

Раде Г. Симовић¹

ДРАМА И ПОЗОРНИЦА У ТЕАТРОЛОШКИМ СТУДИЈАМА БРАНКА БРЂАНИНА

(Свјетска драма и домаћа позорница, Драма и позорница српских пјесника, Драма и позорница српских прозаисата, Арт принт, Бања Лука, 2010, 2013, 2015)

Апстракт: Бранко Брђанин је један од ријетких позоришних дјелатника Републике Српске који се досљедно и истрајно бави „судбином“ односа драмског текста и позорнице у контексту свјетске и домаће драме и позоришта. Широко је дијапазон његовог истраживања: од драматуршких паралела и утицаја, преко театрографских истраживања, до савременог конципирања репертоара, културне историје и политике националних позоришта. Доминира компаративно виђење проблема у коме се, као запретена „стајна тачка“ подразумијева будућност позоришног живота Републике Српске, по више основа, од односа текста и позорнице до његове будуће продукције, културне дипломатије, и репертоарско-управљачке политике.

Кључне ријечи: драма, позорница, рецепција, драматизација, интертекстуалност, синкретизам, панорама, репертоар

¹ Народно позориште Републике Српске Бања Лука, radesimovic@yahoo.com

I

Ријетке су књиге у српској компаратистици које у истом оквиру разматрају рецепцију свјетске и перцепцију наше драмске баштине. О томе свједочи и Зоран Константиновић, један од најпоузданијих европских и српских компаративиста, а потврђује његова, сада већ уцбеничка, књига Компаративно виђење српске књижевности. (Константиновић: 1993) Зашто је то тако не нуди одговор ни професор Константиновић. Ми мислимо да је разлог у томе што се само ријетки баве драмом и позорницом у исто вријеме – јер тај посао захтијева двојност читања.

Драма се, наиме, чита и кад се гледа и обавезно гледа док се чита. Ако тако устројену двојезичност (а она је неминовна, исходи из природе стваралачког процеса), суочићемо се са истим именованима из свјетске баштине и добићемо до краја усложњену семантику актанцијалних упоређивања. А за таква истраживања није довољан само научни приступ, него и проживљено искуство драмског писца и сценског дјелатника. Бранко Брђанин

има тај фондус биографских података, а стечен је упорним и синхроним радом на више колосијека, у коме се удружује искуство теоретичара, драматурга, редитеља, што је минимум квалификација за усложњену густоћу наведених и насловљених књига.

Из тих разлога Брђанинове студије-књиге доживљавамо као вриједан допринос и ризичан подухват да се, за сада, у оквирима српске драме и позорнице отвори (код нас) један другачији приступ у самјерању драме и позорнице као стваралачког феномена текстуално-позоришне интертекстуалности, а потом цијели процес пренесе у контекст европских и свјетских баштиника. То, свакако, није могуће из досадашњих хронолошко-театрографских искустава, већ методом намјенских кодирања стајних тачака битних конструкта, релевантних, прије свега, за домаће драмско стваралаштво. И управо су у том кључу структурисане његове књиге која ће, само недовољно обавијештеним читаоцима преамбициозно звучати под збирним насловом драма и позорница.

Ако већ у првој књизи Свјетска драма и домаћа позорница разгрнемо ту врсту паучине, одмах ћемо уочити да овдје није ријеч ни о каквој хронологији већ се ради о пробраној – хронотопској уочљивости, односно, временско/просторној видљивости читања која се тиче свих нас. С те тачке ослонца рукопис онда може да се чита и као својеврсни драматуршки предложак састављен од 13 сцена (есеја) и да се подијели у три чина, три битна сегмента, у архижанровском расклапању дјела. Дакле, композиционо гледано, чинови – сегменти (заокружени) ове Дrame – Студије могли би да се назначе као: Архитекст – Интертекст – Контекст а сцене задрже у изворној композицији аутора. Да се разумијемо, ми не чинимо никакав експеримент – овим се приступом, а он долази из семантике рукописа – садржај књиге, без икаквих затамљења, или, што је недопустиво, преобликовања, само структурално артикулише да би се видније указала њена знаковитост.

