

Irena Ristić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

STRAH OD ZAJEDNIČKOG ILI NIJE TO NAŠE, TO JE VAŠE

316.644.347.231:792(497.11)"2019"
COBISS.SR-ID 281313804

Apstrakt

Tokom zime 2019. godine u Šabačkom pozorištu izvedeno je akciono istraživanje sa umetnicima koji su bili uključeni u pripremu jedne repertoarske predstave, sa ciljem da se ispita njihov odnos prema socioekonomskim razlikama, kao i prema potencijalno zajedničkoj svojini. Pored tabuizacije govora o novcu i naturalizacije robne proizvodnje, rezultati otkrivaju inhibitorni efekat straha da se preuzmu odgovornosti zarad praktikovanja zajedničkog, ukazujući pritom na uslove promena unutar pozorišnih institucija, kao uporišta kolektivnih praksi i prostora društvene superstrukcije.

Ključne reči

pozorište, kolektiv, zajednička svojina, proizvodni odnosi, uslovi promene

Razumevanje političnosti koja bi mogla biti svojstvena savremenim izvođačkim praksama u fokusu je teatroloških rasprava tokom proteklih decenija. Dakako, postupak je pretpostavljen izboru, jer „kazalište postaje političkim ne više izravnim tematiziranjem političkoga, nego implicitnim sadržajem svojeg načina predstavljanja” (Lehman 2004: 334). Isprva se može učiniti da je reč o primatu forme naspram sadržaja, jer postdramske predstave doista obiluju formalnim inovacijama, mada je nužno oba plana promišljati u dijalektičkom odnosu koji omogućuje političnost. Uslove najavljuje već Breht (Berthold Brecht), objašnjavajući fundamente epskog pozorišta: „Promjene se neće, kako neki misle, ticati samo teme ili samo oblika ili samo namjene umjetnosti nego svega toga zajedno, pošto to čini jedinstvenu iako proturječnu cjelinu” (Brecht 1979: 293). Političnost postdramskog, dakle, određena je konstelacijom sadržaj-forma, ali i načinom rada, jer metodološki pristup, koliko i ideološka matrica postupka određuju domete samog ishoda (Leh-

1 ir.ristic@gmail.com

man 2004). Jesu li ti dometi politički? To je upitno, sve dok ostajemo na razini uslova koji je nužan mada ne i dovoljan da bismo izvesno delovanje definisali kao političko. A ako već na tome insistiramo, kako analizu ograničiti samo na umetnički čin i pretpostavke njegovog nastanka? Mogu li se pretpostavke nastanka razmatrati u izolovanom okviru, van proizvodnih odnosa, isključivo sagledavanjem poetičkog postupka koji ljude „od duha” štiti od preuzimanja prekomernih odgovornosti?²

U predavanju održanom 1934. godine pod nazivom *Pisac kao proizvođač*, Valter Benjamin (Walter Benjamin) oštro kritikuje levu inteligenciju Nemačke pokazujući „kako politička tendencija, ma koliko izgledala revolucionarna, deluje sve dotle kontrarevolucionarno dok pisac samo prema svom ubeđenju, ali ne i kao proizvođač, oseća svoju solidarnost sa proleterijatom” (Benjamin 1974: 101). Nameravajući da prevaziđe izlišno suprotstavljanje sadržaja i forme, uvodi on pojam *tehlike* dela neposredno povezane sa njegovom funkcijom: „Umesto da pitamo kakav je stav nekog dela prema proizvodnim odnosima jedne epohe – da li ih odobrava, da li je reakcionarno ili namerava da ih menja, da li je revolucionarno? [...] hteo bih da pitam: kakav je njegov položaj u samim tim odnosima?” (isto: 97). Poziva se on na Brehta, koji je prvi uveo termin promena funkcije [Umfunktionierung] postavljajući

intelektualcima dalekosežan zahtev: da snabdevajući aparat proizvodnje istovremeno i menjaju taj aparat koliko im je to moguće [...] jer sve drugo [...] predstavlja krajnje sporan postupak, čak i onda kada izgleda da je građa kojom se ovaj aparat snabdeva revolucionarne prirode. Nalazimo se, naime, suočeni sa činjenicom – koju je protekla decenija u Nemačkoj obilato dokazivala – da buržoaski aparat proizvodnje i publikovanja može asimilovati zapanjujuće gomile revolucionarnih tema, pa ih čak i propagirati, a da time ozbiljno ne stavi pod znak pitanja svoje postojanje i postojanje klase koja ga poseduje. (isto: 104)

Gotovo da zastrašuje koliko blisko i prosto deluju Benjaminovi uvidi, osamdeset pet godina kasnije, usred ekspanzije novih i ništa manje opakih vidova fašizma. Stoga se čini nužno odustati od razmatranja isključivo stvaralačkog čina – čistog, neokrnljenog, autonomijom abolidiranog – od ideje da rad umetnika može biti usmeren samo na proizvod, bez rada na sredstvima proizvod-

2 Više o evropskim pokretima istorijske avangarde i osporavanju umetnosti van životne prakse, kao i o njihovom ukrštanju sa neoavangardnim tendencijama koje preispituju ili pak brane autonomni status umetnosti videti u *Teorija avangarde* (Birger 1998) i *Umjetnost i revolucija* (Ilić 2018 / Raunig 2006).

nje. Zato, uslov koji nedostaje da bi delovanje autora postalo politično je taj „da njegovi proizvodi moraju imati – pored i pre svog karaktera dela – funkciju organizovanja” (isto: 112). Od snabdevača aparata treba postati inženjer koji aparat prilagođava ciljevima revolucije, ili kako to kaže Aragon (Louis Aragon, 1933) u prvom broju časopisa *Commune*: „Revolucionarni intelektualac pojavljuje se najpre i pre svega kao izdajica klase iz koje potiče” (prema isto: 112).

