би било основно поље истраживања музикологије, у разматрање се узима и позиционирање Опере у друштву, као и организација унутар институције. Како предмет истраживања обухвата специфичан

друштвени контекст – време самоуправљања – неопходно је било сагледати га и из области културне политике, социологије уметности и студија културе. С тим у вези, питање самоуправљања у култури налази се у „слепом пољу“ између различитих дисциплинских перспектива, оно је дотакнуто у појединим сегментима, али је остала непознаница о томе шта је оно значило за поједине институције културе. Овакав приступ био је неопходан не само да би се избегла фрагментација знања о самоуправљању према могућностима појединачних дисциплина, већ и како би се интегрисали и умрежили различити токови истраживања самоуправљања у култури и културним институцијама. Ту свакако спада и вишеслојна анализа деловања београдске Опере у разматраном периоду.

1.4. Предмет истраживања

После раскида са Стаљиновом политиком и у периоду Хладног рата, Југославија је заузела друштвено-политички и економски положај између западног капитализма и источног (стаљинистичког) социјализма. Њен избор био је тзв. „трећи пут“ – југословенски самоуправни социјализам, што је Југославији почетком шездесетих година омогућило да заузме специфичан, „несврстан“ (антиколонијалан и антиимперијалистички) геополитички положај. Изградња југословенског социјализма ослањала се на идеју самоуправљања, што је значило слабљење утицаја државе (за разлику од централистичког управљања у СССР) у привреди, а онда и у друштву и култури. Самоуправљање је био свеобухватни систем управљања који се заснивао на праву и обавези сваког радног човека да активно учествује на свим друштвеним пољима. Самоуправљање је као начин управљања прво уведено у привреду, а затим и у област културе. Сходно томе предмет истраживања у докторској дисертације односи се на анализу, тумачење и дефинисање увођења самоуправљања у култури на примеру рада Опере Народног позоришта у Београду.

Истраживање самоуправљања у култури представља комплексан задатак. Честа су тумачења да се у култури пресликавало оно што је самоуправљање значило у привреди – „фабрике радницима“. Овакво поједностављено тумачење не обухвата све чиниоце који улазе у поље културе, јер за разлику од привреде, чије су основне јединице предузећа, у култури нису само основне јединице институције културе, већ постоји култура и изван њих (нпр. аматеризам). Такође, донети успеха функционисања

самоуправљања у култури представљају питања на које, до сада, публиковани нису у потпуности дали одговор.

С обзиром на то да је самоуправљање у култури широко поље разматрања, за потребе докторске дисертације истраживање је усмерено на његов утицај на одређену институцију културе, тј. на Оперу Народног позоришта из Београда из два разлога. Први разлог се огледа у чињеници да је Опера од оснивања била државна институција финансирана из буџета за коју је важило „државно управљање“, а усвајање самоуправљања на свим нивоима друштва наметало је и начин управљања у Оперу. Други разлог јесте парадокс (на који се ослања назив теме докторске дисертације) који се односи на „спајање“ самоуправљања као идеје о култури и уметности „за сваког и свуда“ и Оперу као институције и жанра који се везују за „посебан, одређен грађански слој“ и елитну уметност.

1.5. Циљ истраживања

4 Циљ истраживања јесте да се представе и анализирају резултати увођења самоуправљања на нивоу организације рада, статуса уметника и репертоарске политике београдске Оперу у периоду од почетка седамдесетих до почетка деведесетих година 20. века.

На организационом нивоу, од седамдесетих година прошлог века политика Народног позоришта била је усмерена ка томе да оствари социјалистички идеал да уметност учини доступном свим радним људима. Последица увођења самоуправљања у организацију позоришта било је формирање Радничког савета¹ Уметничког већа, а начин доношења одлука је, у складу са законским прописима, доводио до тога да о репертоарској политици одлучују и чланови Савета и Већа који нису уметнички образовани.

Један од задатака постављених у раду јесте да се објасне механизми функционисања позоришта који су одговарали (или ипак нису) самоуправљању, како у унутрашњој политици институције тако и у односу институције према друштву и обрнуто, друштва према институцији.

Последица увођења самоуправљања у институцију оваквог типа била је да су запослени имали права и могућности да доносе одлуке у планирању рада и функционисању Позоришта, као и представници других предузећа који су улазили у

састав руководећих тела. У том смислу, циљ је да се анализира статус уметника, али и радног колектива у целини, тако што ће се пратити учешће уметника и „не-уметника“ у начину доношења одлука, затим начин на који је вреднован њихов рад у институцији (лични допринос и систем награђивања), као и положај оперског уметника у друштву.

У стварању репертоарске политике Опере Народног позоришта у Београду, поред финансијских могућности, значајни су и други учесници: од оперског ансамбла (солисти, хор, оркестар) преко руководећих стручних људи (редитељ, диригент, директор) до управљачких/самоуправних тела (Уметничко веће, Раднички савет, касније и Програмски савет), као и оцене стручне критике и публике. Поред већ поменутог, циљ је и да се анализира на који начин је самоуправљање (односно политички и економски фактори и елементи културне политике које оно доноси) утицало на креирање репертоарске слике.

1.6. Хипотезе

У докторској дисертацији на тему *Самоуправљање у култури: Опера Народног позоришта (1970–1990)* полазим од хипотеза изведених из перспективе критичке теорије марксизма, студија културе, културне политике, институционалне теорије и социологије уметности:

1. Општа хипотеза од које се полази јесте противречност између теорије и праксе на нивоу самоуправљања и институције.

2. Друга претпоставка је да је самоуправљање као основни модел организације у позоришту утицало на статус уметника и резултате оперске куће. Пре свега, то се односи на улазак не-уметника у управне органе позоришта који су, у складу са самоуправљањем, имали право и могућност да учествују у доношењу одлука. У вези с тим, истраживање ће отворити могућност да се открију извесни аспекти организационе, а последично и пословне политике, као и однос који се формирао према појединцима, посебно у погледу релација између уметничких квалитета и учесталости ангажовања.

3. Опера/опера као посебан пример институције културе и уметничког жанра била је подложна утицају социјалистичког самоуправног друштва, међутим, показало се истовремено и као поље отпора откривајући ограниченост процеса усклађивања културе с прокламованим ширим друштвеним циљевима.

1.7. Методологија

Рedefинисање знања о самоуправљању у култури захтева трансдисциплинарни приступ што даје одређену научну флексибилност која прожима, али и надилази традиционалне дисциплине. Другим речима, идеја је да се отвори једно хетерогено и рефлексивно поље знања о самоуправљању у култури, односно, директне импликације на рад изабране институције културе. Циљ оваког приступа истраживању јесте да се открије које су позитивне и негативне последице увођења самоуправљања у одређену институцију културе.

У том смислу, за потребе рада постављен је теоријско-методолошки оквир ослоњен на дијалектичкој методи истраживања самоуправљања у култури као динамичне, комплексне друштвене појаве за чије разумевање је било неопходно увести појмове субјекта и простора и њихових међусобних релација. Сложеност и вишеслојност друштвене појаве самоуправљања рашчлањује се на познате, конституитивне елементе/факторе који се кроз појмове субјекта и простора, индетификују, анализирају и интерпретирају. Појам субјекта – *социјалистички човек*, и појам простора – *елитна култура* – представљају кровне појмове који чине идеални модел или путоказ за разумевање друштвених процеса и односа између идеје самоуправљања и њене (не)адекватности на пољу културе.

У раду ће бити коришћен историографски метод који треба да послужи да се начини историјски преглед почетка увођења и напуштања самоуправљања као свеобухватног система друштвених пракси са издвајањем једног његовог сегмента – културе, односно институције – Опере Народног позоришта у Београду. На тај начин биће формиран временско-просторни оквир истраживања. У наставку истраживања, ослањајући се на научну литературу у којој се анализира, објашњава и разумева питање самоуправљања, као и на чињенице из релевантне позоришне или архивске документације, критичко-аналитичком методом ћу извести закључке који ће повезивати друштвени контекст и сазнања о раду позоришта.

Аналитички и интерпретативни део рада биће заснован на представљању и систематизацији архивске грађе која се налази у Архиву Народног позоришта у Београду, Архиву Југославије, Архиву Србије и Историјском архиву града Београда. Овде је неопходно нагласити да је за ову тему улазак у Архив Народног позоришта у Београду био круцијалан, али не и плононосан. Пропусте је врло лако наћи у доступности грађе, јер она не омогућава увид у начин одлучивања и самоуправно

право сваког радног човека у институцији. Тај недостатак допуњују жива сећања учесника у раду Опере. У методолошком смислу, анализа података из архивске грађе биће употпуњена подацима прикупљеним путем интервјуа што треба да донесе јаснију слику о томе како је функционисало самоуправљање у овој институцији културе. Примена методе интервјуа дала је прилику да се ближе упознамо са ставовима и мишљењима деветоро уметника који су били запослени у Народном позоришту у Београду у разматраном периоду,⁶ али и да стекнемо важна сазнања о организацији и раду унутар ове куће, њиховом статусу и ставовима спрам одабиру репертоара.

Прикупљене податке анализирали су тако да обухватају следеће аспекте: организацију институције, кадровску политику, финансирање, одзив/реакције публике, функцију појединих радних места унутар организације (редитељ, диригент, директор).

1.8. Научна оправданост и аутентичност

Предложена тема докторске дисертације није раније обрађивана, те ће спроведена истраживања показати иманентне особине самоуправљања и културе (с посебним освртом на рад институције културе), њихове међусобне условљености, али и њихове иманентне супротности и противречности, с намером да се постигне нови квалитет схватања односа ових чинилаца у тоталитету слике коју заједно граде. Досадашња истраживања показују да је самоуправљање било у развоју, али не и које су последице и резултати увођења такве организације рада унутар позоришта. У вези с тим, у раду ће бити систематизована до сада непозната документација из Архива Народног позоришта у Београду, што ће допунити или изменити до сада познати фонд чињеница. Наведена тема отвара простор за даља истраживања у области менаџмента, студија културе, социологије уметности, политичких студија и других дисциплина за које би овај рад представљао посебан допринос. Југословенски самоуправни социјализам је тема која не припада само прошлости. Она је константно актуелна због последица које

⁶ За реализацију докторске дисертације значајни су били интервјуи са (њихова имена наведена у складу са периодом реализације интервјуа): примадоном Олгом Милошевић (април 2017), редитељем Дејаном Миладиновићем (јун 2017), баритоном Владимиром Јовановић (септембар 2019), примадоном Радмилом Смиљанић (децембар 2019), секретаром хора Живорадом Жиком Илићем (март 2020), чланом оркестра Зораном Весићем (март 2020), чланом хора Слободаном Симићем (март 2020), чланом оркестра Имреом Сабоом (март 2020) и са примадоном Радмилом Бакочевић (децембар 2021).

Постојала је намера да се обаве интервјуи са солистима Николом Митићем, Олгом Ђокић и Александром Ђокићем, Дубравком Зубовић, Слободаном Станковићем, али је изостала жеља за сарадњу од стране испитаника.

се и данас осећају, па стога не чуди њена присутност и данас (центри истраживања у Грацу, Регенсбургу, Глазгову и Пули). Самоуправљањем као специфичним друштвеним, политичким и економским моделом баве се историчари, антрополози, културолози и други, сматрајући да је вредан пажње и можда, у неким аспектима, примењив у данашњем друштву. Млади истраживачи из поменутих научних дисциплина проучавају југословенски социјализам из данашње перспективе, поредећи га са другим социјалистичким земљама Источног блока, а онда и са капиталистичким земљама Запада. Такође, постоје и истраживања вођена хронолошким променама унутар југословенског самоуправног система. Оно што су та истраживања потврдила јесте да социјализам није монолитан, да у њему постоје контрадикције, неједнакости, као и позитивна исходишта.

Аутентичност овог рада огледа се у томе што ће истраживачки приступ бити контролисани „сукоб“ између традиционалног начина стварања знања (чињенице потврђене релевантном документацијом) и новог, трансдисциплинарног начина тумачења постојећих знања, који подразумева интеракцију између научних сазнања и сазнања о друштву.

2. Однос теорије и праксе у самоуправном дискурсу: Појмовни оквир кроз осврт на архивску грађу и литературу

Однос теорије и праксе који је постојао у периоду који је обрађен у овом раду, проблематичан је из данашње перспективе истраживања. Истраживач је упућен на анализу архивске грађе која представља сведочанство о самоуправљању у пракси, али мора имати и увид у релевантну литературу, у чијем садржају се прокламују идеје о самоуправљању. Посебан изазов представља и потреба за стварањем критичке дистанце приликом интерпретирања архивске грађе с обзиром на то да је у периоду самоуправног социјализма постојао извесни вид цензуре.⁷

Нека од основних питања која се намећу у смислу објашњавања односа теорије и праксе, односи се на то да ли литература потврђује праксу, или се теорија посматра као засебна категорија, која је критички настројена у односу на праксу. Осим тога,

⁷ У том периоду цензура је била један од репресивних инструмената културне политике, као на пример цензурање у филмској продукцији „црни талас“, затим *Књига Конгреса културне акције у Крагујевцу* 1971; представе Александра Поповића (*Кане* *Злате*, *Друга врата лево*, *Мрак и шума густа*), Борислава Михајловића-Михиза (*Кад су цветале тикве*), Бора Ћосић (*Улога моје породице у светској револуцији*) и др. Више о цензури видети и у: Kašetović 1997; Vučetić 2016.

потребно је размотрити може ли теорија да корективно делује на праксу, или остаје на нивоу описивања ситуација са евентуалним формирањем критичког мишљења.

За постављање терминолошког апарата у овом раду, неопходно је, пре свега, објаснити значење појмова који се употребљавају у дискурсу о самоуправљању. Различитост интерпретације и тумачења појмова као што су самоуправљање, култура и уметност могу довести до њиховог једностраног схватања, уколико се не узме у обзир контекст у коме се користе. Како би се умањила могућност погрешног тумачења потребно је представити значења и употребу датих термина у периоду самоуправљања (примена у пракси) и из постсоцијалистичког периода (савремени теоријски дискурс).

2.1. Самоуправљање

2.1.1. Осврт на литературу и архивску грађу у периоду од 1970. до 1990.

У југословенској литератури самоуправљање је дефинисано у области политикологије, економије, социологије и културне политике, а у зависности од предмета истраживања, као начин државног уређивања, облик привређивања, систем друштвених односа и модел културне политике.

Идејни творац југословенског самоуправљања, Едвард Кардељ, дефинисао је појам самоуправљања кроз неколико теза:

- Самоуправљање је **револуционарни процес друштвеног преображаја** који се може изразити само у дубоко народној социјалистичкој револуцији. А таква је била наша (Kardelj 1977: 9).
- Самоуправљање је **облик** таквих **производних односа у којима радни човек добија могућност непосредног управљања и одлучујућег утицаја на средства, услове и плодове свога рада**, од економске политике у предузећу до друштвеног плана (Исто: 9).
- **Систем** социјалистичког самоуправљања није само облик демократског управљања радника условима и средствима за производњу, већ и полазна тачка самоуправног преображаја целог друштва на основу руководеће улоге и интереса радничке класе (Исто: 11).

- У ствари, самоуправљање у Југославији више **није експеримент, него веома комплексни систем** социјалистичких друштвених, економских и политичких односа који је већ дубоко укореењен у стварности (Исто: 16).
- Самоуправљање је такав **систем друштвених односа** у којем се релативно најслободније може одвијати дугорочни друштвено-историјски процес прелаза од класног у бескласно друштво (Исто: 17).

Иако је Кардељ дефинисао шта је самоуправљање као неко основно полазиште, у документацији из периода од 1970. до 1990. наилазимо на варијације у интерпретацији овог појма:

А) Самоуправљање као идеологија – У оквиру дискусије Идеолошке комисије ЦК СКЈ 1973. године, Б. Гарго истакао је проблем нејасне терминологије у приступу самоуправљању. Основно питање било је да ли постоји самоуправна идеологија или је реч о идеологији самоуправљања.

а) Према његовим речима, унутар (марксистичке) идеологије⁸ коју они заступају, самоуправљање је представљено „као једна фаза, као један просек неких друштвених механизма и односа у једном свом сталном постојању“ (АЈ, 507, 46, 337/1-2: 30. 01. 1973).

б) Идеологија и самоуправљање у истом су односу као и просветитељство и самоуправљање. У том смислу самоуправљање је представљено као *стање друштвеног односа* које се ослања на просветитељске тенденције.

Када се говори о просветитељству у оквиру социјалистичке идеологије, оно се не разликује битно од просветитељства у 18. веку, у том смислу што „претпоставља један становити квантум вредности, квантум знања и квантум дела који треба проширити на што већи круг људи у друштву“ (АЈ, 507, 46, 337/1-2: 30. 01. 1973). За то проширење главни актери би требало да буду школе, као носиоци образовања, и да се на тај начин формира свест о значају свих делатности у животу социјалистичког човека које морају бити међусобно повезане. Оваква просветитељска идеологија пренесена је на „виши ниво“ оснивањем самоуправних интересних заједница за културу 1974. године.

⁸ „Идеологија има у себи нешто што вуче напред, што мобилизира, што организира, има нешто акционо, пробојно, али истовремено она одређеним моментима критвори стварност“ (Архив Југославије/АЈ, 507, 46, 337/1-2: 30. 01. 1973).

Међутим, то је довело у питање прецењивања или потцењивања свесности радничке класе да подједнако утиче на процес културног развоја. Према мишљењу Б. Гаргоа, „још увек с обзиром на тих 20% неписмених и 40% полуписмених у нашем друштву, с обзиром на тај примитивистички менталитет који је јако проширен у нас, с обзиром на многе ствари да Савез комуниста и у својој начелној политици и у практичној делатности мора устрајати на једном облику просветитељског деловања“ (АЈ, 507, 46, 337/1-2: 30. 01. 1973). Упркос постојању тенденција да се „надграде“ просветитељске тежње, учешћем Партије, која је усмеравала вредности у култури, оквири просветних делатности се нису промениле.

Б) Самоуправљање као интегрални систем - У Резолуцији о задацима Савеза комуниста у развоју културе, науке и образовања усвојеној на VI Конгресу СК Србије, самоуправљање је представљено као „основни облик интегрисања културе, науке и образовања са укупним друштвеним радом [...] Самоуправни положај подразумева не само право културног, научног и просветног радника да одлучује о условима и резултатима свога рада, него и право непосредних произвођача да учествују у усмеравању вишка рада који се користи за културу, науку и образовање“ (АЈ, 507, 43, 11-164/1-3: 9.06. 1969).

Тако су 1970. уочене нове тенденције ка повезивању привреде и културе које су подстакнуте активношћу Скупштине града, Градског већа синдиката Београда и привредних организација. Примери таквих односа јесу формирање *Позоришне комуне* при Народном позоришту и *Заједница пријатеља* Савременог позоришта, „удруживањем средстава са Београдском заједницом културе на принципу 'динар на динар', уведен је принцип стимулисања привредних радних организација за коришћење културних добара итд, налажење заједничких интереса на релацији култура – привреда, култура – друштво у целини зависи, према томе, и од свих друштвених снага“ (ИАБ, 865, 299: 1970).

В) Самоуправљање као културна политика - Захваљујући процесу самоуправљања, дошло је до развоја услова „у којима култура постаје све важнији чинилац свестране афирмације човекове личности, хуманизације друштвених односа и друштвено-производног процеса, она настаје као унутрашњи садржај интегралне људске делатности чији се домети не могу установити само на основу података о разуђености (специјализованих) установа, нивоу производних снага, продуктивности рада и карактеру друштвених односа уједно је и мера културног развоја“ (АЈ, 319, 58-59, 43: б.г.).

За нови положај културе било је заслужно „увећавање могућности непосреднијег учешћа културних радника на свим нивоима одлучивања у укупном политичком, скупштинском и самоуправном систему, посебно у одлучивању о културној политици, о развоју културних делатности“ (АЈ, 319, 58-59, 43: б.г.).

У пракси самоуправљање у култури се ослањало на фондове и заједнице културе који су били задужени за „стабилизовање материјалне основе културе и повећање улоге културних радника у управљању средствима“ (АЈ, 319, 58-59, 43: б.г.). Међутим, проблем постаје „уситњавање“ права и обавеза у оквиру културе, тј. ранији државни монопол се замењује фрагментима у виду културних афинитета појединаца, захтевима различитих идејно-естетских група или појединих културних институција.⁹ У овом смислу В. Јовичић истиче да је основни проблем одсуство конкретности иза којег стоји „потреба за изговором и нестручност да се у пракси траже решења, али исто тако стоји и интерес да се сачувају стечене позиције са легитимацијом бораца за нове самоуправне односе“ (АС, 278, 5, 06-133/76-01: 23. 12. 1976). Године 1976. примећено је заостајање самоуправног организовања културе и њено интегрисање у удружени рад. Наиме, главни показатељ те ситуације јесте пребацивање одговорности у спровођењу културне политике у систему *тројства* (буџет, тржиште и СИЗ културе).¹⁰

Г) Самоуправљање као основа друштвено-економског односа било је подржано оснивањем Самоуправних интересних заједница културе (СИЗ) 1974. године. То је подразумевало пре свега јачање материјалне основе – стабилизацију тржишта и цена, као и пораст животног стандарда.¹¹ Проблем у функционисању СИЗ-ова настаје у сукобу бирократске логике и тржишних елемената, што нарушава нове односе на принципу слободне размене рада (нпр. разилажење привреде и културе). Дакле, иако су системи одлучивања фрагментирани, тежило се њиховом повезивању, у том смислу да су заједнице културе морале да реше питања непосредног одлучивања радничке класе и прошире своје деловање, али и да га пре свега учине функционалним.¹² После седамдесетих година 20. века, „Писма друга Тита“ и доношења новог Устава организоване снаге социјалистичке свести, предвођене Савезом комуниста, повеле су широку друштвену акцију даљег и бржег развоја социјалистичког самоуправљања, тиме и делатности културе унутра нашег друштва, полазећи од одлучујуће улоге радничке класе у целини продукционих односа“ (Hadžagić 1979: 166). Делегатски

⁹ ² Више о овоме видети у АЈ, 319, 58-59, 43: б.г.

¹⁰ ² Више о овоме видети у АС, 278, 5, 06-133/76-01: 23. 12. 1976.

¹¹ ² Више о овоме видети у АС, 278, 11, 30-1/73-01: 21. 11. 1973.

¹² ² Више о овоме видети у АС, 278, 5, 06-133/76-01: 23. 12. 1976.

систем у коме су главни представници били СИЗ-ови и РЗК, ипак је дао као резултат неразвијен социјалистички самоуправни однос у култури. Остало се на нормативним и законским актима, али је изостајало решавање положаја културе у пракси (Hadžagić 1979).

У истраживаној архивској грађи за период од 1980. до 1990. изостају расправе о самоуправљању и његово значење се сужава на друштвено-привредне односе и делегатски систем. Самоуправљање се не сагледава као свеобухватни систем и оно престаје да буде приоритет сходно друштвено-политичким и економским околностима. Наиме, у години Титове смрти до пуног изражаја долази привредна, политичка и економска нестабилност. Једнопартијски систем скоро је урушен појавом националних стремљења, производња и продуктивност у привреди су опадали, економија је запала у црвену зону са огромним кредитима, а инфлација, незапосленост и опште незадовољство довели су већи део друштва на руб егзистенције (Lebovic 2014; Unkovski-Korica 2015).

2.1.2. Економски и политички аспекти самоуправљања у савременом теоријском дискурсу

У тржишној експанзији која је постојала у периоду самоуправљања, Савез комуниста Југославије (скраћено СКЈ, у наставку текста: Партија) је представила самоуправљање као слободу радника „да доносе властите пословне одлуке и максимализују приходе“ предузећа (Musić 2013: 15). Полазећи од оваквог тумачења самоуправљања, у савременој литератури овај појам објашњава се као експеримент, идеологија „трећег пута“, затим као режим, систем (привређивања) или класни феномен, кроз тумачење његових позитивних и негативних страна.

А) Самоуправљање као експеримент - У друштвеном смислу, југословенско самоуправљање је био „експеримент настао под утицајем разних идеја: наслеђе Париске комуне, наслеђе српске социјалне демократије с краја 19. века, заоставштина анархије, која је касније била веома битна у критици стаљинизма. Идејни садржаји анархије и троцкизма су били саставни елементи Титове партије, јер су користили у критици стаљинизма“ (Kuljić 2003).

Б) Самоуправљање као идеологија „трећег пута“ - Према мишљењу Т. Куљића (Kuljić 2003), самоуправљање је представљало „трећи пут“ југословенске социјалистичке идеологије, јер с једне стране он није представљао стаљинистички

модел социјализма (државни тоталитаризам), а није ни био у потпуности капиталистички (западни капитализам), него се налазио између ова два пута. То је југославенску спољну политику довело до могућности да се прилагоди и западном и источном блоку. О овој позицији Југославије говорио је и Унковски-Корица (Unkovski-Korica 2015), који тврди да је за задржавање економских односа са Западом и Истоком било неопходно да Југославија либерализује тржишну економију, што су подржавали фондови са Запада, као и да децентрализује привреду. У оквиру овога ипак се задржало то да је главни послодавац била држава, што је било идеолошко образложење за Исток. Дакле, постојао је неки вид привида да су радници имали могућност да створе бескласно друштво, али су увек били надзирани од стране државе:

Одлуке у предузећима су се доносиле независно; раднички савети су имали своју аутономију. Али с друге стране, били су и под надзором владајуће партије. Стручњаци су одлучивали инжењерске ствари везане за технологију и у тим ситуацијама радничка контрола није могла самостално доносити одлуке. Дакле, може се рећи да су постојале три области: једна се односила на питања упућена стручњацима, друга је обухватала расподелу дохотка унутар фабрике, трећа област се тичала кадровских питања. У трећој области је партијски комитет увек доносио одлуке, и раднички одбори нису имали аутономију при одлучивању (Kuljić 2003).

В) Самоуправљање као режим – Југословенско самоуправљање створено је као режим „где је функционисала наднационална економија, где је наднационални вођа био веома популаран“ (Kuljić 2003). Југославија је била федерална држава са областима које су се разликовале у културном и верском погледу као и по економском нивоу. Те разлике је било немогуће усагласити, али је држава функционисала захваљујући Јосипу Брозу Титу, као „вођи једне сложене и структурно нестабилне државе“ (Kuljić 2003). Његова улога била је веома значајна у формирању свести о заједништву и конституисању наднационалног карактера државе. Самоуправљање је помогло у конституисању наднационалног у том смислу што је, његовим увођењем као идеолошког и друштвено-економског система, створио услове да сви „народи и народности“ подједнако учествују у кључним политичким и економским питањима државе (о томе сведочи и Устав из 1974. године).

Г) Самоуправљање као систем (привређивања) – Окретање ка тржишту давало је квази-аутономију предузећима на тај начин што су радници имали право да одлучују о њиховом развоју. Међутим, како су одређена предузећа напредовала и њихови приходи расли, друга су морала да траже искључивање из тржишних система или помоћ државних фондова, те су на тај начин остали у бирократским односима са државом. Таква ситуација оставила је простора за политичке упливе у рад појединих предузећа.

Тржиште је било заслужно за раздвајање предузећа као целина на радне организације, а оне на ситније, тзв. основне организације удруженог рада. За разлику од државе, оне нису имале свој централни управљачки орган, нити јединствену политику развоја. Тако је радничко управљање постало привид, а „једина институција хармонизације економских токова остао је апарат партијске државе. Без структурне способности да дефинишу свој класни интерес путем властитих централних органа, изложени раслојавању и конкуренцији међу радним колективима услед различитог успеха предузећа на тржишту, радници су његово дефинисање били принуђени да препусте потребама партијске врхушке. Партија је, пак, према својим дневнополитичким интересима дефинисала како званичан 'класни' интерес радника, тако и природу 'самоуправљачког' социјализма и 'друштвене својине“ (Musić 2013: 15). Дакле, то је био једнопартијски систем, при чему је демократија постојала само на нижим нивоима. Пример тога је раднички савет, који је имао надлежност да отпусти радника, додели му стан или одобри одмор, а све то уз сагласност свих запослених у предузећу.

Колико је децентрализација привреде сама по себи била циљ, толико је и била један од елемената који је допринео распаду државе. С тим у вези, „децентрализација је била логична са становишта ²ационалног питања, али не и светског тржишта“ (Unkovski-Korica 2015). Дакле, **с обзиром на то да се радило о** наднационалној држави, што **је** захтевало једнакост економских прилика свих република Југославије, овакав систем није могао да се репрезентује као јединствен у односу на светско тржиште, а разлози за то били су: недовољна запосленост, ниво технолошког развоја појединих република и др. Тај проблем додатно подвлачи и то што је земља постала конфедерација Уставом из 1974. године. Свака економска јединица имала је право одлучивања и учешћа на тржишту, али ја за то морала да се задужује код државе која је склапала уговоре са земљама Запада. Последица свега тога била је да се крајем седамдесетих година укључила економска заједница (ММФ), која је увођењем санкција

утицала на пад животног стандарда, што је резултирало честим штрајковима и већ видном националном нетрпељивошћу.

Проблем система самоуправљања огледао се и у томе што је постављен у релативно неразвијеној држави, у смислу радне снаге (претежно сеоска популација, необразована). Крајем четрдесетих година бележи се процес модернизације и индустријализације, који је захтевао стручно образовање дотадашњих пољопривредника, како би могли да се ангажују као радници у индустријама (миграције село-град које су условиле повећан прилив становништва у градовима, а оставиле су мали број пољопривредника у селима). Други проблем система био је „унутрашњи расцеп између партијске контроле и радника који теже ка стварању сопственог демократског простора“ (Kuljić 2003). Напетост између богатих и сиромашних република представљала је трећи проблем овог система, а што је и Тито више пута покушавао да реши.

Из данашње перспективе посматрано, у литератури се уочавају два тумачења добрих и лоших страна самоуправљања. Тодор Куљић сматра да је то био прогресиван, али ауторитаран систем непосредне демократије, што је само по себи већ контрадикторно. Ипак, по мишљењу аутора самоуправљање је „увек актуелно“ и представљало је „реалну демократију, која је, нажалост, немогућа у данашњој глобализацији“ (Kuljić 2003). Владимир Унковски-Корица, истиче позитивне стране самоуправљања и даје предлог како да се оне примене у данашњем времену. Он види југословенски социјализам као „контрареволуционарну адаптацију државно-капиталистичке деспотије“ тог периода и даје следећи предлог:

Да бисмо раскинули са том политиком, морамо да раскинемо како са светским тржиштем, тако и са идејом да социјализам може да се гради у једној држави. Даље, морамо да одбијемо фикцију да просвећена мањина доноси социјализам одозго, те да се вратимо Марксовој идеји да је еманципација радничке класе дело радничке класе. Тек тако постављамо темеље за боље сутра и за истинско самоуправљање и социјализам: власт радничке класе. То данас у Србији значи да је потребно подстицати солидарну борбу свих који су под ударом неолибералне политике тј. дужничке економије и штедње. То значи тражити политичка решења, артикулацију захтева од државе, да спроводи класну политику у корист радништва, а не тајкуна и

међународних кредитних институција. Напоследку, то значи и повезивање борби са другим балканским и међународним покретима како би се превазишао узак национални оквир у коме се борбе данас одвијају. То су лекције прошлости за данашње генерације (Unkovski-Korica 2015).

Д) Самоуправљање као класни феномен – Према мишљењу М. Кржана самоуправљање се може посматрати као класни феномен, односно покушај да се савлада експлоатација радничке класе „претварањем производних односа“. У оквиру тих односа типичну капиталистичку класу заменила је бирократија и технократија с једне стране и радничка класа с друге (Kržan 2013).

Стварање тог бескласног друштва остало је само на идеји самоуправљања, јер како истиче В. Унковски-Корица, „радничко управљање над средствима за производњу“ није постојало у Југославији, већ је напротив било „управљање радништвом од стране партијске државе“ (Kržan 2013). Радништво, широм бивше Југославије, „иако је номинално имало власт, у ствари није имало стварну власт и осећало се експлоатисано и непредстављено у тзв. социјалистичком друштву. Да би се разумело зашто је било тако, потребно је објаснити како је могуће да је једна комунистичка партија, чији су челници веровали да граде социјализам, могла да гради нешто потпуно другачије: бирократски државни капитализам“ (Kržan 2013). Другим речима, социјализам би требало „да значи да колективни, свесни људски фактор постепено превазилази анархију капиталистичке производње – на путу ка бескласном друштву“ (Kržan 2013). Брза индустријализација с једне стране и необразована радна класа с друге, створили су проблеме који су довели до тога да су поједина предузећа напредовала, док друга нису могла да остваре свој план – што је резултирало „такмичењем за способну радну снагу међу фирмама и индустријама“ (Kržan 2013). Поједина предузећа тражила су радну снагу и нудила јој веће плате, „што је пробијало фонд и нарушавало усклађен развој по плану. То је чак јачало село, јер су радници вишак трошили на оно што је село производило, будући да индустрија није производила за широку потрошњу, већ се зарад независности земље концентрисала на тешку индустрију“ (Unkovski-Korica 2015). Да би разрешила овај проблем, тј. да би постигла равномерни развој у индустријализацији, Партија је почела да улаже у образовање нових радника и било је нужно ослабити државни утицај на средства за

производњу увођењем „партиципације на радним местима и тржишних механизма у привреди“ (Unkovski-Korica 2015).

Тако је „у периодима јаке тржишне оријентације партијске врхушке самоуправљање (је) тумачено углавном као слобода радника у појединачним предузећима да доносе властите пословне одлуке и максимализују приходе, без обзира на шире друштвене импликације њихових поступака. (...) Међутим, у годинама када је партија имала за циљ већу улогу планирања у својој економској политици, нагласак је стављен на класну димензију радничког самоуправљања“ (Musić 2013: 15). Таква ситуација довела је до друштвене неједнакости у оквиру радничког самоуправљања, што доводи до раскола унутар радничких организација, те је то постало поље за нове националне идеологије. Овакви проблеми су са микроплана (раслојавање предузећа), прешли и на макроплан (раслојавање унутар Федерације), или обрнуто:

Схватање самоуправљања као аутономије појединачних предузећа, чији су власници само радници који у њима раде, насупротив друштву у целини, створило је економску базу за уништавање радничке класе. (...) Радници боље стојећих предузећа нису као свог противника видели само бирократију, него и раднике предузећа која остварују нижу добит. (...) Раслојавање у предузећима је било пресликано и на раслојавање унутар Федерације, односно на сукоб интереса републичких номенклатура у развијеним и мање развијеним републикама, што је створило материјалне предуслове за претварање ових економских противречности система у међурепубличке, а потом и међуетничке (Musić 2013: 15–16).

*

Литература новијег времена бави се проблемима система самоуправљања из угла економије и политике. Углавном се говори о позитивним и негативним искуствима која су постављена као питања о могућим предлозима за разрешавање данашњег стања радништва (враћање права радницима – пример Венецуеле). Данас је ова тема изузетно актуелна, чему доприноси оснивање центара за истраживање социјализма. У протеклих неколико година може се приметити интересовање за истраживање самоуправљања у култури: на примеру југословенске филмске индустрије (Kim 2014, Ilić, Prostran 2018 и Pantić 2018), у анализи радничких новина (Koroman 2016), или у вези са извођачким уметностима (Jakovljević 2016). Увођењем

самоуправљања у позориште почетком педесетих година прошлог века бавила се Снјежана Бановић на примеру Хрватског народног казалишта у Загребу (Banović 2018).

2.2. *Култура и / или уметност у периоду од 1970. до 1990.*

За разлику од појма самоуправљања који можемо пратити од његовог увођења у југословенско социјалистичко друштво, па до савремених интерпретирања појма, у раду ће бити представљена само некадашња употреба и значење појмова културе и уметности, јер су она удаљена од данашњих тумачења.

У архивској грађи Града Београда из 1968. године налази се студија Д. Драшковић под називом *Културна политика и погледи на културну политику*, која садржи резултате анализе докумената и садржаја средстава масовних комуникација. У оквиру ове анализе култура се дефинише „као производ друштвене делатности човека у материјалној и духовној сфери, као специфичан облик поделе рада у друштву и као делатност која постаје општа универзална делатност свих чланова друштва и битна претпоставка владања природним и друштвеним законима у правцу хуманизације људске егзистенције у друштвеним односима“ (ИАБ, 865, 246: 9. октобар 1968). Ова дефиниција ослања се на марксистичку идеологију у којој се култура сврстава у област рада, а тај рад се дели на физичку и духовну делатност. Из претходно реченог произлази и уже тумачење културе, као јединства *културних потреба и културних делатности* једног друштва или уже друштвене заједнице.¹³

Осамдесетих година била је актуелна општа дефиниција културе, коју је дао социолог Милош Илић, као „скуп свих материјалних и духовних вредности и творевина које су настале као последица физичког и духовног рада, а чији је смисао да олакша одржање људског друштва, продужење и напредак човечанства“ (према Pavlović 1980: 22). С друге стране, постоји и дефиниција културе социолога Радомира Лукића који под овим појмом подразумева „све духовне производе друштва у најширем смислу, насупрот текућем врло уском значењу културе у нас, где спада углавном само уметност и донекле популаризација културе. Сходно томе, у културу спадају веома бројне и разноврсне појаве, почев од језика, преко друштвених норми, до науке и уметности“ (*Razgovor u redakciji* 1970: 104).

¹³ Више о овоме видети у: Развој културне делатности у Београду (извод из студије), Завод за проучавање културног развитка, 1970. (ИАБ, 865, 299: 1970).

Према неким тумачењима, култура је уско везана за просвету, јер се кроз образовање стичу и културне навике. Без образовања и формирања свести о значају културе нема ни самоуправљања те је тако увражено и мишљење да се говори о „самоуправној култури“ или више динамичком појму – „култури самоуправљања“.¹⁴ Коментар таквог виђења културе дао је П. Матвејевић који објашњава да је „најпре потребно самоуправљање како би се изградила напредна друштвена и културна самоуправљачка свест, а да је исто тако неопходна друштвена и културна свест како би се изградило самоуправљање“ (према Pavlović 1980: 94). У том смислу истиче се проблем да ли се култура у периоду самоуправљања поставља као његов резултат, средство, медиј или циљ. На ово питање Стојановић одговара да је неопходно да се култура негује као „хуманистичка, свељудска култура“, односно да је она циљ и средство које „ослобађа од класних ограничења и детерминација“ и „истовремено је и класно-ослободилачка културна/стваралачка делатност“ (Stojanović 1982: 303). Из овога се закључује да је седамдесетих година постојала резерва према дефинисању културе као средства или циља у формирању самоуправног друштва, а да је тек осамдесетих година донет коначни закључак по овом питању.

Поред повезивања образовања са самоуправљањем, а онда у вези с тим и стварања самоуправне културе, појам *самоуправна култура* дефинисан је и као концепт заснован „на категорији удруженог рада, производње културних добара и других облика друштвене свести“ који израста из „тзв. самоуправног бића као његов супстрат“ (Divac 1987: 203). Међутим, како је одредница *удружени рад* недовољно дефинисана, тако и појам *самоуправна култура* остаје између визије и њеног конкретног остварења:

Реално све се дешавало у оквиру окошталог или нешто осавремењеног пролеткултурног концепта културе, по коме треба створити некакву посебну културу намењену радничкој класи. У пракси је такав концепт имао своје карикатурално искривљење у виду 'синдикалних куповина културе за раднике'. Подела на 'даваоце услуга' и 'кориснике услуга' (оваква подела садржана је и у Уставу СРФЈ и ЗУР-у) искључује комплексно поимање културе свеукупног начина живота (Divac 1987: 203–204).

¹⁴ Више о овоме видети у АЈ, 507, 46, 337/1-2, 30. 01. 1973.

Органи управљања настојали су да дефинишу културу за сопствене потребе, а један од њих био је Градски комитет СК Београда који је посматрао културу као саставни део друштва који има изузетан значај у формирању нових односа у друштву:

Култура је један од битних чиналаца револуционарног преображаја социјалистичког самоуправног друштва. Она је један од сегмената друштвеног рада, који у целини носи стваралачки карактер, јер ствара нове друштвене односе и део је тих односа. Њен задатак и смисао је да пружи одговор на аутентичне људске потребе (ИАБ, 827, 2: 1973).

Пет година касније, 1979. године, по¹навља се једно контрадикторно тумачење положаја културе. Култура се посматра као делатност од посебног друштвеног интереса у којој радни људи имају контролу и одлучују о средствима која стварају и издвајају за задовољавање заједничких потреба у култури. Међутим, култура се истиче као посебна или специфична делатност, односно као „подручје које се често додирује са свакидашњицом, али свакидашњица није“ (Hadžagić 1979: 174). Да би култура била „посебна“ и као таква се уклопила у опште потребе друштва неопходно је створити научну заснованост онога што је издваја и формирати стручни кадар.¹⁵

О повлашћеном положају културе писао је и З. Глушчевић који сматра да је тај положај био заостатак вредновања уметности који је стваран након Другог светског рата (нпр. агитпроп период у култури). Из овог разлога уметници су били највише вредновани што се огледало „у планирању материјалне накнаде за ауторски стваралачки рад, у политици ауторских хонорара“ (Glušćević 1983: 112–113). То је последица раскола између културе као засебне области и „друштвено, идеолошке и политичке структуре“ (Glušćević 1983: 112), као јединственог комплекса. Решење овог проблема аутор види у њиховој синтетизацији, односно у поновном спајању културе са осталим сегментима друштвеног деловања.

У расправама се може пронаћи и заступање појма *праве културе*. У тој синтагми, социолог Дмитриј Рупел, културу дефинише као „иновативну и стваралачку

¹⁵ Овакве потребе истицао је Кардељ: „Иначе, за функционисање интересних заједница, нарочито у поменутих пет делатности, (овде се мисли на пет интересних заједница од посебног друштвеног интереса које Устав изричито помиње – образовање, наука, култура, здравство и социјална заштита), од битне је важности да имају квалификовану стручну службу“ (Hadžagić 1979: 174). Као могуће решење за постизање стручности у области културе предложено је оснивање истраживачких центара за развој културе. Више о овоме видети код: Hadžagić 1979.

дјелатност, типичну за значајна, одн. карактеристична умјетничка дела – дакле не као цјелину свесних модела живљења, одн. за живљење, како иначе културу опредељују антрополози и што се сматра широм дефиницијом културе“ (*Razgovor o kulturnoj politici* 1981: 107), а „права“ се „у правнополитичком контексту капитализма“ односи на критичку и бунтовничку делатност. Другим речима, „права“ култура је она која се супротставља култури која одговара на званичну идеологију (нпр. капиталистичка или социјалистичка). Ову „нову“ културу, Д. Рупел, који је и заговорник ове идеје, у контексту владајуће капиталистичке културе назива *противкултурном*, *антикултурном* или *субкултурном*, а у социјализму она би се називала *критичка и бунтовна* и била би *општеприхваћена, уобичајена и свакодневна*. У односу на капитализам и социјализам (бирокартски реални социјализам), положај културе у самоуправљању био је другачији. Један од разлога јесте тај што се сматрало да је самоуправљање „раскинуло“ са системом капитализма, односно са слабостима и манана „тзв. реалног, државног односно бирокартског социјализма“ (*Razgovor o kulturnoj politici* 1981: 90). Оно што је самоуправљање омогућило јесте разноврсност политичких интереса при управљању друштвом за шта се залагао Е. Кардељ у својој књизи *Правци развоја политичког систем социјалистичког самоуправљања* (Kardelj, 1977). Међутим, владајућа идеологија дозвољава плурализам, с тим што га, према Д. Рупелу, редуцира „на уопштене политичке формуле“ (*Razgovor o kulturnoj politici* 1981: 110). Из овог произлази да култура ипак мора бити у спрези са владајућом идеологијом. Са овим у вези сматрало се да би једино елитна култура била права, јер је елитизам „природан положај“ за културу зато што се у масовној култури ствара мноштво производа, којима је појединачно одступање реткост (индустријска масовна култура).

У дефинисању *праве културе*, постојала су два опозитна мишљења – изједначавање са елитном културом, а, с друге стране, са аматерском делатношћу. У прилог другој тврдњи јесте и Марксова идеја да је раднички човек био основна јединица социјализма, односно имао је право гласа у одлучивању о развоју културе, тј. изражавао се у аутентичном облику (нпр. развој аматеризма). Рупел закључује да је предност *праве културе* та што она „никога не израбљује“ и то што „не може постати платформа за окупљање опште свести“ (*Razgovor o kulturnoj politici* 1981: 112), те као таква не може бити средство владајуће идеологије. Тако посматрано, оправдава се и положај масовне културе која није „цели низ појединачних интереса који спутава и спреже у јединствени модел, и која свој климакс доживљава у пасивном гледању

телевизије, већ масовно и свима дозвољено (и доступно) изражавање посебних, аутентичних интереса без директива“ (*Razgovor o kulturnoj politici* 1981: 112). Из свега долази се до закључка да је култура поље друштвеног деловања засновано на аутентичном самоуправном интересу, а не поље класних интереса.

Издвојени појмови – самоуправљање, култура и уметност – били су кључни у том периоду, јер опредељују оперативност целог система. Тежило се ка томе да се дефинише самоуправљање, најчешће кроз нормативне акте, док се на седницама руководећих тела државе углавном дискутовало, како би се усмерио друштвени развој, док је култура посматрана као кључан инструмент у стварању нових друштвених односа.

*

Преглед значења и употребе појмова самоуправљања, културе и уметности дат је на основу текстова и архивске грађе из периода од 1970. до 1990. и савремене литературе са идејом да се постави анализа доследности тих појмова у пракси и у савременим тумачењима. Оно што се може приметити јесте да осамдесетих година 20. века због системских проблема нема докумената о званичној политици самоуправљања, али зато има преживелих односа у појединим сегментима друштва, на шта се надовезују савремена тумачења. У овом раду самоуправљање се посматра као интегрални део идеологије то јест, два појма су у симбиози, а њихов однос ће бити праћен у пракси, односно, кроз институцију културе као што је београдска Опера. Хијерархијски гледано, идеологија је кровни појам у односу на самоуправљање и на тој релацији самоуправљање се сагледава као: 1. идеја, замисао по којој се уређује друштво; 2. систем који прожима све сегменте друштва; 3. процес који је имао своје развојне фазе и 4. модел у начину управљања. Кључни инструмент у изградњи самоуправљања била је култура као делатност од посебног друштвеног интереса где је акценат постављен на образовни систем за развој интересовања за уметност и потребе да се активно учествује у културном животу. Уметност се сагледава као засебни сегмент у култури, која се у том периоду дели на елитну/високу и масовну/популарну, професионалну и аматерску уметност.

II САМОУПРАВЉАЊЕ У КУЛТУРИ: ОД ИДЕЈЕ ДО ПРАКСЕ¹⁶

После Другог светског рата, Југославија је градила социјализам по угледу на СССР, што је значило да су сви сегменти друштвеног развоја били под надзором Партије.¹⁷ Раскид са Стаљиновом политиком државног социјализма,¹⁸ условио је економско-политичку блокаду Југославије са другим социјалистичким земљама, због чега је прихватила помоћ западних земаља, а пре свега помоћ од САД-а.¹⁹ Међутим, Југославија је изабрала неутралну позицију учествујући у оснивању Покрета несврстаних (1961).

Између два друштвена система, државно-планског социјализма и тржишног капитализма, Југославија је изабрала „трећи пут“ – самоуправни социјализам,²⁰ што је подразумевало развој новог друштвено-економског и друштвено-политичког система. Почетком педесетих година 20. века, друштвено-економска промена оличена је увођењем самоуправљања у привреду, по принципу „фабрике радницима“.²¹ Према речима Предрага Марковића спровођена је политика „ДДД“ (децентрализација, дебијрократизација, демократизација), односно слабење утицаја државе на привреду, када се некадашња државна својина уступа на управљање друштву, односно, радничким саветима и управним одборима тј. свим радницима укљученим у сам процес рада (Marković, 2012: 23).

Друштвено-политичка промена извршена је у политичкој структури, на нивоу република и федерација, као и њихових међусобних односа. Пре свега, тежило се ка томе да у политичком животу земље све више утичу радни људи и њихове организације. У вези с тим, започет је процес демократизације Савеза комуниста у циљу прилагођавања његове улоге условима друштва, што је и потврђено Уставом из

¹⁶ Уводни део овог поглавља ослања се на мој објављени текст *Статус оперског уметника у Народном позоришту*, *Музикологија*, бр. 24, I /2018, 131–149.

¹⁷ У литератури познато као АГИТПРОП период (1946–1948). У рукама Партије био је Комитет за агитацију и пропаганду чија је функција била да регулише и контролише политички, културни и научно-просветни живот (Ђукић, 2010: 209). Видети и: Докнић (2013), Марковић (2012), Dimić (1988).

¹⁸ Видети: чувено НЕ Стаљину или Сукоб са Информбироом 1948. године.

¹⁹ Дарко Сувин истиче да је финансијска помоћ САД-а у виду кредита који су били повољни у том периоду и који нису СФРЈ претворили у њихову полуколонију, већ су тиме обезбедили југословенском друштву време и простор за обнову земље и „развој експерименталног самоуправљања“. (Suvin, 2014: 187)

²⁰ О „трећем путу у социјализам“ видети: Kuljić 2003, Unkovski-Korica 2014, Puling 2014.

²¹ Видети *Закон о управљању државним привредним предузећима и вишим привредним удружењима од стране радних колектива* из 1950. године.

1953. године. На тај начин, Партија је званично препустила власт „радном народу“, али у пракси је и даље строго контролисала државу.²² Тако, на пример, у предузећима водећу моћ имао је управни одбор у којем су већину чинили чланови партије и стручњаци, док је раднички савет био орган преко којег је радништво више расправљало о процесима производње, него о пословању фирме (Unkovski-Korica 2014).

Почетком шездесетих започета је привредна реформа како би се смањио порез предузећима, што је скоро у потпуности окренуло друштво тржишној економији. Међутим, реформа је имала и негативне последице: појавила се неједнакост унутар предузећа из исте индустрије, богати су добијали још више, док је утицај радника био све мањи у корист стручњака тј. у корист професионалног и менаџерског слоја унутар самоуправне структуре предузећа/установе (Lebowitz 2014). Таква ситуација узроковала је побуне, те је почетком седамдесетих година 20. века учињен напор да се врати планирање и то „одоздо“ кроз стварање друштвених уговора између радничких савета производног и друштвеног сектора. Ипак, наредну деценију обележила је велика инфлација, због чега се друштвени уговори између предузећа нису испуњавали, па су предузећа била принуђена да их раскину. Општа економска криза узроковала је друштвену кризу,²³ стварајући још већи јаз између богатих и сиромашних земаља СФРЈ (Kuljić 2003), а онда и ратну ситуацију, што је за последицу имало укидање самоуправљања, али и распад СФРЈ.

С обзиром на различите фазе развоја самоуправљања, у литератури се може пронаћи неколико периодизација у којима се разликују временске границе појединих фаза самоуправљања, као и њених именовања у зависности од тога на који фактор утицаја је аутор ставио акценат. С тим у вези, а за потребе овог рада, у наставку текста сагледавају се могуће периодизације, с намером да се укаже на парадокс и дискрепанцу друштвено-политичког и економског контекста у којем је деловала Опера Народног

²² На Конгресу радничких савета 1957. године тражено је да се дају већа права радницима, јер „немају довољно моћи да донесу одлуке“ због државне регулативе које ограничава независност предузећа (Lebowitz 2014). Срећко Пулиг сугерише на амбивалентну позицију Партије која је с једне стране 'органска', проистекла из народа, борбе и револуција односно 'надомјесна', наметнута радничкој класи да влада уместо ње или у њено име, с друге стране. Наме, аутор говори о различитим фазама рада Партије као „изванинституционални“ [КПЈ] и 'институционални' [према Уставу из 1974.] гарант усмеравања поретка“ (Pulig 2018a, 2018b).

²³ Последњу деценију самоуправљања (1980-те) обележило је пад светског капитализма, Југославија се наша у дуговима и била је принуђена да прихвати услове ММФ. У таквој ситуацији, радници су постали песимистични, њихову позицију у радничком савету нарушавали су експерти који су били „најактивније особе у дискусијама“ (Lebowitz 2014).

позоришта у Београду. Такође, поред временског одређења неопходно је објаснити и „просторну“ позицију Оперe (кроз културну инфраструктуру и финансирање културе).

1. Различити приступи у периодизацији самоуправљања

Првобитно је идеја о самоуправљању реализована у привреди и у друштвено-политичком уређењу, а потом и у култури. У тој реализацији приступало се разним реформама, које су биле праћене нормативним актима, али је данас тешко говорити на то како је функционисало самоуправљање.²⁴ Историјски гледано, у периоду од 1950. до 1990. године самоуправљање је прошло неколико развојних фаза које су сагледаване у односу на економски, политички и културни развој социјалистичког југословенског друштва.

1.1. Утицаји економских фактора у друштву на развој и промене у самоуправљању

У контексту економског развоја државе, постоји неколико периодизација самоуправљања у односу на производне односе. Другим речима, аутори различито сагледавају фазе развоја самоуправљања у односу на место и улогу државе у области привреде. Тако се, на пример, често наводи подела Ј. Менцингера (Jože Mencinger) заснована на нормативним регулативима: 1. раздобље административног или планског социјализма до 1953. године; 2. административно-тржишни социјализам до 1962; 3. тржишни социјализам до 1973, и 4. раздобље договореног социјализма до 1990. године.²⁵ Другачије временски омеђану поделу издваја социолог Р. Мочник на основу промене економске функције државе: 1. фаза комбинација самоуправљања у предузећима, државног плана и улагања (1950–1965); 2. фаза обележена привредном реформом и тржишним механизмима (1965–1974); 3. фаза формирање „слободних асоцијација удруженог рада и средстава за рад“ (1974–1980); 4. фаза рестаурације капитализма²⁶ и појава тзв. локалне националне буржоазије (1980–1989) (према Plić i

²⁴ Салих Фоcho изјавио је да је у периоду самоуправљања било 68 реформи и да је разумљиво зашто се не може прецизно дефинисати (Focho 2013).

²⁵ На ову периодизацију позивају се Мајкл Лабовиц и Марко Кржан. Такође, ову поделу преузима и Мирослав Самарџић с тим што он изоставља прву фазу коју је Менцингер назначио као плански социјализам (Lebowitz 2014; Kržan 2013; Samardžić 2017).

²⁶ Владимир Унковски-Корица сматра да је рестаурација капитализма почела од 1989. године (Unkovski-Korica 2015)

Prostran, 2018: 174). Сличну периодизацију (временске распоне) даје теоретичар С. Пулиг, који за разлику од претходно поменутих аутора, раздобље самоуправљања сагледава и са идеолошког аспекта. С. Пулиг је период самоуправљања раширио на југословенски социјализам уопште, па тако он издваја, прво раздобље социјализма (1945–1950) као „предсамоуправно“ (већ етикетиран као административни социјализам), после којег следи „формално и стварно увођење самоуправљања“ (административно-самоуправни социјализам 1951–1965), затим тржишно-самоуправни социјализам (1966–1971) и раздобље од 1972. до 1989. који Пулиг не именује, већ оставља „отворено“.²⁷ О томе да се самоуправљање завршило и пре његовог званичног укидања (1990) говори Дарко Сувин који период 1972–1989. назива „застојем и периодом *ad hoc* решења тј. југословенским *буржојевизмом*“ (Suvin, 2014).

Поменуте периодизације временски се разликују у зависности од тога да ли је аутор поставио тежиште на нормативне акте (Менцингер), на конкретне реформе у привреди (Мочник) или их је довео у везу и с једним и с другим критеријумом (Пулиг). Идејно, периодизације се разликују и по томе да ли су њени аутори социјализам посматрали одозго (држава која „слаби“ свој утицај) или одоздо (радничка класа која се „намеће“), а та тема ће бити приказана у наставку текста.

1.2. Утицаји политичких и идеолошких аспеката на промене у самоуправљању и његов развој

После сукоба са Информбироом (1948) и одлуке југословенских комуниста да не припадају ни једном политичком систему (САД и СССР), Југославија је тежила ка томе да развије нови систем политичког, економског и културног управљања увођењем самоуправљања. У основи самоуправног система је социјалистички човек тј. активни појединац, радник коме је дато право да учествује у сваком сегменту друштвеног развоја. Сви претходни друштвени процеси били су под контролом државе тј. Партије, која је први корак ка радничком самоуправљању начинила доношењем Закона о самоуправљању у привреди 1950, а затим и омогућила управљање радника и у осталим делатностима друштва 1953. усвајањем Уставног закона о основама друштвеног и политичког уређења с циљем демократизације политичке власти. Нормативно гледано радници су били носиоци власти како у свом предузећу, тако и у друштву. После

²⁷ Пулиг, такође, тврди да су елементи самоуправног система остали присутни у појединим државама (највише у Словенији) и после распада Југословије (Pulig 2018).

привредне и политичке кризе почетком седме деценије 20. века, тежило се ка још већој децентрализацији и децентрализацији, што је резултирало Уставом из 1963. на који је донето 42 амандмана (1967–1971), чиме је дошло јачања положаја република и покрајина. Промене у југословенској политици, друштву и култури, добиле су своју потврду у Уставу 1974. године. Створена је „лабава“ федерација осам „држава“ – шест република и две покрајине. На основу Устава, Партија је желела да „створи услове за удруживање и слободну размену рада и средстава између производних и друштвених делатности“, што је омогућило да се у Србији донесе Закон о самоуправним интересним заједницама (СИЗ), а онда и Закон о удруженом раду 1976.

У односу на раније поменут економски аспект, другачији приступ периодизацији самоуправљања дала је социолог Нада Г. Новаковић, која период од 1950. до 1990. сагледава из угла радничке класе која је у теорији и пракси имала легитимитет владања тј. (само)управљања. Управо је питање радничког управљања или управљања радништвом, Н. Г. Новаковић поставила као кључно у развоју самоуправног система, фокусирајући се на однос политичке моћи на релацији политичка елита – радничка класа. Следствено томе, ауторка нуди периодизацију самоуправљања кроз три фазе политичког развоја Југославије: 1) радничко самоуправљање 1950–1963.; 2) интегрално самоуправљање тј. самоуправљање се „проширује на привреду и цело друштво“ 1964–1980; 3) период кризе друштва и државе 1980–1990 (Novaković, 2007: 129). Ауторка у овим фазама истражује управо учешће радника у структури политичког система. Политичка елита створила је институционални оквир за организован начин управљања радника у средствима за производњу, пре свега у оквирима предузећа, а онда и шире, у развоју друштва. Наиме радницима је омогућено учешће у различитим структурама управљања, као што су раднички савети, управни одбори, као и руководећа места. Међутим, Н. Новаковић извлачи податке који сведоче о опадању заступљености мануелних радника у структури поменутих тела од 1960–1980, као и на месту председника радничких савета управних одбора, док се повећавао „удео кадрова са вишим и високим стручним образовањем“. Степен искључености мануелних радника зависио је и од предмета одлучивања који су разматрани на седницама самоуправних тела. Највеће учешће мануелних радника било је у већима удруженог рада, а најмање у друштвено-политичком већу. Подаци указују на то да су у одређеним структурама били видно

мање заступљени делегати са нижом стручном спремом.²⁸ О проблемима политичке структуре писао је и социолог Јосип Жупанов 1989. године, а на основу његових запажања може се извући закључак да радници, пре свега, мануелни, нису били на „равноправним“ позицијама у самоуправном одлучивању. Наиме, Жупанов сматра да се самоуправни пројекат ослањао на савез између политичке бирократије, која је декретом увела самоуправљање одозго, и радничке класе, али оне која се везује за 19. век, тј. као физичка радна снага (Županov 1989: 32). У тој релацији јачао је етатизам, јер политичка бирократија осигурава радницима запослење или „власништво над радним мјестом“, док им радничка класа даје „легитимитет и слободне руке да управља друштвом по властитом нахођењу“ (Županov 1989: 32). Сходно томе, развијала се теза да се самоуправљање може ослонити на „нову радничку класу“ као носиоца нове производње, а то су, пре свега, радници из нових индустрија и техничка интелигенција.

1.3. Утицаји самоуправљања на стратегије културног развоја

Однос између културе и државе сагледава се у идејном концепту културне политике која зависи од државног уређења, економских прилика и друштвено-политичких промена. У том смислу, теорија културне политике разликује неколико модалитета културне политике, а то су: државни, парадржавни, либерални и транзициони модел културне политике. Под државним моделом подразумева се културна политика коју воде „државни органи управе који имају одлучујући утицај на културни развој“ (Ђукић 2012: 102). У оквиру овог модела разликују се два „подмодела“, на основу „типа државног уређења и идејног концепта културне

²⁸ Тако на пример, ауторка издваја истраживање Дмитра Мирчева о образовању друштвено-политичке заједнице где су у периоду 1963–1978. делегати са високом стручном спремом учествовали у општинским већима са једном десетином, на републичком и покрајинском од једне трећине до две петине од свих делегата, а на савезном нивоу 1963. учествовало је са 43% док их је било највише 1978. са 70%. Када је реч о занимањима делегата друштвено-политичке заједнице 1963–1978. у скупштинама општина најбројнији су били стручњаци и уметници, а сваки шести посланик био је политички радник или руководилац. Рудари, индустријски и сродни радници били су најбројнији у већима удруженог рада (сваки трећи је био тог занимања 1964. односно сваки пети у скупштинама од 1974. до 1982). Стручњаци и уметници су највише доминирали у скупштинама република и покрајина 1974–1982. Најмање их је било у Савезним скупштинама и општинским (Novaković 2007: 131–132). У прилог томе, према речима Ј. Жупанова, радници су били заинтересовани више за информисаност о процесу одлучивања и за контролу у спровођењу одлуке, него о томе да сами одлучују (Županov, 1989: 27–30). Укратко, „међу делегатима маргинализовани су мануелни радници, пољопривредници, градски приватници, радници и то утолико више уколико је ниво одлучивања био виши и значајнији. Предност је дата у апсолутној и релативно већој заступљености стручњака, уметника, руководиоца у привреди, државним службама и политичким организацијама. Крајем 80-их делегатски систем обликован је по њиховој мери и деловао у њиховим интересима“ (Novaković 2007: 133).

политике“: 1. бирократско-просветитељски модел – развијао се у социјалистичким и социјалдемократским системима (бивше земље Источног блока, Шведска, Холандија итд.), у којима је држава контролисала „укупно подручје културе и планирала материјално-финансијске претпоставке културног развоја“; 2. престижно-просветитељски модел – везује се за Француску, где је идејни концепт да „културна политика представља чинилац националног идентитета и да је од пресудног значаја за имиџ и престиж земље“ (Ђукић 2012: 102–103).

У оквиру бирократско-просветитељског модела развила су се још два модалитета: тоталитарно комунистички и самоуправни социјалистички модел. Први је био везан за настанак СССР и велики број држава комунистичког „блока“ после Другог светског рата (Југославија, Чехословачка, Бугарска итд.). Другим речима, држава је „контролисала“ културни живот. Други модел, самоуправни социјалистички модел, водио је у правцу демократизације културе. Овај модел културне политике развијен је у СФРЈ и представља истовремено: парадржавни модел, јер уводи нову процедуру одлучивања о културном развоју, која се заснивала на самоуправном одлучивању и друштвеном договарању, организовану око самоуправних интересних заједница; и државни, јер је модел развијен у оквиру једнопартијске државе у којој је на власти била социјалистичка партија, чиме је развијено тоталитарно државно уређење, односно, поред СИЗ-а као парадржавног тела, политичка партија на власти „у потпуности је контролисала укупно подручје културе вршећи идеолошки притисак на културно и уметничко стваралаштво“ (Ђукић 2012: 102–103).

У периоду 1945–1990. мењали су се циљеви у развоју културе, јер је културна политика уобличавана у зависности од економског и политичког програма Југославије. Основни циљ културне политике у целокупном наведеном периоду био је формулисан као „демократизација културе, који је централистички и децентралистички инструментализован“ (Ђукић-Дојчиновић 1997: 21). Од Другог светског рата, па до 1953. године, на снази је био државно-социјалистички (етатистички) модел културне политике у којем држава контролише културу у финансијском и стваралачком домену (идејно, садржински и стилски). Овај модел учврстио је „институционалну културу и традиционалне културне установе које су из града почеле да се шире и на селу пласирајући просветитељско-догматски модел елитне културе“ (Ђукић-Дојчиновић 1997: 70). Од 1953. до 1990. државни естаблишмент се определио за самоуправни модел културне политике са циљем да се теоријски концепт самоуправљања спроведе и на пољу културе. За разлику од претходно вођене културне политике, овај модел

подразумевао је да држава преноси функције планирања и финансирања на органе управе (у пракси су то ипак више били посредници). У овом периоду самоуправљања, заступани су исти културни модели као и за време претходног етатистичког модела културне политике „афирмишући и самоуправну културу рада и културни аматеризам“ (Ђukić-Dojčinović 1997: 70).

У односу на моделе културне политике и на њене прокламоване задатке и циљеве на нивоу државе/града, у литератури се могу пронаћи још две периодизације социјалистичког самоуправљања, које иако ослоњене једна на другу, другачије именују и временски одређују поједине фазе. На нивоу државне културне политике тј. односа државе према културном развоју, Весна Ђукић (Ђукић 2012: 207–228)²⁹ издваја пет фаза: 1. агитпроп (1945–1950); 2. демократизација културе (1951–1960); 3. отварање ка свету (1960–1971); 4. самоуправљање у култури (1970–1980) и 5. либерална културна политика (1980–1990). На нивоу културне политике Града Београда, сличну периодизацију, понудила је група аутора (Dragičević-Šešić, Mikić i Jovićić, 2007): 1. агитпроп (1945–1953), 2. период изградње нових институција (1953–1960); 3. период отварања према свету (1960–1974); 4. период самоуправних интересних заједница културе (1974–1985) и 5. либерална културна политика (1981–1992). Различита именовања и временска одређења (друге, треће и четврте) фаза резултат су другачијег фокуса њених аутора. Наиме, друга периодизација односи се на развој и деловање институција на територији Београда, па се тако под демократизацијом културе (као општи циљ) подразумева развој нових институција и дифузије културе ка периферији града, док се под отварањем према свету подразумева оснивање институција (БИТЕФ, БЕМУС) заслужних за међународну сарадњу. Међутим, треба имати у виду да се у области музичког стваралаштва и извођаштва поменута периодизација на територији града Београда не потврђује у пракси. Наиме, процес „отварања ка свету“ почео је раније, са интензивирањем гостовања и школовања наших композитора у свету, као и то да је Опера Народног позоришта започела с турнејама у иностранству још 1954. године. Такође, треба нагласити да се у оквиру поменутих периодизација у култури идеја самоуправљања односи на одређено временско раздобље везано за конкретну делатност СИЗ-ова у култури (оквирно 1970–1980) за разлику од временског одређења у области политике и економије, где поједини теоретичари (Сувин, Пулиг) виде крај испољавања самоуправне идеје.

²⁹ Ауторка Весна Ђукић у својој књизи *Држава и култура* 2012. продубљује претходну периодизацију коју је понудила у књизи *Село и град* 1997 и ослања се на периодизацију Драгићевић-Шешић 2002.

Наведене периодизације културне политике у социјалистичкој Југославији референтне су и за још једно тумачење односа државе према култури. У овом раду култура се сагледава као државни пројекат све до 1970. године, када наступа период у којем самоуправљање у култури постаје доминантни модел управљања. Наиме, од 1945. до 1970. године држава је усмеравала културну политику различитим системом мера, од агитације, преко демократизације, до периода посустајања јасног концепта и дејства социјалистичког самоуправљања (1970–1980), иако је поменута концепција у домену културне политике још увек била на снази. Период од 1980. до 1990. године, обележен као доба либералне културне политике. У овом временском раздобљу не постоји комплетна транзиција ка либералној културној политици, већ културна политика ослања се, с једне стране, „на репове“ самоуправљања у култури, а с друге, на нове моделе (управљања у култури), који нису сасвим компатибилни са друштвеном праксом, нити су до краја дефинисани. Један од циљева овог рада односи се на детектовање и тумачење самоуправљања у култури од 1970. до 1990. године, када оно као концепт „нестаје“ и у економској и у политичкој сфери.

2. Самоуправљање у култури: идејни концепт

Према замисли идејног творца социјалистичког самоуправљања Едварда Кардеља, циљ увођења овог система друштвених односа била је могућност да радници на демократски начин учествују у управљању условима рада и средствима за производњу, као и стварање бескласног друштва (Kardelj 1977). Из данашње перспективе, показало се да је то била нека врста утопијског пројекта.³⁰ Наиме, постојао је раскорак између теорије и праксе, односно између социјалистичког самоуправног система и југословенског друштва, који нису били у временској кохеренцији.

Самоуправљање је превасходно дефинисано као облик производних односа у којима радни човек добија право да утиче на средства, услове и плодове свога рада. Овакав облик производних односа примењен је у привредним предузећима, а касније је преузет као модел управљања/организовања институција у култури. Тај модел се, пре свега, односио на организацију унутар система институција који је подразумевао деловање управног одбора, контролисаног од стране партије, и радничког савета, у

³⁰ О самоуправљању као утопијском пројекту видети: Županov 1989; Sovtić 2014.

чији састав су улазили сви радници. Т. Куљић сматра да треба раздвојити ситуације када су радници били независни у доношењу одлука – расподела прихода у предузећима – од оних када су били под надзором Партије – кадровска питања (Куљић, 2003). О развоју предузећа и његовом пословању, радници, који су имали право и обавезу да одлучују и о томе, према речима Г. Мусића, у недостатку времена, компетенције, али и информација непоходних за доношење сложених тржишних одлука, уступали су своје право професионалном и менаџерском слоју унутар самоуправне структуре установе (Musić 2011: 177; Novaković, 2014). Према појединим социолошким истраживањима друштвена покретљивост радника, која је достигла зенит педесетих година, у наредним деценијама је опадала.³¹ Радници су током шездесетих, а онда и осамдесетих организовали штрајкове како у својим предузећима тако и ван њих, што указује да они раднички савет више нису видели као свој орган, већ као орган управе (Unkovski-Korica 2014).

