

Miloš Lazin

# Moći i nemoći savremenih evropskih sustava pozorišne produkcije

**S**talna, od organa vlasti dotirana, repertoarska pozorišta su još uvek preovlađujući proizvodni sustav scenskog stvaralaštva u Evropi iako ga dovode u pitanje smanjenje dotacija i evolucija kulturne i društvene funkcije pozorišne umetnosti. Uzimajući u obzir danas dominantni društveni sistem, finansijski kapitalizam, mnogi smatraju pomenuti sustav jednim garantom dalje pozorišne aktivnosti i opstanka teatarskih profesija.

## Uspostavljanje sustava

Sustav je relativno skoro izum. Sistemski počinje da se zavodi 1919. godine, najpre u dve do tada zaraćene sile, Nemačkoj i Sovjetskom Savezu (koji se u tom trenutku nije još tako zvao<sup>1</sup>), potom, postupno, na celom evropskom kontinentu<sup>2</sup>. Nakon Ijudske, političke i državničke katastrofe Prvog svetskog rata vlasti su prinudene da dokazuju sopstvenu legitimnost i da u to ime grade novi, mirnodopski društveni poredak. Pošto u tom trenutku druge predstavljačke forme koja bi bila u mogućnosti da se obrati masama nije bilo (filmska umetnost i njena industrija su u povoju, drugi mediji masovne kulture još nisu izumljeni), vlasti u teatarskoj akciji vide mogućnost *homogenizacije nacije* sistemskom *kulturnom politikom* te državnu teritoriju pokrivaju mrežom dotiranih pozorišnih institucija

Koncept se inspiriše nekolikim kulturnim tradicijama i oslanja na njihove modele: pedagoškom funkcijom koju je teatru namenjivao *prosvjetiteljski pokret* s kraja XVIII i s početka XIX veka, nešto kasnijom *romantičarskom vizionozorom*.

Pošto u tom trenutku druge predstavljačke forme koja bi bila u mogućnosti da se obrati masama nije bilo (filmska umetnost i njena industrija su u povoju, drugi mediji masovne kulture još nisu izumljeni), vlasti u teatarskoj akciji vide mogućnost *homogenizacije nacije* sistemskom *kulturnom politikom* te državnu teritoriju pokrivaju mrežom dotiranih pozorišnih institucija

jom umetnosti za narod i narodne umetnosti, a na organizacionom planu politika stalnih državnih pozorišta za model uzima još skorašniju praksu *sindikalnih radničkih udruga* za negovanje pozorišne umetnosti i kulturno uzdizanje masa, posebno njenog siromašnjeg i manje obrazovanog dela, pokrenutu na podstrek socijaldemokratski orientisanih pokreta, u Nemačkoj od 1890 (*Volksbühne*), u Velikoj Britaniji tokom prve decenije XX veka (*Repertory Theatres Movement*), paralelno, a sporadično i u Francuskoj (Maurice Pottecher, Firmin Gémier, pokušaji Louis Lumeta, Henra Dargela i Henria Beaulieua uspostavljanja profesionalne pozorišne aktivnosti u radničkim kvartovima Pariza<sup>3</sup>). Ali nove posleratne vlasti u realizaciji političke i kulturne akcije tolikih razmara i umetničkih ambicija, koja je podrazumevala i podršku velikog broja umetnika, su bile prinudene da se oslene i na duh tada aktuelne *moderne* i njen projekt izlečenja društva *utopijom*. Pozorišna institucija se tako ustrojava na prostoru kontinenta kao *umetničko sredstvo izgradnje nacionalnih svezonazora*.

## Karakter sustava

Okosnicu te državotvorne prosvjetiteljske akcije scenskom igrom čini *repertoar*. Znači, pozorišna institucija kao produkciona jedinica je zamisljena prevashodno kao poligon za uprizorenje dela dramske književnosti. Dogma da je literatura polazište, čak i smisao scenske igre, u evropskoj kulturi je mnogo starija, gradi se od XV, a postaje dominantnom, najpre u Francuskoj, od XVII veka<sup>4</sup>, ali ju je žanrovska raznoliko i u osnovi neliterarno scensko stvaralaštvo XVIII i XIX demantovalo. Od dvadesetih godina prošlog veka međutim, kulturne politike organa vlasti osovljuju pozorišnu delatnost na toj dogmi<sup>5</sup>. Stoga, kako raste umetnički i društveni prestiž javnih dotiranih pozorišta tako polako zamiru izrazito scenski žanrovi, zasnovani na igri i vizuelnim efektima, a ne na tekstu, koji su, na primer, dominirali bečkim, berlinskim, londonskim ili pariskim scenama od početka XIX pa do početka XX veka: brojne muzičko-scenske forme kao što su melodrama (kako ju je kanonizirao René-Charles Guilbert de Pixérécourt, 1773-1844), *musical dreamplay*, *musical entertainment*, *extravaganza* (James Robinson Planché, 1795-1880), te isključivo vizuelni spektakli, pantomima, "optički teatar" Louisa Daguerrea (1787-1851), "panorama" Roberta Barkera (1739-1806), Roberta Fultona (1765-1815), Johanna Adama Breysiga (1766-1831), Johna Vanderlyna (1776-1852)... I ono što danas nazivamo "modern ples", čiji počeci inspirišu teatarske stvaraće već krajem XIX veka (Lois Fuller - 1862-1928, Isadora Duncan - 1877. ili 1878-1927)<sup>6</sup>, javna dotirana pozorišta svojom umetničkom i ekonomskom dominacijom tokom dobrog dela XX guraju na marginu, odnosno prinuđuju na laboratorijska istraživanja (njujorška Denishawn škola plesa i srodnih umetnosti Ruth St. Denis-eve i Teda Shawna, 1915-1931), i njihove rezultate će zvanični teatarski estabilišment početi da prihvata i priznaje tek od sedamdesetih godina XX veka.

Uz to, javna dotirana pozorišta od svog sistemskog zavodenja ne samo da marginalizuju privatnu incijativu kojoj je pozorišna delatnost bila dobrim delom prepustena tokom celog XIX veka, posebno u Zapadnoj i Centralnoj Evropi, već svojim normama, predstavljenim kao *umetničkim*, šire uverenje da su vrednosti koje su do tada afirmisala privatna pozorišta bile prevashodno *zabavljачke*<sup>7</sup>. Tako

tokom XX veka privatna pozorišta ne samo da na evropskom kontinentu gube na ugledu i značaju već doslovno nestaju, zadržavajući se u većem broju u dve svoje preostale oaze, Londonu i Parizu.

Ali sustav javnih od države dotiranih pozorišta nije u Evropi tokom proteklog veka proizvodnji jednoobrazan. Mogli bi odrediti dve geografski odvojene proizvodnje sheme: proizvodnju shemu *javnih službi*, opšteraširenu u Nemačkoj, Austriji, Švajcarskoj i svim evropskim zemljama istočnije, uključujući i one jugoslovenskog kulturnog prostora, sa stalnim ansamblim obaveznim da proizvede određen broj predstava godišnje i prikazuje svake večeri drugi naslov svog repertoara; u zemljama jugozapadne Europe pak, Velika Britanija, Francuska, Španija, Portugal

Dogma da je literatura polazište, čak i smisao scenske igre, u evropskoj kulturi je mnogo starija, gradi se od XV, a postaje dominantnom, najpre u Francuskoj, od XVII veka<sup>4</sup>, ali ju je žanrovska raznoliko i u osnovi neliterarno scensko stvaralaštvo XVIII i XIX demantovalo

i Italija, stalna dotirana pozorišta, uvedena znatno kasnije, u većini slučajeva nakon Drugog svetskog rata, se prepuštaju jednom umetniku, te možemo govoriti o proizvodnji shemi *javnih ustanova individualne inicijative*, bez stalnog glumačkog ansambla i bez određenog broja predstava na repertoaru<sup>8</sup>, jer se trupa okuplja ad hoc isključivom voljom direktora, najčešće reditelja te raspusta nakon izigrane predstave, koja se predhodno izvodila iz večeri u veće zaredom<sup>9</sup>.

Ali u obe proizvodnje sheme javna dotirana pozorišta sve do pred kraj XX veka determinišu i u ideji u praksi proces stvaranja pozorišnih predstava i za to potrebne funkcije, kao i okvir pozorišnog događaja u kojem se ova ostvaruje<sup>10</sup>: svemu prethodi izbor dramskog dela čija analiza vodi ka njegovu uprizorenju. Dominantna funkcija u tom procesu postaje – režija. Mogli bismo reći da je funkcija izum javnih dotiranih pozorišta.

## Funkcionisanje sustava

Istina, termin *režija* se prema sadašnjim saznanjima uvođi još krajem XVIII veka u Francuskoj (*mise en scène*)<sup>11</sup>, pod različitim oblicima i imenima praksa je nesumnjivo postojala otkad Evropa zna za profesionalna, i amaterska, institucionalizovana scenska prikazanja<sup>12</sup>, ali su i profesija i njena nosilac postali dominantne figure scenskih umetnosti tek u XX veku, profilisane statusom koji su im dodelila dotirana pozorišta. Zadatak njime omeđene režije bi se jednostavno mogao opisati kao uprizorenje književnog dela i njegova smisla. Tako, funkcija i profesija po ovom konceptu simbolizuju dihotomiju scenske umetnosti na koju je osuduje pomenuti produkcioni sustav, odnosno nesamostalnost, zavisnost scenske umetnosti od jedne druge – *dramskog pisma*.

