

# POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD — GODINA XXIX — CENA 40 DINARA

oktobar '83.

broj 296

teme broja:

- pozorišni reditelj ili moć
- tumačenje i delo
- druga znanja
- žensko pitanje

## reditelj ili opsada moći

alfred simon

(Teatar na izdisaju, Seuil, Pariz 1979.)

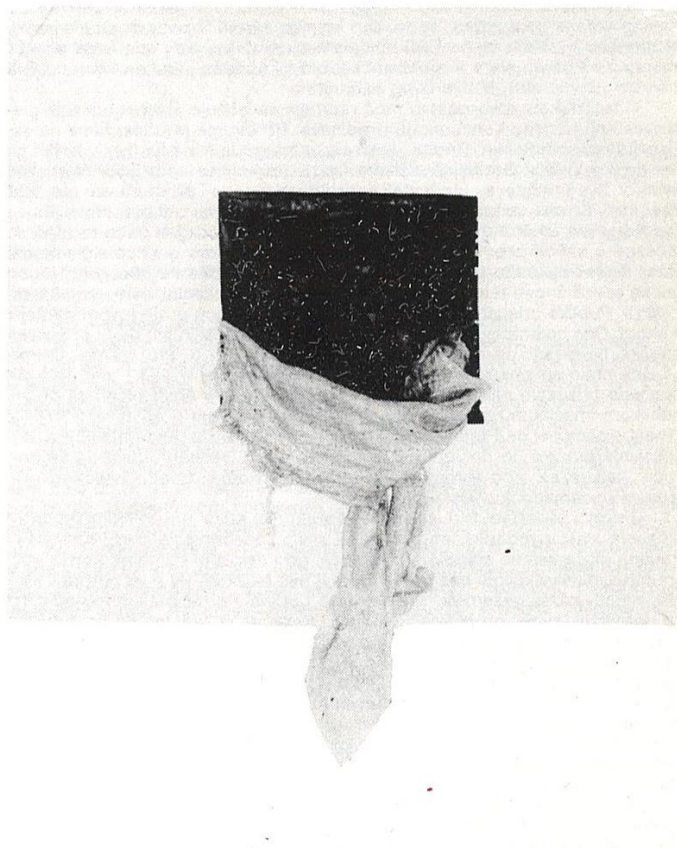
Moć u teatru pripada reditelju. Vek u kojem živimo, naročito njegova poslednja četvrt, ostaće zapisana u istoriji teatra kao opsada moći reditelja.

Pisac piše dela koja niko ne igra, pokorava se naredžbinama od kojih živi. Živi u oskudici i povlači se gundajući u penziju, ili je prisutan poput Be-keta (Beckett), poslednjeg od velikih, kao mitski heroj iz prošlosti.

Glumac u teatru više ne opstaje od svog poziva. Ukoliko jednostavno nije bez posla kao osamdeset posto njemu sličnih, da bi prodro u svet moći, bogatstva i priznatih, što se ostvaruje samo uspešnom karijerom, on mora napustiti teatar i baviti se filmom ili snimati za televiziju, što mu osigurava popularnost.

### TROSTRUKI LAKRDIJAŠ

Jedine svete ličnosti teatra danas su: Đorđo Štreler (Giorgio Strehler), Piter Štajn (Peter Stein), Piter Bruk (Peter Brook), Juri Ljubimov (Youri Liou-bimov), Rože Planšon (Roger Planchon), Petris Šero (Patrice Chéreau), Ari-jana Mnuškin (Ariane Mnouchkine), Hozhe Laveli (Jorge Lavelli), Antoan Vite (Antoine Vitez) i Luka Ronkoni (Luca Ronconi).



likovni prilozi u broju: slike-objekti, j. klačik

Hronika beleži da je grupa mladih obožavalaca opsedala Luja Žuvea (Louis Jouvet), na terasi nekog kafea, moljajući ga za autogram, ne poklo-nivši nimalo pažnje autoru dela koje su upravo gledali, Žiroduu (Giraudoux). Zar!

