

Пише > Радивоје Динуловић

# “Велики пројекат”: Ка систему образовања сценских техничара у Србији

*“Маџија Театра, одувек недокучива и нейролазна, видљиво би била мања да се у његовоме крилу и унутра не налазе толики људи и толике њихове силе да дизајнирају, да сцену замисле и изведу, да њимце обуку и да им сашију, да зајмишу музику или да је склопе, да осветле или озвуче, да сликају или вајају за сцену, да рукама и радом изведу, да праве куће као позоришта или да било који простор учине сценом. И када на позоришним плакатама освану ‘масним словима’ имена звезда, заслужених, наравно, има толико грубих који су звезду дигли”.<sup>1)</sup>*

Ранко Радивић

## КАКО ЈЕ ПОЧЕЛО?

У Атеље 212 дошао сам 13. фебруара 1985. Техничкој дирекцији “била је потребна помоћ, а мени је био потребан посао”<sup>2)</sup>. Тако је почело моје професионално бављење позориштем. Приватно – у позоришту сам рођен (у Београдском драмском) и одрастао (на Црвеном крсту и у Бањалуци, у Народном позоришту Босанске крајине). Мене је мајка, глумица, одувек одвраћала од позоришта као професије. Отац, редитељ, поникао из породице путујућих глумаца, ћутао је (као и обично) и не знам ни данас шта је мислио и желео. Знам да ми је, седамдесетих, пред крај мојих студија, тада радећи у београдском Народном позоришту, најпре обећао да ће ме послати да асистира-

1) Ранко Радивић, Велики духовни и стваралачки свет унутар света театра, у: *Први Бијенале сценској дизајна* (ур. Светлана Исаковић), *Yustat* и Музеј примењене уметности, Београд, 1997, стр. 6.

2) Радивоје Динуловић, *О кући и људима*, у: *Премлади за њедесетте* (ур. С. Цветковић, Г. Гонцић, Ј. Новаков и Ј. Мијовић), Атеље 212, Београд, 2006.

рам Миомиру Денићу, тада нашем најугледнијем сценографу, али не знам зашто је од тога одустао. Углавном, важна је чињеница да сам ја позориште познавао из гледалишта, бифеа и глумачких гардероба, а не са позорнице. Често сам се враћао на то, покушавајући да схватим зашто ми је било тако лако и природно да, као архитекта, без икаквог знања о позоришној техници и технологији, па ни о архитектури позоришта, почнем да водим реализацију сценске опреме у Атељеу. Мислим да је један од важних разлога то што сам у радионицама, и на позорници, затекао одличне мајсторе које је, углавном, још Бојан Ступица довео из разних позоришта и са других места на којима је радио. Затекао сам и Тодора Лалицког, човека који о позоришту зна све, а који је, одмах, добровољно, постао мој учитељ и ментор, а потом и близак пријатељ. Други разлог је нека врста заштићености од стране глумаца блиских по годинама (и по личним односима) мојим родитељима, који су у мене имали поверење и третирали ме као “позоришно (дакле, своје) дете”. Такође, чињеница да сам завршио озбиљан факултет на ком су ми предавали професори великог угледа, знања и интегритета, упркос мојим скромним студентским резултатима, створила је код мене извесно осећање професионалне сигурности. Најзад, али и најважније, Муци Драшкић, који је непосредно пре мог доласка постао управник Атељеа, подржавао ме је безрезервно, а желео је промене у свему, па и у организацији позоришне технике, не само у свом позоришту. Сматрао је да је то мој задатак, и ја га се држим до дана данашњег, иако сам из Атељеа отишао пре равно четврт века.