У теоријском смислу, у основи социјалистичког самоуправљања био је човек који је своје интересе могао слободно да изрази, повеже и усклади са општим интересима и циљевима друштва (Fočo 2013). Систем је подразумевао да ће сваки радни човек учествовати у развоју друштва. Први корак била је еманципација радништва, тј. држава је уступила (или можда пре поделила) радном народу управљање у привреди (Закон из 1950), а онда му и дала право и обавезу да одлучује и у осталим сферама друштва (Устав из 1953). Нормативно гледано, радници су били носиоци власти, како у свом предузећу тако и у друштву. Из те перспективе сваки радни човек има једнаке могућности у друштву. Међутим, овај пројекат је саботирала сама бирократија (правећи својим деловањем привид да је радничка класа носилац власти), али и нови слој друштва – технократија (улажењем у посед моћи заузимањем руководећих положаја).³² Идеја о стварању бескласног друштва била је неадекватна, јер се водећа група није одрекла своје позиције у име целог друштва.³³ Погрешна

³¹ Нада Г. Новаковић истиче да је „класно порекло било најважнији фактор који је одређивао правце и начине покретљивости. Од класне припадности родитеља зависили су и начини и шансе успона њихове деце на више друштвене положаје“ (Novaković 2007: 156).

³² Гал Кири наводи да је у периоду тржишног социјализма (од 1965), тржишна реформа извршена „у име демократизације и децентрализације и проширења самоуправних права“, пре свега у политичко-економској пракси: „Формално, то је значило да радници сада могу да кажу више о сопственој плати, као и то да су директно учествовали у питању расподеле вишка вредности. Али да ли су то били радници, који су одлучивали о кључним питањима као што су: ко, шта и на који начин производити и поново инвестирати? Уместо бирократије, технократија је добила предност у сфери производње“ (Kirin, 2014: 112).

³³ Теорије о класној борби и радничкој класи остале су присутне и у периоду самоуправљања (Musić 2011, Suvin 2014, Kirin 2014, Stojanović 2015).

претпоставка важила је и за политичку околину у којој се развијало самоуправљање. Наиме, сматрало се да је за развој овог система потребан демократски политички систем. Радничко самоуправљање подразумевало је систем демократије у предузећу, али и демократско друштво уопште. Међутим, у пракси је постојао аутократски политички систем. Иако је увођењем већа произвођача, а касније и делегатског система, политички систем либерализован, остао је једнопартијски систем који је централистички „надгледао“ демократизацију у свим сферама друштва.³⁴ Једино слабљење ове парадигме јесте на територијалном нивоу, формирањем шест република и две покрајине.

Аналитичко-критички приступ самоуправљању од идеје на којој ће бити утемељен систем друштвених односа до експеримента и противречности у пракси омогућио је да се из таквог истраживања извуку поуке за данашње време. Пре свега, самоуправљање се ширило хоризонтално (демократија међу радницима), али је изостало вертикално спровођење до врха власти. Демократски односи су постојали само у нижим слојевима одлучивања. (Кулјић 2003). Тржишна стихија значила је крај самоуправљања, јер радничко самоуправљање заменила је 'менаџерска класа' која води и организује производњу у интересу деоничара (Pulig, 2018). Капиталистичка логика постепено је урушавала еманципацијски пројекат, стварајући одређене „сметње у раду“ система. Идеја о стварању социјалистичког човека, друштва солидарности и толеранције на крају је завршена са песимистичним, незадовољним, отуђеним човеком и друштвом које се затварало у своје националне оквире.³⁵

У оквиру културног развоја у самоуправном друштву, култура, као и уметност, у ширем друштвеном контексту посматрају се као „сфера човекове делатности која има друштвену функцију и друштвено условљену материјалну основу“ (Vaseva 2018: 161). С тим у вези, било је неопходно решити питања интегрисања културе са другим сферама друштва, као и њене финансијске основе. За културу усвајање два нормативна

³⁴ Горан Мусић сматра да би управо континуитет државних институција, а не радничка класа, био прикладнији контекст за истраживање југословенског самоуправног система (Musić 2011: 173). Такав приступ истраживању самоуправљања дала је Нада Г. Новаковић (Novaković 2007: 134–141).

³⁵ У процесу рада, Лебовиц истиче да је међу радницима постојао „утисак да они доносе одлуке, да једва постоји отуђење, велика сигурност у запослење“ (Lebowitz 2014). Међутим, друга страна ове слике, јесте чињеница да је расла незапосленост, затим одржавала се неједнакост између предузећа што је резултирало да она 'слабија' предузећа узимају банковне кредите што је водило ка инфлацији. У таквој ситуацији, радници су постали песимистични, њихову позицију у радничком савету нарушавали су експерти који су били „најактивније особе у дискусијама“ (Lebowitz 2014). О недостацима самоуправног система, Фочо је истако само оне које су круцијалне за позицију радника, као што је, на пример, „идеологизација, парцијализација и глорификација радника за потребе партијских структура“ због чега ће касније слабити и солидарност радника и интерес рада, а јачати национални и политички интереси (Fočo 2013).

акта – Устава из 1974. и Закона о удруженом раду из 1976. године били су важни преваходно због њеног „удруживања“ са привредом. Једна од водећих акција културне политике била је демократизација културе коју треба још више „изједначити“ са другим сферама друштва. Под тим се подразумевало да се култура не одваја од удруженог рада (култура једнака са привредом), да сви подједнако учествују (сваки појединац има право и обавезу да одлучује о културном развоју) и да се културне вредности прошире тј. буду доступне свима (излагање из оквира рада институције у култури).³⁶ С тим у вези, „демократизација културе у нашим савременим околностима, неодвојива је од процеса удруживања рада који представља даље померање самоуправног тока. Ми смо од централистичко-административног стања, преко савета и фондова за културу дошли до самоуправних интересних заједница које су важна етапа у даљем ослобађању културе од етатистичког најамног односа“ (Razgovor o kulturnoj politici II, 1981: 97). За реализацију таквог процеса акценат је био постављен на остваривање средстава за културу, нарочито на ванбуџетске изворе, „али и даље развијање самоуправног механизма који би омогућио већи утицај стваралаца дохотка – радних људи из привреде и других организација удруженог рада, културних радника, радних људи у институцијама културе“ (ИАБ: 827, 2, 927: 27. мај 1980). Начелно, демократизација у култури је била усмерена на стварање услова у којима ће се „аутентична култура“ или „култура угледања“ учинити доступном широј народној маси (термини преузети из: Đukić-Dojčinović 1997: 29). Под културом угледања подразумевала се култура за коју се залагала Партија и у својим политичким програмима често је описивана као „аутентична“, „традиционална“ или „висока“, али са „увек истим значењем већ створене културе која се механички шири каналима демократизације до свих друштвених слојева, да би напослетку довела до укидања разлика међу њима, и постигла њихово културно уображавање“ (Đukić-Dojčinović 1997: 29).

³⁶ „Под демократизацијом културе не подразумева се само приближавање културног садржаја најширим слојевима становништва, већ и стварање услова да радни људи и грађани могу ефикасније утицати – самоуправним путем – на стварање и расподелу средстава за културу, и на културну политику у целини“ (ИАБ, 865, 299: 1970).

2.1. Пракса спровођења самоуправљања у култури: културна инфраструктура и задаци културних установа

Као и свака друга делатност, култура се конституише у подсистем друштва који је у дијалектичкој вези са општим друштвеним системом и, у том смислу, зависи од фундаменталних односа унутар друштва. После Другог светског рата, култура је била под строгим надзором државе односно политички пројекат владајуће Партије испуњен новинама у виду материјалних улагања и тиме превазилажењу наслеђене културно-просветне заосталости с циљем стварања новог социјалистичког човека. Отварањем ка Западу, основни циљ у развоју културе била је њена демократизација и ширење ка свим деловима друштва. Култура југословенског самоуравног друштва јесте хетерогено подручје, јер обухвата различите делатности које одговарају диференцираним културним потребама.

Потражња за културним услугама не формира се у културном вакууму, него зависи од онога што је друштво већ остварило у области културе, односно, зависи од формираних културних навика: „Да би се створиле културне навике и оформили одговарајући укуси, потребно је да потрошачима буду на неки начин доступне одређене културне вредности, а тек када се укуси оформе ствара се трајан извор тражења за културним услугама“ (АЈ, 319, 50-51, 37: б.г.).

Поједине институције имале су водећу улогу у формирању културних навика. У документима посебно су истакнуте школе које су поред образовања имале и велики културни утицај, због тога што су у многим мање развијеним срединама³⁷ биле једине или једне од институција које су нудиле културне садржаје.³⁸ Због недовољног нивоа познавања значаја културе, школа је била примарно место за први додир са културом. Из овог разлога, у расправама из шездесетих година 20. века наглашена је потреба јединства културе и образовања (ИАБ, 865, 246: 9. октобар 1968), а то је постало и циљ културне политике у наредној деценији. Школе су имале задатак да створе свестрану личност која ће активно учествовати у стварању и конзумирању културних садржаја, а тиме допринети да се превазиђу „многи друштвени неспоразуми у културној пракси“

³⁷ Концентрисаност на рад водећих културних установа повлачи са собом и проблем односа центра и периферије, тј. метрополе и провинције. Једна од институција заслужних за њихово повезивање била је школа.

³⁸ Више о овоме видети у ИАБ, 865, 246, 9. октобар 1968.

који „произлазе из недовољне културне свести, која досеже до примитивизма и некултуре“ (ИАБ, 865, 246: 9. октобар 1968).

Према статистичкој класификацији Завода за проучавање културног развитка из 1970, све културне делатности се деле на две основне групе:

А) Културно-просветне (музеји, архиви, збирке, галерије, завод за заштиту споменика културе, **раднички и народни универзитети**, библиотеке, читаонице, **домови културе**)

Б) Уметничко-забавне (позориште, филхармонија, ансамбли народних игара, биоскопи, радио-дифузна мрежа и предузећа за забаву и разоноду)³⁹

Према начину финансирања културних делатности, разликују се делатности које зависе од:

А) тржишта – делатности које су по начину пословања и организацији сличне производној делатности, јер се баве производњом и прометом културних и уметничких добара. Овде спадају: издавачке делатности и промет књига и других публикација, производња и промет грамофонских плоча, производња, промет и приказивање филмова, делатност радија и телевизије.

Б) од општих друштвених средстава – делатности које не могу да се репродукују и развијају на ономе што могу остварити од непосредних корисника својих услуга и добара. Овде спадају: заштита културног наслеђа, његова репрезентација и коришћење, делатност библиотека, сценских и музичких институција, поједине специјализоване или опште културне-просветне и културно-уметничке организације.

Оно што је заједничка карактеристика у финансирању тзв. непривредних делатности културе, искључујући радио и ТВ, радничке и народне универзитете, огледа се у доминантном учешћу средстава из друштвених извора (фондови, заједница, буџети).⁴⁰ Један од разлога за веће учешће друштвеног финансирања културних делатности јесте чињеница да није постојао тржишни механизам у култури као у привреди. Наиме, култура није имала ту могућност да повећа своју продуктивност, као што су то учинила привредна предузећа захваљујући технолошком развоју. Основна детермината лошег економског положаја културе управо је диференцијација темпа технолошког прогреса у разним областима друштвеног и привредног живота:

³⁹ Више о томе видети у: *Развој културне делатности у Београду (извод из студије)*, Завод за проучавање културног развитка 1970, (ИАБ, 865, 299: 1970).

⁴⁰ Више о томе у: *Елаборат Примена нових мера у финансирању културе*, Београд, 1970, стручна служба Савета, (АЈ, 319, 60, 44, б.г.)

Култура представља један од оних сектора у којем постоје веома мало могућности за технолошки прогрес. Број глумаца који су потребни за извођење Шекспирових дела није данас ништа мањи него што је био пре двеста година. Технолошки прогрес је био изразит само у неким делатностима (радио, ТВ, издаваштво). У већини културних делатности ако је и било извесних технолошких иновација и побољшања, она су пре била на линији побољшања квалитета, него на линији повећања продуктивности.⁴¹

Технолошки прогрес је основна детермината повећања продуктивности рада. Општи пораст продуктивности рада представља материјалну основу за раст личних доходака и то како радника у привреди, тако и оних ван ње. Међутим, за разлику од предузећа у привреди, културне институције „нису превасходно, или чак искључиво оријентисане на истеривање што већег дохотка, него по правилу имају неку мисију од ширег друштвеног значаја. Привредна организација је ефикаснија и друштвено кориснија уколико остварује већи доходак, док у култури има организација које изврсно остварују своју друштвену улогу, а које не могу да покрију ни своје трошкове“.⁴²

2.1.1. Културна инфраструктура Југославије

После Другог светског ¹² и периода опште централизације државе, почетком педесетих започет је процес модернизације и демократизације културе. То је био почетак развоја и изградње богате инфраструктуре државних установа културе и образовања, која је највише била концентрисана у самој престоници. Међу тим институцијама треба споменути већи број музеја, архива, библиотека, позоришта. Мањи градови прикључују се музејској мрежи оснивајући завичајне музеја, а домови културе и центри културе постају места културног развоја. За описмењавање и стручно оспособљавање становништва, велики значај имали су народни и раднички универзитети основани после 1960. године.⁴³

⁴¹Више о томе у: *Култура као делатност и стваралаштво у условима робне производње – резиме студије*, Југословенски институт за економска истраживања, Београд, 1968. (АЈ, 319, 50-51, 37, б.г.).

⁴² Исто.

⁴³ У Србији их је шездесетих година 20. века било око 150, а 1979. остало је укупно 89 радничких и народних универзитета (Ђукић 2012: 221).

Према статистици из 1970, мрежу културних институција у Југославији чинила су: „1.645 биоскопа, 183 позоришта, преко 14.000 библиотека, 366 музеја и музејских збирки, већи број институција и друштава тзв. масовне културе, међу којима око 450 народних и радничких универзитета и око 1300 културно-уметничких друштава (о домовима културе и другим домовима не постоје статистички подаци). Овима треба додати и: 8 републичких односно покрајинских и 119 локалних радио станица и преко 5 телевизијских студија“.⁴⁴ Импозантан број културних институција и медија сведочи о потреби да се обухвате тј. негују и развијају различите културне навике и потребе. Међутим, овде је неопходно нагласити да је била неравномерна развијеност културног живота у земљи, јер су поједина места била тзв. „празна поља културе“ до којих не допиру културне институције нити културне акције. Када је реч о Опери Народног позоришта у Београду за сада није позната њена улога у развоју културних навика. Системска организација њених наступа у градовима широм СР Србије започела је 1975. године, док се од 1972. бележе спорадична гостовања.⁴⁵

Када се сагледа степен развијености појединих културних делатности, као на пример, издаваштво, библиотекарство, народни и раднички универзитети, домови културе, музеји, киноматографија, позоришта, може се уочити различита динамика њиховог развоја. Делатности које су повезане са образовањем (издаваштво, библиотека делатност и рад народних и радничких универзитета) узела су замах после Другог светског рата, да би деценијама касније стагнирале, па чак и нестале (универзитети), што је забележено у наставку текста.

У периоду после Другог светског рата, књига је имала кључну улогу у подизању нивоа образовања и културе становништва, а и са порастом писмености, растао је и њен значај. С тим у вези, у време агитпропа, издавање књига било је строго контролисано и идеолошки обојено. С децентрализацијом културе, књига постаје приступачнија и траженија, а томе посебно доприноси и манифестација Сајам књига у Београду (1956). Југословенска књижевност унапредила је положај у свету, затим „извоз и увоз књига су значајно порасли, а домаћи писци су све више превођени на стране језике“ (Николић 2016). После привредне реформе 1967, смањиле су се

⁴⁴ Више о томе видети у: Институт за системе планирања и управљања *Садашњи степен развијености и материјални положај културне делатности*, Београд, децембар 1970, (АЈ, 319, 60, 44, б. г.).

⁴⁵ Београдска Опера је 28. новембра 1972. гостовала у Чачку и том приликом извела Вердијеву оперу *Травијата*, под диригентском палицом Богдана Бабића. Следеће гостовање уследило је 10. фебруара 1974. у Ваљеву, када је изведена Росинијева опера *Севиљски берберин*, а дириговао је Борислав Пашћан. За ранији период није познато да постоји евиденција гостовања београдског оперског ансамбла у градовима широм Србије.

финансијске могућности, због чега су се издавачи одрекли квалитета зарад продаје. Седамдесетих година, издаваштво запада у све већу кризу, низак тираж и високе цене књига, затим скупе штампарске услуге учинили су да се поједина издавачка предузећа угасе. Следствено томе, тежило се ка заустављању пораста цене књиге, а њено ширење обезбеђено је кроз већи друштвени откуп и боље организован пласман књиге.⁴⁶ Међутим, положај књиге се драстично погоршавао, о чему сведочи податак из 1984: „тиражи опадају, све је мање нових наслова, увоз је, тако рећи, стао, камате су достигле цифру од 50 одсто, а у цени књиге хартија учествује са 80 одсто!“ (Поповић 1984).

Значајан чинилац у развијању тржишта књиге јесу библиотеке. После Другог светског рата мрежа народних библиотека (градских и сеоских) нагло је порасла без одређеног плана, што је резултирало несразмерним бројем ових институција у појединим деловима земље. Било је актуелно и питање реалних могућности за њихово издржавање. Кључни проблеми биле су услови рада, кадровска политика и набавка књига. Почетком шездесетих година 20. века библиотеке су биле „најзапостављеније установе у области културе и њихов развој није ишао ни приближно паралелно са потребама друштва“.⁴⁷ Седамдесетих година постојала је идеја да се потпише „самоуправни споразум између издавачких организација, библиотека и организација удруженог рада и самоуправних интересних заједница културе, образовања и науке, ради обезбеђивања средстава за куповину књига за библиотеке“ (Н. Н. 1975). На основу тог споразума, предвиђено је да у развијеним општинама у народним библиотекама буде најмање две књиге на једног становника, а у неразвијеним најмање једна. На основу „Друштвеног договора о основама политике развоја културе у СР Србији без покрајина за период од 1976. до 1980“⁴⁸ истиче се приоритет књиге као културног добра, те се поново поставља задатак унапређивање библиотекарства, производња масовне и јефтине књиге (Оташевић 1976).

Једна од новина у развоју културних делатности после Другог светског рата били су раднички и народни универзитети чија се мрежа константно ширила и изграђивала њихова физиономија за образовање одраслих, базирајући своје програме (у појединим местима неуспешно) на основу друштвеног и економског развоја. Од седамдесетих година драстично је опадао њихов број, тако да је од 150 универзитета

⁴⁶ О апсурдној ситуацији положаја књиге из 1976. сведочи и чињеница да су магацини издавачких кућа препуни књига, а полице у библиотекама често су биле полупразне (Н. Н. 1976).

⁴⁷ Више о томе видети у: Развој установа културних делатности НР Србије 1956–1959. И перспективни план 1961–1965, Београд 1960. (АС, 291, 1956–1964).

⁴⁸ Друштвени договор потписан је између Републичке заједнице културе и Скупштине СР Србије (Оташевић 1976).

колико их је било 1960. у Србији 1979. остало само 89 радничких и народних универзитета. Почетком осамдесетих година о овим универзитетима расправља се у негативном контексту, и означени су као „чудно преживели 'диносауруси' из времена административног периода који 'свој опстанак базирају на спрези духова прохујалих времена и модерног менаџерства“ (Џуновић 1982).

Непосредно после Другог светског рата подигнут је велики број домова културе као значајних места у области културно-уметничког и опште-просветног рада. Своју организациону и програмску физиономију стекли су после 1960. када многи домови културе мењају своје називе „од *културног центра, културно-образованог центра, дома револуције*, све до *домова омладине и пионира*“ (Ђукић 2012: 137). Седамдесетих и осамдесетих година домови културе постају кључна места у реализацији културне политике, као и центри културног развоја како у граду тако и у селу. Њихова функција била је да „обезбеде услове за културни живот грађана и да им достигнућа и резултате стваралаштва учине доступним кроз учешће аматерских организација, праћењем гостујућих културних и уметничких програма или гледањем биоскопских представа“ (Ђукић 2012: 216). Истовремено, због начина финансирања (дотација и сопствени приходи), домови културе у мањим местима све више су се окретали комерцијализацији културе и постали „канални трансмисије новокомпоноване културе“ (Ђукић 2012: 143).

Потреба за очување културне и историјске баштине изазвала је у послератном периоду нагли развој музеја.⁴⁹ У почетку су музеји били оснивани у већим центрима Србије, а како се на терену налазило обиље музејског материјала, приступило се отварању музеја и у мањим местима и почетком шездесетих година констатовано је да мрежа музеја „углавном равномерно обухвата територију НРС, те да су углавном потребе за овом врстом установе задовољене“ (АС, 291, 1956–1964). Међутим, њихова делатност није била довољно развијена јер је постојао проблем простора, финансијских и кадровских потенцијала. Уз даљи развој музејске мреже **током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века**, јачала је кадровска политика уз „задржавање идеолошког императива и експанзију самоуправне праксе“ (Krivošević 2011: 302). Током седамдесетих кренуло се ка модернизацији рада у музејима, решавању проблема простора и коришћењу музеја у туризму, што је остало само на теорисјким разматрањима забележеним у Билтену (Krivošević 2011: 303). Београд је престао да

⁴⁹ У Србији је у међуратном периоду било 14 музеја (сконцентрисаних у Београду, Војводини и један у Нишу), 1959. било их је 62. (АС, 291, 1956–1964).

има примат у развоју музејске теорије и њене примене у пракси, када се центри музејске логистике премештају у Загреб и Љубљану, што ће од деведесетих година 20. века имати драстичне последице на музеје у Србији који ће бити „препуштени сами себи“ (Krivošević 2011: 303).

За разлику од поменутих делатности, за неговање културних потреба и навика, попут кинематографије и позоришне уметности њихове позиције су од осамдесетих година постале дијаметрално супротне, филмска индустрија је имала експанзију, док су поједина позоришта била „на државним апаратима“.

После Другог светског рата, почео је развој организоване кинематографске делатности у Југославији, а истовремено и конитнуирана производња филмова у Србији. Током агитпроп периода, целокупна филмска делатност била је у надлежности Комитета за кинематографију Владе ФНРЈ. У Београду је било седиште и савезног производног предузећа „Звезда филм“ и републичког предузећа „Авала филм“. У периоду децентрализације друштвеног уређења (1951–1962), укинута су Комитети за кинематографију, а произвођачи филмова су, поред дотација из државног буџета, морали и сами да покрију трошкове производње. То је било и време када настају нова филмска предузећа, а тиме и уметничка и продукциона конкуренција. Наредне три деценије (1961–1991) у Србији називају и златним добом тј. „непрекидним успоном филма“ када је настало више од 300 играних филмова, а упоредо с њима и бројни документарни, краткометражни и анимирани филм. После седмдесетих година 20. века у Београду се нагло развила производња анимираних филмова.⁵⁰

Посебан допринос популарности филмске уметности дали су биоскопи, као места за одређени вид забаве. Многи стари биоскопи наставили су свој рад, а све више се ширила мрежа биоскопа у деценијама после Другог светског рата. Шездестих година 20. века филмови су били изузетно популарни међу радницима, а њихове посете биоскопима посматране су из два угла: „као слободан избор, и као резултат планираног културног или образовног програма чији је циљ развијања филмске културе“ (АС, 278, 1, 01, 340: 26. фебруар 1966). Према статистичким подацима из 1970. у СР Србији било је 633 биоскопа и то највише у оквиру народних и радничких универзитета и домова културе, а онда десет година касније (1980) радио је 521 биоскоп, да би се 1990. број смањио на 370 који су већином радили у оквиру домова културе (Субашић, Опачић и Дамњановић 2013: 7).

⁵⁰ Детаљније о кинематографији видети у Косановић, б.г.

На пољу сценске уметности, сви већи градови Југославије, а и многи мањи градови, имали су позоришта. У местима где није било професионалних позоришта, деловале су аматерске или драмске секције културно-уметничких друштава. У Југославији је, према подацима из 1968/69. постојало укупно 183 (професионална, дечја и аматерска) позоришта од којих се чак 89 налазило у Србији.⁵¹ У Југославији је деловало 48 професионалних позоришта, а толико их је било и десет година пре овог периода.⁵² Међутим, број представа и гледалаца био је смањен у односу на претходну деценију, што се тумачи као последица експанзије телевизије.⁵³ Ниједно професионално позориште у Југославији није имало комерцијални карактер, већ су она била културно-уметничке установе са сталним седиштем у једном месту, које плански гостују и у другим местима. Сва позоришта су репертоарска и финансијски субвенционисана и поред система склапања уговора са уметничким особљем, постојала је тенденција да ансамбли буду што сталнији (АЈ: 318, 279, 196, 1953–1967). У Србији је, током шесте деценије 20. века, постојала тенденција смањења броја позоришта и то она која уметнички не оправдавају своје постојање. На тај начин побољшао се квалитет рада оних позоришта која су опстала, а такође је повећан број представа и гледалаца (АС, Г-291, 1956–1964). Позоришни живот у Србији, захваљујући иницијативи Музеја позоришне уметности Србије, а уз помоћ РЗК и БЗК, бележи се од 1974. године у Позоришном годишњаку СР Србије (у наставку: Годишњак) и та пракса настављена је до данас.⁵⁴ Те, 1974. године у Србији (уже Србије и САП Косово) је деловало 12 професионалних позоришта за одрасле (4 у Београду, 8 у унутрашњости) и три дечија позоришта (2 у Београду и 1 у Нишу). Пет година касније, 1979. године, у Годишњаку се бележи делатност још једног позориште за одрасле (Народно позориште у Ђаковици осн. 1977) и два дечја позоришта (Позориште лутака Пинокио у Београду и Позориште лутака у Нишу). Током осамдесетих година 20. века број позоришта није се мењао, али су позоришта била присиљена да траже нове изворе

⁵¹ Пре десет година (1959/60) било их је 202, тј. 19 више (АС, 278, 1, 01, 340: 26. фебруар 1966).

⁵² Посматрано по републикама, број позоришта је тада смањен у Хрватској за три, а за толико је био повећан у Србији. У Словенији је било укинато једно, а у Македонији је основано ново (АС, 278, 1, 01, 340: 26. фебруар 1966).

⁵³ Тако је у поређењу са бројем представа у сезони 1959/60. смањен за близу 2.000, а број гледаоца за један милион. Занимљиво је да је интересовање за позориште ипак порасло у Македонији (основано једно ново) и на АП Косову и Метохији (АС, 278, 1, 01, 340: 26. фебруар 1966).

⁵⁴ Ови годишњаци представљају драгоцен документ и сведочанство о позоришном животу, а на којима почивају многа исраживања. Први годишњаци обухватају податке о професионалним позориштима, фестивалима и библиографијама (попис критика), а касније се због недовољно материјалних средстава од 1979. објављују подаци само о раду професионалних позоришта и о поједином броју фестивала и манифестација.

финансирања према принципима размене рада и удруживања (Волк 2000: 52). Некадашња јединствена културна политика у оквиру које су позоришта била државне институције, а реорганизацијом система, постале су друштвене организације, подешаване према општим прописима. То је за последицу произвело неравнотежу између центра и периферије тј. „позоришни живот у Београду постао је потпуно аутономан у односу на оно шта се догађало у другим градовима“ (Волк 2000: 53).

2.1.2. Културна инфраструктура Београда

У периоду од 1945. до 1990. Београд је био најразвијени културни центар Републике и Југославије који се афирмисао богатим културним животом и културним манифестацијама. Стваралачки и културни потенцијали Београда играли су важну улогу и изван београдског културног живота. Веома развијена мрежа културних институција, међу којима многе имају традицију, бројна средства јавног информисања, велики број школских установа са високообразованим кадровима и друго, чине важне особености културног живота Београда. У деценијама после Другог светског рата основане су институције за очување културног и историјског наслеђа – архиви⁵⁵ и музеји⁵⁶, установе културе које учествују у ширењу, представљању и стварању културног садржаја – домови културе и центри културе,⁵⁷ као и институције које негују сценску уметност – позоришта,⁵⁸ односно филмску – биоскопи (тада у власништву киноматографског предузећа „Београд филм“, основаног 1946. исто када и водећи државни студио и продуцент у Србији „Авала филм“).⁵⁹ Први међународни уметнички

⁵⁵ Историјски архив Београда (1945) и Архив Југославије (1950) су две најзначајније институције тога типа које раде у Београду.

⁵⁶ Музеј Вука и Доситеја (1949), Јеврејски историјски музеј (1948), Музеј Југословенске кинотеке (1949), Музеј 4. јули (1950), Музеј позоришне уметности (1950), Музеј примењене уметности (1950), Железнички музеј (1952), Музеј Николе Тесле (1952), Завичајни музеј Земун (1954), Музеј југословенског ваздухопловства (1957), Музеј 25. мај (1962), Историјски музеј Србије (1963), Меморијални музеј Јована Цвејића (1963), Музеј Томе Росандића (1963), Музеј савремене уметности (1965), Музеј бањичког логора (1969), Галерија ликовне и музичке уметности САНУ (1969), Музеј Паје Јовановића (1970), Галерија легат Петра Добровића (1974), Меморијални музеј Надежде и Растка Петровића (1974), Спомен-музеј Иве Андрића (1976), Музеј афричке уметности (1977), Музеј Милице Зорић и Родољуба Чолаковића (1980), Музеј науке и технике (1989).

⁵⁷ Дејни културни центар Београд (1952), Културни центар Београд (1957), Дом омладине Београд (1967), Студентски културни центар (1971), ЦКС Шумице (1974), КСЦ Пинки (1974), Сава-центар (1977).

⁵⁸ Београдско драмско позориште (1947), Југословенско драмско позориште (1947), Позориште на Теразијама (1949), Позориште „Бошко Буха“ (1950), Атеље 212 (1956), ДАДОВ (1958), Мало позориште „Душко Радовић“ (1968), Позориште лутака „Пинокио“ (1971), Позориште „Пуж“ (1977), Звездара театар (1984), Битеф театар (1989).

⁵⁹ Авала (1947, уступљена Радио-станици Београд), Косово (1948, уступљено Југословенској кинотеци), 20. октобар, Звезда, Козара, Славија, Одеон (1960), Фонтана (1967), Слаивца (1970).

фестивали основани су крајем шездесетих година: БИТЕФ (1967), БЕМУС (1969), а почетком следеће деценије и ФЕСТ (1971).

На пољу медијске активности, поред већ ранијег деловања Радио Београда, под чијем покровитељством је основана и прва музичка дискографска кућа ППГ РТС 1951,⁶⁰ уследило је и прво емитовање програма на Радио-телевизији Београд 1958, а од 1971. почео је да се емитује први телевизијски канал у Србији у боји (Други програм РТБ).

На плану музичке активности у Београду после Другог светског рата деловале су професионалне институције: београдска Опера, Београдска филхармонија, Симфонијски оркестар РТБ и Уметнички ансамбл Дома ЈНА.

Поред професионалних уметничких институција, велики културни значај имала су аматерска и професионална културно-уметничка друштва, међу којима се истичу: АКУД „Лола“ (1944), АКУД „Бранко Крсмановић“ (1945), КУД „Градимиr“ (1945), АКУД „Мика Митровић Јарац“ (1947), КУД „Бранко Цветковић“ (1945), Ансамбл „Коло“ (1948) и АКУД „Шпанац“ (1954).

Концентрација институција и кадрова утиче на формирање друштвене свести о томе шта је култура. Због усмерености државног естаблишмента на институције и њихове проблеме, често се у тадашњој јавности добијао једностран увид у актуелне културне проблеме. Наиме, било је уврежено мишљење да је култура сведена на мрежу културних институција, а да је брига друштва ограничена на услове њиховог функционисања и начине финансирања.⁶¹ У разматрању ефекта појединих културних делатности, с обзиром на нестабилне културне потребе које су нарушавале динамичне промене у структури становништва као и колебања у економској основи самих делатности, постављало се питање да ли у култури има нечага мало или превише, а то се пре свега односило на позоришта (ИАБ, 865, 299: 1945–1973).

С тим у вези, у развијеној и хетерогеној културној инфраструктури града Београда, постављало се и питање могућности рада и развоја **Опере Народног позоришта**. У првим годинама **после рата, београдска Опера је** улагала напор да настави активност, ослањајући се на стари уметнички кадар. Улазак нових, младих гласова и општа тежња подмлађивања ансамбла донела је нове плодове и схватања оперске уметности. Почетком шездестих година Опера и Балет постају културни

⁶⁰ Прва дискографска кућа у Југославији основана је у Загребу – Југотон (1947), а после Београда онда и у Сарајеву – Дискотон (1973).

⁶¹ Више о томе видети у *Развој културне делатности у Београду* (извод из студије) Завода за проучавање културног развитка 1970. (ИАБ, 865, 299: 1945–1973).

амбасадори Југославије и уметничка спона тадашњих завађених страна, између Истока и Запада. То је био почетак златног периода Опере, који је трајао више од једне деценије, све док унутрашњи (органizacionи и професионални) проблеми оперске куће нису довели до краха њене међународне афирмације (као и то што није могла више да парира наступима источних оперских ансамбала на Западу), али и до преиспитивања њеног даљег рада. Почетком седамдесетих година 20. века, Опера се суочавала и са општим променама у друштву – бржи, динамичан ток живота заједно са невероватним развојем технике који је створио један низ нових медија и обогатио могућности позоришта. Грамофонске плоче, телевизија и филм у Београду доживљавају своју експанзију, а саму оперску уметност ови медији учинили су доступном бројном и широком аудиторијуму. Међутим, с порастом животног стандарда становништва педесетих и шездесетих година прошлог века, појавили су се и нови облици забавног живота, који су „лаким“ садржајем привлачили публику и тиме задрли у егзистенцију позоришта, па и оперске уметности. Продор грамофонске плоче, колико је популаризовао, толико је поставио и високе извођачке стандарде које публика очекује да чује и „уживо“. Борба за публику била је један од приоритета београдске Опере. Током осамдесетих година 20. века, значај ове оперске куће драстично опада, њена позиција бива „залеђена“ у односу на друге културне делатности које се постављају као приоритет, а нагомилани проблеми довешће до „сумрака“ институције почетком деведесетих година 20. века.

3. Финансирање у култури

Организован институционални приступ култури могуће је пратити на основу финансијске слике тј. на који начин се финансијски одржавао и даље развијао културни живот Југославије. Култура у Србији одувек је била ослоњена на државу, а нарочито институције културе, које зависе од финансијских средстава. О овој комплексној теми ће бити више речи у наставку текста.

У зависности од политичко-економског развоја државе, идејне оријентације владајуће политичке елите и друштвено-историјског наслеђа, постављани су и финансијски приоритети по питању одабира одређених уметничких форми, као и начини финансирања и износа буџетских средстава. У том смислу, економисткиња Христина Микић издваја оне државе у којима владајућу структуру чине

традиционалисти који подржавају класичну институционалну уметност буџетским начином финансирања (Француска), затим државе које негују популарну културу и индустрију забаве, подупрте тржишним механизмом финансирања (САД), као и државе у којима културну политику воде релативисти који подржавају и класичну уметност и популарну културу применом мешовитог система финансирања, као што је, на пример, Велика Британија (Mikić 2011: 78). Посматрано из угла односа државе према култури, финансирање је један од кључних инструмената у усмеравању културног развоја друштва, а економиста из области културе Хари Х. Шартран (Harry Hillman Chartrand) је, у том смислу, понудио неколико концепата финансирања од којих концепт архитекте и концепт покровитеља уочавамо у културној политици југословенског друштва у периоду самоуправног социјализма (1953–1990). Концепт архитекте подразумева различите модалитете од бирократизације културног система и институционалне подршке класичној уметности до демократизације културе и њене доступности свим структурама становништа. У том оквиру, култура је под утицајем државног буџетског система, те није условљена нити прилагођена потражњи на тржишту. Концепт покровитеља односи се на то да држава препушта одлучивање о расподели средстава телима стручњака, нпр. саветима за културу, али и да држава у тој ситуацији регулише услове у којима ефикасно функционише тржиште.⁶²

У односу на друштвено-економског уређења државе, у периоду од 1945. до 1990, Х. Микић уочава две етапе у систему финансирања културе у Србији. Прву етапу обухвата послератни период и финансијска централизација (1945–1960). У агитпроп периоду (до 1954) деловао је апарат **за агитацију и пропаганду који је, у рукама комунистичке партије**, усмеравао политички, културни, просветни и научни развој друштва. Целокупан период карактерише систем финансирања који је централно-плански конципиран. То значи да је културна делатност финансирана из буџета према „фискалној концентрацији ресурса и буџетској алокацији средстава“ (Mikić 2011: 88). Међутим, временом су се развиле „специфичне економске и социјалне сфере“ које су захтевале другачији систем финансирања, те је држава основала аутономна тела којима

⁶² Поред поменутих, Х. Шартран разликује и концепт старатеља (држава је одговорна за очување националне базе знања тј. јавне и приватне домене знања, путем институције музеја, библиотеке, уметничких центара и сл; пример овакве политике је Канада) концепт *фацилицитатора* (држава усмерава културни развој преко стимуланса у оквиру пореске политике, култура се ослања на тржиште као једини објективни начин за слободан развој стваралаштва, а држава је ту да регулише спорадичне недостатке тржишног механизма; пример овакве политике је САД); и концепт *инжењера* (у којој држава у потпуности контролише развој културе, као саставни део политичке идеологије; пример овакве политике је СССР) (Chartrand 2016).

„поверава старање, употребу и финансирање појединих друштвених делатности“ (Mikić 2011: 88). Културне делатности су најдуже финансиране из буџета друштвено-политичких заједница, а одвајање је започето 1967. када се оснивају фондови на нивоу република, покрајина и општина. Друга етапа обухвата период финансијске децентрализације и самоуправљања (1967–1990), при чему, Х. Микић сугерише да је овај систем деловао у два наврата – од 1961. до 1971, а касније и од 1990. до 2000. Основна идеја финансијске децентрализације била је могућност да друштво усмерава културни развој путем самоуправног одлучивања и договарања. Међутим, буџетски систем на који су ослоњени фондови, уносио је „девијацију између стварног друштвеног трошка и трошка оних субјеката који доносе одлуке, чиме се алокација ресурса удаљавала од економског оптимума“ (Mikić 2011: 88).⁶³ Као решење, основане су самоуправне интересне заједнице (СИЗ) 1974. године тј. институције у којима се реализује слободна размена рада и средстава и то путем договора између већа корисника (представници публике) и већа давалаца уговора (представници установа културе и културно-просветних заједница). Све општинске заједнице удруживане су у јединицу, Републичку заједницу културе у оквиру које је потписан самоуправни споразум да свако запослено лице издваја 0,3% од свог личног дохотка за финансирање културе. На тај начин, систем финансирања био је децентрализован, а локалне самоуправе тј. друштвено-политичке заједнице, крајем осамдесетих 20. века, преузеле су значајна овлашћења у управљању одређеним друштвеним делатностима (образовање, здравство, социјална заштита). Локалне самоуправе финансиране су највећим делом од пореза на промет, а додатна средства, која су додељивана више на политичкој основи, него на основу анализе могућности да локалне самоуправе остваре додатне приходе, добијале су од Републике (Mikić 2011: 89).

3.1. Управна тела у развоју културе на државном и локалном нивоу

У периоду југословенског социјализма од 1945. до 1990. деловао је сложен и променљив управни систем у култури на државном и локалном нивоу. Усмеравање и управљање културним развојем југословенског друштва зависило је од идеолошко-програмске и економско-финансијске политике државног/локалног естаблишмента.

⁶³ Више о томе видети Маџар 1968.

На државном (савезном) нивоу после 1945. као управна тела у развоју културе деловала су Министарство просвете Федеративне Народне Републике Југославије (задужено и за културу) и Комитет за културу и уметност Владе ФНР Југославије,⁶⁴ а од 1947. основан је и Савет за Науку и културу ФНРЈ.⁶⁵ Изнад ових институција био је Агитпроп који је усмеравао укупне културно-просветне активности на свим нивоима организације друштва. Почетком шесте деценије дошло је до извесних промена у оснивању управних тела (демократизација савезног нивоа), те је 1950. основано Министарство за науку и културу НР Србије, које је 1951. преименовано у Министарство за просвету, науку и културу НР Србије. Исте године, одлуком Народне скупштине Србије укинута је поменуто Министарство, а формиран је Савет за просвету, науку и културу СР Србије, који од 1953. до 1956. делује под називом Савет за просвету и културу НРС, после чега су његови послови пренети на Савет за школство и на Савет за културу НРС. Шездесете године 20. века доносе нове измене у управљачким телима у култури, са променом система финансирања мењају се и управна тела. Наиме, 1966. године донесен је Закон о Републичком Фонду за унапређивање културних делатности, а 1968. формиран су управни органи – Интересне заједнице, међу којима је и Интересна заједница за културу. Оснивањем Републичке заједнице културе (1968) укидају се Републички Фонд за унапређивање културних делатности и Републички Фонд за унапређивање кинематографије, као и Закони који уређују рад ових тела. Последњи покушај децентрализације културе и одржавања система самоуправљања, учињен је на основу Устава из 1974, када се некадашње Интересне заједнице преиначују у Самоуправне интересне заједнице, које су у свом раду упућене на тадашње врховно управно тело у култури, Републичку заједницу културе (РЗК) чија је реорганизација извршена према уставним одредбама. На републичком нивоу, упоредо са РЗК, деловао је и Републички секретаријат за културу СР Србије у чијој надлежности су били Савет за заштиту културних добара, Библиотечки савет и Републички савет за задужбине, фондове и фондације (Ivanišević i Ljuboja 1983: 8). На нивоу републике постојали су и Републички завод за међународну научну, просветну, културну и техничку сарадњу (који се обраћа Савезном Заводу за међународну научну, просветну, културну и техничку сарадњу) и Културно-просветна заједница Србије. У периоду друштвено-економске кризе током осамдесетих година прошлог века, и даље су наведена управна тела деловала у области културе, с тим што

⁶⁴ Документација о Комитету доступна је у Архиву Југославије, фонд 314.

⁶⁵ Документација Савета налази се у Архиву Југославије, фонд 317.

се преиспитивала делатност и учинак СИЗ-ова. Услед опште кризе у држави и са доношењем новог Устава, укунут је самоуправни апарат у култури и враћен је централизован систем дотирања културе оснивањем Фонда за финансирање културе (1990).

На локалном нивоу, у овом случају Београду, престоници Југославије и СР Србије, локалне заједнице, односно општине и Градски одбор били су носиоци културних планова и стратегија у културном развоју града. У формирању друштвено политичких и идејних питања у области културе водећу улогу имао је и Градски комитет Савеза Комуниста Србије – Београд (ГКСКС Београд) у чијој надлежности је било Саветовање комуниста позоришних радника (основан 16. априла 1973). Одлуком Скупштине града Београда основана је Београдска заједница културе (осн. 1969, у даљем тексту скраћено БЗК) која је највећи део прихода оствареног од процената укупних буџетских средстава града и општинског доприноса од ауторских права и патента у целости користила за финансирање културних установа чији је оснивач град Београд (АЈ, 319, 86, 68: 1970).

Поменуте институције остаће на водећим позицијама до деведесетих година 20. века у одлучивању културног развоја, док ће финансијски удео у „одрживости“ културне мреже имати и Градска самоуправни интересна заједница културе (ГСИЗ културе) о чему ће касније бити више речи.

3.2. Извори и механизми финансирања културе

Секретар Републичке заједнице културе, Едуард Иле указао је на два основна извора из којих се финансира култура у Југославији: прво, потрошња из области културе односно активности у култури финансира се из вишка рада, и друго, појединац лично користи културна добра и услуге и за то одваја део личног дохотка као противвредност за то коришћење. У односу на изворе финансирања постоји неколико начина расподеле средстава тј. механизма расподеле средстава у култури: тржишни, буџетски, механизам друштвених фондова и фондација и механизам самоуправног споразумевања и друштвеног договарања. У тржишном механизму финансирања појединац је тај који одлучује коју ће културно добро/услугу платити, али овај механизам има и негативне последице на културу. За разлику од привреде, цене услуга у култури се не базирају на понуди и потражњи. У неким срединама, због неједнаке

заступљености институција културе долази до презасићења тржишта, док у појединим срединама нема услова за развој културног живота. Такође, све већа израженост тржишног механизма доводи до појаве комерцијализације. Применом буџетског механизма финансирања појединаца, тј. онај ко ствара вишак рада, нема никакве могућности да одлучује и усмерава културни развој, јер ту функцију има држава која распоређује средства. Ова буџетска логика била је у супротности са самоуправљањем, те се од 1968. успоставља фондовски систем финансирања културе. Међутим, овај систем није могао да се развије због начина убирања средстава за културу (порез). У систему фондова одлучују њихове скупштине и управни одбори чији су чланови изабрани представници институција. На скупштини су усвајани програмски и финансијски планови на основу средстава које је држава одредила за културне активности, а највећа средства за своје институције обезбедили су они делагати који су били бројнији и одлучнији. Систем фондова је била демократизација културе у пракси. Наиме, федерација је надлежност пренела на републике које средства уступају покрајинама и један део општинама. То је, према речима Е. Илеа био пут ка новом начину финансирања и одлучивања у култури – самоуправно споразумевање и друштвено договарање кроз СИЗ-ове културе која постају места удруживања средстава из области привреде и културе. На тај начин остварују се средства без посредовања државе, а представници из привредне и културне делатности преко извршног одбора и скупштине СИЗ-а обезбеђују заједнички интерес и средства за културни развој друштва (Postupci odlučivanja o investicijama za kulturu 1974: 288–291).

Међутим, током девете деценије систем СИЗ-ова, који је нормативно још увек био на снази, у пракси је показао мањкавости у виду финансијских могућности и начина доношења одлука. Представници из привредне делатности повлачили су се из редова корисника услед неповољне друштвено-економске ситуације у којој су се нашла поједина предузећа. Култура је била препуштена самој себи. Првобитна идеја либералне културне политике која се огледа у тези да „култура може да брине сама о себи“ крајем осамдесетих била је неодржива, јер је куповна моћ становништва била је у паду, а као последица економске и привредне кризе, та се идеја о либералној културној политици даље развила у смеру да „тржиште може да брине о култури“ (Đukić-Dojčinović 405). На тај начин потиснуто је хуманистичко схватање културе чему је и допринела масовна култура односно културна индустрија која нуди комерцијалне сурогате високе културе и народне културне традиције.

3.3. Самоуправне интересне заједнице културе (СИЗ културе)

С обзиром на то да период истраживања обухвата време када су деловали СИЗ-ови, неопходно је додатно објаснити како је до њих дошло, који су били задаци и пропусти оваквог финансирања, али и његови резултати.

3.3.1. Нормативни оквир и оквир деловања

Преиспитивање делатности друштвених фондова произвело је потребу за осмишљавањем институције која ће непосредно усмеравати културни развој друштва. Преображај културе на самоуправним односима најављен је већ у уставним амандманима из 1971. (тзв. раднички амандмани) као потреба да се интересне заједнице „организују на бази равноправности и равноправног договарања радних људи“ односно између корисника и „произвођача“ услуга, а чија се делатност и развој заснивају на дохотку стеченом на основу „непосредног и слободног, али уједно дугорочног, организованог и одговорног самоуправног споразумевања са радницима у материјалној производњи“ (Kardelj 1977: 30). СИЗ-ови се појављују као нове институције са посебним местом и улогом у југословенском друштву. Оне се оснивају у различитим областима, као што су друштвене делатности (образовање, наука, култура итд), социјално осигурање, стамбена област, комуналне делатности и област материјалне производње (енергетика, водопривреда, сообраћај итд), те је због њихове различитости условљен и принцип конституисања и функционисања ових заједница, што додатно отежава да се у потпуности сагледа њихов практични рад (Dimitrijević 1976: 149). У вези с тим, а за потребе овог рада, пажња је усмерена на рад СИЗ културе.

Устав из 1974.⁶⁶ године дао је основне принципе за оснивање СИЗ, а даље регулисање њиховог рада вршено је на основу Закона о СИЗ-у (1974)⁶⁷ и Закона о удруженом раду (1976). Суштина новог Устава била је у томе да се постави нови систем у којем ће се култура и званично и практично учинити саставним делом друштвеног рада, као и то да у одлучивање о култури буде укључен што већи број људи. За такав садржај, СИЗ је био организациони облик састављен од делегације

⁶⁶ Устав СФРЈ, *Службени лист СФРЈ*, XXX/9, Београд, 21. фебруар 1974.

⁶⁷ Закон о самоуправним интересним заједницама културе, *Службени гласник СРС*, 48, Београд, 5. децембар 1974. Закон о СИЗ дао је само основна начела, али је оставио простор за даље самоуправно споразумевање. Тако на пример, када је реч о утврђивању цене „културних услуга“, она је била ствар договора између давалаца и корисника услуга (Оташевић 1973). Циљ оваквог односа у култури јесте да се „до краја сузбије буџетска логика у финансирању културе и да се избегне постојање двојство при ком један део културних делатности финансирају општине а други Заједница културе“ (Оташевић 1973).

привреде, културних установа, месних заједница, друштвено-политичких организација. Делегати су подељени на два већа – веће корисника и веће давалаца услуга. Овакав састав скупштине требало је да омогући утврђивање заједничких интереса једне заједнице, а удруживањем у Републичку заједницу културе⁶⁸ и договарање о републичком културном интересу.

Првих година рада СИЗ-а културе биле су „пробни камен“ за све нове идеје у култури, усклађивао се систем према новим уставним и законским одредбама, што је у пракси тражило реорганизацију и прилагођавање новим условима. СИЗ-ови културе били су задужени да планирају и да усмеравају културну акцију ка: 1. изградњи самоуправних односа као претпоставке демократизације и социјализације културе; 2. смањивању разлика у културној разноликости појединих крајева; 3. слободном и свестраном развоју националних култура⁶⁹.

Самоуправне интересне заједнице културе били су значајан део политичког система и друштвени оквир за остваривање слободне размене рада, јер се кроз њих најцеловитије могло подстицати оно што је друштвени циљ и програм у култури. Основна средства која су остваривана у СИЗ-овима добијана су од сваког запосленог лица који је издвајао одређени проценат (0,32%) од свог личног дохода. Тим средствима финансиране су неке од основних делатности културе (библиотеке, музеји, архиви, Завод за заштиту споменика културе), развој позоришта, музичке делатности и аматеризам, филм и издавачка делатност (АС, Фонд Републичке заједнице културе, 6 - 1081/85-01, 7. 05. 1985). Од тога, четири делатности су искључиво финансиране средствима СИЗ културе: музејско-галеријска, библиотечка, архивска и сценско-музичка (Ivanišević 1982: 191). Поред финансирања културних установа и акција у култури, СИЗ-ови културе су подстицале и награђивале институције, пројекте, уметнике заслужне за највећи допринос у развоју културе на нивоу општине, града и републике.

На територији града Београда деловала је Градска СИЗ културе, која је „кровно тело“ општинских СИЗ-ова културе, а њен најзначајнији извор средстава био је допринос који запослени на подручју Београда издвајају из личног дохотка за потребе

⁶⁸ Републичка заједница културе основана је 1969. као резултат тежњи за демократизацију дотадашњих фондова. Међутим, цео процес расподеле у суштини је и даље био расподела из буџета. Трансформација РЗК уследила је усвајањем Устава ка остваривању самоуправних односа у култури.

⁶⁹ Овај План и програм односио се на период од 1970. до 1980. Преузето од Ђукић 2012: 226.

културног развоја (Ivanišević 1982: 192).⁷⁰ С тим у вези, установе културе као основне организације удруженог рада (ООУР) које се налазе на подручју Београда, део укупног прихода остваривале су од Градске СИЗ-а културе, општинских СИЗ-ова културе и Републичке заједнице културе. Основни финансијски извор представљала су средства Градског СИЗ-а културе, који је део својих прихода преносио општинским СИЗ-овима културе, а ове су их усмеравале на програме одређених организација удруженог рада културе, као и средства Републичке заједнице културе (Ivanišević 1982: 191).

Почетком осамдесетих година 20. века, приступило се усвајању новог Закона о СИЗ-овима, због незадовољства организацијом, критеријумима и начином рада СИЗ-ова. Децентрализацијом функција и средстава која је извршена 1980. у РЗК, јачала је материјална могућност СИЗ културе општина и тиме су створене „реалне претпоставке да радни људи и грађани и непосредније, у оквиру и преко СИЗ својих општина, одлучују о задовољавању властитих и друштвених потреба у култури“ (АС, Фонд РЗК, XV и XVI седница). Међутим, једна од основних замерки заједницама културе био је изостанак учешћа стваралаца чија дела сачињавају „културну услугу“, јер су СИЗ-ови културе израсле у „моћне бирократске установе и носиоце финансијске моћи који на отуђени, формално–представнички (уместо самоуправни) и административно–бирократски (уместо демократски) начин располажу средствима која се одвајају за културу“ (Глушчевић 1980).

После више од десет година од доношења Закона о удуженом раду, преиспитивала се његова ефикасност и делотворност у раду културних институција. У друштвеним и приведним делатностима заговаране су промене Закона о удуженом раду како би се решили друштвено-економски проблеми, као и прецизирала сфера одлучивања и самоуправљања.⁷¹ Слободна размена рада се на основу „радничког закона“ свела на буџетски однос са СИЗ-ом културе (Џунов 1987). После распада Југославије, свака бивша држава-чланица централизовала је свој политички и економски систем, а с тим у вези и финансирање у култури. То је време када се укидају СИЗ-ови културе ступањем на снагу Закона о фондовима финансирања 1990.

⁷⁰ У периоду од 1977. до 1980. издвајали су месечно средства за културу из својих личних примања у просеку од 66 динара (1977) до 96 динара (1980). „Посматрано у текућим ценама месечна издвајања из личног дохотка запослених за потребе културе износе приближно као 2,5л бензина, мање од половине месечне ТВ претплате, 100 грама кафе, скроман букет цвећа или три паковања хране за папагаје. Све то показује да делатност културе скоро уопште није оптерећивала привреду и остале делатности, односно запослене, нити су запослени, односно радни људи Београда, издвајали за културу неке износе који би могли да угрозе њихов животни стандард“ (Ivanišević 1982: 196).

⁷¹ Такође, предложено је да се поједноставе поступци у доношњу разних нормативних докумената, чија сложеност „баца у очај“ културне раднике (Џунов 1987).

3.3.2. Критика Градског СИЗ-а за културу

Време које је протекло од доношења новог Устава и оснивања СИЗ-ова показало је да су у пракси „постојале тешкоће и препреке без обзира не прогресивност и ваљаност закона или политике“ (Оташевић 1976). Није се ни очекивало да ће после две године деловања СИЗ-ова бити остварен потпуни преображај друштвено-економског положаја културе, јер је пре свега то био дугорочан подухват.⁷² Међутим, констатовано је да би „заједнице постале истински самоуправне асоцијације удруженог рада није довољно само присуство делегата из производње у њима“ и да када то престане да буде „квантитативна промена“, СИЗ неће бити „продужена рука културних институција која сеже ка цепу радника“ (Џунов 1976). Убрзо је уследио и Закон о удруженом раду (1976) како би се прецизирале одговорност, права и обавезе у слободној размени рада.

На седници ГК СК Београда крајем новембра 1977, разматрана је трогодишња делатност СИЗ-ова у овом граду, што је дало повода и за задовољство и за критичке примедбе:

Чињеница је да су договарање, усаглашавање ставова и интереса, слободна размена рада постали општеприхваћени принципи и да је систем самоуправног повезивања у одлучивању о култури укључено више људи него икада раније. Али, да ли су те нове могућности у потпуности искоришћене, да ли је самоуправни пракса у култури на нивоу теоријских и организационих претпоставки? Одговори на ова питања већином су негативна (према Оташевић 1977).

Разлог за овакву ситуацију огледао се у томе што ООУР нису „кадровски оспособљене и стручно припремљене да понесу део терета о одлучивању о култури“ (према Оташевић 1977), те се делегатска активност сводила на формалност. Ни друга страна, ООУР у култури није схватала неминовност нових односа да се финансирају друштвене делатности, а не културне институције, те су оне „споро прихватале договарање“ када је реч о сарадњи, размени програма, репертоару и слично (према Оташевић 1977). Другим речима, многи су СИЗ-ове видели као „место одакле ће

⁷² Међутим, интересне заједнице основане су 1974. са врло скромним материјалним средствима и стручним службама, а и са још мање искуства, нису могле да одговоре на све захтеве заједнице, па су често проглашаване „пасивним, буџетским и бирократским установама“ (Hadžagić 1979: 172).

извличити средства“, али не и промену начина на који та средства дотичу и непосредно усмеравају на одређена места.

У октобру 1978. када је завршено усаглашавање културне делатности у Србији с Уставом и Законом о удруженом раду, прешло се на питање одређивања мерила за вредновање рада, за стицање и расподелу дохотка (Оташевић 1978).⁷³ То је била и тема седнице Комисије ГК СК Београд за идејно деловање у култури (25. децембар 1978) где је Петар Волк истакао да је већина културних установа финансирана преко СИЗ-а који покрива 72–95% укупних трошкова институција културе, као и да у култури изостаје финансирање према квалитету и стварним резултатима рада (Актуелни разговори 1978). Неколико година касније, слично запажање имао је Љубиша Самарцић, председник Скупштине СИЗ за културу Београда (1982–1984?) који је сматрао да треба прекинути праксу из протеклог периода рада СИЗ-ова за културу – „места буџетског финансирања, 'саобраћајци' усмеравања средстава и прегласавања“, као и то да су они „грлатији и бројнији“ извличили средства науштруб квалитета програма. Према његовом мишљењу СИЗ-ови су требали да буду места вредновања уметничких дела (према Илић 1982).

Крајем осамдесетих година 20. века писало се о неуспеху самоуправног преображаја сфере културе кроз деловање и активност СИЗ-а културе. Један од кључних разлога због чега концепт СИЗ-а није у потпуности реализован у пракси јесте то да „тамо где је конституисан као наводно 'једини исправан канал слободне размене рад' довео је до бирократске блокаде културе“ (Divac 1987: 204). СИЗ-ови као парадржавне институције су само наставили донекле измењену стару праксу захватања и дистрибуирања средстава. Све мањи прилив средстава имао је за последицу то да су „одржаване“ официјалне установе, док су културни токови изван тог круга били игнорисани. На тај начин, културна политика била је „сведена на активност надлежних, и плаћених појединаца или институција“, што је отворило простор за „бирократизам, формализацију програма и прилагођавање буџетским захтевима“ (Divac 1987: 204).

Анализом написа о СИЗ-овима појављују се исти или модификовани уопштени ставови о СИЗ-у, што ствара утисак да се све врти у круг. Неоспорно је да су СИЗ-ови били места или основна спона договарања, споразумевања и усклађивања потреба и интереса између корисника и давалаца услуга у култури. Међутим, кључни проблеми

⁷³ Као на пример, превазлижање буџетске логике по којој у ОУР-има културе радник је и даље чиновник који прима плату, а не доходак.

били су питање адекватности појединаца да одлучују о културном развоју (стручан кадар), као и начин расподеле средстава који је био у рукама оних који су били најгласнији (монопол појединаца/институција). СИЗ-ови су требали да „удруженим радом“ умање разлике између радника у привреди и радника у култури, али „у пракси је тај концепт карикатурно искривљен у виду 'синдикалних куповина културе за раднике'“ (Divac 1987: 204).

Када се сагледају опипљиве, реалне могућности (модел финансијске потпоре на основу којих се читава намера да се премости јаз између друштвене и културне теорије и праксе), и у пракси спроведени идеолошки аспекти, поставља се питање да ли је култура, као широко, хетерогено подручје, у стању да се прилагоди потребама друштва. У том смислу, упадљиви су извесни парадокси и дискрепанце између замисли, жељеног и реалног стања.

У наставку рада, постављен је теоријско-методолошки оквир увођењем појмова субјекта и простора и њихових међусобних релација, с циљем да се укаже на поменуте парадоксе чије постојање је битно обележје односа идеје самоуправљања у култури и њене (не)адекватности када се она примени на поље елитне културе.

III КУЛТУРНА ПОЛИТИКА И ЊЕНИ ПАРАДОКСИ

У креирању културног живота југословенског социјалистичког друштва било је неопходно не само створити услове и наћи начин за развој културе, већ и обликовати (успоставити однос са наслеђем), ускладити (са постојећим стањем) и поставити нове самоуправне концепте који ће бити у складу са идеолошком платформом државе.

Стварање нових друштвених односа подразумевало је преиспитивање наслеђених вредности као и стварање нових. Полазило се од тога да друштвени систем зависи од заједничких вредности, те је у периоду самоуправљања сматрано да систем може опстати само ако се негује и ствара образован и културан радник. Сходно томе, велики значај дат је култури и образовању као простору у којем (и преко којег) ће се развијати свест радног човека као свестране, слободне и активне личности. У вези с тим, а у наставку рада, биће разматрано питање произвођења адекватности у оба смера – стварање адекватног субјекта и простора у којем се он осећа/сматра (не)адекватним и њихове међусобне релације. Појам адекватног субјекта уводим кроз идеју стварања социјалистичког човека, док се под појмом простора обухвата култура која се нуди субјекту да у њој ствара, одлучује и/или конзумира.

1. Стварање адекватног субјекта

Стварање социјалистичког човека било је један од приоритета за нови друштвени систем.⁷⁴ Под појмом „социјалистички човек“ подразумева се према речима историчара Игора Дуде, „свестрана стваралачка личност“ (Duda 2017: 5). То је био појединац који је стварао друштво, имао једнаке друштвене могућности, избор и одговорност. Ова замисао приближна је Марковом концепту слободног човека као тоталне личности⁷⁵ која може да развије своје индивидуалне способности, вредности и потребе. Другим речима, социјалистички човек био је активни субјект и творац своје „властите судбине“ и „судбине друштва“. За овакав концепт предуслов је био стварање

⁷⁴ После шездесетих година се све ређе проналази израз „нови социјалистички човек“ који је у седамдестим потпуно замењен изразом „радни човек и грађанин“, а да би се у наредној деценији концепт социјалистичког човека и напустио (Duda 2017: 17).

⁷⁵ Више о томе видети у: Marks 1989: 244–258; Marks-F. Engels 1974: Sedmi odeljak: Dohodci i njihovi izvori; О Марковом схватању слободе и човека видети у: Dinić 1981, 1982; From, 1979.

самоуправе као друштвене организације. На тај начин тежило се дефинисању односа друштва према појединцу и обрнуто. Идеја о усклађивању индивидуалних жеља појединца са тежњама друштва као заједнице, захтевала је да се у пракси развије свест да друштво није изнад појединца, већ је појединац носилац друштвених промена.⁷⁶

У постизању адекватности код социјалистичког човека било је неопходно развити одређени степен образовања (писменост и школска спрема) и креирати његове културне навике и потребе који ће довести до односа адекватности субјекта у простору културе.

1.1. Образовање социјалистичког човека

У изградњи самоуправног система и стварању социјалистичког човека велики значај дат је образовању. Од доношења Резолуције Трећег пленума ЦК КПЈ (1949) конституисана је политика образовања и васпитања, њени циљеви и задаци: „Васпитавати у школама новог, смелог и одважног социјалистичког човека, чија су схватања широка и разноврсна, коме су туђи бирократизам и укалупљеност мисли. Да бисмо то постигли, морамо имати такав наставнички кадар који ће да васпитава свестрано развијеног човека - градитеља и браниоца социјализма”.⁷⁷ Од тада се образовању посвећује посебна пажња у циљу изградње „социјализма по мери човека”, а услови за његову реализацију створени су на основу Закона о народним школама (1951) „који је требало да представи доказ самоуправљачких тежњи у југословенском друштву”, као и почетак рада Комисије за реформу школства (1953) (Петровић Тодосијевић 2016: 7). Значај културе и образовања нагласио је председник Ј. Б. Тито у образложењу Уставног закона из 1953: „Без културног ослобађања и уздизања радници нису у стању потпуније и ефикасније самоуправно одлучивати о свим животним питањима колектива и друштва у цјелини“ (Јакововић 1976: 30).

У самоуправној социјалистичкој Југославији, култура је посматрана као делатност од посебног друштвеног интереса. Она је постала поље у којем је требало да се „удруженим радом“ превлада дистанца између радног човека и културе уопште, односно да се уметност приближи радним људима. С тим у вези, култура је добила значај у самоуправном друштву, јер је њена функција била хуманизација човека и

⁷⁶ У вези с тим, треба споменути „култ ударника“ односно тежње да се постигну максимални резултати у области рада.

⁷⁷ Резолуција Трећег пленума СК КПЈ о задацима и школству, *Savremena škola*, 8–10, 1949: 1.

његовог света (хуманистичко објашњење појма културе Дејвида Биднеја). Овде треба нагласити да је постојала тежња превазилажења традиционалног просветитељског односа културе према обичном човеку. Међутим, идеја да се кроз систем самоуправљања превазиђе тај просветитељски приступ у пракси је била неадекватна. О томе сведочи документација са седница Идеолошке комисије ЦК СКЈ, где се могу пронаћи дискусије и коментари о концепту самоуправљања у култури тј. повезивању самоуправљања и њене просветитељске улоге. Тако на пример 1973. године, према речима Божидара Гагроа:

Просветитељска делатност претпоставља један становити квантум вредности, квантум знања, квантум дела који треба проширити на што већи круг људи у друштву, самоуправљача итд. Проширивање треба учинити једном организационом акцијом. Та акција може бити преко образовања, школе или неки други облик приближавања културе. Међутим, ми смо дошли до Заједница за културу као један самоуправни концепт који би регулирали? ствар на том подручју. Мислим да постоји опасност да с једне стране, потценимо свесност радничке класе да се појави као партнер, да се појави као та детерминантна снага у том културном процесу и да је преценимо. По мом мишљењу, још увек с обзиром на тих 20% неписмених и 40% полуписмених у нашем друштву, с обзиром на тај примитивистички менталитет који је јако проширен у нас, с обзиром на многе ствари, да Савез комуниста у начелној политици и у практичној делатности мора устрајати на једном облику просветитељског деловања (АЈ, 507, 46, 337/1-2: 30. 01. 1973).

У истраживању односа радничке класе и културе из периода 1973–1976. године, Иван Јакоповић закључује да је за „истинско радничко присвајање културе, истинско културно ослобађање радника, страно (је) било какво душебрижничко 'просвјешћавање' и 'културно уздизање' радника. Бит је у активном револуционарном односу радника спрема културе, а не у томе да га се покушава претворити у 'култивирана' грађанина помиренога с постојећим“ (Јакоповић, 1976: 34). Кључни проблем у периоду самоуправљања јесте тај што је систем био условљен образовним развојем друштва.⁷⁸

⁷⁸ Иван Јакоповић наводи да су најбројнији искази интервјуисаних радника били они који „истичу како повећање културног и образованог нивоа радника позитивно утјече на производњу: повећава

Образовање и културни живот су у специфичном детерминистичком односу, па се тако, на пример, јавља нижи ступањ образовања као један од дикриминационих фактора у потпунијем културном животу личности. Један од параметара који показују ниво образовања, поред школске спреме, јесте писменост која је, како истиче Гагроа, била на незавидном нивоу. Овде је неопходно нагласити дихотомију коришћења појма писмености. Пре свега, најчешће се о писмености говори као овладавању вештином која је техничке природе (писање и читање), што је и обухваћено обавезним основним образовањем још од 1945. године.⁷⁹ Такав, обавезни, концепт образовања допринео је и повећању „функционалне“ писмености од седамдесетих година 20. века када се под писменим подразумева оно „лице које уме да прочита и напише састав/текст у вези са свакодневним животом, без обзира на ком језику чита или пише“.⁸⁰ У том контексту, могу се протумачити и два мишљења. Социолог Стипе Шувар је 1978. изјавио у једном интервјуу да је у југословенском самоуправном друштву редак радник под којим се некад подразумевао „неписмени и неквалифициран одрпанац“, те да Југославија има „једну од најобразованијих радничких класа у свијету, не у смислу образованог ‘фах-идиота’, већ у ширем друштвеном смислу“ (према Павловић 1980: 36). Међутим, другачију слику дао је културолог Милан Илић 1979. који сматра да је аналфабетизам далеко био од тога да буде искорењен, јер је постојао „висок степен неодговорности читавог друштва“, ⁸¹ а као илустрацију тога навео је пример да је само у Београду међу запосленима било око сто хиљада неписмених (према Павловић 1980: 29). Осим тога, М. Илић указује на парадоксалну ситуацију, да док се дискутовало о постизању веће продуктивности, и даље се гласало са два прста, а потписивало једним палцем (према Павловић 1980: 30). М. Илић тврди да је у друштву нестала осетљивост према проблему аналфабетизма, који није само културни већ и политички, јер „неписмени су изван политике, изван сваког рационалног одлучивања“ (према Павловић 1980: 29). На таквој платформи, идеја самоуправљања, да сваки радник има права да одлучује о културном развоју друштва, била је неадекватна.

продуктивност рада, побољшава однос радника према раду и средствима за рад“ (Јаковровић, 1976: 58). Међутим, према мишљењу аутора ту се крије „синдром технократске идеологије, која култури, образовању и науци придаје искључиво улогу фактора усавршавања радникове радне снаге“ (Јаковровић, 1976: 58). То потврђује чињеницу да је систем самоуправљања био продукт „одозго“, а не идеја радништва.

⁷⁹ Закон о обавезном седмогодишњем образовању 1945. је постао *ad acta* после Трећег Пленума ЦК КПЈ (1949), када је донета одлука о обавезном осмогодишњем образовању (Петровић-Тодосијевић 2016: 54).

⁸⁰ Видети у: *Статистички годишњак СР Србије 1974*, 1974: 571.

⁸¹ Недостатак иницијативе друштва, М. Илић објашњава на следећи начин: “Стид од неписмености неће нас довести до решења овога проблема. Учитеља има довољно, а и средстава би се нашло. Сви услови су ту, чак и превелики списак незапослених наставника” (према Павловић 1980: 29).

Поред писмености, један од кључних проблема који се дотиче образовања, било је питање струке, недостатак стручног кадра у предузећима, управним телима, месним заједницама и даље. Почетком седамдесетих година, у дневној штампи јавност је била упозната са проблемом кадрова у културним делатностима.⁸² Реч је о малом броју радника у култури и о њиховој неповољној квалификационој структури,⁸³ при чему је „неупоредиво више стручњака, уметника и квалификованог кадра“ концентрисано највише у центрима културног дешавања – у Београду, Новом Саду и Нишу, него на целокупном подручју Србије (Иванишевић 1971). Поред тога, постојао је дисконтинуитет у раду институција, место врхунског уметника и његова најдрагоценија искуства требало је да заузме „млади стручњак који своју каријеру почиње у тридесетој години, у време кад би већ требало да буде афирмисани зналац у својој области“ (Џунов 1984).