Francuski teatar ne može prigovarati. On ne oskudeva u renomiranim rediteljima: Antoan Vite je prvi strani reditelj koji je posle dužeg vremena pozvan u Moskvu da postavi *Tartifa*. A Patris Šero se afirmisao više no igde, u zemlji u kojoj je moć reditelja apsolutna, kad su mu Nemci poverili da os-veži Bajrojta (Bayreuth).

Reditelj dobija ogromnu moć. Uzalud se brani protestima (njegovi teo-retski stavovi su samo maska suprotna stanju u praksi), jer bi bio časniji da se otvoreno služi tom moći nego što je zaklanja pod maskom društvenog ili anonimnog. Forma po kojoj je on danas preuzima na očigled svih, obezbe-đuje mu trostruku vlast: nad autorom, nad glumcem i nad publikom.

Ono što najviše šokira je rediteljeva moć nad autorom i tekstom. Ova moć je istovremeno zakonita i činjenička. Najbolje da citiram mišljenje Raj-monda Temkina iz njegove najnovije knjige *Reditelji danas*: »Dramski pisac je uvek zavisn od onog ko otelotvoruje potencijal njegovog teksta. Nazo-vimo ga rediteljem ili režiserom, ako zaista nije kreator, on ubija tekst neeks-ploatišući ga dovoljno, ili ga plagira, ako ga suviše eksploatiše. U ovom krugu: autor — reditelj, uvek je reditelj taj koji kaže poslednju reč. Čak su i Molijer i Šekspir predati milosti onoga koji postavlja njihove tekstove. Oni tu ništa ne mogu, a ni živi autor tu gotovo ništa ne može.« U srazmeri sa pora-stom moći uticaja reditelja, opada moć važnosti teksta. Od svake nove re-žije se sve više traži (treba biti kritičan i objektivn, reditelji nisu uvek naj-krivlji) da odgovara nekom novom »čitanju« teksta. Nije važno što to čitanje čini tekst neprepoznatim, ukoliko ga ono uzdiže i gledaoci ga shvate. To što danas čuveni reditelji više vole da obrađuju klasične tekstove Šekspi-rove, Molijerove i Čehovijeve, nije u principu zbog njihovog neiscrpnog bo-gatstva, nego iz razloga što su oni nemoćni da se brane od njihovog uticaja. Jedino se bune univerziteti predavači, ali tako nespretno i s toliko nazad-nim shvatanjima da javnost uvek staje uz reditelja. Osim toga, današnji pro-fesori univerziteta imaju čudne sličnosti s ovim savršenim teatarskim go-spodarima i, u svakom slučaju, ovi poslednji imaju sposobnosti i sredstava da ih drže u šakama citirajući ih opširno i laskavo u svojim časopisima i pro-gramskim brošurama.

Samim tim što uobličava tekst, reditelj je gospodar igre koja svodi glumca na nivo oruđa, marionete, robota. Bar glumac često vidi ovako vezu

ajgi ● benka ● borhes ● damnjanović ● denegri ● despot ● fišer ● forison ● hofmanstal  
 ● igrić ● iveković ● kramarić ● kravar ● kordić ● miko ● mitrović ● ređep ● simon  
 ● šajtinac ● zubac ● zurovac

između sebe i reditelja, mada ovaj sebi laska da podiže njihovu umetnost od savršenstva istinskog realizacijom dela i time ih uključuje u totalan teatarski rad. Ne poznajemo nijednog velikog gazdu, radilo se to o Kopou (Copeau), Žuveu ili Vilaru (Vilar), da glumci u čisto argumentacionom smislu nisu govorili o gospodarstvu i robu, ili o krvniku i žrtvi. U javnosti su glumačke rasprave o rediteljevom funkcionisanju obično hagiografske, dok one u zakulisnim raspravama bivaju čisto ikonoklastičke, bliže Žuandou (Jouhandeau) od Grimaresa (Grimarest), Molijerovog hagiografa.