U pozorištu to nije lako izvesti. Nastaje ono iz nadgradnje, kao buržoaska institucija utemeljena u striktno hijerarhijskim odnosima koji omogućuju klasnu dominaciju. Savremeni oblici organizovanja to nisu promenili. Reper-toarsko pozorište je mikrosvet ukrštenih socijalnih interesa, prostor manje ili više vidljivih klasnih sudara, najjasnije oličenih u rascepu umetničkog i tehničkog sektora, i kao takvo ostaje paradigma sistemski utemeljene eksploatacije. S druge strane i posve paradoksalno, pozorište je uporište kolektivnih praksi. Dramske i izvođačke discipline su relacionog karaktera, to su umetnosti odnosa i uzajamnosti. Kolektivi u pozorištima okupljaju umetnike i stručnjake širokog imaginativnog opsega, mahom slobodoumne i otvorene za isprobavanje novih konstrukata. Ludičkog duha i hrabrosti ne manjka. Produkcija se zasniva na emergentnim procesima, nastaje iz međuzavisnosti različitih aktera kao i subgrupa unutar javnog događaja. Relacije su starije od partikularnih delovanja pa i potreba, te bi se ishodi koji uvek i jedino mogu biti sklop, nipošto skup, mogli označiti kao *zajednički*, čak i kada okviri sasvim negiraju takvu mogućnost. Zato je pozorište, i u svom građanskom ruhu, jedno od retkih mesta koje omogućuje proizvodnju društvenosti, a po svojstvima koja su mu inherentna nosi u sebi potencijal za praktikovanje zajedničkog kao alternativnog načina društvene reprodukcije. Zato pozorište i može biti predmet opservacije, ne toliko kao poligon reakcionarnog delovanja lako podložan kritici, već najpre kao polje mogućih intervencija. Znamo, ipak, da su društveni odnosi uvek uslovljeni proizvodnim, te pretpostavka zajedništva koja bi mogla ukinuti sistem eksploatacije zavisi od svojinskih odnosa: od mogućnosti generisanja i raspodele zajedničke svojine.

Osvrnućemo se, na trenutak, na sâm pojam *zajedničke svojine*. U feudalizmu je označavana terminom zajedničko dobro [eng. *commons*], koji je poslednjih decenija poprimio snažne političke konotacije jer se postavlja u opoziciju spram druga dva dominantna tipa svojine: privatne i javne, i kao takav predstavlja osnovu za kritiku robne proizvodnje i savremenog kapitalizma (Federici, Caffenciz 2014). Ono po čemu se zajednička svojina izdvaja jeste princip samoorganizovanja: zajednica je ta koja samostalno reguliše proi-

zvodnju i raspodelu dobara, bez posredstva države i tržišta. Elinor Ostrom (1990) analizira više od hiljadu slučajeva zajedničkog organizovanja, pokazujući prednosti kolektivnih inicijativa spram individualnog i fatalno kompetitivnog iscrpljivanja resursa iz neoklasične „tragedije zajedničkih dobara” (Hardin 1968). Prva i istinska tragedija uništenih zajednica, insistira Ostrom, desila se ukidanjem nezavisne društvene reprodukcije britanske radničke klase i sistemskim uništavanjem zajedničkih dobara zarad prvobitne kapitalističke akumulacije (Ostrom 1990). Ne dešava se ona spontano, niti slučajno. Uslov nastanka, kao i danas opstanka kapitalizma, jeste ukidanje i zabrana zajedničke svojine, jer kada su sredstva dostupna za društvenu reprodukciju, kada se ljudi mogu izdržavati na osnovu korišćenja obnovljivih prirodnih resursa, tržište postaje izlišno (Matković 2018). Važno je, međutim, napomenuti da zajednička dobra predstavljaju alternativu kapitalizmu samo ako se posmatraju u svetlu političke nezavisnosti, ukoliko obezbeđuju društvenu reprodukciju van države i tržišta odnosno novi modus proizvodnje sazdan „ne više na principu konkurencije, nego na principu kolektivne solidarnosti” (Federici, Caffenciz 2014: 101). Upitno je može li se unutar pozorišnih institucija govoriti o principima kolektivne solidarnosti i promenama proizvodnih, sledstveno i svojinskih odnosa, posebno kada se uzmu u obzir dve ključne prepreke.

Prva se odnosi na autocenzuru. Sâm pojam pretpostavlja voljno suspendovanje stavova ili validnih informacija u slučajevima kada ne postoji formalna cenzura, kada nisu eksplicitno postavljene zabrane koje bi sprečile protok informacija ili njihovo otkrivanje (Bart-Tal 2017).³ Nominalno, neoliberalni poredak dopušta viši stepen slobode, mada su instrumenti ekonomske kontrole daleko delotvorniji od administrativnih, te su i mehanizmi autocenzure dobili nove vidove. Autocenzura nije više intencionalni i voljni čin uzdržavanja, već je internalizovana – zasnovana na doživljaju krivice zbog poteza usmerenih na partikularne interese pojedinca svesnog krhkosti svojih povlastica te prinuđenog da „operiše” paralelno i nezavisno od drugih u kolektivu kome pripada. Krivica koja je sistemski podmetnuta (dakle tuđa, lažna) rezultuje uverenjem da izlaganje određenih informacija može imati negativne implikacije: a) za samu osobu; b) za druge ljude prema kojima oseća izvesnu odgovornost; i/ili c) za status određene ideje. Kada je reč o novcu, rizik nije

3 Pojavljuje se u svakom socijalnom prostoru, na intrapersonalnom ili intragrupnom nivou ako pojedinac proceni da je rizik ispoljavanja suviše visok, jer može doneti više štete no koristi. Mada se javlja kao zaštitna mera, autocenzura ostaje u funkciji barijera, blokirajući informacije koje svakako mogu poremetiti strukturu ali i pokrenuti konstruktivne procese unutar grupe (Adamska 2017).

mali jer su brojne sankcije koje bi mogle uslediti: od delegitimizacije, gubitka podrške, narušene slike o sebi i brojnih pratećih miskoncepcija, do zloupotrebe izloženih informacija (Afifi, Steuber 2009).

Druga prepreka se odnosi na *naturalizaciju* robne proizvodnje, odnosno pretpostavku da je postojeće stanje prirodno i jedino moguće. Ova lažna pretpostavka, aistorična i bez utemeljenja, način je da se opravdaju odnosi eksploatacije u funkciji održanja kapitalizma (Kovačević 2018). Ujedno ona predstavlja najjači bedem savremenog poretka, jer ako svet u kome živimo baš i nije savršen, ili pak najbolji od svih svetova, verovatno i ne može biti drugačiji, te njegov legitimitet ostaje neupitan. Upravo zbog svoje ukorenjenosti i neumornih socijaldarvinističkih tumačenja, koja posve dominiraju u javnom diskursu, naturalizacija otežava percepciju alternative i samo praktikovanje zajedničkog. U lokalnom kontekstu, ona je dodatno ojačana *devaluacijom* tekovina radničkog samoupravljanja. Pojam zajedničko dobro pokreće direktne asocijacije na društvenu svojinu koja je posredstvom samoupravnih organizacija trebalo da bude na raspolaganju čitavom jugoslovenskom društvu u periodu od 1950. do 1989. godine, kada je samoupravljanje zvanično i ukinuto. Od tada, reprezentacije društvene svojine i samoupravnog sistema nose balast brojnih zloupotreba, te lako postaju instrument antikomunističke propagande. U pozorišnim kuloarima, paušalni cinizam spram nasleđa socijalizma odnosi prevagu pri sâmom pominjanju termina društvena svojina. Ujedno, ovakve asocijacije plodno su tle polemike, te omogućuju distinkciju u odnosu na tekovine. Zato navedene prepreke ne moraju nužno zaustaviti svaku intervenciju, mada ostaje otvoreno šta sve pokretanje teme zajedničkog može da pokrene. Akciono istraživanje koje je izvedeno tokom januara i februara 2019. godine, sprovedeno je sa ciljem da se ispita:

- Kakav je odnos pozorišnih umetnika prema socioekonomskim razlikama unutar kolektiva kome pripadaju?
- Koliko su informacije o klasnim pozicijama očite i dostupne?
- Kakav je odnos pozorišnih umetnika i autora prema potencijalno zajedničkoj svojini?

Metod

Učesnici

U istraživanju su, u različitim fazama, bili uključeni članovi umetničkog, tehničkog i administrativnog sektora Šabačkog pozorišta⁴ (ukupno 29 osoba). Uži krug učesnika činili su rediteljka, glumci i umetnički saradnici angažovani u produkciji nove predstave. Reč je o desetočlanoj ekipi heterogene strukture, izbalansiranoj po uzrastu, stepenu iskustva i obrazovanju. Petoro su, u vreme izvođenja istraživanja, bili u stalnom radnom odnosu u samom pozorištu, jedna članica je bila zaposlena u drugoj instituciji, dok su četvoro bili angažovani kao spoljni saradnici čiji socijalni status ukazuje na prekarnu poziciju. Istraživanje je sprovedla rediteljka predstave, i ujedno u njemu učestvovala, tako da pitanje višestrukih uloga sa svim svojim rizicima, zahteva posebnu pozornost, o čemu je vođeno računa prilikom diskusije rezultata.

Postupak i dinamika

Istraživanje je izvedeno u četiri faze, u periodu od dva meseca. Nakon pripreme i pregovora sa Upravom pozorišta, utvrđeno je da finansijska dokumentacija nije dostupna, te su u prvoj fazi svi podaci prikupljeni u direktnoj komunikaciji sa umetnicima. Kroz neformalne dijaloge pre i nakon proba, članovi umetničke ekipe su anketirani o visini zarada, kao i o razlikama u socioekonomskom statusu unutar pozorišnog kolektiva.

U drugoj fazi, svi umetnici su pozvani da popune upitnik koji je konstruisan kroz ponuđenu imaginarnu situaciju, na osnovu koje je individualno trebalo iskazati stav o raspodeli zajedničke svojine. Sugerisano im je da zamisle „da umetnička ekipa predstave ima zajedničku svojinu u iznosu od 1000 evra”, i pozvani su „da odluče kako će tu svojinu [...] rasporediti prateći principe socijalne pravde”. U ponudi je bilo više opcija: da se novac rasporedi unutar umetničke ekipe, da se ustupi tehničarima ili volonterima, da se uloži u pozorište ili da se usmeri u humanitarne svrhe. Poslednja opcija je bila da se napravi samostalna, posebna raspodela, uz dodatno objašnjenje.

4 Po svom profilu, Šabačko pozorište pripada kategoriji ustanova kulture profesionalnog tipa pod ingerencijom lokalne uprave.

Upitnik je mogao da se popunjava pismeno ili da se odgovori usmeno. Nije bilo vremenskog ograničenja, ali je svako odgovaranje na upitnik trajalo između 15 i 30 minuta, i izvedeno je na sceni ili u dostupnim prostorima.

Istovremeno, u ovoj fazi, sprovedeni su postupci kako bi se zajednička svojina zaista i generisala. Postignut je dogovor sa Upravom da rediteljka i tri angažovana saradnika ne pregovaraju o svojim honorarima individualno, već da dobiju informaciju o ukupnom budžetu predstave predviđenom za autorske honorare, i da nakon usaglašavanja izveste Upravu kako će sredstva biti raspoređena i ugovori potpisani. Ovaj postupak je bio neophodan jer je namera bila da se ujednače primanja svih u odnosu na prosečne zarade glumaca, kako bi ostatak budžeta mogao da bude tretiran kao zajednička svojina. Nakon što su prikupljene sve informacije, iznosi honorara su izračunati na sledeći način:

- Procenjeno je da je angažman svakog od tri saradnika jednak mesečnom angažmanu glumaca, ali je pritom vođeno računa da su svi saradnici u prekarnoj poziciji, te su iznosi prosečnih mesečnih zarada za svakog uvećani za 50%, uz uključivanje doprinosa za penzijsko, zdravstveno i invalidsko osiguranje.
- Procenjeno je da angažman rediteljke obuhvata rad od dva i po meseca, te da se može izjednačiti sa dvoipomesečnom prosečnom zaradom glumca. Zbog zaposlenja u drugoj instituciji, iznos honorara nije ponderisan niti su uključeni dodaci vezani za doprinose.

Nakon ujednačavanja, utvrđena je isplata svih honorara, a rediteljka je potpisala ugovor na sumu koja je obuhvatala procenjeni autorski honorar i preostali iznos koji predstavlja višak vrednosti⁵, te može biti tretiran kao zajednička svojina. Ovakvi postupci su sprovedeni jer su zakonski okviri za ostvarivanje zajedničke svojine krajnje skućeni, te je njeno generisanje bilo bazirano na ličnoj odluci rediteljke.⁶

5 Termin *višak vrednosti* koji je ovde korišćen odnosi se na iznos za koji prihodi od prodaje premašuju troškove proizvodnje.

6 Po važećim zakonima u Republici Srbiji, među *posebnim* oblicima prava svojine prepoznaje se i zajednička. Odnosi se na pravo svojine koje imaju dva ili više vlasnika čiji udeli u zajedničkoj svojini nisu određeni niti se, po pravilu mogu otuđiti dok traje režim svojine, a naš pravni sistem predviđa samo četiri takva slučaja: kod bračnih i vanbračnih drugova, kod članova porodične zajednice, kod naslednika pre doobe, i kod nedeljivih delova stambene zgrade.