Savremena teatralogija i istorija pozorišta naravno beleže da je “izum” moderne režije<sup>13</sup> prethodio ustrojavanju javnih dotiranih pozorišta i situiraju ga u poslednju četvrtinu XIX veka; neki istoričari ga pripisuju meinengenskoj trupi vojvode Georga II (*Herzoglich-Meiningensche Hoftheater*, 1866-1891), neki londonskim glumcima-rediteljima Johnu Philipu Kembleu (1757-1823), Williamu Charlesu Macreadyu (1793-1873) i Charlesu Keanu (1811-1868)<sup>14</sup>, a dobar broj francuskih naravno André Antoineu<sup>15</sup>. Ali gotovo su svi prinuđeni da priznaju da ti *pioniri* “moderne režije” ostaju do svoje kooptacije u državna repertoarska pozorišta na margini pozorišne sfere, upravljači krhkim i kratkotrajnim proizvodnim strukturama koje privlače samo manjinsku elitu<sup>16</sup>, iako sanjaju o teatu za široke narodne mase i o rukovodećim mestima u tadašnjim vodećim nacionalnim teatarskim institucijama<sup>17</sup>.

Opšteprihváćene kulturne politike nakon Prvog svetskog rata, koje koriste pozorište za ostvarenje nacionalne kohezije umetnošću, pretvaraju reditelja u *umetničkog funkcionera*. U tu svrhu mu dodeljuju na raspolaganje ansambl formiran ne na osnovi umetničkih srodnosti već shodno potrebi repertoara. Ovo okretanje državnih vlasti do tada marginalnoj skupini pozorišnog miljea se može objasniti utopijskom vizijom društvene uloge pozorišta koju su njeni pripadnici propagirali i njihovoj vezanosti za dramski tekst, konkretno pisaca “moderne drame” (Ibsen, Čehov, Strindberg, Maeterlinck...), s izuzetkom u izvesnoj meri Edwarda Gordona Craiga.

“Moderna drama” će međutim predstavljati samo deo obavezognog repertoara javnih dotiranih pozorišta prošlog veka. Dominira u njima “klasika”, shodno doktrini sproveđene kulturne politike da, s jedne strane, obrazuje mase u cilju izgradnje stabilne i većinske “srednje klase”, s druge, da osloni željeni svetonazor u formiraju na već istorijom i tradicijom navodno dokazanim kulturnim i umetničkim vrednostima. Stoga se i “moderna drama” u javnim dotiranim pozorištima tretira na izvestan način kao *klasična forma*.

Opšteprihváćene kulturne politike nakon Prvog svetskog rata, koje koriste pozorište za ostvarenje nacionalne kohezije umetnošću, pretvaraju reditelja u *umetničkog funkcionera*

Amblem ovakvog repertoara i rediteljskog pristupa je sigurno Jean Vilar, kako režijama ostvarenim u okviru Avinjonskog festivala koji vodi od 1947. do 1971, tako i u pariskom Théâtre National Populaire (TNP) kojim upravlja od 1951. do 1963<sup>18</sup>. Sličan uzorni model u istom periodu u Jugoslaviji je nesumnjivo Jugoslovensko dramsko pozorište (JDP), koje će u prvoj deceniji svoga rada (1948-58) u repertoaru uvrstiti samo jednu savremenu “domaću” dramu, Marinkovićevu *Gloriju*<sup>19</sup>. Savremena drama je odsutna i iz repertoara Vilarovih institucija. Međunarodni izlog ovakvog koncepta bio je nesumnjivo pariški festival Le Théâtre des Nations (1956-1968)<sup>20</sup>.

Javna repertoarska dotirana pozorišta u svom “zlatnom periodu”, prve dve decenije nakon Drugog svetskog rata, afirmišu svojevrsni aristotelizam, pozorište mimetičkog odnosa prema stvarnosti, uprkos mnogim izuzecima koje ćemo ubrzo pomenuti. U tu svrhu se kanonizuje i proces nastanka pozorišne predstave i u to ime izdaju brojni priručnici, koji bez obzira na različite teatarske tradicije u kojima su i za koje su pisani propisuju sličan proces: od “čitačih”, “analitičkih” proba, preko mizansenskih, do završnih i generalnih<sup>21</sup>, pozivajući se, gotovo svi, manje više iz nepoznavanja, na Stanislavskog i praksu Moskovskog Hudožestvenog teatra<sup>22</sup>.

Ssimptomatično je da su najveći otpor ovom podčinjavanju scenske umetnosti tekstu, znači nedovršenoj formi jer je

tek pretekst svog budućeg scenskog života, pružali u javnim dotiranim pozorištima oni koji su u njima bili odgovorni za uprizorenje tog teksta – reditelji. Bezbrojni su primjeri pojedinačnih pokušaja u pomenutim strukturama realizacije autonomnog scenskog dela u kojem je reč samo jedna od izražajnih sredstava, od Reinhardta, Stanislavskog i Piscatora, preko Majerholida i Tairova, do Petera Brook-a i Bojana Stupice, ali su isto toliko brojni i pokušaji da se ti i drugi reditelji trajnije osuđuju u svom autorstvu i oslobođuju od tekstocentrizma. Ovaj rediteljski otpor je bio izrazit već u prvoj deceniji organizovanog postojanja sustava (sovjetska avangarda i nemački rediteljski ekspresionizam dvadesetih godina prošlog veka<sup>23</sup>) da bi potom menjava, gotovo zamro pedesetih. Stoga, iako promovisani u vodeće umetničke figure javnih dotiranih pozorišta, reditelji nisu u većini slučajeva i njihovi upravnici, već je mesto u dobrom broju slučajeva “rezervisano” za funkcionere u oblasti kulture (u Jugoslaviji nazivani “kulturnim radnicima”), književne ili pozorišne kritičare, dramske pisce<sup>24</sup>... I kad su se domogli te funkcije reditelji su brzo, a neki put i surovo svrgavani (Piscator, Majerholjd, Stupica...).

Ssimptomatično je također da su tokom XX veka referentna rediteljska dostignuća ostvarena izvan javnih repertoarskih pozorišta: u alternativnim pozorišnim strukturama (Craig, Jacques Copeau, Oskar Schlemmer, Joan Littlewood, Grotowski, Living Theatre, Joseph Chaikin, Kantor, Wilson), u privatnim pozorištima (Stanislavski, Peter Stein), u od države dotiranim koje rediteljske figure uspevaju bar na kraći rok, a neki put i delimično da prisvoje (Majerholjd, Piscator, Brecht, Gavella u Zagrebačkom dramskom kazalištu od 1953. do 1959), ili kao utopijski, scenski nerealizovani projekti (Appia, Artaud, dobrim delom i E. G. Craig). Ali javna dotirana pozorišta pokušavaju da sva ta producijski eksterna estetička načela i dostignuća naknadno uvedu u svoj repertoar, najčešće delimično i ublaženo<sup>25</sup>.

Mogli bismo reći da je pozorišni model javnih od države dotiranih pozorišta permanentno dovođen u pitanju, kako iznutra, pokušajima u njima uposlenih ili samo angažovanih reditelja da ostvare autorsko delo, tako i izvana, eksperimentima u alternativnim strukturama.

## Kriza sustava

Ali do najozbiljnijeg udara na umetnički i organizacioni model repertoarskih pozorišta doći će krajem šezdesetih godina prošlog veka. Tadašnja avangarda, pokrenuta i inspirisana marginalnim pokušajima po njutorškim kafićima, crkvama i potkrovijima, koja će se potom nazvati Off-Off-Broadway pokret<sup>26</sup>, a čija će se pobuna gotovo momentalno širiti većim delom Evrope, ponudila je, inspirisana između ostalog utopijskim vizijama Antonina Artauda (1896-1948), ne samo drugaćiju viziju pozorišta, drugačiji organizacioni model (*ad hoc* formirane trupe istomišljenika i vrlo često teatarskih neprofesionalaca), već i drugačiji koncept pozorišnog događaja. Kao i većina

Simptomatično je da su najveći otpor ovom podčinjavanju scenske umetnosti tekstu, znači nedovršenoj formi jer je tek pretekst svog budućeg scenskog života, pružali u javnim dotiranim pozorištima oni koji su u njima bili odgovorni za uprizorenje tog teksta – reditelji

teatarskih revolucija i ova je rezonanca mnogo širih društvenih gibanja koja će se jasno ispoljiti 1968. godine. I dok su i kapitalističke i komunističke vlasti Evrope uspele da amortizuju simultanu društvenu pobunu (ove druge na kraći rok, ali i tenkovima kad je trebalo), čak da potom privole dojčerašnje pobunjenike na još nepravedniji sistem, finansijski kapitalizam, dominantne pozorišne institucije do danas nisu uspele da odbrane organizacioni i umetnički model kojim su konstituisane.

U prvi mah, sedamdesetih godina, činilo se da je i na teatarskom planu pobuna prošla i da će postojeće vladajuće pozorišne institucije, uz izvesne ustupke avangardnim protivima, čak uz preuzimanje njihovih pojedinih estetskih dostignuća, nastaviti miran život. Najozbiljniji ustupak je bilo prihvatanje autorskih predstava, znači postupno *napanuštanje dogme da je predstava uprizorenje teksta*. Stoga je te decenije u modi sintagma “rediteljsko pozorište”<sup>27</sup>. I repertoar počinje da se delimično kroji ne više izborom *dramskih dela* kojima bi trebalo obrazovati publiku, već izborom *scenskih ostvarenja*, znači *rediteljskih* i

glumačkih. Predstava se polako vidi i prihvata kao osamostaljeni umetnički i kulturni proizvod.