Решење за незапосленост и недостатак стручних радника, Партија је видела у реформи образовања увођењем усмереног образовања 1974, у Србији од 1977. Иницијатор овог концепта био је Стипе Шувар који је образложио своју замисао у књизи *Школа и творница: у сусрет реформи одгоја и образовања* (1977). Циљ реформе био је да се функционалније повеже стечено образовање са местом запошљавања и тиме реши питање незапослености. Идеја је била да радна организација дефинише који су им образовани профили потребни, средства за образовање издвајају се из државног буџета (формиран од средстава вишка произведеног у радним организацијама), а стручњаци одређених профила одлазе на праксу или рад у радне организације (Šuvar 1977: 113). На тај начин, усмерено образовање постаје средство удруженог рада између привредне и образоване делатности односно школе и творнице/фабрике. У идеалном смислу, могућност образовања директно је зависила од могућности запослења (Баћевић 2006: 114).

Повезивање „школе и творнице“ није имало само прагматично оправдање, већ и идеолошку подлогу. Систем усмереног образовања требао је да „обезбеди и неутрализацију или чак нестанак класних разлика које су наставиле да постоје у социјализму“ (Баћевић 2006: 115). У капиталистичком друштву, образовање је главно средство репродукције друштвене неједнакости тј. поделе на „на оне који мисле“ и

⁸² У делатности културе 1970. године било је у СР Србији нешто преко 14 000 запослених. (Иванишевић, 1971).

⁸³ „Њих 44,8% имају највише осам разреда основне школе, а вишу или високу школу има непуних 15% радника. Истина, овим податком обухваћени су и радници којима није потребна виша квалификација (помоћно и техничко особље) као и уметници којима школска спрема није и доказ вредности створеног уметничког дела“ (Иванишевић 1971).

„оне који производе“ (Баћевић 2006: 114). Усмерено образовање дало је могућност раднику да се поред рада школује, па чак и заврши факултет ако му је неопходно за то или неко друго радно место. На тај начин, припадницима радничке класе омогућено је да се баве занимањима резервисаним за интелектуалце, а интелектуалце је требало приближити елементима производног рада. (Баћевић 2006: 117). С. Шувар је интелектуалце видео као „повлашћени слој“, којима је факултетска диплома „доживотна рента“, те је циљ реформе образовања у социјализму био и „укидање интелигенције“ (Šuvar 1977: 97). Усмерено образовање требало је да побољша положај радника, али и разруши интелектуални слој друштва чије су критике самоуправног социјализма биле најоштрије у виду протеста 1968. и Маспок-а 1971.

Према мишљењу етнолога и антрополога Јане Баћевић усмерено образовање уместо да их реши оно је приказало све контрадикторности и нефункционалности југословенског самоуправног социјализма у седамдесетим и осамдесетим годинама прошлог века (Баћевић 2006: 120). Идеалистички осмишљено увођење усмереног образовања као решење незапослености у пракси је доживело неуспех односно изостала је подршка привреде и економије као кључних фактора. Почетком осамдесетих година уочени су недостаци у образовном концепту, па су уследиле разне модификације система од растерећења градива у уџбеницима до промене у избору занимања/струке (по новом у првој уместо у трећој години), што није решило кључне проблеме. Један од фундаменталних проблема (због којег је и уведено усмерено образовање) јесте велика стопа незапослености, јер млади, после завршеног степена струке, немају где да се запосле (или нема радног места или за њихово звање не постоји више радно место). Такође, велики проценат младих бирао је професију на основу социјалног статуса својих родитеља, те се репродуковала социјална неједнакост (млади из виших социјалних слојева бирали су високо образовање) (Smiljanic 1986: 642–643). Једна од последица увођења усмереног образовања јесте већа „навала“ на факултете, јер „радничка занимања нису вреднована као интелектуална“ односно „нису гарантовала запослење, напредовање нити финансијску моћ“ (Баћевић 2006: 122). Привреда се није развијала на начин на који може да подржи или профитира од усмереног образовања, због њене децентрализације с почетка седамдесетих година „исцепкала“ привредне капацитете, а тиме и ресурсе што је до осамдесетих година ескалирало до опште економске кризе (Баћевић 2006: 122). Од осамдесетих година ослабљена привреда и економија, као последица стагнације у производњи и продуктивности, није могла да подржи нове младе, образоване генерације. Таква

ситуација довела је до тога да концепт усмереног образовања остане „на папиру“, док је у пракси изостала суштинска веза између образовне и производне сфере тј. однос броја уписаних на одређене профиле и број њихових будућих радних места. (Баћевић 2006: 124)

1.2. Улога и положај струке

Велике структурне промене у југословенском друштву биле су резултат индустријализације и урбанизације у послератном периоду. У оквиру друштвене покретљивости поред хоризонталне покретљивости становништва (просторна, нпр. одлазак из села у градове) треба разликовати и вертикалну (класну) покретљивост. За вертикалну покретљивост најзначајнији показатељ јесте класна отвореност и динамичност једног друштва, а као најважније средство јесте стицање школских квалификација као главни канал друштвеног напредовања.⁸⁴ Укидање приватне својине, увођење државног система планирања, демократизација школског система и друге промене друштвених односа повећале су потребу за бројем стручних лица и подстакле и омогућиле знатнијем делу становништва да стекне одговарајуће квалификације и да напредује на друштвеној лествици.

Самоуправљање је тражило модерну раднички класу, образоване и изграђене личности. Покретачка снага човекове стваралачке активности јесу његов лични и материјални положај. Раст ителигенције унапредио је развој социјализма, али је довео до појаве бирократизма и технократизма. Појава бирократије везује се агитпорп период, а процесом деетатизације опао је значај државних руководилица, али се економска моћ слила у управљачке врхове центара финансијске моћи и тако се формирала техно-бирократска структура (Dinić 1982: 445). Технократија се одвојила од радника и то у интересу пословности и стручног обављања посла. О компетенцији и могућности радника да одлучују нпр. у привредним предузећима писао је социолог Тодор Куљић, истичући:

Одлуке у предузећима су се доносиле независно; раднички савети су имали своју аутономију. Али с друге стране, били су и под надзором владајуће партије. Стручњаци су одлучивали инжењерске ствари везане

⁸⁴ О (класној) репродукцији социјалистичког друштва и истраживању вертикалне покретљивости друштвене структуре у Хрватској (обављено током 1984. године) видети у Lazić 1987.

за технологију и у тим ситуацијама радничка контрола није могла самостално решавати. Дакле, можемо рећи да су постојале три области: једна се односила на питања упућена стручњацима, друга је обухватала расподелу дохотка унутар фабрике, трећа област се тичала кадровских питања. У трећој области је партијски комитет увек доносио одлуке, и раднички одбори нису имали аутономију при одлучивању (Кулјић 2003).

Аналогни принцип самоуправљања у предузећу није могао да се спроведе у институцијама културе због специфичности рада у култури. Наиме, установа културе као што је на пример позориште има уметничко, техничко и административно особље који заједничким снагама доприносе крајњем резултату рада институције. Увођење самоуправљања у позориште представљало је комбинацију колективног и друштвеног управљања, односно колектив позоришта „на изглед делује самостално оно у ствари то никако није, јер у свим пресудним питањима зависи од интервенције државних или друштвених организација“ (АЈ, 318, 264, 187: 18. 12. 1953). Према речима Косте Црвенковског, увођење самоуправних тела у позоришта радници су оценили позитивно, али је пракса показала низ слабости у раду тих тела, као што је, на пример, „доста слаб кадровски састав“ тј. у њима нема најистакнутијих уметника и радника, те не представљају ауторитет, односно у савете су улазиле личности које „немају нарочитог интереса за ову врсту делатности и поред свих индивидуалних квалитета, овакви чланови нису пружили никакву помоћ и у већим случајевима трајно су одсуствовали у раду“ (АЈ, 318, 264, 187: 19. 06. 1962). О томе да истакнути уметници нису били укључени у расправе о организацији и репертоару сведочи и искуство Радмиле Бакочевић: „То су озбиљне теме и међу тим питањима ја у ствари немам одговор, то би знали они који су били главни, који су креирали програм и све остало у позоришту. [...] Тако да се нисам никада претерано ни мешала, него сам радила свој посао“, а о начину доношења одлука о репертоару, примадона се присећа следеће: „Колико се ја сећам, о репертоару је одлучивало то веће, али састављено од сва три ансамбла, равноправна три ансамбла. [...] да ли су били укључени и људи ван институције] јесте, не знам који број људи, али који су у култури. Што се тиче самог репертоара ипак је то одлучивао један савет који је био везан за Оперу и Балет. А Програмски савет, он је имао предлог. [али] Ја се нешто не сећам, углавном су предлоге давали тај савет, не знам како се зове, који су чинили директор, уметници који су били у том савету. Тако предлог су давали и онда је то ишло другом већу због

расподеле коришћења сцене, то је било врло битно – добити сцену, тако да се временом [мисли на време када се смањио број оперских представа у недељи, са три на два дана], нисам никада волела да се мешам, за то су били људи директно задужени за то“ (Бакочевић 2021).

Самоуправна тела (савети, управни одбори) била су места потенцијалног конфликта струке (уметника тј. радника културе) и неструке (чланови друштвених заједница, неуметници у области културе). Демократизација у култури и начин управљања (једнака права да сви одлучују о раду институције) довела је у питање рад струке. У раду самоуправних тела више су се разматрала питања финасирања и пословања позоришта, него што се бринуло о културној мисији и репертоару, што је захтевало од уметника да се „укључе“ у администрацију за коју нису компетентни тј. не осећају се адекватним, док се на тему „уметничких питања“ даје глас, у складу с принципима самоуправљања, члановима савета који нису квалификовани да о томе одлучују.

Кадровска политика била је тема не само на састанцима унутар институција културе већ и шире, у оквирима друштвено-политичких организација, као и у јавности путем масовних медија. Постојала је теза да се на руководећим местима у установама културе налазе неадекватни, нестручни људи, што је током осамдесетих година 20. века резултирало и потребом да се прикупе подаци о (не)заступљености стручних људи на поменутим местима у циљу рушења предрасуда о кадровској политици. Завод за кадровска питања је 1985. године прикупио податке о руководећим кадровима у 79 организације културе (позоришта, библиотеке, издавачке и филмске куће, раднички и народни универзитети, музеји и галерије) и у дневним новинама *Политика*, Горица Мојовић, извршни секретар за културу Председништва ГК ОСК Београд и стручни сарадник Весна Даниловић Адамовић изнеле су став да „слика није тако црна, као што се често ствара утисак у јавности да су руководећи људи нестручни, да има много празних места, или такозваних в.д. стања“. Наиме, оне истичу да је суштински проблем у неkontинуираној кадровској политици. Такође, на основу података оне демантују предрасуду о нестручним кадровима када је реч о квалификационој структури: „Најквалификованији руководећи кадар је у издавачким делатностима (уређивачки тимови око шездесет издавача домаће и стране књижевности), а да је најслабија квалификациона структура у филмским кућама“. Утисак о лошој слици у кадровској политици, Горица Мојовић закључује, постоји због крајњег резултата рада институција културе који очигледно нису добри што, иако не пресудно, умногоме зависи од

руководећег кадра. Међутим, Г. Мојовић наставља питањем „шта значи бити квалификован за руководеће место у култури? Да ли то значи да књижевник треба да буде директор у издавачкој кући, редитељ, глумац у позоришту или филмској кући?“ и даје следећи одговор: „Не мора да значи, а најчешће и не значи да ће успешан писац или редитељ бити и успешан директор. И даље је највише проблема у успостављању везе између културне мисије и успешне пословне политике. Питање промишљеног пословања управо је заоштрено економском кризом“ (према Саратлић 1985). Ови подаци били су материјал на састанку Секције за културу Градске конференције ССРН и Комисије за идејно деловање у култури ГК ОСК Београда, одржаном 14. новембра 1985. на којем се дискутовало о кадровској политици у култури главног града. У извештају се наводи да је слика кадровске политике оцењена „задовољавајућом, бар формално“ (Томић 1985). У уводном излагању Васо Милинчевић је истакао да је утицај СК на креирање културне и кадровске политике „далеко мањи него што би било природно, имајући у виду место и улогу ООСК у институцијама културе“. Том приликом, Лидија Мереник се заложила за преиспитивање стручности руководећих људи у култури, указавши на шири контекст те стручности која подразумева и већу одговорност за васпитавање младих. Председник Комисије за идејна питања Александар Бакочевић навео је да је предност Београда у односу на остале средине снажна концентрација стваралаца свих профила који се „квалитативно и квантитивно допуњује из године у годину новим, школованим генерацијама“. На састанку се поставило питање да ли се тај млади кадар користи, знајући да постоји конзерватизам у смислу затварања врата пред младим стручњацима, због тога се алудирало на неопходност да се приликом избора за нова руководећа места имају у виду најдоровитији стручњаци, ствараоци, посебно млади.

У комплексу питања самоуправљања у позоришту, посебан проблем било је уметничко руковођење које је захтевало да се с једне стране бави осетљивим и компликованим нитима уметничког стваралаштва, јер се у суштини ради и о методи уметничког стваралаштва у коме је нарочито изражена индивидуалност појединца и, с друге стране, да воде рачуна о финансијском аспекту у креирању репертоара. Другим речима, од стручног лица тј. уметника се тражило да буде двоструко користан иако за саму област (финансије, привређивање) није компетентан, а бавећи се тиме да постане компетентан губи се време које треба да се троши за конкретне квалитете стручне особе. О томе сведочи и рад Уметничког већа Народног позоришта у Београду. Дакле, ту долази до колизије између две врсте струке – уметничке и менаџерске, јер оно што

доноси добро пословање није нужно по стандардима струке уметнички квалитетно, то девалвира струку, јер чини уступке у корист пословања.

Опера Народног позоришта имала је свој светли пример у раду њеног директора и диригента Оскара Данона, у чијој су се личности преклопили уметнички и организациони квалитети, захваљујући чему је одлучно и с великом подршком колектива успевао да из ансамбла извуче максимум и уведе ову оперску кућу у њен златни период. Ову уметничку и добро организовану снагу, према речима самог О. Данона, зауставило је јачање самоуправних тела тј. самоуправљање је утицало на извођачки ниво ансамбла, јер је „у театру владала анархија и непоштовање радне дисциплине и обавезе према матичној кући“ (Jovanović 2010: 31–33). Наиме, резултат „нормативне“ могућности био је тај да су уметници на основу радног учинка (предвиђеног на основу радног места) могли да одбију неку улогу. О. Данон је то видео као мањкавост система у којем нема тимског рада, антиципирајући у својим виђењима оно што је карактеристично за период од 1970–1990, а то је проблем директоровања (на тој позицији нису се дуже задржавали појединци како би могли да креирају репертоарску и извођачку политику) и проблем увођења и одлучивања Уметничког већа и Програмског савета који су у редовима имали нестручне људе, а утицали су на репертоарску политику.

2. Социјалистички самоуправни систем у пољу културе као простор стварања и делања социјалистичког човека

Стварање социјалистичког човека захтевало је његово ослобађање од свих видова експлоатације и отуђења, као и стварање услова и простора у којем ће бити „активан стваралац и носилац свих акција и вредности“ (Dimitrijević 1973: 133). Југословенски самоуправни социјализам омогућио је економску (друштвена својина), политичку (самоуправљање) и друштвену (удружени рад) средину у којој човек, ослобођен свих експлоатација, може да се оствари и испуни, али и истовремено, средство са којим човек може да промени свој положај и улогу у друштву. Путем самоуправљања као свеукупног друштвеног односа, човек је све више слободан, свестран стваралац и носилац свих акција (Dimitrijević 1973: 140). За развој човека као носиоца свих акција, као производног бића, од велике важности је његова улога у развоју свести, идеологије и области духовног живота. С тим у вези, од великој је значаја културна делатност, која је уско повезана са просветом, јер се кроз образовање

стичу и културне навике. Без образовања и формирања свести о значају културе нема ни самоуправљања те је тако уврежено и мишљење да се говори о „самоуправној култури“ или више динамичком појму – „култури самоуправљања“.⁸⁵

2.1. Елитна култура, аматеризам, масовна култура, кич и шунд – мапирање могућих простора стварања и делања социјалистичког човека

За разматрање ових питања који се односе на афирмисање социјалистичког човека, као свестране стваралачке и активне личности, битно је приметити да је „културна интелигенција“ овом „изазову“ приступала из два угла. Један угао посматрања подразумева виђење да социјалистичком човеку културни садржаји треба да буду понуђени, тако да се створи утисак да су ти садржаји адекватни за социјалистичког човека. Другачији приступ овом питању огледа се у томе да се социјалистичком човеку прилази са просветитељском намером да он, као субјект друштва, напредује у својим интелектуалним думетима, на основу којих ће постати адекватан реципијент ових садржаја.

За формирање културних навика школе су имале водећу улогу, јер је њихов задатак био да креирају свестрану личност која ће бити активни стваралац и конзумент културног садржаја. Међутим, за културно напредовање могу се користити само оне потребе које, када се дође до одређеног нивоа, стварају нове културне потребе. Пример такве прогресивне потребе може бити писменост. Човек кад се описмени у стању је да прочита неку књигу, па онда схвати да постоје и друге књиге и види да може да сазна и нешто што нема у књигама и почне да се бави филмом, музиком и сл. и тиме „задовољавајући тај новоотворени круг интересовања“ долази до „обогаћивања личности“ (Илић, према Pavlović 1980: 25). Ако се писменост своди на то да човек технички може да чита, али не и да избере шта и како да чита тј. не зна да изведе закључак из онога што прочита, онда нема духовне радозналости нити инерције које досеже до културе. Другим речима, без критичког мишљења појединац лако постане жртва манипулације.⁸⁶ У југословенском социјалистичком самоуправном друштву тражило се од сваког појединца да има развијену критичку свест, одговорност и стваралачки однос у политици одлучивања, али у пракси, према и даље запаженом

⁸⁵ Више о овоме видети у АЈ, 507, 46: 30. 01. 1973.

⁸⁶ Политичко питање је развој критичког мишљења и колико се то заправо желело, да ли је заиста државном естаблишменту требао човек који мисли или онај који ради и конзумира. На то је и упозорио И. Јакоповић (Јакоповић 1976: 37).

броју неписмених, постојали су недостаци услова у којима би се појединац развио у свестрано информисану и културну личност (Мајсторовић према Pavlović 1980: 44).

Култура у Југославији је хетерогено подручје, јер обухвата различите делатности које одговарају диференцираним културним потребама. На седници Комисије Председништва СКЈ за идејно-политичка питања у образовању, науци и култури, водила се расправа о материјалу „Однос СКЈ према развоју културе у условима самоуправног социјалистичког друштва“. Том приликом књижевник Младен Ољача, нагласио је следећа питања која се морају поставити:

Како културно дјело приближити радничкој класи, шта учинити да радничка класа што прије и сама постане субјект културног стваралаштва, а не само пасивни посматрач и запретена снага на којој други опробавају своје формуле? Култура и класа, свака расправа о овом питању мора нас довести до главног: какви су културни садржаји и којим циљевима она служи? Неморално је и друштвено недопустиво од радничке класе тражити само средства за културу. (АЈ, 507, 46, 337/1-2: 30.01. 1973.)

Једно од водећих питања на које је културна политика југословенског самоуправног социјалистичког друштва настојала да одговори јесте то да ли треба раднике приближити култури или културу радницима. Одговор на ово питање додатно се усложњава када се има у виду каква/која се култура нуди и какав је однос радника према њој, а то је била и тема на седници Градског комитета СК Београда одржане 1975:

Кад је реч о радницима, онда треба имати у виду њихову извесну посебну ситуацију. Радник добије, на пример, бесплатну карту за концерт филхармоније или неку другу културну манифестацију. Ми при том не знамо да ли је радник осетио код себе или развио, потребу за таквом врстом доживљаја. Пошто се најчешће примећује културни *pressing*, радник то може доживети као неку врсту принуде која код њега ствара сумњу да он уопште може и треба да просперира у тој области. Ако је при том нека друга потреба, за њега много аутентичнија културна потреба, остала незадовољена и неразвијена, онда може да се

ствара одређена антимотивација према култури, што је по последицама много теже од обичне културне лишености (ИАБ, 827, 859: март 1975).

У југословенском друштву, култура је била потребна радницима за „суштинско изграђивање и остваривање њихове људске личности“, јер култура је „средство извођења радничке класе из њеног класно-производног и класно-духовног положаја“ (Pavlović 1980: 15). Другим речима, свеснији, одговорнији и културнији радник је пре свега потпунија личност, бољи човек, па тек онда и бољи произвођач, док је у капитализму обрнуто: послодавац је заинтересован за културни живот радника само ако му то доноси профит, њега не занима човек, јер „развијена друштвена свест је оно што фабриканта плаши“ (Pavlović 1980: 15).

Сходно томе, образовање и култура уско су повезани у креирању културног живота појединца, али је увек остао значај питања да ли раднике треба уздизати образовањем и тако их приближити култури, или културу изместити из њених институција и пласирати је на друштвено адаптиран начин. Међутим, само питање постало је узалудно, јер се однос између образовног нивоа радника и културе одвијао у контексту у којем ни критичко мишљење ни писменост нису развијани до краја, а с друге стране, култура не може бити толико флексибилна да искључиво она направи напор да се приближи некоме, те у таквој „силазној путањи“ она не може дати адекватан резултат. О томе сведоче бројне дебате на којима је јасно дефинисан концепт културне политике са „мање или више успешно формулисаних принципа који су, на жалост, углавном остали 'списак жеља““ (Pavlović 1980: 9). Наиме, постајала је, декларативно, програмски конципирана културна политика,⁸⁷ али је практично изостала културна акција. Другим речима, организовани су конгреси културних акција које су остале на нивоу расправа без закључака, а онда истовремено и без одјека и резултата у културном животу југословенског друштва. Један од првих великих скупова из области културне политике био је „Конгрес културне акције СР Србије“ у Крагујевцу (1971)⁸⁸ чије је одржавање иницирано, пре свега, према речима Латинке Перовић: „побуном против псеудо-културе, против кича, а за неко ширење просвете, подизања културе на виши ниво и наравно, у то време, као и данас увек се постављало

⁸⁷ Према речима Миливоја Павловића од усвајања Програма СКЈ на Седмом конгресу 1958. па до 1980. (када је објављена његова књига) постојао је континуитет културне политике која радника признаје за свог субјекта (Pavlović 1980: 9).

⁸⁸ Одржан је од 28. до 30. октобра 1971. у новосаграђеној дворани „Шумадија“ на иницијативу тадашњег председника општине Крагујевац, коме су се придружиле културне, партијске и државне институције.

питање положаја културе, њеног финансирања, па и положаја уметника и научника у друштву“ (према Пауновић, 2018: 188). Међутим, овај Конгрес био је идеолошки неподобан⁸⁹ и ирелевантан за тадашњу званичну културну политику.⁹⁰

На првом већем Конгресу у Југославији, који је одржан у Зеници (највећи раднички центар у Југославији) на тему „Радничка класа и култура“ 13. и 14. новембра 1973,⁹¹ дискутовало се „о искуствима за постизање вишег културног стандарда, о путевима културе и утицају радника из непосредне производње на културна збивања у нас и на трошење средстава намењених култури“ (Поповић 1973). У том тренутку и даље се култура схватала као вид отуђења културе од радника тј. култура се сводила на уметничку делатност и естетске потребе, а њени резултати су се „мерили“ радом установа културе (Поповић 1973). Међутим, истовремено мењала се и радничка класа, јер све више је било школованих и образованих који су активно учествовали у културном животу. Према речима секретара Већа Савеза синдиката Југославије, Боре Петровског, циљ овог саветовања било је презентовање искуства културног живота радника из материјалне производње (према Поповић 1973а),⁹² а закључци са скупа били су предвиђени као део грађе за Десети конгрес СКЈ (Поповић 1973б). Такође, у радним тезама за саветовање посебно се разматрала констатација да се „однос радничке класе према култури своди на то да она постане 'културнија', према којој су се чланови односили негативно јер „не одговара суштини социјалистичког самоуправног друштва“, зато што радничку класу своди на „пасивну снагу коју треба културно уздизати да би могла да буде продуктивнија у производном процесу“ (према

⁸⁹ После Конгреса, Латинка Перовић, тадашњи генерални секретар ЦК СКЈ заједно са „српским либералима“ (реформско крило Комунистичке партије Србије крајем 1960-их година) нестали су са политичке сцене. Њена реченица из уводног реферата „...Старе богове није довољно сахранити, треба створити свет у коме они неће моћи да живе“, схваћена је као „алузија на ауторитарну власт, као алузија директно на Тита“ (према Пауновић 2018: 196).

⁹⁰ Конгресне дискусије и документа обједињени су у књизи „Конгрес културне акције у СР Србији“ која је била забрањена за позајмљивање у библиотекама све до 1992. године (Ђукић – Дојчиновић 1997: 130).

⁹¹ Саветовање је организовало Веће Савеза синдиката Југославије и Заједница културно-просветних организација Југославије. Уводно излагање поднео је Цвијетин Мијатовић, члан Председништва СКЈ, а кореференти били су Младен Ољача, Фуад Мухић, Вукашин Мићуновић, Стипе Шувар, Вјекослав Микецин, Томе Момировски, Ђорђија Старделов, Јосип Видмар, Борис Мајер, Оскар Давичо, Стеван Мајсторовић, Милан Ранковић и др.

⁹² Приликом истраживања културних потреба радника Градског саобраћајног предузећа у Сарајеву, на питање „Шта би требало учинити да култура буде ближе раднику?“ одговори су били следећи: „повећати лични доходак и омогућити раднику да активно учествује у културном животу, организовати разне секције у предузећу, формирати читаонице, организовати чешће бесплатне посете биоскопу, позоришту и другим културним манифестацијама, појефтинити културу и учинити је подесном и приступачном раднику“ (Поповић 1973). Један од тих напора у приближавању културних вредности раднику биле су посете уметника фабричким салама. Непосредно повезивање радних колектива из привредне делатности са ствараоцима из области културе пример је подстицања културног стваралаштва код радника, као нпр. КУД *Соња Маринковић* из Новог Сада чију половину чланова чине радници. Кључан пример у постизању значајних резултата у области рада узима се фабрика *Први мај* из Пирота.

Поповић 1973). Другим речима, скуп је био агенда за реализацију интереса радних људи у култури односно место на којем ће се изнети мишљења и искуства радничке класе као креатора културне политике и активни културни стваралац. Идеја је била да се дође до „директног сучељавања теорије и праксе, до отвореног дијалога и разматрања идејних проблема у култури у склопу ширих друштвено-политичких проблема и до конфронтирања ставова СКЈ о култури са ставовима који су супротни идеологији СК и прогресивним стремљењима радничке класе у њеној борби за економско, културно и политичко ослобађање“ (Р. П. 1973). Лесло Варга, секретар КПЗ Војводине, истиче да су посредници у друштвено-политичком систему одвојили раднике од културе:

Естетичка бирократија и део руководећег слоја институционализоване културе, сваки на основу властитог уверења о сопственој мисији, у ствари су се 'срели' још у административном периоду. Смањење функција државе у култури, битно ограничавање њене посредничке улоге довело је до две природне последице које су се и могле очекивати: државу су све мање, и то с правом, сматрали позваном да тумачи културни интерес друштва а истовремено стављен је и вето на њену функцију да у име културног интереса друштва одређује делатност културних институција. Парола 'фабрика радницима' претварана је често у начело 'културу културним радницима' те је традиционално схватање да је култура издвојен чин људског духа по себи добило и самоуправни плашт и организацију (према Редакција *Политике* 1973а).

О односу радничке класе и културе, Првослав Ралић у својој радној тези „Опште рефлексије“ истиче да је за ослобађање културе неопходно схватити услове историјске условљености културе класног друштва, јер:

Идеолози затечене културе, заслепљени њеним посебно културним вредностима па зато слепи за социјално-економске (људске) последице културе на класној основи, мимоилазе проблематику рада и производних односа. Они не могу да приме чињеницу да је култура одређена карактером рада и производних односа, да јој класна подела

рада одређује дохват и домен, да је класна подељеност људи њена унутрашња претпоставка, да класни карактер расподеле и размене класно расподељује културу. Елитни осећај самозадовољства због припадништва културној сфери говори о затворености ове сфере пред слободом људи. Поједноставимо исказ: неписмени, необразовани, 'културно неуздигнути' представљају директну последицу досадашњом класном историјом неоствареног сусрета културе и материјалне производње, израз су историјске расподеле и поделе отуђеног рада (према Редакција *Политике* 1973б).

На саветовању је педесетак говорника изразило уверење да се култура развијала спонтано, без организованог утицаја Савеза комуниста, због чега је била подложна притисцима либералистичког, етатистичког, технократског и догматског начина мишљења и праксе, национализма, монопола, малограђанског укуса и шунда (Оташевић и Поповић 1973). С тим у вези, било је неопходно омогућити радним људима да искажу чиме у култури нису задовољни и какву културу желе тј. каква им је потребна.⁹³ Закључци са саветовања представљали су платформу за дугорочну акцију у припремању конкретних програма културних активности. Том приликом, закључено је и да „нема посебне културе за раднике“, те да се „садржина културног живота не може опредељивати према социјалним структурама“, већ да за ту садржину основни критеријум треба да буде „стваралачка компонента радника кроз коју они развијају своју друштвену моћ, а тиме и друштвену свест“ (Поповић 1974).

После Саветовања и Десетог конгреса СКЈ уследили су „углавном трагикомични покушаји да се култура на брзу руку 'врати радницима' или да се они по сваку цену 'гурну у културу'“ (Павловић, 1976). Поред тога, наставила су се бројна саветовања у којима „преовлађују расправе о дугорочним и стратешким питањима положаје културе у самоуправном друштву, а запоставља се свакодневно, конкретно деловање у одређеној средини, при постојећим материјалним и другим условима“ (Павловић 1976). Настојања која су ишла у оба назначена смера (да културу треба приближити раднику или да се радник приближи култури) су опстала, али су изостали резултати у пракси. У овом периоду, ни једна седница није дала закључке који су у потпуности реализовани у пракси. Пароле о томе да раднике треба приближити

⁹³ Један од примера стања у радном колективу дала је Марија Ковачић из Меркатора: „Културну акцију у радном колективу отежавају несистематичност и неједнако васпитање и образовање запослених, различито радно време радника, незаинтересованост појединца за културу“ (Оташевић и Поповић, 1973).

култури или културу радницима одводиле су југословенско друштво, према речима књижевника Бена Зупанчића,⁹⁴ у две крајности: једна ка радничкој култури (пролеткулт) „као отпор против друге, господске“, а друга ка елитизму „свих могућих врста, па и 'социјалистичком'“ (према Pavlović 1980: 129).

У односу на поменуте опозитне приступе, изнедрила се идеја да се понуди „права култура“, а виђења модела праве културе дефинисале су разлике у схватању односа социјалистичког човека и културе. Самоуправљање је омогућило разноврсност политичких интереса при друштвеном управљању,⁹⁵ с тим што је владајућа идеологија која дозвољава плурализам, свела „на уопштене политичке формуле“ (Razgovor o kulturnoj politici 1981: 110). Из овог произлази да је култура била у спречи с владајућом идеологијом. Једно виђење подразумевало је да би једино елитна култура била прави понуђени одговор, јер је елитизам „природан положај“ културе, за разлику од масовне културе, која ствара мноштво производа, којима је појединачно одступање реткост (индустријска масовна култура). Другачије виђење „праве културе“ било је ближе дефиницији масовне културе, а приписивало јој се то да она „никога не израбљује“ и то што „не може постати платформа за окупљање опште свести“ (Razgovor o kulturnoj politici 1981: 112), те као таква не може бити средство владајуће идеологије. Тако посматрано, оправдава се и положај масовне културе која није „цели низ појединачних интереса који спутава и спреже у јединствени модел, и која свој климакс доживљава у пасивном гледању телевизије, већ масовно и свима дозвољено (и доступно) изражавање посебних, аутентичних интереса без директива“ (Razgovor o kulturnoj politici 1981: 112).

Предраг Матвејевић је указао на мноштво неспоразума када се дискутује о односу елитне и масовне културе, пре свега зато што не постоји јасна дистинкција између појмова елитна култура, елитизам и елитност. Елитна култура поистовећује се с елитизмом који се односи на посебну привилегију на културу као и с недоступношћу њених садржаја ширим друштвеним слојевима, док се елитност схвата као „веза с вишим културним и умјетничким квалитетима“, за коју је „потребна одговарајућа спрема или иницијација“, те онда „расправа прелази на аксиолошку разину, говоримо о *вриједностима*“ (према Павловић 1980: 98). Елитна култура посматра се као вредносни

⁹⁴ Књижевник Бено Зупанчић (1925–1980) био је и републички секретар за културу, потпредседник скупштине и извршног већа, директор издавачког предузећа, руководилац у ССРН, партијски активиста итд.

⁹⁵ Е. Кардељ се у својој књизи *Правци развоја политичког систем социјалистичког самоуправљања* (Kardelj, 1977) залагао управо за политички плурализам.

референтни оквир који се нуди појединцима, као нешто пожељно са становишта државног естаблишмента. Начин на који појединци усвајају друштвене вредности утиче на то како ће се укључивати у дату културу. Социјализација и подруштвање културе били су начин да појединац успостави однос са културом, тиме што им је елитна понуђена „споља“. Другим речима, стварни су услови у којима ће се права култура тј. „аутентична култура“ или „култура угледања“ као „већ створене културе која се механички шири каналима демократизације“ учинити доступном широј народној маси и тиме довести до укидања разлика међу њима и постићи њихово културно уображавање (Đukić-Dojčinović 1997: 29). Та права, аутентична култура коју желе да створе, креирају, латентно је елитистичка, односно, заузимају се вредносни ставови који су канонски, већ проверене, традиционалне, а опет изналазе се начини како да се у то уведе савременост. Владимир Јовичић, члан Извршног комитета Председништва ЦК СКС у свом реферату *Задачи Савеза комуниста Србије у развоју самоуправних друштвено-економских односа у култури*,⁹⁶ наводи да радничка класа треба да „освоји“ аутентичну културу која припада привилегованом слоју друштва, затворена у институцијама културе, науке и уметности и недоступна радничкој класи.⁹⁷ Реч је о грађанској, елитистичкој култури коју стварају и преносе образовани појединци и професионалци (Đukić-Dojčinović 1997: 81–82). Доминантан став у пракси био је да се култура може „накалемити“ на другог човека илити како се у тадашњем дискурсу о култури, у недостатку домаћег израза, називало праксом *културтрегерства* (преношење културе с једних људи на друге). Међутим, овакво полазиште критиковао је културолог Милош Илић: „Мислило се да постоје неки врло културни и образовани појединци који поседују културу као неку врсту историјске некретнине, те је потребно да је пренесу другима, мање или више успешно. То је веома далеко од суштине културе. Неопходна је тзв. културна осмоза, то јест упијање ставова на основу различитих искустава“ (према Pavlović 1980: 25).

Уско везано са елитном културом позиционира се и висока уметност (књижевност, ликовна, музичка и позоришна уметност) у којој су се повремено „одр(а)жавале“ тенденције државног естаблишмента. У периоду југословенског

⁹⁶ Реферат је поднет Извршном комитету Председништва на саветовању на тему задатака СКС у области културе одржаног у Београду 16. децембра 1976. О најави саветовања видети и у: Н.Н. 1976; Извод из реферата види у: Р.П 1976.

⁹⁷ „...Радничка класа осваја културну политику у мери којом осваја доминантне позиције у друштву, у мери у којој овладава целином дохотка, а она у самоуправном социјалистичком друштву те позиције осваја. Са њима она осваја и културу, и то аутентичну културу, а не неке њене прилагођене и са интелектуалним и естетским попустом понуђене сурогате, назване пролеткултуром“ (Митић 1977: 141).

социјализма (1945–1990) висока уметност имала је различите фазе развоја у складу са тадашњим друштвено-политичким и економским променама. У време Агитпропа, уметничко стваралаштво било је у функцији политичке индоктринације и док су у књижевности и ликовној уметности биле јасне „инструкције“ у оквиру социјалистичког реализма,⁹⁸ у музици је постојао низ нејсаноћа,⁹⁹ што је отежавало рад тадашњих композитора, извођача и музичких критичара.¹⁰⁰

У светлу односа између елитне и масовне културе, неопходно је размотрити положај музичких уметности, у домену где музичко стваралаштво саображава са „стандардима“ елитне културе. После Другог светског рата, српско музичко стваралаштво било је хетерогено подручје прожето истовремено различитим, супротним тенденцијама, те је у складу са званичном културном политиком било непоходно контролисати даљи развој музичког стваралаштва. Следствено томе формирана су два удружења – Удружење композитора Србије (1945)¹⁰¹ и Удружење музичких уметника Србије (1946), која су се на својим седницама бавили идеолошким питањима (Милин 1998: 33). При Удружењу композитора Србије деловала је Комисија за културно наслеђе која је „поставила канон“ тј. каталог најрепрезентативнијих дела из стваралаштва српских композитора (Милин 1998: 35).¹⁰² Од композитора се тражило да стварају дела која ће бити „приступачна“, те је приметан знатан број вокално-инструменталних дела, кантата и масовних песама.¹⁰³ Музиколошкиња Мирјана

⁹⁸ Окретања реалистичкој баштини 19. века, стварање уметности за народ (Милин 1998:18).

⁹⁹ Проблем дефинисања реализма у музици како стила тако и правца (која би то музичка техничкоизражајна и композициона средства имала етикету реализма), те посезање за ванмузичким садржајем, а с тим у вези предност вокалне над инструменталном музиком (Милин 1998:16–18).

¹⁰⁰ Музички живот у периоду после Другог светског рата праћен је у часописима *Музика* (1948–1951), *Савремени акорди*, *Звук* (друга серија 1955), *Pro musica* (1964), студентски часопис Факултета музичке уметности *Музика и реч* (1971) и у часопису забавног карактера *Нота* (1974) (Маринковић 2007: 683–684). Музичка критика развијала се и у дневној штампи, међу којима је најчитанија била *Политика* до деведесетих година 20. века, затим *Борба* и *Вечерње новости*, а критика је редовно емитована и на таласима Радио Београда.

¹⁰¹ У периоду од оснивања Удружења до 1990. председници су били (болдована су имена која чија се активност везује за рад београдске Опере): Миленко Живковић (1945–1952), **Стеван Христић** (1952–1955), **Миховл Логар** (1956–1958), **Предраг Милошевић** 1958–1960, Милан Ристић 1960–1962, Василије Мокрањец 1962–1965, Боривоје Симић 1965–1967, **Еприко Јосиф** 1967–1968, **Миховил Логар** 1969–1970, Предраг Милошевић 1971–1973, **Витомир Трифуновић** 1973–1977, Срђан Хофман 1978–1979, **Бранко Каракаш** 1979–1981, **Растислав Камбасковић** 1982–1983, Александар Корач 1983–1984, **Радомир Петровић** 1984–1985, Војислав Симић 1986–1987, Милан Михајловић 1987–2002.

¹⁰² О њиховом утицају сведочи податак да су чланови удружења улазили у управу тела институција као што су Републички Савет за културу, Секретаријат за просвету и културу, Културно-просветна заједница и др. а делегирани су и представници у музичке установе као што су Београдска филхармонија, Уметнички ансамбл Дома ЈНА, Радио Београд и Народно позориште. В. Историјат УКС на званичној веб-страници: http://composers.rs/?page_id=336

¹⁰³ Током друге половине 20. века хорска музика била је видно заступљена у опусу српских композитора, захваљујући пре свега, дугој традицији овог жанра, а затим и великом броју хорских друштава (*Бранко Крсмановић/Обилић, Иво Лола Рибар, Београдски мадригалисти, Collegium musicum* и др.) и музичких

Веселиновић-Хофман истиче да је „упрошћавање свих чинилаца музичког дела“, односно „поврошно и погрешно пројектовање представе о разумљивости и приступачности музике погоршало статус музичке културе у свести и хијарархији друштва у наредним деценијама, а последице тога су и данас присутне у виду институционалног толерисања новокомпоноване музике“ (Веселиновић-Хофман 2007: 109). Званична културна политика тадашње Југославије подржавала је продукцију „нових“ жанрова, филмска и „лака“ музика која је испуњавала „дидактички циљ омасовљења културе“ и следствено томе они су институционализовани средином педесетих година 20. века (Микић 2012). Од осталих жанрова, као што су музичко-сценска дела, приметна је „празнина“ у стварању нових дела, као последица непостојања „одговарајућег либрета, односно неспремношћу и псаца и композитора да раде на некој испразно-херојској, агитацијској представи, каква би била по вољи културним чиниоцима“ (Милин 1998: 38).¹⁰⁴

Слобода стваралаштва почела је да се „толерише“ почетком педесетих година када се уметници окрећу ка модерним струјама и покушавају да прате тенденције у свету. „Ново доба“ у српској уметности обеложило је неколико догађаја 1951. године када је Добрица Ћосић објавио роман *Далеко је сунце*, Петар Лубарда имао своју прву самосталну изложбу, а у оквиру музичке праксе премијерно је изведена *Друга симфонија* Милана Ристића (Микић 2006: 270). Супротно доташњем реализму, књижевници су се све више окретали лирским, интимним темама и њихов фокус била је судбина појединца, док су ликовни уметници с једне стране окренули енформелу, а са друге надреализму и фантастици. У новим друштвеним условима, слабио је и утицај Удружења композитора Србије на музичко стваралаштво из деценије у деценију и оно је, као и друга уметничка удружења, наставило да егзистира претежно као сталешка организација (ИАБ, 827, 2, 911: 5. 06. 1979).

фестивала (*Мокрањчеви дани* у Неготину, *Интернационалне нишке хорске свечаности* у Нишу, *Смотра хорова СР Србије*, *Фестивал музичких друштава Војводине*). На основу увида у репертоар српских певачких друштва и опуса композитора друге половине 20. века, музиколог Татјана Марковић поставља дискурс хорске музике на основу поетске тематике односно у оквирима дискурса патриотизма, дискурса фолклора, дискурса лирике и дискурса нове хорске музике. Следствено томе, она истиче да дискурс патриотизма (изуев масовних песама и кантата на тему НОБ-а) не заузима важно место у поменутом периоду, те се више заступа дискурс фолклора (блиско Мокрањчевим делима) и дискурс архаичног (дубљи слојеви музичке фолклорне баштине), као формирање новог дискурса хорске музике постмодерног сензибилитета (Марковић 2007: 346–347).

¹⁰⁴ Проблем либрета остао је и у каснијим деценијама (невезано за идеолошке тенденције), када се на репертоару београдске Опере спорадично појављују нова дела из српске оперске литературе. В. Марковић 2007: 442–457.

У области музике, „отварање“ земље омогућило је многим композиторима школовање у иностранству, као и гостовања страних уметника код нас, али и наших ансамбала у Европи. Пред младим композиторима био је задатак да се укључе у модерне, светске токове. Кључ по којем се кретало музичко стваралаштво била је могућност стварања „новог, аутентичног домаћег израза“ (Милин 1998: 57) односно „истраживање новог“ или „differentiae specificaе“ током шездесетих година (Поповић-Млађеновић 2007: 217–228). У области стваралаштва српске музике шездесетих година, према речима М. Веселиновић-Хофман издваја се генерација композитора, која под утицајем пољске школе, уноси елементе европске музичке авангарде, а од средине осме деценије у српској музици се афирмише постмодерна оријентација што значи „коришћење музичке традиције на начин који је принципијелно супротан неокласицизму“ (Веселиновић-Хофман 2007: 124). Композитори пред собом имају „излог“ у виду укупног историјског фонда музике из којег слободно „узимају“, „изван сваке хијерахије“ оне елементе које стављају у „нови, ауторски индивидуалан музички контекст који са традицијом комуницира првенствено на бази сложене игре презначавања“ (Веселиновић-Хофман 2007: 124).

У музиколошкој литератури постоје варијације на тему периодизације српског стваралаштва у периоду југословенског социјализма од 1945. до 1990. у зависности да ли се оно посматра кроз призму стила, естетике или поетике композитора (М. Веселиновић-Хофман, Т. Поповић-Млађеновић) или у односу на друштвено-политичке околности (М. Милин, В. Микић), а са заједничком тенденцијом да се позиционира целокупни опус српске музике у односу на светске музичке токове (периферија, локална музичка пракса). Оно што је такође заједничко у приступу периодизације музичког стваралаштва јесте одређења модернизма (од 1945) и постмодернизма (од осамдесетих година 20. века) који су дефинисани у односу на претходно, „старо“, традиционално као нешто ново и прогресивно.¹⁰⁵ Прецизну, у смислу временски одређенију периодизацију, понудила је М. Милин сагледавајући кроз четири етапе развој српског модернизма.¹⁰⁶ На ту периодизацију ослања се и музиколошкиња Ивана Медић, с тим што она сматра да се период од 1950. до 1980. може означити оксимороном умерени модернизам, који је „политички неутралан, друштвено

¹⁰⁵ Модернизам и постмодернизам посматрају се као кровни појмови у оквиру којих се појављују специфичне тенденције.

¹⁰⁶ Прва етапа (1908–1945), друга (1929–1945), трећа (1951–1970) у оквиру које издваја као гране српске музике – неокласицизам, неоекспресионизам и поетску архаизацију и, четврта етапа, која обухвата период од 1956. до 1980. (Милин 2006: 93–116)

прихватљив, пријемчив и непроблематичан тип модерног уметничког израза” (Medić 2007: 293–294). Мирјана Веселиновић-Хофман и Весна Микић² користе исто термилошко одређење развојне етапе која обухвата период од после Другог светског рата па до осамдесетих година 20. века као неокласицизам у српској музици, али са различитог становишта. М. Веселиновић-Хофман сагледава неокласицизам као највиталнији и „растегљив“ правац од „крајњег поједностављења у обраћању старим стилима, преко доминирајуће барокног, романтичарског или експресионистичког акцентовања и усложњавања неокласичног израза и лексике, до оног неокласицизма који у свој уобичајни речник формалних решења може да укључи и елементе додекафонске технике, искуства рада са траком или композиционе принципе пољске школе“ и наравно, неокласичног објективизма (Веселиновић-Хофман 2007: 108). Весна Микић негира неокласицизам као стил, позивајући се на Мајерову дефиницију употребе модела из прошлости у савременој уметности, а пре свега, мислећи на поступак симулације (разликовање методологије код Микић и Хофман парафраза-модел, симулација-узор, цитат-узорак).¹⁰⁷ Неокласицизам се, према речима В. Микић, успоставља као „вид модернизма одређен било односом према прошлости, који шокира, и нападом на академске институције, било просветитељском ауром под којом се скрива уметник, једини способан да на стубовима прошлости изгради садашњост и будућност за све, било отвореним кореспондирањем са дневно-политичким ставовима“ (Микић 2007: 198–199). У том контексту, В. Микић проучава српску музику педесетих година 20. века, из угла специфичних културно-историјских околности дефинишући прецизније неокласицизам као „особени, маскирани модернизам“ (Микић 2007: 195).

У оквиру музичког стваралаштва које представља спектар различитих тенденција које се развијају паралелно, тешко се може говорити о утицају самоуправне културне политике на развој, јер то захтева познавање бројних чинилаца у креирању музичког дела (нпр. поетика композитора) и његовог окружења (нпр. продукција). Самоуправљање у култури може се, пре свега, повезати са институционализованом културом односно са практичним деловањем институција и појединаца у области

¹⁰⁷ Весна Микић истиче два кључна начина употребе модела из прошлости карактеристичне за неокласицизам – парафраза (дословно употреба већег сегмента, или читавог, већ постојаћег дела и његово уклапање у нови опус) и знатно упечатљиви поступак симулације који подразумева употребу неких, али не и свих, елемената дела аутора, школе, епохе, стила. Мирјана Веселиновић Хофман из позиције дефинисања постмодерне за поступак парафразе користи појам модел, симулације-узор, док за појам цитирања/позајмљива (по Мајеру, али не типичан за неокласицизам) користи појам узорак (Микић 2007: 197–198). Према² има М. Веселиновић-Хофман, узорак је препознати цитат, модел је цитат који се интерпретира тј. са којим се ради, а узор је модел за интерпретацију у којој тај модел није присутан (Веселиновић-Хофман 1997: 22–27).

уметности (нпр. утицај Удружења композитора или музичких уметника или конкретне музичке установе као што је београдска Опера).

Паралелно са елитном културом, у периоду југословенског социјализма (1945–1990) афирмише се аматеризам, који је био „важан чинилац у преобликовању традиционалног и обликовању новог културног живота“ тј. представљао је „'пут' да култура постане свеукупна пракса радника“ (Đukić-Dojčinović 1997: 95). У том периоду аматеризам је прошао кроз две фазе развоја. У првој (време агитпропа), имао је васпитно-образовни карактер и његова функција била је просвећивање „сиромашне, неписмене и духовно троме народне масе“, да би се у другој фази институционализације аматеризма¹⁰⁸ приписивала „корективна улога у односу на институционализам и професионализам у култури, који често нису кореспондирали са циљем културне политике да се 'аутентичне' културне вредности не само приближе радном човеку, већ да постану део његовог друштвеног бића“ (Đukić-Dojčinović 1997: 95). Према речима, В. Ђукић-Дојчиновић аматеризам је „као грана културно-уметничког стваралаштва“ био установљен као „друштвено пожељна форма културног стваралаштва и уметничког изражавања, те да се у смислу друштвеног односа према њему, није ни по чему разликовао од професионалног стваралаштва“ (Đukić-Dojčinović 1997: 97).

Заједно са елитном и аматерском културом, у југословенском друштву се од педесетих и шездесетих година 20. века интензивно стварају услови за ширење масовне/популарне културе, као што је ширење штампаних медија и развој радијске и телевизијске мреже. Под популарном или масовном културом подразумева се у општем смислу „медијска, потрошачка култура спектакла и забаве (филм, телевизија, рекламе, спотови, поп музика, штампа, спорт)“ (Šuvaković, 1995: 72). Термински спој „масовна култура“ присутан је у југословенском дискурсу, али је нејасно дефинисан, у смислу да ли се односи на вредносну категорију стављајући је „испод“ њој супротне елитне културе, затим да ли се односи на „масу“ као широк друштвени слој који користи и носилац је те културе или на то да се она шири и преноси помоћу масовних медија комуникација. Дифузија масовних медија и стварање медијске мреже били су предуслов за прихватање популарне/масовне културе: „Док је, махом градско, становништво с лакоћом, па чак и нестрпљењем, прихваћало све новије и новије

¹⁰⁸ Институционализовање аматеризма, В. Ђукић-Дојчиновић употребљава с намером да истакне да је „аматеризам био друштвено етаблирана вредност која је кроз културну политику и културну акцију у институцијама културе добијала друштвену валоризацију“ (Đukić-Dojčinović 1997: 98).

популарнокултурне садржаје, културни су идеолози, заједно с власти, популарну културу барем номинално прихватили као истовриједну и потребну услијед прокламиране демократизације културе“ (Buhin 2017: 223). А. Бухин истиче две „међусобно нерскидиве супротне позиције“ политичке улоге популарне културе, а то је да с једне стране, она може бити „корисна владајућој елити за дисеминацију идеолошки модифициранога садржаја“, ¹⁰⁹ док с друге стране „'маса' могу својим прихватањем или одбијањем одређених садржаја усмјеравати популарну културу према својим жељама и потребама“ (Buhin 2017: 224). Наиме, постојала је интенција да се смање културне и социјалне разлике између појединих друштвених група односно да се уједначе различити културни нивои у оквиру масовне културе, која је дубље истраживала пољска социолошкиња Антоњина Клоковска (Kloskwska 1985: 267–294) наводећи три могућа поступка: 1. уједначавање културе упрошћавањем, што значи да се за култивисање масовне публике уједначавање односи на прераду, упрошћавање или извесна скраћивања културно-уметничких производа високе културе како би публика могла да их прихвати без тешкоћа и напора. Кључ је у томе да се прерађују аутентична уметничка дела при чему се мање или више одступа од оригинала; 2. унутрашње уједначавање или „иманентна хомогенизација“ која подрзумева да одређено културно-уметничко дело садржи разноврсне одлике и карактеристике за које се везује или у којем се препознају разноврсни слојеви публике (нпр. *Горски вијенац* одушевљава многе књижевнике, филозофе, али и „обичне“ читаоце, јер једни воле његову филозофију, други метафоре, трећи садржај); 3. техничко или механичко уједначавање који се односи на техничку репродукцију културно-уметничких производа, при чему се механичка копија оригинала не може изједначити са правим обликом дела (нпр. Мона Лиза на привеску за кључеве). ¹¹⁰

Једна од нус појава масовних медија била је производња кича и шунда. Према мишљењу социолога културе Клемента Гринберга, кич је настао као последица индустријске револуције и у оквиру капиталистичког друштва као средство зараде и масовне, серијске производње лажних и привидно уметничких производа пласиран уместо праве уметности (Greenberg 1939). Кич није једноставна појава, она има у себи нешто заводљиво за људе који немају развијени културни и уметнички укус, а којима

¹⁰⁹ Као на пример популаризација високе културне уметности (посећеност позоришта, читање књижевних дела), што је 'запостављено' развојем медија који су нудили садржаје забавног карактера.

¹¹⁰ Уједначавање или хомогенизацију (производа и доживљеног подручја) као карактеристики масовне културе, уочио је почетком 20. века Р. Х. Таунер (Townner), а даље су појам проширили теоретичари, као на пример, Карл Манхајм, Двајт Макдоналд, Клемент Гринберг и др. Више о томе видети и у Илић, 1971: 225–292.

се нуде лоше копије иначе вредних дела или се везује за најдубље интимне потребе.¹¹¹ Оно што је опасно јесте противречна природа кича, јер „појачава све оно што иде у прилог *прометној* вредности производа доводећи у подређени положај њихову *употребну* и естетску вредност“ односно делује „паразитно на праву уметност“ и спречава или отежава њен развој (Plić, 1971: 277–278). Како би се обезбедила већа зарада подилазило се неукусу у виду забавне, лаке штампе, новокомпоноване музике, јефтине филмске комедије, порнографије и слично. Тај простор формирао се педесетих и развој „забавног садржаја“ 'експлодирао' је шездесетих, да би био 'заустављен' законским мерама почетком седамдесетих година.

Демократизација културе омогућила је плурализам у пракси односно истовремено присуство елитне, аматерске и масовне културе. Државни естаблишмент претендовао је ка елитној култури као култури угледања, институционализовао је аматеризам који се идејно најближе уклапао у социјалистичко самоуправљање, али је и „пратио“ масовну/популарну културу. Другим речима, политичко-економске могућности диктирала су културна кретања, те се и свака од поменутих култура развијала у односу на те могућности. У том смилу, масовна култура успевала је да се развија и шири захваљујући токовима тржишта, док су аматерска и висока култура биле зависне од средстава која су им додељивана. Следствено томе, висока култура и уметност је „испуштена“ из културне политике државе као последица економских промена и промене пропаганде државног естаблишмента, те је била принуђена да се од осамдесетих година „сналази“ у културном простору. То се нарочито односи на театарску уметност, па између осталог и на оперу, за разлику од телевизије, радија, филма и других облика забаве који су били на неупоредиво бољим економским позицијама.

3. Однос субјекта и простора

Теоријско-методолошки оквир овог рада, као што је раније речено, подразумева увођење појмова субјекта и простора ради анализе и интерпретирања односа социјалистичког човека и елитне културе. Општи оквир за разматрање односа субјекта и простора треба разумети и кроз проблем који доноси сама епоха модерности и

¹¹¹ Прецизна дефиниција кича је немогућа, јер је кич „један амбивалентан и контроверзан антрополошки, метафизички, историјски, филозофски, естетички, социолошки и психолошки феномен“ (Božilović 2006: 57).

индустријског развоја што је утицало на квалитативне промене у процесу рада и начина живота југословенског друштва. Масовна производња не само робе, већ и културе (масовна култура) и комуникационих мрежа (масовни медији), утицала је на развој парадоксалне дихотомије: појединац као субјект се еманципује, али се и развија масовно друштво које тежи унификацији и потискивању појединца као субјекта.¹¹² Југословенско самоуправно друштво било је амбивалентно настројено према појединцу, односно, стварало је простор који еманципује појединца, али од којег се очекује да ради, ствара и одлучује у име и корист колектива. Наиме, пропагирала се тежња ка стварању простора који омогућава избор различитих облика активности и ангажовања у задовољавању различитих потреба, интереса и циљева, у којем ће појединац активно учествовати као њен конзумент, ставралац и управљач. Аспирација да се направи социјалистички човек као свестрана, активна личност изискивала је и потребу за формирање простора у којем ће социјалистички човек осећати своју адекватност и простор адекватан појединцу. Дакле, стварање простора у којем би социјалистички човек био активни субјект и творац своје „властите судбине“ и „судбине друштва“. У том смислу, а у контексту овог рада, а у области културе, разматра се простор елитне културе, културе аматеризма, масовне тј. популарне културе и контракултуре (тзв. кич и шунд) – у којем субјект и простор (не)остварују своју међусобну неадекватност. С тим у вези, намеће се и већ разматрано питање приближавања културе човеку и човека култури, на које је одговор остао амбивалентан. Међутим, ако се култура схвати као простор у којем социјалистички човек треба да делује, ствара и одлучује, то не значи да је култура прелазна форма, која тежи да од непросвећеног човека дође до просвећеног (који има аспирацију ка високој култури), већ да он има могућност да сам утиче на обликовање простора у којем има извесну моћ критичког мишљења и који ће му бити адекватан. Другим речима, постојали су извесни поступци који су ишли ка томе да се произведе однос адекватности, али то нужно није био прави начин и прелазна степеница ка просвећеном човеку који развија сопствени критички суд и који може да ужива у плодовима високе културе, већ је имало своје нус појаве које су карактеристичне за време после деведесетих година 20. века (кич и шунд). Пример таквог покушаја у којој ће створити адекватан простор за радника, социјалистичког човека тј. адекватног субјекта, био је

¹¹² У СФРЈ постојала је институционализована слобода у сфери уметности и науке, док су масовни медији били строже контролисани (Golubović 1999: 67).

Конгрес културне акције у Крагујевцу који је тежио ка томе да се „ограничи“, ако не и „очисти“ деловање псеудо-култура.

Учешће радника у култури било је тема саветовања Синдиката на нивоу република и савеза са циљем да се сазна који су то услови неопходни да би се усагласили индивидуални и колективни интереси, потребе и циљеви како би радник учествовао у културном животу друштва. Такође, да би дошло до сарадње појединца и колектива неопходно је да општи циљ буде формулисан тако да обухвата минимум заједничких интереса свих чланова друштва, а међу којима се негује солидарност.¹¹³ У социјалистичкој самоуправној Југославији идеја је била да се кроз хуманистичко схватање друштва где је на првом месту човек („човек је мера свих ствари“ Маркс) формира таква заједница у којој ће се индивидуе слободно удруживати („асоцијација слободних произвођача“) и имати једнаке могућности да остваре своје потенцијале и потребе. У вези с тим и културна политика сводила се на потребу социјалистичког човека за „хуманистичком“ културом „која ће стварати слободног, свесног, самоодређујућег субјекта, и која ће бити демократска тј. која ће омогућити најкраћим путем да сви – дословно сви чланови друштва постану такви субјекти“ (Razgovor u redakciji 1970: 106). Такво друштво не формира се по аутоматизму, већ усклађивање индивидуалних и колективних интереса, потреба, циљева подразумева и одређен облик друштвене контроле. У југословенском друштву то је подразумевало нешто између репресивне и аутономне контроле односно постојале су правне норме и закони у регулисању односа између појединаца, а истовремено се позивало и на самосвест и самоконтролу индивидуа.¹¹⁴ Ако овакву поставку пребацимо на област културе као специфичан оквир деловања индивидуе и друштва, онда је неопходно установити чему индивидуа треба да се прилагоди да би разумео да ли је његова позиција адекватна или неадекватна. У том смислу неопходно је разумети културни систем који га окружује, друштвене циљеве ка којима се тежи и какав је однос тих општих циљева са потребама и интересима индивидуа.

¹¹³ Загорка Голубовић издваја три врсте друштвеног понашања у зависности од тога каква је однос између појединца и заједнице. Тоталитаристички систем појединац је подређен друштву (однос делова и целине), те су принцип сарадње и солидарности одрживи преко притиска, а не произлазе из потреба и интереса самих учесника. Насупрот тоталитаризму, либералистичко схватање односа индивидуе и друштва, као полазну тачку узима слободу индивидуе. Лични интерес је изнад друштвеног, па је солидарност замењена конкурентском борбом и безобзирношћу. Хуманистички схваћена друштвена заједница, као дијалектичка негација и тоталитаризма и индивидуализма, полази од слободе људске личности на основу које се дефинише таква друштвена заједница у којој друштвеност и организованост неће гушити индивидуалност, већ ће бити основа за развијање индивидуалних потенцијала свих чланова друштва. (Golubović 1971: 335 и Голубовић, 1991).

¹¹⁴ О репресивној и аутономној контроли видети Golubović 1971: 337–342.

3.1. Елитна култура као адекватан простор: Опера/опера

Југословенски државни естаблишмент је као референтни облик и пожељни оквир креирања културног живота, узимао елитну културу као „праву“, „аутентичну“, „културу угледања“. С обзиром на тадашњи образовни и културни ниво становништва, било је неопходно створити услове у којима ће појединац, радник, имати могућност да ствара, конзумира и управља развојем ове врсте културе. Подизањем образовног нивоа и децентрализацијом (елитне) културе, стварани су услови и простор за конзумирање друштвено „пожељне“ културе и уметности. После Другог светског рата, југословенска власт планирање у култури усмеравала је ка укидању неписмености и подизању општег образовног и културног нивоа становништва, чинећи то да се недовољно образованом народу учине доступним сви видови културе и тиме премости јаз између елитне културе и масе (Doknić 2013: 318). Међутим, гостовања значајних уметника, културних стваралаца у фабричким салама био је „трагикомичан јер није донео добро ни становништву, ни извођачима. Државна власт је настојала да учини хуман гест, али је из наивне намере понижавала и једне и друге. Полуобразованом становништву били су потребни писменост и постепеност, дуготрајан и свеобухватан процес постепеног укључивања у културна дешавања. Врхунски уметници и маса били су утерани у дешавања која нису изабрали. Такав начин 'усређивања' је брзо показао своју несврсисходност, па је напуштен“ (Doknić 2013: 318–319).

Самоуправљање као „колективни“ модел управљања и Опера као врховна елитна институција представљају контрадикцију или дискрепанцу између идеје и праксе. Међутим, пре тога, неопходно је осврнути се на историјски наслеђено схватање опере као оличење високе културе, занемарујући чињеницу да постоји разлика између опере као жанра и Опере као институције, што се може закључити и у оквиру југословенске културне праксе.

Опера се кроз историју мењала и развијала на различите начине, као и њена публика. Првобитно су то биле приватне, аристократске дворске забаве, па затим шире јавне манифестације (нпр. на свадбама војвода) и на крају комерцијалне представе за које су се куповале карте.¹¹⁵ До 19. века опера је успостављена као широко доступан облик популарне забаве, коју су конзумирали људи свих друштвених слојева. Међутим, урбанизација становништва, пораст буржоаске класе довели су до потребе за

¹¹⁵ Прва музичка институција која је отворила врата широј јавности (публици која плаћа карту) била је оперска кућа *Театар Сан Касино* у Венецији 1673. године (Taruskin 2010: 12).

јавним испољавањем друштвеног положаја, те је присуство на концертима, представама био начин тј. средство да се покаже статус. У том смислу, до краја 19. века појавила се разлика између преференција за забаву различитих друштвених слојева што је резултирало поделом између уметничке/класичне и популарне музике (иако није била изражена баш тим терминима у том периоду) која је обележила већи део 20. века.¹¹⁶

Из те „поделе“ није била изузета ни опера. Њен статус као жанра у музици и друштву драстично се мењао у првој тј. другој половини 19. века. У односу на „чисту“ инструменталну музику, опера је губила свој „естетски престиж“. Разлози за то су сложени, али јединим делом имају везе са променом естетског погледа: опера се као позоришни догађај ослањала на перформанс/извођење више него други жанрови, па се стога сматрало да нема „суштину“. Касније, идеја *Gesamtkunstwerk*-а, објављивање либрета као самосталних књижевних дела и развој идеје *Literaturoper* (композитор користи постојећи књижевни текст) били су једни од начина да се опери да нови престиж и покушај да се изнова „удостоје немужички аспекти дела“. Кључан разлог за промене „естетског статуса“ опере, Р. Паркер види у самој „оперској индустрији“ – опера је била обележена својим средствима производње које је било тешко одвојити од самог жанра (Parker 2001: 87–89).¹¹⁷ Наиме, оперу су подстицале институције у којима су уграђени односи моћи и друштвене хијерархије, а њен систем „производње“ зависио је од економских околности, расположивости ансамбла и др. С тим у вези, развијао се посебан однос према продукцији опера у зависности од организације и могућности оперских кућа. Значајна промена за развој оперских кућа била је промена економске основе према којој су функционисале институције – од некадашњих „дворских“ опера у контексту 17. и 18. века (контрола и финансије владајуће аристократије) до „мешовите“ економије који се ослањао на подршку јавности, кључну улогу добио је импресарио који је организовао сезоне, ангажовао певаче, композиторе и примао одређене субвенције од власника позоришта, али и уз могућност сопственог финансијског ризика: „Ако се опера схвати као 'индустрија', онда је предузетничка енергија долазила од ових пословних људи“ (Parker 2001: 92).¹¹⁸ У Италији се развила пракса репертоарске опере, током педесетих година 19. века, у којем су доминантну улогу имали солисти који би потписивали уговор на основу свог портфолиа од

¹¹⁶ Више о томе у Eliss 2001: 343–370.

¹¹⁷ Више о оперској индустрији видети у: Parker 2001: 87–117.

¹¹⁸ Многи импресарији су изгубили своје богатство, јер је традиционалну вишекласну, аристократску публику заменила богата буржуазија са различитим укусима и захтевима (Ellis 2001: 352)

двадесетак научених улога, што је резултирало регресијом у формирању репертоара. Певачи нису учили улоге које им не би обезбедиле посао, а за импресарија је било мало подстицаја да експериментише, јер би то значило да запошљава нове певаче за одређену сезону. Политика репертоарске опере била је да се одабиром појединих дела обезбеди профитабилност ослањајући се на систем „оперских звезда“. Тако се основни репертоар развијао у оквирима, пре свега, Вердијевих опера и одабраних дела Доницетија, Маснеа, Бизеа, Гуноа, Росинија и Белинија (Ellis 2001: 352–353). У Француској је ситуација била другачија, због релативно стабилног састава оперског ансамбла, али и због тога што је *велика опера* своју форму црпела из различитих елемената (плес, музика и драма), водећу улогу имали су позоришни редитељи, а не певачи, чија је прерогатива ишла до те мере да се значајно мења карактер дела (Ellis 2001: 353).

За статус опере као жанра у друштву, који је као што је речено, био од свог почетка на клацкалицы између забаве масе и културе групе, прелеомна тачка била је институционализација опере као елитне културе током 19. века. Другим речима, од некадашњег популарног жанра, ишло се ка томе да се опера направи непопуларном, тако што ће се изместити из свакодневног света популарне забаве и припадати простору који је обележен елитистичким настојањима одређене друштвене групе. Тако је, на пример, у Њујорку у периоду од 1825. до 1850. развијана стратегија која би одвојила оперу од свакодневног света популарне забаве: опера се „физички“ одваја од позоришта успостављањем посебне зграде за њено извођење, установљава се специфичан кодекс понашања и облачења и, на крају, инсистира се на извођењу дела на оригиналном језику (McConachie према Storey 2003: 33–34). „Померање“ опере у елитну категорију уметности није само питање организационог успеха, већ подразумева и одређен начин конзумирања дела тзв. „естетски укус“ (Бурдије).¹¹⁹ Наиме, у редефинисању опере као уметности за коју се заступа став да је неопходно одређено образовање појединца/публике како би се разумело дело, заправо је „прикладан/згодан“ начин да се опера учврсти као „власништво“ елите. Међутим, током 20. века ² друштво погођено ратним стањем, разарањем и редефинисањем позиција моћи ² како на глобалном нивоу тако и на локалном, утицало је и на дешавања у култури, а онда и на оперске куће. Као што је раније речено, оперска продукција условљена је економским околностима, а то што су ратним ситуацијама погођене све

¹¹⁹ Више о томе: Burdije 2008: 155–177.

друштвене класе, учинило је да се и ова уметност, која захтева велика финансијска средства, окрене поново ка маси. Током друге половине 20. века ишло се ка трансформацији опере из културе неколицине у забаву у којој уживају многи. Томе је допринео развој медија у виду снимања и емитовање опере чинећи је доступном у кућним условима, као и присутност фрагментата оперских дела кроз медијске садржаје, на пример, у телевизијским рекламама. Приступачност опере требало је да обезбеди и појава „титлова“ у оперским кућама (крајем осамдесетих и деведесетих година прошлог века). Данас је опера културна пракса која се схвата и као забава и као уметност, те се може артикулисати за различита задовољства и различите друштвене сврхе. Другим речима, ако желимо да дефинишемо оперу као уметност или као забаву онда треба имати у виду ко је конзумира и у ком контексту. То је показала пракса 19. и 20. века. Међутим, оно што је остало и даље присутно, без обзира што је данас опера саставни део јавне културе, јесте друштвена искључивост, иста она због које је опера први пут и институционализована као висока култура, а то је – опера у оперској кући (Storey 2001: 45).