Први чин Архитекст чине три сцене, уводна есеја, са зачудним паралелама и насловима: Свје-

тски комички прототип у српској књижевности, Ростанов Орлић у рецепцији Јована Дучића и Чеховљев костимски минимализам.

У другом чину Интертексту ређа се седам сцена – есеја и то: Емиграција као судбина, Три ратна круга, Сценски текст: Каин драмске књижевности, Панорама савремене српске драме и позоришта, Косово и српска драма у другој половини 20. вијека, Од Михајловића до Михајловића, НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ у Бањој Луци – НАЦИОНАЛНИ ТЕАТАР.

И за крај смо, за трећи чин – Контекст, оставили три сцене, односно есеја: Први вијек сценског живота – Јазавац пред судом: између приповједачког и драмског, Тридесет година „изгнанства“ из завичаја и СЛУЧАЈ ДРАМЕ – ДРАМА СЛУЧАЈА.

Разврставање рукописа на три дијела вршимо ради указивања на унутрашњу везивност садржаја који најбоље илуструју, нашом интервенцијом, измишљени називи Чинова (архитекст, интертекст, контекст). У архитексту се суочавамо са најсложенијим ар-

хетипским нитима Менандровог Намћора (дакле, грчког узора) преко кога се, чином палијата – прерада, залази у стваралачко насљеђе Ариоста и Молијера а потом наших – Стерије и Кочића. И то је, у најкраћем, прва сцена. У другој се и трећој сцени путем рециклажног подсјећања Јована Дучића на већ заборављене неоромантичаре (Ростана) – стиже до оне врсте минималног, заборављеног, а битног, ситничарења које се, (трећа сцена), посебно везује за Антона Павловича Чехова. Његов минимализам није само костимски, он је, у нашем поимању чин препознавања, (Чеховљев костимски минимализам), само дио много сложенијег питања чеховљевске драмске композиције, драматургије простора, свјетла, сценографије, дијегетског простора и сл. Свега онога што значи на позорници и што са ње зрачи – јер она је, ипак, цио свијет. Дакле, први чин је најсложенији јер је архетипски – јер је од свилених нити које се, реално, у сваком умјетничком дјелу најтеже уочавају.

Са интертекстом, иако најобимнијим, са седам есеја, цијела се

прича одвија у нама ближем искуству, дјелује лакше и „однекуд познатије“. А ту „познатост“ крије Брђанин и открива Брђанин – јер нас преко Мрожека „увлачи“ у тему емиграната, преко „три ратна круга“ односно Харвуда и тему рата у позоришту, у култури, у животу а рат нам је барем „близак“. Преко Ричарда Шекнера, „корифеја америчке татарске авангарде“, уводи нас у све ОВО што се ОВДЈЕ И САДА назива демонтажом драмског текста и завршава „панорамом савремене српске драме“ – од Небеског одреда Ђорђа Лебовића, преко Михајловића, и поново Михајловића, – а све у крајњој намјери да репертоар НАЦИОНАЛНОГ ПОЗОРИШТА РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ коначно буде дефинисан и преко развоја традиционалне линије у модерној српској драми.

У контекст су уврштена тројица писаца (Кочић, Ђопић, Кољевић) који су, истовремено, и наши и свјетски, толико и у тој мјери да их доживљавамо као својеврсну катарзу српске драме у Босни и Херцеговини на почетку, у средини, и на крају двадесетог вијека. Овим се потврђује наш утисак да