Međutim, ovaj ustupak nije mogao da zamaskira mnogo ozbiljniji problem, vidljiv još ranije, već šezdesetih godina XX veka: zatečeno mesto pozorišta u svetu *masovnih predstavljačkih medija*. Dok je tokom dvadesetih godina prošlog veka pozorište bilo jedini medij predstavljačkih umetnosti koji je, bar teoretski, mogao da se obrati masama, četrdesetak godina kasnije postaje manjinski, time i marginalni, u odnosu na filmski, da ne govorimo o televizijskom i svim drugim kasnije došavšim koji se više ne obraćaju naciji ili građanima jedne zemlje već celom svetu istovremeno i to uživo, *live*.

Dok je tokom dvadesetih godina prošlog veka pozorište bilo jedini medij predstavljačkih umetnosti koji je, bar teoretski, mogao da se obrati masama, četrdesetak godina kasnije postaje manjinski, time i marginalni, u odnosu na filmski, da ne govorimo o televizijskom

Javna dotirana pozorišta i njihova kulturna misija gube tako postupno društveni *raison d'être* kojim su utemeljeni<sup>28</sup>. Institucionalno im se produžava život, ali nisu više u stanju da svojim umetnicima i delima garantuju do tada omređen društveni prostor i time obezbeden društveni odjek.

Institucionalna samodovoljnost navodi i umetnike da se okrenu sebi. Prinudeni da prihvate društvenu *marginalizaciju* svojih institucija, oni društvenu akciju svojih predstava zamenjuju estetskom. Tehnološka marginalizacija teatarskog medija je one koji u njima stvaraju i koji treba da ga opsluže osudila na *elitizam*. Osamdesete i devedesete godine prošlog veka je tako obeležilo pozorište *slike* (Wilson, Kantor, Pina Bausch...), trend začet u alternativnim pozorišnim strukturama da bi potom bio prihvaten i u *mainstreamu*. Scena se time potvrđuje kao *autonomni stvaralački prostor*, ali – društveno apstraktan. Nudeći autonomni umetnički proizvod pozorište odgovora i pri-

staje na *postmodernističku modu*. Ukoliko prihvatimo procenu Fredrica Jamesona da je postmodernizam umetnički i kulturni pandan finansijskog kapitalizma, ili "kasnog kapitalizma" kako ga naziva Jameson<sup>29</sup>, mogli bismo reći da je društvena marginalizacija javnih dotiranih pozorišta samo korelat društvene marginalizacije njihovih donatora – države i lokalnih organa uprave.

Javna dotirana pozorišta se tako već od osamdesetih godina XX veka nalaze u paradoksalnoj situaciji: njihova umetnička strategija je evoluirala od inicijalne, jer je kao polazište pozorišnog čina scensko pismo zamenilo dramski tekst, njihova društvena funkcija i mesto na kulturnoj sceni su marginalizovani te postaju nejasni ili nedefinisani, ali se ona organizaciono ne menjaju, uživajući i dalje dotacije organa vlasti različitih nivoa.

Ali i prilič finansijskih sredstava korespondira promeni društvene funkcije i umanjenju umetničke referencijalnosti; u dobrom delu postkomunističkih, pa i postjugoslovenskih država, pozorišne dotacije se smanjuju, u Francuskoj one, nakon udvostručenja tokom osamdesetih za socijalističke vlade i ministrovana Jacka Langa, stagniraju od početka devedesetih do danas, što je zaustavilo dalje širenje mreže Nacionalnih dramskih centara (*Centres dramatiques nationaux*) i Nacionalnih scena (*Scènes nationales*), u ujedinjenoj Nemačkoj se pojedina gradska pozorišta zatvaraju, ali je zatvoreno i do tada najveće državno<sup>30</sup>.

Ovo smanjenje finansijske potpore pa i interesa organa vlasti za njihova pozorišta bi se moglo objasniti kako budžetskim ograničenjima na koje državne organe prinuđuju ideologiju finansijskog kapitalizma i svemoć kapitala, (de)etatizacija i privatizacija u nekim slučajevima i celokupnih domena društvene akcije kojom se vlasti same podvrgavaju i koju i sprovode), tako i na teatarskom planu promenom osobnosti pozorišnog događaja, odnosno razlozima pravljenja i prikazivanja predstava i odlaska u pozorište. Šematski objašnjeno, širokim narodnim masama kulturni je *unterhaltung* pozorištem manje potreban, pa čak i nepotreban, kad svoje kulturne svetonazore mogu da izgrade i zadovolje proizvodima i medijima *masovne kulture*, koji vlastima i finansijskim interesima obezbeđuju društvenu koheziju u ime koje je pre stotinak godina mreža javnih dotiranih pozorišta i pokrenuta i uspostav-

Ovo smanjenje finansijske potpore pa i interesa organa vlasti za njihova pozorišta bi se moglo objasniti kako budžetskim ograničenjima na koje državne organe prinuđuju ideologiju finansijskog kapitalizma i svemoć kapitala

Ijena; jedina je razlika što današnja kohezija nije nacionalna već "globalna", svetska, i ne obezbeđuje se altruistički, umetničkim sredstvima, već komercijalnim.

#### Alternativni sustav

U ime odbrane svog privilegovanog statusa dotiranih, znači finansijski "nekorisnih" institucija, repertoarska pozorišta i njihovi donatori su bili prinuđeni na dodatnu formu medijatizacije svojih umetničkih proizvoda: od sedamdesetih godina se umnožavaju i osnažuju na značaju festivali, i oni dobrim delom finansirani od strane državnih i inih organa vlasti<sup>31</sup>.

Za razliku od repertoarskih pozorišta, čija je vremenska jedinica sezona, znaci deluju u sporom vremenu, festivali sažimaju pozorišne događaje u kratkom vremenu, tokom nekoliko dana. Privlače pažnju i publike i medija jer su neka vrsta društvenih, često medunarodnih svečanosti čija simbolika prevazilazi sam pozorišni čin. Festivali su društveni čin sami po sebi u kojem su prikazane predstave neka vrsta podčina. Kao društveni čin prevazilaze mene jedne države i nacionalnih kultura, upisujući se, poput drugih savremenih medija, u proces *mondijalizacije*. Dok je delovanje repertoarskih pozorišta omeđeno *nacionalnom* ili *lokalnom* kulturom festivali su prostor umetničke i društvene *delokalizacije* umetničkih dela, odnosno prostor upisivanja u njih novih dimenzija društvenih problema:

ju i diktiraju festivali, a ne repertoarska politika javnih dotiranih pozorišta<sup>32</sup>. Stoga u javnosti raste poverenje u festival, a smanjuje se društveni ugled "redovnih" pozorišnih institucija. Ovo "prebacivanje poverenja" stvara i nove kulturne, pa i pozorišne navike, samim tim menja društvenu funkciju pozorišta i produkcione procese.

Osmišljavani kao propagatori pozorišne umetnosti, odnosno kao sredstva medijatizacije rezultata rada repertoarskih pozorišta, festivali od osamdesetih godina prošlog veka postaju konkurenti "redovnim" pozorišnim institucijama: nisu više samo izlog gotovih predstava, već često, i u ovom veku sve češće, i njihovi koproducenti, udružujući se ili s repertoarskim pozorištima ili međusobno (Edinburgh Festival, Kunstenfestivaldesarts-Bruxelles, Wiener Festwochen, Festival d'Avignon, Festival d'automne à Paris, sarajevski MESS od svoje obnove 1997...)<sup>33</sup>.

Dobar dokaz povećanja značaja festivala je fenomen *nove drame* i njegova geneza. Afirmiše je Bonner Biennale, festival novih evropskih komada (zvaničnog naziva Neue Stücke aus Europa), kojeg su 1992., u vreme vladavine pozorišta *slike* i takozvanog "kraja dramskog teksta", pokrenuli nemački dramatičar Tankred Dorst i direktor gradskog pozorišta u Bonu (Schauspiel Bonn), reditelj

Dok je delovanje repertoarskih pozorišta omeđeno *nacionalnom* ili *lokalnom* kulturom festivali su prostor umetničke i društvene *delokalizacije* umetničkih dela, odnosno prostor upisivanja u njih novih dimenzija društvenih problema: kontinentalnih, svetskih

Manfred Beilharz<sup>34</sup>. Nakon četiri izdanja njihove temeljno pripremane i organizovane potrage novih glasova, dramski tekstovi generacije najmlađih i do tada nepoznatih dramskih pisaca, dobrim delom iz zemalja čija dramska književnost prethodnih decenija nije imala veći međunarodni odjek, se gotovo sistematski uvrštavaju u repertoar javnih dotiranih pozorišta diljem Evrope, nemačkih od 1998., jugoslovenskog kulturnog prostora na primer od sredine prošle decenije<sup>35</sup>.

