

Miloš Lazin

Moći i nemoći savremenih evropskih sustava pozorišne produkcije

Stalna, od organa vlasti dotirana, *repertoarska pozorišta* su još uvek preovlađujući produkcijski 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 jedinim garantom dalje pozorišne aktivnosti i opstanka teatarskih profesija.

Uspostavljanje sustava

Sustav je relativno skori 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 zvao¹), potom, postupno, na celom evropskom kontinentu². Nakon ljudske, političke i državničke katastrofe Prvog svetskog rata vlasti su prinuđene da dokazuju sopstvenu legitimnost i da u to ime grade novi, mironoposki društveni poredak. Pošto u tom trenutku druge predstavljачke forme koja bi bila u mogućnosti da se obrati masama nije bilo (filmska umetnost i njena industrija su u povelju, 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 namenjavao *prosvetiteljski pokret* s kraja XVIII i s početka XIX veka, nešto kasnijom *romantičarskom vizi-*

Pošto u tom trenutku druge predstavljачke forme koja bi bila u mogućnosti da se obrati masama nije bilo (filmska umetnost i njena industrija su u povelju, 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 siromašnijeg i manje obrazovanog dela, pokrenutu na podstrek socijaldemokratski orijentisanih pokreta, u Nemačkoj od 1890 (*Volksbühne*), u Velikoj Britaniji tokom prve decenije XX veka (*Repertory Theatres Movement*), paralelno, a sporadičnije u Francuskoj (Maurice Pottecher, Firmin Gémier, pokušaji Louisa Lumeta, Henria Dargela i Henria Beaulieua uspostavljanja profesionalne pozorišne aktivnosti u radničkim kvartovima Pariza³). Ali nove posleratne vlasti u realizaciji političke i kulturne akcije tolikih razmera i umetničkih ambicija, koja je podrazumevala i podršku velikog broja umetnika, su bile prinuđene da se oslone 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 sve-tonazora*.

Karakter sustava

Okosnicu te državotvorne prosvetiteljske akcije scenskom igrom čini *repertoar*. Znači, pozorišna institucija kao produkcijska jedinica je zamišljena 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 veka⁴, ali ju je žanrovski raznoliko i u osnovi neliterarno scensko stvaralaštvo XVIII i XIX demantovalo. Od dvadesetih godina prošlog veka međutim, kulturne politike organa vlasti osvajaju pozorišnu delatnost na toj dogmi⁵. 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 "moderni ples", čiji počeci inspirišu teatarske stvaraoce već krajem XIX veka (Loie Fuller - 1862-1928, Isadora Duncan - 1877. ili 1878-1927)⁶, 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 establišment početi da prihvata i priznaje tek od sedamdesetih godina XX veka.

Uz to, javna dotirana pozorišta od svog sistemskog zavođenja ne samo da marginalizuju *privatnu inicijativu* kojoj je pozorišna delatnost bila dobrim delom prepuštena 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*⁷. 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 produkcijski jednoobrazan. Mogli bi odrediti dve geografski odvojene *produkcijske sheme*: produkcijsku shemu *javnih službi*, opšteraiširenu u Nemačkoj, Austriji, Švajcarskoj i svim evropskim zemljama istočnije, uključujući i one jugoslovenskog kulturnog prostora, sa stalnim ansablom obaveznim da proizvede određen broj predstava godišnje i prikazuje svake večeri drugi naslov svog repertoara; u zemljama jugozapadne Evrope 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 veka⁴, ali ju je žanrovski 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 produkcijskoj shemi *javnih ustanova individualne inicijative*, bez stalnog glumačkog ansambla i bez određenog broja predstava na repertoaru⁸, jer se trupa okuplja *ad hoc* isključivom voljom direktora, najčešće reditelja te raspušta nakon izigrane predstave, koja se predhodno izvodila iz večeri u veče zaredom⁹.