U teatarskom stvaralaštvu moć reditelja se očituje stvaranjem tipa gledalaca koji pasivno konzumiraju predstave. Po ovome je uticaj filma na današnji teatar očigledan. Reditelj je preuzeo ulogu upravitelja (naziv kojim ga imenuju u Velikoj Britaniji), režisera (naziv za koji se opredelio Vilar), kao kreator žive predstave i ujedinitelj suprotnosti, scene i prostora van nje, teksta i igre, da one za nestručnjake iščekavaju, otkrićima dekora, osvetljenja i muzike. Piter Bruk mu osigurava ulogu stvaraoca, dodajući da je osuđen da iščekuje u večeri premijere, ostavljajući prisutne samo glumce i gledaoce. Piter Bruk dalje kaže da francuski jezik spoznaje bolje od bilo kog drugog jezika specifičnosti teatarskih fenomena u smislu *imitacija, evociranja i asocijacija*. Publika prisustvuje predstavi i pomaže glumcu u njegovom okršaju s likom. Ona posmatra i pomaže. Iz ovoga ne treba zaključiti da je prisustvo publike neizvesno ili protivrečno, pasivno i aktivno u isto vreme. U ime učešća htelo se pokrenuti publiku, terajući je da gestikulira i urla, kao da duhovno prisustvo nije bilo dostojno vredno! Ko nije teotalgličan za onom publikom i načinom na koji je ona asistira la prvim predstavama TNP-a (Théâtre National de Paris) pedesetih godina? Zar u najčešćem slučaju isključivanje publike ne počinje baš u momentu kad reditelj odbija da se povuče: kad režija, pod formom privedenja, posreduje između ludičkog tela glumca i posmatračke svesti gledaoaca?

U svojoj sadašnjoj fazi, savremena teatarska kriza je uslovljena neograničenom vlašću reditelja, implicirajući, dakle, osporavanje ovog tutorstva. Reditelj može samim statusom stvaraoca, pod uslovom da ga ne koristi kao sredstvo, ostvariti svoju bezgraničnu vlast nad tekstom *vis à vis* autora. Ovakav »ispad« bio je nezamisliv pre nekoliko godina. Po rečima jednog od njih, on obrađuje »super problematiku«. Ipak, treba da je svestan da će njegova dobra namera odmah biti osuđena od većeg dela publike. Ovaj protest danas deluje u progresivnom smislu, premda je dugo vremena bio deo samo reakcionarnih krugova. Do sada su za ovo postojali razlozi samo u ime tradicionalnih vrednosti. Rediteljev poduhvat tumači se kao teška povreda dostojanstva teatarskog teksta, najuzvišenijeg domena literature: »Predstava nekog pozorišnog komada ostavljala je na mene uvek slabiji utisak od čitanja samog teksta.« piše Anri d Monterlan (Henri du Montherlant), tipični predstavnik ovog pravca.

Tu, kao i u drugim oblastima, izvesan levičarski protest povezuje bez kompleksa staru desničarsku tradiciju nepoverenja u reditelja. Monopolizaciju kreatorске moći reditelja osporavaju praktično svi: avangardni pisac u ime prvenstva poruke koju tekst nosi, glumac koji više ne želi da igrava potčinjenog robota dobroj volji Gospodara scene i gledalac, ističući pravo na slobodno delanje svoje lične kreatorске uloge u predstavi.

Imajući u vidu situaciju gotovo svih zemalja Zapadne Evrope, francuska situacija se izdvaja postojanjem »velikog nacionalnog teatra« kojem nema sličnog ni u jednoj zemlji, beleži Đorđo Štreler. Dolazi se u iskušenje da se povuče paralela između osvajanja moći reditelja u teatru i razvoju funkcije dirigenta u muzici. Razvoj orkestra uslovio je značajan porast moći i prestiža dirigenta, što neki danas tumače terminima militarizma i totalitarizma. U svakom slučaju, nijedan dirigent danas nije dozvolio, postavljajući neki muzički tekst, to »problematično nasilje« koje savremeni reditelji koriste na dramskom tekstu bez ikakvog ustručavanja. Niko nije obradio *Petu* Betovenovu (simfoniju) kao što su neki obrađivali *Hamleta*. Ovo je znak da teatar ne sankcioniše nijedna društvena instanca, ma kog tipa ona bila. Završeno je s dogmama i zakonima. S uzorima i uputstvima. Nastupilo je nešto poput širenja besmislenosti i ravnodušnosti.