U trećoj fazi izveden je plenum u kome su učestvovali svi članovi umetničke ekipe. Plenum je organizovan pet dana pre premijere, nakon prve generalne probe, i trajao je 90 minuta. Najpre su u kratkim crtama prikazani rezultati upitnika o imaginarnoj svojini. Potom je ekspliciran postupak generisanja zajedničke svojine u realnom okviru, nakon čega su svi prisutni pozvani da prodiskutuju svoje prvobitne odgovore iz upitnika, i odluče kako da se svojina imenovana kao zajednička zaista i iskoristi.⁷

U četvrtoj fazi, zajednička odluka je sprovedena i dodatno prodiskutovana kroz intervju sa umetnicima, kao i sa drugim članovima kolektiva na koje se odluka odnosila. Takođe je praćena dinamika unutar kolektiva i kolateralni odjeci. Svi razgovori su snimani i, skupa sa materijalima iz upitnika, podvrgnuti kvalitativnoj obradi.

Rezultati i diskusija

Tabuizacija

U prvoj fazi, kada je dobijena saglasnost za izvođenje istraživanja, postavljene su jasne granice u odnosu na pristup finansijskoj dokumentaciji. Mada bi informacije o zaradama po važećim propisima trebalo da budu javne, Uprava je sugerisala da takve podatke treba tražiti direktno od glumaca. Pogrešno bi, međutim, bilo odmah izvoditi zaključke o netransparentnosti prilikom distribucije sredstava, jer ovakva odluka Uprave više govori o brizi i izvesnom stepenu strepnje o mogućim reakcijama samih glumaca, za koje je procenjeno da bi mogle biti negativne, jer se ustupanje informacija može doživeti kao narušavanje bazičnih principa poverljivosti i diskrecije. Tako dolazimo do prvog paradoksa prilikom govora o novcu – evidentan je nesklad između uslova transparentnosti koji omogućuje kontrolu javnih finansija, s jedne strane, i rizika od doživljaja ugrožene privatnosti, s druge. Nesklad je očit i u dijalozima koji su tim povodom vođeni sa glumcima, pre i nakon proba. Kad hoćete da saznate informacije o zaradama u pozorištu, vrlo brzo osetite nelagodu, a većina umetnika pri samom upitu pokazuju izvestan stepen uzdržanosti ili ustezanja. Čini se evidentno tabuiziranje govora o novcu, kada je vezan za zarade odnosno društvenu raspodelu. Uz jedan izuzetak, svaki raz-

7 Odluka o distribuciji zajedničke svojine delegirana je samo članovima umetničke, ali ne i tehničke ekipe zato što je procenjeno da u realnosti upravo njima pripada odgovornost za eventualne intervencije, s obzirom na privilegije koje imaju i pozicije koje zauzimaju u strukturi moći.

govor o novcu izazivao je napetost, i ponekad se doživljavao kao probijanje granica ili čak kao provokacija.

Kada je reč o dostupnosti informacija, pojedini glumci imaju veoma dobar uvid u trenutnu situaciju, dok pojedini ne znaju kolike su zarade drugih kolega u pozorištu, pa čak ni koliko tačno ima kategorija unutar glumačkog ansambla. Stepenn informisanosti varira i zavisi više od ličnih interesovanja no od dostupnosti samih informacija. U ishodu, samo jedan od svih anketiranih učesnika eksplicitno je naveo kako su glumci kategorisani u pozorištu, na osnovu kojih kriterijuma, i kolika su primanja u svakoj kategoriji. Može se pretpostaviti da nije jedini koji to zna, ali jeste jedini koji eksplicitno i sasvim iscrpno o tome govori. Pritom, razlike u socioekonomskom statusu, posebno umetnika naspram zaposlenih u tehničkom sektoru, često se pominju u dijalozima, ali nikada sa preciznim podacima o opsegu razlika ili o visini zarade slabije plaćenih kolega. Pored variranja u pogledu informisanosti, spremnost da se otvoreno govori o novcu zavisi i od prisustva inhibicija. Mehanizmi autocenzure sprečavaju protok informacija o socioekonomskim razlikama unutar kolektiva.

Novac se pojavljuje kao najveća tabu tema poretka. Može se prepoznati na bazičnom nivou, u svakodnevnoj komunikaciji, kada se razgovor redukuje na poslovične jadikovke, bez razmatranja konkretnih problema proizvodnih odnosa. Može se osetiti i u nelagodi prilikom prostog pitanja „Kolika ti je plata?” – pitanja koje je kompradorski anatemisano jer je preduslov sindikalnog organizovanja. Suspendovanje informacija dovodi do fragmentiranja kolektiva i sprečava konsolidaciju zajedničke pozicije koja bi mogla biti stožer promene (Adamska 2017; Bar-Tal 2017). Zato se potpun i slobodan protok informacija čini neprocenjiv i brojne su studije o tome napisane (više u Dahl, 2006; Shauer, 1982). On omogućuje razvoj kritičkog i kreativnog mišljenja, zajedničku proizvodnju znanja, proširenje njegovog opsega i uticaja, viši stepen odgovornosti, poverenja i kohezije, sledstveno i otpornosti kolektiva na spoljne pritiske, kao i odlučnije poteze u javnoj sferi. Da bi se takva promena postigla, delegirane krivice se moraju vratiti krivcima, a odgovornosti preuzeti za relacije koje strukturu definišu, uz razvoj dijalogičnosti unutar samog kolektiva. U suprotnom tabui uvek čuvaju *status quo*, pasivizuju članove i sprečavaju promene kojima se teži. Stoga je lako zaključiti da je detabuizacija nužna, a jedan od načina da se reši pitanje neoliberalne kontrole jesu različiti vidovi metacenzure. Da bi se uopšte moglo misliti o praktikovanju zajedničkog, pitanje svojinskih odnosa mora biti dostupno temeljnom pretresu i preispitivanju.

Može li se zajednička svojina zamisliti?