Ne samo da se redovne teatarske institucije utrkuju da svoje predstave uvrste u festivalske programe već međusobnim *koprodukcijama*, nezamislivim do pre desetak godina, dokad su se ponašale kao samodovoljne umetničke i produkcione celine – simbol jednog grada ili države, *festivlizuju* svoju redovnu produkciju

#### Estetika kao sustav

Trendom *nove drame* se samo nastavlja i ojačava proces *osamostaljenja scenskog stvaralaštva, promene tematike i odnosa scenskog dela prema njoj, ali i širi opseg kulturnog komunikacijskog koda pojedinog teatarskog događaja*. Kad je *scensko pismo* u pitanju, *nova drama* ne nudi dovršen dramski tekst koji treba samo scenski pročitati i odigrati, pre *scenario/podsticaj* za promišljanje scenske igre i njenog smisla. Na tematskom planu *nova drama* vraća na scenu društvenu problematiku (koju je rediteljsko pozorište slike iz osamdesetih zaobilazilo), ali ne mimetičkim sredstvima, jer polazi od uverenja da se svet koji je izgubio svoje obrise ne može podražavati<sup>36</sup>. I svojim nastankom<sup>37</sup> i svojom tematikom *nova drama* širi opseg komunikacijskog koda unutar pozorišnog događaja jer se ne ograničava na komunikacijsku sferu jedne društvene sredine, regionalne ili nacionalne kulture; tek izniki dramski autori najrazličitijim kucima sveta otkrivaju da su njihovi *lokalni* problemi sveobuhvatni, svesvetski. Pošto joj je tematika *mondijalistička*, pošto su problemi s kojima se suočava svetski, *nova drama* se ne upisuje u lokalni svetonazor<sup>38</sup>. Tako, kao umetničko delokalizovano delo, *nova drama* je apsolutno proizvod duha *festivlizacije* kao duha *mondijalizacije*.

I *osamostaljenim scenskim pismom, i promenom tematike i mondijalizacijom komunikacijskog koda, nova drama* dovodi u pitanje bazna umetnička polazišta koncepta javnih repertoarskih pozorišta: upriorenje gotovog dramskog teksta, mimetički odnos prema stvarnosti i komunikaciju kodovima prepoznate ili prepostavljene nacionalne kulture. Festivali su za nju adekvatniji produkcioni pogon.

#### Transformacija sustava

Stoga smo svedoci od trenutka kada su javna dotirana pozorišta prihvatile *novu dramu* i počela da je uvrštavaju u svoj repertoar, njihove delimične i postupne produkcijske *festivlizacije*, posebno na jugoslovenskom kulturnom prostoru. Ne samo da se redovne teatarske institucije utrkuju da svoje predstave uvrste u festivalske programe već međusobnim *koprodukcijama*, nezamislivim do pre desetak godina, dokad su se ponašale kao samodovoljne umetničke i produkcione celine – simbol jednog grada ili države, *festivlizuju* svoju redovnu produkciju: danas se za gotovo svaki umetnički ambiciozniji projekat postjugoslovenska repertoarska pozorišta udržuju, često i sa srodnim institucijama drugih novonastalih, a pre dvadesetak godina zaraćenih, država<sup>39</sup>. Na prvi pogled, razlozi su ekonomski: nedovoljne subvencije za samostalnu realizaciju projekta. Ali, koprodukcije su i sredstvo komunikacije i institucija i kultura različitih zemalja, ukratko – vektor tematske delokalizacije, regionalizacije, jednom rečju *mondijalizacije*. Koprodukcijama se menja i status gledaoca. On više nema isključivo na raspolažanju mesečni repertoar pozorišta svog grada u kojem može da bira između različitih naslova; koproduciona predstava “gostuje” u jednom gradu par dana iz večeri u veče zaređom jednom mesečno pa i ređe, da bi se potom preselila u drugi koproducijski grad ili državu. U ovakvoj *parafestivalskoj konstellaciji* gledalac više ne posećuje svoje gradsko pozorište već regija i svet hrupaju u njegov grad. Tako se i mesečni repertoar javnih dotiranih pozorišta festivlizuje.

#### Prevazilaženje sustava

Praksa vodi ne samo ka već pomenutom *osamostaljenju scenskog dela* već i scenskih umetnika. Čak i kad stvaraju unutar repertoarskih pozorišta, ali oslobođeni njihovih konvencija i zadataka, prinuđeni su da u sâm scenski čin i u teatarski događaj upisu društvene razloge dramskog predstavljanja<sup>40</sup>. Pozorišna institucija nije više u stanju da sobom samom vrši društvenu transmisiju scenskog umetničkog dela te u predstavi društvena intervencija zamenjuje umetničko pismo, postupno pretvarajući pozorišni čin u društveni performans<sup>41</sup>.

Neophodnošću da se samom predstavom pronade društveni razlog pozorišnog događaja, jer su institucije taj razlog zaturile, mogao bi se objasniti najnoviji trend – *teatar dokument*. Mislim na pre desetak godina obnovljenu intervencionističku funkciju scenskog čina predstavama Rodriga Garcije, *Rimini protokolla*, Mila Raua, a na jugoslovenskim kulturnim prostorima Olivera Frlića, Andriša Urbána, Dina Mustafića, Tanje Miletić-Oručević, Selme Spahić, Zlatka Pakovića<sup>42</sup> te dobrog dela predstava “nezavisne scene” (na kojih su, bar povremenim učešćem, prisutni i neki od pomenutih reditelja)..

Koristim termin *teatar dokument* da bih današnji trend razlikovao kako od “dokumentarne drame” Erwina Piscatora iz dvadesetih godina XX veka<sup>43</sup> tako i od njene obnove od šezdesetih do početka osamdesetih od strane Petera Weissa, Rolfa Hochhutha, u Jugoslaviji Slobodana Šnajdera, uz svojevrsne stilizacije, i pojedinim dramskim delima Dušana Jovanovića... Razlika nije samo terminološka: “dokumentarna drama” je pokušavala da otkrije ideološko funkcionisanje stvarnosti – *teatar dokument* prepostavlja da će *igrajući se njome raskrinkati* njen *pri-vid, storytelling* koji nam moćnici *predstavljaju* “stvarnost”<sup>44</sup>. Dok je dokumentarna drama još uvek *tumčila/interpretirala* stvarnost, *teatar dokument* pokušava da *igrom ta stvarnost bude*, da se od dramske i scenske interpretacije pretvorи u *društveni događaj po sebi*<sup>45</sup>. Tako je *nova drama* inicirala, a *teatar dokument* potvrdio dvostruko *odbacivanje interpretacije*; najpre umetničke interpretacije sveta dramskim tekstrom, potom scenske interpretacije tog teksta.

Stoga teatu dokumentu pozorišna institucija kao prostor realizacije scenskog umetničkog dela nije potrebna. Pokušava da svoj smisao ostvari samim društvenim/teatarskim događajem, da *predstava sama sobom bude događaj*, bez institucionalne transpozicije. Gradsko ili državno pozorište tako prestaje da bude *institucija pozorišnog stvaralaštva*, pretvara se u jedno od zdanja u kojem se odvija pozorišni događaj, a kojim se ono više ne otelotvoruje. Društvena funkcija i karakter teatarske produkcije su tako suštinski drugačiji te gotovo neminovno determinišu i umetnički pristup, njegove razloge i forme, ali i funkciju i delokrug teatarskih profesija.

Zapažanje Aleksandre Jovićević i njenih rimske kolega je tačno, ali zaključak pogrešan: *nova drama te teatar dokument* ne mogu označiti “kraj režije” već samo njenu *novu funkciju* u odnosu na uobičajenu u javnim repertoarskim pozorištima XX veka

*Teatar dokument*, nesumnjivo fenomen post-postmodernističkog sveta i svojevrsne *depolitizacije* društva, odnosno *otuđenja* politike od naroda u čije ime se ona sprovodi i glasalača od sprovođene politike u njihovo ime, izrasta iz *nove drame*<sup>46</sup>. Ona je pozvala scenske umetnike na ispitivanje *medijski patvorenog* svetonazora, probudila veru u ponovnu mogućnost scenske i ludičke provere sveta, te promenila objekt *igre*: ne igrati više tekst već svet koji se tekstom propituje. *Nova drama* i *teatar dokument* reformulisu i objekt *predstavljanja* i status predstavljača, koji više ne može da se kreće iz *umetničke transpozicije* koju mu teatarska institucija i njena društvena uloga nameću. On je *stvaralač*, ili bar to pokušava da bude, a ne *interpreter*.

#### Sustav kao odrednica produkcionog procesa i stvaralačkih funkcija

Tako prisustujemo od početka ovog veka transformaciji pojma i prakse režije. Grupa pozorišnih teoretičara s Odseka za umetnost i studije spektakla Univerziteta La Sapienza u Rimu (*Dipartimento delle arti e scienze dello spettacolo*) čak zaključuje da smo svedoci postrediteljskog pozorišta<sup>47</sup>, u kojem se režija subjektivizuje sadržano, a kolektivizuje organizaciono. Reditelj nije više umetnički demijurg koji svet teksta scenski prevodi u savremeni lokalni svetonazor već samo deo *istraživačkog* tima društvenih fenomena. Odgovornost za režiju i njeno osmišljavanje dele tako svi učesnici/autori scenskog čina, bez obzira da li se rediteljska funkcija individualizuje ili kolektivizuje, kao što se kolektivizuje i autorstvo *izgvoorenog teksta* jer i dramski pisac, ukoliko takva funkcija i postoji u stvaralačkom kolektivu, postaje samo *dramaturg predstave* ili *stručni savetnik* za dramsko pismo čiji su autori

često sami glumci. Zapažanje Aleksandre Jovićević i njene rimskih kolega je tačno, ali zaključak pogrešan: *nova drama te teatar dokument* ne mogu označiti "kraj režije" već samo njenu *novu funkciju* u odnosu na uboženju u javnim repertoarskim pozorištima XX veka. Jer produkcijski sustavi determinišu funkcije *rediteljske prakse* koja kao takva postoji otkad je pozorišta; odvajkada je neko pravio predstave, ali se praksa realizovala u različitim istorijskim *produpcionim sustavima* i u okviru *različitih funkcija* koje su oni određivali<sup>48</sup>.