### **ШТА ЈЕ ТО ТРЕБАЛО ПРОМЕНИТИ, А НИЈЕ ПРОМЕЊЕНО, И ЗАШТО?**

У техничком сектору Атељеа, те, 1985. године, био је само један академски образован човек – магистар уметности, академски сликар, на радном месту “Сликар – извођач”. Техничке службе водиле су колеге са средњошколским образовањем. Мајстор светла био је

по образовању столар. Мајстор позорнице имао је завршену осмогодишњу школу, а шеф реквизите, бојим се, ни то. Они су веома добро радили свој посао, искључиво зато што су били посвећени *позоришни људи*, са огромним искуством (стицано, што је веома важно, и на Битефу) и аутентичном потребом да допринесу вредности позоришта и позоришне представе. Могло би се рећи да су и они, како ми је Тоша Лалицки једном за себе рекао – “радили на љубав”. У радионицама су били квалификовани мајстори, првокласне занатлије, али већ на заласку радног века, а добру замену за њих, у начелу, није било могуће наћи. Начин организације техничког сектора и појединих служби мењао се и прилагођавао променама у Атељеу – од рада у Борби до свих фаза развоја позоришта у новој згради – спонтано, без плана и стратегије. Истине за вољу, није било нимало лако правити развојне планове, ако није било (или није могло бити) људи да те планове реализују. А није их могло бити јер смо се налазили у зачараном кругу: сценски техничари били су неквалификовани, и зато су били лоше плаћени и, у начелу, недовољно поштовани од стране оних који су били квалификовани (глумаца и редитеља, па и сценографа – не свих, наравно – из саме куће, а и оних који су у њој гостовали). То што нису били поштовани и цењени окретало их је бифеу и “тезгама” (што је за мајсторе сматрано непримереним и сумњивим, а за глумце, на пример, потпуно уобичајеним, па, у извесном смислу, и пожељним). Због тога су техничари, наравно, били још мање цењени, а зато су они бивали све мање мотивисани, и тако даље, у круг. Поражавајућа је чињеница да је данас ситуација иста, што, у контексту напретка свега што је у вези с позориштем (а ту, пре свега, мислим на развој техничких и технолошких система) значи – још много гора: “... запуштене радионице, сликарнице, чији подови личе на калдрму, изгореле машине, нестали занати, уништене занатске школе, укинута традиција и континуитет, рад без ауторитета, мрзовоља и летар-

гија”<sup>3)</sup>. Свестан сам да уопштавам и да постоје бројни примери који говоре супротно, али, ово је лични доживљај заснован на непосредном увиду у рад готово свих позоришта у Србији, па и у региону<sup>4)</sup>. Ми смо, у Атељеу, покушали да променимо нешто – Тоша Лалицки, Јурај Фабри и ја – крајем осамдесетих, радећи на предлогу организације техничких сектора различитих типова професионалних позоришта<sup>5)</sup>. Нешто касније, нас петнаестак на почетку, оснивањем Јустата (*Yustat* – Југословенско друштво за уметност и технологију позоришта), 1991. и Студија 212, након реконструкције зграде, 1992. То је било у великој мери успешно, али деведесете су нас расуле на све стране – од Француске до Боцване и Новог Зеланда – испоставило се, као и увек, да у нашој средини и нашој култури све зависи од људи, а не од система, јер у систем, управу и власт овде нико не верује. Зашто – и, да ли би некада могли да поверују – нису теме овог текста.

### ШТА СМО, ИПАК, УРАДИЛИ?

Студио 212 успостављен је као заједница људи различитих професија – сценографа и костимографа, архитеката, дизајнера, фотографа, сликара и вајара, глумаца, редитеља и драматурга, писаца и преводилаца – од којих су неки били чланови, а неки сарадници (стални или повремени) Атељеа. Ту су, кроз озбиљне дискусије, разматрани предлози свега што се тицало

3) Тодор Лалицки, *Примењена сценска уметност и занатско умеће*, у: *Први Бијенале сценског дизајна*, стр. 28.

4) У пројекту *ScenTec (ScenTec – Development & Implementation of Courses for Theatre Technicians & Stage Managers)*, који је реализован у оквиру програма Европске комисије *Tempus* од 2012. до 2015. учествовали су универзитети и професионална позоришта из Новог Сада, Београда, Бањалучке, Тузле и Ужица, уз учешће партнерских универзитета у Кардифу, Стокхолму и Бриселу и Софији. Пројекат је показао готово идентично, неодрживо лоше, стање техничких сектора професионалних позоришта у региону (<http://www.scentec.uns.ac.rs/partners/>, приступљено 12. априла 2020).

5) На основу тих предлога, направљена је нова систематизација радних места у Атељеу 212, око 1990. године.