Međutim, ukoliko reditelj nema istu moć kao dirigent u odnosu na sam tok predstave, to je pre svega iz razloga što uvođenje publike znači moment kad on treba da iščekuje, dok je taj moment za ovog drugog znak svečanog javnog nastupa.

## ZNAČAJNI OGLEDI

U naše vreme karakterističan je paradoks da savremeni reditelj zahteva gotovo sveto pravo na kreaciju, a reducira je istovremeno do te mere da aktualni arbitri, semiotičari, nazivaju ovaj fenomen *značajnim ogledom*. Uostalom, u umetnosti, teatru i režiji i postoje samo ti značajni pokušaji. Samo zabrinjava zadocnjenje teatra u odnosu na druge značajne pokušaje na filmu, u literaturi, slikarstvu, čak i crtanom filmu, koji je kod njih naročito popularan.

U svom najnovijem razvoju, mlada režija je spoznala nepobitne uspehe duboko motivisanim radom, razboritom smelošću i plodnim inovacijama. Međutim, ovi uspesi su bili retko francuski. Uostalom, poneki uspeh nije mogao opravdati sve one tupe banalne klišeje, debilne pronalaskе i izazovna hvalisanja. Ma šta bilo, oslobodimo se uticaja i zadržimo pažnju na promena koje su se desile poslednjih deset godina.

Najzanimljiviji je raskid s beskrajnim podražavanjem tradicionalnog prostora, raskid koji je preko italijanskog teatra težio da svako frontalno rešenje ustupi mesto uslovnim rešenjima, kružnim, u vidu okna, jama, liftova, lju-ljaški, lavirinta, kaveza za divljač, predikaonica, štala i mnogim drugim. Ovakva rešenja mogu se primeniti bilo gde, sem u starim, malim teatrima drevnog Pariza. U predgrađima velikih gradova koriste se sve vrste slobodnih prostora; bilo da su to fabrike ili šupe, bez obzira. Ovde gledaoci prisustvuju beskrajnog dugim predstavama bez pauza; stoječki, sedeći na zemlji ili na improvizovanom stepenastom sedištu, da bi u dva sata izjutra, s istim uživanjem, pratili predstave na auto-putu, saobraćajnim petljama i u jednosmernim ulicama savremenih gradova! Zabranjeno je tražiti i najmanje olakšanje, iz straha da se ne suprotstavi svetloj slobodi kreatora! Užitek teatra! Pogledajmo sad scenu. Nema više Vilarove beskrajne noći, ni gvozdenih skela od kojih su se kasnije ježili! Infantilnom regresijom došlo je do nasilnog povratka na preopterećenje scene i na teški dekor. Ogromne makete, odlivci od hroma, imitacije (verne) originala, luksuzni izlozi, veštačke ulice i šume