A nije se samo promenila rediteljska funkcija već i glumačka. To ukratko znači da glumac ne igra ulogu već scenском igrom evocira sebe, kao osobu i umetnika, u svetu<sup>49</sup>. Menja mu se scenski zadatak: *uprizorenje ličnih viđenja* sveta zamjenjuje *interpretaciju lika*. Takođe, odustajanje od mimetičke interpretacije sveta vodi ka transformaciji ostalih stvaralačkih funkcija te režija i glumačke gube *stvaralački primat*, oslobađajući prostor za ravnopravno učešće svih "pratećih", likovnih, muzičkih, mario-netskih, akrobatskih, literarnih... To omogućava brisanje granica između dramskih i nedramskih žanrova i njihovo sažimanje, koje je koncept "dramskog pozorišta" repertoarskih institucija tokom XX veka susprezao.

### Preživljavanje sustava

Sve pomenute transformacije su moguće jer je došlo do usložnjavanja produkcijskih struktura. Mogli bismo reći da smo svedoci *promene* produpcionog sustava pod *prividom održavanja* starog, javnih repertoarskih pozorišta. Dok broj ovih poslednjih godina stagnira, a njihova finansijska moć slabí, pojavljuju se, pored festivala i koprodukcijskih *ad hoc* struktura, brojni novi produpcioni akteri, često neteatarski: građanska udruženja, nevladine organizacije, galerije, muzeji, fondacije, sponzori, različiti organi državne i lokalne uprave koji nisu resorno zaduženi za kulturu već, na primer, za socijalno staranje ili rad, zaštitu čovekove sredine... Ti akteri nisu samo finansiraju već svojim interesom za određen pozorišni projekat ili čin obezbeduju i usmeravaju i njegovo atipično mesto i funkciju u dатoj društvenoj situaciji.

Znači proces scenskog stvaralaštva se na izvestan način dezinstitucionalizuje, za razliku od *institucionalizacije* s

kojom se identifikovao tokom XX veka. Prisustujemo *dihotomizaciji* stvaralačkog procesa: s jedne strane producenti, detronizovane pozorišne institucije, festivali ili formacije "neteatarskog" sektora, s druge, stvaraoci *finansijski zavisni*, ali *stvaralački nezavisniji* jer rade van institucionalnog kanona i u direktnijem dosluhu s "društvenim potrebama". Autonomizacija stvaralačaca dovodi do obnove *nezavisnih trupa*, trajnih ili formiranih *ad hoc*. Pomenuta dihotomizacija procesa stvaranja pozorišne predstave navodi na povećani *društveni intervencionizam* (*nova drama i teatar dokument*) jer "neteatarski" producenti ne žele u principu da budu pokrovitelji "pozorišne umetnosti" već njene pretpostavljene *društvene akcije*.

Producčijske mene dovode do "pozajmica" producionih formi iz jedne u drugu *producčijsku shemu* evropskih repertoarskih dotiranih pozorišta: dok se na evropskom istoku u poslednjih dvadesetak godina delimično preuzima britansko-francuska shema *individualne inicijative*, znači *ad hoc* okupljanje umetnika za pojedine koprodučijske projekte, dotiranje institucija osnovanih oko i za jednu pozorišnu figuru (Miro Gavran, Haris Pašović, András Urbán), čak dodela celog repertoarskog pozorišta za ostvarenje lične scenske estetike (Oliveru Frliću u Rijeci), ili angažovanje glumaca za pojedine predstave preko audicija (praksa nezamisliva u vreme konstituisanih ansambala do devedesetih), francuska dotirana pozorišta (*Centres dramatiques nationaux*) sporadično formiraju ansambl za jednu sezonu i pokušavaju da *depersonalizuju* svoj repertoar (da ga oslobođe absolutne rediteljske svojevoljnosti). Pozajmice se mogu objasniti potrebanom potrage za alternativnim rešenjima dosadašnjim ustaljenim praksama. U ovakovom "tranzicijskom producionom periodu" *neinstitucionalno pozorišne udruge* postaju *stvaralačka skloništa* ma kako institucionalno i finansijski nepouzdanim bila i to u geografskim područjima obe produčijske sheme XX veka<sup>50</sup>.

### Budućnost sustava

Pregled pomenutih tendencija vodi pitanju: zašto javna, dotirana pozorišta opstaju i preti li im transformacija ili gašenje? U očima široke publike, znači one koja te institucije ne posećuje ili to čini jako retko i slučajno, ona su

još uvek *amblem pozorišnog stvaralaštva*, iako viđen kao "zastareo". Potom, državni organi su spremniji da učestvuju u njihovoj asfiksiji no radikalnom gašenju; gest bi predstavljao simbolično priznanje društvene i kulturne nemoći, posebno u situaciji kada mahanje nacionalnim, kulturnim identitetima nanovo predstavlja važno, i nažlost, efikasno sredstvo maskiranja neefikasnosti organa vlasti. Uz to, povraćena budžetska sredstva zatvaranjem sadašnjih pozorišnih institucija bi bila mnogo manja od unosnijih operacija rasprodaje industrijskih kompleksa, smanjenja penzija ili izdataka za socijalno i zdravstveno staranje. U postkomunističkim zemljama stalna dotirana pozorišta još uvek igraju i ulogu sindikalne podružnice za obezbeđivanje egzistencijalnog minimuma teatarskih poslenika; njihovo otpuštanje bi imalo mnogo veći odjek od otpuštanja hiljadu industrijskih radnika, zbog društvene funkcije pre svih glumaca koji su u tim postkomunističkim zemljama medijski višestruko amblemske figure (pozorište, film, televizija, radio, reklamni spotovi, estrada, internet, umetničko i kulturno poduzetništvo...).

Ovakva situacija pasivizira i akciju državnih organa i pozorišnih institucija i pozorišnika. Tako, *nosioci producionih promena* gore analiziranih ostaju još uvek na *margini*, a same promene *maskirane* ("nezavisna scena"). Institucionalne promene su moguće zajedničkom akcijom kako političara tako i teatarskih aktera i njihovih institucija. Za strahovati je da će do ozbiljnijih promišljenih institucionalnih promena doći tek pod prinudom društvene nužde, svojevrsnih društvenih raspada, kakav je nakon Prvog svetskog rata prinudio vlasti na radikalno promišljanje kulturne pa i teatarske politike. Za utehu je da je i danas, kao i onomad, pozorišna mrgina, u većini najmlađa generacija pozorišnika, za promišljanje profesionalno i akciono spremna.

Prvi problem s kojim se sadašnja teatarska mrgina mora suočiti je već započet proces njene postupne *elitizacije*. *Festivali*, njen najvidljiviji društveni prostor, su *elitističke institucije* i njihova publika je *elitna*, ili takvom hoće biti. Ali, dok raste poverenje *elite* u festivalu, u današnjim evropskim društвima se *smanjuje poverenje* u elitu, politiku, intelektualnu, umetničku... Kao dokaz evo poređenja iz domena pozorišta: krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih, program beogradskog festivala BITEF-a je

U postkomunističkim zemljama stalna dotirana pozorišta još uvek igraju i ulogu sindikalne podružnice za obezbeđivanje egzistencijalnog minimuma teatarskih poslenika; njihovo otpuštanje bi imalo mnogo veći odjek od otpuštanja hiljadu industrijskih radnika

znatno doprineo evropeizaciji jugoslovenskog društva i avangardizaciji njegove umetnosti, uprkos činjenici da jednu predstavu tog festivala nije videlo u proseku više od 1000 ljudi i to uglavnom istih<sup>51</sup>, ali društvena uloga elite tadašnjeg ideološki centralizovanog jugoslovenskog društva je bila uticajnija od uloge kulturnih elita današnjih evropskih društava. Na primer, moguće je da bi komparativna analiza uticaja MESS-a na društvena i kulturna zbiranja u Bosni i Hercegovini u poslednjih dvadesetak godina i BITEF-a u prve dve decenije postojanja ovog festivala u ondašnjoj Jugoslaviji (1967-1987) pokazala da je vrstan izbor stranih i domaćih predstava sarajevskog festivala sigurno imao upliv na teatarske tokove, ali manje na šira kulturna, društvena zbiranja, koja su znatno evoluirala zahvaljujući prevashodno novim medijima, internetu pre svega, ali i filmu, televiziji, muzici. Tehnološkim i inim napretkom došlo je do *kulture demokratizacije*, ali istovremeno i *diferencijacije* između elite i masa, odnosno između *elitne umetnosti* i fenomena *masovne kulture*. Komunikacijski mediji sve više zauzimaju mesta tradicionalnih umetničkih. I *teatar dokument* pokušava da svoje *događaje* od umetničkog objekta pretopi u *komunikacijski čin*.