Ali u obe produkcijske 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 ostvaruje¹⁰: 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*)¹¹, pod različitim oblicima i imenima *praksa* je nesumnjivo postojala otkad Evropa zna za *profesionalna*, i *amaterska*, *institucionalizovana scenska prikazanja*¹², ali su i profesija i njen 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 osuđuje pomenuti produkcioni sustav, odnosno *nesamostalnost, zavisnost scenske umetnosti* od jedne druge – *dramskog pisma*.

Savremena teatrologija i istorija pozorišta naravno beleže da je "izum" *moderne režije*¹³ prethodio ustrojavanju javnih dotiranih pozorišta i situiraju ga u poslednju četvrtinu XIX veka; neki istoričari ga pripisuju meiningenskoj 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)¹⁴, a dobar broj francuskih naravno André Antoineu¹⁵. Ali gotovo su svi prinuđeni da priznaju da ti *pioniri* "moderne režije" ostaju do svoje kooptacije u državna repertoarska pozorišta *na margini* pozorišne sfere, upravljajući krhkim i kratkotrajnim proizvodnim strukturama koje privlače samo manjinsku elitu¹⁶, iako sanjaju o teatru za široke narodne mase i o rukovodećim mestima u tadašnjim vodećim nacionalnim teatarskim institucijama¹⁷.

Opšteprihvaćene 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 *obaveznog repertoara* javnih dotiranih pozorišta prošlog veka. Dominira u njima "klasična", shodno doktrini sprovedene kulturne politike da, s jedne strane, obrazuje mase u cilju izgradnje stabilne i većiinske "srednje klase", s druge, da osloni željeni svetonazor u formiranju 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*.

Opšteprihvaćene 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 Avinjonkog festivala koji vodi od 1947. do 1971. tako i u pariskom Théâtre National Populaire (TNP) kojim upravlja od 1951. do 1963¹⁸. Sličan uzorni model u istom periodu u Jugoslaviji je nesumnjivo Jugoslovensko dramsko pozorište (JDP), koje će u prvoj deceniji svoga rada (1948-58) u repertoar uvrstiti samo jednu savremenu "domaću" dramu, Marinkovićevu *Gloriju*¹⁹. Savremena drama je odsutna i iz repertoara Vilarovih institucija. Međunarodni izlog ovakvog koncepta bio je nesumnjivo pariski festival Le Théâtre des Nations (1956-1968)²⁰.

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 priročnici, koji bez obzira na različite teatarske tradicije u kojima su i za koje su pisani propisuju sličan proces: od "čitaćih", "analitičkih" proba, preko mizanscenskih, do završnih i generalnih²¹, pozivajući se, gotovo svi, manje više iz nepoznavanja, na Stanislavskog i praksu Moskovskog Hudožestvenog teatra²².

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

tek pretekst svôg budućeg scenskog života, pružali u javnim dotiranim pozorištima oni koji su u njima bili odgovorni za uprizorenje tog teksta – reditelji. Bezbrojni su primeri pojedinačnih pokušaja u pomenutim strukturama realizacije *autonomnog scenskog dela* u kojem je reč samo jedna od izražajnih sredstava, od Reinhardta, Stanislavskog i Piscatora, preko Majerholjda i Tairova, do Petera Brooka i Bojana Stupice, ali su isto toliko brojni i pokušaji da se ti i drugi reditelji trajnije osujete u svom autorstvu i oslobađanju od *tekstocentrizma*. Ovaj rediteljski otpor je bio izrazit već u prvoj deceniji organizovanog postojanja sustava (sovjetska avangarda i nemački rediteljski ekspresionizam dvadesetih godina prošlog veka²³) da bi potom jenjavao, 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 pisce²⁴... I kad su se domogli te funkcije reditelji su brzo, a neki put i surovo svrgavani (Piscator, Majerholjd, Stupica...).

Simptomatično 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, Garella 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 produkcijski eksterna estetička načela i dostignuća naknadno uvedu u svoj repertoar, najčešće delimično i ublaženo²⁵.