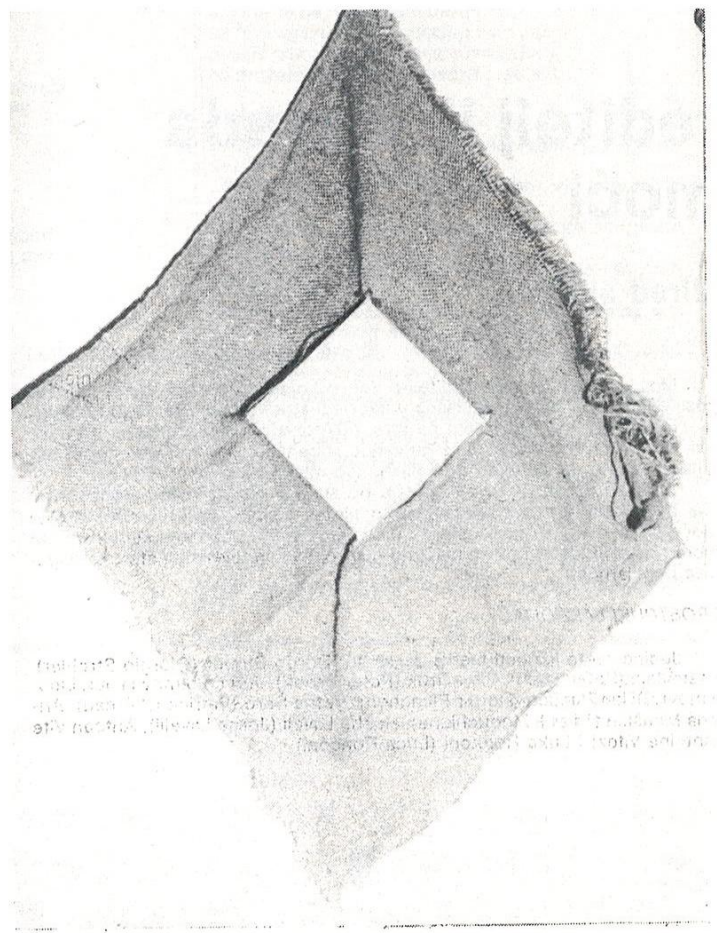
Postavlja se pravi asfalt s kompresivnim valjkom. Iznose originalne krtije od automobila, dizalice, mašine za kišu, sneg i pravljenje dima. Prave se dimni oblaci da se maskira odsustvo, vodeni stubovi za potapanje ribe! U *Dantonovoj smrti* Brina Bajena (Bruno Bayen) (čega li zajedničkog s izvrsnim remek-delom Bihnera) (Büchner) (?), glumci su iščašivali članke na nogama po neravnom stenovitom tlu na podinama strme obale s vodopadom. (Planina! !!) Na kraju je Danton prodro na stenovitu padinu i istovremeno je voda silivala u crvenoj boji! I tako rade, rade, rade te male značajne mašine!

Što se tiče teksta, on može sve da podnese. Skraćivanja i dodatke, izopačene prevode, ubacivanja marksističkih, frejdrovskih i lakanovskih citata (zaista makar šta) u živo tkivo šekspirovskog ili rasinovskog teksta. I sve je dobro što može da razori njegov neposredan smisao u zamenu za neko »dijalektičko štivo«. Kao grimase i kreveljenja Grotovskog (Grotowski) ili biomehanika Majerholjda (Meyerhold). Pokret i izraz osciliraju između robotskog automatizma i besomućnog transa. Glumac menja uloge, a ne menja izgled, uloge se raspadaju, dupliraju i uzajamno podražavaju. Ličnosti odsutne sa scene su prisutne, dok druge nestaju sa scene kad su najpotrebnije.

## MLADI VUKOVI

*Ovako izgledaju neka od zadovoljstava kojima mladi vukovi muče tekst. Rođeni su u teatru posle maja '68. S njima teatar uživa čast univerzitetskog svetišta, premda većina njih nije nikad dospela ni do prvog zaredenja. Oni su krivi što je teatar doveden u krizu njihovim ludim snovima o sveukupnoj politizaciji stvarnosti. Ne duguju ništa Vilaru, malo Planšonu i mnogo Šerou, koji im je više genijalni dvojniki nego prethodnik. Više su dogmatičari nego što imaju dubine, više sistematičari nego odgovorni, i vešti a ne učenici. Odlučni su u pravljenju modernih koktela: Breht-Arto, Marks-Frojd, Lakan-Fuko (Lacan-Foucault). Zadovoljavaju se svim igrama po modi, kao na primer: odseći granu na kojoj sediš, izbaciti bebu s vodom iz banjice. ... Naročito su sposobni da parodiraju govore velikih intelektualaca, da žive u svom vremenu i uživaju u poslednjoj modi. I u svojoj neprekidnoj žeđi da otkriju neku nečuvenu novinu, oni gotovo uvek stižu posle nekog drugog: Nemca, Italijana ili Amerikanca. Takva je danas sudbina Francuza. Istorijskom nužnošću oni su imitatori, nesrećnim slučajem epigoni, ali iz toga izlaze s mnogo ukusa. Budući da se gledaoci uzaludno zamaraju da budu u toku vremena, oni prolaze kao novatori teatarske mini revolucije, za njih koji su uvek u zakasnjenju.*