Stoga mi se ipak čini da su društveni dometi današnjih vodećih teatarskih trendova, *nove drame* te njenog naslednika *teatar dokumenta*, ograničeni. Hteli ili ne hteli oni svoju tematiku i njen tretman usmeravaju ka gledaocima kojima imaju pristup, znači *eliti*, najčešće *festivalskoj*. Izvesno je da je došlo do *društvene marginalizacije* pozorišne umetnosti, ali ta činjenica ne mora da podrazumeva i njenu *elitizaciju*. Zato bi dalje produbljivanje trenda *teatar dokumenta* trebalo možda usmeriti ka istraživanju sveta i simbola i *masovne kulture*, njihovo moći u obli-

kovanju društva i kantonizaciji masa<sup>52</sup>, pitanje koje je postavljalo (ne i rešilo!) devetnaestovkovno, tzv. "bulevarско pozorište", "zabavljачko", oh koliko nipođaštanovo od strane edukativne teatarske umetnosti XX veka? To bi moglo odvesti ka promišljanju novih *društvenih dimenzija pozorišne umetnosti*, znači njenih novih zadataka, oblika i mogućih efekata. Drugo pitanje koje se postavlja je sigurno ekonomsko: predstoji nam, na srednji rok, promišljanje ekonomske baze teatarskih aktivnosti, jer bez njene promene preti nam produbljenje njihove društvene marginalizacije.

Parisko predgrade Vitry sur Seine,  
septembar-novembar 2016, april 2017

Redakcija časopisa poštuje želju autora, Miloša Lazina, da se njegov, do sada neobjavljen tekst, objavi u Kazalištu u originalnoj verziji.

<sup>1</sup> Od Revolucije 1917. do 1922. potonji Sovjetski Savez su činile četiri socijalističke republike, Ruska, Ukrainska, Bjeloruska i Žukavkaska.

<sup>2</sup> Francuska je jedna od poslednjih evropskih država koja je primenila sistemsko dotiranje teatarskih aktivnosti: mreža pozorišnih institucija van prestonice je uspostavljena šezdesetih godina prošlog veka.

<sup>3</sup> Svojevrsni manifest pokreta "narodnog pozorišta" je takođe nastao i objavljen u Francuskoj, 1903. godine: Romen Rolan, *Pozorište za narod: ogled o estetici jednog novog pozorišta*, Edicija Studio Lirica, Beograd, 2009, 209 str.

<sup>4</sup> O "izumu pozorišnog teksta" videti Marie-Madeleine Fragonard, *La Renaissance ou l'apparition du 'théâtre à texte'*, posebno poglavje *L'invention du texte de théâtre*, u Alain Viala (ur.), *Le Théâtre en France*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009, str. 97-148.

<sup>5</sup> Za radikalnu kritiku "tekstocentričke" dogme videti Florens Dipon (Florence Dupont), *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*, Clio, Beograd, 2011, 176 str.

<sup>6</sup> Videti oduševljenje Konstantina Sergejevića Stanislavskog Isidorom Duncun: K. S. Stanislavski, *Moj život u umjetnosti*, Prolog, velika edicija, Omladinski kulturni centar, CEKADE, Zagreb, 1988, str. 305-306.

<sup>7</sup> U poslednje vreme sve su brojnije studije koje revalorizuju tradiciju devetnaestovkovnog pozorišta, posebno onog koje je u teatarskoj literaturi i miljeu tokom XX pežorativno nazivano "bulevarškim". Videti na primer Christophe Charle, *Théâtre en capitales, Naissance de la société du spectacle à*

*Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Albin Michel, Pariz, 2008, 572 str, <https://books.google.fr/>.

<sup>8</sup> I u Francuskoj i u Velikoj Britaniji postoje izuzeci, repertoarska pozorišta sa stalnim ansamblom, poput pozorišta produkcijske sheme *Javnih službi*, s tim što su državne ustanove: Comédie-Française osnovana 1680 voljom Louisa XIV od članova Molièreove trupe, Royal Shakespeare Company, dotirana od 1961, londonski National Theatre, osnovana 1963.

<sup>9</sup> Shema *Javnih ustanova individualne inicijative* ima za posledicu hroničnu nezaposlenost, ili poluzaposlenost. U Francuskoj, gde je danas gotovo ukupan broj od oko 15.000 profesionalnih glumaca sa stalnog radnog odnosa (pošto jedini stalni ansambl, šezdesetak glumaca, ima pariska Comédie-Française), poseban fond uzajamne pomoći obezbeđuje "slobodnim umeticima" (*intermittants du spectacle* – doslovno prevedeni – *povremeni pozorišni poslenici*) primanja tokom cele godine ukoliko imaju ugovore o odradenih 507 sati. Neispunjerenje kvote vodi pak gubitku i pomoći i umetničkog statusa. O problemima finansiranja ove hronične poluzaposlenosti videti M. Lazar, *Zašto je otkazan Avinjonski festival?* in Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, br. 4-5, 2003, str. 82-88, [www.pozorje.org.rs/scena/scena4503/23.htm](http://www.pozorje.org.rs/scena/scena4503/23.htm).

O dve pomenute produkcione sheme javnih dotiranih pozorišta u Evropi videti M. Lazar, *Vreme režije – režija vremena*, u Almir Bašović i Sava Andelković (ur.), *Drama i vrijeme – vrijeme kao dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2010, str. 90-93; proširena verzija istog teksta je objavljena u Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, br. 2-3, 2008, str. 113-114, [www.pozorje.org.rs/scena/scena2308/21.htm](http://www.pozorje.org.rs/scena/scena2308/21.htm).

<sup>10</sup> Svaki se pozorišni dogadjaj ostvaruje shodno političkim, društvenim i produkcijskim normama te kulturnim navikama, koje variraju u zavisnosti od epohe i kulturnog prostora.

<sup>11</sup> Videti Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Classique Garnier, Pariz, 2013, 257 str.

<sup>12</sup> U poslednjih desetak godina pokrenuta su ozbiljna istraživanja "prarežije" (pré-mise en scène), kako je naziva francuski teatrolog Béatrice Picon-Vallin, ili "proto režije" (proto regia), prema njenom italijanskom kolegi Francu Perrelliju (videti B. Picon-Vallin, *La mise en scène : un art européen*, u Théâtre Aujourd'hui, br. 10, SCEREN-CNDP, Pariz, 2005, str. 30-37, i F. Perrelli, *La seconda Creazione, Fondamenti della regia teatrale*, UTET, Torino, 2005, str. 36-65). Ali do sada najopsežnija analiza rediteljske prakse koja je predhodila XX veku može se naći u Mara Fazio i Pierre Frantz (ur.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Éditions Desjonquères, Pariz, 2010, 437 str. Kompletnejši pregled teoretskih tumačenja fenomena režije, odnosno preduzimanja i uređenja scenskog predstavljanja pogledati u M. Lazar, *Integritet režije i njene dezintegracije*, u Međučin, Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, br. 1, mart 2014, str. 45-63, <http://www.snp.org.rs/wp-content/uploads/2014/03/Medjucin-2014-01-cs5-SCREEN.pdf>.

<sup>13</sup> Termin "moderna režija", kojim bi se ova specifikovala u odnosu na predhodnu *rediteljsku praksu*, predlaže francuski teatrolog Jean-Pierre Sarrazac: videti njegov članak *D'un nouveau paradigme du drame et de la mise en scène*, u J.-P. Sarrazac i Marco Consolini (ur.), *Avènement de la mise en scène / Crise du drame: continuité-discontinuité*, Edizioni di Pagina, Bari, 2009, str. 15-31.

<sup>14</sup> Videti Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, drugo izdanje, poglavje *Meiningen*, Prolog, mala edicija, Centar za kulturnu djelatnost, CEKADE, Zagreb, 1984, str. 35-38. Za opširniju analizu delovanja meiningenskog dvorskog teatra videti John Osborne, *The Meiningen Court Theatre, 1866-1890*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sidney, 2006 [1988], 217 str.

<sup>15</sup> Jean-Pierre Sarrazac u saradnji s Philippeom Marçerouom, Antoine, *L'invention de la mise en scène*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1999, 272 str.

<sup>16</sup> Analizirajući rad "slobodnih pozorišta" koja su od kraja osamdesetih godina XIX veka pokušavala da afirmišu tada novu, naturalističku ili simbolističku, dramu, Raymond Williams u nekoliko svojih studija ističe da se i kad su u pitanju pozorišni profesionalici i kad su u pitanju njihovi gledaoci radio o manjini, o eliti, pripadnicima gotovo bez izuzetka sloju "liberalne buržoazije" koji ustaje protiv "ortodoksnog 'individualističkog' društva", buržoaskom revolucion protiv "formi buržoaskog života", kojeg Williams karakteriše kao "klasični stan kasnog, očajnog, liberalizma" (videti R. Williams, *Drama in Performance*, Penguin Books, Middlesex-England, Baltimore-Maryland-USA, Ringwood-Victoria-Australia, [1954] 1972, str. 107-108; i R. Williams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Nolit, Beograd, 1979, str. 43 i 382-386). Svi "pioniri moderne režije" su pripadili tom uskom "očajnom" i "pobunjenom" liberalnom buržoaskom sloju: André Antoine najniješi, Konstantin Sergejević Stanislavski najvišem.

<sup>17</sup> Nakon rediteljskih početaka na institucionalnoj margini, André Antoine (pariski Théâtre Libre 1887) i Otto Brahm (berlinski Freie Bühne 1889) uspevaju da se domognu upravnih mesta druge scene Comédie-Française, Second Théâtre Français-Odéon, 1906, odnosno berlinskog Deutsches Theatera, 1894.

<sup>18</sup> Žan Vilar, *O pozorišnoj tradiciji*, Naučna knjiga, Beograd, 1956, 96 str. Poslednja rečenica te knjižice je profetska za celu doktrinu repertoarskog pozorišta: "Pesnik ima poslednju reč", znači – dramski pisac (*ibid*, str. 95).