Развој опере међу југословенским народима био је условљен извесним околностима под којима се кретала њихова друштвено-политичка историја (Ђурић-Клајн 1956: 104). Хронолошки посматрано прве назнаке оперског стваралаштва везују се за дубровачку уметност с почетка 17. века, затим за Љубљану и Загреб током 19. века, па тек онда за Београд. Слично западноевропској пракси, опера је првобитно била доступна уском кругу људи – као „дворска опера“, а оснивањем првих јавних позоришта постаје доступна широј (грађанској) публици. Први покушаји извођења оперских представа у Београду везују се за период од 1882. до 1914. године на сцени, пре свега, драмског Народног позоришта. Изведена дела, не тако високог уметничког квалитета, ипак су изазвала код публике интересовање за жанр опере, али и иницијативу водећих музичких личности да формирају оперску кућу. За разлику од светске оперске праксе која је, као што је раније поменуто, оперу изместила у посебну зграду, у Београду (а тако је било и у Загребу, Љубљани, касније Сарајеву, Новом Саду и Скопљу) је основана Опера као један организациони сектор унутар Народног позоришта 1920. године који има скоро професионални ансамбл (солисте, оперски хор и оркестар), руководство и финансије.¹²⁰ „Узлет“ у репертоарском и извођачком смислу прекинуо је Други светски рат, те се може рећи да је „друго рођење“ београдске

¹²⁰ Овде се треба сетити да су после Другог светског рата били неуспешни покушаји да се Опера усели у своју зграду. И данас је „жива“ та идеја, али само међу њеним уметницима.

Опере било доласком маестра Оскара Данона на место директора 1944/45, који је морао скоро све испочетка: да формира ансамбле, организује и активира рад у Опери, да обнови стари и постави нови репертоар, односно, да креира репертоарску политику сходно могућностима ансамбла (Драгутиновић 1968: 107–108). О. Данон располагао је извесним организационим умећем и познавањем оперске литературе што му је омогућило да формира ансамбл чији су чланови изврсни солисти, хорски и оркестарски музичари, заједно са редитељским, сценографским и костимографским решењима који су обличили оперску извођачку праксу у Београду. Тимски рад у ансамблу предвођен ауторитативном личношћу диригента, донео је Опери одређену репутацију на иностраним оперским сценама.

Међутим, политика вођења „једног човека“ или хијерархијски распоређене позиције унутар ансамбла/куће, са дефинисаним задацима и обавезама у служби уметности (опере као жанра), постало је латентно присутно у деловањима неких појединаца, у моменту уласка самоуправљања као организационог модела одлучивања.

У релацији самоуправљање – Опера/опера поставља се питање да ли је самоуправљање било израз радничке власти или управљање радницима у култури, као и то да ли је опера непоправљиво елитна уметност или стожер нове уметности социјализма? У том смислу, а са горе наведеним, треба осмислити Опери као институцију која се поставља у друштву као елитна, догађај² за повлашћене, и унутар које појединци деле став о посебности елитне уметности. С тим у вези, поставља се и питање на који начин је било могуће „помирити“ однос појединца и колектива (субјект-простор), ако се унутар институције лични интерес постављао изнад заједничког, што је условљено већ самим жанром (солиста-ансамбл) и његовом историјском и културолошком позицијом у друштву (нпр. „култ“ примадоне). Такође, од солиста, као субјекта-уметника у култури, тражило се да буду не само образован, талентовани и сл. већ и еманципован, заинтересован да учествују у пословању институције, док је између осталог, постојала латентна хијерахија, али без ауторитета. Када је реч о жанру, о опери, у периоду самоуправног социјализма учинили су се напори ка приближавању елитне уметности народу, као што је оснивање Позоришне комуне (1968) као асоцијације удруженог рада, постављени су циљеви повезивања привредних и непривредних делатности тј. привредних предузећа и установа културе, успостављена је сарадња са Музичком омладином и организована су гостовања по градовима широм Србије. Међутим, у пракси опера коју је требало приближити народу, ревидирана је за потребе извођења у појединим градовима, што због

недостатака услова, али и званичног става културних званичника о идеји „просвећивања“ народа тј. „некултивисане публике“, о чему је било речи раније.

3.2. „Реакција“ субјекта у простору елитне културе

У случају да се појединац-субјект не може прилагодити тј. осећа се неадекватним у ономе што му се нуди као елитна култура, јер не поседује могућности да је разуме, то га доводи у такав однос да је он просто материјал, радна снага (тако су свој положај описивали радници у привреди), онда та неадекватност може бити иницијална каписла за револуционарну акцију како би се променили сами услови и (сопствено) поимање положаја радника (нпр. не захтева се професионализам). Аматеризам се може схватити као друштвено пожељна алтернатива елитне културе, која одговара принципима самоуправног система и идеји о активном, свестраном социјалистичком раднику/субјекту.

Дакле, у складу са тадашњим самоуправним системом, појединци/радници су имали могућност да „слободно“ изаберу вредности и изграде аутономни оквир оријентације што доводи (или не) до сагласности између друштвених и индивидуалних интереса и вредности. Међутим, постоји и другачија врста неадекватности коју осећа индивидуа услед личне несигурности и комплекса инфериорности због чега не успева да успостави однос са околином. У тадашњем савременом друштву, у којем средства масовних комуникација играју све значајнију улогу, отвара се простор за другу врсту адекватности. У питању је релациони простор као што су кич и шунд који су резултат партикуларне констелације друштвених односа, место сусрета и заједничких преплитања интереса појединаца и друштва. Другим речима, масовна култура нуди простор који је динамичан, отворен и карактеришу га вишеструки идентитети те је зато и потенцијално конфликтан. У том смислу, кич и шунд су са једне стране бли осуђивани, законски регулисани, али и не „избрисани“ као непожељан.

Културолог М. Илић указивао је на феномен не-публике који је био изазов тадашњој култури. Не-публика односи се на један део грађана који су се личном апатијом и ограниченошћом искључили из културе, док су други одбачени из техничких или економских разлога. Флексибилност једне културе огледа се управо у томе на који начин и којим темпом превазилази феномен не-публике. (према Павловић 1980: 24–25). М. Илић сматра да је културна политика „кратковидна“ у том смислу што

су за њу значајне „само оне мере које се предузимају, али не и мере које су требале да се учине, јер за њих се чекају средства или услови“. То је, према М. Итћу, заблуда која може бити фатална за поједине области културне политике, **с обзиром на чињеницу да је и** „некултура кумулативна, **и** она се нагомилава“, те тако он истиче:

Не може се запостављати јавна хигијена или улагање у описмењавање грађана под изговором да ћемо то учинити касније, кад буде више средстава. Касније се средства могу повећавати – али она неће повећати ефекат у истој мери у којој су се повећала, јер се у међувремену и некултура репродуковала. Некултура се умножава брже од културе, неки кажу 'брзином кариокинезе' (према Павловић 1980: 26).

Умножавању не-културе посебно доприноси негативно деловање тржишта, које, поред тога што може да омогући промет „правих вредности“, може да их замени „лажним вредностима, сурогатима, кичом и шундом – само ако су на тржишту 'тражени', ако 'иду'“ (према Павловић 1980: 27). Другим речима, тржиште може и најидеалније вредности да прода по сниженим ценама, јер су новац и тржиште „основни фермент себичности, подмитљивости и покварености – који се увлаче у стваралаштво и негирају му најамбициозније и највредније смислове“ (према Павловић 1980:27). Такође, тржиште ствара „кич-субјекта“, јер лажне вредности везује за најинтимније људске потребе (потребе за љубављу, храном, дружењем, забавом) односно „врши замену потреба, настаје регресија вредности или успон невредности“ (према Павловић 1980: 27). Некултивисани дух и нееманиципована чула, људи без осећаја критичности први су на удару кича који је „нарцисоидан и не дозвољава друге алтернативе“ (према Павловић 1980: 28). У југословенском друштву постојала је и заблуда да ће се доћи до праве културе „ако су њена средства и путеви замишљени преко кича и шунда“.¹²¹

Према речима Стевана Мајсторовића било је неопходно да се друштво „ухвати у коштац са кичом, мора да обухвати све његове врсте“ од оних кич елемената („анђеличићи у излогу“, „рамови са цветићима“) до „опаснијег политичког кича“ (кичерски говор, фразе којима замагљују чињенице, кичерско понашање) и „моралног

¹²¹ Перифиднији изговор појединих издавачких кућа и других посредника био да издају и шире шунд како би стекли средства помоћу којих би могли да финансирају издавање тзв. праве културе. Илузорно је говорити да ће се коришћењем кича и шунда развити аутентичне, праве културне потребе које би подстицала стварање нових и виших потреба за стваралаштвом, већ се тиме пре одржавају лажне потребе. (према Павловић 1980: 28).

кича“ („систем 'дај-дам', ја теби ово – ти мени ово, ја тебе на пиће – ти мени телефоном средиш ствар“) (према Павловић 1980: 53). Средином осамдесетих година 20. века, ЦК СКЈ настојао је да актуелизује тада тешко ухватљиву, нову појаву на политичкој сцени, а то је присуство малограђанске свести и понашања. У области политике та свест се доводила у везу са „ситном буржоазијом“ и бирократијом, а у области културе са масовном производњом. Масовна култура, разграната мрежа производње и комуникације кича и шунда у основи је и саме малограђанске свести као деструкције сваког правог индивидуализма и критичког духа: „Роба лаке индустрије, та производња за масовну забаву, а с њом и малограђанска свест, као да су једине робе које имају широку проходност и за ту врсту неопходну конкурентност на јединственом југословенском тржишту“ (Петровић 1984). За носиоца такве малограђанске свести, карактеристична су следећа обележја малограђанина: „егоизам, склоност ка удварању моћницима, показивање безобзирности према немоћнима, недостатак храбрости, презир према људским вредностима...“ (Милош Буквић, према Ђурић 1984).

У простору масовне културе, нарцизам постаје структура која инструментализује „хармоничан однос“ између индивидуе и колектива тј. друштва. Кич-субјект настаје као трансгресија културе, а не као усаглашеност са културом. Ситуација у којој се производи осећај адекватности, не даје за резултат субјект који ће се усагласити са простором, адаптирати у њему, већ је последица такве адаптације сумња да је нешто реално камуфлирано, да је субјект обманут нечим што стоји иза те артефицијалне адекватности. Другим речима, у питању је немогућност субјекта да препозна свој прави однос према видљивом свету, те он заузима позицију која му је наложена.

Сукоб субјекта и простора не произлази само зато што се субјект осећа неадекватним већ и зато што сам простор не испуњава услове како би се субјект осетио адекватним. Другим речима, није „грешка“ само у томе што појединац не може да се прилагоди, већ је неопходно и начинити простор који ће „служити“ човеку и његовим потребама и на тај начин створити адекватног субјекта. У простору елитне културе као формату у којем ће се субјект осетити адекватним, било је неопходно изградити културне навике и одговарајућу тражњу, а онда и такве субјекте који ће бити способни да одлучују о даљем развоју културе. Појава контракултуре, према речима Ј. М. Јингера, јавља се онда када су неки појединци или друштвене групе у одређеној средини и околностима спречени да остваре њима важан циљ или жељу (фрустрација), односно када у њиховом систему вредности настане поремећај (конфузија вредности).

Према речима М. Илића, поремећај вредности настаје тако што се „потцењују праве или аутентичне вредности, а на њихово место се у скали вредности стављају вредности нижег ранга, нпр. уместо рада више се цени физичка лепота, уместо сарадње и алтруизма – себичност итд“ (Ilić, 1971: 272).

3.3. Хетерогеност друштва као узрок измицања модела „праве културе“

Самоуправљање је био свеобухватни систем управљања који се заснивао на праву и обавези сваког радног човека да активно учествује у развоју друштва. У периоду самоуправљања, култура је била и циљ и средство, кроз њу је било неопходно изградити напредно друштво и самоуправљачку свест, а истовремено било је потребно да постоји друштвена и културна свест како би се изградило самоуправљање у култури. Владајућа идеологија дозвољавала је плурализам у култури, али је преферирала елитну културу.

Однос између културе и државе сагледава се у идејном концепту културне политике одређене као самоуправни социјалистички модел који води ка демократизацији културе. У почетку, до 1953. године, демократизација је подрзумевала да се култура, везана за традиционалне институције у градовима, ширила ка селима пласирајући „просветитељско-догматски модел елитне културе“. Усвајањем и применом теоријског самоуправљања на пољу културе, владајућа политичка и културна елита и даље је заступала елитну културу, али се у том периоду афирмише и „самоуправна култура рада“ и аматеризам. Поред тога, демократизација културе подразумевала је и изједначавање културе са другим сферама друштва, с тим у вези било је неопходно решити њену друштвену функцију и финансијску потпору.

После периода агитпропа, тежило се ка томе да култура буде неодвојива од удруженог рада, а то је значило и да се тежиште финансирања културе помера ка ванбуџетским средствима. У том процесу било је важно развити самоуправни механизам у којем ће већи утицај имати радни људи из привреде и радници у култури. Суштински, стварани су услови у којима ће се елитна култура ширити ка свим слојевима друштва како би довела до укидања разлика између њих. Међутим, култура зависи од фундаменталних односа унутар друштва, а како је друштво хетерогена и динамична средина, она обухвата и различите културне потребе. Знатан број културних установа и медија сведоче о потреби да се негују и развију разноврсне

културне навике. У подизању нивоа образовања и културе становништва, поред школа, велики значај имало је издаваштво и библиотекарство у доступности књиге, раднички и народни универзитети у могућности образовања одраслих или развој мрежа домова културе за прве сусрете становништва са културалним садржајима. Међутим, разграната културна инфраструктура захтевала је и јасан финансијски и дугорочан план, али је у изостанку средстава сужена и њена делатност, а понегде и измењена њена функција. Примера ради, домови културе који су првобитно била места културно-образовног и уметничког рада, постали су канали за ширење новокомпоноване музике. О томе колико су финансијска средства утицала на развој и „одржавање“ разгранате културне мреже сведоче и подаци о стагнацији и урушавању културно-просветних делатности, за разлику од уметничко-забавне делатности, попут кинематографије или радио-телевизијске дифузне мреже.

Финансијски приоритети по питању одабира културних делатности, као и начин финансирања и износ буџетских средстава за поједине уметничке форме, зависили су од политичко-економског развоја државе и идејне оријентације владајуће политичке елите. Могућност да друштво усмерава културни развој путем самоуправног одлучивања и договарања (удружени рад) организован је кроз институцију СИЗ-а, чије су могућности остале неискоришћене, а процедуре неадекватне. Другим речима, ни једна страна Скупштине СИЗ-а – веће корисника и веће давалаца услуга – нису променила начин на који се средства сливају и усмеравају на одређене делатности, јер је свака културна институција у концепт самоуправног договарања увела питање валоризације рада, пре свега, свака у корист своје институције.

Однос између југословенског самоуправног система у привреди и имплементирања самоуправног система у култури били су временски некохерентни. У разматрању односа између културног живота и социјалистичког човека, у овом раду, посебно је било значајно сагледати на који начин образовање утиче на формирање свестрано развијене личности, која ће моћи да на себе прими улогу активног учесника у грађењу и успону социјалистичког друштва. Образовни системи којима се тежило (примера ради, модел усмереног образовања), имплементирани су са намером да се њима обухвати читаво социјалистичко друштво, и да се тиме спроведу мере, на основу којих ће се, уздизањем, па и уједначавањем нивоа образованости, ублажити или потпуно укинати класне разлике и хетерогености унутар њега. Вредно је помена да се у овим настојањима препознаје узрочно-последична веза између образовног нивоа и проблема незапослености, али и (за предмет овог рада посебно важан) однос

образованости и домета културног живота личности, у којем се као дискриминаторни фактор препознаје проблем нижег ступња образованости.

Ради успостављања далекосежније хомогености унутар друштва, али и његовог даљег развоја, неопходно је било створити услове у којима је могућа вертикална покретљивост појединца, који ће, стицањем професионалних квалификација, стећи могућност да утиче на даљи ток стручних делатности. Последица ових настојања је успон социјалистичког друштва, али и издвајање посебне класе, тзв. „интелигенције“, која ће, последично, довести до појаве бирократизма и технократизма. Демократизација свих односа у друштву, која је једна од најзначајнијих одлика самоуправног система, у спрези с већ поменутих „растом интелигенције“, у својим крајњим испоставама, односно, у самоуправним телима, производи колизију између тзв. „струке“ и „не-струке“. У установама културе, примећује још једно могуће изходноште овог проблема, које се огледа у томе да се, у успостављању везе између културне мисије и пословне политике, од „уметника-радника“ очекује да постигне завидан ниво уметничких, али и пословно-организационих способности, које често сежу ван образовних компетенција дотичног појединца, а ремеће ток његовог уметничког развоја.

За разумевање позиције појмова субјекта и простора, који су у теоријско-методолошком појмовном оквиру значајни за овај рад, неопходно је истаћи да је субјекту (субјект-уметник, субјект-радник у привреди и субјект-радник у култури) у пољу културе која се неговала у социјалистичком друштву, понуђен плуралистички разумевање простор. У овом раду, уважена су гледишта креатора културне политике у СФРЈ **седамдесетих и осамдесетих година 20. века**, те **су**, као „простори“ стварања и делања социјалистичког човека, мапирани „простори“ елитне културе, аматеризма, масовне културе, кича и шунда.

Симултано постојање различитих модалитета простора који се нуде субјекту анализирани су у смислу позиције коју заузимају спрам елитне културе, која је означена као „култура угледања“, односно, као референтно тело спрам којег ће бити мерени успеси културних делатности у друштву. Ипак, у друштву које пролази кроз процесе модернизације и индустријализације, и које самим тим апсорбује тенденције потрошачког друштва, неминовно је да ће доћи до успона масовне културе, која, у својим крајњим инстанцама, производи и нус-појаве као што су контракултура, кич и шунд, које су дијаметрални опонент високих домета, али и репресивних елемената елитне културе.

У креирању културне политике, дихотомија између елитне и масовне културе рефлектовала се на схватње и креирање модела „праве културе“, у чему је елитна култура однела превагу, односно, југословенско друштво се ипак усмерило ка тежњи да се појединац еманципује, уз паралелно настојање да се понуђена (елитна) култура децентрализује и дисеминира ка друштву уз минимум трвења. Оваквим усмеравањем односа према појединцу-субјекту, отвара се и питање односа субјекта и простора (културе) који му је понуђен. Уочава се да се не може успоставити међусобна адекватност између субјекта и простора, а посебно упадљив аргумент за овакво запажање представља појава аматеризма, не-публике, као и пролиферација феномена контракултуре, односно, кича и шунда. С обзиром на то да Опера/опера представља ужи контекст појма простора, неопходно је истаћи да она представља оличење високе културе, чиме се изостајање односа адекватности између субјекта и простора (појединца и елитне културе) пресликава и у степену ниже – у релацијама између Опере/опере и њених подразумеваних субјеката.

Захтевајући култивисаног и еманципованог реципијента, делатника и ствараоца, Опера/опера представља простор са специфичним очекивањима постављеним спрам својих субјекта. У првом реду, ови захтеви се односе на стварање културних навика, а потом и на обликовање и спровођење културне праксе којом би се статус опере као жанра и Опере као институције афирмисао, чиме се продубљивало питање које је сезало до самооправданости њене иманентне концепције и значаја у односу на потребе социјалистичког друштва.

IV СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ОПЕРА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (1970–1990)

У поставци студије случаја, полази се од простора који је уоквирен самоуправљањем у култури у којем се крећу три врсте субјекта: субјект-радник у привреди, субјект-радник у култури и субјект-уметник. На тој платформи, даља анализа упућује на конкретну временско-просторну оријентацију – институцију културе/Опера Народног позоришта у Београду у периоду од 1970–1990, у којој наведена три субјекта радници, ствараоци, конзументи, и доносиоци одлука, одлучују у складу са принципима самоуправљања.

Основна истраживачка питања усмерена су на преиспитивање интеракције идеолошко-политичких и друштвено-економских образаца објашњених у првом делу рада, а везани су за позориште, односно београдску Опери. Анализом њених елемената – организационе и репертоарске политике, а у којима учествују сви запослени, открива се друштвени контекст који утиче на физиономију и функционисање како у институцији тако и изван ње.

Истраживачка питања су:

-Како изгледа појмовни оквир којим је могуће оперисати у разматрању назначених тема у оквиру тезе?

-Који су значајни елементи контекста социјалистичког самоуправљања и како се они имплементирају у поље културе?

-Које односе и појмове треба дефинисати да би се објаснили жељени циљеви и објективне последице културне политике? (субјект и простор)

-Како се запажени односи могу користити за даље разумевање Опере као радне организације и уметничке институције?

-Који чиниоци утичу на репертоар као рефлективно поље и исходиште-производ?

Позориште, као институција сагледава се као ужи простор који је подређен појму простора самоуправљања у култури, аналогно односу субјект-простор постављеног у првом делу рада. Овде се истражују односи између њих, односно конкретне и латентне релације између кључних актера културе и позоришне стварности. Даљим сужавањем модела простора и субјекта, у другом делу студије

случаја, простор је уоквирен институцијом/Опером, а истражује се њена релација са субјектима који учествују у њеном раду. Циљ ове студије случаја јесте да прикаже и објасни различите моделе простора и субјекта и њихове релационе односе, са акцентом на питање односа адекватности (или не) субјеката у простору уметности, пословања институције, и шире гледано – југословенског самоуправног друштва. Као кључни „производ“ процеса који се успоставља у односу субјект-простор јесте репертоар, који, аналогно производу у привреди, уоквирује још ужи простор у којем се рефлектује модел простор-субјект.

1. Позориште као радна организација и уметничка институција (1970–1990)

Култура и образовање били су кључни аспекти у креирању југословенског самоуправног друштва односно у изградњи самоуправног система у којем сваки појединац има право и могућност да одлучује о политичком, економском и културном развоју друштва. У том смислу, било је неопходно развити свест о новом социјалистичком човеку који ће бити свестрана стваралачка личност и осећати се адекватним да одлучује, како би задовољио сопствене потребе и жеље, а које ће бити у складу с колективним интересима и општим просперитетом друштва.

Поред тога што је култура била конститутивни и конструктивни елемент самоуправљања, она је била и рефлективно поље идејних усмеравања друштва. Рефлексивност културе подразумевала је преиспитивање концепта самоуправљања и анализирање уверења на којима се темељила свакодневна пракса југословенског друштва. Држава је усмеравала културу кроз образовне и културне институције, а онда и медије као што су радио, телевизија и филм. Погодан медијум за преношење одређених идеја било је и позориште које се непосредно обраћа својој публици, те је његова улога, пре свега, била васпитна, афирмативна и стваралачка. У том контексту, драмска уметност била је природно решење за приказивање социјалистичког друштва и актуелних питања социјалистичког човека.

Друштвена заједница мења се у целини, као што се мењају традиционални односи, друштвене категорије и релације међу њима, следствено томе и у култури тј. у позоришту догађају се промене. Постоји више различитих и међусобно повезаних чинилаца који делују у позоришту и одређују његов културни, идејно-естетски и друштвени профил и статус, али је кључна њихова друштвена улога коју чине

видљивом својим резултатима (према Радошевић 1976). Друштвена улога позоришта била је тема јавне трибине Стеријиног позорја, одржане 12. априла 1978. у Новом Саду. Том приликом члан Извршног комитета Председништва ЦК СКЈ Душан Поповић изнео је виђење новог позоришта у којем су позоришни радници и уметници сами свесно опредељени самоуправљачи. У управљању позориштем и вођењу позоришне политике, осамостаљује се позоришни колектив у којем јача положај најбројније професионалне групе у ансамблу, која је основни носилац театарске уметности – глумац (према Мићуновић 1978).

1.1. Улога и положај позоришта у југословенском социјалистичком самоуправном систему. Однос струке и друштвене заједнице

Југословенско социјалистичко самоуправно друштво своје принципе прокламовало је у Уставу 1974, а онда и у Закону о удруженом раду 1976, али су у пракси, на пољу културе, тражили одговоре на многа конкретна питања која произлазе из поменутих нормативних аката. Култура, као делатност од посебног друштвеног интереса, постала је поље у којем је требало да се удруженим радом премости дистанца између радног човека и културе уопште, односно да уметност буде доступна сваком радном човеку. У том смислу, култура је требало да делује и буде усмерена ка субјекту-раднику у привреди. Посебну улогу у томе имале су институције културе, па самим тим и позориште, чији је задатак био да оствари висок степен културне и друштвени свести у циљу ослобађања културе од класних ограничења и детерминација.

Сви већи градови имали су позоришта, као и многи мањи. У местима где није било професионалних позоришта, постојале су аматерске или драмске секције културно-уметничких друштава. У Београду до 1971. постојале су четири сталне позоришне професионалне институције (Народно позориште, Југословенско драмско позориште, Савремено позориште и Атеље 212) и два стална дечја позоришта – Бошко Буха и Мало позориште (Перовић 1971). Позоришни живот Београда није био ослоњен само на ове сталне институције, већ су деловала и аматерска позоришта међу којима су новоосновани *Дадов* (осн. 1958), *Театар Лево* при АКУД *Лола* (1965), *Театар 13*

(1970), као и позоришта с вишедеценијском традицијом *Абрашевић* и *Академско позориште Бранко Крсманец*.¹²²

У социјалистичком друштву позориште се схвата као „допуна образовања младих генерација и као део стандарда радног човека“ (Ђоковић 1973). Интерес друштва је да позориште постоји, да живи и да се развија (Прилог бр. 1). У сложеној коегзистенцији телевизије, филма, радија и естраде, позоришта је требало да пронађу своје место. Један од задатака културне политике биле су промене у статусу, организацији и делатности многих „класичних“ културних институција. Суштинска дилема односа самоуправљања и театра када се спусти у реалан координатни систем тадашњег живота, своди се на сасвим практично питање: имплементирати самоуправљање као организациони модел у постојећа позоришта или стварати нова (према принципима самоуправљања). Почетком седамдесетих година прошлог века на једној стручној конференцији констатовано је да је самоуправљање „још увек неразвијено, а да је у многим позориштима у којима је развијено, у пракси претворено у своју супротност; и то не зато што би оно било немогуће у једној превасходно уметничкој установи, него пре свега зато што је један готов шаблон, преузет из производних организација, круто и не стваралачки пренесен, без вођења рачуна о специфичностима позоришта као уметничке установе“ (Финци 1971).

Постојале су јавне расправе на тему осмишљавања другачије организованих културних установа, те и позоришта, као „модерни стручно-научни и културно-амбулантни сервис, који се тешње повезују са друштвеном средином у којој делују“ (Јевтовић 1975). Друштво није могло да реши главни проблем - положај институција у друштву и уметника у њему. Тежило се ка томе да позоришта буду самостална (као предузећа у привреди, дакле фаворизује се и директно преписује модел из привреде) што није било могуће, јер позоришта нису имала тржиште и продуктивност која је могла да одговори на потребе друштва, а онда и на статус уметника и сваког запосленог у институцији. Постојећи облици организовања позоришних делатности, према речима Божицара Гагроа, нису одговарала у довољној мери ни концепту

¹²² Аматерска позоришна сцена, шире гледано, дели се на омладинску и дечију, а свака од њих има своје јавно представљање, смотру младих - Фестивал београдских аматерских позоришта (БАП, осн. 1965) и Позоришне игре деце Београда. Аматерска позоришта су истовремено нудила три различите врсте позоришне естетике, као нпр. *Крсманец* који је тежио да буде „чисто омладинско“, *Дадов* као омладинско позориште које „покушава да експериментира у домену социјалног и политичког театра“ и *Абрашевић* као „позориште са антрополошким амбицијама“. Поменуто позоришта била су „одскочна даска“ будућим члановима професионалних позоришта, као што је, на пример, *Дадов* трасирао пут младим редитељима ка *Атељеу 212* (Milivojević 1996).

тадашњег друштвеног развоја ни друштвеној функцији позоришних делатности, као и да брзоплета решења која су била понуђена нису била адекватна (према Остојић 1975). Идеја је била да се оствари нови начин рада тако што би постојало системско ангажовање кадрова тј. за сваки конкретни задатак били би ангажовани најбољи и проверени стручни кадрови, чији би радни допринос могао потпуније да се оствари и вреднује. У том периоду било је познато да је чиновнички радни статус, једном стечен и петрификован, често злоупотребљиван, а са новим типом установа и другачијим радним законима уважавали би се социјалистички принципи, а то су рад и резултати рада као гаранти социјалне и радне сигурности, а не једном за увек стечен статус радника (Јевтовић 1975).

Како преобразити позориште била је тема првог сусрета високих партијских функционера града Београда¹²³ с члановима Народног позоришта, организованог 26. маја 1978. Том приликом Душан Глигоријевић је указао на изостанак дугорочног плана тј. концепта развоја Народног позоришта, а да се материјални проблеми могу „најлакше решити“. Материјална заостајања у култури, према речима Републичког секретара за културу Божидара Манића, последица су заостајања у развоју самоуправних односа. Као решење, Велимир Лукић је истакао да се људи из позоришта залажу за оснивање Градске заједнице музичко-сценске делатности при интересним заједницама културе. Што се тиче извесних отпора у конституисању ООУР-а, управник сматра да је то последица неодређеног политичког става комуниста у кући, недовољне политичке зрелости“ (према Радошевић 1978).

У складу са самоуправним принципима, идеја је била да се формира другачија организација рада унутар позоришта, тако што би се у рад институције укључили сви запослени у позоришту, али и чланови друштвене заједнице који имају државну ингеренцију. На тај начин, тежило се ка чвршћој вези друштвеног и позоришног живота, дајући једнака права сваком радном човеку, аналогно радницима у привредним предузећима, да одлучује о развоју, раду и резултатима институције. У тој „теоријској демократичности“, „изједначени“ су сви запослени са уметницима што је у пракси отворило различите проблеме. Поред тога што је позориште уметничка институција она је и радна организација у којој запослени решавају своје социјалне, али и уметничке задатке и проблеме (Первић 1978). Постојала је идеја да се у позориштима, као „модерним стручно-научним и културно-амбулантним сервисима“

¹²³ Душан Глигоријевић, Милан Драговић, Божидар Манић, Едуард Иле, Радомир Бегенишић и др.

(Јевтовић 1975), ангажују стручни кадрови који ће водити рачуна о целокупној физиономији позоришта. Нова структура позоришта подразумевала је учешће свих запослених у одржавању и унапређивању уметничког нивоа позоришта. Према самоуправним принципима, сви запослени у позоришту имали су право и могућност да одлучују у припремама и организацији представа, али и о унапређивању пословања у виду расподеле дохотка и о питањима кадровске политике. Међутим, концепција рада имала је негативне последице у смислу да је злоупотребљавана и од стране стручног али и нестручног кадра (Икономова 1997: 621).

Самоуправљање у позоришту имало је позитивну и негативну конотацију у зависности од угла посматрања тј. из угла друштва на организациону политику и из угла појединца запосленог у позоришту, односно, у зависности од односа субјекта и простора. Из угла друштва, организациона политика била је беневољентна према идеји самоуправљања. Позитивна страна јесте увођење једног демократичнијег система управљања односно стварање услова да се оно имплементира и користи на макро нивоу – удруженим радом унутар позоришне делатности могла су се решити техничка питања, као нпр. радионице, затим повезивање привредних предузећа и позоришта. Постојале су многе могућности за сарадњу унутар позоришних делатности, али нису биле коришћене. Позоришта делују „између потреба и захтева својих самоуправних колектива, самоуправљача – појединаца из публике и самоуправних тела са ширим друштвеним ингеренцијама“, те се у дискусијама провлачио кључни проблем „како ускладити право на одлучивање самоуправних колектива у позоришним институцијама, са потребама и правима публике и са правима и дужностима ширих самоуправних тела у друштву“ (Перовић 1971). Посматрање самоуправљања на микро нивоу организационе политике тј. у позоришту односи се на учешће чланова друштвено-политичке и радне организације у раду позоришта. Програмски савети постала су места у којима поменути чланови нису само „гласачке машине“, већ настоје да суделују у формирању репертоара. У том процесу било је неопходно да се не-уметнички чланови Програмског савета упознају преко Уметничког већа о предложеним делима која се предвиђају за рад, а истовремено и са кадровском политиком односно са могућностима уметничког ансамбла. На основу тих информација, могућа је и борба за идејно-естески квалитет репертоара, што је одговорност свих чланова Програмског савета. За све то било је неопходно појачати личну одговорност свих радника у театру. Међутим, негативна конотација самоуправљања у организацији позоришта била је управо недоследност у

схватању/тумачењу шта значе нова права и нове одговорности уз посебно наглашену недоследност код примене казних мера за преступе.

Увођење самоуправљања као организационог модела у институције културе, није створило однос адекватности између субјеката (радник у привреди, радник у култури и уметника) и простора (институција). Према сведочењима и утисцима запослених у институцији, а која су у забележена у ондашњој штампи, самоуправљање је, пре свега, имало негативну конотацију.¹²⁴ Једнакост унутар институција није била могућа, јер позоришта, за разлику од радних организација у привреди, имају и уметничку мисију. У позоришту је доминантна хијерархија послова, наслеђе традиције и става о изузетности уметника додатно је отежавало реорганизацију установа. Увођење могућности за већи степен демократског управљања и одлучивања било је оцењено као пожељно, али је то у пракси сведено на увођење више права, али не и регулисање питања обавеза, доследно и на прави начин, у смислу одређивања радних задатака, дисциплине и одговорности. У том контексту, уметници с највећим уметничким и личним угледом „тешко су прихватили избор у самоуправне органе и тиме су остали изван токова позоришног живота који се одвијају ван театарских кућа“ (Оташевић 1973). Слична ситуација била је и у позоришту, појединци су одсуствовали и радили на неком другом месту док су се доносиле важне одлуке, а онда ретроспективно критиковали те одлуке. У том контексту, самоуправљање је добило негативну конотацију као „недовољно професионалан однос према послу који се ради“, јер у позоришту, као колективној уметности, „свако треба да извршава своју дужност до краја и да свој радни ритам синхронизује са ритмом целог позоришног колектива“ (Ђоковић 1973). Другим речима, личне амбиције биле су уважаване, значајне и добродошле, али су морале да се уклопе у заједничке циљеве (према Р. П. 1974).¹²⁵

Став о самоуправљању међу уметницима био је да не постоји професионални однос према раду, јер су поједини ангажовани и на другим местима, а на однос према послу утицао је и материјални моменат (Ђоковић 1973). У складу са социјалистичким принципима, идеја је била да мерило ствари не буде стално запослење, већ рад и резултати рада као предуслов за социјалну и радну сигурност. У том периоду, стални радни однос био је загарантован, што је отворило могућност за многе злоупотребе, јер

¹²⁴ Више о томе видети у: Оташевић 1973; Ђоковић 1973; Р.П. 1974.

¹²⁵ На саветовању позоришних радника-комуниста Београда, 14. августа 1974. у уводном излагању „Значај самоуправљачке етике за даљи развој наших позоришта“ Мирослав Беловић истакао је да треба зауставити „развој функционалног самоуправљања у позоришним установама, а самим тим и самоуправљачку ренесансу репертоарских позоришта“ (Р. П. 1974).

како је то био „сигуран посао“, личне афирмације генерисане су и на другим местима (нпр. рад на телевизији, филму) што је утицало на уметнички и колективни рад у позоришту. Појединим уметницима, с обзиром на њихов статус и положај у институцији, други посао (тзв. „тезга“) био је питање егзистенцијалне природе. Међутим, у пракси се појавио „један облик лицемерства“, јер су појединци неминовно изостајали са самоуправних састанка када су доношене важне одлуке, да би после „ретроспективно, егзибиционистички реаговали на пропусте и слабости у раду“ (АС 1976).¹²⁶ Тако на пример, изостанак струке у раду институције био је видљив на примеру деловања Програмског савета, који је одлучивао о идејно-естетском квалитету репертоара. У састав савета улазили су, поред уметника, и чланови Партије, представници друштвено-политичких и радних организација, који суделују у формирању репертоара и доприносе успону позоришне уметности. Одлуке о репертоару Програмски савет доносио је на основу предлога које је достављало Уметничко веће, што је значило да је било неопходно да Програмски савет узима у обзир и кадровску политику од које зависи уметнички домет представе. Међутим, самоуправна права уметник остварује као члан Програмског већа, али његова незаинтересованост у поступку одлучивања оставља могућност да људи ван струке донесу одлуку о репертоару. Према речима примадоне Радмиле Бакочевић пракса у Народном позоришту је била следећа: „раније се одреди репертоар, одреде се диригенти, редитељи, и у договору с директором Опере, иде се с предлогом на Уметничко веће и та дела се раде, а колико има услова, ја тиме никад нисам хтела да се бавим“ (Бакочевић 2021).

Недисциплина се јавља тамо где нису утврђене одговорности. Овлашћења појединаца нису била одређена степеном одговорности, јер док је одговорност максимална, компетенције су биле релативно уске. На пример, у позоришту постоје Раднички савет, Програмски савет, Уметничко веће итд, чиме се одлуке доносе на различитим нивоима компетенција, што смањује одговорност оних који доносе одлуке. Проблем је био у томе што међу самоуправним телима нису постојале јасне ингеренције, те се свако тело (а и сваки члан унутар тела) самовољно изузимало од одговорности, а том проблему прикључило се додатно и питање компетенције у вези са

¹²⁶ На састанку Централног комитета СКС чланови су добили реферат „**Задачи Савеза комуниста Србије у развоју самоуправних друштвено-економских односа у области културе**“, Владимира Јовичића, члана Извршног комитета. Циљ овог састанка био је у размени критичког искуства, указивање на позитивне примере и резултате, али и на идентификовање идејних и политичких отпора процесу удруживања и размене рада. (АС, 278, 5, 06-133/76-01: 23. 12. 1976; АС, 278, 5, 06 -101- ; 07- 110, 1 до - , 1976)

крајњим одлучивањем. Током седамдесетих година 20. века све чешће је постављена тема о „кризи руковођења“ у позоришту (као и у целом друштву), која је била саставни део тадашње свакодневне праксе. Тако, на пример, постављено је питање функције управника позоришта, а разлог је био или то што су самоуправљачи – чланови позоришног колектива показивали уздржаност према личностима које су изразиле спремност да се прихвате таквог посла, или би номиновани кандидат стављао до знања да није одушевљен самоуправљачима и начином на који би требало да сарађују управник и самоуправљачко тело позоришта.¹²⁷ Како запажа Б. Милошевић, за управника у театру увек је била резервисана једна улога – улога „дежурног кривца“, а од тога с колико вештине ову улогу прихвате најчешће је зависио и њихов статус и утицај у ансамблу (Милошевић 1974).

Самоуправљање је дало извесна права уметницима, али је у том процесу отворило простор за извесни степен испољавања њиховог ексцесног понашања. Партија је на својим седницама о позоришту расправљала о уметницима, при чему је неретко њиховом опису додавала епитете „размажених, егонистичних и оних који не поштују колектив“, те је свој став усмеравала ка томе да заустави „неговање и фаворизовање изузетности код уметника, јер та изузетност стварне проблеме рада пребацује на један сумњив психолошки план који је бременил ексцесима“.¹²⁸ Глумица Олга Спиридоновић сматра да је разлог за „расуло и недисциплину“ управо то што уметници траже „гвоздену дисциплину“, те да је толеранција у позоришту погубна, јер „велике звезде имају 'попуст', а други их имитирају“ (Олга Спиридоновић, 1975). У овом примеру наслеђује се мањкавост самоуправног начина одлучивања, у којем се отвара простор за недисциплину и неодговорност, што је утицало и на резултате рада позоришта.

1.2. Стратегија финансирања позоришне делатности

Основни облик организовања позоришне делатности заснован је на старим, преживелим схемама и тешко је могао да прати актуелна друштвена кретања из више разлога. Пре свега, није постојала јасна идеја о „друштвеној функцији позоришта“. То

¹²⁷ Почетком сезоне 1974/75. три београдска позоришта била су без управника (БДП, Бошко Буха и ЈДП).

¹²⁸ На састанку Централног комитета СКС чланови су добили реферат "Задачи Савеза комуниста Србије у развоју самоуправних друштвено-економских односа у области културе", Владимира Јовичића, члана Извршног комитета. Циљ овог састанка био је размена критичког искуства, указивање на позитивне примере и резултате, али и идентификовања идејних и политичких отпора процесу удруживања и размене рада. (АС, Г-278, 5, 06-133/76-01, 23. 12. 1976)

значи да је било неопходно дефинисати „организациону формулу“ која треба да одговара „целокупном позоришном организму од програмске оријентације, комуникацијске функције, технологије исказивања и техничке артикулисаности“ (Остојић 1975). Међутим, организација позоришта зависи од начина финансирања, односно она се не може посматрати ван контекста финансирања. Следствено томе, долази до стварања „зачараног круга“: финансирање се адаптира тако да одговара организацији, организација се прилагођава репертоару, а репертоар финансирању.

Нови систем финансирања позоришта од 1968. био је покушај да се позоришне институције награђују према резултатима рада. То значи да је постојао одређени гарантован износ, док се додатна средства остварују према броју представа, броју посетилаца и укупно оствареном сопственом приходу. Посебан стимуланс биле су премије које су позоришта добијала за изузетно успела остварења. Овај систем требало је да омогући постепен прелазак од система дотирања културних институција на непосредно награђивање резултата уметничких достигнућа. То значи да су позоришта могла да утичу на варијабилни део средстава који је зависио од броја представа и броја посетилаца. Позоришта су настојала да повећају број представа, јер за сваку продату улазницу добијан је динар (пракса „динар на динар“), а посебно су добијана средства за постављање домаћег дела на репертоар. У вези с тим, уведен је принцип стимулисања привредних организација за коришћење културних добара односно налажење заједничких интереса на релацији привреда – култура. Пример такве врсте повезивања била је Позоришна комуна при Народном позоришту и Заједница пријатеља при Савременом позоришту који су удружени са Београдском заједницом културе средства прикупљала по принципу „динар на динар“ (ИАБ, 865, 299: септембар 1970). Међутим, фондовски систем почео је да се урушава изнутра, када су на његовим седницама скупштине и управног одбора вођене расправе о расподели буџетских средстава (гарантовани износ), а највећи проценат средстава узимале су институције чији су деллагати били најбројнији. У том смислу, испитиван је систем финансирања који је доводио у питање и друштвену функцију позоришта, јер је тако, на пример, заустављено припремање комада посвећеног 100-годишњици рођења Лењина/*Човек с пушком*, Савремено позориште/ зато што неко предузеће није уплатило договорену суму новца, те се на репертоару нашао „осредњи мјузикл“ /*Мајстор с мора*, Савремено позориште/, зато што је INEX уплатио шест милиона старих динара (ИАБ, 865, 299: септембар 1970). У периоду од 1965 до 1969. друштво је уложило у позоришну уметност (не рачунајући инвестиције) скоро 11 милијарди старих динара (од укупних

20 милијарди) и приметно је да се сума повећавала из године у годину, што показује и то да је egzистенција позоришне делатности „скоро искључиво зависна од друштвених финансијских средстава“ (Перовић 1971). Међутим, у истом периоду приметно је смањен број позоришних гледалаца.

Преиспитивање деловања друштвених фондова, резултирало је потребом за новом институцијом – СИЗ – у којој ће се средства за културу остваривати на удруженим средствима из области привреде и културе. На тај начин из система финансирања „искључило“ би се посредовање државе, што би омогућило слободну размену рада и средстава путем самоуправног договарања између привредне и културне делатности чији представници посредством већа корисника и већа давалаца уговора обезбеђују заједнички интерес и средства за развој културе. Друштво је на тај начин водило рачуна о културној делатности, а између осталог и о позориштима. Следствено томе, СИЗ културе била је „нова буџетска станица“ која је обезбеђивала средства за развој позоришта. На буџетски део средстава постојао је лимит, док је варијабилни део дотација био условљен резултатима рада. То значи да су позоришта могла да утичу на свој материјални положај тако што су повећавала варијабилни део дотације, те је у интересу позоришта било да изводи већи број представа и привуче публику како би за сваку продату улазницу добило по један динар. Међутим, тај процес колико је био стимулативан толико је у пракси повлачио одређене факторе који су утицали на материјални положај позоришта, као и на резултате њиховог рада, а тиме и на квалитет.

Однос друштва према позоришту може се оценити кроз начин финансирања, обим средстава и редовност њиховог обезбеђивања, а кључно мерило био је лимит којим се ограничавао пораст средстава за културу у односу на претходну годину, а с тим у вези и стопа издвајања за личне дохотке запослених која је била различита од општине до општине.

Системски проблем, најављен почетком седамдесетих година 20. века, био је изостанак процеса диференцијације у позоришту (а који је постојао у привреди), јер се „спорије“ валоризује уметнички рад:

Ако, на пример, једна добра привредна организација удвостручи производњу, а нарочито ако то учини са истим техничким и радним капацитетима, она ће неминовно доћи у ситуацију да увећа и личне дохотке својих радника, под претпоставком, да њену производњу

прихвати тржиште. Међутим, ако једна опера удвостручи своју активност и ако та њена активност буде прихваћена од публике под садашњим условима цена, она не само да не мора доћи у ситуацију да повећа личне дохотке већ се, у финансијском смислу, може наћи, у још тежем положају, уколико оно 'друго тржиште', дотационо, не вреднује њене резултате на адекватан начин (Милетића, Јовановић и Драгутиновић, 1970: 83).

Ова претпоставка ситуације потврђена је почетком осамдесетих година 20. века, када је на седници Радничког савета Народног позоришта 1981. представљена „лоша рачуница“ за пословање позоришта:

Уколико Позориште изведе већи број представа, већи број премијера, ангажује стране госте да би се што више побољшала уметничка вредност представе долазимо до податка да се врло мало повећава укупан приход. Много брже расту трошкови пословања и смањује се остварени доходак. На основу овога закључујемо да што више радимо, много више трошимо, а финансијски ефекат је све мањи (АНПБ, мај 1981).

Међутим, пропусти у финансијским плановима датирају још од раније. У годишњем извештају РЗК за 1976. годину, констатовано је да систем расподеле средстава удружених СИЗ-ова у РЗК, путем објављених конкурса и позива, а на основу договорених критеријума није давао очекиване резултате, јер је „такав систем погодовао само неким организацијама, првенствено из редова давалаца културних услуга, групама и појединцима који су се, такође, 'боље снашли', а овим системом нису биле у потпуности изражене стварне жеље и потребе оних који издвајају средства за културу, жеље и потребе радних људи из материјалне производње“ (АС, Фонд РЗК, XV седница, 27. 04. 1977). У наредној 1977. години је сугерисано да је неопходна „већа информисаност о утрошку средстава РЗК, јер се квалитетно изменио ранији начин формирања средстава за републичку заједницу (путем пореза и доприноса) с обзиром на то да радни људи директно одлучују о усмеравању ових средстава за одређене програмске делатности“ (АС, Фонд РЗК, XV седница, 27. 04. 1977). Исте године, јавност је путем дневне штампе била упозната о материјалној ситуацији

позоришта на нивоу града Београда, те је тако на седници Скупштине СИЗ културе Београда одржане 24. октобра 1977. централна тачка дневног реда била расправа о материјалном положају позоришних кућа у главном граду. На тој седници донета је одлука да се ансамблима Опере и Балета Народног позоришта смањи проценат сопственог учешћа у стицању личног дохотка, због њихове тешке финансијске ситуације и услова у којима делују (Б.Ц. 1977). Лоша материјална ситуација београдских позоришта ескалирала је крајем 1978. године, када је Извршном одбору СИЗ културе Београда упућена информација београдских позоришта о порасту материјалних трошкова за 40% што је довело до енормних губитака (чак и „Бошко Буха“ нашао се међу њима, који је до тада увек био у незнатном добитку). Према речима Миодрага Симентића, секретара градске Заједнице културе, један од разлога за лоше пословање позоришта, било је непоштовање договорене политике, јер су лични дохоци повећавани више него што је планирано: „У неким позориштима лични дохоци пробијали су 'плафон', док су други били на минимуму, неке куће су ангажовале скупе спољне сараднике, док су стално запослени остајали без посла“ (према Радошевић 1979). Такође, он је истакао да су за губитке у материјалном пословању заслужни и следећи елементи: високи хонорари, тантијеме за спољне сараднике, као и репертоарски промашаји – представе у које су уложене десетине хиљада динара а нису играње из уметничких или других разлога, затим, безразложно повећање административног апарата у појединим позориштима, као и ангажовање „луксузних“ глумаца, који примају велике личне дохотке, а не оправдавају их радом због чега је принцип „незамерања“ налази све погодније тло у позориштима. М. Симентић је сугерисао да се исти разлози понављају из године у годину, те да једини излаз из незавидног положаја позоришта, а пошто су средства за општу и заједничку потрошњу лимитирана, био у томе да се материјални трошкови смање за 20%, али на рачун – личних доходака (према Радошевић 1979).

Почетком осамдесетих година 20. века уведене су стабилизационе мере и мере штедње у области културе у складу са друштвено-економским променама у земљи. У претходној деценији, истовремено са постигнутим значајним резултатима у друштвено-економском развоју, била је присутна и неравнотежа између понуде и тражње (пре свега, опредељена сталним вишком тражње). Њено негативно деловање на стабилност привредних токова потенцирано је диспропорцијама између тражње на појединим секторима, чије је настајање условљено неусклађеностима у привредној структури. Оваква кретања на подручју понуде и тражње утицала су на слабење

мотивације за извоз, што је касније резултирало високим дефицитом у размени са иностранством. Такав круг узрочно-последничких веза довео је до успоравања привредне активности од 1980.¹²⁹ У складу са дешавањима у привреди кретале су се и културне далтности, те је тако Скупштина ГСИЗ културе на својој седници 25. 12. 1979. усвојила стабилизационе мере за 1980:

- да се заустави екстензивно ширење делатности културе и да се не повећава број корисника средстава за реализацију уговорених програма који пре свега у себи садрже квалитет
- да се не повећава број запослених, већ да се постојећим кадровским потенцијалом и бољом организацијом пословања реализују програми
- да се културне активности финансирају са истим обимом средстава као и у 1979.
- код међународне, међурегионалне и међуградске сарадње задржати исти обим као и у 1979.

А у оквиру позоришних делатности:

- Оптимално ангажовање и коришћење сопствених кадрова: глумачких, редитељских, сценографских, костимографских и пратећих служби.
- Максимално смањење ангажовања кадрова уговорима о делу укидању допунског и прековременог рада
- Закључивање споразума између Опере и музичког ансамбла Теразијског позоришта са оркестром филхармоније у циљу реализације програма, задатака који имају колективи.
- Ускладити позоришну продукцију са материјалним могућностима односно планирати одређени број представа а премијере свести у реалне оквире и ускладити са средствима која су утврђена и обезбеђена за опрему представа. Настојати да се представе за које су уложена средства, а која имају и свој квалитет што дуже држе на репертоару.

¹²⁹ У 1980. остварен је раст друштвеног производа укупне привреде од око 4.5% док је претходне 4 године планског периода тај раст износио 6.8% годишње (АС, Фонд РЗК, XVII седница, 28. 06.1981).

- Преузети све мере да се повећа број посетилаца, шири њихов круг и да се представе играју пред оптималним бројем посетилаца (ИАБ, 827, 1, 926: 18. март 1980).

После јавне расправе о Нацрту стабилизационих мера и програма штедње, Скупштина Градске СИЗ културе Београда је на својој седници одржаној 27. 02. 1980. утврдила основне правце деловања на реализацији програма стабилизације и штедње:

1. Остваривање програмске делатности у области културе. Обим програма утврђује се у складу са принципима Друштвеног договора о задовољавању општих и заједничких потреба радних људи и грађана Београда.
2. Настојаће се да се доходак ОУР у култури усклађује са кретањима дохотка у ОУР привреде Београда.
3. Неопходно је да ОУР у култури обим своје програмске делатности усклади са укупним дохотком и своје финансијске планове утврде примењујући закључке ГЦИЗ културе о стабилизационим мерама и штедњи у наредном периоду.
4. Врхунски уметнички и културни резултати се очекују (ИАБ, 859, 926: 18. марта 1980).

Слабости и тешкоће у развоју дошле су до изражаја 1981. када је привреда Србије ушла са релативно исцрпљеним залихама сировине, репроматеријала и са скромним залихама производа широке потрошње, а због недостатка девиза остварује се мањи увоз сировина и репроматеријала. Из тих разлога, јављали су се застоји и друге тешкоће у производњи (нпр. повећање незавршене производње, погоршања ликвидности и повећање губитака). У целини посматрано привредна кретања била су на ниском нивоу активности, уз истовремено убрзан раст цена и са незадовољавајућим резултатима у економској размени са иностранством. С тим у вези, уследио је и пад животног стандарда који је проузроковао и негативна кретања у домену расподеле према раду и резултатима, јер је дошло до појаве „уравниловка“ услед повећања основних трошкова живота (АС, Фонд РЗК, XVII седница, 28. 06. 1981.)

Године 1981. констатовано је да је позоришни живот у Београду дошао до критичне тачке због великих губитака свих позоришних кућа, те је разматрана идеја о

томе да ли је потребно затворити једно позориште како би остале куће преживеле. У расправама о позориштима које се воде по градским и републичким СИЗ-овима културе током целе године, стиче се утисак о постојању двојаког расположења: „јавна подршка позоришту као радној организацији у култури у чију потребу не треба сумњати и, истовремено, суздржана сумњичавост да ли тај и такав театар заслужује средства која добија“ (Хацић 1981).¹³⁰

Управници су објашњавали шта све кочи нормалан живот позоришта, па је тако управник Народног позоришта у Београду В. Лукић указао на једну нелогичност у пракси, а то је да се програми за наредну годину дају унапред када позоришта не знају колика ће средства добити од друштва. Тако на пример, представе су се првих месеци играле без покрића, а средства за оперму су била мања у односу на потребе. То је био један од разлога зашто су се управе уместо уметничким, бавиле финансијским питањима, односно „цео тим се бави пролонгирањем банкротства“. Тако да је 1981. године Народно позориште било у највећим губицима – 15 милиона динара, иако је претходне године од СИЗ-а добио повећање за материјалне трошкове само 14,6%, они су порасли за читавих 84%! (према Радошевић 1981). Велимир Лукић изнео је да је прави разлог за пословање са губитком тај што је СИЗ требао да до 1. јула по договору исплати 7.310.000 динара, а уместо тога позориште је добило 2.5 милиона динара, због чега глумци и чланови овог позоришта примају само 85% личног дохотка. Позоришта су била на дну лествице примања у граду, јер и поред тога што је Народно позориште повећало стартне основе (јер за учинке није било средстава месецима), просек личног дохотка запослених у овој институцији био је нижи од просека у граду.¹³¹ Међутим, иако су трошкови пословања расли, Позориште је остварило сопствени приход од 25% повећања на благајни у 1982. години, што је, према речима В. Лукића, била најбоља година пословања у последњих десет година (према Радошевић 1982).

Лош материјални положај Народног позоришта ескалирао је 1984. године када је у дневној штампи објављена молба радницима у удруженом раду да помогну у реализацији премијера у тој години, а појединцима и радним организацијама који финансијски суделују омогућена су одређена права (Прилог бр. 2).

С обзиром на опадање материјалних улагања у друштвене делатности, а што је у култури готово исцрпило унутрашње резерве, Социјалистички Савез Србије се залагао

¹³⁰ Фадил Хацић, Волимо ли театар, Политика, 31. јануар 1981. (прича и о нерешеном материјалном положају ХНК у Загребу)

¹³¹ Просек личног дохотка у позоришту износио је 10.982 динара, а у граду 12.500 динара.

да се у наредном средњорочном периоду (1985–1990) улаже у заштиту културних добара, културне, уметничке и природне баштине, књиге и уметничко стваралаштво. Такође, идеја је била да се за делатности које се финансирају из средстава СИЗ-а културе поставе оштрија питања када је реч о утврђивању приоритета, осмишљеније селекције програма и активности, с обзиром на то да те делатности имају нижу материјалну основу за развој и ниже личне дохотке у односу на просек у привреди. Поред тога, инсистирало се на томе да програми културе, посебно давалаца услуга, треба да у себи садрже компоненту радничко-класног интереса и да редовно буду предмет непосредног одлучивања радника (АС, Фонд РЗК, 6 - 1081/85-01, 7. 05. 1985.).

Међутим, представници Скупштине Града и Градског СИЗ-а културе одлучили су да уместо у програме новац уложе у реконструкцију зграде Народног позоришта од 1986. до 1989.¹³² То је додатно отежало рад институције, а пре свега Опере, која је своју делатност морала да прилагоди могућностима Сцене у Земуну, а за веће пројекте Центру „Сава“. Одлука о реконструкцији позоришне зграде одложила је историјски већ бурну жељу и потребу, а онда и стварање могућности, за изградњу нове зграде београдске Опере. За разлику од случаја „нова зграда Опере“ који је „нестао“ у плановима друштвеног развоја,¹³³ податке о реконструкцији зграде јавност је имала могућност да прати путем дневне штампе, а посебно кроз расправе вођене на тему крова позоришта¹³⁴ и свечаног отварања.¹³⁵

Крајем осамдесетих година 20. века, раздори у позориштима били су присутни у целој Југославији, од Марибора и Ријеке, преко Сарајева, Загреба и Београда, Ниша па

¹³² Реконструкција зграде била је неопходна, јер је Противпожарна комисије утврдила да постоји опасност за рад. Рут Бересон у књизи *The Operatic State: Cultural policy and the Opera House* анализира културна, финансијска и политичка улагања која су усмерена на одржавање опере и оперских кућа у Европи, Аустралији и САД-а. Ауторка сматра да, без обзира на велике друштвене промене, ратове и револуције, опера има привилегован статус, јер држава легитимише моћ кроз универзално признати церемонијални ритуал. Бересон тврди да су оперске куће, као споменици културе, имале функцију националног предлошка које репрезентују физичку демонстрацију владајуће политике, економски и друштвени статус или долазак нове епохе (Bereson 2002: 2).

¹³³ Најближе реализацији те идеје Опера је била 1970. када је на првом међународном конкурс те врсте, донета одлука и акција да се изгради зграда Опере према награђеном пројекту данског архитекте Дала који је требао да се уклопи у простор на левој обали Саве. Међутим иако постоје документација о разради тог пројекта, деловању Комисије за изградњу зграде, овај пројекат изостао је из Друштвеног плана града за период од 1976. до 1980.

¹³⁴ Расправа је вођена унутар струке (архитекте и заштита споменика) око тога да ли ће бити купола или „саркофаг“, те је одлуку донела администрација тј. Комитет за културу СР Србије, после пет месеци одлагања (јул-новембар 1988), да на средини прочеља крова зграде буде „полукупола“. Више о томе видети извештавање новинарке Љ. Васић у Политици: Купола камен спотицања, *Политика*, 1. јул 1988; Нађите ново решење, *Политика*, 4. октобар 1988; Хватање за главу, *Политика*, 9. октобар 1988; Како изаћи из ћорсокака, *Политика*, 13. октобар 1988; Одлука у облацима, *Политика*, 1. новембар 1988. (Ту је и отворено писмо Михајла Митровића упућено председнику Комитета за културу СР Србије, Милану Ранковићу); Полукупола на Народном позоришту у Београду, *Политика*, 9. новембра 1988.

¹³⁵ Опера је каснила са отварањем своје сезоне. Видети: Васић 1989а, 1989б, Пешић 1989.

до Скопља. Глумци су штрајковали, оперски певачи, као нпр. у Скопљу 1988, тражили су 50% повећања да би се вратили на сцену, а све то последица је незадовољства *Правилницима о награђивању* којима се замаскиравају нарушени међуљудски односи (Радошевић 1988).¹³⁶

Током 1989. вођене су расправе на тему реформе у култури, а као кључни разлози који коче културу и стваралаштво, наведени су „материјални услови, просторне могућности, кадровска ситуација, помањкање чвршће културне политике и неразвијеност културних потреба“ (Џунов 1989). Оно што обједињује наведене проблеме била је беспарица, те је доведено у питање како ће култура бити даље финансирана. Укидање СИЗ-ова и оснивање фондова „будило је наду у бољи положај културе“. Распуштање гломазних делегатских скупштина и администрација СИЗ-ова донело је „видне уштеде културног динара“ (Нешић 1989). Међутим, та 1990. година била је посебно турбулентна, јер општа криза оставила је озбиљне последице на материјално стање у култури. Тако, на пример, у јуну 1990, запослени у свим београдским позориштима примили су 50% личних доходака и то са великим закашњењем (Лакић 1990), а на адресу Народног позоришта упућен је предлог Секретаријата за културу РС о рационализацији и смањењу броја запослених за 20% (Ђокић 1990).

1.2.1. Импликације различитих модела финансирања позоришне делатности

Егзистенција позоришне делатности зависила је у великој мери од друштвено-финансијских средстава. Функционисање позоришта било је условљено дотацијом из буџета (за коју је постојао лимит) и сопствених прихода (продаја улазница). Осим тога постојало је награђивање према резултатима рада, а све заједно отворило је низ проблема у пракси. Систем дотација обезбеђивао је плате уметника и материјалне трошкове позоришта, али је „неспоразум“ долазио отуда што су дотације везане за кретања у привреди, а њихов просек примењен је на институције културе чија је путања развоја другачије категорије (није реч о већој продуктивности, већ о квалитету). Тај споразум замаскиран је различитим покушајима решења која су се

¹³⁶ У *Политици* је ова тема привукла посебну пажњу и под рубриком Ломови у позориштима, интервјуисани су управници поменутих позоришта: Јован Ђирилов (ЈДП), Велимир Лукић (НП Београд), Карло Краус (ХНК Загреб), Љубивоје Ршумовић (Бошко Буха), Иван Фогл (НП Сарајево) Примож Беблер (Мало позориште), Пјеро Ђурђевић (БДП), Марјан Бачко (СНГ Марибор) и Ристо Стефановски (МНТ Скопље) који су прихватили улогу дежурног кривца као датост (Радошевић 1988).

односила, на пример, на смањење процента учешћа позоришта у стицању личног дохотка. Такође остваривање сопствених прихода, а следствено томе и награђивање према резултатима није сразмерно једнако за сваку делатност када се упореде привредна предузећа и рад позоришта. О томе сведоче и однос личних доходака запослених у позоришту који је био мањи од плате радника у привреди, те су захтеви за њихово повећање негативно рефлектовали на пословање позоришта, што је била константа током седамдесетих година 20. века, а са економском кризом државе у наредној деценији ескалираће у потпуно незадовољство што ће резултирати и штрајковима у позоришту.

Овакав пример, као и друге специфичности које се подразумевају у области културног деловања указују на проблеме и парадоксе имплементирања самоуправног модела у рад културних институција. Уврежено је мишљење да су радници у култури привржени свом позиву, јер у њему виде средство за стваралачку афирмацију своје личности, а не средство за животну егзистенцију. Следствено томе, Љ. Маджар истиче да је за уметнике карактеристично да прихвате мањи лични доходак, јер им њихов рад пружа неке „немонетарне ефекте до којих им је веома стало“ (Madžar 1968:14). У том смислу ти немонетарни ефекти у дискурсима су обухваћени заједничким називом „психолошки доходак“ (Madžar 1968:14). Симптоматично за политику рада у социјализму, психолошки доходак би могао да се сагледа као уметничка верзија радника ударника.¹³⁷ Емоције су у структури рада и мишљења уметника, што је био и могући извор отпорима да се то што они раде премерава прозаичном јединицом вредновања – економском ценом.

Кад „глумац средњак“ мисли на улогу Хамлета, њега се не тичу толико паре, већ уметничка афирмација. Друга је ситуација са високо квалификованим радником, њему није идеал да постане технички директор, ако то не носи веће паре. Радник је једноставнији и реалнији човек (ИАБ: 865, 247: 28. 02./4. 03. 1969).

У самоуправном систему важно је приметити да и струка делује на специфичан начин. Постојала је тенденција да се „укине“ разлика између стваралачког рада у

¹³⁷ Аналогно раднику-ударнику тј. суперпродуктивном раднику који својим прекомерним радом доприноси колективном циљу. Међутим, за разлику од ударника чија је продуктивност стимулисана системом награђивања, таква мотивација изостаје код уметника-ударника. Више о концепту ударника видети: Matošević 2015. и Younes 2018.

култури и привреди, а у вези с тим и између радника у култури и радника у привреди (што је слично проблему приближавања културе радницима или „уздицање“ радника ка култури). Међутим, и на седницама Партије и других организационих тела у култури, дискутовало се о различитом односу струке према свом позиву, односно да ће уметник и сачекати плату, али радник у предузећу неће узети већу одговорност ако му то не доноси новац. Такав став произилазио је из тезе о специфичности уметника и његове психологије занетости позивом.

Не може се оспорити да је друштво улагало у позоришну делатност, али се може закључити да су средства, било она мала или велика, била недовољна, јер је изостала систематичност, али и флексибилност у пословању позоришта. Позориште није „фиксирана“ делатност, њу карактерише „живи рад“, процес стварања, те су и резултати променљиве категорије.

Позоришта делују „између потреба и захтева својих самоуправних колектива, самоуправљача – појединаца из публике и самоуправних тела са ширим друштвеним ингеренцијама“, те се у дискусијама провлачио кључни проблем „како ускладити право на одлучивање самоуправних колектива у позоришним институцијама, са потребама и правима публике и са правима и дужностима ширих самоуправних тела у друштву“ (Перовић 1971).

1.3. Публика као субјект и „спољашњи“ фактор у стратегијама финансирања

За „опстанак“ позоришне уметности кључна је публика, као главни конзумент коме се уметност/уметник обраћа, ка којој се упућује, али који се и као „стваралац“ (у смислу да издваја финансијска средства) пита о културном развоју и раду одређене институције.

Уврежено је мишљење да је Опера као комплексан сценско-музички жанр, пре свега, оличење елитне културе, али је у својој историји била и популарни вид забаве за различите слојеве друштва (о чему сведочи ширење оперске мреже).¹³⁸ У суштини, њена друштвена позиција била је на „клацкалицы“ између забаве масе и културе групе, што је резултат употребе опере у различите сврхе. Тако се у периоду самоуправног социјализма, оперској уметности приписивала просветитељска улога, односно облик

¹³⁸ Прва оперска мрежа била је у Венецији, која је у периоду од 1673. (театар Сан Касино) до 1730. имала 12 оперских кућа које су се међусобно такмичеле. Своју делатност ове куће су гостовале и шириле оперску уметност по Европи, пре свега, у Бечу и Паризу где ће се рађати нове опере. Кроз своју вишевековну историју, оперска продукција је постала глобални феномен (Parker 2008: 87–117).

уметничког просвећивање масе. Међутим, о рецепцији, донетима и доступности оперске уметности кључан је њен крајњи корисник – публика.

Публика је динамична, комплексна и хетерогена средина, која обухвата различите узрасте, нивое образовања и занимања. У периоду од 1970. до 1990. не постоји континуирано истраживање и профилисање публике београдске Опере, што говори о томе да се репертоар није обликовао према профилу публике. О посетиоцима Опере може се сазнати на основу спорадичних истраживања, кроз пословање институције, те су закључци о тим питањима непрецизни, јер захтевају темељни социолошки приступ који је у овом раду изостављен, али се могу расветлити поједини приступи публици као општа места.

Оснивање Позоришне комуне при Народном позоришту (1968) и сарадња са Музичком омладином Србије (од 1964) омогућили су да опера буде доступна широј и новој публици. То значи да су, преко поменутих организација, структуру оперске публике чинили радни људи, омладина и деца. У анкети коју су 1972. спровели психолог фабрике *Змај*, Јован Митић и Бошко Трифуновић из Позоришта, покушано је да се установе ефекти оснивања и ширења Позоришне комуне. Према одговорима из ранијих анкета, пре оснивања Комуне, на представама је било 34,4 % непосредних произвођача, а четири године касније 67,2%. О томе да се водило рачуна о ефектима простора у стварању адекватног субјекта-радника у привреди сведоче подаци из анкете. Радницима у привреди постављено је питање, коме је, по њиховом мишљењу, намењено позориште: „за све људе“ – мислило је 48% пре, односно 88,5% после оснивања Комуне, док је „за оне са више пара“ мислило 34% пре, тј. 6% после оснивања Комуне, а „за школоване“ пре њих 18%, а четири године касније 5,5 %. Као разлог за не одлазак у позориште, најчешћи одговор био је недостатак новца, а било је и оних који за то нису имали времена, не воле позоришта, па чак ни не знају шта је позориште (В. С. 1972).

У подстицању и стварању услова за непосреднији контакт са публиком, Републичка заједница расписала је конкурс на који се пријавила и београдска Опера, а као стимуланс за гостовања Заједница је давала 7000 динара за сваку представу у месту које нема професионални театар (Б. О. М. 1974). Ова пракса проширила је опсег могућности, када РЗК од 1975. године одлучује да финансира 50 представа годишње за гостовања оперског и балетског ансамбла у градовима широм Србије. Позоришта су на тај начин показала виталност и неопходност да савладају озбиљну кризу коју је створио брзи развој телевизије, њена популарност и све већа присутност.

1
Структура публике или присутност радничке класе на гостујућим представама
Опере остала је непозната тадашњој критици, али и дирекцији Опере. Према оцени
директора Опере Ђорђа Ђурђевића 1977. године, гостовања ансамбла била су
плодоносна тј. утицала су на повећање интересовања за музику у Крагујевцу, Шапцу и
Нишу (према Радошевић, 1977). Међутим, исте године, забележено је и незадовољство
„домаћина“ наступима и избором репертоара, сматрајући да „лишени онога што им
заиста припада“, а то је да за „свој културни динар добију – прве певаче, примадоне,
примабалерине и најбоље инструменталне солисте а не представе које потцењују
њихов укус и музичко образовање“, односно представе у „другоразредној подели“ или
скраћене верзије представа (Џунов, 1977). Педесетак представа остварено је и у
наредној 1978. години, али је кључно питање поставио тадашњи директор Опере Ђура
Јакшић о ефекту који, осим финансијског, имају та гостовања: да ли она одговарају
идеји „ширења музичке културе“ и остварењу формуле „опера у народ“, када се од
места до места изводи један ужи круг представа, стално у круг? (према Стефановић,
1978). Другим речима, деловање Опере било је просветитељског карактера, али без
просветитељских ефеката: не шири се аудиторијум, публика утиче на репертоар само у
смислу веће заступљености популарнијих опера.

1
Крајем седамдесетих година 20. века, представе су губиле квалитет, а публике је
било све мање јер је, према речима Ђуре Јакшића, у солистичком ансамблу постојао
„баласт – гласовно онемоћали певачи или људи који избегавају рад – поред неколико
врхунских уметника и веома младе генерације“ (према Стефановић 1979г). Почетком
осамдесетих година 20. века констатован је „пад интересовања публике, а као први
разлог наводи се једнолични, униформни и неинвентивни репертоар“ (Џунов 1982). Из
те слике може се изузети Народно позориште које је 1982. повећало приходе од продаје
улазница за 25 одсто (Радошевић 1982). Током девете деценије прошлог века, Опера је
настојала да освежи свој репертоар, али су постојали „програмски промашаји“, то не
значи да дела нису уметнички вредна, већ да се нису поклопила са свим осталим
елементима који представљају једно друштво и крајње кориснике, јер и слушаоци су
били другачијих могућности, те једна распродата оперска представа није могла да
покрије потребе продукције.