је хронотопско самјерање једно од кључних, критичко-теоријских упоришта Брђаниновог истраживачког поступка. Он ће, поред компаративне методе и емпиријске досљедности, доминирати и у наредним театарским студијама овог аутора. Да подсјетимо, хронотоп је временско-просторни укрштај у коме је могуће кодирати специфичну тежину драмског дјела, жанра посебно, али и стереотипијске линије архижанровских уланчавања. Отуд код Брђанина тако широко захваћен простор на почетку књиге (нашем првом чину) потом намјенско, просторно и временско ширење у средишњици (други чин) да би се, сам од себе, у посљедња три есеја (трећи чин) простор згуснуо и увукао у вријеме а све како би, дијахронијски, композиција Студије могла да поентира, прије свих, писцима „савременицима“ Републике Српске. Да појаснимо: три посљедња есеја говоре о Јазавцу пред судом, о злонамјерној рецепцији Ђопићевих драматизација у Завичају и злодухој судбини Кољевићеве драме Вечера пред пут. А све ово аутор је поредао по основу архивских истраживања и имаголошких

упоређивања – користећи, понекад, лично свједочење.

А шта се у том палијату добија? Прије свега још живуће, архетипске жижгице, које једнако горе у Давиду Штрбцу, Николетини Бурсаћу и Раду – Николе Кољевића. У њима се препознајемо и са њима идентификујемо. Па можемо ли, онда, говорити о једној врсти ауторског преиспитивања (нашег) културног и националног идентитета у овој Студији. Не да можемо, већ морамо! Јер нико неће (или не зна) да искаже – а о томе пише Брђанин, да је Кочић прије Брехта самоникло „откључао“ епски театар. Да је Ђопић, на примјер, у својим причама, магичнији од многих магијских реалиста. И да би нас, вјероватно, грко исмијао када би му данас саопштили да се „убисмо расправљајући“ како да на сцени „превазиђемо“ његов драматуршки и језички „архаизам“. И да је Кољевић, много прије од савременика у бившој Југославији, знао за тајну Чеховљевог костимског минимализма, односно свилену кравату Ујка Вање, испод које, поштено говорећи, и даље „вири“ модерна драма. Од Жарија до Бекета и даље – укључу-

јући и господина Ричарда Шекспера. И написао Вечеру пред пут. А ми о томе слабо да смо ишта знали. А не знамо ни данас. Зато кренимо од краја. Прочитајмо прво СЛУЧАЈ ДРАМЕ – ДРАМА СЛУЧАЈА НИКОЛЕ КОЉЕВИЋА па ћемо онда – лакше, доћи и до Менандровог Намћора.

II

Будући да сам један од рецензента прве књиге, настојао сам да на релацији архитектста – интертекста – контекста дешифријем и протумачим њену драматуршку цјелину и унутрашњу повезаност. Истоврсно „читање“ нове књиге (Драма и позорница српских пјесника) као наставак сличног или истог конструкта било би сувишно, јер сам избор теме - драма српских пјесника - одређује њен дијахронијски карактер. Он се, у најкраћем, слиједећи логику православне духовности, али и књижевно-историјске задатости, самоустројио и природно поредао: од Петра Петровића II Његоша, преко Алексе Шантића, Јована Дучића, Милутина Бојића, Скендера Куленовића, Стевана Раичковића,

Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића, Милована Данојлића, Матије Бећковића, Милосава Тешића, Ненада Грујичића, па све до најмлађег, Владимира Јагличића.

Сваком је од њих у овој публикацији посвећена најмање једна студија, осим потоње тројице савремених пјесника повезаних у једном приказу, по основу родовско-жанровског синкретизма. Тиме се, путем ненаметљивог сумирања, ауторски сублимира жанровска функционализација многих театролошких дисциплина као кључних силница у дешифровању пјесника и дефинисању ове књиге. Нимало случајно, Брђанин је, подсјетимо, пјесник и драмски писац, тако да се ова синтеза може тумачити и као израз театарске аутопоетике, односно сталног и упорног тестирања и одгонетања властите драме пјесника.