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 njjuorškim kaficima, crkvama i potkrovljima, koja će se potom nazvati *Off-Off-Broadway pokret*²⁶, a čija će se pobuna gotovo momentalno širiti većim delom Evrope, ponudila je, inspirisana između ostalog utopijskim vizijama Antonina Artauda (1896-1948), ne samo drugačiju 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 svôg 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 tu simultanu društvenu pobunu (ove druge na kraći rok, ali i tenkovima kad je trebalo), čak da potom privole dojučerašnje 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 prohtevima, čak uz preuzimanje njihovih pojedinih estetskih dostignuća, nastaviti miran život. Najozbiljniji ustupak je bilo prihvatanje *autorskih predstava*, znači postupno *napuštanje dogme* da je *predstava uprizorenje teksta*. Stoga je te decenije u modi sintagma "rediteljsko pozorište"²⁷. 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 predstavljčkih 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 obračuju 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 utemeljeni²⁸. Institucionalno im se produžava život, ali nisu više u stanju da svojim umetnicima i delima garantuju do tada omeđeno društveni prostor i time obezbeđen 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 prihvaćen 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 Jameson²⁹, 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 priliv 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 ministarstva 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 državno³⁰.

Ovo smanjenje finansijske potpore pa i interesa organa vlasti za njihova pozorišta bi se moglo objasniti kako budžetskim ograničenjima na koje državne organe prinudju ideologija finansijskog kapitalizma i svemoć kapitala, (deetatizacija 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 osobenosti *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 svetionazore 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 prinudju ideologija finansijskog kapitalizma i svemoć kapitala

ljena; 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 prinudeni na dodatnu formu medijizacije svojih umetničkih proizvoda: od sedamdesetih godina se umnožavaju i osnažuju na značaju *festivali*, i oni dobrim delom finansirani od strane državnih i inih organa vlasti³¹.

Za razliku od *repertoarskih pozorišta*, čija je vremenska jedinica *sezona*, znači deluju u *sporom vremenu*, *festivali* sazimaju pozorišne događaje u *kratkom vremenu*, tokom nekoliko dana. Privlače pažnju i publike i medija jer su neka vrsta društvenih, često *međunarodnih 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 međe 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: kontinentalnih, svetskih. Svojom medijskom vidljivošću, publikom koju privlače, umetničkim prestižom, budžetom, festivali stiču mogućnost da sinhronizuju te društvene potrebe novih dimenzija i scensko stvaralaštvo, moć koju repertoarska pozorišta, zbog svog ustrojstva te institucionalne okoštalošti, gube. Mogli bismo reći da *evropske pozorišne mode* u poslednjih 45 godina *lansira-*

ju i diktiraju festivali, a ne repertoarska politika javnih dotiranih pozorišta³². Stoga u javnosti raste poverenje u festivale, 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 medijizacije 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...)³³.

Dobar dokaz povećanja značaja festivala je fenomen *novе drame* i njegova geneza. Afirniše 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 Beilharz³⁴. 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 uvrstavaju u repertoar javnih dotiranih pozorišta diljem Evrope, nemačkih od 1998, jugoslovenskog kulturnog prostora na primer od sredine prošle decenije³⁵.

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, *festivalizuju* 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 *scenarij/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 podražavati³⁶. I svojim nastankom³⁷ i svojom tematikom *nova drama* širi opseg *kommunikacijskog koda unutar pozorišnog događaja* jer se ne ograničava na komunikacijsku sferu jedne društvene sredine, regionalne ili nacionalne kulture; tek iznikli dramski autori u najrazličitijim kucima sveta otkrivaju da su njihovi *lokalni* problemi sveobuhvatni, *svesvetki*. Pošto joj je tematika *mondijalistička*, pošto su problemi s kojima se suočava *svetski*, *nova drama* se ne upisuje u lokalni svetonazor³⁸. Tako, kao umetničko *delokalizovano delo*, *nova drama* je apsolutno proizvod *duha festivalizacije* 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: uprizorenje gotovog dramskog teksta, mimetički odnos prema stvarnosti i komunikaciju kodovima prepoznate ili pretpostavljene nacionalne kulture. Festivali su za nju adekvatniji produkcionim pogon.