1.4. „Простор“ у контексту организовања и управљања у институционализованој култури

Имплементирање самоуправљања у позориште као начина управљања одразило се на двојну појавност позоришта као радне организације и као уметничке институције. Позоришта су хијерархијски уређена и сваки њихов сегмент важан је за опстанак система. Увођењем самоуправљања као организационог модела у постојећа позоришта са дугом традицијом, показала се неадекватном. Тежило се ка томе да се позоришта учине „самоодлучујућим“ у пословању (као што су привредна предузећа) тако што ће се омогућити већа демократичност у раду и развоју њене делатности (сви запослени су једнаки у процесу одлучивања), али и финансијску „самосталност“ (са државних на друштвене „јасле“). Приликом разматрања нових модела финансирања, у овом делу рада узет је у обзир и фактор публике. Испоставља се да новчана средства која су позоришта стицала сопственим приходима (наплаћивање улазница) нису била довољна да би се постигла финансијска самосталност оперске делатности, што је очекивано у складу са запаженим чињеничним стањем да се културне делатности не могу обликовати спрам закона „понуде и потражње“. Ова запажања су у сагласју са ставом да се модел самоуправљања у привреди не може директно користити за имплементацију самоуправљања у културној политици (самим тим и у институцији културе), али је важно приметити да је, поред овог недостатка, самоуправљање у култури допринело демократизацији у начину управљања у институцијама културе. Међутим, проблем настаје када се демократичан начин управљања пренесе на одлуке о уметничкој мисији позоришта. Финансијска основа и уметнички задаци постају места трвења различитих субјеката чије су компетенције „пермутоване“, а очекивања практично недостижна.

2. Самоуправљање у Опери Народног позоришта у Београду (1970–1990)

У наставку рада, предмет истраживања самоуправљања у култури конвергира ка разматрањима карактеристика и положаја конкретне институције – београдске Опере као субјекта елитне културе у простору културне политике самоуправљања, а затим као простора у којем делују три врсте субјекта (субјект-радник у привреди, субјект-радник у култури и субјект-уметник). Коначно, разматра се резултат њеног рада, односно, производ који се нуди – репертоар, који постаје рефлективно поље, крајње

исходиште тј. својеврсна датост одређеног времена и неопходни темељ за стварање нове репртоарске слике. У овом делу рада биће предочени подаци из докуменатције која је пронађена у Архиви Народног позоришта, и сведочења уметника (интервјуи) који су били активни учесници у раду Опере.

Основни циљ истраживања јесте уочавање, истицање и анализирање могућих последица увођења самоуправљања у организациону структуру Опере и на њене уметничке резултате. Почетне тезе су овде постављене на основу парадокса који се уочавају већ у односу Опере као институције и опере као жанра, али и у односу социјалистичког самоуправног система и његовог деловања на поље културе.

Подизањем образовног нивоа и децентрализацијом (елитне) културе, стварани су услови и простор у којем ће појединац имати могућност да ствара, конзумира и управља развојем ове врсте културе. У том смислу, самоуправљање је окарактерисано двојако, као начин управљања заснован на децентрализацији и демократизацији. Такав концепт управљања пренесен је и на институције културе као што је Народно позориште односно београдска Опера.

У складу са самоуправним принципима, а ¹према Статуту ²из 1969. Народно позориште у Београду је самостална, самоуправна организација, а људи који у њему раде добили су могућност да управљају том организацијом и да утичу на сопствени положај у институцији.¹³⁹ Међутим, један од проблема јесте дискрепанца у самој идеји, а то је спој „колективног“ модела управљања и елитне институције која има дугу традицију и чији рад и организација, поред финансија, условљени су музичко-сценским жанром – опером, у којој постоји хијерархија у уметничком и извођачком смислу.

Поред тога, друштвено усмеравање културног развоја у области позоришне делатности односило се на задатке и циљеве драмских позоришта, док оперска делатност није била прецизирана. То се може, на пример, закључити на основу извештаја са седнице Градског секретаријата за образовање и културу 1974. године који је достављен радном колективу Народног позоришта. Наиме, у оквиру општег друштвеног развоја, ¹позоришта су имала задатак да се боре за „највише домете уметничког квалитета, заснивајући своју репертоарску политику и сценско стваралаштво на идејности и хуманизму нашег социјалистичког друштва“ (АНПБ, 06-

¹³⁹ Према Статуту Народног позоришта из 1969. године Народно позориште у Београду је „самостална културно-уметничка радна организација, заснована на принципима друштвеног управљања и самоуправљања“ (Винавер 1995; АНПБ: Статут 1969).

03-64-39, 1. 03. 1974). Основни циљ био је ¹ да се позоришна уметност приближи што већем броју радних људи, односно да се константно повећава број гледалаца ⁷⁶ представама квалитетних театарских остварења (АНПБ, 06-03-64-39, 1. 03. 1974). За разлику од поменутих задатака и циљева који су, пр ¹ свега, усмерени на драмску уметност, оперски репертоар није био заснован на „идејности и хуманизму социјалистичког друштва“, али је београдска Опера настојала да ову уметност приближи ширем аудиторијуму, захваљујући средствима РЗК која су омогућила гостовања оперског и балетског ансамбла на територији СР Србије (без покрајина). Поред „територијалног“ ширења делатности оперског ансамбла, а као резултат „удруженог“ рада, оснивање и сарадња са Позоришном комуном омогућила је да се оперска уметност приближи радним колективима из привредних предузећа и тиме прошири структура публике, док је дугогодишња сарадња са Музичком омладином (од 1964) обухватила и млађе генерације.

Тих седамдесетих година 20. века, Опера је настојала да одговори на општи циљ културне политике – децентрализацију културе односно децентрализација оперске уметности. Међутим, почетком осамдесетих година 20. века, као последица друштвено-економске кризе значајно је смањена финансијска подршка коју је друштво обезбеђивало за делатност Опере, што је утицало на њене уметничке дomete, радну атмосферу у институцији, а тиме и на њен „углед“ у јавности. Један од разлога за лош материјални положај Народног позоришта био је изостанак општег плана развоја позоришне културе у земљи, али и специфичност саме институције која није могла да прати економске токове и сама изналази решења.

У складу са друштвеним токовима који су крајем осамдесетих година водили ка распаду југословенске државе и буђењем национализма, колектив Народног позоришта тражио је Закон о Народног позоришту преко којег би се регулисао назив Позоришта, питање оснивача, Статут и статус запослених у Позоришту (АНПБ, 17. 04. 1989). У вези с тим, а током 1990. године, вођене су расправе у области културе по питању републичких институција културе које репрезентују Републику као државу као и реформи друштвених односа везаних за њихов статус. Народно позориште је постало институција од националног значаја, а за њено финансирање био је задужен Фонд за финансирање културних делатности, чиме се институција поново нашла под окриљем

државе, али са нејасним пројектом развоја што је обележило њену делатност у последњој деценији 20. века.¹⁴⁰

2.1. Опера као уметничка институција и радна организација

Народно позориште, разапето између културне мисије и економских услова, у свом унутрашњем животу имало је низ противречности и у организационом и у самоуправном смислу.

На организационом нивоу, позориште чине четири сектора – Драма, Опера и Балет, Сценско-техничка служба (скраћено СТС) и Општа служба (ОС), чији је укупан број радника, различитог профила и квалификационе структуре, варирао у периоду од 1970. до 1990. године (Пример бр. 1).

Пример бр 1. Преглед броја запослених по секторима.¹⁴¹

	Укупно запослених	Уметнички сектор			СТС	ОС
		укупно	Д.	О. и Б.		
1974.	око 600					
1981. ¹⁴²	680	350			250	80
1982.	654					
1983.	662	334	70	264	239	99
1984.	653					
1985.	673	341	85	256	234	98
1989.	670					
1990.	око 700					

На основу изнетих података у табели, који у изостанку истих не дају у потпуности увид у структуру запослених по секторима, тешко се може извући општи закључак тј. реални увид у размеру између запослених у уметничком и неуметничком сектору. Оно што је познато јесте да је у време директовања Ђуре Јакшића, у сезони 1979/80. примљено двадесет младих музичара у оркестар, а примљен је и мањи број солиста и

¹⁴⁰ Више о томе у: Спасић 2014.

¹⁴¹ У табелу су унети подаци на основу извештаја које сам пронашла у Архиви Народног позоришта.

¹⁴² Примера ради Хрватско народно казалиште је 1981. године имало укупно 560 запослених (Хаџић 1981)

чланова у хорски ансамбл у периоду од 1977. до 1980. године. Изложени подаци указују и на чињеницу да се у односу на 1983. годину, број чланова у сектору Опере и балета није мењао 1985. године, за разлику од Дrame која је повећала свој састав за петанаест чланова. Такође, треба имати у виду да је 1989. године била смена генерација солиста, када су поједини стекли услов за пензију, а нове младе снаге прилику да буду део ансамбла. Према табеларном приказу може се закључити и да је број запослених растао у сектору ОС. Однос запослених између уметничког (Драма, Опера и балет) и неуметничког сектора (СТС и ОС) додатно је усложио нови систем самоуправног одлучивања стављајући једнакост између њих у уметничкој и радној организацији Позоришта.

На основу уставних и законских измена на нивоу државе, радни колектив Народног позоришта усвојио је четири важна документа на нивоу организације – 1975. Допуна и измена Статута из 1969, нови Статут 1981. и његова Допуна 1984, а затим и Статут из 1987. (Прилог бр. 3), који су у пракси указала на мањкавости система одлучивања.

Радном организацијом, према Статуту из 1969, управљали су, посредно, Савет Позоришта (управник, 24 члана из Позоришта, 9 чланова које именује Скупштина града Београда и 3 члана Позоришне комуне), Уметничко веће (управник, 6 чланова из Дrame, 6 чланова из Опере и Балета) и управник, док је место за непосредно одлучивање био Збор радних људи. Реорганизација унутрашњег живота Позоришта уследила је 1975. допуном и изменама претходног Статута, а у складу са Уставом из 1974. и нормативним актима. Том приликом уведена су нова тела - Програмски савет и Самоуправна радничка контрола. Програмски савет као управни орган представљао је тешњу везу између друштва и институције,¹⁴³ у том смислу што њени чланови нису више само „гласачка машина“ (као раније) већ имају могућност да одлучују о пословању и уметничком раду институције, док је Самоуправна радничка контрола (СРК) водила рачуна о самоуправним правима сваког радника и самоуправном начину пословања Позоришта.

У пракси је оснивање СРК наишло на посебан отпор међу радницима. На то је указала СРК у првом извештају о раду. Наиме, колектив Народног позоришта није схватио значај и улогу СРК у радној организацији тј. радни људи „нису водили рачуна да у СРК буду изабрани људи чија је политичка зрелост, ангажованост и неопходна

¹⁴³ Савет позоришта је потписивало Споразум са Извршним већем Скупштине града Београда на основу којег је утврђен начин образовања, права и дужности Програмског савета.

обавештеност о кретањима у друштву, на потребној висини, што је минимум гаранције да ће инструменти СРК бити у рукама људи који ће их максимално знати користити у корист радних људи“ (АНПБ, 16. 12. 1975.). Следствено томе, када је у питању детектовање и решавање проблема у колективу, а на основу самоуправних права и обавеза појединца, СРК била је онемогућена да извршава своју дужност, јер су појединци пружали отпор раду овог тела, етикетирајући његове чланове као „жандаре, шпијуне и сл“, што може и бити један од разлога честог изостанака извесног броја чланова са седнице.¹⁴⁴

У систему самоуправног одлучивања, чланови СРК указали су на пропусте тј. неправилности у доношењу одлука. Реч је о односу између Савета Позоришта и радног колектива. Савет позоришта је највише самоуправно тело у театру, задужено за њено пословање, а које је неосновано прихватио одлуку Збора радних људи да се изврши линеарна расподела личних доходака, што је противно принципу награђивања према раду, те су се тако средства из Фонда за личне дохотке уметника прелила у Фонд личних доходака технике и заједничке службе.¹⁴⁵ Међутим, иако је одлука Збора на тему расподеле средстава била изван принципа награђивања према раду тј. награђивања према квалитету рада и радног учинка, усвојена је на седници Савета позоришта, док одлука радног колектива да се Народно позориште конституише у сложену радну организацију,¹⁴⁶ у којој је сваки сектор основна организација удруженог рада ООУР (дакле, ООУР Драма, ООУР Опера и Балет, ООУР СТС и Радна заједница ОС), није реализована,¹⁴⁷ те је Народно позориште 1978. регистровано као јединствена

¹⁴⁴ У року од годину дана СРК имала је 12 седница уз присуство просте већине, изостанака је било јако много, док извршен број чланова није ни једанпут дошао на седнице. Седнице СРК одржаване су на иницијативу њених чланова, јер од других није било (АНПБ, 16. 12. 1975.).

¹⁴⁵ О примедбама СРК о линеарној расподели, Савет је изнео следеће: „линеарна расподела уследила је после одлуке збора радних људи Позоришта, упркос препоруци Савета позоришта да се изврши расподела према тада усвојеном Самоуправном споразуму о расподели личних доходака. Збор, огромном већином, није прихватио предлог, већ је усвојио предлог Извршног одбора Синдиката позоришта о линеарној расподели. Савет позоришта је поштовао ову одлуку целог збора радних људи, али ју је оценио као политички штетну“. Према томе, у јуну 1974. извршена је расподела личних доходака противно свим стремљењима друштва, линеарно сваком од око 600 радних људи по 293.30дин (АНПБ, 9. 1. 1976).

¹⁴⁶ Видети седнице Савета позоришта: IV – 22. 05. 1974; VIII – 3. 09. 1974; XII – 21. 11. 1974; XV – 20. 01. 1975. и XIX – 13. 03. 1975. Рок за конституисање био је 1. април 1975.

¹⁴⁷ Један од разлога био је „компликованост“ пословања, јер сваки ООУР је требао да потпише Споразум о сарадњи, а осим тога било је питање како поделити деобни биланс.

За разлику од београдског Народног позоришта, Хрватско народно казалиште престало је да буде јединствена радна организација 1979. године, већ су формиране четири основне организације удруженог рада (ООУР) – Опера, Драма, Балет и Техника, у складу са одредбама Закона о удруженом раду. Ова реорганизација довела је до незадовољства 1983. године код двеју група – Оркестар који је желео да се издвоји као засебна ООУР и Техника за коју је било предложено да се реорганизује у Радну заједницу. (Problemi samoupravnog organiziranja zagrebačke opere, 1983: 117–127)

радна организација, што је за последицу имало и нови Статут који је донет 1981. На основу овог Статута уследиле су следеће измене: некадашњи Савет позоришта преименован је у Раднички савет од 22 члана Позоришта, некадашње Уметничко веће преименовано је на Уметничко-стручни савет (драмско-уметничко: 7 чланова, оперско-балетско: 9/ 6 + 3) и уведена су стручна већа (сценско-техничко: 7 чланова; општа служба: 5 чланова).¹⁴⁸

Физиономија управних тела и њихових ингеренција, указало је на мањкавости у пракси,¹⁴⁹ те су уследиле додатне измене 1984. године. Тако на пример, Раднички савет као највише самоуправно тело састављено од делегата свих сектора имао је највећу одговорност у развоју самоуправних односа, одвијању радничких процеса, спровођењу законитости, као и низ послова везаних за побољшање материјално-финансијске ситуације Позоришта. Један од проблема у раду овог тела био је „гломазан састав“ (22 члана) који се тешко окупљао, а често и без кворума:

Ако се изузму појединачни случајеви несавесног односа појединих чланова Савета према својим обавезама, остаје чињеница да један број чланова (посебно из уметничког сектора), због својих обавеза ван куће није могао да редовно присуствује седницама, што удружено са боловањем и заузетости на радном месту није увек обезбеђивало кворум. Обзиром на велики број питања и константно обиман дневни ред, при чему је свако одлагање оптерећивало наредну седницу Савета, исцрпљивало је чланове (просек трајања седница је око 3 часа). Због тога је састав смањен на 13 чланова уз поштовање равноправне заступљености свих Сектора (АНПБ, септембар 1985).

Међутим, проблем се даље усложњава, јер иако су делегати сваког сектора били у саставу Радничког савета (13 чланова), постављало се питање њихове ингеренције односно колико је делегат овлашћен да износи своје мишљење или гласа за одлуку „по својој савести“, или да ли се при томе његово мишљење коси с мишљењем већине

¹⁴⁸ Савет Позоришта усвојио је: 23.03.1981. Пословник о раду Савета Позоришта; 15. 04. 1981. усвојен је Нацрт Статута НП и .05. 981. усвојен је Статут НП на Референдуму /укупно је гласало 520 од 670 радника; 20.05. 1981. именован је уметничко и стручно веће ; а 29.05. 1981. одлучено је да В. Лукић остаје на месту Управника до избора новог.

¹⁴⁹ На другој седници Уметничког већа, Мија Алексић изнео је став да су „задаци Већа, Савета позоришта и других самоуправних органа недовољно издиференцирани“ (АНПБ, 17. 12. 1971).

сектора из којег је делегиран. С тим у вези, посебно настаје проблем када и у самом сектору не постоји јединствен став (АНПБ, септембар 1985.).

О томе да се структура и организација у одлучивању додатно усложњава сведочи и Статут из 1987. године. Овај документ, којим се уређује унутрашња политика рада Позоришта, донео је легитимитет одвајању Балета као засебног сектора који равноправно учествује и располаже правима и обавезама одлучивања у организацији.¹⁵⁰ Такође, успоставља се и ново саветодавно и координационо тело Колегијум који помаже у раду Програмског савета и Управника, што доводи у питање рад Уметничког већа и његову ингеренцију.

Народно позориште у самоуправном смислу болује од свих оних болести које карактеришу већину организација удруженог рада. У разгранатој самоуправној концепцији недостајала је сарадња између сектора и јасно дефинисана ингеренција сваког управног тела. Наиме, сваки сектор имао је своју Дирекцију (директор, секретар, Савет), самоуправно тело (Уметничко веће, касније издвојено Стручно веће СТС и ОС) и заједнички Раднички савет, затим унутар позоришта деловали су и Синдикат, ООСК, Дисциплинска комисија, СРК и Служба пропаганде. У оваквој самоуправној концепцији без тесне сарадње свих сектора, и то на свим нивоима, није било могуће остварити успешан процес припрема и извођења представа, као и свих осталих послова. Међусобна повезаност свих сектора усложњена је до тог нивоа да се изгубило јединствено у одлучивању почевши од обрачуна личног дохотка, пропаганде, па све до чисто уметничких питања. Тако, на пример, на седницама Уметничког већа и Радничког савета заједничка тема је репертоар од његове идеје до реализације, при чему Веће предлаже репертоар, а усваја га (или не) Раднички савет. Међутим, сваки сектор (путем свог уметничког већа) наступа са својим аргументима очекујући да Раднички савет преузме улогу судије.

Усложњавање и демократизација система, могу се посматрати као негативне карактеристике самоуправљања, а њихове последице огледају се у недефинисаним оквирима одговорности, што је даље водило ка недисциплини и изостанку професионалног односа према раду. Реч је о недисциплини која се манифестује опструкцијом донетих закључака, те сваки појединац/група има специфичан однос, и у којој је доминантна теза о „праву на рад /читај: зараду/, а занемарљива обавеза на рад“ (АНПБ: септембар 1985). Овакве појаве тешко је идентификовати у уметничким

¹⁵⁰ Од 1. фебруара 1987. директор Балета била је Иванка Лукатели.

секторима, где се све то обавља под плаштом „уметничке сензибилности, предиспозиције или индиспонираности“ (АНПБ: септембар 1985). Отежавајућа околност јесте неизграђен однос Уметничког већа према таквим поступцима, те се одговорност пребацује на директоре који „траже најбезболнија решења, не би ли заказана представа била одиграна или рад на премијери настављен“ (АНПБ: септембар 1985). Тим поступком, директорима је приписивана улога „извршиоца колективних одлука“, а уз то и одговорност за њих. Другим речима, директор не може да донесе одлуку без сагласности Уметничког већа, али када Веће не преузме одговорност у егzekутивним решењима, директор постаје „дежурни кривац“.

Недостатак одговорности и недисциплина приметни су и на инстанци односа уметничких руководиоца и ансамбла. Диригенти су имали проблем да успоставе ауторитет због избегавања личних сукоба са члановима ансамбла, те су њихови захтеви изазивали контраефекте код чланова оркестра, а неки солисти нису узимали у обзир упутства од диригента. Следствено томе, диригенти су толерисали недоласке чланова уметничког ансамбла, те нису пријављивали дирекцији, због чега су изостале дисциплинске мере.¹⁵¹ Предлог за дисциплинску меру приликом одбијања улога био је једногодишње смањење категорије тј. осетно смањење личног дохотка, а сваки изостанак са пробе третиран је као недолазак на рад (то је важило и за алтернације).¹⁵² Тако на пример, солисти који желе да напредују, показују „изразиту својеглавошћу“ када је реч о припремама нових дела.¹⁵³ Рад оркестра био је додатно отежавајућа околност у одвијању успешног уметничког рада, због недостатка сталних и попуњавање ансамбла хонорарним члановима који нису увек слободни у време проба. Разлог за овакву недоследност, недисциплину и неодговорност у раду био је прелазак на систем плаћања представа уместо проба. Тако је диригент Оскар Данон упитао да ли до премијере *Конзул* могу долазити исти музичари, али му је речено да је то немогуће.¹⁵⁴

¹⁵¹ Тако на пример, премијера опере *Фигарова женидба* одлагана је шест месеци, јер ниво представе није одговарао критеријумима премијерног и извођачког, а диригент Младен Јагушт имао је проблем са солистима који нису испуњавали радне обавезе. О не доласцима солистима М. Јагушт је после два месеца припрема обавестио директора К. Винавера, јер се „стално надао да ће они долазити!“. Међутим, уместо да солистима буду изречене дисциплинске мере, директор Константин Винавер критикован је, од стране Уметничког већа и Радничког савета, због отказивања тј. померања премијере (иако је он одговоран за квалитет представе). Премијера опере била је 26. марта 1988. (уместо 4. октобра 1987).

¹⁵² Ако нема алтернације цела проба је неуспешна, јер нема замене да „ускочи“. Тако на пример у Извештају за 1987. наводи се да су 23 улога замењене, од тога 10 солиста је поднело лекарско уверење, а 13 није. На алтернације, а делом и на госте са стране уложено је 1.510.000 дин. (АНПБ, 2. 02. 1988.).

¹⁵³ Због отпора појединих певача нису обновљене опере *Фалстаф*, *Дон Жуан*, *Турандот* и *Пикова дама*. (АНПБ, 18. 01. 1985).

¹⁵⁴ Слична ситуација била је и на пробама за Вагнерову оперу *Лоенгрин* (прем. 11. октобар 1976, БЕМУС). Маестро Данон је имао такву праксу да ради са ансамблом од почетка те су му врло важне

Наиме, честе измене за последицу су имале слабији укупни домет представа и скупљи процес рада.

Атмосфера у колективу крајем осамдесетих година 20. у погледу дисциплине и односа према раду добила је, према оцени Колегијума, „забрињавајуће обресе“, те су предложене следеће мере за побољшање рада, дисциплине и одговорности:

1. Уметничке дирекције треба строго да воде рачуна о нивоу текућег репертоара односно о извођењу, прецизности и уметничком домету;
2. Све представе се морају одвијати у свршеном реду: извођачком и техничком;
3. Водити рачуна о уметничкој концепцији редитеља, поштовање свих детаља;
4. Забрањује се употреба алкохола свим учесницима представе;
5. Одговорност сваког директора уметничког сектора за профил, резултат и ниво наших представа јединствена је, а истовремено и индивидуална;
6. Уметничке дирекције су дужне да анагажују најквалитетније уметнике наше куће и да се избегне запошљавање хонорараца, што се неретко дешава из чистог јавашлука и недисциплине;
7. Искористити максимални потенцијал ансамбла;
8. Шеф пропаганде А. Радовановић, и његови сарадници Петар Славица и Бора Балаћ одговорни су за посету, рекламу и одјек наших представа; крајем новембра извршиће се анализа посећености представа и утврдиће се да ли је евентуална непосећеност резултат њихове уметничке слабости или пак недовољно ангажовање пропаганде (АНПБ: 26.10.1987).

Недисциплина и импликације колизије односа између личног и колективног интереса у директној су вези с демократичношћу и концептом самоуправљања. Ако је један од принципа самоуправљања поштовање самоуправних одлука и ако то представља једну врсту самоуправне дисциплине, колектив Народног позоришта није постигло јединство

биле припреме тј. колективне пробе: „С оркестром је било – повуци потегни. Ни на једној проби нису били комплетни. Први дувачи су се смењивали, а гудачки је корпус зависно од хонорараца који некада дођу, а некада не дођу, јер их је управа нередовно плаћала. Са солистима, осим са Ђурђевком Секом Чакаревић, која је улогу Ортруд спремила на немачком у иностранству, добро сам радио“ (Danon 2005: 487).

ставова. Илустративан пример за то дао је управник В. Лукић који је суштину самоуправљања у Позоришту окарактерисао следећим речима: „довољно је рећи да ниједан Правилник о личним дохоцима не може да заживи а да се одмах не приступи његовој допуни или потпуном мењању“. Један од недостатака самоуправног система у култури била су правна мерила која нису била адекватна институцијама као што су позоришта тј. Народно позориште. Наиме, позориште је суочено са *Законом о удруженом раду* који у расподели средстава не допушта валоризацију квалитета и радног доприноса који су неопходни за извођачке уметности. Следствено томе, поставља се питање сврсисходности ⁷⁴ *Правилника о личном доходу* тј. да ли је доприносио бољој радној атмосфери **с обзиром на то да су се солидарност и толеранција** показали неадекватним за радни колектив Позоришта. У прилог томе сведочи податак о линеарној расподели средстава личног дохода из 1974, што је у колективу покренуло осећај незадовољства и сумње у такву одлуку. Незадовољство и недисциплина карактерисали су радну атмосферу у Оперу, а недостатак дисциплинских мера или њихово неспровођење додатно су отежавали рад у Оперу и продубљивали лоше међуљудске односе.

Увођење самоуправљања у Позориште тј. Оперу отворило је простор за демократичност у пословању односно право сваког радника да управља и одлучује о даљем раду и развоју Оперу као институције, као и о њеним резултатима рада – репертоару. Таква промена утицала је на физиономију позоришта стварајући самоуправна тела, чланове из струке и оних ван ње, која су постала места за сучељавање различитих ставова, места за активно учешће појединаца како из институције тако и чланова друштва са државним ингеренцијама. Међутим, „распарчавање“ система одлучивања на сваког појединца за последицу је имало и „вишак демократије“ због чега је цео систем заснован на принципима самоуправљања добио негативну конотацију, јер лични и колективни интереси нису били каналисани заједничким циљем.

То се посебно огледа у материјалном положају Оперу и расподели личних доходака, што су биле честе теме дискусија на седницама самоуправних тела. Финансијски систем је био камен спотицања за успешно (руко)вођење репертоарске и кадровске политике, као и за стварање простора тј. услова за уметничку афирмацију појединаца, на шат ће бити указано у наставку текста.

2. 2. Материјално-финансијски положај Опере

Нови систем финансирања позоришта од 1968. који је био заснован на принципу награђивања према резултатима рада, у кући са три уметничка ансамбла као што је Народно позориште био је неадекватан. Наиме, финансирање према делатности требало је да укине буџетску логику и да одређеним инструментима покрене квалитетнију перспективу развоја. Један од тих нових инструмената јесте стимулисање и финансирање позоришта путем дотације, што је конкретно за Оперу значило следеће: сваки „оперски динар“ (зарађен на благајни) дотира се три динара, а „драмски динар“ са једним динаром. (*Бела књига* 1970: 72)¹⁵⁵. То значи да је однос између дотираног и зарађеног динара за Дрму фиксиран у односу 1:1, а за Оперу 1:3. Међутим, аутори Беле књиге указали су на проблем код примене критеријума при којем „тешко долази до изражаја стварна вредност активности“ (*Бела књига* 1970: 72). Тако на пример, у драмској представи просечно учествује 20, а у оперској представи 200 извођача, дакле 10 пута више извођача него у драмској представи, те се поставља питање зашто је онда однос између драмске и оперске представе 1:3. Поред тога, **треба имати у виду да су** оперске представе скупље **од** драмских, као **и** чињеницу да су оперски уметници (солисти), којих је далеко мање од драмских, више стимулирани.

Основна улога новог система награђивања била је у томе да што адекватније стимулише квантитет и квалитет активности. Народно позориште могло је да утиче на варијабилни део средстава, тако што ће повећати број представа и гледалаца, додатно ако постави и домаће дело на репертоар, али се то „консеквентно манифестовало у негативном правцу: уколико позоришна благајна умањи своје приходе у односу на претходну годину – у адекватном проценту умањиће се и висина варијабилног дела дотације. Али позитивна последиčnost позоришне благајне имаће одговарајуће покриће у дотацији само до нивоа гарантованог лимита“ (*Бела књига* 1970: 75). Током седамдесетих година 20. века, Опера је настојала да изведе већи број представа, већи број премијера, ангажује стране госте како би побољшала уметничку вредност

¹⁵⁵ Уметничко веће Опере и Балета Народног позоришта објавило је *Белу књигу о Оперу* 1970. године с циљем да ширу јавност упозна с елементима стагнације и кризе, али и потребе за радикалну реформу у београдској Оперу. Аутори књиге су проблеме у раду Опере сажели на три кључна питања: финансирање, извођаштво и репертоарска политика. Заједно с Уметничким већем, аутори су оптимистички предложили пут ка реформи, али су понуђена решења у реализацији била непотпуна. Више о томе видети истраживања у: Спасић 2014, 2018 и 2020б.

представе, а тим подухватима умногоме је допринела материјална подршка Позоришне комуне (Фестивал Позоришне комуне 1970–1976).¹⁵⁶

Међутим, на основу извештаја о пословању Позоришта, много брже су расли трошкови пословања на које Опера није могла у потпуности да утиче (трошкови електричне енергије, гориво, опрема и сл.). Ради побољшања материјалног положаја, Опера је настојала да проблеме реши већим улагањем у продукцију (ангажовање иностраних уметника), или изналажењем нових извора финансирања (гостовања по Србији, конкурси и сл), како би се и износ дотација повећао (до свог максимума тј. лимита). У том процесу планирања и реализације учествовао је радни колектив Опере (уметнички и не-уметнички кадар) који је осим своје личне (уметничке) афирмације решавао и свој егзистенцијалан положај у институцији/друштву. Материјална егзистенција уметника доведена је у питање увођењем самоуправљања, јер то је значило да треба да се нормира уметнички рад односно да се одреди колико представа ће певати првак, други солиста, члан хора да би остварио лични доходак, што је, према речима В. Јовановића, „у пракси било немогуће одрадити, јер је представа било много више него данас“ (Јовановић 2019). Он наводи и проблем дисконтинуитета у раду, те тако је он као солиста другог фаха певао по 12 представа месечно, за разлику од првих солиста Радмиле Бакочевић, Милке Стојановић и Мирослава Чангаловића, који су по његовом сећању имали две обавезне представе месечно, те да су у периоду „када самоуправљање стеже менгеле око свега, а оне су већ тада биле велике певачице (имале наступе по целом свету и буду преко два месеца у иностранству), отпевају своје четири представе у два месеца и опет оду даље“ (Јовановић 2019). То потврђује чињеницу да је систем финансирања (и организација послова) био неадекватан. Солисткиње нису нарушиле радну обавезу, јер су испуњавале норму. Међутим, њихово одсуство онемогућавало је дугорочније планирање репертоара.¹⁵⁷

С обзиром на то да су позоришта потписници Самоуправног споразума на нивоу града, а на основу чл. 32 о пуноправној размени рада између привреде и културе, позоришта су заостајала у односу на награђивање према привреди (АНПБ, 25. 05. 1976.), а окосница тога био је валоризовање уметничког рада за који није био адекватан критеријум категоризације те су лични доходи у позоришту увек били испод нивоа

¹⁵⁶ Иако то није била примарна улога Позоришне комуне (њен циљ је било подруштвљавање и демократизација културе и приближавање радника театру), не може се оспорити њен финансијски допринос у раду Опере.

¹⁵⁷ Слична ситуација била је и у Драми, где су њени стални чланови, упоредио радили у реализацији телевизијског или филмског жанра.

просека у привредним делатностима.¹⁵⁸ Дакле, с једне стране Опера се финансијски борила у оквирима редовног пословања што је подразумевало стратегију која ће оправдати одређене потезе у уметничком пословању¹⁵⁹ и обрнуто, а са друге стране водило се рачуна о материјалном и уметничком положају запослених што је постало поље борбе како између уметника тако и између уметничког и не-уметничког сектора.

Губитке у пословању у периоду од 1972. до 1974. Позориште је покривало кредитима,¹⁶⁰ а каснијих година интервенцијом градског и републичког СИЗ културе. На седници Скупштине СИЗ културе Београда одржане 24. октобра 1977. централна тачка дневног рада била је расправа о материјалном положају позоришних кућа у главном граду. На тој седници донета је одлука да се ансамблима Опере и Балета Народног позоришта смањи проценат сопственог учешћа у стицању личног дохотка, због њихове тешке финансијске ситуације и услова у којима делују (Б. Џ. 1977). Пораст материјалних трошкова у току 1978. године довела београдска позоришта до енормних губитака (Радосевић 1979), али је секретар градске Заједнице културе Миодраг Симентић као разлог за такву ситуацију видео у лошем пословању позоришта, лични доходи „пробијали су плафон“, високи хонорари, тангијеме за спољне сараднике, као и репертоарски промашаји при чему је позориште постајало све погодније тле за „неговање“ принципа „незамерања“ (према Радосевић 1979). Од оваквих констатација не би могла да се изузме пракса Опере Народног позоришта, која је повећавала личне дохотке у 1973.¹⁶¹ и 1974.¹⁶² и хонораре 1973,¹⁶³ 1975,¹⁶⁴ 1976 и 1977, а за репертоарске

¹⁵⁸ Тим поводом Позориште је саставило Извештај за Извршно веће Србије по питању критеријума вредновања и вредновања рада људи, уметника и радника који раде у позоришту.

¹⁵⁹ Под уметничким пословањем мисли се на уметничке критеријуме на основу којих су доношене одлуке о поставци и реализацији појединих дела.

¹⁶⁰ Народно позориште је 1972. подигло кредит од 970.000 динара, у 1973. подигло је краткорочни кредит од 500.000 динара, а у 1974. треба да покрије губитак из 1973. године новим кредитом у износу од 1.973.500 динара. Укупни губитак који Народно позориште покрива кредитима износи 3.453.500 динара“ (АНПБ, 06-03-64-39, 1. 03. 1974).

¹⁶¹ На Савету УР Опере и Балета у октобру 1973. донете су одлуке о висини личног дохотка уметницима на следећим функцијама: директору Опере одређен је лични доходак у износу од 4.000 дин. месечно, шефу балета 3.300 дин, члану оркестра (тромбон) који је успешно положио аудицију и примљен је на пробни рад од годину дана са личним дохотком 1.500 дин. месечно, диригенту Душану Миладиновићу одређен је износ од 3.650 дин. Просечни лични доходак у 1973. години износио је 2.000 дин. (АНПБ, 4. 10. 1973).

¹⁶² На седници Савета позоришта донета је одлука да середи висина личних доходака директора сектора с обзиром да су до сада примали аконтацију. На предлог о висини средстава било је примедби да су распони у дохотку прилично мали, а дато је и мишљење да треба остати на висини аконтација. После гласања Савет је донео одлуку да се лични доходак одреди: Директору Опере и Балета у висини од 4.600; Директору Дrame 4.500, шефу Балета 3.900 и Дир.Опште службе 3800. (АНПБ, 17.06.1974.)

¹⁶³ На Савету удруженог рада Опере и Балета разматрано је питање личног дохотка у ансамблу. На седници овог саветодавног тела 16. и 17. јануар 1973. усвојени су закључци који се односе на повећање надлежности хонорарним члановима оркестра на 100, 120 и 140 динара и с тим да се уговорима тачно фиксирају њихове обавезе (АНПБ, 19. 02. 1973). У септембру исте године, а с обзиром на то да је

подухвате и могуће промашаје приметно је у сезонама 1976/77,¹⁶⁵ 1978/79.¹⁶⁶ и 1979/80.¹⁶⁷

Почетком осамдесетих година 20. века уведене су стабилизационе мере и мере штедње у области културе у складу са друштвено-економским променама у земљи. За позоришну делатност то је конкретно значило да се оптимално ангажује и користи сопствени кадар, смањи ангажовање спољних, хонорарних чланова, оствари сарадња оркестарских музичара Опере, Позоришта на Теразијама и Београдске филхармоније, као и да се усклади број представа и премијера са материјалним могућностима, а да се при том, повећава и шири круг посетилаца. Следствено томе, Програмски савет Народног позоришта усвојио је Стабилизационе мере, које су истовремено биле и дисциплинске, а односе се на: 1. планирање премијера; 2. мере штедње; 3. укидање прековременог рада; 4. набавке, које се могу радити само уз одобрење; 5. препоруку да се прво „запосле“ чланови колектива, а онда да се разматра ангажовање „гостију“; 6. проблем учесталих изостанака; 7. непоштовање радног времена. Директору Опере и главном секретару ОС наложено је да морају да доставе јасан финансијски план (коликим средствима располажу за премијере). Указано је на то да однос према послу није добар, и да зато треба брже реаговати на људе који неће да раде свој свакодневни посао. Велики број чланова колектива тражи своја права на суду („Сви траже своја права, а веома мало се води рачуна о обавезама према раду, Установи“); треба повести

1
Савет одлучивао и о висини хонорара, хонорар у износу од 5.000 дин. одобрен је Д. Соколовићу за сценеографију премијере опере *Замак Плавобрадог*, Беле Бартока, а режисеру Д. Свободи износ од 6.500 дин. (АНПБ, 10. 09. 1973.).

164 На питање хонорара 1 рада указали су чланови Самоуправне радничке контроле Народног позоришта. Истакнуто је да је лични доходак за раднике на руководећим местима био изнад просечне висине, али и то да су хонорари „односили лавовски део средстава“ (АНПБ, 16.12.1975.).

165 Премијера Вагнерове опере *Лоенгрин* изведена је у оквиру БЕМУС-а 11. октобра 1976. и забележена је као максимум који је оперски ансамбл могао да оствари, полазећи од тога да београдска Опера није имала праксу неговања Вагнеровог стила (Ђурић-Клајн 1976). Опера је имала два извођења – премијеру и репризу, после чега је изостала са репертоара. У истој сезони 1976/77. премијерно је изведена и домаћа опера С. Настасијевића *Ђурађ Бранковић* за коју је интересовање опало на репризи („симболичан број љубитеља овог жанра“ Џунов 1977). Опера је извођена укупно две сезоне.

166 У овој сезони изведено је укупно три премијере: *Фалстаф*, *Дон Пасквале* и *Viva la mamma*. Међутим, поставља се питање за изостанак дела са репертоара после успешне премијере. За извођење Вердијевог *Фалстафа* било је, према речима солисте Душана Поповића (у насловној улози), „прогнозирано да неће имати репризу, а напунило је кућу на пет представа“ (према Стефановић 1979а). Иако је критика оценила оперу као „једну од најразигранијих најкомпликованијих представа Београдске опере“ (Стефановић 1979в) и као „врхунац тренутних могућности ансамбла“ (Радовић 1978), она се није задржала на репертоару више од једне сезоне. За оцене премијера наведених дела видети следеће критике: Стефановић 1979в; Радовић 1979.

167 У овој сезони београдска Опера извела је премијерно два дела у оквиру XI БЕМУС-а. – Бритнову оперу *Алберт Херинг* (7. октобар 1979), и Бетовенову оперу *Фиделио* (19. октобар 1979). Међутим, обе опере нису имале репризу, *Фиделио* због лоше критике (Т. Сл. 1979а), а опера *Алберт Херинг*, која је добила позитивну оцену критике и публике, изостала је са репертоара због несугласица између чланова оркестра и руководиоца (Стефановић 1979г; Ђурић-Клајн 1979).

бригу да буде што мање гостију који долазе „да спасу“ представу због отказивања наших солиста (13. 03. 1980). Поред тога, стабилизација је подразумевала и одређене мере „на музички начин“. За све што се изводи на оперској сцени или концертном подијуму плаћа се ауторски хонорар-тантијема, као и издавачка права за изнајмљивање нотног материјала. Београдска оперска нототека поседовала је мали број оперске литературе: *Травијата*, *Бал под маскама*, *Борис Годунов*, *Кнез Игор*, *Пикова дама*, *Продана невеста*, *Орфеј*, *Фигарова женидба* и *Чаробни стрелац*. За извођење у једној сезони, на пример, Опера је морала да плати италијанској фирми по 650.000 лира за већину опера које чине њен стандардни репертоар (*Норма*, *Трубадур*, *Ернани*, *Севиљски бербери*, *Тоска*, *Турандот*, *Пајаци*, *Кавалерија рустикана*). Гуноов *Фауст* коштао је у једној сезони 3.200 нових француских франака. Доницетијева *Вива ла мама* 21.000 аустријских шилинга, Бритнов *Алберт Херинг* био је још скупљи (Стефановић 1980). До почетка 1980. године, сва девизна плаћања обезбеђивао је ЗАМП (Заштита ауторских малих права) из Загреба, а корисници његових услуга плаћали су у динарима. На основу финансијских прописа и републичких девизних квота, ЗАМП је тражио да корисници плаћају у девизама. То је значило да корисници треба да обезбеде девизе из републичких средстава, што је за београдску Оперу значило да ако, преко РЗК и СИЗ културе Београда односно СИЗ за економске односе са иностранством, не обезбеди девизе, онда ће „највећи део традиционалног репертоара, за који је одавно већ речено да је 'изексплоатисан' постати – непостојећи репертоар!“ (Стефановић 1980). Због финансијске неизвесности у Београдској опери, одустало се од „дуго најављене премијере Пучинијеве *Девојке са Запада*, а било је неизвесно, чак, и даље извођење најпопуларнијег домаћег дела Готовчевог *Ере с оног свијета*, који је 'заштићен' у иностранству, чији се нотни материјал, такође мора позајмљивати за девизе!“ (Стефановић 1980).¹⁶⁸ У 1980. години, Позориште је уложило радни напор за остварење већег броја представа,¹⁶⁹ али је то подразумевало и бржи раст трошкова пословања, јер су улагања у уметничку вредност представе била кроз ангажовање страних гостију, као и реализација премијера које захтевају детаљне припреме (нпр. финансијске и извођачке). Међутим, према закључку колектива Позоришта поменута улагања нису повећавала укупан приход, јер трошкови су расли, док је изостао

¹⁶⁸ Проблем девиза констатован је и 1983. када Опера отказује представе, јер не могу да исплате коришћење као и 1984. када се поставило питање невраћања клавирских извода иностраном издавачу нотног материјала, та које је требало платити девизну накнаду (АНПБ 21. 2. 1983; 16. и 19. 06. 1984.).

¹⁶⁹ У 1980. Народно позориште одиграло је 624 представа – 561 представа у Београду и Земуну. Опера је извела 45 представа са око 40.000 гледалаца у Србији (АНПБ 20. 05. 1981).

финансијски ефекат (АНПБ 20. 05. 1981). Позоришни живот у Београду дошао је до критичне тачке 1981. због великих губитака свих позоришних кућа, те се разматрала идеја о томе да ли је потребно затворити једно позориште како би остале куће преживеле.¹⁷⁰ Управници београдских позоришта били су позвани да објасне шта све кочи нормалан живот позоришта и том приликом, управник В. Лукић указао је на једну нелогичност у пракси, а то је да се програми за наредну годину дају унапред када позоришта не знају колика ће средства добити од друштва. Тако на пример, представе су се првих 30 месеци играле без покрића, а средства за опрему су била мања у односу на потребе. То је био један од разлога зашто су се управе уместо уметничким, бавиле финансијским питањима, односно „део тим се бави пролонгирањем банкротства“.¹⁷¹ Тако да је 1981. године Народно позориште било у највећим губицима – 15 милиона динара, иако је претходне године од СИЗ-а добило повећање средстава за материјалне трошкове само 14,6%, они су порасли за читавих 84%! (према Радошевић 1981).¹⁷² Међутим, иако су трошкови пословања расли, Позориште је остварило сопствени приход од 25% повећања на благајни у 1982. години, што је, према речима В. Лукића, била најбоља година пословања у последњих десет година (према Радошевић 1982).¹⁷³ Међутим, Позориште је ту годину завршило са губитком, јер су повећани најнижи

¹⁷⁰ У расправама о позориштима које се воде по градским и републичким СИЗ-овима културе током целе године, добија се дојам о постојању двојаког расположења: јавна подршка позоришту као радној организацији у култури у чију потребу не треба сумњати, и, истовремено, суздржана сумњичавост да ли тај и такав театар заслужује та средства која добија (Хаџић 1981).

¹⁷¹ СИЗ за културу града Београда финансирао је опрему премијера за драмску представу са 110.000 дин, а оперску са 220.000 што је био минимум за опрему. У 1980. трошкови опреме с 40 кретали, за оперску и балетску представу 500.000–1.200.000, драмску представу 400.000–1.000.000, при чему треба имати у виду да у опери учествује 250 људи (солисти, хор, оркестар, сценско-техничка служба), те су трошкови неупоредиви са драмском представом. У тој 1980. просечан лични доходак износио је 8.257, док је у претходној 1979. годину 7.731 динара. Нето личног дохотка по раднику повећан је за 7%. Уметници су добили „пристојан лични доходак“ од 5.500 до 7.000 дин, док су део радника из СТС и ОС њих 230, имају лични доходак испод 5.000 тј. 6.000 дин; 45 радника прима стартну основу 4.200. динара. Анализирајући све изнете податке да је позориште пуном активношћу радило у 1980, радни људи су веома заинтересовани за извршење програма Позоришта, за гостовање у градовима Србије да би на овај начин већим залагањем и радом побољшали свој материјални положај и остварили већи лични доходак који је годинама био на најнижој лествици од свих друштвених делатности. Завршни рачун за 1980. исказао је губитак (6.961.442,79 дин, али је СИЗ града уплатило половину износа, па је губитак био 3.061.442,79). Разлог губитка: материјални трошкови (опрема, амортизација), законске и уговорне обавезе и лични дохотци (АНПБ, 20. 05. 1981).

¹⁷² У сталном радном односу, 1981, налазе се 670 запослених (320 уметника, 250 радника Сценско-техничке службе и 80 радника Опште службе). Према овим подацима, Позориште запошљава број радника „једне мање фабрике, само што нема исте услове привређивања и стицања дохотка, односно радници свој доходак, иако нису у непосредној производњи, стварају под доста тешким условима“, али је година завршена без губитка (АНПБ, 8. 02. 1982).

¹⁷³ На седници Радничког савета НП о завршном рачуну за 1981. констатован је пораст сопствених прихода негде око 200 милиона. Управник Лукић предложио да РС и УВ направе анализу представа по броју гледалаца, како би се у прављењу репертоара водила рачуна и о квалитету представа, а и о приходу које оне доносе (АНПБ, 25. 02. 1982).

лични доходи према усвојеном *Правилнику личних доходака* свих радника Позоришта.¹⁷⁴ У вези с тим, у колективу се постављају питања чиме су радни људи стимулирани за постизање високих уметничких резултата, сем осећањем обавеза и сопственом свешћу, шта значи Народно позориште и шта му је друштвени задатак. Такође, поставља се питање шта Позориште са дугом и изузетном традицијом чини по питању личних доходака о којој мери се могу правдати изостанци награђивања рада (АНПБ: 6.05.1981).

Наредне 1983. године, Народно позориште најавило је обуставу рада до новембра исте године због недостатка средстава,¹⁷⁵ али према речима управника В. Лукића, нико није реаговао, а у новембру то је постао политички проблем.¹⁷⁶ Том приликом основана је Радна група, тело које је именовано од стране Председништва Градске конференције ССРН,¹⁷⁷ са циљем да сними стање и заједно са представницима Позоришта донесе предлоге трајнијег решења.¹⁷⁸ Рад ове групе била је тема седница Програмског савета током децембра месеца, а у дискусијама је учествовао већи број присутних делегата, међу којима је и професор са Факултета драмских уметности, Алојз Ујес који је говорио о недостатку плана позоришне културе и да Народно позориште, као „специфична национална институција“ није могла да прати економска кретања у друштву, те да је „у односу на остале институције те врсте у земљи оно (је) једино неоспособљено и несавремено“ (АНПБ 17. 12. 1983). На основу предлога Радне групе, Програмски савет извео је одређене закључке, који се односе на трајно решење статуса Народног позоришта, упознавање јавности са незадовољавајућим стањем културе Београда, као и покретање акције за реконструкцију зграде Позоришта.

¹⁷⁴ Просечан лични доходак износио је 1.153.300 ст.дин. (АНПБ 21. 02. 1983).

¹⁷⁵ На основу деветомесечног обрачуна за период од јануара до септембра 1983. укупан приход растао је по стопи од 5%, али су се материјални трошкови и амортизација повећали за 25% у односу на исти период претходне године. Градски СИЗ повећао је средства за 9%, Републички СИЗ културе повећао је за 5%, док су сопствени приходи од улазница повећали 8% од укупног прихода што је 6% мање од 1982. У наведеном периоду, интервенцијом СИЗ-а, просечан лични доходак у Позоришту износио је 12.233 динара (7.87% повећање у односу на 1982). Просечан лични доходак у привреди у Београду био је 15.902 динара (22.7% већи у односу на 1982). Оваква тенденција изражена је и претходних година чиме је све више продубљиван јаз у заостајању личног доходака у Народног позоришту. Просек плата по сектору био је следећи: Опера и балет – 14.281, Драма – 14. 727; СТС – 10.051 и ОС – 10.137.

¹⁷⁶ „Био сам саслушаван, а вероватно би био и смењен да ме није стрефио инфаркт“, Б. Џунов, Трагом обећања, *Политика* 11. децембар 1989. Овде треба додати и чињеницу да је ситуација око најаве о престанку рада Позоришта била и последица неусаглашености/несклада у Програмском савету. Наиме, представници Позоришта из поменутог савета упутили су писмо високим функционерима Републике и Града о обустави рада због недостатка средстава, иако су остали чланови савета сугерисали да се настави са радом они су о писму сазнали преко медија. АНПБ 16. 12. 1983.

¹⁷⁷ Председница Радне групе била је Милица Бабић.

¹⁷⁸ Теме које је Радна група испитивала биле су: материјални положај, колики су и какви губици, санациони програм, рад и организација рада, нормативни акти, кадровска питања.

О лошој материјалној ситуацији у београдским позориштима јавност се информисала у дневној штампи, а кроз исти медијум Народно позориште упутило је молбу радницима у удруженом раду да помогну у реализацији премијера у 1984. години, при чему би се појединцима и радним организацијама који финансијски суделују омогућила одређена права (Прилог бр. 2). Финансијско стање 1984. донекле је стабилизовано интервенцијом Извршног већа СР Србије (8 милијарди старих динара) (АНПБ, 23. 12. 1983).

На основу Анализе Радне групе Народног позоришта за период 1982–1985,¹⁷⁹ деветомесечни период, јануар-септембар 1985. окарактерисан је као година успешног пословања.¹⁸⁰ Међутим, у том периоду директор Опере и Балета, Константин Винавер указао је на неодговарајући приступ награђивања према раду. Наиме, он тврди да је преласком на систем плаћања представа, а не доласка, начињена суштинска грешка. Постојала је одређена норма представа за сваког члана ансамбла (солисте, хор, оркестар) на основу које је зависио лични доходак. У пракси сви су били заинтересовани за представе, али су избегаване пробе, тако на пример појединци свирају све представе, а само половину проба (АНПБ, 16. 06. 1985.). Неадекватност норми и незадовољство међу солистима и стручним сарадницима додатно је нагласио *Правилник о личним дохоцима* током 1986. који је у примени дао „чудну рачуницу“: „многи пребацију норму лако за 200%, док други у најбољем случају могу постићи пребачај од 50%, а многи не могу никако да пребаце, без обзира на обављени рад. Исто тако, недопустиво је да код пребачаја од 100% месечне норме први солиста добије 10% варијабле, што делује дестимулативно/увредљиво“ (АНПБ, 16. 06. 1985.).

Наведене осцилације у материјалном положају Опере додатно је подцртала реконструкција главне зграде Народног позоришта 1986–1989.¹⁸¹ Због тога што су градски и републички челници одлучили да у време финансијске кризе позоришног

¹⁷⁹ Анализу сачинила Радна група у саставу Предраг Протић, Маргита Вуксановић, Огњанка Огњановић, Невенка Нешковић, Михајло Спасовић (АНПБ, септембар 1985).

¹⁸⁰ Просечан лични доходак 3.020.200 ст. дин **15** следећа три месеца повећан је лични доходак на просек од 4.700.000 ст. дин што је за 80% повећање **у односу на исти период 1984. године**.

¹⁸¹ **За разлику од** реновирања зграде 1968, када је највише измена било у делу где је публика, реконструкција од 1986. до 1989. подразумевала је комплексније измене у циљу стварања бољих услова за извођачко-техничку реализацију дела. О успешности и мањкавости решења, ансамбли су посебно изразили незадовољство већ првих неколико дана по уласку у новоотворену зграду. Оно што је кључно за Опери, да је у периоду од 1976. до 1990 (и данас) „прескочена“ тема о новој згради оперске куће, за коју су постојали услови и пројекат из 1970.

живота инвестирају у зграду,¹⁸² а не у програм,¹⁸³ било је отежано извођење представа, и сужене су репертоарске могућности оперског ансамбла.¹⁸⁴ Улазак у нову, реконструисану зграду био је антиципација периода који ће обележити последњу деценију 20. века и огледао се у сваком аспекту рада Позоришта, од финансијских питања до организационих и кадровских измена и сужене репертоарске слике.

О томе какве су последице биле због самоуправног начина одлучивања и система финансирања оперске делатности биће приказано на основу репертоарске политике, простора у којем се прожимају њени различити конститутивни елементи.

2.3. Репертоар као полазиште и исходиште у контексту самоуправног одлучивања у Опери Народног позоришта у Београду¹⁸⁵

У овом делу рада, репертоар је посматран као рефлективно поље фактора који га креирају, али и као производ који је исходиште политике рада и могућности институције (у сезони), а истовремено и почетак (ресурс) за надградњу (или не) наредне сезоне.

У концепту очекивања да се модел самоуправљања у предузећу преслика на модел самоуправљања у културној институцији, налази се и очекивање да ће производ у привреди бити упоредив са репертоаром као крајњим производом културне институције. Ова аналогија између појмова, као и успостављање раније поменутих (субјект и простор), корисна је у продубљивању анализе домета самоуправљања у

¹⁸² Републички и Градски СИЗ културе одобрили су 45 милијарди динара (око 25 милиона долара) за завршетак комплетне зграде са опремањем и дотеривањем свих детаља и да радови морају бити готови до краја 1989.

¹⁸³ Тако на пример, београдска Опера је извела Вердијеву *Аиду* у концертном облику (5. јун 1990) као резултат неуспелих настојања да се обезбеде неопходни финансијски предуслови за живот и рад Београдске опере која је суочена са немаштином и неизвесношћу. У недостатку материјалних средстава Опера Народног позоришта у 1990. години није извела ни једну премијеру, већ само обнове.

¹⁸⁴ Овај „нелогичан потез“ инвестирања у зграду, у тренутку када је опште незадовољство запослених њиховим положајем у институцији и друштву, а тиме и девалвирање саме уметности запазила је првакиња Опере, Гордана Јевтовић: „Милиони (25 милиона долара) су дати за зидове (реновирање, преуређење). Да ли Србију интересује шта се овде догађа с нама, људима?! Кад год се у овој кући покрену суштинска питања, она се, однекуд и некако, увек заустављају. Нас нема довољно ни на прави начин на сцени. Уметност овде не иде како треба“ (према Стефановић 1990).

¹⁸⁵ У овом делу рада ослањајем се на сопствена истраживања репертоарске слике београдске Опере објављена у оквиру два текста - *Домаћи репертоар Опере Народног позоришта (1970-1990)* У: *Југословенска идеја у/о музици*: тематски зборник: зборник радова са научног скупа одржаног 12-15. маја 2019, ур. Мирјана Веселиновић Хофман, Срђан Атанасовски, Јелена Совтић, Београд: Музиколошко друштво Србије, Нови Сад: Матица српска, 2020, 196-211; *Репертоар Опере Народног позоришта у Београду (1970-1990), Традиција као инспирација*. Владо С. Милошевић: *етномузиколог, 2. тозитор, педагог*, ур. Гордана Грујић, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, 2020, 184-201.

култури (од идеје до праксе), као и мањкавости које су настале због прилично директног пресликавања привредног модела на област рада у култури.

Анализом репертоарске политике биће обухваћени основни елементи (директни учесници, ствараоци и корисници) у креирању репертоара у датом контексту укључујући и чиниоце који утичу на могућност реализовања репертоара.

2.3.1. Извори финансирања и извори трошкова у контексту директних импликација на рад Опере Народног позоришта и креирања репертоара¹⁸⁶

У раду Опере као институције потребно је разликовати уметничко управљање тј. креирање репертоара и пословно/финансијско управљање, при чему успех ових двеју компоненти управљања зависи од њихове узрочно-последичне релације.¹⁸⁷

Организациона структура Опере, коју чине три уметничка ансамбла (солисти, хор и оркестар), руководећи уметници (диригенти, редитељи) као и стручан део сценско-техничке службе (сценографи, костимографи, техничари), захтева велика финансијска средства како за свако радно место запослених, тако и за висок продукциони ниво оперских представа. Од финансијских могућности зависи и развој извођачких капацитета. На седницама самоуправних тела у Позоришту тј. Оперу у периоду од 1970. до 1990. расправљало се управо о недостацима у кадровској политици (који нису само финансијске природе, касније више о томе): недостатак музичара у оркестру, корепетитора, тенора, диригената.¹⁸⁸ Иако су уочени проблеми, њихово решавање било је одлагано, а систематизација према потреби послова (Правилник о систематизацији радних места) изостала је у периоду 1970–1990, те се „радило према затеченом стању, и ту је долазило до злоупотребе“ (према Ж. Илић 2020).¹⁸⁹ Такође, уметнички ансамбли упуслени су тако да су појединци стално присутни на сцени, док су други, оправдано или не, „склоњени“. Ангажовање уметника преко уговора о делу ради привлачења публике у већем броју или једноставно као замена неког члана ансамбла одузимало је Оперу знатна финансијска средства.

¹⁸⁶ Овај део рада ослања се на моје истраживање објављено под насловом *Creating the repertoire of the Opera of the National Theatre in Belgrade (1970–1990)* In: *Shaping the Present through the Future: Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, ed. Bojana Radovanović, Miloš Bralović, Maja Radičević, Danka Lajić Mihajlović, Ivana Medić, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021, 207–222.

¹⁸⁷ Раздвајање уметничког и пословног управљања истакао је књижевник, редитељ и управник ХНК у Загребу, Стјепан Милетић у својој књизи *Hrvatsko glumište* (Miletić 1978: 185).

¹⁸⁸ Видети седнице Уметничког већа Народног позоришта одржане 17. 02. 1972, 10.04, 5. 05. и 16. 06. 1986. и седницу Програмског савета одржане 16. 12. 1983.

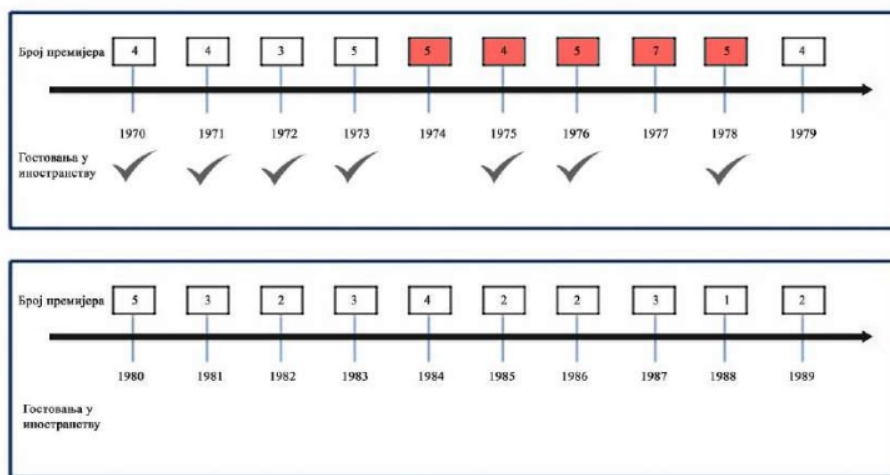
¹⁸⁹ Интервју са чланом хора Живорадом (Жиком) Илићем, реализован марта 2020.

Стални извор прихода Позоришта односно Опере од 1970–1990 била су средства из Градског СИЗ-а културе, касније и од РЗК, а као остали, додатни извор, била су средства Позоришне комуне (1968–1976). С обзиром на финансијски систем који се ослањао на принцип награђивања према учинку, Опера је настојала да одговори на изазов у развоју комуникационог система са публиком и потенцијалном публиком (сарадња са Позоришном комуном и Музичком омладином), јер већи број гледалаца повећава и сопствене приходе оперске куће, а онда и дотације из Градског СИЗ-а.

Сваки репертоар у сезони има свој опсег, што подразумева одређен број премијера и реприза, одређен број укупно изведених дела, одређен број гостовања и учешћа на фестивалима. Кључни показатељ финансијских могућности јесте рад ансамбла односно број премијера, гостовања у земљи и иностранству, као и ангажовање иностраних солиста и ансамбала.

Ако се успешност пословања тј. управљања одређује према броју премијера у сезони,¹⁹⁰ онда можемо видети да је београдска Опера седамдесетих година 20. века остваривала у просеку четири до пет премијера годишње (Пример бр. 2). Осим тога, реализована су и путовања у иностранство, док се осамдесетих уочава мањи број премијера, али и изостанак иностраних гостовања.

Пример бр. 2. Шематски приказ броја оперских премијера у периоду од 1970. до 1990.¹⁹¹



¹⁹⁰ Број премијера је само један параметар продукције, ту су још број дела на репертоару и број одиграних представа сваког дела.

¹⁹¹ Табела је објављена у оквиру рада *Creating the repertoire of the Opera of the National Theatre in Belgrade (1970–1990)* In: *Shaping the Present through the Future: Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, ed. Bojana Radovanović, Miloš Bralović, Maja Radivojević, Danka Lajić Mihajlović, Ivana Medić, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021, 207–222.

Имајући у виду финансијске могућности у реализацији одређене репертоарске политике, може се констатовати да је један од кључних параметара у креирању репертоара била финансијско-организациона подршка Позоришне комуне која је за време свог Фестивала омогућила београдској публици извођење премијерних дела (*Моцарт и Салијери*, *Служавка господарица*, *Порги и Бес*)¹⁹² као и гостовања истакнутих солиста и диригената (Прилог бр. 4). Тако, на пример, у *Оперативном плану* се наводи да је задатак Позоришне комуне да, у оквиру сезоне 1971/72. године, „обезбеди најмање 60.000 гледалаца на редовним представама и оствари најмање 70 изведби у радним организацијама, на сценама Народног позоришта или у домовима културе“.¹⁹³ Такође, у оквиру клубова (радних организација) Позоришне комуне било је неопходно осмислити што разноврснију програмску активност (посета представама, посете покровитељима клубова, радним организацијама односно клубовима, разговори са извођачима после представа, семинари о појединим позоришним темама). Ови програмски задаци били би усмерени на већу активност у колективима, посебно у време трајања Фестивала Позоришне комуне.

У моменту када је деловање Позоришне комуне утихнуло, Републичка заједница културе обезбедила је средства за гостовање оперског ансамбла у Србији у периоду од 1974. до 1979, после чега је Опера наставила гостовања (до 1986) у местима у којима је била позивана (у том случају и Опера је сносила одређене трошкове). За ову делатност Опере постоје опречна мишљења, позитивна и негативна искуства учесника. Средства која је Опера добијала том приликом „употребљивана су за премијере, подизање плате“ (Миладиновић 2017), а сам задатак био је „неки модус да би београдска Опера зарадила своје паре“ (Јовановић 2019).

Гостовања су почела представом *Травијата*, Ђ. Вердија у Титовом Ужицу 1975,¹⁹⁴ а последња представа дата је 1986.¹⁹⁵ Према речима члана хорског ансамбла, Слободана Симића, „Ваљево је имало најбоље услове што се тиче позоришта за извођење, а најмање гледалаца“ и даље се наставља „Ниш, Крагујевац, Ужице пуно, а

¹⁹² Поводом отварања сцене Круг 101, премијерно су изведене опере *Моцарт и Салијери* (Римски-Корсаков) и *Служавка господарица* (Перголези) 14. 12. 1970. што је истовремено означило почетак Првог Фестивала Позоришне комуне; опера *Порги и Бес* премијерно и по први пут у Југославији изведена је у оквиру Другог фестивала 11. 12. 1971. Видети: В. С. Театар Круг 101 почиње Фестивалом комуне у: *Политика*, 29. октобар 1970; В. С. Опера за душу и око у: *Политика*, 13. децембар 1971; Стана Ђурић-Клајн, Освежење у знаку цеза, 15. децембар 1971.

¹⁹³ Оперативни план за сезону 1971/72. је једини примерак који је пронађен у Архиви Позоришта.

¹⁹⁴ V. Danica Tomković, *Osam godina Opere i baleta u SR Srbiji*, Narodno pozorište u Beogradu, bez god.

¹⁹⁵ Према В. Јовановићу гостовања по Србији су трајала од 1974. до 1989. према Годишњацима позоришта последња година је 1986.

Ваљево ништа, било је више нас на сцени него у публици“ (Симић 2020). Редитељ Дејан Миладиновић, који је путовао са ансамблом као дежурни представе, сматра да „та путовања нису лоша“ и да, иако је београдска Опера наступала и на „погодним и непогодним местима, представе су биле пуне“, публика је волела да јој „београдска Опера дође на ноге“, а долазила је на „оно што је популарније, *Кармен*, *Травијата*, *Риголето*, *Боџи*, *Севиљски берберин*, чак је у Новом Пазару био савршени велики Дом културе где је изведена опера *Кнез Игор*“ (Миладиновић 2017). Мецосопран Олга Милошевић, исто памти гостовања и промовисања опере у градовима широм Србије као врло успешна, јер је био одређен репертоар, на српском језику, певачи који су имали добру дикцију, преносили су текстуално своје улоге. На тај начин смо примакли, дали могућност да разумеју и тако популарисали. То је био леп период, и ја сам певала без икаквог проблема [...] имали смо ми те 'лаке' представе *Севиљски берберин* и сви смо били млађи, одржали смо се колико је могло и колико је требало. И са *Ером* се доста путовало, то је сјајна представа, са одличном поделом. То је прихватљив текст за све слојеве публике“ (Милошевић 2017). Члан оркестра (кларинет) Зоран Весић, такође је истакао позитивно искуство оперског ансамбла на гостовањима у Јагодини, где је била пуна сала (поносан на свој град), затим Чачак и др, као и то да је ансамбл био „усхићен“ и да су имали осећај да су „друштвено корисни“, иако за то „нису имали дневнице, спаваш и једеш у хотелу“ (Весић 2020). Овакав приступ раду може се придодати теорији о „психолошком дохотку“ код уметника.

Током осамдесетих година 20. века, изостале су веће турнеје по унутрашњости Србије (последње веће биле су 1981. укупно 40 градова, а затим 1984. укупно 22), а више су била спорадична гостовања у зависности од места која финансирају наступе београдске Опере, то је уједно умањило средства за премијере, личне дохотке и сл. О томе да је Опера пословала са губитком, сведочи и податак да је 1984. објавила допис у дневној штампи *Политика* тражећи помоћ радних организација, добротвора, грађана како би се реализовале премијере у тој сезони.

Још један удар на оперску продукцију, јесте и реновирање главне зграде позоришта на Тргу Републике, што је редуковало број премијера у складу са условима у којима је ансамбл наступао. Опера је представе изводила на Сцени у Земуну или у Сава Центру. То је утицало не само на програмско-извођачку оријентацију која је прилагођена мањој сцени, већ је Опера делила простор са још два ансамбла,¹⁹⁶ а уједно

¹⁹⁶ Драма је изводила представе на сценама Атељеа 212 и позоришта *Бошко Буха*.

и прелазак из центра града у Земун утицало је и на број посетилаца. Све то одразило се на текући репертоар и премијере, те је тако трећа представа представљала праву премијеру, а за текући репертоар се нису могле организовати пробе (АНПБ, 16. 06. 1985). Поједини солисти су Сцену у Земуну доживљавали „као казну“, с обзиром да су за „бедну плату“ певали по неколико представа месечно, а сала је била неакустична, једна гардероба за све солисте и врло мало публике (Смиљанић 2019). Неретко су појединци избегавали своје задатке јер им је одлазак до тамо био „преко света“, па су и пробе биле одржаване без пуног потенцијала.

У креирању репертоара један од кључних параметара су финансијске могућности институције које зависе од државних оквира (што је условљено привредним развојем), али и друштвене „одговорности“ (права и могућности да одлучују о развоју уметничке продукције). У периоду од 1970. до 1990. захваљујући организацијама које су се укључиле у финансирање оперских представа (и одлучивање о репертоару), Позоришна комуна имала је кључну друштвену улогу у организацији рада оперског ансамбла. Међутим, изостанак ове врсте подршке (као последица нерешених одлука на нивоу Града,¹⁹⁷ али и опадање интересовања за позоришну делатност),¹⁹⁸ Оперу је усмерило на остваривање зараде кроз гостовања која је држава финансирала, што је допринело повећању средстава за премијерна извођења. Број премијера је опадао у наредној деценији када се Опера нашла у процепу између државних средстава (оскудних због инфлације и кризе у привреди) и недовољних сопствених прихода. Дрastiчна промена услова у којима је деловао оперски ансамбл, а нарочито, последице реновирања зграде (1986–89), што је изместило сцену, али и публику, били су кључни фактори који су довели у питање даљи рад Опере.