Наставници и студенти сценског дизајна на надстропљу Центра Сава, 2004, фото: Филип Зарић

просторних или ликовних аспеката позоришта: од сценографских и костимографских решења, преко дизајна плаката и програма, инсталација и других апликација на (и у) фасаде позоришта, до различитих просторних интервенција. У Студију је (по угледу на Студио Народног позоришта) пројектована извођачка документација (технички и радионички планови и детаљи) за сваку нову представу, укључујући у то и прву примену 3D моделовања у нашим позориштима<sup>6)</sup>. Желели смо, такође, да и све представе Атељеа, најпре оне на репертоару, а потом и све раније, технички документујемо. Планирани дигитални каталози елемената декора, реквизите и костима нису никада реализовани, иако су посебне базе података за ту намену конципи-

6) За сценографију Дарка Недељковића у представи *Иза кулиса*, Мајкла Фрејна, у режији Алисе Стојановић, 1992, рачунарски модел су израдили архитекте Јасмина Телић и Срђан Јовановић Weiss.

ране и наручене. Студио је био основан и како би пружио услуге другима.

Моје најдубље уверење било је и остало: никада у позоришту није проблем превелики број људи (посебно у техници), него њихов недовољни ангажман. Сматрао сам, а сматрам и данас, да организован и компетентан технички сектор професионалног позоришта може да понуди, као део институције, низ услуга другима – производњским кућама, агенцијама за оглашавање, филмским и телевизијским екипама, најзад – општем тржишту. То значи да, на пример, столарска радионица, званично и регуларно, унутар куће, може да послује са другим корисницима, када није оптерећена радом на представи, на добробит сваког од учесника у том подухвату, али и сваког другог у кући, као и позоришта у целини. Ово уверење није ни утопијско, а ни имагинативно, већ је изграђено искључиво на основу личног искуства<sup>7)</sup>. Зато су у Атељеу објекти на платоу Летње сцене (никада довршени) били намењени “кооперативним делатностима” – различитим врстама јавних садржаја који припадају позоришту, а служе најширој јавности.

На жалост, последње деценије су обележене политиком финансирања професионалних позоришта која почива на потпуно супротном концепту: што мање људи (а, посебно, у техници) – то боље. Конкретно, то значи да се укидају радна места, једно по једно, како

7) Током осамдесетих година прошлог века, на тај начин је почело да функционише *Одељење за сарадњу са привредом* Архитектонског факултета у Београду. На сличан начин су организовани београдски Грађевински и Електротехнички факултет, као и Факултет техничких наука у Новом Саду (помињем само куће са којима сам лично сарађивао). По угледу на њих, у Атељеу 212 смо развили идеју о “кооперативним делатностима”. Тако је, 1989, у време извођења радова на реконструкцији зграде, велики тим Атељеа реализовао изузетно комплексну, тада технолошки иновативну, вишемедијску инсталацију у музејском простору Спомен комплекса *Сремски фронт* код Шида (аутори су били вајар Јован Солдаговић, писац и редитељ Вера Црвенчанин и композитор Вук Куленовић). У реализацији су учествовали, и били достојно плаћени, чланови свих сектора позоришта, а за позориште је од зараде на пројекту купљен камион.

ко оде из позоришта, и, начелно, увек на штету техничког сектора. Никада нисам разумео ову логику и изричито јој се противим. Да буде сасвим јасно, то не значи да сматрам да Народно позориште у Београду заиста треба да има, на пример, девет стотина, а Српско народно позориште у Новом Саду седам стотина запослених људи. Наравно да је потребно озбиљно, пажљиво и поштено сагледати објективне потребе сваке позоришне куће (и других институција културе), али то мора бити део стратегије, заснованог планског приступа, најзад, део културне политике.