Bez sumnje. Uprkos otporima i snažnim efektima (auto)cenzure koji su ometali dijaloge, svi članovi umetničke ekipe su prihvatili da razmotre imaginarnu situaciju iz upitnika. Većina njih je izabrala da samostalno napravi raspodelu, a najveći broj odgovora se odnosio na raspodelu novca ljudima unutar ekipe (70%). Samo troje se odlučilo za ulaganje u pozorište, pomoć bolesnom detetu ili zajedničko putovanje koje bi bilo u funkciji daljih dogovora. Kod odgovora koji su favorizovali raspodelu unutar ekipe pojavilo se nekoliko opcija: Dva odgovora se odnosilo na ustupanje zajedničke svojine ljudima iz tehničkog sektora koji su plaćeni lošije od umetnika, dok se petoro izjasnilo da bi novac trebalo podeliti unutar ekipe koju čine svi koji su radili na predstavi, i ljudi iz tehničkog sektora i ljudi iz umetničke ekipe. To je, zapravo, stav oko koga postoji najviši stepen saglasnosti (50%).⁸ Takođe, iz odgovora na upitnik moglo se uočiti da se mišljenja razlikuju po pitanju pariteta: do trenutka kada je organizovan plenum, ostalo je otvoreno treba li svojinu podeliti na jednake delove ili umetnici, makar i simbolično, treba da dobiju nešto više jer su uložili više rada.

Još jedna tema uočena je iz niza potpitanja koja su učestalo formulisana predavanja konačnih odgovora, a to je poreklo novca. Kako je umetnička ekipa stekla zajedničku svojinu? Legalno ili ilegalno? Odakle bi novac mogao uopšte da dođe? Ko ga je zaradio i na koji način? Da li je taj novac stečen ili dobijen na poklon, kao neki vid sponzorske podrške? Da li postoje protivusluge koje moraju da se izvrše? Pojedini razgovori bili su vrlo opsežni i u ishodu je figurirao zaključak da upravo od porekla zavisi na koji način bi se svojina mogla raspodeliti. Ujedno ova potpitanja govore o sumnji odakle bi novac uopšte mogao da se pojavi, zapravo o smanjenom kapacitetu da se apstrahuje mogućnost zajedničke svojine koja nije na neki način upitna ili čak korumpirana. To govori i o nekom vidu zbunjenosti kada je reč o nečemu što bi moglo biti zajedničko, što se može razumeti u svetlu indukcije sistema koji gotovo ukida mogućnost zajedničke svojine do te mere da se ona čini kao otuđeni, apstraktni, ili čak ugrožavajući koncept. Mada se povezanost izvora novca i raspodele ne mora činiti direktna, očito je da poreklo novca određuje može li se uopšte nešto tretirati kao zajednička svojina, zapravo definiše uslove da nešto može biti procenjeno i prihvaćeno kao zajedničko, isključivo kroz konceptualizaciju koja mu nužno prethodi.

8 Među njima se pojavio i jedan sasvim originalan predlog po kome bi svojinu trebalo raspodeliti unutar šire ekipe, ali pritom računati još jedno mesto, a to je bolesno šabačko dete.

Može li se zajednička svojina prihvatiti i podeliti?

Samo delimično. Tokom plenuma, nakon što je prikazan realan način generisanja zajedničke svojine, i umetnici pozvani da usaglase odluku na osnovu do tada iskazanih mišljenja, pokreće se diskusija o značenju preduzetih postupaka i mogućim efektima. Petoro učesnika se aktivno uključuje u diskusiju, iz koje su formulisana tri velika problema koja zaslužuju posebnu pažnju:

1. *To nije dozvoljeno.*

Jedan od učesnika pokreće pitanje pravne regulative: Kako se zajednička svojina uopšte može raspodeliti, ako u važećim zakonima ne postoji takva opcija? Rediteljka potvrđuje da je aktuelni zakonski okvir krajnje restriktivan po pitanju zajedničke svojine, i da se u ovom slučaju ona mogla generisati isključivo samostalnom odlukom pojedinca da deo honorara, odnosno deo privatne svojine za koju je procenjeno da predstavlja višak vrednosti, proglasi i imenuje za zajedničku. Objasnjeno je administrativni postupak kako je to urađeno na legalan način. Treba napomenuti da se izvestan stepen napetosti u grupi pojavio odmah nakon što je prikazan način generisanja svojine, a može se pretpostaviti da je jedan od razloga upravo upitanost oko mogućih pravnih ograničenja. Sledstveno njena distribucija nosi izvestan rizik, ili se pak doživljava kao zakonski prekršaj. Intervjui koji su usledili nakon plenuma potvrdili su da se situacija doista doživljava kao opasna. Pritom, pokazalo se da rizik nije vezan samo za propise, već i za strepnju od mogućih pogrešnih ili zluradih komentara ljudi iz okruženja, te se pojavljuju i nova pitanja: na koji način može biti procenjeno učešće u raspodeli određene novčane sume upitnog statusa? Hoće li se to tumačiti kao finansijska malverzacija? Hoće li učesnici u ovom procesu snositi posledice ili trpeti izvestan pritisak iz okruženja? Procena dopuštenosti u formalnom (zakonskom) i neformalnom (građanskom) okviru, kao i anticipacija negativnih reakcija, a najpre neizvesnost u pogledu mogućih ishoda, izazivaju snažan doživljaj nesigurnosti kod glumaca.⁹

2. *To je uvođenje anarhije.*

Jedan od učesnika tokom plenuma ističe averziju pri samom pokretanju teme. Procenjuje da je ovakvo delovanje veoma loše za sistem jer narušava strukturu i predstavlja uvođenje anarhije. Pravi pritom osvrt na koji način se

⁹ Strah i strepnja ponovo aktiviraju mehanizme autocenzure (Adamska 2017; Afifi & Steuber 2009), sada ne više u funkciji tabuizacije već suspendovanja postupaka koji bi mogli pokrenuti praktikovanje zajedničkog.

pozorišni sistem već ugrožava na različite načine, pre svega jer se ne poštuju pravila koja su nužna za dobro funkcionisanje pozorišta. Kao ilustraciju navodi više primera narušavanja strukture, kao što su neadekvatna ponašanja, narušavanje profesionalnih standarda i nipodaštavanje procesa, kao i pozorišne hijerarhije, zatim stalne promene na čelnim pozicijama, ili uvođenje novina bez konsultacija sa ansamblom, što dovodi do alijenacije usled pada motivisanosti. Kao posledicu navodi da se ljudi „prirodno osećaju otuđeni i povlače se. Ne osećaju više pozorište kao svoje.” Kvalitet i opseg primedbi mogu se razumeti kao indikatori akumuliranog nezadovoljstva, a ono što provocira nezadovoljstvo čini se analogno postupku iz istraživanja i doživljava se kao urušavanje vrednosti same institucije, kao neka vrsta ataka na pozorište.