Transformacija sustava

Stoga smo svedoci od trenutka kada su javna dotirana pozorišta prihvatila *novu dramu* i počela da je uvrštavaju u svoj repertoar, njihove delimične i postupne produkcione *festivalizacije*, 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, *festivalizuju* svoju redovnu produkciju: danas se za gotovo svaki umetnički ambiciozniji projekat postjugoslovenska repertoarska pozorišta udružuju, često i sa srodnim institucijama drugih novonastalih, a pre dvadesetak godina zaračenih, država³⁹. 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 raspolaganju mesečni repertoar pozorišta svog grada u kojem može da bira između različitih naslova; koprodukciona predstava “gostuje” u jednom gradu par dana iz večeri u večere zaredom jednom mesečno pa i ređe, da bi se potom preselila u drugi koprodukcijski grad ili državu. U ovakvoj *parafestivalskoj konstelaciji* gledalac više ne posećuje svoje *gradsko pozorište već regija* i svet hrupaju u njegov grad. Tako se i mesečni repertoar javnih dotiranih pozorišta *festivalizuje*.

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 upišu *društvene razloge dramskog predstavljanja*⁴⁰. 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*⁴¹.

Neophodnošću da se samom predstavom pronađe *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 Frljića, Andriasa Urbána, Dina Mustafića, Tanje Miletić-Oručević, Selme Spahić, Zlatka Pakovića⁴² te dobrog dela predstava “nezavisne scene” (na kojoj su, bar povremeni učesnici, 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 veka⁴³ tako i od njene obnove od šezdesetih do početka osamdesetih od strane Petera Weissa, Rolf 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* pretpostavlja da će *igrajući se njome* raskrinkati njen *privid, storytelling* koji nam moćnici *predstavljaju* “stvarnošću”⁴⁴. Dok je dokumentarna drama još uvek *tumačila/interpretirala stvarnost*, teatar dokument pokušava da *igram ta stvarnost bude*, da se od dramske i scenske interpretacije pretvori u *društveni događaj po sebi*⁴⁵. Tako je *nova drama* inicirala, a *teatar dokument* potvrdio *dvostruko odbacivanje interpretacije; najpre umetničke interpretacije sveta dramskim tekstom, potom scenske interpretacije tog teksta*.

Stoga *teatru 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 otelotvori. 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 Jovičević i njenih 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 uobličenu u javnim repertoarskim pozorištima XX veka

Teatar dokument, nesumnjivo fenomen post-postmodernističkog sveta i svojevrsne *depoliticizacije* društva, odnosno *otuđenja* politike od naroda u čije ime se ona sprovođi i glasača od sprovedene politike u njihovo ime, izrasta iz *nove drame*⁴⁶. 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 tekstem propituje. *Nova drama* i *teatar dokument* reformulišu i *objekt predstavljanja i status predstavljača*, koji više ne može da se krije iza *umetničke transpozije* koju mu teatarska institucija i njena društvena uloga nameću. On je *stvaralac*, ili bar to pokušava da bude, a ne *interpretator*.

Sustav kao odrednica produkcionog procesa i stvaralačkih funkcija

Tako prisustvujemo od početka ovog veka *transformaciji pojma i prakse režije*. Grupa pozorišnih teoretičara s Oseka za umetnost i studije spektakla Univerziteta La Sapienza u Rimu (*Dipartimento delle arti e scienze dello spettacolo*) čak zaključuje da smo svedoci *postrediteljskog pozorišta*⁴⁷, u kojem se *režija subjektivizuje sadržajno, 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 izgovorenog 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 Jovičević i njenih 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 uobličenu 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 *produkcijom sustavima* i u okviru *različitim funkcija* koje su oni određivali⁴⁸.