Ипак, најважнији помаци учињени су најпре у Јустату, оснивањем и деловањем Бијенала сценског дизајна и активним укључивањем у све радне комисије Оистата (*Oistat* – међународна организација за сценографију, позоришну архитектуру и технологију), а затим, што сматрам и најзначајнијим доприносом Јустата у контексту теме овог текста – иницијативом за оснивањем и учешћем у реализацији, најпре магистарских (2001), а потом и докторских (2006) уметничких студија сценског дизајна на Универзитету уметности у Београду, “што је био први и једини партнерски програм невладине организације и универзитета”<sup>8)</sup>. У пројекту је наведен основни задатак овог последипломског програма: “да формира генерацију будућих наставника на чијем ће деловању моћи да почивају образовни програми у овој области”<sup>9)</sup>. Заиста, у државни регистар уведена су академски називи “Магистар уметности – сценски дизајн” и “Доктор уметности – сценски дизајн”, те је десет доктора сценског дизајна са Универзитета уметности данас у звањима наставника на универзитетима у Београду, Бањалуци, Загребу и Новом Саду, где је управо захваљујући њима било могуће покрену-

8) Милена Драгићевић Шешић, *Уместо увода*, у: *Радна биографија: сценски простори Радовоја Динуловића* (ур. М. Давид и Т. Додић Динуловић), ФТН, Нови Сад и Клио, Београд, 2010, стр. 7.

9) Р. Динуловић, М. Мијић и Г. Зарић, *План и програм уметничких магистарских студија сценског дизајна*, Универзитет уметности, Београд, 2000, стр. 1.

ти студијске програме сценске архитектуре, технике и дизајна, на свим нивоима, од основних до докторских студија. Под менторством првог доктора сценског дизајна из Београда, одбранио је докторски уметнички пројекат први доктор сценског дизајна у Новом Саду<sup>10</sup>). Тиме је, мислим, задатак ових студија испуњен.

Акредитацијом студијских програма на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду (ФТН), у званични регистар уведено је звање “дипломирани инжењер сценске архитектуре, технике и дизајна” (2013), које је до сада стекао тридесет један студент. У документацији за акредитацију, као циљ овог програма, наведено је “постизање професионалних компетенција и академских вештина из области сценске архитектуре, технике и дизајна што, поред стручног знања, укључује и развој креативних способности и способности критичког мишљења, развијање склоности за тимски рад и овладавање специфичним практичним вештинама потребним за организацију и обликовање сценског простора, реализацију сценског простора и техничку продукцију и промоцију сценских догађаја”<sup>11</sup>). То значи да данас постоје формално и суштински квалификовани млади стручњаци, потпуно спремни да преузму различите улоге у вођењу техничких служби и сектора у позориштима и институцијама културе, као и у техничкој продукцији догађаја и манифестација. У новом циклусу акредитације, уведено је и звање “мастер инжењер сценске архитектуре и технике” (2019), што је предуслов за покретање иницијативе да се, на нивоу државе, уведу стручни испити, а у Инжењерској комори оснује одговарајућа секција. Могло би се рећи да је и други, велики корак савладан, а утицаје је могуће јасно препознати у квалитету техничке продукције

10) Др ум. Даниела Димитровска одбранила је, под менторством др ум. Татјане Дадић Динуловић и др Живка Поповића, 2019. докторски уметнички пројекат, а 2020. изабрана је у звање доцента за ужу уметничку област Сценски дизајн.

11) <http://ftn.uns.ac.rs/n1969058501/scenska-arhitektura--tehnika-i-dizajn>, приступљено 12. априла 2020.



Радионица за Студентску поставку Србије на PQ2015, ScenLab, 2015.  
фото: Немања Кнежевић

бројних манифестација, не само у области сценских уметности, као и у раду алтернативних и неформалних група и пројеката у којима учествују свршени студенти сценске архитектуре, технике и дизајна.

Нажалост, међутим, на начин и квалитет техничке продукције у професионалним позориштима у Србији никакав утицај још увек није извршен, односно, никакве значајне промене још увек није могуће уочити.