S obzirom na svoje godine, kasno su dospeli u teatar, najčešće putem filma ili literature. Primećuje se da i dalje daju prednost ovim dvama prethodnim umetnostima u odnosu na teatar za koji su se opredelili. Po instinktu biraju ono što je najvarljivije i najizveštačnije: Godara (Godard), a ne Renoara (Renoir), Karmena Benea (Carmeno Bene), a ne Felinija (Fellini). Ne veruju u priču ni u priče, u likove ni heroje. Veruju samo u slike. Od scene prave radionicu slika koja sputava autonomnost teksta, glumca i publike. Jedino su onda potpuno zadovoljni kad mogu slobodno da fantaziraju bez finansijskih poteškoća, bez razmišljanja o rentabilnosti, ne vodeći čak uopšte računa ni o gledaocima. Ovakvo držanje teško da zadovoljava odgovornosti šefa kulturnog preduzeća! Ukoliko veruju da je nemoguće održati ovu











koje raspolažu ogromnim sredstvima. Ako dramski centar iz pustolovine pravi svoju ličnu predstavu, ona je odmah gotovo u celini ponovljena u Parizu, jer je primoravanje glumaca da beže u provinciju, postao jedan od najjačih argumenata direktora da odbijaju usluge stalnih trupa.

Sve se održava. Iz analognih razloga, domovi kulture su sve ređe mesta implantacije nekog dramskog centra i direktori dramskih centara otkazali su stalnoj trupi. Teatar bez trupe je luka, evocirano po Đorđu Štreleru<sup>22</sup>, gde lade samo odlaze i dolaze. A teatar bez građanske misije je privatni cirkus u kojem virtuoz izvodi svoje akrobacije. Ni pristanište, ni privatni cirkus. Teatar hoće da živi. Dakle, činjenica je da, postavši nepoželjan kao Žan Dast ili odbivši daprivihtati smešnu mnogostručnost poput Iber Zinjua, aktivisti druština su ustupili mesta ljudima koji su na njih izabrano po svojim administrativnim, rukovodilačkim i tehničkim sposobnostima.

U većini slučajeva, dom kulture jpre sveg izborni argument i instrument prestiža, pre nego što je postao prenatrpan objekat, konturajući se od drskog ponašanja do nezainteresovanosti publike. Udruženje korisnika čini skup ljudi na položaju, podstaknutih samo brigom da ograniče stvaralačku slobodu reditelja i slobodu mišljenja publike. Dovoljno je, dakle, da ta udruženja korisnika budu predstavnici iz naroda i da povoljno odigraju svoju ulogu da bi postali primer začetka demokratskog pokreta nekog kulturnog preduzeća. Tako se to radi u gradovima kao što su Grenobl i La Rošel (La Rochelle), gde je dom kulture uspeo da uvede novi stil pohađanja. Gradovi pod komunističkom opštinskom upravom, u saglasnosti s aggiornamentom Partije, trude se naročito da budu primeri (Le Havre, Saint-Denis, Aubervilliers). U njima se najglasnije ističe briga da se odgovori na dva kategorična imperativa: poštovanje slobode stvaraoaca i želja publike, ne vodeći računa o tome da li se one slažu, dodajući čak da treba prevazići sondaže tipa SO-FRES-a i da se učini napor za ostvarenje neizraženih potreba i dubokih aspiracija. U tim slučajevima odgovorni<sup>23</sup> odbijaju da podstiču kolektivne pokrete radnika, čak i kulturne, ukoliko se ne uključe preko predstavničkih organizacija »kojima se oni sami obdaruju« – iznenađujući zahtevi! Ovo skoro fetišističko dvolično poštovanje privilegovanog položaja stvaraoaca i sindikalnih organizacija objašnjava podelu komunista, očitno povezanih u državnim strukturama demokratskog centralizma, i socijalista, koji su, uostalom, više samoupravnog pokreta. Na festivalu u Avinjonu 1977. čuo se eho ovog spora na početku prepirke započete između Pi Pijoa (Paul Puaux), komunističkog borca i Vilarovog naslednika, s upravom festivala i Dominikom Tadeijem (Dominique Tadel), zamenikom predsednika Socijalističke partije u Poslanstvu kulture.