2.3.2. Уплив друштвено-политичке ситуације у рад Опере Народног позоришта

Позориште је институција и делатност од посебног друштвеног интереса, што значи да је она отворена према свима који могу да допринесу развоју позоришне културе и уметности. Амбиције самоуправног система у оквирима институције културе односиле су се на проширивање друштвеног утицаја у култури, те је Програмски савет (од 1974) постао место за активно учешће већег броја комуниста, представника

¹⁹⁷ Реч је о неоствareној идеји да се формира јединствена Позоришна комуна на нивоу Града.

¹⁹⁸ Циљ Комунае било је стварање нове публике, чији су резултати неминовно постојали, али не у довољној мери да би постале културне навике и потребе радничког друштва.

друштвено-политичких и радних организација ван позоришта у креирању репертоара, као и целокупне физиономије театра.

План оперског репертоара разматрали су Уметничко веће као стручно тело, Програмски савет са представницима друштвене заједнице и Раднички савет као највише самоуправно тело. Процедура за усвајање репертоара била је следећа: Савет Опере и Балета даје предлог Уметничком већу који усваја или не план за сезону, затим предлог Уметничког већа даље усвајају (или не) Програмски и Раднички савет. Усвојен план пролази кроз три фазе: 1. руководство разматра реализацију, 2. колегијум техничке службе даје предрачун, 3. елаборат и предрачун се разматрају на Савету. Након чега следи процес реализације репертоара (пробе, премијере, репризе итд).¹⁹⁹ Јачи друштвени утицај у формирању репертоара требало је да се омогући путем анкета, разговора и расправа, а да би се репертоар остварио у сезони он треба да буде испланиран већ крајем претходне сезоне.

У ланцу одлучивања од предлога до реализације репертоара, задаци и обавезе Програмског савета дефинисани су Споразумом између Извршног савета Скупштина града и Савета Позоришта.²⁰⁰ Оно што се може закључити, а на основу свега неколико Извештаја са седница, а које се односе на оперску делатност, јесу теме које се тичу разматрања и утврђивања плана репертоара у сезони као и предлог и праћење реализације финансијских планова.

Квалитет рада Програмског савета, његова улога и одговорност често је у директној вези са стањем стручне, самоуправне и политичке ситуације у самом колективу. При том, основно питање није ко има више права и дужности – савет или колектив, већ је реч о томе какав квалитет друштвених и идејно-политичких односа се успоставља на релацији друштвена заједница – савет – организација удруженог рада у култури. Дакле, све што један колектив предузима и ствара, чини то на основу својеврсног уговарања са друштвом. То значи да су, према речима члана Председништва ГК ССРИ Београд, Јевте Јевтовића „остваривање друштвеног утицаја, принцип јавности рада свих тела и органа, утицај удруженог рада на све субјекте

¹⁹⁹ Директор Опере Ђ. Јакшић сугерисао је да се то не спроводи до краја, да предрачуни касне и добијају се после премијере, а у току рада нема сарадње између уметничке дирекције, реализатора представе и техничке дирекције.

²⁰⁰ У Архиву НП није пронађен наведени Споразум. На једној од седница Програмског савета, Саша Марковић, делегат СИЗ-а, изнео је став да „позориште треба да објасни функцију предложеног репертоара, естетска и уметничка објашњења, просек у односу на ранија извођења предложених дела у другим позориштима, као и потребу да планови садрже и вредносне показатеље“ (АНПБ, 27. 09. 1979). Задаци Програмског савета и његове ингеренције забележене су у Статуту Позоришта из 1987. Видети Прилог бр. 3.

културне политике у друштву, у тесној вези (...) са улогом и задацима програмског савета“ (према Вигњевих 1980).

Уплив друштвено-политичких промена у земљи приметан је у репертоарској политици, као на пример, извођење Коњовићеве опере *Отаџбина*. На седници Програмског савета (2. новембра 1982) у образложењу за поставку опере *Отаџбине* наводи се да је „Опера у обавези да обележи стогодишњицу од рођења П. Коњовића, једног од највише извођених композитора на сцени Народног позоришта“ и да дело „говори о поратној катаклизми једног народа, а у себи носи антиратну, мирољубиву поруку“ (АНПБ, 2. 11. 1982). Према речима редитеља Дејана Миладиновића, чији је и предлог био да се постави последња, неизвођена Коњовићева опера, дело је „прихваћено и ишло је на БЕМУС и није било великог отпора тој представи зато што је цела представа базирана на солистима (има хор на крају), 11–12 женских ликова,²⁰¹ а крајем октобра 1983. представа је проглашена за најбољу представу у сезони у Београду“ (Миладиновић 2017). Упркос томе што се садржај опере може „привести сврси“ афирмисања самоуправне равноправности међу извођачима (девет солистичких тумаче снахе браће Југовића)²⁰², према речима редитеља, дело је скинуто са репертоара из политичких разлога, јер се дело ослања на епску песму *Смрт мајке Југовића*, чија је тема Косовски бој. Постојала је опасност да се поставка опере протумачи као коментар на тада већ осетљиво питање „статуса Косова“, те је скидање са репертоара била реакција на могућу опасност рушења државне стабилности на САП Косову.

Радикалнији „рез“ у репертоару београдске Опере био је изузимање свих дела са „југословенског репертоара“²⁰³ и постављање искључиво дела српских композитора од сезоне 1989/90.²⁰⁴ Поред тога, а на молбу директора Опере К. Винавера, решено је питање двојезичности на оперским представама, када је Програмски савет донео

²⁰¹ Укупно 12 солистичких: Мајка Југовића, девет снаха, Косовка девојка и једна бака.

²⁰² Реч је о следећој подели: Мајка Југовића – Брета Калеф, Прва снаха – Гордана Кесић, Друга снаха – Јадранка Јовановић, Трћа снаха – Олга Ђокић, Четврта снаха – Дубравка Зубовић, Пета снаха, Девојка – Светлана Бојчевић, Шеста снаха – Олга Вукићевић, Седма снаха – Мирјана Васиљевић, Осма снаха – Олга Милошевић, Девета снаха – Радмила Смиљанић, Косовка девојка – Гордана Јевтовић, једна бака – Татјана Сластјенко.

²⁰³ Термин „југословенски репертоар“ није карактеристичан у тадашњим дискурсима који су вођени на тему репертоарске политике (више о томе Спасић 2020), те се у овом раду користи искључиво реферишући на ауторе из Југославије чија су дела изведена на сцени београдске Опере. У том смислу, домаћи репертоар се више гледа као кровни појам и односи се на сва дела која не припадају иностраном репертоару.

²⁰⁴ Иницијатива Програмског савета била је да Позориште добије статус националне институције и да сходно томе пређе на финансирање преко Републичког фонда (АНПБ, 12. 01. 1990). Устав Републике Србије 1990, културна политика је враћена на централизован систем и њен задатак је био да пропaгира пожељне националне вредности нове југословенске заједнице (Ђукић 2010: 230).

одлуку да се дела изводе на српскохрватском језику.²⁰⁵ Такве одлуке антиципирају време које следи, изражено експонирање националне свести у институцији културе као што је Народно позориште.

Из наведених извора (који су оскудни) можемо закључити да политички фактор није утицао на репертоар београдске Опере у оном смислу како је политичко-идеолошка ситуација обликовала репертоаре оперских кућа у другим комунистички оријентисаним земљама (нпр. СССР или Кина), где се репертоар мењао у циљу пропагирања и потврђивања одређене идеологије. За разлику од југословенске филмске продукције, у садржајима опера не имплицира се директна спона са социјалистичким човеком. С тога, овај жанр није био идеолошки експлоатисан инструмент у том смислу,²⁰⁶ већ је прилагођиван приступачности ширем аудиторијуму као догађај који је део „елитне културе“ (ствар престижа, статуса у друштву). Поред тога, не може се занемарити чињеница да су чланови Партије били присутни у оперском ансамблу, те да нису остварили задатак да позориште/Опера постане „радилиште, радионица одговорног, критичког и самокритички оријентисаног уметника, који ће поред интерпретације класичног и историјског наслеђа, говорити језиком свог времена, о проблемима властите судбине“ (што је званични став Савеза комуниста позоришних радника Београда када је реч о програмској оријентацији ИАБ: 1973). Међутим, утицај комунистички опредељених чланова колектива огледао се у међуљудским односима, јер је давао одређени кредибилитет партијским људима, док је рад аполитичних људи био „на маргини валоризације“ (о томе више касније).

2.3.3. Контрасти и дискрепанце: односи субјекта и простора у контексту социјалистичког самоуправљања у Опери

Значајна карактеристика позоришта је да се у њему проблематизује однос између појединца и колектива. Самоуправљање је значило нову праксу у начину одлучивања тј. дало је право и могућност да се о уметничкој политици питају и

²⁰⁵ Програмски савет одлучивао је и о томе да ли ће се нека позната опера из класичног репертоара изводити на оригиналном језику, а када је реч о наступима иностраних певача, одлука је била следећа: ако гост пева у оригиналу – београдски ансамбл пева у оригиналу или на српскохрватском језику, а ако гост пева на свом језику – београдски ансамбл пева искључиво на српскохрватском (АНПБ, 18.09.1989).

²⁰⁶ Опера као институција била је инструмент политичке ситуације када је реч о турнеји на САП Косову. Наиме, то је био иступ који за сам репертоар није ништа значио, али из праксе путовања по Србији то је био политички уплив да је Опера приморана да учествује у тој ситуацији после нереди на САП Косову, и изведе југословенску оперу *Еро с онога свијета*, као могућа пропаганда те југословенске идеје, а истовремено и провокација у смислу да се подвуче да САП Косово јесте југословенска/српска територија, јер су гостовања одржана 27. и 28. јуна 1983. (Видовдан)

неуметници. Дакле, кључни проблем постао је однос према струци, али и позиција саме струке.²⁰⁷ С друге стране, и унутар струке постојали су раздори, јер су лични интереси били изнад колективних. Опера је комплексан жанр, јер њену структуру чине различити чиниоци, а у самој реализацији учествују и они који су иза сцене (нпр. техника). Међутим, уврежено је мишљење да је главни носилац оперског дела, а онда и његовог успеха, солиста (отуд претендовање ка „певачким операма“). Индивидуални интереси били су у супротности с тежњама и идеалима социјалистичког човека као свестране стваралачке личности која је активни субјект и творац своје властите судбине, али и судбине друштва. Другим речима, у самоуправном систему било је неопходно ускладити индивидуалне жеље појединаца са тежњама колектива. Изузетност појединца тј. солисте у опери, специфичност је елитне културе као такве. Ако је у социјалистичком самоуправном друштву идеја била једнакост, пракса у београдској Опери показала је да међу члановима колектива постојала извесна повлашћеност одређених појединаца.

Посматрањем ових појава могу се мапирати разлози због којих се може разматрати појам неадекватности субјекта, која се огледа у проблемима личног и колективног интереса, недисциплине и злоупотребе контекста (простора). У повратној релацији, намећу се аргументи на основу којих се може објаснити појам неадекватности простора, која се читава у појави незадовољства, „дуплих аршина“ и „принципа незамерања“. У овим разматрањима неопходно је узети у обзир и посебну категорију субјекта – крајње реципијенте оперских дела – публику и критику који димензијама укупних односа доприносе уношењем спољашњег валарозитарског фактора.

2.3.3.1. Неадекватан субјект

У овом делу рада, тежиште је на неадекватном субјекту односно субјекту који је неадекватан простору, ако ставља лични интерес изнад колективног (важна му је лична афирмација, а не заједништво и сарадња), ако је недисциплинован (одбија радну обавезу и одговорност) и ако злоупотребљава простор (репертоар се креира према

²⁰⁷ На основу архивске грађе Позоришта, извештаји су писани шаблонски и у корист струке тј. у њима су забележене само речи стручних лица, те се о праву гласа сваког радног човека не може говорити. Међутим, из разговора са тадашњим учесницима, уметницима сазнајемо да су о репертоару одлучивали и нестручни људи.

појединцу који то додатно користи за личну афирмацију), а у циљу расветљавања последица увођења и неадекватности примене самоуправног модела у Оперу.

2.3.3.1.1. Лични и колективни интерес

Иманентна функција репертоарског оперског позоришта јесте остваривање што већег и ширег временског и стилског распона репертоара. Избор опера зависио је од избора певача којим је располагала београдска Опера, а онда и од публике која очекује спектакл. Одабир опера заснивао се на „певачким операма“ или „примадонским операма“ (нпр. *Аида*, *Норма*, *Тоска*, *Мадам Батерфлај*, *Боеми*, *Кармен*, и слично) са повременом тенденцијом ка „опери као музичком позоришту“ (нпр. *Јенуфа*, *Фиделио*).²⁰⁸ У претходном, златном периоду (1954–1969) београдска Опера је у иностранству била „симбол компактне тимске игре“, а разрушено је све, када је према речима редитеља Дејана Миладиновића, тадашњи управник Гојко Милетић изјавио да га не интересују певачи у ангажману, већ само да се праве премијере за „више звезда“ (Миладиновић 2017). Ова реченица је, како истиче Миладиновић, почела да се у самоуправљању провлачи као „зла болест“. Тако су велики певачи, са неколико изузетака, тражили да певају искључиво италијанске опере, јер „све остало им квари глас“. Иако су неки од њих у иностранству певали дела која никада нису била изведена у Београду, предлог да се исто постави и код нас наилазило је на негативан одговор. О интересу појединаца и његовој самовољи, сведоче и подаци о одбијању улога које нису водеће, па је тако на пример, за улогу Кофнер (опера *Конзул*) „ускочио“ трећи солиста, као и за улогу Шчекалова (*Борис Годунов*) коју су одбили „млади певачи прекомандовани у сваке, по партијској основи, за које је та улога била испод части“ (Јовановић 2019). Све више се испољавало примадонско понашање у виду одласка са проба, јер солисти нису били задовољни длукама руководства (*Боеми* 1986). О томе колики је био значај солисте говоре и уступци који су чињени како би се очували складни односи у ансамблу, о чему сведочи и пракса да се на репертоар поставе премијере исте опере у једној сезони два тј. три пута (1983/84, *Кармен*; 1988/89. *Моћ судбине*).

Међу уметницима била је уврежено мишљење да је самоуправљање „смрт за уметност“, те да теорија о томе да су сви уметници једнаки и да као такви имају

²⁰⁸ Више о овоме видети: В. Спасић 2020.

једнако право на рад, у пракси није наишла на погодно тло, тј. била је неадекватна: „На линији сталне борбе за квалитет не могу се толерисати никакве 'теорије' о некаквим тобожњим правима, уколико се таква схватања сукобљавају са прогресом уметности и, уколико су изван уметности и изван уметничких критеријума“ (*Бела књига* 1970: 155). Овакво схватање могуће је сагледати на релацији уметник – неуметник,²⁰⁹ али и између уметника различитих категорија.

Уметничко веће, као стручно тело, постало је место трвења између различитих позиција струке. Од 1972. у састав Уметничког већа укључени су и председници Савета организације удруженог рада Дrame и Оперe и балета и прецизирани су задаци и обавезе овог тела. Уметничко веће бавило се искључиво уметничким питањима, анализило и процењивало уметничке домете (степен успеха или неуспеха), а своје анализе достављало је Саветима Дrame и Оперe и балета као и Савету позоришта. У оквиру методологије планирања премијера формирани су оперативни колегијуми при Саветима ОУР Оперe и балета и ОУР Дrame који су верификовали предлоге уметничких руководилаца и заједнички припремали комплетне предлоге премијера и са тим пројектима упознали Уметничко веће позоришта. Поред текућих послова, Веће је имало обавезу да сагледава даљу перспективу и да прати развој младих талената.

У току рада Уметничког већа указивано је на потребу његове сарадње са другим самоуправним телима, о чему је говорио М. Чанагловић 1973. указујући на недовољност сарадње, тј. веће повезаности Савета Оперe и Уметничког већа, како би се избегли неспоразуми приликом планирања репертоара. Проблем непостојања сарадње присутан је и унутар истог тела када не постоји јединствен став чланова, те тако долази до неспоразума или сукоба приликом разматрања премијера. Тако на пример, на 33. седници Савета Позоришта разматран је предлог репертоара Оперe за 1976. годину (Б. Росини *Италијанка у Алжиру*, Ж. Масне *Дон Кихот*, Л. Јаначек *Јенуфа*, Г. Доницети *Дон Пасквале*, у оквиру БЕМУС-а Р. Вагнер *Лоенгрин*, а у оквиру Фестивала Позоришне комуне П. Маскањи *Кавалерија рустикана*) (АНПБ: 10. 12. 1975) и том приликом различита виђења изнели су председник Савета Оперe Бора Поповић и члан Оперe, солиста Живан Сарамандић. Редитељ Бора Поповић је оправдање за овакав избор оперских дела видео у томе што наведена дела „уносе мало светлију ноту“ у дотадашњем „углавном вердијанском репертоару“, те да су комичне опере „корисне и потребне за гостовање, јер ће преко њих публика из унутрашњости

²⁰⁹ Веће поменуто за поставку дела *Евгеније Оњегин*.

лакше и са већим разумевањем прихватити оперу као такву“. Међутим, солиста Живан Сарамандић, сматра да је „овакав репертоар дискутабилан, да ударне снаге које би носиле ове опере нису расположене за такве програме (Вагнер) и да се сматра да се намећу представе за које не постоји велико интересовање код публике“. Његова примедба покренула је даљу дискусију у којој је наглашено да „интерес сваког солисте мора бити у складу са политиком Опере“ (АНПБ, 10. 12. 1975). У таквим расправама, Савет позоришта неретко је преузимао улогу судије због неуједначеног мишљења између Уметничког већа и Савета Опере.

Према сведочењу редитеља Дејана Миладиновић (у Опери од 1978), у Уметничком савету Опере „углавном се дискутовало о финансијама“ (што је неадекватан задатак за скуп уметника који треба да саветују директора Опере како и којим путем треба да се развија репертоар),²¹⁰ а да је било „славље кад дође питање будућег репертоара“ и да су се томе „радовали сви ми, *прави уметници*, а ови који у седели у том Уметничком савету, поред нас су морали да ћуте. Било је славља кад се дају предлози премијера, ја сам ту најагилније, поред К. Винавера и мог оца и још неких који су знали, трудио да учим о делима какви су и то из критика, фотографија (тада није било снимака) из *Opera News*-а, италијанске *Opera*, енглеске *Opera*, онда смо се информисали о стању у Загребу, Љубљани, Сплиту, спорадично, али смо знали шта се збива. И увек сам предлагао неке чудне наслове од којих су се неки провлачили, а неки нису“ (Миладиновић 2017). У образложењу за репертоар Опере за 1978, децидно је објашњена политика репертоара: „Репертоар Београдске опере се сваке сезоне обогаћује за 3-4 дела, од којих је бар једно ново за публику, односно увек се води рачуна да бар једна премијера значи стварно освежење за публику, која у суштини није много заинтересована за новитете, већ радије посећује стара и опробана, добро позната дела“ (АНПБ, 28. 09. 1978).²¹¹

Разилажење у ставовима у планирању репертоара било је и на релацији између чланова Уметничког већа. Тако је на пример драматург К. Винавер, који је према опису посла „саодговоран за целокупни репертоар, концепцију, естетску вредност и

²¹⁰ То је био и разлог оставке Душана Миладиновић на функцији члана Уметничког већа, јер се на састанцима „више расправљало о финансијско-егзистенцијалним проблемима и одсуствовањима него о уметничкој политици и кадровским потребама“ (АНПБ, 24. 03. 1984).

²¹¹ Те 1978. године премијерно су изведне следеће опере: *Фауст*, Ш. Гуноа 15. 03. 1978; *Севилски бербери* Ђ. Росинија 1. 06. 1978; *Фалстаф* Ђ. Вердија, 7. 10. 1978. и *Андре Шеније* У. Ђордана 22. 11. 1978.

програмску оријентацију“, „протествовао“ зато што се поједине опере (*Магбет*, *Фалстаф*, *Турандот*, *Кнез Игор* за сезону 1982/83)²¹² не налазе на репертоару:

Наш репертоар садржи дакле само *Аиду*, *Норму*, *Лучију*, *Трубадура*, *Травијату*, *Риголета*, *Бал*, *Боеме*, *Тоску*, *Шенијеа*, *Пикову даму*, *Орфеја* (скинут са репертоара) и *Севиљског берберина*. *Кавелерија* је приказана само два пута у Србији. Из 1982. имамо само две премијере (*Слепи миш* и *Дон Жуан*) које се изводе, тако да је укупан репертоар застрашујуће једнобојан. *Фалстаф*, приказан и на гостовањима ван земље представља нешто посебно, што се мора неговати. *Турандот* се мора приказивати, кад имамо светску певачицу за ову улогу. *Макбет*, као занимљива опера, морао би се дорадити и достојно обновити, са прерадом балета и хорских наступа, и сигурно са нашим протагонистима може представљати високи домет (уосталом за улогу Леди Магбет, Р. Бакочевић је добила награду СИЗ-а, а за Октобарску награду предложени су Митић за насловну улогу и Миладиновић за музичко вођство; Д. Поповић је добио за насловну улогу годишњу награду УМУС-а). Оваква небрига за нову представу ми је несхватљива (АНПБ, 10. 03. 1983).

Незадовољство радом Уметничког већа, драматурга К. Винавера као члан овог тела, додатно је продубљено за време његовог директовања (1985–1988), када је на седници Радничког савета 1987. изнео следећи став:

Дозвољавам себи да истакнем да су искључиво мојим инсистирањем на нашу сцену дошле опере *Краљ Едип*, *Тиресејине дојке*, *Порги и Бес*, *Лукреција Б. Бритна*, Вердијев *Ернани*, Бартоков *Замак Плавобрадог* и *Кармина бурана*, *Италијанка у Алжиру*, *Јенуфа*, *Лоенгрин*, *Вива ла мама*, *Алберт Херинг*, *Магбет*, сва прва извођења у Београду, а делом и у Југославији. Такође спомињем да сам заслужан за враћање *Набука* и

²¹² На ранијој седници Уметничког већа Опере закључено је да се ова дела не изводе, да би Колегијум Позоришта, на предлог директора Опере извршило расходовање сценске опреме *Фауста*, *Пајаца* и *Кнеза Игор*. Уметничко веће је констатовало да се овакве препоруке не смеју давати без одлуке већа, те да је потребно обновити декор *Кнеза Игор*, „како би се ова опера, која једина са нашег репертоара има велике хорске задатке за цео хор и представља најспектакуларније дело на репертоару, ипак одржала на репертоару“ (АНПБ, 10. 03. 1983).

Кармен, иако су угледни појединци сматрали да не треба да дајемо. Као и опера *Борис Годунов* за коју је ангажован Оскар Данон. Није му успело да на репертоар стави *Карађорђа* Рајичића, *Саблазан у долини Шент-Флоријанској* М. Логара, *Крунисање Попеје* Монтевердија, Моцартове опере *Тако чине све* и *Фигарова женидба* против које су били уметнички Колегијум и Уметничко веће, затим *Живот Развратника*, *Катарина Измајлова*, *Успон и пад града Махагонија*, *Гроф Ори*. Људи који о опери знају врло мало усуђују се да дискутују о опери као уметности, а они који не знају ниједан језик говоре о оперским либретима у преводу. У свету постоје репертоарске комисије састављене од зналаца, који планирају вишегодишње, а код нас су диригенти и редитељи чак незаинтересовани за предлоге, јер се у коначној подели појављују имена певача на које се није мислило приликом стављања дела на репертоар. Уметничко веће није расположено да оцени да ли је певач самовољно одбио улогу, или му је она погрешно додељена, јер опере евентуално познаје само са плоча, а не из партитуре, а такође не жели да се замери колегама, па редитељ, диригент и директор морају да се изборе са крњом поделом! (АНПБ: 8. 05. 1987).

Винавер је и раније истакао да је постојала пракса „незаинтересованости у дискусијама о намераваним премијерама као и поделама улога, све док се на огласној табли не појави подела због којих се појединци опиру или избегавају учење улога“ (АНПБ, 16. 06. 1985). Наиме, Уметничко веће је и тело коме се уметник с правом обраћа, јер решава захтеве уметника незадовољним поделом,²¹³ те је, на пример, 1986. разматрано одбијање улоге од стране Живана Сарамандића за оперу *Атила*, јер „не осећа да ће радећи на улози Атиле направити врхунску ролу свог ранга“, Уметничко веће сматрало је да „треба водити рачуна о афинитетима овог певача, јер се доказао и као уметник и као човек“ (АНПБ, 19. 06. 1986).

²¹³ Иначе, још на седници Већа 1971. промењен је дотадашњи начин подела премијерних уметничких задатака и констатовано је да је пракса минулих сезона показала да је „давање сагласности“ од стране Већа не представља добро решење. Због тога је донета одлука да о подели премијерних уметничких задатака одлучују редитељи односно директори одговарајућих сектора. То се односило и на поделу уметничких задатака у представама из текућег репертоара (АНПБ, 4. октобар 1971).

Када је реч о компетенцијама Уметничког већа у смислу креирања репертоара постојала су опречна мишљења. Поред Винаверовог виђења мањкавости у раду овог тела, и редитељ Дејан Миладиновић истакао је да је „од 1984. па на даље“, ²¹⁴ покушавао да као члан Већа допринесе развоју репертоарске политике, али да су се у том саветодавном телу „увек налазили неки који све знају и са њима је било јако тешко изаћи на крај“, јер „говоре у бесконачност, у ништа“ (Миладиновић 2017). На основу тога редитељ истиче да је то била суштина самоуправљања „говорити, а не рећи ништа и дићи руку за неки закључак који никоме не смета“ (Миладиновић 2017). Међутим, постојали су уметници који нису доводили у питање репертоарску политику и ценили су струку: „Уметничко веће је бирало репертоар и ту није могло да се омане. Онда се гледало ко и како пева. Био је то ред и рад. А онда како је време пролазило, све се то мењало“ (Симић 2020) тј. „стручно“ самоуправљање: „Ми смо имали раније Уметничка већа, па је оркестар имао своју комисију, савет. И то је било јако добро, то нису била тела која су доносила некакве одлуке, али су била добра критика и јако смо били уважавани“ (Весић 2020).

Поред различитих позиција, питања компетенција појединаца и њиховог учешћа у самоуправним телима, кључна фигура у реализацији репертоара (мисли се на успех представе) зависила је од угла посматрања – организатора/управе или уметничког руководиоца представе. Наиме, за управу Опере важан је солиста због којег публика долази на представу („примадонске опере“), док је за ансамбл важан и диригент (наслеђе Данона). У реализацији репертоара за чланове хора и оркестра, као истурени појединац, био је важан диригент „као креативни вођа, па као педагог“ (Весић 2020). Према речима кларинетисте З. Весића, оркестар је имао могућност „да тражи, да убеди да неког диригента прихвате чланови Уметничког већа, па је тако дошао и К. Траилеску и две године с њим Опера је имала добре представе, а ја сам се као музичар осећао сигурно“ (Весић 2020). У оркестру је 1977/8. било, према његовом сведочењу, 20% чланова који нису били „специфично квалификовани, имали су нека искуства и били су увежбани захваљујући великим диригентима“ (мисли се на Данона,²¹⁵ Бабића, Пашћана), али и да је „чињеница да је тај оркестар са много лошијим музичарима, одлично звучао него оркестар који је обновљен са двадесетак младих музичара у време Ђуре Јакшића (1979/80), није звучао боље, можда је био способнији уз неког јаког

²¹⁴ Дејан Миладиновић је те године заменио Винавера у Уметничком већу.

²¹⁵ Данон је био велики диригент, али постоји једна податак да је *Ромео и Јулија* у Венецији свiran са 104 пробе. Ми толико проба нисмо имали за један репертоар! Весић 2020.

диригента, али ја сам убеђен да нисмо никад били бољи“ (Весић 2020). Сличан став о важној улози диригента за рад ансамбла имао је и члан хора Ж. Илић: „Увек је ту био, на томе морам да инсистирам, први и главни бисер у целом том ансамблу Данон. Кад сам дошао (1977/78), још се осећала та атмосфера, тај квалитет и диригенти Бабић, Пашћан су радили са певачима, они су били зналци, дизали су квалитет, е онда после како су одлазили диригенти, онда су се појавили они који нам нису били разумљиви са својим дириговањем, не зна, ту су већ почеле оне – ја доводим пријатеља... Али у то време, што се тиче хорског ансамбла, он је био феноменалан, гласови, све. Наглашавам, тад је био велики број добрих гласова који су диригенти препознавали, који раде пробе тако да су са некима радили и соло партије. С тим што њих пребаце у собу и са њима су радили. То је био квалитет и само квалитет, а не био сам код овог професора и послао ме тај професор што данас имате“. Из угла хорског певача, према речима Ж. Илића „уметничко остварење зависи од онога ко стоји за пултом“, а то подразумева да је диригент дошао на сваку оркестарску, сценску и генералну пробу. О томе колико је за хорски ансамбл био значајан диригент, Ж. Илић истиче следеће: „Ми смо видели разлике између диригента, њихов рад и резултате, а и њихове грешке. Зависи само од диригента представе, ако тај захтева и што буде захтевао, ансамбл хора ће извести, јер сам био ту и променио сам много диригената, и чувеног Данона, који је био страшан, он нас је водио доле у собу и нас мушкарце окренуо да гледамо у зид, леђима диригенту, јер кад почне представа, нема диригента за тебе, мораш да знаш све упаде, зато што не знаш како ће редитељ да те постави на сцени (а велика је грешка кад је постављен монитор па гледаш). Ми смо пратили по музици, Данон је то истерао и то за *Лоенгрин* [прем. 11. 10. 1976.] где је огроман ансамбл“. После тога, хор је све мање био у пуном капацитету на сцени, јер се водила таква политика у којој су бирана камерна дела (нпр. *Дон Ђовани* [прем. 8. 11. 1982.] где хор има два-три наступа), а провера квалитета хорског ансамбла биле су масовне сцене у *Ауди* или *Набуку*. За поставку одређене опере на сцену, према речима Ж. Илића, раније није могло да се ван дискусија на уметничким саветима бира дело за које нема одговарајућег ансамбла.

2.3.3.1.2. *Лични интерес изнад колективног*

У креирању адекватне поделе за одређену представу, руководство је наилазило на проблеме у колективу, што је нарушавало динамику рада и квалитет представа, на шта ће бити указано у наставку текста.

Изузетност код појединца неретко се повезује са уметничким професијама, али осим што се алудира на таленат и специфичност појединца, указује се и на негативну страну професије која изискује одређене особине код појединаца као што је на пример сујета. У позоришту је евидентно упоређивање између уметника, како на уметничком тако и на финансијском нивоу. Питање награда или зараде поставља одређене релације између појединаца и колектива, а неретко су сујета, завист и љубомора последица тога. Лични успех појединца није увек наилазио на подршку у институцији. О томе сведочи искуство редитеља Д. Миладиновића:

Прву представу коју сам радио као млади редитељ био је *Дон Пасквале* [сезона 1978/79].²¹⁶ Нисам се плашио експеримената и то сам урадио за то дело. Велика музичка кутија која кад се затвори на другој страни је врт, па лутке које играју око тога итд. И то прође прилично добро, са младом поставком Бане Станковић, Гордана Јевтовић, Предраг Протић, Небојша Маричић, тада је директор Опере био Ђура Јакшић. Тада се скуп Уметнички савет чији је председник био тадашњи баритон Владета Димитријевић. Ја, једно јутро, улазим на онај стари улаз из Доситејеве и портир ми рече Дејане, имаш нешто да прочиташ на табли (ту је била табла, огромна у стаклу, ту су били распореди проба, извештаји са Уметничких савета, Позоришних савета Опере, Дrame и Балета, технике итд) и ту видим, гле чуда, записник да је Уметнички савет Опере прогласио моју режију *Дон Пасквала* за најгору представу икада у историји београдске Опере (!!!) са потписом Владете Димитријевића, који је тада био први солиста, није био ни првак. (Миладиновић 2017).

О надмоћи солиста сведоче и оставке директора Опере,²¹⁷ при чему се издвајају и њихова објашњења која су пример дисфункционалности колективног рада и преваге личног над колективним интересом. Диригент Ђура Јакшић је поводом оставке на место директора 1980. изјавио следеће: „Мени је рад са садашњим Саветом био веома отежан и тежак јер се није могла успоставити конструктивна сарадња и јер су гледишта

²¹⁶ Премијера је била 21. јануара 1979. у Народном позоришту у Нишу, а у Београду 1. фебруара 1979. Опера је изведена пет пута (укупно 2726 гледалаца). према речима члана хора Момчила Глоађића, за представу је продата једна улазница (Стефановић 1979в), а Слободан Турлаков дао је негативну критику и режији и протагонистима (Турлаков 1979б).

²¹⁷ Ђура Јакшић 22.01.1980; Борислав Поповић 30. 03. 1980. и Божидар Радовић 19. 02. 1990.

о проблемима Опере и балета била сувише удаљена, а до усклађивања није дошло“ (АНПБ, 22. 01. 1980). О томе да су солисти иницирали смену директора сведочи податак ¹ оставци редитеља Борислава Поповића 1983, јер према његовим речима је „лакше мењати директора него устаљене навике у раду ансамбла“, а као конкретан повод његовој оставци навео је „неколико састанка солиста опере који су ставили примедбе на мој рад управо у смислу мојих основних задужења“ (АНПБ, 30. 03. 1983). Следећи директор Опере драматург Константин Винавер „успео је“ да остане на том месту цео мандат (1984–1988), али је његов став био следећи: „Лично мислим да је сада постала мода да директора Опере за све и свашта оптужују они против којих је он тражио покретање дисциплинског поступка због повреде радне дужности. Сви моји покушаји да се утврди нечија одговорност неславно су пропали“ (АНПБ, 15. 12. 1985).

2.3.3.1.3. Недисциплина - неадекватност субјекта простору

У раду Опере манифестовала се самовоља и непрофесионализам појединих чланова колектива у виду дисциплине, што је отежавало организациони и извођачки аспект рада на представи.

Током осамдесетих година 20. века у београдској Опери била је напета радна атмосфера. На седници Савеза комуниста у Позоришту 1984. констатовани су проблеми који су „стари“ неколико година и константно присутни, а тичу се припрема представа: „некомплетан солистички ансамбл, чак и на генералним пробама, некомплетан декор и костимска опрема, кашњење почетка генералних проба које неминовно узрокују и прекид истих због постављања вечерњих представа, узрокује да све почиње и завршава у нервози и дезоријентисаности“ (АНПБ, 21. 02. 1984). У таквим ситуацијама, дисциплински поступци нису били реткост, али је њихова ефикасност и доследност била упитна с обзиром на то да се „лоша пракса“ није искоренила. Разлози за одбијање радних задатака биле су и субјективне и објективне природе. Интензиван период покретања дисциплинских поступака било је за време руководства К. Винавера (1984–1988) који је „неретко“ позивао уметнике пред Дисциплинску комисију одн. Раднички савет. Међутим, дисциплинске мере су понекад изостале, прескочене због „неспоразума“, ²¹⁸ понекад прецизне, али су у суштини ексцеси уметника толерисани на уштрб репертоара. Тако на пример, директор Опере К.

²¹⁸ Солисткиње Опере Олга Милошевић и Милка Стојановић изведене су пред дисциплинску комисију, а да нису биле обавештене да учествују на концерту у Параћину.

Винавер покренуо је дисциплински поступак због повреде радне дужности против Олге Милошевић (избегавала је учешће у припремама за *Отела*), Стојана Грбића (неодсвирана соло-деоница виолине у *Охридској легенди*), Дубравке Зубовић (одбила да учествује у *Норми* због наступа у иностранству због чега је Опера другој солисткињи платила хонорар у износу од 25000 динара) (АНПБ, 15. 12. 1985), али су на то уследиле расправе без санкција. Једини пример дисциплинских мера (пронађен у Архиву НП) односио су се на изостанак солисте Николе Митића у представи *Набуко*, 31. 12. 1987, а то је „престанак радног односа на шест месеци и новчана казна од 300 000 дин“ (АНПБ, 9. 02. 1988).

С обзиром на то да су санкције за нарушавање радних обавеза биле реткост, у пракси се увлачи концепт толеранције што отвара могућност за одређене злоупотребе, а о чему ће бити у наставку текста.

2.3.3.1.4. Злоупотреба простора

У златном периоду Опере (1954–1969) поједини уметници имали су прилику да се истакну у иностранству, што је постало доказ високог реномеа у матичној кући.²¹⁹ Поред тога, инострано уметничко искуство код појединих оперских певача продуковало је незадовољство због нивоа личногдохотка и система награђивања.

О односу између статуса певача у иностранству и код нас, Радмила Смиљанић изнела је следеће:

Доста ме је новинара питало, још онда, која је разлика између певања овде и у иностранству? Ја сам сажела одговор на три тачке: у иностранству добијете поштовање, славу и новац, а овде ништа. Нити је некоме стало шта сте урадили и како, важно је само да се удари плус или минус, одржана је представа, молим лепо, хвала, довиђења, Тек сада, у позне године када сам дошла, е онда су се неки досетили да сам нешто радила, па сам добила накнадно награде, у то време сам свашта морала да прогутам, да бих добила понекад и део колача; хијерархија је постојала, могао си бити 100 пута бољи за ту улогу, али зна се чији је

²¹⁹ То потврђују аутори *Беле књиге* и саговорници.

ред, не добијем Вердија него *Порги и Бес* и ето ту могу да се похвалим да сам добила осам пута награду за ту улогу... (Смиљанић 2019).

На репертоар београдске Опере постављала су се дела која су истицала, пре свега, гласовне, техничко-стилске могућности певача, а онда и његову сценску појавност односно глумачку убедљивост. Тако су се на београдској сцени нашле „певачке опере“ у којима су се истакле примадоне Радмила Бакочевић (*Норма, Аида, Тоска, Турандот, Мадам Батерфлај*), Милка Стојановић, Олга Милошевић (*Кармен*), Радмила Смиљанић (*Мадам Батерфлај*), док су ретке биле опере у којима је тежиште на музичко-драмском делу, а не на сценско-извођачком квалитету (чиме се не умањује и ова компонента дела у потпуном њеном доживљају), а као пример, узима се опера *Јенуфа*.

Поменуте опере биле су „карте за улазак“ у светске и европске оперске куће, београдским примадонама, те су поједине уметнице своје ангажовање у матичној кући прилагођавале иностраном гостовању, а неретко су „ускакале“ у главне роле због отказивања других реномираних првакиња са светских и европских оперских сцена. Према речима примадоне Радмиле Бакочевић, на крају сваке сезоне, писала је допис у којем извештава руководиоце о својим обавезама ван Београда у наредној сезони, те да „оставља Позоришту да донесе одлуку, да одабере сарадњу онакву какву Позоришту највише одговара“, и даље додаје „и то смо морали сви да радимо“ (Бакочевић 2021).

С обзиром на то да се репертоар креирао на основу расположивих уметничких снага, а са тенденцијом и да се одговори и на захтеве солиста за личну афирмацију, у ширењу репертоарског спектра обухваћен је мали број дела из домаће и ¹ савремене оперске литературе (видети Прилог бр. 5). На репертоару београдске Опере, у периоду од 1970. до 1990. доминира, пре свега, италијански репертоар (дела Вердија и Пучинија), затим неизоставна *Кармен* из француске оперске литературе, а онда спорадично се појављују премијере из словенског репертоара, што се може разумети као пракса подређена певачу, али и иностраном тржишту, јер је београдска Опера била одскачна даска не само домаћим уметницима, већ и место за „генералне пробе“ иностраним певачима. У том смислу домаћа опера била је заступљена у малом броју, скоро да није постојала, јер поједина дела извођена су само једну сезону (Прилог бр. 5). Поред тога што је то био велики финансијски ризик (велики трошак за сценографију, костиме), оне нису могле да буду изведене у иностранству, због чега је и солистички ансамбл избегавао домаћа дела (науче улогу коју немају где да продају). Слична

ситуација била је и са савременим репертоаром, где су солисти сматрали да им такав репертоар „квари глас“. Дела из овог спектра нашла су се на репертоару захваљујући Позоришној комуни (*Круг 101* основан је с том намером да се експериментише на пољу извођаштва), али су због недостатка заинтересованости публике била извођена само три, четири пута и више их није било на сцени (Прилог бр. 5).

Злоупотреба простора била је и од стране чланова оркестра. Оркестар је био горући проблем због недостатка музичара, што је изискивало да се састав попуњава спољним члановима, хонорарцима. У време директора Ђ. Јакшића оркестар је примио и младе чланове, међутим ни тада није био комплетан оркестарски састав. „Недостатак музичара“ био је алиби за тзв. тезге, јер према речима Ж. Илића, оркестар је имао „политику и браншу којом се штитила, ‘је не могу данас, имам неку тезгу која се плаћа боље, плати колеги он одсвира и тако’, и још нешто, они су штитили сами себе, оркестар није био попуњен јако дуго, а то су они [чланови оркестра, В. С.] бранили како би колеге из Филхармоније и сл. могли да праве тезге и да мењају једни друге“ (Илић 2020).

*

Злоупотреба простора, недисциплина и сујета примери су који потврђују неадекватност субјекта-уметника простору, јер су лични интереси (уметничке или егзистенцијалне природе) изнад „компактне тимске игре“ колектива. Међутим, на тој релацији сукоба личног и колективног интереса поставља се питање адекватности простора у којем субјект-радник у култури и субјект-уметник одговарају концепту социјалистичког човека. Један од одговора на то питање јесте дискрепанца између жељеног и затеченог што се у наставку рада објашњава кроз тезу неадекватности простора.

2.3.3.2. Неадекватност простора

Директно преношење самоуправног модела из материјалне производње и једностране примене тржишних вредности, без критичког промишљања, у валоризацији уметничког рада условили су унутар театра тињање латентног незадовољства. Несразмера између рада и дохотка оствареног у позоришту, релативизовала је права и обавезе уметника према позоришту (то се највише односило на глумце који су упоредо били ангажовани на телевизији, радију или филму, а од те праксе нису били изузети солисти који су ангажовани у иностранству). Следствено

томе, простор је неадекватан ако код субјекта производи незадовољство и поставља „дупле аршине“ у вредновању уметничког рада појединаца (простор није једнак за све и не даје свима прилику да се адекватно афирмишу), као и неговање „концепта незамерања“ у оперском колективу.

2.3.3.2.1 Незадовољство

Вредновање уметничког рада и дефинисање обавеза уметника кроз *Правилник о расподели личног дохотка*, као и питање повећања или промене у категоризацији послова били су камен спотицања који је за последицу оставио незадовољство субјекта у простору односно условима свога рада. Неадекватност простора огледа се у неодговарајућим регулативима који су усвајали колективи без промишљања о њиховим последицама. Добре намере, солидарност (линеарно повећање плата 1974) нису дале одговарајуће резултате у смислу веће продуктивности, већ су отвориле простор за гомилање општег незадовољства који је додатно ескалирао од 1986. и причом о тада „недодирљивим солистима“ (К. Винавер) без доследних санкција (повлачење одлука).

Поменути дисциплински поступци вођени против Стојана Грбића и Олге Милошевић само су један од примера које су то нарушене обавезе и одговорности појединаца према институцији. Наиме, из жалбе Олге Милошевић на директора Опере К. Винавера сазнајемо да њено незадовољство и одбијање улога јесу револт на одлуке директора који, према речима солисткиње, „не омогућава да учествује 'у фаху'“, али и податак о томе да „највећа примања имају солисти који певају мали фах“ (АНПБ, 6. 12. 1985). Негативан однос са директором Опере и незадовољство његовим начином рада били су и разлог жалбе Стојана Грбића који је послат на дисциплинску комисију због боловања и због тога што је директор Опере пред публиком оптужио концертмајстора за скраћивање *Охридске легенде* (АНПБ, 5. 12. 1985). О томе да се ситуација између појединаца и директора наставила у лошем односу сведочи седница Радничког савета на којој је вођена дискусија о покретању дисциплинског поступка против солисткиња,²²⁰ а том приликом коментар Стојана Грбића био је следећи: „директор Опере и Балета ужива у прављењу хаоса, ужива да поједине људе неоправдано шаље на дисциплинску комисију и ужива да се дописује, и да као такав не може да буде

²²⁰ Обустављен је дисциплински поступак против солисткиња јер није било правног основа за то.

директор Опере... чин спровођења ауторитета преко Дисциплинске комисије је најгори могући начин“ (АНПБ, 14. 04. 1987). Озбиљнију оптужбу на рад директора Опере изнео је на истој седници, Ж. Сарамандић: „...тек сада увиђам да је главни кривац за пад и пропаст Београдске опере и то за последњих 20 година био Винавер раније као драматург, а сада као директор Опере“. Седница је завршена дијагнозом стања у Опери која је „у критичној ситуацији, да је лоша организација рада у Опери, да садашње конципирање репертоара и гостовања не гарантује квалитет“. Међутим, ни промена директора Опере, према сведочењу првог кларинетисте Божицара Радовића (1988–1990), није гарантовала смирење ситуације у колективу: „Хор је одржао збор 5. децембра 1989. и закључио једногласно да: Директор Опере, пут за одржавање свог 'ауторитета' још једино има 'у сарадњи' са Хором београдске Опере, градећи га веома агресивно и служећи се чак обманама и претњама [...] Својом неспособношћу да правилно организује ток премијере [у питању је опера *Самсон и Далила*] доводио је хор у изузетно тешку ситуацију по питању организовања радног времена, мењајући распоред проба скоро свакодневно и по наруџбинама 'спољних сарадника“²²¹.

Незадовољство у колективу није било усмерено само на појединце, већ и на атмосферу и рад у институцији о чему сведоче писма солисте Слободна Станковића. Наиме, тада као млади солиста Опере, у писму се обратио руководиоцима због „незадовољства и неразумевања репертоарске политике“ и упутио је захтев да му се повећају радне обавезе ради уметничког развоја (АНПБ, 31. 08. 1982). Његово незадовољство ситуацијом у Опери додатно је подстакнуто неадекватном систематизацијом, односно „самоуправљачком систематизацијом солиста у Опери“ те је уложио жалбу Радничком савету Позоришта:

...у нашој кући постало је уобичајено остварити своја права или, што је чешће, добити много више од заслуженог путем жалбе, тужбе, довођењем јавних правобранилаца, као да смо трговачка фирма, а не уметничка институција, која би својом делатношћу требало да оплеменењује људе, подиже им ниво знања и културне писмености. Рад, таленат, школа, знање, искрени аплаузи публике, скоро да су престали

²²¹ Захтев Хора био је исплата прековременог рада, 20 % од личног дохотка за снимање опере *Самсон и Далила* и обећаних 30% за припрему и премијеру опере, а уколико се не испуне ови захтеви хор не би наступио у наведеној премијери. (АНПБ, 6.12.1989). Управник је одлучио да испоштује договор за 30%, а да за 20% мора да се сачека одлука Радничког савета, те да ће исплата прековременог рада бити како за чланове хора тако и за све чланове НП (АНПБ, 8. 12. 1989).

да буду било какво мерило у систематизацији и награђивању радника. У мом сектору од 30 чланова систематизацијом је одређено 15 првака, 6 првих, 7 других и 2 солиста-епизодиста. Оваквом репрезентацијом се, верујем, не би могле похвалити ни многе светске оперске куће. Овакву, „самоуправљачку“ систематизацију не могу и нећу да прихватим, као ни то, да на категоризацију солиста опере нису могли или хтели да утичу директор Опере или управник позоришта, већ су препустили самим солистима да по свом уобичајеном маниру и системима: „где тити и ја“ или „ја теби-ти мени“ искроје такве личне дохотке, где се поред правог првака, раме уз раме или чак више миља испред, нађе солиста који би по, по правом вредновању уметничке личности и нарочито квалитету отпеваних улога, требало да буде у некој другој или трећој групи. Због наведених разлога и због својих 15-ак отпеваних: и првих и најсложенијих певачких улога од Фигара до Риголета, о чијем уметничком нивоу извођења најбоље говоре аплаузи публике и многе критике, сматрам да сам од стране „колега“ и Радничког савета драстично оштећен и да ми је у овој кући, у оваквом начину систематизације неоспорно место у првој групи. Молим да ми Раднички савет на првој седници, 15. новембра, размотри захтев и донесе коначну одлуку, јер ми је вишегодишње стрпљење потпуно издало, а недостаје врло мало да овакво арбитражање злонамерних, а често и нестручних уметника, уништи у мени и последње трагове ентузијазма и професионализма који ме још увек држе с друге стране од фолираната и нерадника. Ја желим само да будем и останем оно што сам и досад био: поштен радник и уметник, који са великом одговорношћу обавља свој посао (АНПБ, 13. 11. 1985).

Жалба Слободана Станковића један је од примера незадовољства солисте у Опери односно неадекватног простора субјекту који тежи ка личној афирмацији и објективном вредновању свога рада. О томе да поступци солиста утичу и на репертоар и да се као бумеранг одражавају на рад Опере, јесте и чињеница да је, Слободан Станковић, незадовољан својој позицијом међу солистима, одбио да суделује у

извођењу опере *Алиса*,²²² те је према речима К. Винавера, „одржана само премијера, а нотни материјал је плаћен 520.000 лира и 90 000 дин“ (АНПБ, 25. 12. 1985). Незадовољство начином вредновања и проблем афирмације био је разлог изостанка Николе Митића у представи *Набуко* 1987 (због чега је и кажњен), који је свој поступак оправдао следећим речима: „све сам свесно урадио из следећих разлога: 1) последњим Правилником направила се уравниловка, те стваралачки рад није стимулисан ни за млађе ни за старије; 2) Полазним основама и Правилником Опера има 16 првака који не раде исто!“ (АНПБ, 21. 02. 1988).

Разлог за изостајање појединих дела са репертоара било је и незадовољство у оркестарском делу оперског ансамбла. Опера *Алебрт Херинг* имала је премијеру, али не и репризу, јер је оркестар одбио да учествује. Чланови оркестра сматрали су да је то камерна опера која не захтева пун састав због чега су тражили додатак на плату. Како је објаснио Зоран Весић, тај пројекат схваћен је „као тезга у кући што је изазвало завист код појединаца, што је погрешно. Није то био лош пројекат“. Слична ситуација била је са опером *Бал под маскама* када су појединци одбили да свирају бинску музику без новчане накнаде. Раднички савет је оспорио све те захтеве чињеницом да су сви чланови пре тога добили 10% више (Стефановић 1979д). У разговору са Зораном Весићем тадашњим председником Савета Оркестра, сазнајемо следеће:

А што се тиче бинске музике? Оркестар врло мало зарађује и њихова егзистенција угрожена, онда и они траже све могуће варијанте да до ње дођу. Ја сам био један од тих, који је осуђен од базе јер је пустио под утицајем ауторитета конкретно са Вецом Лукић. Пише тамо бинска музика, ми смо то схватили да није наше да одсвирамо и на жалост можда смо имали лоше представљање који смо пред комисијом тврдили да је то банда и да то нама не припада забава, и да свака та два такта, нрп. има у *Набуку* 4 такта то хоће свако две хиљаде и неће да свира. И ја сам као председник Савета оркестра дошао пред Вецу Лукића, Бране Лучића? и људи су ме до те мере направили интелектуалног магарца да сам ја хтео да плачем кад сам изашао напоље, ја нисам успео да њима објасним суштинску разлику између бинске и музике која иде доле. Ја то нисам умео да им објасним, и чак могу рећи, да питања која су они

²²² С. Станковић је за улогу у Алиси добио годишњу Награду Позоришта.

мени постављали као музички лаици ја нисам могао да објасним адекватно и ја сам схватио да су људи потпуно у праву да ми што тражимо је у потпуности незаконито. И ја сам сишао доле у базу и да оно што се дешава на сцени то може да се плати, то у оркестру не може. Дакле то је била грешка. Грешка, чини ми се, масе. Та побуна око бинске музике била је грешка масе. Мислим да смо ми ту неосновано и погрешно тражили, незадовољни сопственим платама ми смо онда тражили нешто више, не знајући као што смо имали додатак за балет, онда је дошао Савић који је негде измувао преко неких финансијера 5-7% и то је била револуција и кад је Дејан склоњен и враћан, то је у једном тренутку укинута. Овде су грешке у суштини у људима, систем се да победити, превазићи ако имаш стручне људе који руководе, нестручни људи не могу ништа да докажу, мени се чини.

1

Међутим, треба имати у виду да је у периоду осамдесетих годна 20. века положај музичара у оркестру био на незавидном нивоу, пре свега, изостала је финансијска сатисфакција, односно, приоритет је пре био егзистенцијално, па онда професионално питање. О томе сведочи члан оркестра, виолиниста Имре Сабо:

Две сезоне сам био стални члан оркестра (од 1982 до 1984), онда сам добио позив да пређем у професуру, што кажу, у школу. Отишао сам у школу, али сам остао хонорарни члан, јер тад је било друго време, било је пуно посла. Стално сам обнављао уговоре, тако да многи нису ни приметили да ли сам стални или хонорарни члан. У школи сам радио преко дана, а увече сам долазио као хонорарни члан у Позориште. (....) Памтим колеге који су исто тако одлазили баш зато што нису видели да ће скоро бити боље, исто због финансија, тако су и мени понудили боље. Могао сам да бирам да уопште више не свирам, али оркестар је био нека моја одлука, то сам волео, али ето добио сам знатно боље услове у школи, него што је оркестар плаћао. Таква је била ситуација (Сабо 2020).

О томе да је институција, Опера била неадекватан простор за стварање осећаја адекватности код субјекта, сведоче и незадовољства атмосфером и вредновањем рада у

оперском колективу из угла тадашњих редитеља. У том смислу, издваја се одлука о оставци Боре Поповића на место директора Опере и Балета, коју редитељ започиње следећим речима:

У атмосфери изузетних материјалних тешкоћа, крајње недисциплинованог и произвољног односа према раду великог дела ансамбла и самоуправљачког механизма који није у стању да ефикасним и правовременим одлукама прати рад у кући, сматрам да сам онемогућен у испуњавању својих основних обавеза као Директор Опере и балета, а то је утицај на разноврсност репертоара опере и балета и квалитет у извођењу представа (АНПБ, 30. 03. 1983).

Девалоризација уметничког рада и онемогућавање финансијске сатисфакције била је разлог да се и редитељ Дејан Миладиновић обрати Радничком савету писмом у којем протестује због своје плате која је крајем седамдесетих, почетком осамдесетих година 20. века била иста као плата концертмајстора оркестра (Миладиновић, 2017), што је редитељ илустровао примером:

Ако је моја плата била х и концертмајстор х, онда су диригенти били хх, а солисти су били ххх. Што у неком данашњем свету, јесте да Доминго добије 50 хиљада за концерт, а за представу добије 10 хиљада максимум, диригент који то диригује не може добити испод 6 хиљада, али они нису у ангажману и то нису плате и по томе се не може мерити ово. Ја сам само тражио да се по значају, количини рада и комплексности рада изједначе редитељи са диригентима, мој плата не може бити у равни плате прве виолине која је на сцени, ја сам онај који смишља, измишља, реализује, води итд. То барем три пута није могло да прође, све до пре неку годину, када је моја студенткиња Ивана Драгутиновић успела да се избори да добије плату равну диригенту, пазите колико је то година трајало. (Миладиновић 2017).

Претходни примери указују на неадекватан простор у којем се уметник осећа недовољно вреднованим, награђеним и адекватно третираним у радном колективу, тако да је и „измештање“ простора додатно продубило незадовољство код појединаца.

Наиме, с обзиром на нову ставку у финансирању институције (награђивање према резултатима рада), додатна обавеза оперског ансамбла била су гостовања по унутрашњости СР Србије што је имало и „културно оправдање“ – обogaћивање културног живота у појединим местима. Међутим, иако се из поменуте културне мисије могу ишчитати добре намере, путовања су се показала као контрапродуктивна односно антиреклама за оперу, али и за уметнике. С обзиром на то да су искуства различита, те да сваки учесник има лична сећања и схватања на тему гостовања београдске Опере, неопходно је указати и на оне негативне, које су и објективне природе (истичу се услови рада). Према речима баритона В. Јовановића, гостовањем у унутрашњости Србије „вршена је антипропаганда опере“ у условима који су неодговарајући, док је акција „Возом у Оперу“ после рата „имала смисла, стварала је публику, васпитавала, а ово је било често антипропаганда целе те приче“ (Јовановић 2019).²²³ Другим речима, не постиже се пун потенцијал Опере/опере, јер се импровизује у условима у којима се опера изводи и самим тим радни човек добија један разочаравајући утисак и не добија праву слику о жанру и институцији.

Тако на пример, учесници (Р. Смиљанић, В. Јовановић, Ж. Илић) наводе неадекватне услове у којима је ансамбл наступао (изузетак су били Књажевац и Трстеник), места која немају сцену, гардеробу, а као прва асоцијација им је „прелазак преко блатњавог дворишта да би дошли на сцену, киша пада, а они у костимима, нашминкани“ (опера *Дон Кихот*, у гл. улози М. Чангаловић, Шабац или Светозарево), затим „није било оркестарске рупе, него су подизали прве редове што је постао звучни проблем, јер солиста треба да прекрије цео оркестар да би га публика чула“ (Јовановић 2019). Путовања су била напорна како за солисте тако и за остале чланове ансамбла: „Углавном је ишла резервна, друга екипа, квалитет Б,²²⁴ путовало се аутобусом четири-пет сати и излазите за сат-два на сцену и певате ко како хоће и може и онда опет путујете назад ноћу, стижете кући у 5, а онда у 10 ујутру проба“ (Јовановић 2019). Вердијева опера *Трубадур* премијерно је изведена у Крагујевцу 1977, што је београдска критика забележила као „лоше спремљену представу“ или „без премијерског сјаја“, а према речима Р. Смиљанић и публика је била „неприпремљена, неедукована, ово је уметност треба је знати пратити, ово нису народњаци, треба бити мало верзиран и ући

²²³ Прилагођавање „београдске верзије“ опере неодговарајућим сценским условима у домовима културе и у радничким универзитетима. Видети: Јовановић, 2018.

²²⁴ Раније смо напоменули да су „домаћини“ били незадовољни доласком друге поставе у том смислу да је умањивало перцепцију и рецепцију оперске уметности у унутрашњости Србије. Види на страни 130 овог рада.

у целу причу“ (Смиљанић 2019). За уметнике је било демотивишуће када на представама нема публике, као што је било за извођење *Отаџбине* у Дому културе у Панчеву (1983, десетак гледалаца) или *Травијата* у Алексинцу („200 људи је кренуло на пут, 70 и неке, сала празна, нигде живе душе, довукли су војску коју баш брига. Замислите ту атмосферу!“, Јовановић 2019). Уметници су осећали да су многа гостовања потенцирана на силу, као на пример турнеја по САП Косову, после нереди 1981, у Приштини и Ђаковици где ансамбл, према речима Ж. Илића, „није смео да напусти хотел, да једе у хотелу, делили смо лепиње, конзерве да се не бисмо отровали“ (Ж. Илић 2020) и, у том смислу, чланови ансамбла су симболично оперу *Еро с онога свијета* назвали „комад с певањем и пуцањем“ (Смиљанић 2019).²²⁵ Опера као институција била је инструмент политичке ситуације када је реч о турнеји на САП Косову. Наиме, то је био иступ који за сам репертоар није ништа значио, али из праксе путовања по Србији то је био политички уплив.

2.3.3.2.2. „Дупли аршини“

Искуство појединих солиста у иностранству пружио је одређени увид у могућност личне афирмације на светским или европским сценама, што је утицало на вредновање уметничког рада у матичној кући (*Бела књига* 1970). С обзиром на то да су изостале јасне референце за афирмацију уметника (а о чему сведоче честе измене Правилника о расподели личног доходака) у Опери је дошло до „дуплих аршина“ у вредновању уметничког рада.

У разговору са тадашњом првакињом београдске Опере, а на питање да ли су наступи у иностранству дали легитимитет да се поједини солисти понашају и постављају изнад осталих, Радмила Смиљанић је одговорила:

Ту имате право, то ћу Вам дати за право. Ја кад сам била млада, кад сам била у дилеми како то иде са тим рангирањем коме се даје право и вредност, тако сам све јавно, транспарентно питала цео колектив, био је састанак у Опери, да ми одговорни дају одговор да ли је много важније певати вани или овде? И добила сам одговор да је важније певати

²²⁵ О овој турнеји изостала је критика.

вани... Је л' тако? Е онда сам се ја спаковала и певала вани аудиције по разним оперским кућама.

У наставку разговора, саговорница је навела своје искуство одласка у иностранство:

Ја добијем позив за Бечку оперу, то сам почела да Вам причам, и 4. октобар негде око 80-их [4. октобар 1979], то је био мој зенит, и ја поднесем молбу, а многи нису, већ само шмугну, за слободне дане од 1. до 5. због наступа у Штатс опери у Бечу, а осталих 25 дана шта год хоће и како хоће, и он [мисли на директора К. Винавера] мени напише, тог 4. октобра *Еру с онога свијета*, хоћу ли ја Ђулу у опанцима певати за своју мизерну плату или ћу отићи и на велика врата певати Јенуфу. Стисла сам петљу и отишла и онда су неки пријатељи скупљали потписе и извели ме на Дисциплинску комисију. Али тако ми је грах пао... како кажу Босанци. (Смиљанић 2019).

У том периоду, а према речима Ж. Илића, солисти су правили програм рада на основу спољног агањмана (јер београдска Опера није планирала унапред репертоар за целу годину, како раде иностране куће), али је постојала и „једна уравниловка– 'ја сам слободан, немам ангажман у иностранству, дајте да урадим две представе, или ниједну', а то се и данас дешава“ (Илић 2020).

2.3.3.2.3. „Незамерање“

У радној атмосфери Опере владала је атмосфера незамерања. На основу принципа незамерања подржавају се појединци (или групе) који нарушавају радне обавезе (из неког разлога) и тиме штете колективу и/или институцији. Недостаци дисциплинских мера, санкција, позивање на одговорност примери су изостанка стручног мишљења о појавама у ансамблу. На ову праксу указао је Винавер у дописима Радничком савету, истичући да Уметничко веће, као стручно тело, није било „расположено да оцени да ли је певач самовољно одбио улогу, или му је она погрешно додељена“, те да „не жели да се замери колегама“, због чега одлуке препушта редитељу, диригенту и директору.²²⁶ Такође, Винавер је констатовао да у атмосфери у

²²⁶ Винавер је повукао предлоге предате РС бр. 1786 и 1787 од 21.04.1987. (више жалбе него предлози) и дао конкретан списак неопходних мера. (АНПБ, 8. 05. 1987).

којој је „нормално и уобичајено“ да се одбијају/избегавају улоге, а броји се само учинак и евентуална исплативост неког рада, „свима углавном одговара постојање стање, незамерање, неодговорност, тзв. 'синдикализам'“. ²²⁷ Наиме, недостатак критике одређених поступака, а које су стручне природе, у међуљудским односима за појединце је значило угрожавање сопствених интереса, те је могуће да се у тим релацијама прибегавало „бољој рачуници“. Осим што се принцип незамерања рефлектовао у односу појединца и колектива, његове последице захватиле су и репертоар. Наиме, како би се удовољило солистима, на репертоару су постављане две или три премијере исте опере.

*

У овом делу рада указано је на контрапунктске релације између субјекта и простора, односно на наедакватност субјекта простору и неадекватност простора субјекту. Субјект не може да се уклопи у тај простор, а простор истискује тог субјекта и тиме изостаје осећај адекватности. Другим речима, контекст социјалистичког самоуправљања у култури/Опери није био адекватан модел у којем се успоставља адекватност субјекта простору и обрнуто, простора субјекту. Показало се да су чиниоци које кроз примере посматрамо у великој мери били у позицији неадекватног субјекта због стављања личног интереса изнад колективног, због недисциплине која се односи на нарушавање радних обавеза, али која подразумева и једну другу димензију проблема, а то је да је недисциплина често била потакнута незадовољством. У таквим околностима, субјект је злоупотребљавао простор тако што је користио могућност да бира шта ће да пева и кад и где ће да пева, захваљујући иностраној уметничкој афирмацији. С друге стране, простор се испоставио као неадекватан јер се у контексту простора јављало незадовољство у начину вредновања уметничког рада и положају уметника у оперској кући. Наиме, нису сви једнаки, солиста и члан хора нису исти, али је зато колектив могао да одлучује о плати појединца. У томе видимо и релацију са питањем недисциплине. У том неадекватном простору постојали су и дупли аршине који осујећују могућност социјалистичког човека да се до краја афирмише и буде тотална стваралачка личност. Уз то, постоји и недоследност у примени правила понашања, односно негује се политика незамерања, што омогућава да проблем недисциплине буде велики. Тако се улазило у зачаран круг проблема који су у

²²⁷ Предлог неопходних мера које би омогућиле нормалан рад у Опери, усвојен је на седници Уметничког већа, (АНПБ, 16. 06. 1986).

међусобним релацијама могли само да минирају успешност концепта самоуправног система да се имплементира у такав колектив и средину.

2.3.3.3. Реципијенти – публика²²⁸ и критика / субјект и простор

У креирању репертоара потребно је сагледати и његове спољне елементе, као што су публика и критика. Оперска уметност упућена је радном човеку тј. субјекту-раднику у привреди, који као крајњи конзумент, а према принципима самоуправљања, има могућност и право да учествује у раду институције. На који начин је субјект-радник у привреди реализовао (или не) своја права и да ли је управа Опере задовољавала потребе и укус публике, питања су на која се одговори налазе у наставку текста. Поред публике, у овом делу рада неходно је размотрити и утицај критике на креирање репертоара, као и систем награђивања који представљају део критичког односа на рад и делатност појединаца и оперске куће.

2.3.3.3.1. Публика

Интересовање за публику и њен приступ позоришној уметности подстакнут је новим системом финансирања и расподеле дохотка у позориштима 1968, на основу којег је позориште највећи приход могло да оствари преко публике. Према публици се од тада више не односи као према пасивној маси, „објекту о коме се друштво брине у образовно-културном смислу“, већ се ствара „нови тип гледаоца који ће свесно и непосредно одлучивати, односно учествовати у одлучивању о културној и финансијској егзистенцији неких видова театарских делатности“ (Ikononova 1970: 134–135).

Опера, као музичко-сценски жанр, захтева одређене културне навике како би могла да постане део живота радних људи. У стварању позоришне тј. оперске публике посебну улогу имала је Позоришна комуна основана 1968, на иницијативу управника Гојка Милетића (тадашњег управника) и књижевника Ивана Ивањија, са идејом да сценску уметност приближи радним људима кроз организовану активност и посебне

²²⁸ У раду се не полази од социолошког приступа тј. аналитичког промишљања о структури публике, с обзиром да су и сами подаци на ту тему оскудни да би се извели закључци. Публика се посматра кроз постављен модел субјект-простор, као субјект-радник у привреди који се естетски васпитава за уметност тј. који, пре свега, конзумира ову врсту уметности, а према самоуправним принципима има могућност и да одлучује о развоју позоришне делатности што се у раду доводи у питање.

програме сарадње радних организација са Народним позориштем.²²⁹ Први председник Комуне био је Раде Кушић,²³⁰ генерални директор Југоекспорта. У Статуу Позоришне комуне из 1968. наводи се да је основни задатак и циљ ове организације да:

- Позоришну уметност приближи радним људима,
- Подстиче њихов интерес за активност Народног позоришта и да ствара и развија културне навике;
- Успостави што непосреднију и што свестранију сарадњу између Народног позоришта и радних организација;
- Ствара боље материјалне услове за делатност Народног позоришта и да му на тај начин омогући да даље унапређује и развија културну функцију и културни утицај;
- Организованим активностима и посебним програмима ствара позоришну публику и негује континуитет интересовања за сценску уметност.²³¹

1

Ова организација омогућила је да се радници у привреди упознају са драмским, оперским и балетским остварењима тако што је обезбедила приступачне цене карата. Наиме, запослени у фирмама (чланице Позоришне комуне), добијали су бесплатне карте за представе по њиховом избору, јефтиније појединачне карте, али и посете уметника у њиховим предузећима чији су наступи осмишљени у виду малих концерата или приредби. Радни колективи су у почетку посебно били заинтересовани за учешће уметника на пригодним свечаностима, при чему су издвајана знатна средства за такве прилике (на пример, за Дан Републике, Осми март, годишњицу предузећа, опроштај од пензионера, одликовања и сл), али да су за такве прилике, према речима чланица, „приредбе најчешће организоване на брзину, да нису добијени добри уметници, а да су

²²⁹ Позоришна комуна укинута је 1977, када је према речима Миодрага Симентића, тадашњег секретара СЗК Београд (човек који је најбоље био упућен у финансијску ситуацију београдских позоришта) постојала иницијатива да се она оснује на нивоу града, а онда се показало да „никоме није потребна, па смо остали и без те једне“. (према Стефановић 1977).

²³⁰ Према речима И. Ивањи, Раде Кушић је волео позориште, а нарочито оперу (то потврђује и примadona Радмила Смиљнић која истиче да је био врло пожртвован када је реч о оперским уметницима), али није имао никаквих личних веза са уметницима, никаквог личног интереса. Такође, због многих путовања и посета великим позориштима, његова сазнања (не као експерта, већ као оданог гледаоца) била су драгоцена за драматурге (Ivanji 2017).

²³¹ АНПБ: Статут Позоришне комуне 1968. У Позоришну комуноу од марта до новембра 1968. године уклањено је 40 радних организација, од тога 18 трговинских и спољнотрговинских предузећа (укључујући туризам и угоститељство), 4 банке, 5 установа и савеза, 2 комунална и 11 производних предузећа (Ivanji 1968: 233).

групе трећеразредних уметника често тражиле и добијале средства која чак и премашују чланарину у Позоришној комуни“ (Ivanji 1968: 229–230). Иван Ивањи, „помоћник управника за Позоришну комуни“, сматрао је да ту праксу треба прекинути и да је основни циљ привући нову публику, али тако што ће се пре свега уметник представити „у околини на коју је нови гледалац навикао“, а то се може постићи само ако „креација уметника задовољи радника толико да у њему изазове жељу да се са тим новим светом сретне наново, да сам посети тај свет“ (Ivanji 1968: 230).