Iz polemike koja je usledila očite se izvesne protivurečnosti. Učestalo se pravi osvrt na ranije oblike društvenog uređenja, uz navođenje primera za dobro upravljanje pozorištem,¹⁰ a istovremeno se otkriva otpor prema nasleđu socijalizma i terminologiji koja se može povezati sa nekadašnjim modelom jugoslovenskog društva. Iz tog otpora brzo izranjaju stereotipije da je društvena svojina jedino i uvek bila samo predmet zloupotrebe, te i da slični oblici svojinskih odnosa moraju biti takvi – uverenje koje je češće indukovano no utemeljeno u iskustvu. Ove dve pozicije, naizgled suprotstavljene, govore zapravo o doživljaju kontinuiranog nezadovoljstva („Nikada nije bilo dobro, samo je sada gore”), i o izvesnom defetizmu koji dominira, naspram nekadašnjeg doživljaja da su promene, mada spore i tegobne, ipak moguće. Međutim, iako je sada alternativa gotovo ukinuta, frustracija ne generiše otpor već odustajanje i doživljaj nemoći usled iscrpljenosti zbog dugotrajnog iščekivanja. Ljutnja i nezadovoljstvo se pomeraju ka modelu koji je, ipak, nekada otvarao mogućnosti, obećavao daleko više, te usled visokih očekivanja postajao predmet idealizacije, a sada reaktivno i utoliko snažnije postaje meta devaluacije – direktno proporcionalno očekivanjima koja su prethodila. Čini se da devaluacija samoupravnih tekovina, isprva mapirana kao jedna od ključnih prepreka za praktikovanje zajedničkog, ima razorne efekte, i pokreće daleko složeniju dinamiku vezanu za lična osujećenja i ambivalenciju spram procene mogućnosti za pomak. Upravo *resantiman* besprekorno može objasniti ovu zamrznutu poziciju zgađenosti koja uslovljava odsustvo svake reakcije. Okrenuta je ona ka prošlosti jer se u prošlosti ništa ne može menjati, te su i

10 Kao prednosti posebno se ističu stabilno funkcionisanje i pravedno usklađivanje obima posla sa raspodelom kroz mehanizam varijabila, koji se zasnivao na promenljivom delu ličnog dohotka iznad garantovanog dela tj. iznad tzv. startnog osnova, a kod glumaca u pozorištu je zavisio od broja odigranih predstava tokom meseca.

reakcije izlišne, a sadašnjost već ostaje van dometa intervencije.¹¹ U slučaju izvedenog plenuma, očito je kako devaluacija kao i doživljaji koji iz nje proizilaze mogu biti u funkciji opravdavanja postojećih proizvodnih odnosa, te se čvrsto postavljaju kao opstrukcija u promišljanju, a svakako i praktikovanju zajedničkog.

I druga protivurečnost se može delimično objasniti efektima opstrukcije, a prepoznaje se u insistiranju na hijerarhijskoj strukturi kao bedemu stabilnog sistema naspram ogorčenosti zbog gubitka svake kontrole pri odlučivanju. Iako postoji snažan otpor prema novinama u pozorištu, o kojima „niko ništa nije pitan”, koncept hijerarhije kao da ostaje nedodirljiv, vrednost koja se mora odbraniti. Siguran i funkcionalan sistem prepoznaje se isključivo u hijerarhijskom modelu, dok se egalitarizam izjednačava sa uništavanjem sistema jer unosi kaos i destabilizuje postojeću strukturu. Relativno su očekivani ovakvi stavovi kada manjka uvida o različitim organizacionim formama i modelima društvene reprodukcije, što ne mora nužno biti velika prepreka za dalja razmatranja. Nešto veća se krije u tome što kontradikcije ujedno govore o potrebi za ograničenim vidovima slobode, u kojima se odgovornost za odnose, ipak, radije delegira višim instancama.

3. Nije to naše, to je vaše.

Polemika o gubitku kontrole u procesu odlučivanja unutar pozorišnog kolektiva nastavlja se pitanjem da li je i ovaj slučaj indikativan, jer ni sada niko nije pitan da li hoće da ima zajedničku svojinu ili ne, da li uopšte hoće da učestvuje u raspodeli kada to više nije zamišljena već realna opcija. Rediteljka potvrđuje da je ona lično iskoristila svoju poziciju moći koju je imala kako bi mogla da obezbedi uslove za generisanje zajedničke svojine. Uključuje se više učesnika koji diskutuju čija je to svojina i može li se o njoj doneti bilo kakva odluka. Može li ta svojina pripadati svima u ekipi „ako već nije naša” već pripada vama – insistira jedan od diskutanata, misleći na rediteljku i saradnike. Jasno je da se pitanje raspodele usložnjava samim prelaskom sa imaginarnog na realan plan razmatranja, u kome se i odgovornosti drugačije percipiraju. U praksi se pokazuje koliko povezanost porekla svojine i njene raspodele može biti važna. To, naizgled retoričko pitanje, koje se pojavilo već prilikom razmatranja imaginarne svojine u upitniku, ukazuje na niz ograničenja u ogleđnim načinima praktikovanja zajedničkog, kao i u ovom istraživanju. Ako sama

11 Pojam *resantiman* zasićen je brojnim filozofskim i psihološkim tumačenjima, a više o proširenju pojmovnog opsega može se pročitati u eseju „Resantiman u izgradnji morala” (Šeler 2011) i u knjizi *Niče i filozofija* (Delez, 1999).

produkcija nije utemeljena u zajedničkim sredstvima za rad, ili bar u intencionalnim akcijama koje su zasnovane na zajedničkom konstruktumu prema unapred utvrđenim principima, višak koji ostaje i koji omogućuje generisanje svojine, ma bila ona imenovana i kao zajednička, opaža se kao tuđ jer predstavlja odgovornost koju niko nije birao, niti predvideo. Ta nametnuta odgovornost nije laka, te se lako i odbacuje. To je zbog toga što način generisanja svojine u ovom istraživanju, ne samo da nije zajednički jer je zasnovan na ličnoj odluci rediteljke, već pokreće temu odustajanja od privilegija kao uslova promene – temu koja obavezuje sve pripadnike srednje klase kojima, u realnosti, odgovornost za promene zaista i pripada. Tako odgovornost za raspodelu viška postaje „vruć krompir” sa kojim se učesnici „dobacuju”, prepuštaju ga olako i ispuštaju bez ustezanja.