Skup direktora dramskih centara prihvatio je parolu Rožea Planšona: moć kreatora. U preduzeću kulture uvek se stvara odnos snaga gde je umetnička moć koju predstavljaju glumci i njihov šef u stalnoj opasnosti da bude smrvljena od države, što je ravno gazdi u privatnom preduzeću, i službenika, tehničara i upravitelja, što odgovara nameštenicima. U Planšonovoj shemi ipak postoji neka suština. U očima glumca, naročito ako nisu članovi stalne trupe, jasno je da Rože Planšon predstavlja gazdu TNP-a pod istim naslovom kao Vernije Peje (Vernier-Payez) iz uprave fabrike »Reno« i Buate (Boiteux) iz EDF-a (elektroprivreda). Prema jednim i drugima, on se afirmiše prestižom velikog stvaraoaca. Ali bašprimer Rožea Planšona osvetljava problem jednog izuzetnog slučaja. To je izuzetan slučaj. Početkom šezdesetih godina ovaj reditelj se pojavio kao genijalni porotivnik kulturnog demokratizma koji je Vilar inkarnirao. Kad je 1972. umesto Patrisa Šeroa, koji je premešten u Vjerban, postavljen za kodirektora TNP-a, neki su proricali da će TNP izdati svoju misiju i da treba očekivati stil rada po dijalektičkoj formi, dakle hermetičkoj, pre nego otvaranje prema narodnom teatru, što je bio idoli Žana Dastea. Ukratko, tako se to odigralo. Rože Planšon može, dakle, zahtevati moć kreatora, pošto je egzercirao s naročitom zabavom ono što je on prozvaio: komadanje remek-dela i umorstvo autora.<sup>24</sup> Lično, on je kreator s dovstrukim nazimovm, s nazivom reditelja koga već petnaest godina duplira dramski pisac. Direktor TNP-a (Theatre National de Paris), ali pre svega reditelj svojih predstava. Izvesno je, mi smo suviše dugo sanjali po Šekspiru i po Molijeru da po prirodi stvari smatramo skandaloznim što fabularno jedinstvo reditelja u autoru oživljava u jednom velikom preduzeću narodnog teatra. Očekujemo s nestrpljenjem novog teatarskog t,m d atletu. Ali gle! Dramska dela Rožea Planšona ničim ne najavljuju novu dramaturgiju koju smo očekivali, dramaturgiju u kojoj bi se novine odrazila, kako po formi tako i u izrazu. Ovaj teatar pada u nečemu, jer ne prestaje da umire. Tekst bez vrednosti, rukopis reditelja, antologije Planšonove načitanosti. Reći da u njemu treba videti velikog reditelja koga dublira bezobrazni pisac, ništa ne rešava. Pod uticajem dramskog rukopisa, i režija mu je automatski stalni pleonazam istog, počivajući na dekorativnoj preopterećenosti, za šta on, čini se, preuzima potpunu odgovornost. U kratko rečeno, ova dramaturgija je zatvorena u privrednjima autora. Ništa od neke žive i otvorene dramaturgije. Šta više, uslove njene realizacije omogućava – veliki aparat TNP-a koji gotovo u celini dela u službi ličnog i osobnog stvaralaštva – ističućitako još jače stvarni slabi rad »državnog« teatra. Planšom se školuje. Posle preobražaja od glumca u reditelja, evo i tog od reditelja u dramskog pisca. Uvek je u pitanju promocija po stvaralaštvu. Moć stvaraoaca ostvaruju samo reditelji postavljajući svoja vlastita dela. Zbog toga bi opet trebalo da smo zadovoljni. Najava teatra nastaje krajnjim ujedinjavanjem postupaka koji se bore za njegovu realizaciju, čiji je deo i sam dramski tekst. Nesporazum nastaje opštim nedostatkom složenosti u ovom postupku. Vrlo često navođenje primera Šekspira i Molijera samo nam pomaže da se podsetimo da su ovi glumci-pisci radili s trupama koje su bile tradicionalni improvizatori, bliski prijatelji komedije del arte, koja je u tome otišla još dalje od njih. Nema ničeg iz prošlosti u radu šefova trupa-pisaca, što podseća na totalnu umetnost maodernog reditelja. Oni ostvaruju svoj dramski izraz uz pomoć glumačkih improvizacija u formuli gest + reč, što pripada već tradiciji, a do toga su došli spontano pišući, isto kao što glumci ostvaruju svoje improvizacije igrajući. Ali ni izraz pokretom ni usmeni izraz ne predstavljaju koren savremene teatarske tradicije Zapada. Dakle, tradicija ne postoji. Tekstovi reditelja-pisaca ne čuvaju ništa od tradicije pokreta ili ismenog izraza. Oni se hrane dolsovnim citatima, hranom bez snage, mrtvim tekstovima. U današnjim uslovima je nepojmljivo da takva dela pomažu teatri koje finansira država. I ona to koriste u okviru društvene uloge teatra. U očima mnogih oni su preterano privilegovani. Jedan pregled dramskog stvaralaštva pokazuje,