Поред стварања културних навика и потреба код радног човека, још један од циљева рада Позоришне комуне био је укључивање чланова радних организација у креирање репертоара тако што су могли да одлуче коју представу/оперу одређена организација жели да гледа.²³² Према принципима самоуправљања, одлуке о одабиру представа у сезони доносили су раднички савети у предузећу: „Поменуо сам да смо хтели да придобијемо нову публику, дакле раднике, а директори великих предузећа су, наравно, били елита, људи који су и иначе долазили у позориште. То је само на први поглед била противречност, и био сам тога свестан, али мислио сам да је то прави пут, јер формалне одлуке су доносили раднички савети, не директори, а баш на оваквим темама ти моћни директори су дозвољавали највише слободе својим радницима“ (Ivanji 2017).

Према истраживањима односа публике и Позоришне комуне, односно о томе шта значи Позоришна комуна у решавању неких материјалних питања позоришта, а шта као средство окупљања и васпитања новог позоришног гледаоца, одређене закључке понудила је Вера Икономова 1970, две године након оснивања Комуне. На основу анализе резултата анкете (којом је обухваћено 400 испитаника/чланова Комуне, одабраних методом случајног избора), Икономова је издвојила три услова који су ограничавали домет успеха рада Позоришне комуне, а када је реч о публици. То су материјални фактор, образовање као васпитни фактор и фактор умора. Наиме, чланови Комуне имали су попуст од 30 до 50 % од цене улазнице и то на две карте за сваку представу, међутим карте су и даље биле скупе, јер позориште је „уметност парова“ – иде се са неким, што дуплира издатак, а тада је било „јефтиније отићи у биоскоп, понекад чак и у кафану“ (Ikonova 1970: 136). Ауторка закључује да са већим материјалним стандардом расте и културни стандард, те да наведене повластице „нису

²³² Према уговору између Народног позоришта и Позоришне комуне, пише да је Народно позориште дужно да „стави у одређени дан на репертоар представу коју предузеће тражи, ако је захтев поднесен до 10-ог у месецу за наредни месец и ако се тражена позоришна представа налази на редовном репертоару Позоришта“. Исто, 232.

одиграле значајну улогу у стварању новог односа публике према позоришту“ (Икономова 1970: 136). Структура чланова Позоришне комуне по образовању била је други неповољни фактор, јер особе са мањим образовањем ређе одлазе у позориште за разлику од оних са вишим образовањем. Следствено томе, В. Икономова закључује да се позоришни гледалац „не рађа у позоришној сали, већ у школској клупи, одакле он само преноси диспозицију за разумевање ове уметности коју затим, у позоришној дворани, може даље неговати, развијати“ (Икономова 1970: 138). Трећи фактор који је узет као разлог који омета успешност окупљања гледалаца у позоришту јесте време, које је објективне (удаљеност позоришта, коришћење превоза) и субјективне природе („после осам часова проведених на радном месту, после превоза по закрченим улицама града, радни човек је – уморан човек“, Икономова 1970: 140). Крајњи закључак који извлачи ауторка о новој публици је следећи:

Ако се узме ситуација у нашој култури као што је: број неписмених који се није значајно променио од рата наомамо, број људи са нижим образовањем, потрошачку психологију која нас је обузела, недостатак традиције у неговању позоришне публике, као и чињеницу да је наш град нагло порастао по броју становника после рата, тј. да годишњи прилив износи 25.000 људи, а од тога 30% долази директно са села, чињеницу да се традиција не стиче скоком већ у дужем временском периоду – можемо констатовати да грађанин нашег града иде у позориште! Сразмерно својим економским могућностима, естетским и когнитивним потребама и културним навикама (Икономова 1970: 143).

Иако се из овог иронично обојеног става извлачи закључак да публике има у складу с условима, управник Гојко Милетић констатовао је да се камерна сцена *Круг 101* спорије афирмисала код публике, иако је театар првенствено намењен члановима Позоришне комуне, а што се покушало решити преко клубова Позоришне комуне. (према Радмила Дарковић 1972). Један од разлога за мали број посетилаца у *Кругу 101* јесте и репертоарска политика која се базирала на новим остварењима из оперске литературе, те је сама сцена била неки вид експеримента, док су радном човеку била пријемчивија позната дела са „певљивим мелодијама“.

У избору дела Програмски савет и Уметничко веће су се руководили чињеницом да се постављају дела која ће имати одговарајући ансамбл, пре свега,

солисте, а онда и тиме да постоји велики одзив публике и да интересовање публике²⁰ буде толико да дело остане на репертоару више сезона. Међутим, иако се тежило да се на репертоару нађу и нова дела која ће освежити репертоар, публика у суштини није била заинтересована за новитете, већ је радије посећивала „стара и опробана, добро позната дела“ (АНПБ, 28. 09. 1978). Примадона Радмила Бакочевић, која је у једном периоду била председник Савета, претпоставља да је разлог за изостанак дела са репертоара био незаинтересованост публике, али и избор солиста:

Не знам зашто, углавном се гледало на то колико која опера има интересовања публике. Нису биле само за то домаће опере, већ и представе као што су *Дон Карлос*, мање је имао публике него *Боџи*, *Травијата*, Моцарта нпр. *Чаробна фрула* која је „играчка“, па је имала публику, ја нисам никад у то улазила, ни питала зашто је то тако, претпостављам да је због интересовања публике. А и онда и због могућности састава колектива, да ли имају у том тренутку правог извођача за ту и ту улогу. [...] *Андре Шеније* то је изузетно [дело, опера], ја сам то доста певала. То је ишло свуда, а код нас једноставно неке представе нису ишле. А биле су јако добре поделе, али једноставно нису ишле код публике (Бакочевић 2021).

Изузев сарадње Позоришта са Позоришном комуном и Музичком омладином којом је обухватана одређена структура публике (животна доб и радни статус), дубљег односа и упућености на публику није било. Једине чињенице које сазнајемо на основу података из Годишњака позоришта тичу се бројчаног стања посетилаца, као и да се неретко за неуспех дела наводи незаинтересованост публике. Следствено томе, за репертоар који је упућен публици односно радном човеку као крајњем конзументу социјалистичког друштва, показало се да тај субјект-радник није био пресудан фактор у креирању репертоара.

Репертоар се делимично обликовао „по мери“ публике на основу онога шта је публика волела, о чему сведоче извештаји са седница Програмског савета и Уметничког већа. Тако је на пример, за сезону 1977/78. Програмски савет констатовао да словенске опере које су „годинама најбоље игране више нису на потребној висини и не привлаче у довољној мери посетиоце“, због чега је Уметничко веће донело одлуку да се даље изводе само *Кнез Игор* и *Продана невеста*. Том приликом оцењена је и

заступљеност домаћих дела, пре свега, опера *Еро с оног свијета*, као „успела представа у сваком погледу“, док се поставило питање публике за извођење опере *Ђурађ Бранковић*: „Запањује чињеница да Музичка омладина и прошле и ове сезоне упорно одбија да ово домаће дело уврсти у своје претплатне циклусе! Илузорно је онда говорити о васпитању будуће публике, када и Музичка омладина сматра/односно њена програмска комисија/ да школска деца могу слушати само стандардна дела. [...] Због успеле сценографије никако се не би смела расходовати!“ (АНПБ, 26. 12. 1977). Такође, репертоар из 1981. сагледаван је у односу на одзив публике:

Текући репертоар је врло сужен и доста познат оперској публици, јер су се одржале оне опере које су и раније довољно биле приказиване публици (*Боеми*, *Бал под маскама*, *Кавалерија рустикана*, *Севилски берберин*), док су мање позната или не-приказивана дела и даље остала ван правог интересовања публике (*Вива ла мама*, *Фиделио*, *Алберт Херинг*). Од познатих и стварно популарних опера на репертоару више нису *Мадам Батерфлај*, *Риголето*, *Лучија од Ламермура*, *Кармен*, *Продана невеста* и неке руске опере. С друге стране, сва новија дела у првом покушају нису продрла, али то је уобичајена појава која не сме да нас обесхрабри (*Замак Плавобрадог*, *Јенуфа*). Две опере се тешко одржавају на репертоару (*Ернани*, *Турадонт*), што доводи до најмањег могућег броја дела у такозваном текућем репертоару. Дела југословенских аутора заступљене су само *Ером*, француска опера *Фаустом*, а немачке опере више ни нема на репертоару. Од словенских опера опстају *Кнез Игор* и *Пикова дама* (АНПБ 1980).

Од популарних дела *Мадам Батерфлај* („увек радо слушана и готово стално присутна“), *Продана невеста* („идеална опера за привлачење младе публике и Музичка омладина тражи ово дело годинама“) и *Набуко* („некада најгледанија представа“) сачекале су 1984. годину. Према извештају за ту годину, *Набуко* је једина имала успешно извођење, негативну критику добила је *Продана невеста* због сценографије, режије и музичке неувежбаности, док је *Мадам Батерфлај* била на професионалном нивоу, али су поједина режијска решења изазвала негативну критику.

Пракса да се приказују дела која су „добро позната публици“ настављена је у наредним годинама, а „прилив неке нове публике није примећен“. Дела као *Алберт*

Херинг, Јенуфа, Замак Плавобрадог, Фиделио, Вива ла мама, Четири грубијана, нису привукла пажњу шире публике, док *Травијата, Боеми, Тоска, Трубадур, Севилски берберин, Норма, Кармен, Набуко, Риголето* још увек су привлачиле гледаоце. Неке од ових опера само су уз учешће неког госта-тенора, могла очекивати пуну салу, док су представе *Бал под маскама, Еро с оног свијета, Слепи миш, Дон Жуан* окупљала између 200 и 300 посетилаца (АНПБ, 25. 10. 1985).

На основу ових извештаја могуће је извући закључак да су струка и управа више руководила бројем посетилаца (профит од продатих улазница значи и веће дотације), те да је Опера одступила од идеолошке концепције самоуправног социјализма и остала у оквирима просвећивања радног човека. Другим речима, Опера није политизовала оперску уметност у том смислу да није стварала садржаје који би „импоновали“ радном човеку и чинили да он у њима проналази „верну слику“ себе и сопствених животних околности. Њена просветитељска улога била је усмерена на ширење оперске уметности, али без амбиције да се жанр приближи тадашњем савременом човеку. Дакле, код субјекта-радника у привреди не производи се осећај адекватности, већ осећај дивљења и дистанце, односно према њему се одражава просветитељски однос који неће одвраћати субјекта од оперске уметности, већ ће она, на транспонован начин, изазивати поштовање код субјекта. Наиме, радном човеку се не подилази тако да се он пројектује у ситуацију која је на сцени, већ тиме што ће он присуствовати нечему што је за њега доступно и истовремено он се естетски васпитава кроз уметност и за уметност.

2.3.3.3.2. Спољашњи фактори вредновања

Поред рецепције публике, за креирање репертоара поставља се и питање утицаја критичарског мишљења о изведеним оперским делима. У том смислу, прикупљени су чланци из дневних новина *Политика* и *Борба*, као и из стручних музичких часописа *Звук* и *Pro musica* у периоду од 1970. до 1990. У *Политици*, једном од вођах информативних медија у Београду, издвајају се рецепције опере музиколога – Стана Ђурић Клајн и Бранке Радовић – као и новинара Владимира Стефановића и музичког писца Душана Плавше. У дневном листу *Борба* оцену оперских остварења из угла струке давали су – Слободан Турлаков, Миховил Логар и Павле Анагности. У музичким часописима *Pro musica* и *Звук* своје запажање на пољу оперске (ре)продукције објавили су Надежда Мосусова, Константин Винавер, Љубомир

Јовановић, Ђура Јакшић, Милена Пешић, Мирка Павловић и др. Њихове критике су различите по томе да ли је тежиште ауторовог осврта на целокупно извођење или на детаље, а међу чланцима могу се пронаћи и теме које обрађују проблеме оперског стваралаштва, извођаштва и положаја Опере у друштву.

Музиколог Стана Ђурић-Клајн је поводом уручења признања за њен допринос музичком и културном животу Републике (Орден 1978) истакла да у свом раду најмање воли критику (више од три деценије је писала у *Политици*):

Најтеже ми је то што знам да су људи о којима пишем живи и осетљиви, знам да су уложили много труда и напора док нису остварили те своје креације. Неправедно је једним потезом пера „одрубити“ главу, слистити некога, иако та креације није у свему најбоља. Једна представа или концерт су питање тренутка а он не мора увек да буде најсрећнији. Не може се имати негативан став према таквој једној реализацији која је ефемерна. Другачије је са књигом - она је готово дело пред којим се може имати и негативан став. Увек се трудим као критичар да извучем оно најбоље у једном остварењу. Све се може рећи на фини начин. Критика је у ствари материјал за будућу историју. Ако је став критичара према појавама искључиво негативан онда он не може да пружи праву слику о достигнутом нивоу. Трудим се да без оштрих речи све кажем на објективан начин, да не повредим човека. Својевремено сам била пијанисткиња и знам добро шта значи изаћи на сцену, знам шта је трема (према Радошевић 1978).

За разлику од добронаклоних критика и уздржаних погледа Стане Ђурић-Клајн на представе београдске Опере, остали критичари били су оштрији, захтевнији у бележењу својих утисака или су се руководили политиком незамерања. Њихова мишљења су на седницама самоуправних тела Опере била спорадично споменута као констатација о позитивној или негативној критици,²³³ али се не може поуздано тврдити да су имале пресудан утицај на извођење појединих оперских дела. У разговору са

²³³ У доступној архивској грађи, пронашла сам само два документа у којима се спомиње оцена критике – негативна критика за премијеру опере *Продана невеста* наводи се у Извештају о раду Опере и Балета у 1984. години на седници Програмског савета 18. 01. 1985; и позитивна критика односила се на премијеру опере *Порги и Бес*, што је забележено у Записнику са седнице Уметничког већа 24. 01. 1972.

тадашњим актуелним члановима сазнајемо да су критике биле „улепшаване“, „штанцоване“, али да им се није давао значај.

У креирању репертоара посебан фактор јесу награде као вид критичког осврта на делатност оперског ансамбла. Награде су морална и економска подршка истакнутим појединцима или установама односно друштвено признање које појединцима обезбеђује одређен друштвени статус.

Награде и награђивања су кохерентан део самоуправне културне политике у којој у којој постоји „хијерархија“ награда од „државних“ до „друштвених“, које додељују удружени рад, и награда појединих професионалних, друштвених и радних организација. Награде се, по некој традицији, „више везују за културу, што је делом било условљено и тиме што се култура није непосредно исказивала у друштвеној размени рада“, али су „временом са већом афирмацијом самоуправних односа и разменом рада, награде губиле овај свој компензаторни карактер постајући пре свега вид друштвеног признања чији се новчани еквивалент све више губи“ (Иле 1977).

Према хијерархији награда, а тичу се области културе и уметности, највише признање јесте Награда АВНОЈ, које се додељује за стваралаштво и рад од општег значаја за развој СФРЈ,²³⁴ затим Седмојулска награда за остварење у области науке и уметности као највише републичко признање СР Србије²³⁵, Октобарска награда града Београда,²³⁶ награде и признање СИЗ Београда за најуспелија остварења из области позоришне и музичке уметности²³⁷ и Плакета Народног позоришта²³⁸.

У пракси је примећено да награде (Седмојулска и АВНОЈ) нису између себе довољно издиференциране, да „прописи који регулишу њихов карактер нису прецизни,

²³⁴ Награда подразумева свечану повељу и одређени новчани износ. А добијале су личности, институције, радне и друштвене организације. Одбор за Награду АВНОЈ-а бира добитнике на основу рада стручних комисија из шест категорија (1970. било је шест категорија, а од 1973. осам — укључене су области рада и културне институције) који дају предлог и мишљење, а према утврђеним критеријумима које су предвидели Закон о Награди АВНОЈ и Правилник о раду Одбора за Награду АВНОЈ.

²³⁵ Поред плакете, уручиване су и новчане награде. (1973. износ је био 20.000, 1981. 40.000). Поред тога ова врста друштвеног признања повлачила је изузетну тј. националну пензију. Закон о овој награди измењен је 1973. и додељује се и у области привреде и у свим другим делатностима, а не само за науку, уметност и културу како је до тада било.

²³⁶ У оквиру девет области раде стручне комисије које бирају најбољег међу предложеним кандидатима. Износ сваке награде 1971. био је 10.000 динара, а колективна награда доносила је 15.000 динара. Одбор за културу Просветно-културног већа Скупштине града Београда дао је предлог за повећање износа награде 1972. Додељивано је је по шест награда у области науке и уметности.

²³⁷ Награда се додељује на годишњем нивоу најбољим установама и појединцима којима Градска заједница културе додељује премије за постигнуте резултате, уметничке домете и остваривање програма

²³⁸ Награда Народног позоришта додељује се на Дан позоришта (22. новембра) најзаслужнијим члановима, а том приликом деле се златне значке члановима колектива који у њима делују 20 година, као и златни сатови онима који иду у пензију.

што изазива забуну и дезоријентацију код оних који би желели да предлажу појединце и организације за поједина висока признања“ (Поповић 1974). Поред тога, разматрало се и питање великог броја награда и тзв. инфлације награда која доводи до њихове девалоризације. У сагледавању путева и начина за боље друштвено вредновање уметничких дела редакција *Политике* је спровела анкету „За достојанство награда“ у фебруару 1977. По завршетку анкете, на ту тему објављено је писмо Предрага Матвејевића које почиње следећим речима: „Мање је важно колико има награда – а у нас их, кажу, има доста – него како се оне дјеле“ (Матвејевић 1977). Матвејевић сматра да награде одају однос друштва према самим вредностима, те да свако друштво награђује „оно што му највише користи, чија дела најбоље одговарају доминирајућој идеологији“. Другим речима, његов став је да подела награда зависи од утврђених друштвених интереса и конвенција: „Било да се институција награде подређује постојећим друштвеним интересима, било да им се супротставља, оне утјечу – као акција или реакција – на одлуку додјелитеља“. Матвејевић доводи у питање структуру жирија, јер није јасно како се бирају чланови, при чему алудира на постојање кланова. Клановски кругови „добро знају коме и када награда може припасти, што морају дати политици, а што могу без веће опасности узети за своје. Због тога укључују у жирије појединце које су на неки начин заслужни, да им послуже као алиби. Онај који боље познаје домаће прилике може изјавити упоређујући имена додјелитеља с именима кандидата: реци ми тко су чланови жирија, рећи ћу ти тко ће бити награђен“.

Током осамдесетих година развијала се сумња у начин додељивања награда.²³⁹ Повод за разматрање награда и признања у друштву био је „пољубљани углед“ Седмојулске награде. Седмојулска награда превасходно је намењена уметницима и научницима, а касније се прешло, од 1973,²⁴⁰ и на друге сфере друштва. Међутим, изостао је јасан поступак у предлагању и одлучивању о додели, као и прецизно дефинисани критеријуми за награду, што је у законској уопштености отворило, намерно или случајно, простор за злоупотребу (Џунов 1982г). Такође, у штампаним медијима дискутовало се о несразмери у додељивању награде и да је до 1985. највише предлога долазило из области медицине и уметности, а „први пут 1983. стигао је предлог да ово признање добију два земљорадника – рекордера у пољопривредној

²³⁹ Проблем награђивања и награда у култури биле су тема скупова у Београду 1982. године (у организацији Одбора за културу Секције за образовање, науку, културу и физичку културу Савезне конференције ССРНЈ и Председништва Скупштине Савеза културно-просветних заједница Југославије) и 1988. године (у организацији Марксистичког центра Централног комитета СК Србије).

производњи (један је и добио награду)“ (П. Р. 1985). За разлику од Седмојулске награде, београдска Октобарска награда била је друштвено недискутабилна, али се поставило питање шта се овом наградом вреднује – аутор или његово дело.²⁴¹ Поступак додељивања награда и премије СИЗ културе била је тема дневне штампе. Наиме, указано је на неправилност у процедури одлучивања 1981. када је Извршни одбор на састанку одлучио *ad hoc*, без образложења, јер записници са седница комисија нису били спремни за састанак, а „журило се због законског рока“ (Б. Џ. 1982). У вези с тим, а према правилнику и закону о наградама Заједнице културе, нису постојала ограничења за уметнике и установе културе да, ако су најбољи, конкуришу и добију награду из године у годину. Али се поставило питање да ли су најбољи уметници увек најбољи? Према запажањима новинарке Браниславе Џунов „чини се, да има претплаћених на награде и оних чије се присуство у друштву најзапаженијих и највреднијих само од себе подразумева, оних који мисле да су премије обавезни деодохотка који мора да им проследи Градска заједница културе“ (Б. Џ. 1982).

„Компензаторска улога“ награде имала је краткорочни ефекат, јер она нужно није значила и бољи друштвени статус, као ни дужи финансијски бољитак. Начин на који се вреднује уметнички рад у друштву, развио је незадовољство у колективу, о чему сведочи материјал са седнице Радничког савета Народног позоришта, мај 1981:

У колективу се поставља питање: чиме су радни људи стимулирани за постизање високих уметничких резултата, сем осећања обавеза и свести шта значи Народно позориште и шта му је друштвени задатак? Са постизањем високих уметничких признања код нас и у свету мора доћи до повећања личних доходака као накнаде за уложени рад. [...] Ансамбл који у својим редовима има преко 100 првака, признатих имена у светским метрополама а не само код нас, носиоца највећих друштвених награда АВНОЈа, Октобарских, Седмојулских, Стеријиног позорја и других, где је запослено највише најквалитетнијих уметника,

²⁴¹ У јавности је вођена дискусија о Октобарској награди 1972, а резимеи са састанка објављивани су у новинама *Политика*. Једногласан закључак дискусије био је да „непрецизирани критеријуми дозвољавају забуне у јавности и субјективизам жирија“. Основни смисао награде је да је „она награда за остварење, да је она награда аутору за дело, која почесто има и своју самосталну егзистенцију, независно од аутора“, што је био основни став већине у дискусији те тиме се сви слажу да не треба мењати темељни критеријум да је Октобарска награда награда која се додељује „ауторима или извођачима чија дела представљају најбоље остварење у области уметности или науке“ (Радош, 1972).

друштвено је неоправдано да лични дохоци ових радника буду испод свих просека у граду.

Систем награђивања није успостављао адекватан однос између уметничког рада и економске цене рада, а у корист појединца. Међутим, у Позоришту су награде биле простор који је злоупотребљаван тј. предлози за награде били су, према сведочењу појединаца, руковођене према политичком кључу:

Наравно ту сад долазе награде, награде које су дељене и по политичком кључу, дакле увек су се налазили у предлогу за награду одређени људи који су били, како бих рекао, партијски аминовани. Укратко, мој отац је спремао премијеру *Набуко*, први пут у историји београдске Опере и дириговао је напамет (!), а Младен Сабљић је био предложен и добио је Октобарску награду за режију те представе, јер је био предложен из партијске организације.²⁴² Тако да мој отац није добио ниједну награду (а зашто би, када је Патријах долазио на славу), а мене су 1989.²⁴³ предложили за *Атилу*, који је био мој пројекат. И наравно ту је одмах био предложен и бас²⁴⁴ који је певао за ту награду и Октобарску награду у том извлачењу је добио Погорелић (гле чудо) за извођење д-мол концерта од Чајковског.²⁴⁵ Погорелић који није Београђанин, ту је, наравно било извињавања мени итд, тако да ни ја нисам добио никакву награду, никад. (Миладиновић 2017).

Награде су биле недостижне за појединце који су неполитички оријентисани:

Хијерархија је постојала, могао си бити 100 пута бољи за ту улогу, али зна се чији је ред, не добијем Вердија него *Порги и Бес* и ето ту могу да се похвалим да сам добила осам пута награду за ту улогу, што је за мене мало више од оних политичких које никада нисам добила, осам пута сам предлагана за Октобарску награду, то је недостижно и то не иде по линији квалитета, три пута за Седмојулску награду, нема шансе,

²⁴² Премијера је била 1. јуна 1963, главну улогу тумачио је Душан Поповић, Абигаилу Милка Стојановић, Фенена Милица Миладиновић, Измаиле Стјепан Андрашевић, Захарије Ђорђе Ђурђевић.

²⁴³ Погрешна година, у питању је сезона 1986/87. а премијера је била 4. јуна 1987.

²⁴⁴ Александар Ђокић.

²⁴⁵ У питању је Октобарска награда за 1987. годину.

никакве; и тако сам ја ове промене дочекала чиста и схватила сам која је то предност, јер боље да ме питају зашто нисам добила, него за шта сам добила награду, мирнија сам; а награда за стручност, е ту се не гледа политичка подобност, а ја се нисам дала никоме, јер мислим да сам превише квалитетна да бих се бавила таквим стварима (Смиљанић 2019).

Међу уметницима било је појединаца који су добили најпрестижније награде АВНОЈ-а и Седмојулску, као и градских награда – Октобарска награда и Награда/премија СИЗ Београд, као и од матичне куће – Награда Народног позоришта у Београду (Пример бр. 3).

Пример бр. 3. Списак награђених музичких уметника у периоду од 1970. до 1990. године (болдована су имена уметника из Опере)

	Награда АВНОЈ	Седмојулска награда	Октобарска награда града Београда	Премија СИЗ Београд за најбољег уметника	Награда Народног позоришта
1970.	Оскар Данон	Радмила Бакочевић			
1971.	Крешимир Барановић		Владан Радовановић		
1972.	Јаков Готовац	Миховил Логар	Ђурђевка Чакаревић		
1973.	Мирослав Чангаловић				Радмила Бакочевић, Милица Миладиновић Душан Трнинић
1974.		Милан Ристић			Душан Миладиновић Радмила Смиљанић Милка Стојановић Мирослав Чангаловић
1975.	Никола Херцигоња		Живојин Здравковић		
1976.		Василије Мокрањац Живан			

		Сарамандић			
1977					Владета Димитријевић Предраг Протић
1978.					
1979.	Радмила Бакочевић				
1980.				Радмила Бакочевић	
1981.	Михаило Вукдраговић Борис Папандопуло	Никола Херцигоња		Радмила Бакочевић	
1982.		Стана Ђурић-Клајн			
1983.			Даринка Магић- Маровић		
1984.	Миховил Логар				
1985.			Александра Ивановић	Младен Јагушт Миленко Стефановић Александар Ивановић	
1986.				Александар Маџар Лидија Пилипенко Дејан Куленовић	
1987.			Иво Погорелић		
1988.		Бахрија Нури Хацић			
1989.		Александар Павловић		Владимир Маренић	
1990.					

Пример бр. 4. Списак додељених Премија СИЗ Београд за најбоље представе у години.

	Представе	Износ премије
1971.	<i>Чаробна фрула</i> <i>Стефан Дечански</i>	по 150.000 дин.
1973.	<i>Замак Плавобрадог</i>	500.000 дин.
1978.	<i>Фалстаф</i>	500.000 дин.
	<i>Андре Шеније</i>	350.000 дин.
	<i>Ђурађ Бранковић</i>	350.000 дин.
1979.	<i>Алберт Херинг</i>	200.000 дин.
1981.	<i>Орфеј 20. века</i>	350.000 дин.
1988.	<i>Кнез Игор</i>	?
	<i>Фигарова женидба</i>	?
1989.	<i>Кнез од Зете</i>	?

Поред уметника, награђиване су и најуспешније представе у сезони на територији града Београда (Пример бр. 4). Међутим, награђивање по кључу било је карактеристично и за додељивање премија СИЗ Београд за најбоље представе у сезони, што је било запажено не само у дневној штампи (Џунов 1982а), већ и међу уметницима. Наиме, премије су виђене као параван за додатна средства или материјална помоћ за поједина позоришта:

Знаш како су давана средства? Сад добије се награда за неку представу, међутим то је увек било лажно, озбиљан пројекат је увек био незапажен, а нека кућа која је требала да малтерише унутрашњост – то је скрнављење. Нпр. Савремено позориште добије награду за најбољу премијеру, а београдска Опера изведе сјајну премијеру, што добрих солиста, диригента и ти добијеш награду јер ти треба за нешто и онда се у тим СИЗ-овима обично да милионска награда за не знам шта, па следеће године Филхармонија због БЕМУС-а, и онда се ту свашта радило, много се промашивало. Управо ту мислим да је ствар, ако неко треба да малтерише зграду, нека зове Завод за заштиту споменика да утиче, а то не треба мешати с оним шта се унутар зграде догодило, ако је нешто било добро онда треба то дизати на врх, па макар и сваке године једно исто (З. Весић 2020).

Награђиване представе нису нужно значиле и њихов опстанак на репертоару. Тако су на пример, опере *Замак Плавобрадог*, *Фигарова женидба* и *Орфеј XX века* биле на репертоару свега две сезоне.

Репертоар београдске Опере осим што представља резултат рада уметника и радника у култури, усмерено је ка публици. Публика је важан фактор у одржавању одређене опере из сезоне у сезону, јер интересовање за нарочито дело (према мерној јединици броја гледалаца) обезбеђује и одређена средства институцији (дотације). У том смислу, било је неопходно развити културне навике и потребу за опером, али је Опера у томе остала на нивоу уметничког просвећивање масе односно васпитавања за уметност. Другим речима, Опера се није удаљила од традиционалног образовано-културног приступа публици, подилажењем укусу публике изостао је развој новог типа гледаоца, активног субјекта-радника који ће свесно и непосредно учествовати у креирању репертоара. Деловање Позоришне комуне с циљем да укључи публику у креирање репертоара остало је на нивоу приближавања уметности радном човеку у смислу доступности представа ширем аудиторијуму (приступачне цене карата). Оперска уметност не обликује се према субјекту-раднику, односно нема кохезије између савременог човека и опере, како због образовног и материјалног фактора који детерминише адекватност субјекта, тако и због немогућности опере да садржајем развије осећај адекватности.

Оперска критика у дневној штампи, поред тога што информише и прати рад београдског оперског ансамбла, даје и одређен коментар на репертоар. Међутим, унутар институције изостала је валоризација критичког мишљења. Другачији однос према репертоару и уметницима може се сагледати кроз награде, које су додељиване као потврда уметничког дмета појединца или представе. Систем награђивања био је упитан и без ефекта на репертоарску политику, док је за уметнике (који су били најчешће „политички подобни“) било признање за уметнички рад и потврда друштвеног статуса.

*

Захтеви за политичке и економске промене у СФРЈ ⁵⁰ од краја осамдесетих година 20. века имали су одраза и на културу. Током 1989. године вођене су јавне расправе на тему реформе културе, а као резултат реформе, враћен је систем фондова за финансирање културних делатности. Међутим, није дефинисан оквир културне политике, односно даљег усмеравања културног развоја. Друштвено-економска криза

оставила је питање положаја културе на маргинама друштва, што је културне установе и њене запослене довело у тешку економску ситуацију.

Прва оперска сезона 1989/1990 у новоотвореној (недовршеној) реконструисаној згради Позоришта почела је неславно – одлагањем премијере опере *Кнез од Зете*, П. Коњовића. Дело је изведено свега четири пута, а скинуто је са репертоара због незаинтересованости публике за домаћу оперу и мањкавости пропаганде.²⁴⁶

Поред „грађевинске“ кризе (улазак у недовршену зграду), кризе рада (одлагања представе) уследила је и криза управљања. Четири месеца после свечаног отварања обновљеног Народног позоришта, неопозиве оставке на своје функције поднели су управник Велимир Лукић, директор Опере Божидар Радовић (од октобра 1988, кларинетиста) и директор Дrame Миодраг Илић (два мандата на тој позицији).²⁴⁷ Њихове оставке захтевали су чланови Хора, Оркестра,²⁴⁸ Дrame и један део солистичког ансамбла због „начина упошљавања људи, коришћења сопствених уметничких потенцијала, репертоарске политике, квалитета рада итд, поставили су питање поверења целој Управи“ (С. В. 1990б). На седници Радничког савета Позоришта предлагано је да се о оставкама изјасни колектив путем референдума. Првакиња Опере, Олга Ђокић је том приликом „поставила питање које улази у уџбеник самоуправљања: како ће у овој кући, са око 700 запослених, међу којима је однос 'уметника' и 'оних других' (само административних службеника има око 130) сви подједнако, са суштинским познавањем ствари, оценити проблеме, грешке и 'грешнике', или заслужне у раду ове 'уметничке фабрике'“.²⁴⁹ На тој седници В. Лукић објаснио је разлог оставке: „Ово друштво (Република) инвестирало је у обнову

²⁴⁶ Видети: Danon 2005: 557 и АНПБ 15. 12. 1989.

²⁴⁷ На седници Радничког и Програмског савета 28/29. фебруара 1990, усвојене су оставке В. Лукића, М. Илића и Б. Радовића. Том приликом изгласано је да В. Лукић буде в. д. управника до избора новог управника, на место в. д. директора Дrame постављен је Предраг Ејдус, а Опере Александар Ђокић. Како је истекао директорски мандат Радомира Вучића у Балету, за в. д. директора одређен је, на предлог В. Лукића, Боровој Марковић.

²⁴⁸ Захтев Зборова радних људи хора и оркестра (одржани састанци 12. и 15. 01.1990) од РС да се распише Референдум о поверењу свим руководиоцима у Управи НП, наводе три разлога: 1. погрешна програмска и кадровска политика која се води на нивоу Опере; приватизација и лоша организација посла која се очитује у сталним променама репертоара; 2. на основу новог Закона о радним односима предвиђају се већа овлашћења и руководећих људи, па се сматрамо да на таквим местима могу остати/бити бирани само кадрови који су добили подршку свих запослених радника. 3. све по референдуму, без бирократско административних уплитања са стране. (АНПБ, 16. 01. 1990.).

²⁴⁹ На Збору радних људи Опере и Дrame категорички је одбачено да су „уметници“ у сукобу са „онима другима“ (приближно пола-пола од укупно 700 запослених). Међутим на огласној табали освануо је текст радних људи сценско-техничке службе и опште службе упућен Програмском и Радничком савету и збору Позоришта (АНПБ 24. 01. 1990). Њих око 200 тражило је да се нађе ефикасна пут и начин да се онемогући „уцењивачка и рушилачка активност и агресивност појединаца и група у уметничким секторима (пре свега у оркестру и хору)“ (Стефановић 1990б).

Народног позоришта више него последњих деценија, у било коју другу институцију, болницу... Стајала је та обнова 25 милиона долара. И сад, када су, уз све што би још требало довршити, створени услови за рад каквих никада до сада није било, и када су од четири премијере три добиле признања – из ове куће, 'из мањег, милитантног дела колектива', проваљују бука и бес, негација, лажи, мржња према сопственој кући и свему што се у њој ради. Ја не могу више да поднесем да из штампе сазнајем како 'људи, кад би сазнали шта се у овој кући ради, не би у њу ни ушли'. То је једини разлог што одлазим". На крају излагања, В. Лукић се захвалио радницима сценске технике, који су „данonoћно радили да омогуће ово што смо постигли на сцени“, а као коментар на те речи, који такође може ући у уџбеник о самоуправљању, обратила се Јованка Смиљковић, 30 година вешерка у Позоришту: „Ни један радник нема ништа против вас. Шта ће сада бити с нама које сте подигли да боље живимо! Што не очистите ту мањину којој је овде тесно!“ (Стефановић, 1990а).

Сличне ситуације дешавају се у другим оперским кућама Југославије, у чему се огледа општа криза друштва,²⁵⁰ а истовремено значи да позоришна делатност није била у фокусу инструментализације, те она бива „испуштена“ из друштвено-економских и друштвено политичких планова. Друге стране, када је реч о просперитету, до културе се то благостање спорије распоређивало. Другим речима, култура последња „осети благостање“ (пасторче привреде), а врло брзо настрада када је криза у акутном стању, односно култура постаје нестабилна категорија друштва. Почетак друштвено-економске кризе, као и транзиције у култури, јесте време када се тектонски ремете односи појмова субјекта и простора. Од 1990. нестаје самоуправни систем, простор у којем субјект има упориште, те самим тим успостављање адекватности постаје немогуће.

²⁵⁰ Најдужи штрајк у домену културе (непуна два месеца) био је у Српском народном позоришту у Новом Саду. Кулминација сукоба било је не одржана премијера Ведијеве опере *Моћ судбине*, иако су улазнице биле продате за 240 „старих“ милиона динара, а више стотина љубитеља опере већ је било у сали. Управница Мирјана Марковиновић је тим поводом дала неопозиву оставку (S.S. 1989). Цео случај о ситуацији у Новом Саду пратила је штампа, видети у: Цунов 1989; М. В. 1989; Мићуновић 1989.

V ЗАКЉУЧАК

У овом раду, самоуправљање се у оквиру југословенске социјалистичке идеологије, сагледава кроз четири своје појавности, као идеја (замисао по којој се уређује друштво), систем (који прожима све сегменте друштва), процес (који је имао своје развојне фазе) и модел (начин управљања). Самоуправљање је било позиционирано између два антагонистичка друштвена система, совјетског државно-планског социјализма и западног тржишног капитализма, те је самоуправљање подразумевало развој новог друштвено-економског и друштвено-политичког поретка. Међутим, пошто је друштво хетерогена средина, самоуправљање је у пракси било хибридни модел управљања који је прихватао методе и совјетског (утицај државе, робусни бирократски апарати) и западног друштвеног система (елементи тржишног механизма). Поред тога, друштво није само хетерогена, већ и динамична средина, те стратегије развоја свих процеса у њему постају нејасне и непрецизне.

Убрзан технолошки и индустријски развој земље, с једне стране, и необразована радничка класа, с друге, створили су проблеме који су довели до тога да Партија улаже напор у системско образовање радника како би се постигао равномерни индустријски развој. Следствено томе, државни естаблишмент је „узео“ културу као кључни инструмент у изградњи самоуправног система. Култура је представљала посебно поље деловања. Њено деловање се рачвало на поље образовања (развијање писмености, критичког мишљења), стваралаштва (културних и уметничких творевина) и масовних медија. Сваки од ових сегмената културе био је предвиђен да ради у синергији са другим чиниоцима (привреда, тржиште), али су се њихова заједничка дејства често показивала као некохерентна и неделотворна у односу на постављени циљ – да се сви сегменти друштва воде на једнак и једнако сврсисходан и успешан, самоуправно организован начин.

Култура је, као простор који се нуди социјалистичком субјекту, била рефлексивно поље деловања у којем (и преко којег) се тежило ка развоју самоуправне свести код појединца и друштва у целини. Процес обликовања и усмеравања културе као простора који еманципује појединца да активно учествује у политичком, економском и културном развоју друштва, одвијао се у складу са ставом да је елитна

култура друштвено „пожељна“ култура, на коју треба да се угледају друге културне праксе. Елитна култура тј. уметност која је, у складу са владајућом идеологијом, посматрана као „култура угледања“ је пример како у једној таквој друштвеној пракси не може да се до краја инструментализује та уметност у самоуправљачком смислу, а онда и култура као државни пројекат у ширем смислу. Однос према елитној уметности представља идеалан „космос у малом“ да се објасни дискрепанца између идеје самоуправљања и њеног имплементирања у култури. У овом односу показује се како је елитна уметност, која је у југословенском друштву неоспорно валоризована, истовремено и нефлексибилна (неподобна да се повинује тенденцијама друштва) у односу на друге појаве у друштву, које су ефикасније инструментализоване. Елитна уметност показала се као херметична према захтевима социјалистичког друштва, јер у њу не може да се продре тако да се намире све потребе специфичног хибридног модела друштва и хибридног модела индивидуе. Непримереност и непримењивост намере да се елитна уметност приведе сврси испуњавања тежњи социјалистичког друштва, доследно се примећује и у немогућности да се делатност институције културе прилагоди жељеном самоуправљачком моделу.

Како би се створили услови у којима ће појединац ставрати, конзумирати и управљати простором елитне културе, било је потребно подићи образовани ниво појединца/друштва и децентрализовати (елитну) културу.

Неконзистентност која је постојала у свим аспектима у којима култура утиче на „обликовање“ социјалистичког човека као адекватног субјекта (недоследност у моделима школовања која резултује неписменошћу у смислу неразвијености критичког мишљења; у моделима пропагирања културних садржаја; усложњавање бирократских апарата у оквирима институције културе), онемогућило је да се самоуправни модел успешно реализује у институцијама културе. Градивна улога културе и свих њених појединачних сегмената, који су заједно имали циљ да створе самоуправну свест код појединца тј. друштва подразумевала је и имплементирање самоуправљања као модела културне политике тј. начина управљања унутар институција културе.

У овом раду, шире посматрано, простор културе сагледава се у контексту самоуправног система, а у ужем смислу појма, простором се означава институција културе. Имајући у виду да је сврха (ових) простора стварање како друштва, тако и индивидуе као чиниоца (и субјекта) југословенског самоуправног друштва (где се, такође, тежило и дефинисању њиховог специфичног односа), примећује се да симбиоза самоуправног модела и деловања у оквиру институције културе није била могућа,

односно није била адекватна. Вођене су јавне расправе на тему осмишљавања другачије организованих културних установа, те и позоришта, али се није одустало од постојећих модела организације институција, који су засновани на старим схемама, а били су тешко уклопиви у концепт ондашњег друштвеног развоја. Позицију позоришта додатно је отежавао изостанак јасне дефиниције њихове друштвене функције, која је условљена и организационим оквиром институције. Двострука улога позоришта, као уметничке институције и радне организације, огледала се и у структуралном нивоу односа између запослених у институцији и оних ван ње (принцип повезивања позоришног и друштвеног живота), али и у једнакости између запослених у позоришту (уметнички и не-уметнички кадар).

Самоуправљање у култури довело је позоришта (као и друге институције културе) у амбивалентан положај, јер је подразумевало увођење „шаблона“ управљања из производних предузећа, а који није био адекватан специфичностима уметничке установе. Аспирација да се позориште учини „самоодлучујућим“ у свом пословању није била примењива, јер за разлику од привредних предузећа, театар није имао тржиште преко којег би могао да оствари већу продуктивност рада, нити је то био циљ, с обзиром на то да позориште превасходно има уметничку мисију. У вези с тим, формирани су друштвени фондови који су настојали да подстакну да позоришна делатност остварује веће приходе на основу резултата свог рада, али су театри остали и даље ослоњени на велики део средстава из буџета. Преиспитивање оваквог концепта и увођење нових институција – СИЗ-ова, пребацило је финансијску бригу о позориштима привредној делатности, али и права и обавеза које се тичу даљег развоја позоришта. У том процесу успоставља се зачарани круг: финансирање – организација позоришта – репертоар – финансирање, односно, питање финансирања постаје један од кључних фактора у остваривању уметничке мисије позоришта. До ког степена су поменути чиниоци међузависни, могуће је реконструисати/расветлити на основу анализе друштвено-економских промена током осамдесетих година 20. века. Наиме, колапс привреде, криза платног биланса, криза спољнотрговинских односа и инфлациона криза рефлектовали су се на дешавања у култури, односно на материјални положај позоришта, јер су значајно умањена средства за њихову делатност. То подстиче сумњу у организациону структуру, управу, руководиоце и начин пословања, а последично, буди се и сумња у овакав систем организације рада и стрепња за положај запослених, што резултује незадовољством које се одразило и на успехе у раду и на репертоарску слику.

Од начина финансирања зависила је и организација рада у позоришту. У циљу стварања чвршће везе између друштва и позоришта, у организацију је уведен Програмски савет, с намером да друштво одлучује о његовом даљем развоју тако што укључује представнике ²⁰ре друштвене заједнице. На основу увида у документацију о раду овог тела у Опери Народног позоришта у Београду, не може се закључити да ли је Програмски савет усмеравао развојне токове или само потврђивао одлуке о репертоару које је достављао Уметнички савет.

⁵⁰ На организационом нивоу треба, пре свега, имати у виду да је Опера само један сектор у позоришној кући где се одлуке, финансије и репертоар односе на рад још два ансамбла (Драма и Балет). Позитивни аспекти самоуправљања огледали су се у томе да је сваки сектор/дирекција постављен као засебан (Балет од 1987), са својим организационим телима, и „једнаким“ правима и обавезама да одлучују о раду и развоју позоришне уметности. Међутим, усложњавање и демократизација организационе структуре довели су до „распарчавања“ система одлука, компетенција и одговорности на њене умножене чиниоце. Тако је, на пример, повремено изостало усклађивање мишљења о оперском репертоару између Директора Опере, Савета Опере и Уметничког већа. Поред тога, према самоуправним принципима, у састав самоуправних тела улазили су сви запослени, што је утицало на рад струке. Систем доношења одлука вођен је демократским принципом (гласање већине), али у том процесу нису била ретка трвења, неслагања и „клановске“ поделе подстакнуте личним или групацијским интересом.

С обзиром на то да је постојала тежња ка чвршћој вези између друштва и институције/Опере, а тиме и ка идеји самоодлучујуће институције, очекивало се да репертоар рефлектује потребе друштва и могућности Опере, а од појединца, члана друштвене заједнице, поред тога што конзумира, да креира и управља развојем репертоара. У тој идеји (простору креирања репертоара) препозната су три субјекта (субјект-уметник, субјект-радник у култури и субјект-радник у привреди) чије су позиције, могућности и деловања различити. Идеолошки посматрано, адекватан субјект је социјалистички човек који, као активна, свестрана личност, има права и могућност да у простору културе тј. институције као што је Опера, утиче на њен развој. Међутим, таква поставка превасходно је усмерена на „активирање“ једног субјекта – субјекта-радника у привреди. На примеру оперске делатности/уметности, субјект-радник у привреди је преко Позоришне комуне имао могућност да утиче на пословање и развој Опере. У пракси, то се показало донекле плодносно за репертоар

(финансијска средства за поставке премијерних дела, гостовања истакнутих уметника), али је то, ипак, резултат ангажмана челних људи из Комуне (који су, због личног афинитета према позоришној уметности, радили на анимирању и активирању радних људи, што потврђују тадашња истраживања публике и интервју са Иваном Ивањијем).

Важно је приметити да простор није наклоњен субјекту-раднику у привреди, јер од њега се очекује да „уложи напор“ да учествује, а изостанак резултата оправдава његовим недовољним културно-образованим нивоом. Опера је учинила да финансијски и топографски представе буду доступније ширем аудиторијуму; међутим, Опера се првенствено просветитељски обраћа субјекту-раднику у привреди и делује на њега у смислу да захтева адаптацију субјекта, односно, свог крајњег реципијента. Субјект-радник у привреди осећа се као „неко ко само финансира“, али не и одлучује о репертоарској и извођачкој политици, о чему сведоче и примедбе на гостовања београдске Опере (исте опере, „Б“ група солиста и сл.). Не може се поуздано тврдити да је постојао утицај радника из привреде на креирање репертоара, односно, да су у извесној мери били фактор у одлучивању о репертоарској политици. У периоду социјалистичког самоуправљања, опера, као репрезент елитне уметности, била је пласирана масовној музичкој публици. Циљна група у овом периоду био је шири аудиторијум, обухватање већег броја радних људи и стварања навика и потреба за оперску уметност. Међутим, у приближавању опере као комплексног жанра за тадашњу публику, није се прибегавало приказивању садржаја који је близак социјалистичком човеку, његовим потреба и проблемима у којима ће се радник препознати, поистоветити и разумети. Београдска Опера се, пре свега, обраћала субјекту-раднику у привреди (публици) у функцији његовог просвећивања. Следствено томе, субјект-радник у привреди „упућен“ је на простор жанра, у смислу догађаја према којем треба да осећа поштовање и дивљење.

За разлику од „спољњег“ субјекта-радника у привреди, унутар Опере суделовали су субјект-радник у култури (не-уметници) и субјект-уметник у стварању репертоара чије су „позиције“, према принципима самоуправљања, биле формално „изједначене“, што је омогућило већу демократичност у начину управљања у Оперу. Међутим, демократичност није била искључиво позитиван аспект за извођачку уметност као што је опера, јер су у њеној форми, садржају и извођењу јасне улоге сваког појединца, а давање једнаког „гласа“ сваком члану који учествује у реализацији представе нарушава жанру својствену хијерархију, а самим тим и професионални ниво и квалитет изведеног дела. Другим речима, самоуправни начин одлучивања латентно је

деавао легитимитет постављању личних интереса изнад колективног напретка. Поред тога, очекивања од субјекта-уметника нису била аналогна очекивањима од субјекта-радника у привреди или субјекта-радника у култури. Његова продуктивност није адекватно валоризована, што је резултирало незадовољством и недисциплином, али и злоупотребом положаја у Опери, као и мањкавостима у пословању које се огледају пре свега у недефинисаним очекивањима према уметнику („дупли аршини“), као и у „концепту незамерања“ (тј. толерисање преступа).

Самоуправљање као сложени модел, у социјалистички контекст уводи концепт индивидуализма, што се огледа у тежњи ка томе да се у једној личности развију потрошач, произвођач и управљач. Социјалистички човек као радник тј. активни субјект треба да утиче на развој друштва, али и да буде субјект који се просвећује. У складу са самоуправним системом (простором), субјект-радник има могућност да „слободно“ изабере и изгради самостални оквир оријентације, односно, треба да има могућност стварања простора у којем долази (или не) до сагласности између друштвених и индивидуалних интереса. Међутим, проблем настаје не само кад радник не може да се прилагоди простору, већ и онда када простор не испуњава услове како би се субјект осетио адекватним. Образовање и култура имали су значајну улогу у креирању културног живота појединца, али се често постављало питање усмерења тог приближавања – култура раднику или радник култури. Идеја да се превазиђе традиционални просветитељски однос елитне културе према обичном човеку није постигнут. Ове одлике преливају се и на оперу као жанр. Другим речима, простор културе, а у разматрањима обухваћеним садржајем овог рада, оперска уметност не обликује се према субјекту-раднику, изузев минималних напора да се представе учине финансијски и топографски приступачнијим. Опера се пре свега обраћа овом субјекту просветитељски, односно, делује на њега у смислу да захтева адаптацију од стране субјекта. Следствено томе, простор/опера није наклоњена и потребама субјекта-радника и није подобна произвођењу већег степена адекватности за субјекта.

Самоуправљање је у позоришту омогућило већу демократичност, али она није била адекватна за извођачку уметност као што је опера, у којој постоје дефинисани радни и уметнички задаци. Такође, демократичност у организацији пословања позоришта није била могућа, јер је изостала спецификација радних задатака спрам делегираних радних места свих запослених у позоришту, за разлику од оне која је постојала у предузећу. Поред веће демократије у начину управљања у позоришту, тежило се и усклађивању индивидуалних жеља појединаца са тежњама друштва као

колективним интересом, што је отворило проблем могућности и изазова уметничке афирмације у том контексту. Наиме, у уметничком стваралаштву нарочито је изражена индивидуалност појединаца-уметника, те се поставља питање на који начин је било могуће „помирити“ однос појединца и колектива унутар Опере, где је постављање личног интереса изнад колективног условљено самим жанром и његовом историјском и културолошком позицијом у друштву. Трвење у позоришту за последицу је имало непрофесионални однос запослених према управним и руководећим телима и њиховим одлукама, због нејасно дефинисаних компетенција у извршавању задатака, а уз то, изостајале су и санкције за њихово неизвршавање. Позориште је хијерархијски уређено (пирамидална структура; јасно подељена организација запослених који су специјализовани у оквирима својих задатака/функција) и сваки његов сегмент важан је за опстанак система. Међутим, тежило се реформисању позоришта, али по цену тога цео систем бива угрожен, зато што су у функционисању позоришта додата нова права и обавезе запосленима, спрам којих не постоји реципрочно јасно дефинисани оквири одговорности и санкција. У таквом систему, уметници нису могли да се актуелизују као тотална личност, јер нису представљали адекватне субјекте у контексту социјалистичког самоуправљања. Најистакнутији уметници и радници нису били заинтересовани да учествују у одлукама пословања, јер вођени личним аспирацијама нису могли да ускладе своје потребе и очекивања институције. Следствено томе, отвара се простор за уплив нестручних, односно, за јачање бирократије и технократије (појаве које су биле неопходне за систем пословања позоришта као радне организације, али које су „смањивале интензитет гласа“ струке).

Поред тога, очекивања од субјекта-уметника нису била упоредива са очекивањима од субјекта-радника у привреди. Пре свега, њихове позиције и могућности биле су другачије вредноване. Наиме, уметник своју продуктивност не мери економском ценом, већ је један од његових циљева уметничка афирмација. Радник у култури и радник у привреди улазили су у састав руководећих тела позоришта, што је отежавало рад струке – рад уметника. Од уметника се очекивало да учествује у раду институције изван својих компетенција (изван сопствене уметничке мисије и образовног профила), а та обавеза наметала им је одговорност двостуког карактера – одговорност према уметничком садржају и одговорност према томе шта значи бити социјалистички човек у датом контексту. Такође, постојале су замерке на подстицајне мере којима се „награђивала изузетност“ код уметника, а управо је то био атрибут који су поједини теоретичари приписивали култури, јер има могућност да

захваљујући тзв. „психолошком дохотку“. Међутим, према подацима из осамдесетих година 20. века, то није било у потпуности тачно. Иако је у почетку постојало разумевање за ситуацију у којој се налази друштво (политичка и економска криза), оно бива замењено незадовољством уметника и запослених у култури (егзистенцијално питање).

Демократизација културе и закон тржишне понуде и потражње помакли су општи укус публике ка производима масовне културе. Оријентација публике према забавном и ведром културном садржају, уз могућност ефекта шока, захватила је она поља културе која нису „оптерећена“ традицијом. Опера са дугом традицијом, не може да се повинује овим захтевима, а сем тога, није у стању да једну представу „задржи“ дуже на репертоару, зато што се после неколико извођења исцрпи главни део публике, а посебно у случајевима када се на репертоар пласирају дела савременог стваралаштва. Између осталог, спрам опере је постављен захтев да нађе своје место у другачијој структури културног живота, у којем се плаћају програм и реализација, а не постоји интерес да се овакав уметнички жанр одржава по сваку цену. Другим речима, Опера/опера о(п)стаје на „апаратима друштва“, зависна од развоја привреде и економије државе.

У осмој и деветој деценији прошлог века, на уметнички оквир, мисију и циљеве Опере Народног позоришта у Београду рефлектовала су се доминантна политичка и културна стремљења. Познато је да је у својој историји опера била употребљивана у различите сврхе – као вид забаве масе или као култура одређене групе. Тако је у периоду самоуправног социјализма, оперска уметност доминантно била облик уметничког просвећивања масе, односно, у функцији естетског васпитања. Естетском васпитању се није приступало са намером да се реципијенту (субјекту) приближи жанр, већ да се жанр учини доступним ширем аудиторијуму, али са јасним захтевом да реципијент (субјект) мора да се „уздигне“ у образовном и интелектуалном смислу, односно, да буде „култивисан“ за потребе схватања жанра.

У овом тренутку, а у вези с претходним, раслојавање појмова субјекта и простора намеће још једно читање ових односа у којем је субјект опера-жанр, а простор је идеолошки оквир самоуправљања. На релацији опера – самоуправљање (субјект-простор) потврђује се теза о неадекватности идеје југословенског самоуправног друштва да своје концепције прокламује и кроз оперску уметност. Примера ради, један од прокламованих задатака позоришне уметности био је да, поред

интерпретације класичног и историјског наслеђа, негује и ствара савремени оперски репертоар. Опера је имала „иступања“ тј. „експерименте“ у области извођаштва и освајању ширег репертоарског опсега, постављањем појединих савремених дела, али је изостао континуитет у стварању потреба и навика код публике, а виталност жанра ослањала се на неговање „проверене“ оперске публике. У том смислу, изостала су уједначена стручна мишљења о виђењу оперске уметности и њеног даљег развоја у југословенском друштву, а тиме и одговорност за неуспеле пројекте тј. представе, што је нарушило не само односе у колективу, већ је довело у питање и углед Опере у јавности. То се односи и на домаћа дела, која ће бити блиска радном човеку, али је таква репертоарска политика изостала у раду београдске Опере. Кључни разлог јесте криза домаће продукције. У периоду од 1970. до 1990. домаћа дела постављена су поводом јубилеја, или да би у сезони било изведено и једно дело југословенских аутора (с тим што би дело имало премијеру и после неколико извођења било би скинуто са репертоара). Управа Опере је као разлоге за њихово неизвођење навела „незаинтересованост публике“, као и „недовољну рекламу“, али и „избегавање“ појединих солиста да учествују у реализацији дела. Поред тога, приметан је и недостатак либрета и смањено интересовање композитора за стварање домаће опере, иако су постојали одређени стимуланси за композиторе (конкурси). Изузев ових „стваралачких“ фактора, још један проблем била је техничка реализација дела, која је захтевала већа средства (нпр. костими, сценографија), те су за Оперу овакви пројекти били неисплативи. Домаће опере су тематски биле „удаљене“ од социјалистичког човека, јер су композитори били инспирисани темама и личностима из прошлости, док су спорадично били заинтересовани за савремено доба (нпр. опера *Моћ врлине*, Игора Куљерића). Ондашња стручна критика, благонаклона почетком седамдесетих година 20. века, бележила је и „пропусте“ у репертоару, да би се почетком деведесетих година прошлог века поставило питање (не само у друштву, већ и међу уметницима) – да ли и коме треба Опера/опера – на које до данас није одговорено.

Увођење самоуправљања у институцију са вишедеценијском традицијом, показало се неадекватним како у организационој тако и у репертоарској политици, а друштвено прокламоване задатке у области културе, Опера је само делимично остварила. Опера није могла да одговори на потребе друштва да у својој програмској оријентацији „говори језиком свог времена“ о проблемима своје околине. Међутим, у сагледавању целокупног репертоара и пословања институције, та намера није постојала, посебно с обзиром на све аспекте које су отежавали рад оперске куће. Ако се

опера схвати као експонент тзв. *културе угледања*, онда се читава контрадикторан однос према субјекту-раднику у привреди. Наиме, радници су уважавани (можда и глорификовани у складу са револуционарним променама југословенског друштва), а истовремено им се намеће уметност на коју ће се угледати (а да ли су се угледали, то захтева додатна истраживања). При том, инсистирало се да радника треба (образовно и културално) „уздигнути“, јер радник као такав није сам по себи довољан, већ „материјал“ подложен промени. У оваквом приступу радним људима, могуће је приметити латентну намеру југословенског естаблишмента да наметне амбицију неговања опере/Опере, што наводи на питање колико је субјект-радник важан и колико он није „самодовољан“ за такву уметност, већ га је неопходно обликовати.

Теоријска, методолошка и архивска истраживања, на којима је заснован овај рад, упућују на закључке који конвергирају ка утиску да је тумачење појма културе врло дивергентно, и да је поље културе, схваћено као такво, увек у деликатном преплету са ткивима друштва; но ипак, оно се не да подвргнути далекосежној утилитаризацији, односно, потпуном подређивању сврси која се ка њој прелива у односу на доминантне друштвене токове. У том смислу, спрам културе је често постављан сложен задатак, у којем се од ње очекивало да буде носилац друштвених промена. Упркос томе, у култури, као у пољу сложених стваралачких настојања и друштвених односа, показало се да постоје фактори који, у међусобној спрези, на латентан начин, подривају ову (њој споља наметнуту) функцију, а самим тиме, истичу њен значај као рефлексивног поља свих појава у друштву. У разматраном случају, у којем се посматрало на који начин је социјалистички самоуправни систем наметао своје апарате, принципе усмерења и очекивања спрам установа културе (као примера интенција целокупног социјалистичког друштва у односу на сопствену културу), примећује се спрега економских и политичких фактора, као и елементи обликовања културне политике; али и, у другом реду, сложени односи запажених субјеката и њима аналогних простора деловања. У најширем захвату разматрања, издвојен је простор културе, која је вишезначно валентна, и рачва се на просторе елитне, масовне/популарне и контракултуре. Спрам овако дефинисаног простора, јавља се социјалистички човек, који, означен као субјект, треба да се оствари као свестрана стваралачка личност и активни чинилац у креирању пожељног друштвеног поретка – социјалистичког самоуправног друштва. У следећем реду ових односа, уочено је преферирање једног модела простора, који је одређен одликама елитне културе, као пожељног модела, прихваћеног као „култура угледања“. Овај „простор“ као поље

сопственог делања и стварања заузимају три врсте субјекта: субјект-уметник, субјект-радник у култури и субјект-радник у привреди. Између овако постављених субјеката и простора, испољава се и вишевалентна дискрепанца, која је, у овом раду, означена као однос међусобне неадекватности. У првом реду ових односа, примећена је неадекватност простора елитне културе субјекту-раднику у привреди, због тога што се поменути субјект не може „препознати“ у садржајима које елитна култура нуди, а у посебном случају, у форми и садржају које нуде оперска дела. Уобличавајући свој однос према субјекту као „просветитељски“, елитна култура, па и њене специфичне појаве (у датом примеру – опера), у крајњим инстанцама, код поменутог субјекта буде потребу за прибегавањем, па и за произвођењем другачијег, за себе „адекватнијег“ простора – простора масовне културе и контракултуре.

У даљим разматрањима, однос појмова субјекта и простора запажа се и на релацији између радника у култури и институције културе. Опера, као конкретан простор елитне културе, унутар себе укључује и подразумева две врсте субјекта, како су у раду означени, субјект-уметник и субјект-радник у култури, а према принципима самоуправљања, за њен рад и деловање важан је и трећи, субјект-радник у привреди. Однос међусобне неадекватности још једном се потврђује у запаженим (и у овом раду описаним) проблемима: недефинисаној друштвеној функцији позоришта, стратегијама финансирања, у колизији односа статуса Опере као уметничке институције и радне организације. Ови проблеми произвели су различите, а често и по идеју социјалистичког самоуправљања и рушилачке последице: неусаглашеност личног и колективног интереса, незадовољство субјеката који припадају радном колективу, нескладни односи међу њима; а у крајњој испостави, и очигледан револт и неподобност, који су се огледали у појавама које су у овом раду означене као проблем недисциплине, „злоупотреба простора“ (директо наметање личних интереса), „дупли аршини“ (посебно у вредовању уметничких успеха чланова колектива); уз увек присутан „концепт незамерања“, који је, у већ нарушеним односима, често бивао катализатор за стварање дубљег раскола између идејне поставке о остваривању свих друштвених и стваралачких потенцијала социјалистичког човека и простора који му се нудио. Дубока међусобна неадекватност простора и његових субјеката (Опере као простора и њена три субјекта: субјект-уметник, субјект-радник у култури и субјект-радник у привреди) своје крајње осведочење добија у изгледу репертоарске слике – „гвоздени“ репортоар, који је готово неподложен променама, са тек спорадичним иступима ка савременијим и домаћим делима, при чему су те редакције репертоара

биле кратког века. Другим речима, изглед репертоарске слике најпре је био условљен изворима финансирања и трошковима, расположивим ансамблом, али и имамнентним карактеристикама оперског жанра (у првом реду, њеном припадношћу пољу елитне културе). У том смислу, случај Опере у самоуправном систему се може посматрати као посебан пример ограничених могућности дејства друштвених светоназора и друштвених програма да свеобухватно продру у поље културе и да се системски спрегну с њеним ткивима, те да тиме у потпуности усагласе форме и садржаје културног стваралаштва са друштвеном мисијом. Осетљиво „биће“ културе није до краја подложно утопистичкој утилитаризацији, нити се лако може подредити владајућој парадигми. Настојање да се културне делатности приведу сврси прокламовања жељених односа у друштву, као и да се поставе у позицију агенса друштвених промена, резултује у (готово увек) снажној рефлексивној реакцији – култура апсорбује тек неке од захтева који се пред њу постављају, а потом, „проверава“, кроз сопствене механизме, све друштвене идеје, пружајући резултате који се у великој мери одмећу од пројектованог циља; својом креативном, отвореном и произвољном праксом нуди инхерентан увид у комплексности повратне спреге између себе саме и осталих друштвених појава.

СПИСАК ИЗВОРА

Устав СФРЈ, *Службени лист СФРЈ*, XXX/9, Београд, 21. фебруар 1974.

Закон о самоуправним интересним заједницама културе, *Службени гласник СРС*, 48,

Београд, 5. децембар 1974.

Статистички годишњак СР Србије 1974, Београд: Завод за статистику СР Србије, октобар 1974.

АРХИВ ЈУГОСЛАВИЈЕ (АЈ)

ФОНД ЦЕНТРАЛНОГ КОМИТЕТА САВЕЗА КОМУНИСТА ЈУГОСЛАВИЈЕ (507),

ИДЕОЛОШКА КОМИСИЈА (VIII)

- II/2-b – (269–271), Материјал Идеолошке комисије ЦК СКЈ (КПЈ), бр. кутије 46, 1973:

Стенографске белешке са четврте седнице Комисије Председништва СКЈ за идејно-политичка питања у области културе, науке и образовања, одржане 25. јануара 1973.,

председник Стане Крањц, бр. документа 337/1-2, 30. 01. 1973.

- II/2-b – (244–252), Материјал Идеолошке комисије ЦК СКЈ (КПЈ), бр. кутије 43, 1969:

Резолуција о задацима Савеза комуниста у развоју културе, науке и образовања 11-164/1-3, 9. 06. 1969.

ФОНД САВЕЗНОГ САВЕТА ЗА ОБРАЗОВАЊЕ И КУЛТУРУ (319)

- Седнице Савезног савета, бр. ј. описа 50–51, бр. фасцикле 37, без године.

Култура као делатност и стваралаштво у условима робне производње – резиме студије, Југословенски институт за економска истраживања, Београд, 1968.

- Седнице Савезног савета, бр. ј. описа 58-59, бр. фасцикле 43, без године.

- Седнице Савезног савета, бр. ј. описа 60, бр. фасцикле 44, без године:

Елаборат *Примена нових мера у финансирању културе*, Београд, 1970. (стручна служба Савета)

Институт за системе планирања и управљања *Садашњи степен развијености и материјални положај културне делатности*, Београд, децембар 1970.

ФОНД САВЕЗНОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА ОБРАЗОВАЊЕ И КУЛТУРУ (318)

- *Култура и уметност*, бр. ј. описа 86, бр. фасцикле 68, 1970.

- *Сценске и музичке установе*, бр. ј. описа 264, бр. фасцикле 187, 1953–1966:

1 Нацрт уредбе о управљању сценско-уметничким установама, 18. 12. 1953.

Саветовање о расподели у сценско-уметничким установама 0907-62, 19. 06. 1962.

- Сценске и музичке установе, 279, 196, 1953–1967.

Станислав Бајић, *Систем и тип југословенских позоришта /кратки нацрт реферата/*

АРХИВ СРБИЈЕ (АС)

1. ФОНД РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ, Г-278

- фасцикла број 1, шифра 01, од броја 340 -, 1966:

1 Културни живот радника СР Србије, 1, 01, 340, 26. фебруар 1966.

1 - фасцикла број 5, шифра 06 од броја 101- : 07- 110 од броја 1 до - , 1976:

Служба Централног комитета СКС, белешке са Саветовања на тему: Задаци Савеза комуниста Србије у развоју самоуправних друштвено-економских односа у области културе, 06-133/76-01, 23. 12. 1976.

- фасцикла број 11, шифра 30 од броја 1 до -, 1973:

Нацрт резолуције о оснивањима политике друштвено-економског развоја у 1974.

години 30-1/73-01, 21. 11. 1973.

2. ФОНД САВЕТА ЗА КУЛТУРУ НРС, Г-291, 1956–1964.

Развој установа културних делатности НР Србије 1956–1959. и перспективни план 1961–1965, Београд 1960.

3. ФОНД РЕПУБЛИЧКЕ ЗАЈЕДНИЦЕ КУЛТУРЕ (1969-1990)

- број кутије 1, шифра 06 - 6 од броја 1 - , 1985:

2 ССРН Србије - Београд. Закључци о даљем развоју културе, 6 - 1081/85-01, 7. 05. 1985.

- XV седница (05. 06. 1981) и XVI седница (30. 06. 1981)

- XV седница, 27. 04. 1977.

- XVII седница, 28. 06. 1981.

ИСТОРИЈСКИ АРХИВ БЕОГРАДА (ИАБ)

1 ФОНД САВЕЗ КОМУНИСТА СРБИЈЕ, ОРГАНИЗАЦИЈА САВЕЗА КОМУНИСТА БЕОГРАДА, ГРАДСКИ КОМИТЕТ БЕОГРАДА (1919–); 865

- Материјали конференција и других органа и тела:

инв. бр. 299, 1945–1973:

Развој културне делатности у Београду (извод из студије) Завода за проучавање културног развоја 1970,

Правни ангажовања Београда у акцији Петогодишњег развоја културе у СР Србији/ концепт културне акције у Београду, септембар 1970,

инв. бр. 246, 1945–1973:

Седница Комисије за друштвено-политичка и идејна питања науке и културе о Нацрту Закона о управљању установама у области културе, 9. октобар 1968.

инв. бр. 247, 1945–1973:

1 Преглед мишљења из дискусије о документима о култури, науци и образовању (према белешкама Б. Живковића, припремљеним за усмено излагање на седници Комисије 28. фебруара 1969. која је одложена за 4. март)

1 **ФОНД ГРАДСКИ КОМИТЕТ ОРГАНИЗАЦИЈЕ СК БЕОГРАДА (827)**

Саветовање позоришних радника чланова СК, 2, 1973.

Задаци Савеза комуниста Београда у остваривању самоуправне културне политике (основа за закључке), март 1975. Градска конференција града 3. 02, 7. 04. и 10. 12. 1975, инв. бр. 1, кутија бр. 859, 1975.

Седница Градског комитета, одржане 5. јуна 1979., инв. бр. 2, кутија бр. 911, 1979.

Седница Градског комитета, одржана 18. марта 1980, инв. бр. 1, кутија бр. 926, 1980.

Седница Градског комитета, одржана 27. маја 1980, инв. бр. 2, кутија бр. 927, 1980.

АРХИВ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (АНПБ)

Статут Народног позоришта из 1969. године

Статут Народног позоришта из 1981. године

Статут Народног позоришта из 1987. године

Статут Позоришне комуне 1968.

Оперативни план за сезону 1971/72.

Tomković, Danica. *Osam godina Opere i baleta u SR Srbiji*, Narodno pozorište u Beogradu, bez god.

1971.

Записник са седнице Уметничког већа, 4. 10. 1971.

Записник са седнице Уметничког већа, 17. 12. 1971.

1973.

Закључци са седнице Савета УР Опере и Балета 19. 02. 1973.

Записник са седнице Савета радне заједнице Народног позоришта 10. 09. 1973.

Записник са седнице Савета удруженог рада Опере и Балета, 4. 10. 1973.

1974.

Градски секретаријат за образовање и културу 06-03-64-39, Информација о спровођењу закључака просветно-културног већа о проблемима материјалног положаја и уметничког рада у београдским позориштима, 1. 03. 1974.