Strah i uznemirenost koji se tokom plenuma ispoljavaju mogu se objasniti različitim vidovima rizika, nominalno od pravnih ograničenja, uvođenja haosa ili pak viška odgovornosti. Međutim, opasnosti ne moraju nužno dolaziti iz spoljne realnosti, a opseg digresija i izbegavanja tokom plenuma govori o dubljim, manje racionalnim mehanizmima u kojima se otpor javlja prema samoj suštini zajedničkog, kao konceptu koji je uslovljen odnosima zavisnosti i zadire u daleko starija iskustva intrapsihičkog konflikta. Razumevanje dinamskih tokova prevazilazi okvire ovog rada, ali je važno uočiti kako tema pokreće složene psihičke procese, i do koje mere konstituisanje uslova za praktikovanje zajedničkog zavisi upravo od njih.

Izoštava se rasprava o tome šta je uopšte zajedničko u zajedničkoj svojini, a stavovi se polarizuju, te se u jednom trenutku čini da će se plenum okončati bez raspleta. Rediteljka prekida polemiku, gotovo da karikira poziciju formalnog autoriteta vrlo izričitim stavom kojim od učesnika traži da se prisete svojih odgovora u upitniku. Podseća da je najviši stepen saglasnosti postignut oko opcije da se svojina raspodeli unutar šire ekipe, svim ljudima koji su učestvovali u pripremi predstave, ističući pritom otvoreno pitanje pariteta: da li tu svojinu treba podeliti na jednake delove ili umetnici treba da dobiju nešto više zbog povećanog obima posla, kako je to u nekoliko navrata i odgovora sugerisano? U kratkoj finalnoj diskusiji dominira stav da zajedničku svojinu treba rasporediti tako da bar simbolično umetnici dobiju nešto više (10%) zbog tri puta većeg obima posla. Nakon glasanja za ovaj predlog, rediteljka utvrđuje da je sedam glasova bilo „za”, jedan „protiv”, jedan uzdržan, kao i da jedna osoba nije glasala. Objavljuje da će odluka biti sprovedena u naredne dve nedelje i zaključuje plenum.

Dogodilo se ovde par istinskih iznenađenja:

- a) Učesnici bespogovorno prihvataju rediteljkin prekid polemike i zahtev da se o svojini odluči glasanjem po sistemu proste većine. Uprkos snažnim otporima prema prihvatanju odgovornosti za zajedničku svojину, a istovremeno i pritužbi na račun gubitka kontrole, diktat se dočekuje skoro sa olakšanjem, uz osmeh. Čak i kada je karikirana – hijerarhija ostaje poželjna, kao opipljiva uteha koja prekraćuje neizvesnost.
- b) Ma koliko se polemika izoštrava do neslućenih razmera, otkrivajući visok stepen anksioznosti, tokom plenuma ne manjka međusobnog poverenja, poštovanja i slušanja, a tako se susret i okončava.

Paroksizam nastupa tek u danima koji slede.

Ipak, umetnicima malo više

Nakon plenuma, skupa sa poslednjim pripremama za premijeru, tenzija se dodatno zaoštrava: među tehničarima cirkulišu različite informacije o odluci umetnika, interpretirane ili čak donekle iskrivljene u odnosu na dinamiku socijalnih nesklada, što kod pojedinih članova ekipe podiže nivo zabrinutosti oko ishoda. U periodu nakon premijere, rediteljka raspoređuje i distribuira zajedničku svojину prema plenumskoj odluci, i tim povodom vodi razgovore sa ljudima iz tehničkog sektora. Iz razgovora postaje evidentan doživljaj poniženosti i nepravde: razlika od 10% u raspodeli pokazuje se ne samo kao simbolična, već kao suštinska – okidač nezadovoljstva usled reprodukcije društvenih odnosa u punom smislu te reči. Ljudi iz tehničkog sektora nepogrešivo primećuju da je razlika napravljena u odnosu na obim posla bez uzimanja u obzir njihovog svakodnevnog rada u pozorištu i visine zarada koje su skoro 60% niže u odnosu na glumačke. Istovremeno, veliki broj ljudi iz tehničkog sektora pokazuje snažne emotivne reakcije, pokušavajući da izrazi zahvalnost, iako se pri distribuciji insistira na tome da nije reč o nagrađivanju ili poklanjanju, već o svojini koja je raspoređena na osnovu plenumske odluke. Dvoje odbijaju da prime svoj deo jer postupak procenjuju kao uvredu profesionalne etike i narušavanje sistema. Iz „baze” dolazi i predlog da se u narednom periodu svi okupe u zajedničkom razgovoru i prošire diskusiju, ali članovi umetničke ekipe tim povodom ostaju uzdržani. Čini se da ono što umetnici doživljavaju kao pravednu raspodelu u odnosu na obim posla (a verovatno i kvalitet), zaposleni u tehničkom sektoru ocenjuju kao korišćenje

prilike za potvrdu klasne dominacije i poretka zasnovanog na proizvodnji nejednakosti. Da li je trebalo sprečiti to perpetuiranje? Insistirati na preispitivanju odluke o 10% razlike u korist umetnika? Da je to urađeno, verovatno bi tenzije u pozorištu bilo manje, izbegle bi se turbulencije unutar kolektiva, a rascepi učinili manje očitim, time bi i rezultati ovog istraživanja bili falsifikovani dobrom voljom da se zataškaju zahtevi, kao i potrebe za promenom. Da je to urađeno, verovatno bi i višestruka uloga rediteljke u ovom istraživanju (režija, anketiranje, moderacija, obrada i dr.) bila toliko proširena, da bi ma kakav privid onipotentne intervencije mogao proizvesti samo jednokratni korektiv, zajedničku laž – zapravo, udobnu iluziju koja prikriva pravo stanje stvari. Verovatno bi bila zataškana i ključna pitanja, i nevidljiv bi postao stepen uvida koji pokazuju učesnici, ali i njihove mogućnosti da, uprkos opstrukcijama sistema u kome rade, razmišljaju o uslovima socijalne pravde i drugačijem modusu proizvodnih odnosa. A te mogućnosti, ipak, nisu male.