### **ШТА, ДАКЛЕ, ДА СЕ РАДИ, ОДНОСНО: ШТА ЈЕ ТО “ВЕЛИКИ ПРОЈЕКАТ”?**

Ако је био у праву Ранко Радовић када је рекао да је време обнове приближно једнако двоструком времену разарања, онда је наша данашња ситуација у позоришту и позоришној продукцији (а, пре свега, техничкој) аналогна оној с краја девете деценије ХХ века. И, делује да је заиста тако. У неким областима постигли смо напредак (у академском образовању, као и у техничко-технолошкој обнови и опремању сцен-

ских објеката и простора), а у неким смо се вратили још даље унатраг (у условима рада, вредновању рада и мотивацији за рад) – у целини, тамо смо где смо били у времену о ком сам писао на почетку овог текста. И поново се поставља питање – како успоставити систем – сврсисходан, ефикасан и праведан – у односу на позоришну технику и рад професионалних позоришта уопште? Потребу за одговором на ово питање осећам као лични дуг и обавезу, према себи и својим колегама, али, још и много више, према нашим студентима које уверавамо у суштински значај знања, поштења и истрајности, вере у себе, у свој унутрашњи свет, али и у свет у коме живимо, колико год да нам се ти светови допадају или не. Друге немамо, и зато ове које имамо морамо да мењамо, у складу са својим уверењима. Свима нама је, дакле, потребан “Велики пројекат”.

Прелиминарно, “Велики пројекат” чине четири области и двадесет пет тачака деловања. Важно је да напоменем да те области овде нису наведене ни по хијерархији, а ни по хронологији реализације – сасвим супротно, оне се преклапају, теку упоредо и у непрекидном су међусобном дејству. То су:

**ИСТРАЖИВАЊЕ И ВРЕДНОВАЊЕ СТАЊА**, као прва целина, обухвата утврђивање и критичку анализу структуре и стања техничких сектора у професионалним позориштима у Србији, у контексту рада позоришта у целини, анализу добрих пракси у другим, референтним срединама, као и применљивости тих пракси у нашим условима. То, конкретно, значи да би за сваку студију случаја били прикупљени, приказани и проучени подаци о позоришту (о броју и величини сценско-гледалишних простора; техничко-технолошкој опремљености; годишњој продукцији представа; броју и структури запослених по секторима; броју гледалаца и структури публице итд.), и, посебно, о техничком сектору (систематизацији радних места; попуњености радних места; формалним квалификацијама запослених; суштинским компетенцијама запослених; нивоу радног ангажовања; висини новчаних примања итд.),

а затим упоредно вредновани у односу на истражене референтне примере.

**УСТАНОВЉАВАЊЕ ПРИНЦИПА, ПРОЦЕДУРА, СИСТЕМА И ОРГАНИЗАЦИЈЕ РАДА У ТЕХНИЧКОЈ ПРОДУКЦИЈИ** чини другу целину пројекта, а то подразумева, најпре, утврђивање типологије позоришта као просторних и продукцијских кућа, на основу резултата истраживања, а затим и типологије систематизација радних места у техничким секторима тих кућа, укључујући у то и јасно дефинисан потребан ниво формалних квалификација и суштинских компетенција<sup>12</sup>). Следи установљење система стицања формалних квалификација за оне сценске техничаре који су, својим радним искуством стекли компетенције за рад. То подразумева и израду предлога начина учења уз рад и учења на даљину, као и перманентног образовања и усавршавања. Овај део пројекта обухвата и утврђивање и предлог принципа, процедура и фаза техничке продукције у позоришту. Завршне тачке се односе на идентификацију занимања за која не постоје студијски програми, као и образовних институција заинтересованих и компетентних да такве програме акредитују и покрену.

**ПРИМЕНА УСТАНОВЉЕНИХ ПРИНЦИПА, ПРОЦЕДУРА, СИСТЕМА И ОРГАНИЗАЦИЈЕ РАДА У ТЕХНИЧКОЈ ПРОДУКЦИЈИ** представља трећи, у стручном смислу и завршни део пројекта, који подразумева низ формалних процедура усмерених ка успостављању обавезујућих стручних и правних оквира у којима је могуће регулисати техничку продукцију у позоришту (касније, и у сценској продукцији уопште) на начин на који је то учињено у другим, сродним професијама. То значи да техничка документација за реализацију позоришне представе мора бити званичан документ, који израђују овлашћени пројектанати, а који морају усвојити и верификовати и уметнички тим представе и управа позоришта (односно, продукцијске куће). Ово подразумева увођење

12) Номенклатура радних места, формалне квалификације и суштинске компетенције већ су дефинисане у оквиру пројекта СценТек.