uostalom, da su mladi pisci koji su igrani na repertoarima, pre svega sami reditelji, i to oni koji nemaju niakav kontakt s teatarskim miljeom i teško u njega prodiru. Kako piše Žan-Mari Lot (Jean-Marie Lhote): »teatar prepoznaje svoje«.<sup>25</sup>

Prevod s francuskog  
Ljiljana Došenović

#### NAPOMENE:

- Rajmond Temkin, »Reditelj danas«, Ed. l'Age d'Homme, 1977.  
Đorđo Štreler, Pismo J. P. Mikelu, *Odeonske sveske* br. 2.  
Na primer, Zak Atali (Jacques Attali) u *Odjecima*, PUF, 1976.  
*Dantonova smrt* u režiji Brino Bajena, Cite Univ., 1975.  
Iber Zinjua, »Za neku drugu decentralizaciju«, *Theatre public* br. 10.  
Onoga što je Mišel Gi uradio, Mišel d'Orano se već delom odrekao. Brno Bajan nije više pomoćnik direktora Grenjea u Tuluzu.  
Danijel Megiš, »Jedan Hamlet više«, *Theatre public* br. 18.  
Piter Bruk, »Prazni prostor«, Ed. Seuil, 1977.  
Žorž Lavodan, »Tvrđoglavi putar« *Le Monde*, 10. oktobra 1977.  
Bernar Dor (Bernard Bort) *Teatarski rad* br. 5. decembar 1971.  
Reč je o Granvij-Barkeru (Granville-Barker).  
Žan Viler, »O teatarskoj tradiciji«, ed. *Ideje* 1963.  
Bernar Dor, »Realni teatar«, ed. *Seuil*, 1971.  
Piter Bruk, op. cit.  
Iber Zinjua, »Za neku drugu decentralizaciju«, op. cit.  
Žan Daste, »Putovanje jednog glumca«, »Otvoreni teatar«, 1977.  
Nacionalni teatri su: Francuska komedija, Nacionalni teatar Šajo, Pariski istočni nacionalni teatar, Nacionalni teatar u Strazburu i Novi nacionalni teatar u Marseju.  
U 1978. sto sedamdeset sedam družina je uživalo pomoć koju je dodelilo Ministarstvo kulture.  
Radi se o komisiji za pomoć dramskim trupama i komisiji za pomoć dramskom stvaralaštvu.  
Zoel Dragiten, »Kreacija ili aktivnost«, *Le Monde*, 6. jan. 1977.  
Žan Loran, »Decentralizacija je u opasnosti« *Javni teatar* br. 10, april 1976.  
Đorđo Štreler, »Pismo Ž. P. Mikelu«, op. cit.  
Žorž Rzvog i Mišel Simono upravitelji Doma kulture u Avru, iz ATAC-Information, nr. 86.  
Komadanje Sida (Cid) Rožea Planšona, predstava Theatre de la Cite, davana u Thetre de Montparnasse 1970.  
Žan-Mari Lot, »Stalni repertor teatarskog stvaralaštva u Francuskoj«, ATAC, decembar 1976.