Nakon svih sumnji i polemika, činjenica je da su učesnici ovog istraživanja prihvatili da razmatraju pitanja vezana za praktikovanje zajedničkog, da govore o socioekonomskim razlikama unutar kolektiva kome pripadaju, da preispituju načine generisanja i raspodele zajedničke svojine, kao i uslove drugačijih proizvodnih odnosa, da razumeju čak i svoju ulogu u eventualnim promenama. Pristupili su tome sa puno poverenja i temeljno, mada je rizik bio očit. Takođe, činjenica je da je ovo istraživanje izvedeno u jednom institucionalnom pozorištu čija recentna produkcija privlači pažnju javnosti, i da su čak i najdelikatnije faze postupka sprovedene uz punu saglasnost i podršku Uprave. Stoga je nesporno mogu li se preuzeti odgovornosti za promene i praktikovanje zajedničkog unutar pozorišnih kolektiva. Upitni su samo preduslovi takvih promena o kojima vredi diskutovati.

Za početak, nužna je *detabuizacija* govora o raspodeli, socioekonomskim razlikama i ustrojstvu proizvodnih odnosa. Iz dijaloga se može videti koliko su snažni mehanizmi autocenzure kada je reč o novcu, i na koji način sprečavaju protok informacija koje bi mogle biti polazište zajedničkih inicijativa. Detabuizacija donosi mogućnost govora o robnoj proizvodnji i negativnim posledicama društvene i ekonomske nejednakosti, a pritom i preispitivanje navodne prirodности, shodno tome i nužnosti tržišnog diktata. *Denaturalizacijom* postojećeg oblika proizvodnje krči se put za praktikovanje zajedničkog koje može da naruši temeljne kapitalističke pretpostavke o dominaciji profita spram realnih ljudskih potreba (Kovačević 2018). U lokalnom kontekstu ona je otežana procesima istorijske revizije koji uzrokuju devaluaciju socijalističkih tekovina. Nekadašnji ili svaki drugi poredak socijalne jednakosti

izjednačava se sa totalitarnim praksama, dok ljudske slobode i prava ostaju aduti neoliberalne retorike u funkciji apoteoze tržišta. Raskrinkavanjem ove ujdurme u otvorenim dijalozima i pokazivanjem da u kapitalizmu ništa nije prirodno niti spontano, a najmanje to mogu biti vidovi individualizma u službi odbrane privatnog vlasništva, jedan je od prvih koraka u razumevanju potrebe za zajedničkim. Denaturalizacijom se ujedno otvara prostor analize i argumentacije, prostor polemike i razmene, kao i učenja o alternativnim oblicima društvene reprodukcije, uz *repolitizaciju* postojećih proizvodnih odnosa. Pretenzije pozorišnih aktera da budu politični, da tematizuju određena pitanja, da konstruišu vrednosne sisteme u opozitu sa dominantnim poretkom, da jasno ispolje svoje stavove u odnosu na datosti, pretpostavljaju i spremnost da se zaista sagledaju uslovi u kojima rade, uz *preuzimanje odgovornosti* za sopstvenu poziciju u strukturi i učešću u sistemu eksploatacije. A kad se već preuzmu odgovornosti, možda mogu biti raspoređene simetrično, pa postaje manje teško *odustati od hijerarhije*, i egalitarne modele sprovesti samostalno, svojevolsno, bez diktata i odjeka čizme. Odustati od navike, dabome, i učiti se zajedničkom, kako već dolikuje pozorištu.

Zašto je ovo istraživanje uopšte rađeno u pozorištu? Zašto baš promena mora biti u pozorištu? Prosto je. Zato što je pozorište prvo u kome se ona može desiti. Ako zaista ne može u pozorištu, onda smo ovaj svet sasvim sigurno izgubili. „Kakva slava! Kakav vek!” – uzviknuo bi siroti Bertolt Breht.

Literatura

- Adamska, K. 2017. “Self-censorships in organizations” in D. Bar-Tal, R. Nets-Zehngut, & K. Sharvit (eds.) *Self-censorship in different contexts: Theory and research*. Cham, Switzerland: Springer.
- Afifi, T., & Steuber, K. 2009. “The revelation risk model (RRM): Factors that predict the revelation of secrets and the strategies used to reveal them”. *Communication Monographs*, 76(2), pp. 144–176.
- Bar-Tal, D. 2017. “Self-Censorship as a Socio-Political-Psychological Phenomenon: Conception and Research”. *Political Psychology*, 38, pp. 37–65.
- Benjamin, W. 1974. *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Birger, B. 1998. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga.
- Brecht, B. 1979. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Dahl, R. A. 2006. *On political equality*. New Haven, CT: Yale University Press.

- Delez, Ž. 1999. *Niče i filozofija*. Beograd: Plato.
- Federici, S., Caffenciz, G. 2014. "Commons Against and Beyond Capitalism", *Community Development Journal* 49, pp. 92–105.
- Hardin, G. 1968. "The tragedy of the commons". *Science*, 162(3859), pp. 1243–1248.
- Ilić, V. 2018. „Umjetnost i revolucija”, *Filozofska istraživanja*, 152(4), pp. 815–826.
- Kovačević, M. 2018. „Praktikovanje zajedničkog kao alternativa robnoj proizvodnji” u A. Matković (ur.) *Zajednička dobra i granice kapitalizma*. Beograd: zajedničko.org Platforma za teoriju i praksu zajedničkih dobara, str. 14–21.
- Lehman, H. T. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU, Tkh.
- Matković, A. 2018. „Prvobitna akumulacija i druga 'tragedija' zajedničkih dobara” u A. Matković (ur.) *Zajednička dobra i granice kapitalizma*. Beograd: zajedničko.org Platforma za teoriju i praksu zajedničkih dobara, str. 22–29.
- Ostrom, E. 1990. *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Raunig, G., & Dražić, R. 2006. *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog XX veka*. Novi Sad: Futura publikacije.
- Schauer, F. 1982. *Free speech: A philosophical inquiry*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Šeler, M. 2011. *Eseji iz fenomenološke antropologije*. Beograd: Fedon.

FEAR OF COMMONING OR *IT'S NOT OURS, IT'S YOURS*

Abstract

During January and February 2019 in Sabac Theater, action research was conducted with artists involved in the preparation of a repertoire performance. The research was undertaken with the aim of examining the attitudes of theater artists and cultural operators toward socioeconomic division within the collective, as well as toward the distribution of a potentially common property. Semi-structured interviews, questionnaires and plenum techniques were used. The results show a high degree of tabooization of speech about money and class division, devaluation of socialist legacy and lack of information that facilitate naturalization of current working conditions. Moreover, a series of contradictory reactions reveal the inhibitory effects of fear from taking on the responsibility for the common-ing. The results also indicate conditions and possibilities for change within a theater institution, as a stronghold of collective practices and the space of social superstructure.

Keywords

theatre, collective, common property, working conditions, changes