Студентска поставка Србије на RQ2019, фото: Немања Кнежевић

стручних испита, оснивање секције у Инжењерској комори и стицање лиценци за пројектовање и реализацију – аналогно свим другим техничким и инжењерским дисциплинама. Наравно, да би то било могуће, неопходно је обезбедити учешће у изради свих докумената (закона, подзаконских аката, прописа, норматива и стандарда). Јасно је да то подразумева неопходност широке подршке овом пројекту, а томе је посвећен четврти сегмент рада.

### ИЗГРАДЊА ПАРТНЕРСТВА И ПОДРШКЕ ПРОЈЕКТУ

представља кључни предуслов за успех читавог подухвата. Без успостављања широке међусекторске платформе, без обезбеђивања сталне видљивости пројекта у стручној и општој јавности, без подршке тих јавности, најзад, без подршке и помоћи доносилаца политичких<sup>13)</sup> одлука на свим нивоима, од Републике до локалних самоуправа, ми бисмо се и даље бавили самима собом, као и толико пута до сада, у мом искуству – од средине осамдесетих година, до данас.

Рад на “Великом пројекту” већ је увелико започет. У Центру за сценски дизајн, архитектуру и технологију ФТН-а (СЦен – Оистат центар за Србију) реализована су, уз међународни пројекат СценТек, и два национална пројекта технолошког развоја – један посвећен позориштима<sup>14)</sup>, а други домовима културе<sup>15)</sup> у Србији. Као непосредан резултат пројекта СценТек, креирано је и шест курсева, на два нивоа – почетни и напредни,

13) Овде под појмом “политика” подразумевам “паметно вођење јавних послова”.

14) Научни пројекат технолошког развоја *Техничко-технолошко сјање и поштенцијали сценских објеката у Републици Србији* реализован је од 2008. до 2011, а резултати су објављени у публикацији *Архитектура сценских објеката у Републици Србији* (ур. Р. Динуловић, Д. Константиновић и М. Зековић), ФТН, Нови Сад, 2011. ([http://www.scen.uns.ac.rs/?page\\_id=23231](http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=23231))

15) Научни пројекат технолошког развоја *Техничко-технолошко сјање и поштенцијали објеката домова културе у Републици Србији* реализован је од 2011. до 2019, а резултати су објављени у публикацији *Архитектура сценских објеката у Републици Србији* (ур. Р. Динуловић, Д. Константиновић и М. Зековић), ФТН, Нови Сад, 2014. ([http://www.scen.uns.ac.rs/?page\\_id=23231](http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=23231))

а за техничаре светла, звука и позорнице. Ови курсеви су акредитовани на ФТН-у, носе одређен број ЕСП бодова, и могу бити препознати као део различитих студијских програма. Сарадња са Српским народним позориштем и Народним позориштем Ужице, која је и раније постојала, развијена је кроз СценТек и тече и даље. Центар СЦен има потписане споразуме о сарадњи са бројним позориштима, институцијама културе и манифестацијама, и, у оквиру тих споразума, заиста се одвија сарадња – кроз учешће студената у техничкој продукцији сценских простора, догађаја и манифестација, али и кроз учешће свих нас (студената, сарадника и наставника) у изради различитих студија, пројеката и предлога за просторно и техничко унапређење услова у којима раде. Пројекат реконструкције зграде суботичког Народног позоришта – Narodnog kazališta – Népszínház, на ком радимо већ више од двадесет година, подразумева и студију реконструкције техничког сектора тог позоришта.

Ипак, као дан у ком је почео конкретан рад на пројекту, доживљавам 30. јануар 2020, када је, веома свечано и пред медијима, потписан споразум о сарадњи између Народног позоришта Шабац и ФТН-а. То је први споразум у ком су експлицитно наведене неке од ставки “Великог пројекта”. И тада је назив пројекта први пут јавно изговорен. Већ сада знамо да ће, поред Шапца, прве студије случаја бити посвећене Народног позоришту Ужице и београдском Атељеу 212, а надамо се, одмах потом, и Српском народном позоришту, Битеф театру и Београдском драмском позоришту. Дакле треба “радити, радити”, што би рекла Огњенка Милићевић.

И, наравно, нико није лако мислен – ни десет година нам, вероватно, неће бити довољно.