<sup>19</sup> Jovan Čirilović (ur.), *Deset godina rada Jugoslovenskog dramskog pozorišta, 3 april 1948 – 3 april 1958*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1958, nepaginirano.

<sup>20</sup> Začetak Le Théâtre des Nations je bio Međunarodni festival dramske umetnosti grada Pariza, smotra pokrenuta 1954. O festivalu Le Théâtre des Nations videti Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre. Le Théâtre des Nations*, CNRS Éditions, Pariz, 2009, 336 str. i Daniele Peslin, *Le Théâtre des Nations. Une aventure théâtrale à redécouvrir*, L'Harmattan, Pariz, 2009, 532 str, <https://books.google.fr/>.

<sup>21</sup> Naveduši ovde samo tri rediteljska priručnika iz tri različite teatarske sredine, koji će u sve tri stечi status ne samo svojstvenih udžbenika za studente režije, već i obaveznog recepta pripreme pozorišne predstave tokom druge polovine XX veka: Nikolaj Gorčakov, *Predavanja o režiji* (Bečeđa o pozorišnim tipovima), Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949, 334 str; Hugo Klajn, *Osnovni problemi režije*, Rad, Beograd, 1951, 343 str, <http://fr.scribd.com/doc/59934123/hugo-krajn-osenovni-problemi-rezije#scribd> (drugo izdanje, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1979, 301 str); Harold Clurman, *On directing*, The Macmillan Company - New York, Collier-Macmillan Ltd. - London, 1972, 308 str.

<sup>22</sup> Svi navedeni priručnici u prethodnoj fuznoti koncipiraju stvaralački proces nastanka jedne predstave pozivajući se na Sistem Stanislavskog, zaboravljajući da se radi o tekstu pisnom najčešće delom nakon što je Konstantin Sergejević okončao rediteljsku karijeru (videti Ognjenka Milićević, *Glagac se priprema*, u K. S. Stanislavskog, *Rad glumca na sebi*, Prvi dio, Omladinski kulturni centar, CEKADE, Zagreb, 1989, str. 7-11, te O. Milićević, *Otvoren sistem*, u K. S. Stanislavskog, *Rad glumca na sebi*, Drugi dio, CEKADE, Zagreb, 1991, str. 7-21). Možda najpoudazniji izvor o tome kako su tekle probe Konstantina Sergejevića u Hudožstvenom teatru nudi jedan roman: Mihail Bulgakov, *Pozorišni roman*, u *Delu, treća knjiga*, Srpska književna zadružna, Narodna knjiga, Beograd, 1985, str. 417-560.

<sup>23</sup> I Branko Gavella na primer je reditelj koji je tih dvadesetih godina prošlog veka neсумњivo autorska figura koja se uključuje u evropsku ekspresionističku i konstruktivističku scensku traženja (videti Nikola Batušić, Gavella. Književnost i kazalište, Grafički zavod Hrvatske, 1983, posebno poglavje *U europskom kontekstu*, str. 255-283). O tome svedoče i utisci K. S. Stanislavskog o Golgoti Miroslava Krleže u Gavellinjoj režiji koju je video u zagrebačkom kazalištu 1922 (K. S. Stanislavski, *O gostovanju MIHT-a u Zagrebu*, u *Mož život u umjetnosti*, op. cit., posebno str. 389-390).

<sup>24</sup> Nosioci upravnih funkcija u pozorištima bivše Jugoslavije su dobar primer: među "kulturnim radnicima" pomenuimo Radoslava Zoranovića, na čelu Narodnog pozorišta u Tuzli od 1949. do 1970. i Safetu Čišiću u Mostaru od 1951. do, takođe, 1970; upravnici su bili i brojni književni kritičari, kao Velibor Gligorij, beogradskog Narodnog pozorišta (1945-48) te Jugoslovenskog dramskog pozorišta (1948-58); među dramskim piscima s dužim intendantskim stažom pomenuimo Peru Budaku, Zagrebačko dramsko kazalište, 1953-1970. Duže i značajnije upravnike karijere ostvarili su, i dalje u Jugoslaviji, oni reditelji koji su početnu vokaciju zamenili svojstvenim projektom "režiranja pozorišta" i promišljanju njezine kulturne misije, kao Mira Trašović u Ateljeu 212 (1961-1984) ili Nikola Petrović u Somboru (1970-1979) te Dramskom centru Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (1979-1983).

<sup>25</sup> Tvrđuju da javna dotirana pozorišta XX veka nisu bila okrilje estetskih eksperimenta dokazuju na primer izbor reditelja koji su obeležili teatar XX veka u nedavno objavljenoj istoriji