A nije se samo promenila rediteljska funkcija već i glumačka. To ukratko znači da glumac *ne igra ulogu* već scenoskom igrom *evocira sebe*, kao osobu i umetnika, *u svetu*⁴⁹. Menja mu se scenski zadatak: *uprizorenje ličnih viđenja sveta* zamenjuje *interpretaciju lika*. Takođe, odustajanje od mimetičke interpretacije sveta vodi ka transformaciji ostalih stvaralačkih funkcija te režija i gluma 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 uslozljavanja produkcijskih struktura. Mogli bismo reći da smo svedoci *promene* produkcionog sustava pod *prividom održavanja starog*, javnih repertoarskih pozorišta. Dok broj ovih poslednjih godina stagnira, a njihova finansijska moć slabi, pojavljuju se, pored festivala i koprodukcijских *ad hoc* struktura, brojni novi produkcijski 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 finansijeri već svojim interesom za određen pozorišni projekat ili čin obezbeđuju i usmeravaju u njegovo atipično mesto i funkciju u datoj društvenoj situaciji.

Znači proces scenskog stvaralaštva se na izvestan način *dezinstucionalizuje*, za razliku od *instucionalizacije* s

kojom se identifikovao tokom XX veka. Prisustvujemo *dihotomizaciji* stvaralačkog procesa: s jedne strane producenti, detronizovane pozorišne institucije, festivali ili formacije "neteatarskog" sektora, s druge, stvaralci *finansijski zavisni*, ali *stvaralački nezavisniji* jer rade van institucionalnog kanona i u direktnijem dosluhu s "društvenim potrebama". Autonomizacija stvaralaca 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*.

Produkcijske meñe dovode do "pozajmica" produkcijskih formi iz jedne u drugu *produkcijisku 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 produkcijske 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 Frljiću 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 oslobode apsolutne rediteljske svojevoljnosti). Pozajmice se mogu objasniti potrebom potrage za alternativnim rešenjima dosadašnjim ustaljenim praksama. U ovakvom "tranzicijskom produkcijskom periodu" *neinstitucionalne pozorišne udruge* postaju *stvaralačka skloništa* ma kako institucionalno i finansijski nepouzdanim bila i to u geografskim područjima obe produkcijske sheme XX veka⁵⁰.

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 našalost, efikasno sredstvo maskiranja neefikasnosti organa vlasti. Uz to, povraćena budžetska sredstva zatvaranjem sadašnjih pozorišnih institucija bi bila mnogo manja od onosnijih 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 hiljada industrijskih radnika, zbog društvene funkcije pre svih glumaca koji su u tim postkomunističkim zemljama medijski višestruko amblematske 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 produkcijskih promena* gore analizirani 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 margina, u većini najmlađa generacija pozorišnika, za promišljanje profesionalno i akciono spremna.

Prvi problem s kojim se sadašnja teatarska margina 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 festivale, u današnjim evropskim društvima se *smanjuje poverenje* u elitu, političku, 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 hiljada 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 istih⁵¹, ali društvena uloga elite tadašnjeg ideološki centralizovanog jugoslovenskog društva je bila uticajna od uloge kulturnih elita današnjih evropskih društava. Na primer, moguće je da bi komparativna analiza uticaja MESS-a na društvena i kulturna zbivanja 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 zbivanja, koja su znatno evoluirala zahvaljujući prevashodno novim medijama, internetu pre svega, ali i filmu, televiziji, muzici. Tehnološkim i inim napretkom došlo je do *kulturne 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 *dogadaje* 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 *teatra 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 *teatra dokumenta* trebalo možda usmeriti ka istraživanju sveta i simbola i *masovne kulture*, njihovoj moći u obli-