Записник са седнице Савета Позоришта, 17. 06. 1974.

1975.

Записник са седнице Савета Позоришта, 10. 12. 1975.

Извештај о раду Самоуправне радничке контроле НП у 1974/75. години достављено Савету позоришта, 16. 12. 1975.

1976.

Одлуке Савета Народног позоришта упућене Самоуправној радничкој контроли Народног позоришта, бр. 77, 9. 1. 1976.

Дискусија и закључци Савета у вези разговора на састанку Координационог одбора београдских позоришта са представницима СИЗа културе Београда 25. 05. 1976.

1977.

Записник са седнице Програмског савета, 26. 12. 1977.

1978.

Записник са седнице Програмског савета, 28. 09. 1978.

1979.

Извештај са седнице Програмског савета, 27. 09. 1979.

1980.

Оквирни план оперских премијера за 1981. годину, 1980.

Записник са седнице Програмског савета, 22. 01. 1980.

1981.

Материјал са седнице Радничког савета, мај 1981.

Записник са седнице Радничког савета - Извештај о резултатима Референдума одржаног 6.05.1981. о Статуту НП и о Правилнику НП о заједничким основама и мерилима у стицању и распоређивању дохотка и распордели средстава за лд и заједничку потрошњу, 20. 05. 1981.

1982.

Извештај В. Лукића о раду НП у периоду 1.0.1977-1.01.1982, предат 8. 02. 1982.

Записник са седнице Радничког савета Народног позоришта, 25. 02. 1982.

Писмо Слободана Станковића, 31. 08. 1982.

Извештај са седнице Програмског савета, 2. 11. 1982.

1983.

Записник са седнице Програмског савета, 21. 02. 1983.

Допис директора Опере Константина Винавера, 10. 03. 1983.

Оставка директора Опере и Балета, Б. Поповића, 30. 03. 1983.

Извештај Радне групе: Стање и проблеми Народног позоришта са предлогом мера, 5. 12. 1983.

Записник са седнице Радничког савета, 16. 12. 1983.

Седница Програмског савета, 17. 12. 1983.

Записник са седнице Програмског савета, 23. 12. 1983.

1984.

Седница Секретаријата и секретара Основне Организације Савеза комуниста НП, 21. 02. 1984.

Допис Душана Миладиновића Радничком савету и Уметничком већу опере и Балета, 24. 03. 1984.

Записник са седница Програмског савета, 16. и 19. 06. 1984.

1985.

Записник са треће седнице Програмског савета 18. 01. 1985.

Записник са седнице Програмског савета – Оквирни план оперских премијера за 1985. годину

Предлог неопходних мера које би омогућиле нормалан рад у Опери, сачинио директор Опере и Балета К. Винавер 26. 05. усвојено на седници Радничког савета 16. 06. 1985.

Анализа друштвено-економских и самоуправних односа, кадровског састава и кадровских потреба, септембар 1985.

Жалба солисте опере Слободана Станковића упућена Радничком свату НП, 13. 11. 1985.

Жалба Стојана Грбића, концертмајстора оркестра Опере и Балета на рад директора Опере и Балета, Константина Винавера 5. 12. 1985.

Жалба мецосопрана Олге Милошевић на директора Опере и Балета Константина Винавера 6. 12. 1985.

Допис Константина Винавера Радничком савету и Управнику 15. 12. 1985.

Допис Константина Винавера Радничком савету, 25. 12. 1985.

1986.

Записник са седнице Уметничког већа, 16. 06. 1986.

Записник са седнице Уметничког већа, 19. 06. 1986.

1987.

Записник са седнице Радничког савета, 14. 04. 1987.

Записник са седнице Радничког савета, 8. 05. 1987.

Допис Константина Винавера Радничком савету 8. 05. 1987.

Записник са седнице Колегијума, 26.10.1987.

1988.

Записник са седнице Радничког савета, 2. 02. 1988.

Одлука Дисциплинског већа РО НП дисциплинског поступка против Николе Митића покренут захтевом (бр 360, од 28.01.1988), 9. 02. 1988.

Записник са седнице Радничког савета, 21. 02. 1988.

1989.

Белешка о разговору председника Скупштине Ср Србије др Борислава Јовића са представницима НП (В.Лукић, А. Радовановић, Ж. Команин, Миленко Мисаиловић)

14. априла 1989, датум белешке: 17. 04. 1989.

Записник са седнице Програмског савета, 18. 09. 1989.

Захтев Хора београдске Опере 6. 12. 1989

Одговор Управника на захтев Хора, 8. 12. 1989.

1990.

Записник са седнице Програмског савета, 12. 01. 1990.

Захтев Зборова радних људи хора и оркестра, 16. 01. 1990.

Записник са седнице Збора радних људи Опште службе и радници Сцене у Земуну-

Текст „Дижемо глас за спас Народног позоришта“, 24. 01. 1990.

Седнице Радничког и Програмског савета 28/29. 02. 1990.

ИНТЕРВЈУИ СА ЧЛАНОВИМА БЕОГРАДСКЕ ОПЕРЕ

Интервју са примадоном Олгом Милошевић, април 2017.

Интервју са редитељем Дејаном Миладиновићем, јун 2017.

Интервју са баритоном Владимиром Јовановић, новембар 2019.

Интервју са примадоном Радмилом Смиљанић, децембар 2019.

Интервју са Живорадом Жиком Илићем, секретар хора, март 2020.

Интервју са Зораном Весићем, члан оркестра, март 2020.

Интервју са Слободаном Симићем, члан хора, март 2020.

Интервју са Имреом Сабоом, члан оркестра, март 2020.

Интервју са примадоном Радмилом Бакочевић, децембар 2021.

СПИСАК КОРИШЋЕНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

КЊИГЕ И ЗБОРНИЦИ:

- Buhin, Anita (2017) *Jugoslovenska popularna kultura između zabave i ideologije u: Stvaranje socijalističkog čoveka*, ur. Igor Duda, Zagreb-Pula: Srednja Evropa, 221–244.
- Bereson, Ruth (2002) *The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House*, London & New York: Routledge.
- Brgles, Miriam Mary (2015) *Socio-kulturni aspekti razvoja Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu od preseljenja u novu zgradu 1895. godine do 2011. godine*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet.
- Božilović, Nikola (2006) *Kič kultura*, Niš: IP Zograf.
- Burdije, Pjer (2008) *Klasni ukusi i životni stilovi* U: *Studije kulture: zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Beograd, Službeni glasnik, 2008, 155–177.
- Vaseva, Ivana (2018) *Crven nam je barjak, što se gordo vije: kulturna emancipacija radnika i kulture rada u modnoj konfekciji „Astibo“ u Štipu, sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka* U: *GRADOVE smo vam podigli* (urednici Vida Knežević, Marko Miletić; prevod Novica Petrović...[et al.]). - Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 157–171.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.) (2007а) *Музика у другој половини XX века У: Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 107–137.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.) (2007б) *Постмодерна – карактеристике и одбаири „игре“ У: Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 107–137.
- Veselinović-Hofman, Mirjana (1997) *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad: Matica srpska.
- Винавер, Константин (1995) *Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас У: Српска музичка сцена. зборник радова*, ур. Надежда Мосусова, Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 248–268.

- Волк, Петар (2000) *Позориште и традиција: студије и есеји*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије: Завод за проучавање културног развитака.
- Вучковић, Иван (1974) Позоришни живот Србије У: *Позоришни годишњак 1974*, 1–17.
- Golubović, Z. (1971) Ličnost i društveni sistem U: *Sociologija*, ur. Ljubinka Krešić, Beograd: Rad, 295–356.
- Golubović, Zagorka (1999) *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*, Beograd: Republika.
- Голубовић, Загорка (1991) Социјализам и људске потребе у: *Потребе друштвеног развоја*, Зборник за филозофију и друштвену теорију САНУ, књ. 1, Београд, 41–54.
- Danon, Oskar (2005) *Ritmovi nemira* (zabeležila Svjetlana Hribar), Beograd: Beogradska filharmonija.
- Denegri, Ješa (1993) *Pedesete: Teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad: Svetovi.
- Dinić, Dragana (1981) Prilog Marksovom shvatanju slobode, U: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Nišu*, 21, Niš: Pravni fakultet, 415–428.
- Dinić, Dragana (1982) Marksova teorija (raz)otuđenja u praksi socijalističkog samoupravljanja U: *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Nišu*, 22, Niš: Pravni fakultet, 441–458.
- Dimitrijević, Momčilo (ur.) (1976) *Vrste samoupravnih interesnih zajednica i njihovo organizovanje* U: *Samoupravne interesne zajednice: teorija i praksa*, Beograd: Zajednica klubova samoupravljača, 137–164.
- Dimitrijević, Momčilo (1973) Položaj i uloga čoveka u samoupravnom socijalizmu U: *Zbornik Pravnog fakulteta u Nišu*, sv. 12, Niš: Pravni fakultet, 133–146.
- Ljubodrag Dimić (1988) *Agitprop kultura. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952*, Beograd.
- Doknić, Branka (2013) *Kulturna politika Jugoslavije: 1946–63*, Beograd: Službeni glasnik.
- Dragičević-Šešić, Milena, Stojković Branimir (1994) *Kultura. Menadžment, animacija, marketing*, Beograd: Clio.

- Dragičević-Šešić, Milena, Mikić, Hristina i Jovičić, Svetlana (2007) Strateška analiza beogradskog sistema kulture U: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 11–12, ur. Vladimir Jevtović, Beograd: FDU, 277–318.
- Драгутиновић, Бранко, Рашко В. Јовановић и Гојко Милетић (1970) *Бела књига о Опери*, Београд: Народно позориште.
- Duda Igor (ur.) (2017) Uvod: od nazadnosti do svemira, od projekta do zbornika U: *Stvaranje socijalističkoga čovjeka. Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Zagreb, Pula: Srednja Europa, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 5–22.
- Ђоковић, Милан (ур) (1968) *Један век Народног позоришта у Београду*, Београд: БГЗ.
- Ђукић, Весна (2012) *Држава и култура: студије савремене културне политике*, Београд: ФДУ.
- Ђукић-Дојчиновић, Весна (2005) Менаџмент и културна политика: Поглед на транзиционе проблеме репертоарског позоришта У: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 8–9, ур. Владимир Јевтовић и Светозар Рапајић, Београд: ФДУ, 413–443.
- Ђукић-Дојчиновић, Vesna (2002) Obrazovanje, nauka, kultura: od vizije ka stvarnosti U: *(Re)konstrukcija institucija: godinu dana tranzicije u Srbiji*, prir. Vladimir N. Cvetković, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 401–410.
- Ђукић-Дојчиновић, Vesna (1997) *Pravo na razlike. selo – grad*, Beograd: Zadužbina Andrejević
- Ђурић-Клајн, Стана (1956) Развој југословенског оперског стваралаштва. *Музика и музичари*, Београд: Просвета, 104–118.
- Ellis, Katharine (2001) The structures of musical life In: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson, Cambridge University Press, 343–370. Online publication date: March 2008.
- Икономова, Вера (1997) О методи управљања Београдском опером и новом Закону о позоришту У: *125 година Народног позоришта у Београду*, ур. Станојло Рајичић, Београд: САНУ, 617–629.
- Ilić Isidora, Prostran Boško (2018) Jugoslovenski socijalizam у filmu: jugoslovensko samoupravljanje i žene U: *GRADOVE smo vam podigli* (urednici Vida Knežević, Marko Miletić; prevod Novica Petrović...[et al.]). - Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 173–183.

- Ilić Miloš (1971) Društveni sistemi i kultura U: *Sociologija*, ur. Ljubinka Krešić, Beograd: Rad, 225–292
- Ivanišević, Milivoje i Svetlana Ljuboja (1983) *Srbija – vodič kroz kulturu* Beograd: Zvezdod za proučavanje kulturnog razvitka SR Srbije
- Jakovljević, Branislav (2016) *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia 1945-91*, University of Michigan Press
- Jakopović, Ivan (1976) *Radnici, kultura, revolucija. Razgovori s radnicima*. Zagreb: Zvezdod za kulturu Hrvatske
- Jovanović, Vladimir (1996) *Beogradska opera u Evropi: gostovanja od 1954. do 1969. godine*, Novi Sad: Prometej, Akademija umetnosti.
- Jovanović, Vladimir (2010) *Opera Narodnog pozorišta u Beogradu: inostrana gostovanja u XX veku*, Beograd: Altera
- Јовичић, Владимир (1977) Задаци Савеза комуниста Србије у развоју самоуправних друштвено-економских односа у култури У: *Задаци СК Србије у развоју самоуправних друштвено-економских односа у култури*, ур. Војислав Митић, Beograd: Републички секретаријат за информације
- Kardelj, E (1977) *Samoupravljanje u Jugoslaviji 1950–1976: Sistem socijalističkog samoupravljanja*, uvodna studija, Beograd: Privredni pregled
- Kardelj, Edvard (1977a) *Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja*, Beograd: Komunist
- Marks, Karl (1989) *Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844 U: Rani radovi* (preveo Stanko Bošnjak), deveto izdanje, Zagreb: Naprijed
- Marks Karl i F. Engels (1974) *Dela*, tom. 23 (Kapital III), Beograd: Prosveta
- Kirn, Gal (2014) A Few Notes on the History of Social Ownership in the Spheres of Culture Film in Socialist Yugoslavia From the 1960's to the 1970's, *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, Vol. 44 No. 37, 2014, 109–123
- Kloskowska, Antonina (1985) *Masovna kultura* preveli Radoslav Đokić i Miroslava Đokić, Novi Sad: Matica srpska
- Lazić, Mladen (1987) *U susret zatvorenom društvu? Klasna reprodukcija u socijalizmu*, Zagreb: Naprijed
- Маринковић, Соња (2007) Музички часописи У: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Beograd: Завод за уџбенике. 681–684

- 1 Marković, Predrag J. (2012) *Trajnost i promena: Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji*, drugo izdanje, Beograd: Službeni glasnik
- 2 Марковић, Татјана (2007) Хорска музика у: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд: Завод за уџбенике, 331–356
- 1 2 Марковић, Татјана (2007) *Музичко-сценска дела: комад с певањем; опера У: Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд: Завод за уџбенике, 442–457
- 21 Matošević, Andrea (2015) *Socijalizam s udarničkim licem. Etnografija radnog negalaštva*, Zagreb: Biblioteka Nova etnografija
- 5 14 Mikić, Vesna (2012) *Socrealizam u srpskoj muzici – produkcija i recepcija U: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek, II tom – Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata*, ур. Мишко Шувковић, Београд: Orion Art i Fakultet muzičke umetnosti, 323–331
- 2 Микић, Весна (2012) Неокласичне тенденције, У: *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд: Завод за уџбенике, 193–213
- 10 21 Mikić, Vesna (2012) *Prakse umerenog modernizma u posleratnoj srpskoj muzici: subverzija/akademizacija U: Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek, II tom – Realizmi i modernizmi oko Hladnog rata*, ур. Мишко Шувковић, Београд: Orion Art i Fakultet muzičke umetnosti, 711–718
- Miletić, Stjepan (1978) *Hrvatsko glumište*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba
- 1 Милин, Мелита (1998) *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata 1945–1965*, Beograd: Muzikološki institut SANU
- 2 Milić, Vojin (2014) *Sociološki metod*, Beograd: Zavod za udžbenike
- 9 Митић, Војислав (ур) (1977) *Задаци СК Србије у развоју самоуправних друштвено-економских односа у култури*, Београд: Републички секретаријат за формације
- 3 Мосусова, Надежда (2013) *Српска музичка сцена (125 година Народног позоришта) У: Српски музички театар – историјски фрагменти*, Београд: Музиколошки институт САНУ

- Musić, Goran (2013) *Radnička klasa Srbije u tranziciji 1988–2013*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.
- Musić, G. (2011) Yugoslavia: Workers' Self-Management as State Paradigm In: *Ours to Master and to Own: Workers' Control from the Commune to the Present*, ed. M. Nazzari and D. Azzelini, Chicago, Haymarket books, 173–190.
- Novaković, Nada G. (2007) *Propadanje radničke klase*, Beograd: Institut društvenih nauka.
- Pantić, Rade (2018) Od kulture „socijalizmu“ ka socijalističkoj kulturi U: *GRADOVE smo vam podigli*, (urednici) Vida Knežević, Marko Miletić; prevod N. Petrović...[et al.]), Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 185–200.
- Parker, Roger (2001) The opera industry In: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, (ed.) Jim Samson, Cambridge University Press, 87–117. Online publication date: March 2008.
- Пејовић, Роксанда (1996) *Оскар Данон*, Београд: Универзитет уметности
- Пејовић, Роксанда (1996а) *Опера и Балет Народног позоришта (1882–1941)*, Београд, б.и.
- Пејовић, Роксанда (2009) *Преглед музичких догађања (1944–1971)*. Бранко Драгутиновић, Београд: Катедра за музикологију
- Петровић-Тодосијевић, Сања (2016) Социјализам у школској клупи. Реформа основношколског система у Србији 1944–1959, докторска дисертација, Београд: Факултет за медије и комуникације
- Pavlović, Milivoje (1980) *Kultura od doba*, Beograd: IIC SSO Srbije
- Поповић-Млађеновић, Тијана (2007) Музичка модерна друге половине XX века, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, ур. Мирјана Веселиновић-Хофман, Београд: Завод за уџбенике, 215–245
- Спасић, В. (2020а) Домаћи репертоар Опере Народног позоришта (1970–1990) У: *Југословенска идеја у/о музици: тематски зборник: зборник радова са научног скупа одржаног 25–26. маја 2019*, ур. Мирјана Веселиновић Хофман, Срђан Атанасовски, Немања Совтић, Београд: Музиколошко друштво Србије, Нови Сад: Матица српска, 196–211.
- Спасић, В. (2020б) Репертоар Опере Народног позоришта у Београду (1970–1990) У: *Традиција као инспирација. Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор, педагог*, ур. Гордана Грујић, Бања Лука: Академија уметности

- Универзитета у Бањој Луци, Академија наука Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, 184–201
- Спасић, В. (2014) После *Златног периода*: Опера Народног позоришта (1971–2011) У: Зборник радова са научног скупа Balkan Art Forum *Уметност и култура данас*, ур. Драган Жунић, Миомира Ђурђановић, Ниш: Факултет уметности у Нишу, 371–378
 - Spasić, Vanja (2021) Creating the repertoire of the Opera of the National Theatre in Belgrade (1970–1990) In: *Shaping the Present by the Future: Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, ed. Bojana Radovanović, Miloš Bralović, Maja Radivojević, Danko Lajić Mihajlović, Ivana Medić, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 207–221
 - Stojković, Borivoje S. (1979) *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti
 - Субашић Бојана, Опачић Богдана и Дамњановић Јелена (2013) *Биоскопи у Субију*, Београд: Завод за проучавање културног развитака
 - Suvin, Darko (2014) *Samo jednom se ljubi. Radiografija SFR Jugoslavije 1945–72, uz hipoteze o početku, kraju i suštini*, prev. sa engleskog jezika Marija Mrčela, drugo dopunjeno izdanje, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung
 - Scott, Derek B. (2001) Music and social class In: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson, Cambridge University Press, 544–567, Online publication date March 2008
 - Турлаков, Слободан (2005) *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, први и други том, Београд: Чигоја штампа
 - Turlakov, Slobodan, (1977) O nekim problemima opernog stvaralaštva i operске праксе u nas U: *Kongres SOKOJ*, Zagreb, 16–17. XII, 4b-1
 - Hadžibulić, Sabina (2012) Jedno sociološko istraživanje publike Opere Narodnog pozorišta u Beogradu U: *Filozofija i društvo*, XXIII (3), Beograd, 295–312
 - Horovat, Branko (1989) *Abc jugoslovenskog socijalizma*, Zagreb: Globus
 - Ерм, Ерих (1979) *Марксово shvatanje čoveka*, prev. Ljuba Stojic, Beograd: Grafos.
 - Сувјаковић, Мишко (1995) *Postmoderna (73 pojmā)*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa
 - Švar, Stipe (1977) *Škola i tvornica: u susret reformi odgoja i obrazovanja*, Zagreb: Školska knjiga

- Younes, Iva (2018) Udarništvo i dokolica. Etnografija radnih akcija 1945–1990. (master rad), Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

ЧАСОПИСИ:

- Bačević, Jana. (2006) “Pogled unazad”. Antropološka analiza uvođenja usmerenog obrazovanja u SFRJ, *Antropologija*, I, 104–126
- Čiščević, Zoran (1983) Utvrđivanje sistema vrednovanja, *Kultura*, 62–63, 111–117.
- Greenberg, Clement (1939) Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*, 6:5, 34–49
- Divac, Aco (1987) Nesporno sporne kulture, *Kultura*, 78/79, 203–206
- Dragojlović, Dragica (1983) Interesi i vrednosti, *Kultura*, 62/63, 106–110
- Županov, Josip (1989) Samoupravni socijalizam: konac jedne utopije, *Politička misao*, vol. XXVI, no. 4, 21–36
- Ivanišević, Miliwoje (1982) Ekonomski položaj kulture u Beogradu, *Kultura*, 59, 186–208
- Ivanji, Ivan (1968) Pozorišna komuna kao novi vid samoupravne integracije društva, *Kultura*, 228–234
- Ikonomova, Vera (1970) Publika i Pozorišna komuna, *Kultura*, 12, 134–143.
- Јакшић, Ђура (1972) Портрети уметника: Звонимир Крнетић, *Pro musica*, 59, 4–5
- Јакшић, Ђура (1983) Реч уредника *Pro musica*, 120, 2–3
- Јовановић, В. (2018) Један век Опере Народног позоришта, *Театрон*, 184/185, јесен/зима, 124–125
- Koroman, Boris (2016). Radnički tisak i problemi koncepta samoupravljanja u kulturi Hrvatskoj 70-ih i 80-ih godina 20. st, *Acta Histriae*, 24, 615–642
- Krivošejev, Vladimir (2011) Muzejska politika u Srbiji - nastajanje, kriza i novi početak, *Kultura*, 130, 291–317
- Куртовић, Хусенија (1984) Портрети уметника: Олга Милошевић, *Pro musica*, 121, 4–6
- Маџар, Љубомир (1968) Материјални услови културног развика, *Култура*, 2/3, 8–31
- Medić, Ivana (2007) The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology, *Музикологија*, 7, 279–294

- Mikić, Hristina (2011) Kulturna politika i savremeni izazovi finansiranja kulture: međunarodna iskustva i Srbija, *Kultura*, 130, 75–104
- Милановић, Биљана (2012) Политика у контексту „оперског питања” у Народном позоришту пред Први светски рат, *Музикологија*, 12, 37–61
- Милин, Мелита (2006) Етапе модернизма у српској музици, *Музикологија*, 6, 93–116
- Milivojević, Marina (1996) Pozorište u senci, *LUDUS*, 36, 5. april
- Непознати аутор (1973) Награда АВНОЈ-а Чангаловићу, *Pro musica*, 70, 4
- Наша мишљења (1987) Поводом Октобарске награде, *Pro musica*, 136/7, 3–4
- Razgovor o kulturnoj politici (1981) *Kultura* 53/54, 91–132
- Павловић, Мирка (1995) 75 година од институционализовања Опере (и Балета) (1919–1994), *Pro musica*, 12–14
- Пауновић, Владимир (2018) Четири и по деценије конфузне тишине, *Култура*, 161, 186–200
- Petrović, Miodrag (1985) O identičnosti rada i kulture, *Kultura*, 68/69, 208–214
- Postupci odlučivanja o investicijama za kulturu (1974), *Kultura*, 27, 283–291
- Problemi samoupravnog organiziranja zagrebačke opere (1983) *Muzička kultura. Časopis za pitanja muzičke kulture*, II, 3, Zagreb, 117–127
- Razgovor u redakciji: definišite tri najznačajnija kulturna zadatka (1970), *Kultura*, 9, 104–110
- Razgovor o kulturnoj politici II (1981) *Kultura*, 54, 79–103
- Smiljanic Đ. (1986) Zajednička osnova (prva faza) srednjeg usmerenog obrazovanja, *Nastava i vaspitanje*, XXXV (4), 634–649
- Спасић, Вања (2018) Статус оперског уметника у Народном позоришту, *Музикологија*, 24, I/2018, 131–149
- Stojanović, Radovan (1982) Kultura samoupravljanja, *Kultura*, 57-58, 302–306
- Hadžagić, Muzafer (1979) Samoupravne interesne zajednice u kulturi, *Kultura*, 45/46, 166–177
- Yinger, John Milton (1960) Contraculture and Subculture, *American Sociological Review*, vol.25, no.5, October, 625–635

НОВИНЕ:

- Актуелни разговори: Између потреба и могућности (фрагменти учесника са седнице), *Политика*, 30. децембар 1978
- Васић Љ. Неизвесна премијера, *Политика*, 15. новембар 1989а
- Васић Љ. Премијера, али не по сваку цену, *Политика*, 16. новембар 1989б
- Вигњевећ, В. Испољавање друштвеног става, разговор са Јевтом Јевтовићем, чланом Председништва ГК ССРИ Београд, *Борба*, 24. јун 1980
- Глушчевић, Зоран Посредници и ствараоци, *Политика*, 13. септембар 1980
- Дарковић, Радмила Како да свака представа буде реперезентативна (анкета, одовара управник Народног позоришта Гојко Милетић), *Борба*, 15. јануар 1972
- Ђокић, С. Дописивање је почело, *Политика*, 14. јун 1990
- Ђоковић, Милан Позориште ради за културу у целини, *Политика*, 14. април 1973
- Ђурић, Рајко Извори малограђанштине, *Политика*, 21. фебруар 1984
- Ђурић-Клајн, Стана Освежење у знаку цеза, *Политика*, 15. децембар 1971
- Ђурић-Клајн, Стана Освајање Вагнера, *Политика*, 19. октобар 1976
- Ђурић-Клајн, Стана Безазлена прича, *Политика*, 16. октобар 1979
- Иванишевић, М. Кадрови у култури или култура без кадрова, *Политика*, 31. јул 1971
- Иле, Едуард О критеријумима и укупној друштвеној организованости, Анкета Политике „За достојанство награда”, *Политика*, 9. фебруар 1977
- Илић, Б. У кругу равноправних, *Политика*, 14. мај 1982
- Јевтовић, Јевта Преображај „класичне“ културне установе, *Политика*, 1. фебруар 1975
- Лакић, Д. Одговор мора да постоји, *Политика*, 21. јун 1990
- Матвејевић, Предраг Награде и кланови, *Политика*, 15. фебруар 1977
- Милошевић, Бранислав Позоришта без управника, *Политика*, 24. август 1974
- Мићуновић, В. Већа отвореност према друштву, *Политика*, 13. април 1978
- Н. Н. Где смо и докле смо стигли у развоју културе, *Политика*, 11. децембар 1976
- Н.Н. У средишту развоја, *Политика*, 1. новембар 1975
- Нешић, Тихомир Нада и страх од фондова, *Политика*, 21. новембар 1989

- Остојић, С. Каква је друштвена функција позоришта данас?, *Политика*, 15. април 1975
- Оташевић, Б. Ангажовање и ван сцене, *Политика*, 27. фебруар 1973
- Б. Оташевић и Р. Поповић У правом тренутку, *Политика*, 17. новембар 1973
- Оташевић, Бранка Познати, али стално актуелни циљеви, *Политика*, 28. јул 1976
- Оташевић, Бранка Ускладити дух и слово, *Политика*, 15. септембар 1976
- Оташевић, Б. Пропуштене прилике, *Политика*, 18. новембар 1977
- Оташевић, Бранка Нема бојазни за судбину стваралаштва, *Политика*, 21. октобар 1978
- Павловић, Миливоје Рад као култура, култура као рад, *Политика*, 24. април 1976
- Первић, Мухарем Друштвена и уметничка противречја у театру, *Политика*, 15. април 1978
- Перовић, Предраг С. Позоришта траже себе, *Политика*, 23. октобар 1971
- Петровић, Сретен Малограђанска свест данас, *Политика*, 18. фебруар 1984
- Пешић, Милена Кнез од Зете, *Политика*, 4. децембар 1989
- Поповић, Милоје Како доћи до Седмојулске награде, *Политика*, 27. април 1974
- Поповић, Р. Приближавање и подстицаји, *Политика*, 9. јун 1973а
- Поповић, Р. „Враћање“ културе радницима, *Политика*, 30. јун 1973б
- П. Р. Радничка класа креатор културне политике и њен активни стваралац, *Политика*, 23. октобар 1973
- Поповић Р. и Б. Оташевић У правом тренутку, *Политика*, 17. новембар 1973
- Поповић, Р. Нема посебне културе за раднике *Политика*, 1. фебруар 1974
- П. Р. Позориште мора да буде стваралачка лабораторија, *Политика*, 15. август 1974
- П. Р. Интегрисање рада и стваралаштва, *Политика*, 16. децембар 1976
- Поповић, Р. Договори без резултата, *Политика*, 16. мај 1984
- П. Р. Пут до Седмојулске награде, *Политика*, 11. март 1985.
- Радовић, Бранка Врхунац тренутних могућности, *Политика*, 13. октобар 1978
- Радовић, Бранка Опера или проба, *Политика*, 26. јун 1979
- Радовић, Бранка На моменте – досадно, *Политика*, 8. јануар 1981

- Радош, Никола Између друштвеног суда и уметничке оцене, *Политика*, 18. март 1972
- Радошевић, Мирјана Позориште проверава себе на широкој друштвеној сцени, *Политика*, 8. децембар 1976
- Радошевић, М. Објективно без оштрих речи, *Политика*, 6. март 1978
- Радошевић, М. Како преобразити позориште, *Политика*, 27. мај 1978
- Радошевић, М. Аларм из београдских позоришта, *Политика*, 12. децембар 1979
- Радошевић, М. Позоришни живот у Прокрустовој постељи, *Политика*, 24. децембар 1981
- Радошевић, М. Више раде, мање зарађују, *Политика*, 9. септембар 1982
- Радошевић, М. Управници у позориштима главни кривци, *Политика*, 14. март 1988
- Редакција *Политике* Од периферије ка центру, *Политика*, 25. октобар 1973а
- Редакција *Политике* Ка првој бескласној култури... *Политика*, 6. новембар 1973б
- Саратлић, Рада Стварна слика, *Политика*, 28. јун 1985
- С. В. Театар Круг 101 почиње Фестивалом комуне, *Политика*, 29. октобар 1970
- С. В. Опера за душу и око, *Политика*, 13. децембар 1971
- С. В. За кога је позориште, *Политика*, 16. децембар 1972
- Стефановић, Владимир Најбоље се пева кад се много пева, *Политика*, 6. јануар 1979а
- Стефановић, В. Два домаћа дела, *Политика*, 16. април 1979б
- Стефановић, Владимир. Опера за једну улазницу, *Политика*, 13. јун 1979в
- Стефановић, В. Премијере без реприза, *Политика*, 25. октобар 1979г.
- Стефановић, В. Бал без маски, *Политика*, 24. децембар 1979д
- Стефановић, В. Стара питања, нови одговори (разговор са опозваним директором београдске Опере), *Политика*, 28. децембар 1979ђ
- Стефановић, Владимир Еро с онога, девизе са овога света, *Политика*, 7. април 1980
- Стефановић, В. Шта после оставки, *Политика*, 19. јануар 1990а
- Стефановић, В. Наставак драме у Опери, *Политика*, 24. јануар 1990б
- Стефановић, Гордана Место читаоца заузео купац, *Борба*, 29. мај 1977

- Спиридоновић, Олга Глумац пре свега треба да – ради, *Политика*, 20. август 1975
- Томић, М. Отворити врата за најдаровитије, *Политика*, 15. новембар 1985
- Т. Сл. Непотребни ризик, *Борба*, 20. октобар 1979а
- Турлаков, Сл. Ка новом без – новог, *Борба*, 5. фебруар 1979б
- Џунов, Б. Простор за прображај, *Политика*, 30. децембар 1976
- Џ. Б. Нове обавезе, *Политика*, 29. децембар 1977
- Џунов, Бранислава Зашто и коме премије, *Политика*, 14. јануар 1982а
- Џунов, Б. Размажена позоришта, *Политика*, 1. септембар 1982б
- Џуновић, Бранислава Славуји и празна кухиња, *Политика*, 23. новембар 1982в
- Џунов, Б. Непоузdana мерила, *Политика*, 17. децембар 1982г
- Џунов, Бранислава Неопходно подмлађивање, *Политика*, 11. октобар 1984
- Џунов, Б. Шта би ваљало мењати, *Политика*, 23. јун 1987
- Џунов, Бранислава Без жељеног замаха, *Политика*, 4. мај 1989
- Џунов, Б. Трагом обећања, *Политика*, 11. децембар 1989
- Финци, Ели Револуционисање театра (после симпозијума о револуцији и позоришту у Јајцу), *Политика*, 3. јул 1971
- Хацић, Фадил Волимо ли театар, *Политика*, 31. јануар 1981

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ:

- Banović¹⁶ Snježana, Kako je u kazališta uvedeno samoupravljanje (1) na: <http://ideje.hr/zbog-ideoloske-slabosti-partijske-nomenklature-zadatak-idejnog-zaokreta-od-staljinizma-pripao-je-kulturi-sto-je-govorio-krleza/>, pristupljeno 31. 10. 2018.
- Banović¹⁶ Snježana, Kako je u kazališta uvedeno samoupravljanje (2) na: <http://ideje.hr/povijest-se-ponavlja-zbog-rasterecenja-proracuna-kazalista-1953-postaju-privredne-ustanove-s-minimalnim-dotacijama/>, pristupljeno 31. 10. 2018.
- Историјат УКС на званичној веб-страници: http://composers.rs/?page_id=336³
- Ivanji, Ivan (2017) Osvajanje nove publike, *Vreme*, 1387, 2. Avgust 2017. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1520111>
- Косановић, Дејан Филм и кинематографија (1896–1993) на сајту: https://www.rastko.rs/isk/isk_27_c.html Приступљено 23. 10. 2020.

- 1 Kržan, Marko, (2013). „Ocert historije samoupravnog socijalizma“, Objavil-a: DPU 16. 04. 2013. v Članki IDŠ. dostupno na: <http://www.delavske-studije.si/marko-krzan-ocert-historije-samoupravnog-socijalizma/>
- 1 Kuljić, Todor. (2003). „Jugoslovensko radničko samoupravljanje“, deo intervjua, snimljeno u Beogradu, dostupno na: <http://eipcp.net/transversal/0805/kuljic/sr>
- Lebowitz, Michael, (2014). Pouke jugoslovenskog samoupravljanja, dostupno na: <http://www.princip.info/2014/05/03/pouke-jugoslovenskog-samoupravljanja>
- 48 Musić, Goran (2013). Godine raspleta - jugoslovensko radničko samoupravljanje između tržišnog socijalizma i neoliberalizma, 1987-1991, Izlaganje održano u okviru serijala *Zaglavljani na periferiji: Analize procesa periferizacije i kritike tranzicionog kursa* Beograd, 6. maja 2013. Centar za politike emancipacije <https://www.youtube.com/watch?v=vVxa9NxVLNA>
- 82 Николић, Јована, „Непозната историја Сајма књига“ доступно на: <https://elementarium.cpn.rs/teme/nepoznata-istorija-sajma-knjiga/> Приступљено дана 24. 10. 2020.
- Pulig, Srećko (2018) Vrijeme samoupravljanja 14. 02. 2018. na: <https://www.portalnovosti.com/vrijeme-samoupravljanja>, pristupljeno 31. 10. 2018.
- Pulig, Srećko (2018a) Kakvo društvo hoćemo? 20. 02. 2018. na: <https://www.portalnovosti.com/kakvo-drustvo-hocemo>, pristupljeno 31. 10. 2018.
- Pulig, Srećko (2018b) Između komune i tvornice 28. 02. 2018. na: <https://www.portalnovosti.com/izmedju-komune-i-tvornice>, pristupljeno 31. 10. 2018.
- Pulig, Srećko (2018в) Samoupravni preobražaj kulture 7. 03. 2018. na: <https://www.portalnovosti.com/samoupravni-preobrazaj-kulture>, pristupljeno 31. 10. 2018.
- Pulig, Srećko (2018r) Inspirativnost samoupravljanja 14. 03. 2018. na: <https://www.portalnovosti.com/inspirativnost-samoupravljanja>, pristupljeno 31. 10. 2018.
- 31 Samardžić, Miroslav (2017). Esej o jugoslovenskom socijalizmu politikologa Miroslava Samardžića 20/11/2017, <https://www.kcns.org.rs/agora/esej-o-jugoslovenskom-socijalizmu-politikologa-miroslava-samardzica/?lng=lat> Pristupljeno 31. 10. 2018.

- ²⁶ Sovtić, Nemanja, Samoupravljanje kao ²⁶ nulta institucija jugoslovenskog društva u socijalizmu na: <http://gerusija.com/nemanja-sovtic-samoupravljanje-kao-nulta-institucija-jugoslovenskog-drustva-u-socijalizmu/>, pristupljeno 31. 10. 2018.
- Stojanović, Aleksandar (2015) Da li je Jugoslavija bila klasno društvo? Posted 2nd March 2015 by Centar za društvenu analizu: ¹ <http://drustvenaanaliza.blogspot.rs/2015/03/da-li-je-jugoslavija-bila-klasno.html>
- Unkovski-Korica, Vladimir, (2015) „Jugoslovensko samoupravljanje: upravljanje radništva ili upravljanje radništvom?“ dostupno na: <http://www.starosajmiste.info/blog/wp-content/uploads/Unkovski-Korica-Jugoslovensko-samoupravljanje.pdf>
- (Unkovski-Korica 2018) Lekcije jugoslavenkih samoupravnih praksi <http://slobodnifilozofski.com/2018/12/lekcije-jugoslavenkih-samoupravnih-praksi.html>
- Fočo, Salih (2013). Kratak osvrt na istoriju rada i nastanak socijalizma, ¹ Uvodno izlaganje na okruglom stolu u organizaciji Centra za kulturnu dekontaminaciju Beograd, pod naslovom: Radnici i socijalistička država", održanog 30. 3. 2013. godine u Beogradu. <https://www.youtube.com/watch?v=IJstKYN88rA>
⁸ <https://novi.uciteljneznalica.org/PDF/bilteni/bilten/2013/8-9.pdf>
- Hillman, Chartrand Harry (2016) Funding The Fine Arts, *International Political Economic Trends* 1985, 2001, 2016, ⁴⁵ <http://www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Funding%20the%20Fine%20Arts%202016.pdf>

ПРИЛОЗИ

Прилог бр. 1. Препис са седнице Саветовања комуниста позоришних радника Београда о Програмској оријентацији београдских позоришта у периоду 1967/68–1972/73:

На организованом заједничком скупу комуниста из београдских позоришта говори се и расправља односно оцењује политичка, идејна оријентација београдских позоришта.

У том тренутку било је неопходно указати на положај позоришних уметника и делатности у друштву, на њену функцију и значај као својеврсне јавне трибине и стваралачке категорије као и на неопходност концепције позоришта и његову нужну трансформацију од чиновничког ка самоуправном, и у том духу и мењање његове програмске оријентације која треба да буде усклађена револуционарним процесима у целом друштвеном бићу, где позориште треба, све више да постаје радилиште, радионица одговорног, критичког и самокритички оријентисане уметнике, који ће поред интерпретације класичног и историјског наслеђа, говорити језиком свог времена, о проблемима властите средине, о проблемима радног човека као основног чиниоца наше заједнице.

Закључци су формиран у две групе:

А – процене пређеног пута (1967/8–1972/3) и одговорност комуниста за девијације настале у периоду либералистичке експанзије у области културе и уметности

Полазећи од јасних одредби Статута СКЈ о задацима члана Савеза комуниста, о његовим обавезама и дужностима, и потреби његовог перманентног деловања у свакој средини где се нађе, и од задатака које члановима СК поставља Писмо друга Тита и Извршног бироа ЦК СКЈ, као и амандмана и Нацрта Устава СФРЈ, сматрамо да је неопходно пре него што се пређе на конципирање будућих начина развоја позоришта, и његовог уклапања у сваременост револуционарних промена у нашем друштву, да се осврнемо на последице које су настале као резултат смањене будности и неактивности чланова и организација СК у београдским позориштима пре Писма:

1. С обзиром на чињеницу да су сва београдска позоришта репертоарска позоришта – установе које по природи своје стваралачке и производне специфичности приказују дела локалне, регионалне и интернационалне продукције, може се констатовати да је велика већина дела односно представа, била у оквирима

југословенске социјалистичке програмске оријентације са распоном од антике до најмодернијег експеримента, али треба јасно уочити да је на репертоарима београдских позоришта приказано неколико дела, или да је на репертоарима београдских позоришта било предвиђено неколико дела, која су значила очигледно супротстављање основним принципима нашег друштва као што су:

- *Капе доле*, Александра Поповића, Атеље 212
- *Кад су цветале тикве*, Борислав Михајловић-Михиз, ЈДП
- *Друга врата лево*, Александар Поповић. Атеље 212
- *Мрак и шума густа*, Александар Поповић. Атеље 212
- *Улога моје породице у светској револуцији*, Бора Ћосић, Атеље 212

2. критичко преиспитивање програмске оријентације у последњих пет сезона открива да се савез комуниста у позориштима, пре појаве Писма, нередовно, недовољно, и неадекватно, бавио идејном оријентацијом дела и представа у оквиру репертоара односно сезоне, из више разлога од којих су главни:

- а) занемаривање марксистичког, класног гледања на друштвене процесе и развој нашег друштва
- б) недовољна организованост и ангажованост ОСК у позориштима
- в) недовољно развијено самоуправљање као облик управљања заснован на раду и резултатима рада
- г) напуштање чланства СК, релативно мали број СК стваралаца, веома мали број примљеник у чланство СК
- д) продор либералистичке идеологије и праксе, и стварање атмосфере у којој се могло и на сцени деловати антикомунистички, антисоцијалистички и антихуманистички; и
- ђ) систем финансирања који је инаугурисао окретање ка „тржишним” односима, који су ослобођени позоришта односно комунисти у њима, организоване и свесне бриге о последицама таквог курса (на политичком, филозофско-естетском и морално-етичком плану) имајући у виду пре свега материјалне ефекте репертоара, свесно запостављајући свој политички, комунистички ангажман.

3. Савез комуниста у целини, мало се бавило изучавањем културе као интегралног дела друштва и као област која има велики значај у стварању нових односа у друштву. Сложена противуречности које су постојале и које још постоје решавале су се, углавном, само резолуцијама. Повремене активности у појединим областима, нису биле довољне да разреше сложене и протвречне односе у овој сфери људског рада,

утолико пре што култура добрим делом сачињавају институције културе чије је устројство наслеђено из грађанског друштва, као и због тога што не могу да живе од „свога рада”, него се морају алиментирати из релативно централизованих фондова друштва.

4. На сценама београдских позоришта скоро да нема дела из наше револуције, а ретка су дела која говоре о проблемима нашег савременог човека, о његовим визијама, тешкоћама и конфронтацијама, о његовим победама и поразима, иако у нашој драмској литератури постоји мали број квалитетних дела на те теме.

5. Мисао о позоришту, позоришна критика, теорија и научно-истраживачки рад на пољу позоришне уметности још увек се недовољно негују

7. Начин формирања репертоара, иако је било формирано и технички спроведен према прописима и правилима, ипак није обезбеђивао активно учешће стваралаца, уметника, у његовом предлагању и доношењу.

8. Сматрамо да су за затвореност и подељеност позоришта директно одговорни комунисти на руководећим положајима у позориштима као и сви остали на руководећим положајима без обзира да ли су чланови СК

9. Репертоар београдских позоришта није био имун од продора малограђанских, СК туђих идеја, које су умањивале и искривиле друштвену улогу позоришне уметности.

Б – Предлози за унапређивање и превазилажење стања односно политичке ситуације у београдским позориштима

За нас, као чланове саветовања, чланове једног новог облика окупљања и деловања комуниста, преко којег треба да се изборимо за веће присуство идеологије СКЈ у позориштима, неоспорно је да је важно и значајно да извршимо анализу пређеног пута, и да дешифрујемо и констатујемо деформације, да отворено и документовано укажемо на носиоце идејних струјања супротних СКЈ и нашем самоуправном социјалистичком друштву и моралу. Да прецизно и конкретно кажемо која су то дела, које представе, а посебно који су то људи, или групе, који су злоупотребили слободу стваралаштва и омогућили себи и другима- како бисмо кроз ово скупо плаћено искуство дошли до сазнања да смо активном перманентном и организованом делатношћу једино можемо остварити велике циљеве и револуционарне промене.

На основу дискусија на састанцима од 26.02, 17.05, 7. и 19. 07. ове године, и предлога који су прихваћени на тим састанцима, предлагемо Вам следеће закључке:

1. Комунисти у позориштима су дужни да стварају такве услове у којима ће радни човек, стваралац, постати субјект одлучивања

2. Тежити остваривању таквих самоуправних односа заснованих на раду који ће омогућити сваком радном човеку да у складу са својим способностима, учествује у конципирању, реализацији и дистрибуцији планова, идеја и резултата рада, чиме би се елиминисали групашки, монополистички, бирократско-технократски односи у колективима

3. ОСК је дужна да се избори да сваки активан члан колектива може да утиче на формирање репертоара и целокупан рад позоришта

4. ОСК је одговоран за идејну страну дела и репертоара који се изводи на сцени датог позоришта

5. ОСК мора бити способна за марксистички, класни прилаз програмској оријентацији која ће онемогућити продор страних идеологија

6. Испитати систем финансирања позоришта у Београду и његов утицај на стварање привидних тржишних односа, који су могли да утичу, и утицали си на деформације стручне и идејне привреде (не бисмо смели да дозволимо да систем финансирања умањује друштвену функцију позоришта или да нам се поново деси, да се заустави припремање комада посвећеног 100-годишњици рођења Лењина/*Човек с пушком*, Савремено позориште/ зато што неко предузеће није уплатило договорену суму новца и да се на репертоару нађе осредњи мјузикл */Мајстор с мора*, Савремено позориште/, зато што је INEX уплатио шест милиона старих динара.

7. стварање драмских предлогака о нашем човеку, човеку револуције

8. ОСК сваког позоришта, поред сталне бриге о репертоару, треба на крају сваке сезоне да одрже састанак посвећен анализи програмске оријентације, како би се усталила пракса сталног критичког односа према свом раду

9. Савко дело, односно будућа представа, посматрати као један стваралачки и радни пројекат, који захтева стварну анализу: идејну, стваралачку, производну, у којој треба да учествују сви заинтересовани чиниоци из позоришта и ван њега (ИАБ, 827, 2, 1973).

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

Поштовани пријатељи, радиници у удруженом раду,



познато вам је да је Народно позориште у Београду своју 115. сезону започело у крајње неповољној финансијској ситуацији, као што вам је познато и шта је предузето и шта се предузима да се за превазилажење те ситуације нађу права и дугорочна решења.

Али, и поред свих околности, Народно позориште свесно је своје дужности да историјску, друштвену и уметничку мисију која му је поверена мора остваривати на најбољи начин.

Надазећи се пред реализацијом овогодишњег премијерског програма, који је, с обзиром на углед и значај Народног позоришта, замишљен веома амбициозно, схватили смо да се тако замишљен, амбициозно, дакле, може остваривати само у заједници са свима онима са којима је Народно позориште и до сада сарађивало.

Наш премијерски програм у 1984. на великим сценама (у Београду и Земуну) предвиђа следећа дела:

Драма

Б. Нушић: Сумњиво лице
Б. Станковић: Коштина
Д. Михаљковић: Кад су цвстале тикве
С. Шнајдер: Конфитевр
Аристофан: Жене у екуштину
В. Шекспир: Јефри IV
И. В. Гогољ: Ревизор
Ф. М. Достојевски: Браћа Карамазови
М. Горки: На дну

Опера

Б. Верди: Набуко
Б. Верди: Аида
Б. Пучини: Мадам Батерфлај
Б. Сметана: Продања невеста

Балет

З. Ерчић: Јелисавета
К. Орф: Кармина булуга
Тријумф Афродите

Изабавља премијере Набука утврђено је за 18. фебруар, а премијере Браћа Карамазових (окупирано) за 15. март.

Сви, појединци и радне организације, који желе да у облику финансијске помоћи суделују у реализацији једног од ових пројеката, стичу и следећа права:

ПОЈЕДИНАЦ КОЈИ УЛОЖИ ДИНАРА 3.000 И ВИШЕ:

- да му се искаже посебна захвалност повесом (рад сценариста Владимира Марешкића), која ће му бити уручена на Дан Народног позоришта, 22. новембра 1984. године,
- да му има буде унесено у Годишњак Позоришта и програм представе,
- на почесну улазницу за премијеру представе у чијој опреми суделује.

ПОЈЕДИНАЦ КОЈИ УЛОЖИ ДИНАРА 2.500 И ВИШЕ:

- да му се искаже посебна захвалност повесом, која ће му бити уручена на Дан Народног позоришта, 22. новембра 1984.

- да му има буде унесено у Годишњак Позоришта и програм представе,

- на почесну улазницу за премијеру представе у чијој опреми суделује.

РАДНА ОРГАНИЗАЦИЈА КОЈА УПЛАТИ ДИНАРА 500.000 И ВИШЕ:

- на посебну захвалност у облику повесе, која ће јој бити уручена на Дан Народног позоришта, 22. новембра 1984.

- да јој има буде унесено у Годишњак Позоришта,

- на оглас у програму током целог приказивања представе,

- на једну представу без посебне накнаде за чланове колектива.

РАДНА ОРГАНИЗАЦИЈА КОЈА УПЛАТИ ДИНАРА 250.000 И ВИШЕ:

- на посебну захвалност у облику повесе, која ће јој бити уручена на Дан Народног позоришта, 22. новембра 1984.

- да јој има буде унесено у Годишњак Позоришта,

- на 400 улазница без посебне накнаде за чланове колектива,

- на оглас у програму представе у току једне године.

Пошто је Народно позориште у Београду током целе историје своју судбину делило са судбином народа коме припада, разумљиво је што се и у овим околностима обраћа свима вама.

Таквим заједничким подухватом, као што је познато, основано је и подигнуто Народно позориште. У том родољубивом чину суделовали су: магнације, болтавице, меланције, абиције, опанци, фурутици, је, бакал, трговци — представљајући целокупну привреду, ерису и београдску и: учитељи, професори, каленици каленеске баци, новинари, књижевници, нацелници, саветници, министри и кљаз сам — као појединци.

Србија је тада бројала нешто преко 1.200.000, а Београд 23.178 житеља.

Молимо вас да пријете изразе нашег поштовања.

ЧЛАНОВИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ

Радним организацијама које изразе жељу да помоћу Позоришту остављамо на потпис одговарајућим споразум.

Појединци свој допринос могу уплатити одмах у касови, или као две једнаке рате, на жиро-рачуни Народног позоришта: Београд-Бео, Француска 3, Београд, с обавезном накнадом: уплата (једном рату) за представу...

Уплатити се може и у просторијама Народног позоришта сваког радног дана од 10 до 12 часова. Листина обавештења могу се добити од Службе пропаганде Народног позоришта: 1100, Београд, Француска 3, телефон: 311 826-643.

Поштовани пријатељи, радиници у удруженом раду,

Наши многоструки посетиоци, радне организације, синдикати, удружења и клубови, који су нас претходно до нас дошли да се у савајној улазици мишле да буду мањим од послодавца. У складу са овоме, поздрављамо и вас који, тако долазе, гласи.

Познато вам је да је Народно позориште у Београду своју 115. сезону започело у крајње неповољној финансијској ситуацији, као што вам је познато и шта је предузето и шта се предузима да се за превазилажење те ситуације нађу права и дугорочна решења.

Али, и поред свих околности, Народно позориште свесно је своје дужности да историјску, друштвену и уметничку мисију која му је поверена мора остваривати на најбољи начин.

Надазећи се пред реализацијом овогодишњег премијерског програма, који је, с обзиром на углед и значај Народног позоришта, замишљен веома амбициозно, схватили смо да се тако замишљен, амбициозно, дакле, може остваривати само у заједници са свима онима са којима је Народно позориште и до сада сарађивало.

Наш премијерски програм у 1984. на великим сценама (у Београду и Земуну) предвиђа следећа дела:

ДРАМА

Б. Нушић: Сумњиво лице
Б. Станковић: Коштина
Д. Михаљковић: Кад су цвстале тикве
С. Шнајдер: Конфитевр
Аристофан: Жене у екуштину
В. Шекспир: Јефри IV
И. В. Гогољ: Ревизор
Ф. М. Достојевски: Браћа Карамазови
М. Горки: На дну

ОПЕРА

Б. Верди: Набуко
Б. Верди: Аида
Б. Пучини: Мадам Батерфлај
Б. Сметана: Продања невеста

БАЛЕТ

З. Ерчић: Јелисавета
К. Орф: Кармина булуга
Тријумф Афродите

Изабавља премијере Набука утврђено је за 18. фебруар, а премијере Браћа Карамазових (окупирано) за 15. март.

Сви, појединци и радне организације, који желе да у облику финансијске помоћи суделују у реализацији једног од ових пројеката, стичу и следећа права:

ПОЈЕДИНАЦ КОЈИ УЛОЖИ ДИНАРА 3.000 И ВИШЕ:

- да му се искаже посебна захвалност повесом (рад сценариста Владимира Марешкића), која ће му бити уручена на Дан Народног позоришта, 22. новембра 1984. године,
- да му има буде унесено у Годишњак Позоришта и програм представе,
- на почесну улазницу за премијеру представе у чијој опреми суделује.

ПОЈЕДИНАЦ КОЈИ УЛОЖИ ДИНАРА 2.500 И ВИШЕ:

- да му се искаже посебна захвалност повесом, која ће му бити уручена на Дан Народног позоришта, 22. новембра 1984.
- да му има буде унесено у Годишњак Позоришта и програм представе,
- на почесну улазницу за премијеру представе у чијој опреми суделује.

ПОЈЕДИНАЦ КОЈИ УЛОЖИ ДИНАРА 2.000 И ВИШЕ:

- да му се искаже посебна захвалност повесом, која ће му бити уручена на Дан Народног позоришта, 22. новембра 1984.

Сви, појединци и радне организације, који желе да у облику финансијске помоћи суделују у реализацији једног од ових пројеката, стичу и следећа права:

РАДНА ОРГАНИЗАЦИЈА КОЈА УПЛАТИ ДИНАРА 500.000 И ВИШЕ:

- на посебну захвалност у облику повесе, која ће јој бити уручена на Дан Народног позоришта, 22. новембра 1984.
- да јој има буде унесено у Годишњак Позоришта,
- на оглас у програму током целог приказивања представе,
- на једну представу без посебне накнаде за чланове колектива.

РАДНА ОРГАНИЗАЦИЈА КОЈА УПЛАТИ ДИНАРА 250.000 И ВИШЕ:

- на посебну захвалност у облику повесе, која ће јој бити уручена на Дан Народног позоришта, 22. новембра 1984.
- да јој има буде унесено у Годишњак Позоришта,
- на 400 улазница без посебне накнаде за чланове колектива,
- на оглас у програму представе у току једне године.

РАДНЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ, ЗАЈЕДНИЦЕ, ПОДРУЖИШТА, КУЉНИ САВЕТИ, АКО УЛОЖЕ ДИНАРА 20.000 И ВИШЕ:

- на захвалност,
- на улазнице у вредности преко 10 улазница сваког радног дана од 10 до 12 часова.

Пошто је Народно позориште у Београду током целе историје своју судбину делило са судбином народа коме припада, разумљиво је што се и у овим околностима обраћа свима вама.

Таквим заједничким подухватом, као што је познато, основано је и подигнуто Народно позориште. У том родољубивом чину суделовали су: магнације, болтавице, меланције, абиције, опанци, фурутици, је, бакал, трговци — представљајући целокупну привреду, ерису и београдску и: учитељи, професори, каленици каленеске баци, новинари, књижевници, нацелници, саветници, министри и кљаз сам — као појединци.

Србија је тада бројала нешто преко 1.200.000, а Београд 23.178 житеља.

Молимо вас да пријете изразе нашег поштовања.

Прилог бр. 4. Списак гостујућих уметника на Фестивалу Позоришне комуне

Фестивал	Датум одржавања	Гостујући уметници
Први	10–21. децембар 1970	Бисерка Цвејић, Франко Корели, Стојан Ганчев, Само Хубад
Други	11–21. децембар 1971.	Ирвин Барнес, Франко Корели, Умберто Борсо Само Хубад, Луиђи Отолини, Александрина Милчева
Трећи	1–27. децембар 1972.	Грејс Бамбри, Пласидо Доминго, Антонијо Гвадањ, Душка Сифноис, Ђан-Ђакомо Гуелфи, Октав Енигареску
Четврти	10–21. децембар 1973.	Ђакомо Цени, Корнел Ставру, Бисерка Цвејић, солисти Опере из Будимпеште: Ђерђ Мелиш, Имра Палош, Ференц Салма, Габриела Дери, Ева Тордеј и диригент Ервин Лукач
Пети	18–30. децембар 1974.	Владимир Кињајев, Жилбер Пи, Октав Енигареску
Шести	17–22. децембар 1975.	Солисти Опере из Сарајева: Радмила Тодоровска, Иван Христов, Борислав Александров, Дубравка Јурић и диригент Мирослав Хомен; Франко Бордони, Боналдо Ђајоти

Прилог бр. 5. Репертоар Опере Народног позоришта у Београду од 1970. до 1990. године

[illegible]

Легенда

- италијански репертоар
- француски репертоар
- руски репертоар
- чешки репертоар

maђarski repertoar	britanski repertoar
avstrijski repertoar	jugoslovenski repertoar
nemački repertoar	srpski repertoar
američki repertoar	

•	izvođena u drugim gradovima Srbije
•	izvođena u sezoni
prem	premiјera

Списак скраћеница

АВНОЈ – Антифашистичко веће народног ослобођења Југославије

ГК СКС – Градски комитет Савеза комуниста Србије

ГК ОСК Београд – Градски комитет Организације Савеза комуниста Београд

ГСИЗ – Градска самоуправна интересна заједница

ЗУР – Закон о удруженом раду

ИО – Извршни одбор

ИК – Извршни комитет

КПЗ – Културно-просветна заједница

КПЈ – Комунистичка партија Југославије

КПС – Комунистичка партија Србије

НРС – Народна Република Србије

ОК – Општински комитет или Општинска конференција

ООСК – Основна организација Савеза комуниста

РЗК – Републичка заједница културе

РСК – Републички секретаријат за културу

СИЗ – Самоуправна интересна заједница

СКЈ – Савез комуниста Југославије

СКОЈ – Савез комунистичке омладине Југославије

СКС – Савез комуниста Србије

ОО – Основна организација

ООССО – Основна организација Савеза социјалистичке омладине

ОУР – Основна организација удруженог рада

ССРНЈ – Социјалистички савез радног народа Југославије

СФРЈ – Социјалистичка Федеративна Република Југославија

ФНРЈ – Федеративна Народна Република Југославија

ЦК КПЈ – Централни комитет Комунистичке партије Југославије

ЦК СКС – Централни комитет Савеза комуниста Србије

Биографија и библиографија ауторке

1

Вања Спасић (1988, Београд) основне и мастер-дипломске студије музикологије завршила је на Факултету музичке уметности у Београду. Мастер рад под називом „После златног периода: Опера Народног позоришта у Београду 1970–2011“, рађен под менторством проф. др Весне Микић, одбранила је 2013. године. Учествовала је на музиколошким симпозијумима у земљи и иностранству. Објавила је неколико ауторских научних радова. Као члан организационог одбора била је ангажована на два међународна научна скупа - *Young Musicology Belgrade 2020 Shaping the Present by the Future: (Ethno)musicology in/and Contemporaneity* (септембар 2020, Београд) и *Југословенска идеја у/о музици* (мај 2019, Нови Сад), на којима је и узела учешће. Од септембра 2018. године запослена је као истраживач-приправник у Музиколошком институту САНУ. У фокусу њеног научно-истраживачког рада су истраживање самоуправног социјалистичког модела у култури, однос културе и образовања, институције културе, опера као жанр и као институција, примењена музикологија. Од фебруара 2019. члан је Музиколошког друштва Србије.

Списак библиографске грађе:

- Creating the repertoire of the Opera of the National Theatre in Belgrade (1970–1990) In: *Shaping the Present through the Future: Musicology, Ethnomusicology and Contemporaneity*, ed. Bojana Radovanović, Miloš Bralović, Maja Radivojević, Danka Lajić Mihajlović, Ivana Medić, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2021, 207–222, ISBN: 978-86-80639-56-7, <https://dais.sanu.ac.rs/123456789/11974>

- Домаћи репертоар Опере Народног позоришта (1970-1990) У: *Југословенска идеја у/о музици*: тематски зборник: зборник радова са научног скупа одржаног 25–26. маја 2019, ур. Мирјана Веселиновић Хофман, Срђан Атанасовски, Немања Совтић, Београд: Музиколошко друштво Србије, Нови Сад: Матица српска, 2020, 196–211, ISBN: 978-86-7946-306-7 <http://dais.sanu.ac.rs/123456789/8982>

- Ивана Весић, Марија Голубовић и Вања Спасић Socialist Yugoslavia cultural diplomacy in the countries of the Eastern Bloc from the perspective of the Jeunesses Musicales of Yugoslavia activities (1954–1991), *New Sound*, 55, 1/2020, 70–90. UDC 78:061.2(497.1)“1954/1991”, ISSN 0354-818X = New Sound <http://ojs.newsound.org.rs/index.php/NS/article/view/40/70>

- 1 - Репертоар Опере Народног позоришта у Београду (1970-1990), *Традиција као инспирација*. Вlado С. Милошевић: етномузиколог, композитор, педагог, ур. Гордана Грујић, Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, 2020, 184–201, ISBN: 978-99938-27-34-4 (АУБЛ) <https://dais.sanu.ac.rs/123456789/10719>
- Елементи комичног у опери Мандрагола Ивана Јевтића У: *Животна и стваралачка одисеја академика Ивана Јевтића*, Музиколошки институт САНУ, 2020, 174–187, ISBN: 978-86-80639-58-1 <https://dais.sanu.ac.rs/123456789/10901>
- 1 - Живот опере Борис Годунов М. П. Мусоргског на сцени Опере Народног позоришта у Београду У: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, (ур. Катарина Томашевић), 61, Нови Сад, 2019, 125–140. ISSN 0352-9738
- 1 - Статус оперског уметника у Народног позоришту, *Музикологија*, бр. 24, I /2018, 131–149. ISSN 1450-9814, eISSN 2406-0976.
- 1 - Ideology of the opera diva in the case of the Opera of the National Theatre in Belgrade In: *AM Journal of Art and Media Studies No 10*, Belgrade, 2016, UDC 792.54(497.11)“1954/1969” 782.071-055.2 <http://dais.sanu.ac.rs/123456789/4792>
- 1 - Валеријин сан – Вердијева смрт, У: *Зборник радова са научног скупа Balkan Art Forum* 11-12. октобар 2014 *Уметност и култура данас: дух времена и проблеми интерпретације* (ур. Данијела Стојановић), 10, Ниш: Факултет уметности у Нишу, 2015. ISBN 978-86-85239-16-8. <http://starisajt.artf.ni.ac.rs/wp-content/uploads/knjiga-apstrakata-BARTF-2014.pdf>
- 1 - После златног периода: Опера Народног позоришта (1971–2011) У: *Зборник радова са научног скупа Balkan Art Forum Уметност и култура данас*, (ур. Драган Жунић, Миомира Ђурђановић), Ниш: Факултет уметности у Нишу, 2014, 371–378. UDK 792.5/.8.09“1971-2011“(497.11), ISBN 879-86-85239-15-1.
- 1 - Почетак и крај златног периода: Опера Народног позоришта, *Мокрањац*, 15, Неготин: Дом културе Стеван Мокрањац, децембар 2013, 106–112. ISSN 1452-2691-Мокрањац. https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/4659?locale-attribute=sr_RS

САМОУПРАВЉАЊЕ У КУЛТУРИ: ОПЕРА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (1970–1990)

ORIGINALITY REPORT

6%

SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	dais.sanu.ac.rs Internet	2784 words — 3%
2	nardus.mpn.gov.rs Internet	783 words — 1%
3	fedorabg.bg.ac.rs Internet	176 words — < 1%
4	www.music.sanu.ac.rs Internet	98 words — < 1%
5	eteze.arts.bg.ac.rs Internet	89 words — < 1%
6	ebin.pub Internet	71 words — < 1%
7	mafiadoc.com Internet	67 words — < 1%
8	hrcak.srce.hr Internet	65 words — < 1%
9	www.ponjavica.org.rs Internet	47 words — < 1%

10	www.fmu.bg.ac.rs Internet	46 words — < 1 %
11	bibliografija.nsk.hr Internet	45 words — < 1 %
12	etno-institut.co.rs Internet	45 words — < 1 %
13	Ann F. Howey. "Afterlives of the Lady of Shalott and Elaine of Astolat", Springer Science and Business Media LLC, 2020 Crossref	42 words — < 1 %
14	www.cris.uns.ac.rs Internet	42 words — < 1 %
15	eteze.bg.ac.rs Internet	37 words — < 1 %
16	ideje.hr Internet	35 words — < 1 %
17	www.ei.sanu.ac.rs Internet	31 words — < 1 %
18	www.bib.irb.hr Internet	29 words — < 1 %
19	bib.irb.hr Internet	24 words — < 1 %
20	teatroslov.mpus.org.rs Internet	24 words — < 1 %
21	darhiv.ffzg.unizg.hr Internet	22 words — < 1 %

22	fedorani.ni.ac.rs Internet	22 words — < 1 %
23	www.mpus.org.rs Internet	22 words — < 1 %
24	Ognjen Radović. "Contemporary production and management of the National Theater of the Republic of Srpska", <i>Komunikacije, mediji, kultura</i> , 2017 Crossref	21 words — < 1 %
25	www.yumpu.com Internet	21 words — < 1 %
26	gerusija.com Internet	20 words — < 1 %
27	docplayer.org Internet	18 words — < 1 %
28	slovinci.rs Internet	18 words — < 1 %
29	www.icm.gov.mo Internet	18 words — < 1 %
30	www.juznasrbija.info Internet	18 words — < 1 %
31	www.uaafdu.hr Internet	18 words — < 1 %
32	Vladimir Kolarić, Vuk Vukićević. "Cultural policy of Yugoslav self-management: Conceptual and value bases and modalities", <i>Socioloski pregled</i> , 2018 Crossref	17 words — < 1 %

33	uvidok.rcub.bg.ac.rs Internet	17 words — < 1%
34	www.contemporarysee.org Internet	17 words — < 1%
35	Jelena Spasojević. "Educational discourse: Dual and vocational education", Komunikacije, mediji, kultura, 2018 Crossref	16 words — < 1%
36	jakov.kpu.edu.rs Internet	16 words — < 1%
37	kirj.ee Internet	16 words — < 1%
38	korppi.jyu.fi Internet	16 words — < 1%
39	www.anthroserbia.org Internet	16 words — < 1%
40	www.jura.kg.ac.rs Internet	16 words — < 1%
41	zir.nsk.hr Internet	15 words — < 1%
42	stilistika.org Internet	14 words — < 1%
43	www.dais.sanu.ac.rs Internet	14 words — < 1%
44	"The Political Economy of Eastern Europe 30 years into the 'Transition'", Springer Science and	13 words — < 1%

45	artsandscience.usask.ca Internet	13 words — < 1%
46	dokumen.pub Internet	13 words — < 1%
47	slavica-ter.org Internet	13 words — < 1%
48	www.kontrapress.com Internet	13 words — < 1%
49	nikola-tesla.net Internet	12 words — < 1%
50	vbs.rs Internet	12 words — < 1%
51	www.kyrillos-methodios.gr Internet	12 words — < 1%
52	www.npao.ni.ac.rs Internet	12 words — < 1%
53	archive.org Internet	11 words — < 1%
54	npao.ni.ac.rs Internet	11 words — < 1%
55	pe.org.rs Internet	11 words — < 1%
56	www.serbianschool.com Internet	

11 words — < 1%

57 www.tvrdjavateatar.com
Internet

11 words — < 1%

58 clio.rs
Internet

10 words — < 1%

59 documents.mx
Internet

10 words — < 1%

60 educapes.capes.gov.br
Internet

10 words — < 1%

61 journals.ukim.mk
Internet

10 words — < 1%

62 research.abo.fi
Internet

10 words — < 1%

63 research.gold.ac.uk
Internet

10 words — < 1%

64 glossary.mg-lj.si
Internet

9 words — < 1%

65 ivanamedic.com
Internet

9 words — < 1%

66 pod2.stat.gov.rs
Internet

9 words — < 1%

67 podest.ipu.hr
Internet

9 words — < 1%

68 www.beograd.rs

9 words — < 1%

69 www.diva-portal.org

Internet

9 words — < 1%

70 www.nasljedje.org

Internet

9 words — < 1%

71 www.safaric-safaric.si

Internet

9 words — < 1%

72 Ignatije Midić. "Towards a different mode of life",
Sabornost, 2017

Crossref

8 words — < 1%

73 filum.kg.ac.rs

Internet

8 words — < 1%

74 qdoc.tips

Internet

8 words — < 1%

75 www.arte.rs

Internet

8 words — < 1%

76 www.sao.org.rs

Internet

8 words — < 1%

77 www.zindokcentar.org

Internet

8 words — < 1%

78 Jelena Vicentijevic. "The attitude of the local
population towards museums as tourist
attractions on the example of the city of Belgrade", Zbornik
radova - Geografski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2015

Crossref

7 words — < 1%

79	Self-Management in Yugoslavia and the Developing World, 1982. Crossref	7 words — < 1%
----	--	----------------

80	"Theatre in the Context of the Yugoslav Wars", Springer Science and Business Media LLC, 2018 Crossref	6 words — < 1%
----	---	----------------

81	Adriana Sabo. "Pedagogical work of Vesna Mikić", New Sound, 2020 Crossref	6 words — < 1%
----	---	----------------

82	Marija Zurnić. "Corruption and Democratic Transition in Eastern Europe", Springer Science and Business Media LLC, 2019 Crossref	6 words — < 1%
----	---	----------------

83	library.oapen.org Internet	6 words — < 1%
----	--	----------------

EXCLUDE QUOTES ON
EXCLUDE BIBLIOGRAPHY ON

EXCLUDE MATCHES OFF