- režije, Benedicte Boisson, Alice Folco i Ariane Martinez, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, 271 str. Takođe, i izbor reditelja i u danas referentnoj knjizi Davida Bradbya i Davida Williamsa, *Directors' Theatre* (Macmillan, Hounds Mills and London, 1988, 275 str.) se ograničava kad su u pitanju rediteljske figure druge polovine XX veka na one koje nisu delovale u javnim dotiranim repertoarskim pozorištima: Joan Littlewood, Roger Planchon, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Peter Stein, Robert Wilson.
- <sup>26</sup> Za dokumentovanu analizu Off-Off-Broadway pokreta videti Stephen J. Bottoms, *Playing Underground, A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, The University of Michigan Press, 2004, 401 str.
- <sup>27</sup> Prvo izdanje Senkerovog Rediteljskog kazališta je objavljeno 1977. kao prva knjiga "male edicije" časopisa Prolog (Centar za kulturnu djelatnost, CEKADE, Zagreb), sabravši eseje objavljivane od 1972. u časopisu 15 dana.
- <sup>28</sup> "Promatra li se kazalište kao javna, javno djelatna praksa, onda je neizbjegljivo da je ono izgubilo sve funkcije koje se obično zovu 'političkim'. Ono više nije centar nekog polisa, mjesto njegova sporazumijevanja sa samim sobom kao u antici; kao stvar manjine, kazalište više ne može biti ni 'nacionalno kazalište' za jačanje nekog kulturnog povijesnog 'identiteta'. Kazalište sa svrhom klasno specifične propagande ili političke afirmacije (kao u 20.-tim godinama) socio-loški je i politički prevladano, kazalište kao medij prosvjećivanja o društvenim zlima jedva da još ima svoje mjesto u usporedbi s bržim i aktualnijim medijima, vijestima, magazinima, novinama" (Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU - Centar za dramsku umjetnost-Zagreb, TKH - Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti-Beograd, 2004, str. 330, kurziv H.-T. L.).
- <sup>29</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, North Carolina, USA, 1991, [http://flawedart.net/courses/articles/Jameson\\_Postmodernism\\_\\_cultural\\_logic\\_late\\_capitalism.pdf](http://flawedart.net/courses/articles/Jameson_Postmodernism__cultural_logic_late_capitalism.pdf)
- <sup>30</sup> Berlinski *Schillertheater*, s ansamblom od 60 glumaca i tri scene (zajedničkog zvaničnog naziva *Staatliche Schauspielbühnen Berlin*), je odlukom gradskog Senata 1993. raspushten.
- <sup>31</sup> Ni bosanskohercegovačka pozorišta, preko svoje Zajednice, ne stajaju u ovoj kampanji festivalizacije: Pozorišne/Kazališne igre BiH u Jajcu (današnji naziv) osnovane su 1970., Susreti pozorišta/kazališta lutaka BiH (današnji naziv) pokrenuti su 1971 (da bi se od 1977. održavali u Bugojnu), a njima se od 1974. pridružuju Susreti profesionalnih pozorišta BiH u Brčkom (prvotni naziv) posvećeni "domaćem" (do 1991. jugoslovenskom) repertoaru. O istorijatu festivala u BiH i njihovim poratnim menama videti Dragan Komadina, *Festivala forsiranja Save. Brčko - susreti sukobljениh kanona*, u Status, magazin za politiku kulturu i društvena pitanja, Udruga građana "Dijalog", Mostar, br. 16, 2013, str. 252-255, [http://www.academia.edu/5864696/Teatarski\\_esej](http://www.academia.edu/5864696/Teatarski_esej).
- <sup>32</sup> U Jugoslaviji društvena moći i umetnički autoritet festivala snaže već od početka sedamdesetih, kada su BITEF i Sterijino pozorje (od imenovanja reditelja Georgija Para za umetničkog direktora 1972. pa do kraja mandata njegovog naslednika u Novom Sadu, kritičara Vladimira Stamenkovića 1982) nudili jugoslovenskim pozorišnicima i pozorištima kako reperye za teatarska traženja tako i afirmaciju. Sterijino pozorje se u pomenutom periodu od *federalne smotre* transformiše u stozér *rediteljskog pozorišta*.
- <sup>33</sup> Indikativna je transformacija najznačajnijeg francuskog festivala, Avinjskog: za mandata Jeana Vilara bio je instrument pozorišta za narod, od 1980, od imenovanja državnog funkcionera Bernarda Faivre d'Arciera za direktora, postaje izlog "najboljih" predstava francuskih pozorišta, odnosno izlog nacionalnog rediteljskog pozorišta. Njegov *medunarodni karakter i koproducentska moć* postupno snadeži od sredine osamdesetih, da bi dominirali od početka 2000. godina.
- <sup>34</sup> Više o ulozi Bonner Biennalea u afirmaciji *nove drame* videti u M. Lazin, *Otkud uspeh Biljane Srblijanović?*, u 50 godina Sterijinog pozorja, Scena & Teatron, Sterijino pozorje-Novi Sad, Muzej pozorišne umjetnosti-Beograd, 2005, str. 25-44, [www.pozorje.org.rs/scena/scena-teatron/6.htm](http://www.pozorje.org.rs/scena/scena-teatron/6.htm).
- <sup>35</sup> Procedura izbora predstava prema novonastalim tekstovima za Bonner Biennale je zasnivana na svojevrsnoj mreži, *networku*, informatora, eminentnih dramskih pisaca, teatrologa i pozorišnih umetnika iz četrdesetak evropskih zemalja koji su predloge slali direkciji da bi ova potom izvršila definitivni izbor od 20 do 30 predstava godišnje. Festival Neue Stücke aus Europa je održavan u Bonnu do 2002. da bi se imenovanjem Manfreda Beilharza za intendantu pozorišta u Wiesbadenu (Hessischen Staatstheaters Wiesbaden) od 2004. održavao u pokrajini Hessen. Okončanjem Beilharzovog mandata u Wiesbadenu 2014. festival se nastavlja, ali menja svoj karakter.
- <sup>36</sup> O "tri modela" *nove drame* i njihovom odbacivanju mimetičkog pristupa ili pojgravanju njim videti M. Lazin, *Nova drama - nova gluma?*, u Sava Andelković i Boris Senker (ur.), *Govor drame - govor glume*, Disput, Zagreb, 2007, str. 103-118; dopunjena i proširena verzija istog teksta u Scena, Sterijino pozorje, Novi Sad, br. 1-2, 2007, str. 94-104; videti posebno poglavljia *Glumac pred novim tektovnim materijalom* (str. 96-97), *Gluma citata i Teatar kao 'kuhinja identiteta'* (str. 100-101), [www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/16.htm](http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/16.htm).
- <sup>37</sup> O "spontanom nastanku" pokreta nove drame, bez preteča i korifeja, "poput web-stranica interneta [...] u suočavanju jedne nove generacije umetnika sa svetom koji pokazuje iste simptome i u zemljama koje se nameću svojim bogatstvom i u onim koje grcaju u siromaštu", koju je vodstvo Bonskog biennala uspelo da oseti i obzani, videti M. Lazin, *Otkud uspeh Biljane Srblijanović?*, op. cit, kraj poglavja *Betoniranje*, str. 28, kao i M. Lazin, *Nova drama - nova režija?*, u Sava Andelković i Radmila Vojvodić (ur.), *Dramski tekst* *danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori: mogućnosti dramaturških čitanja*, Univerzitet Crne Gore-Cetinje, Université Paris IV-Sorbonne, Crnogorsko narodno pozorište-Podgorica, 2005, posebno str. 114-115.
- <sup>38</sup> Rane drame Biljane Srblijanoviću su dobar primer *mondijalizacije problematike*: Biljana se distancira od tradicionalnog tematskog okvira srpske drame i komedije, *mentaliteta*, i proširuje kontekst dramatskog ka sveopštem (videti M. Lazin, *Otkud uspeh Biljane Srblijanović?*, op. cit, poglavje *Svet i 'mi'*, str. 28-30).
- <sup>39</sup> Koprodukcije su u zemljama *individualne produkcione sheme*, na primer u Francuskoj, redovna praksa već više od 40 godina. Naime, Nacionalni dramski centri, osnovani van prestonice, u manjim gradovima, nemaju publike za jedan naslov svog repertoara u gradskom središtu u kojem su smešteni za više od desetak izvođenja (osim Nacionalnih dramskih centara u pariskim predgrađima). Stoga, da bi izigrali predstavu, priuđeni su da je unapred, pre no što počnu probe, prodaju drugim Nacionalnim dramskim centrima u drugim gradovima, posebno u pariskim prigradskim naseljima, gde predstave "iz unutrašnjosti" jedino mogu dobiti kritiku u novinama i nacionalni medijski plasman. Praksa ima dva razloga: najpre, kupci predstave, plaćajući gostovanje unapred, postaju koproducenti, što povećava inicijalni budžet produkcije; potom, gostovanja obezbeđuju i medijski i tematski *nacionalni karakter* predstava. Zato one ne obrađuju regionalnu problematiku, još rede specifični govor, dijalekt regije u kojoj su nastale. I te francuske koprodukcije, neminovno u sadašnjoj nacionalnoj teatarskoj konstelaciji, su sredstvo *delokalizacije*, odnosno u konkretnom slučaju tematske i stvaralačke *nacionalizacije* (videti sažet a temeljan pregled istorije dotiranih pozorišnih institucija u Francuskoj, Serge Added, *Un siècle de désir, pour une histoire de la fonction sociale du théâtre*, u Friction, Paris, br. 22, zima 2013-2014, str. 17-35).
- <sup>40</sup> Ovakva tendencija je na "nezavisnoj sceni" očigledna u trenu perfomansa na jugoslovenskom kulturnom prostoru u poslednjih 25 godina.
- <sup>41</sup> Ovdje bi trebalo istaći da je *performativnost pozorišnog događaja* neminovalno dvostruka: s jedne strane se konstituiše *činom okupljanja* (uvek pod određenim *društvenim konvencijama*), s druge *činom gledanja*, odnosno razdeobom *svetonazora* (koji determiniše usvojeni ugao *fikcionalizacije*, odnosno *defikcionalizacije*, i njenu društvenu ludičku funkciju).
- <sup>42</sup> Prava institucija teatra *dokumenta* na jugoslovenskom kulturnom prostoru je nesumnjivo novinarski festival Desiré Central Station subotičkog pozorišta Kosztołanyi Deszó.
- <sup>43</sup> Videti Erwin Piscator, *Političko kazalište*, Prolog, velika edicija, Centar za kulturnu djelatnost, CEKADE, Zagreb, 1985, posebno str. 49-54.
- <sup>44</sup> Videti M. Lazin, *Pozorište Dokument*, Liceulice, Beograd, br. 14, 2012, posebno str. 27.
- <sup>45</sup> Simptomatično je da nekoliko skorašnjih predstava teatra dokumenta tematski obrađuju predstave iz bliže prošlosti koje su u svoje vreme postale *društveni događaj*: dve predstave Olivera Frijlića, *Hrvatsko glumište*, (HNK Ivana pl. Zajc-Rijeka, 2014) i *Kompleks Ristić* (koprodukcija HNK Ivana pl. Zajc-Rijeka, Slovenskog mladiinskog gledališća-Ljubljana, festivala BITEF-Beograd i festivala MOT-Skopje, 2015) te *Sveti S ili Kako je 'arhivirana' predstava 'Sveti Sava'* Tanje Miletić-Oručević (Bosansko narodno pozorište Zenica, 2015).
- <sup>46</sup> O teatu dokumentu kao izdanku nove drame videti M. Lazin, *Pozorište Dokument*, op. cit, str. 25-26.
- <sup>47</sup> Aleksandra Jovićević (ur.), *Postrediteljsko pozorište i/ili nove rediteljske prakse*, dva tematski broja Teatrona, Muzej pozorišne umjetnosti, Beograd, 2010, br. 150/151 (str. 9-42) i br. 152/153 (str. 9-78), dostupna na <http://teatroslov.mpus.org.rs/publikacije/390.pdf> i <http://www.teatroslov.mpus.org.rs/publikacije/391.pdf>.
- <sup>48</sup> O "tri dimenzije režije", praksa - funkcija/profesija - umetnost, videti M. Lazin, *Integritet režije i njene dezintegracije*, u Međučin, op.cit, posebno poglavja *Nedefinisani fenomen režije* i *Režija - rastelovljene i otelotvorene celokupnosti scenskog stvaralaštva*, str. 52-63.
- <sup>49</sup> Videti M. Lazin, *Nova drama - nova gluma?*, op. cit.
- <sup>50</sup> Jedan od najstarijih francuskih pozorišnih časopisa u tematskom broju posvećenom aktuelnoj sceni "Balkani i Grčke" (uredila grčki teatrolog Katia Arfara) opisuje isključivo zbijavanja na "nezavisnoj sceni jugoslovenskog kulturnog prostora" (kako se ističe u pojedinim člancima) zaobilazeći "institucionalni teatar" i "javni državni umjetnički sektor". Analize potpisuju Marina Gržinić i Aneta Stojnić, Aldo Milošnić, Ana Vujanović, Blaž Lukani, Bojana Cvejić ("Paralelni slalomi BADCo"); od "institucionalizovanih" scenskih umetnika zaseban članak je posvećen Oliveru Frijliću (Tomaz Toporišić). Videti: *Scènes en transition. Balkans et Grèce*, u Théâtre/Public, Gennevilliers-Montreuil (pariska predgradja), br. 222, oktobar-decembar 2016, str. 7-45.
- <sup>51</sup> Strane predstave su na BITEF-u od kraja šezdesetih do sredine osamdesetih po pravilu imale dva izvođenja, dve večeri zaredom, najčešće u zdanju Ateljea 212 (pre rekonstrukcije, započete na samom kraju osamdesetih i okončane na početku devadesetih) koje je moglo da primi, uključujući i "sverce-re" koji su stajali po prolazima, maksimum 500 gledalaca.
- <sup>52</sup> U propitivanju modela koje društveno oblikuju proizvodi masovne kulture, sistematski se upušta beogradskim dramskim pisac i dramaturg Olga Dimitrijević: *Radnici umiru pevajući* (2011), *Narodna drama* (2012), *Protok žudnje* (2014), *Kako je dobro videti te opet* (2017)...