Све то, и много више, већ се распознаје у прочелној студији Родовска „драма“ на политичкој „позорници“ писаној, поред осталог, поводом двјестоте годишњице рођења Петра Петровића II Његоша, *шест деценија од првог српског*

постављања Горског вијенца послије Другог свјетског рата и „читања“ Хуга Клајна. Ради се о драматуршкој перцепцији и позоришној рецепцији Његошевог Горског вијенца у којој се, неминовно, преплићу стара (драматуршка!) питања „за“ и „против“ позоришног Горског вијенца и узрочно одражавају на његове сценско/политичке инсценације. У том збиру разнородних интерпретација Брђанин нам подастире низ података, цитата, теоријских и поетичких начела, слика свјетова, од којих нас готово затиче податак да ниједно позориште у Босни и Херцеговини, професионално и аматерско, досада није постављало овај драмски спјев (ако изузмемо мостарске Гусле, и, донекле, фочанско Побратимство на самом почетку прошлог вијека). У тој и таквој рецепцији аутор се, уз помоћ Клајна, драматуршки опредељује за изворно тумачење Његоша, за радњу као збивање - *muthos* - ове значајне приче. То је, допишимо, аристотеловско собитије на српски начин, коме се приклања Брђанин, наговјештава Клајн, а ми га досљедно региструјемо и кодирамо као једну врсту позоришне

датости. (Ако би се ишло овим трагом, онда би се, вјерујемо, барем ублажили и многи неспоразуми везани за досадашња „осцењивања“ Горског вијенца, али, што је важније, и будућа!).

Сумарно гледајући импонује приступ раду и број театролошких „алатки“ којима се служи наш аутор: од театрографске акрибије, драматуршке досљедности и теоријске уочљивости, до антрополошких и политиколошких опсервација.

С те позиције није онда тешко „склизнути“ у драмског Шантића, разапетог у драми пјесника, између „пјесничке и/или привидне драме“, што не значи, вели Брђанин, да је овај други виши или мањи драматичар, пјесник, Србин..., друго је питање шта је „боље“ и шта „старије“. И тако, редом, све до Владимира Јагличића који је, „у жанровском погледу најближе драмском спјеву“ (Брђанин), траје и претрајава Његошева пјесничко/драмска парадигма, као основа и тачка ослонца „драме и позорнице српских пјесника“, у књизи потпуно јасна а у цјелини сасвим извјесна.

Толико о духовној вертикали српских драмских пјесника, а Брђанин не би био то што јесте да у „причу“, по побочној линији, не уводи присуство свјетске позорнице и њене најзначајније ауторе. То се, прије свих, односи на Вилијема Шекспира и његове посредне и непосредне утицаје на Стевана Раичковића, Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића и Милована Данојлића. Нашу тезу најбоље илуструју називи есеја/студија и њихов поредак: Пјеснички свијет као поетичка позорница (Препјеве Стевана Раичковића: дијалог са Виљемом Шекспиром, Одсјај шекспирових „звјезда“ у поезији и поетици С. Раичковића, Интертекстуалне везе Лалићеве поезије (Пјесме Офелија и Први глумац Хамлету) са Шекспировом драмом, Пјесник Иван В. Лалић као драмски писац, Љубомир Симовић, Преводач бравуре на „даскама које живот значе“.

Видљиво је, већ у насловима, да се Шекспир помиње два пута, његови јунаци у истој мјери, а даске, звјезде и интертекстуалне везе, суштински, на сваком кораку. Код Стевана Раичковића у агонално-агонијској драми

превођења, посредна аналогија: Шантић – Његош (друго је питање шта је „боље“ и шта „старије“), код Ивана В. Лалића у интертекстуалним процесима са Шекспировим јунацима, код Љубомира Симовића у самој чињеници да је овај аутор већ одавно проглашен „српским Шекспиром“, а код чаробљака српског језика, Милована Данојлића, у смјелом и ненадмашном „надметању“ на примјеру Богојављенске ноћи.

Трећа линија, понајвише татрографска, што не значи мање вриједна и корисна у проучавању феномена драме и „позорнице српских пјесника“, напротив, односи се на Рецепцију Ростановог Орлића Јована Дучића, Куленовићеве драмске цензуре и „аутоцензуре“, односно, игру „продужетака“ под збирним називом: Трагедија која траје: „драма“ Матије Бећковића. То је она врста „цепних филиграна“ за којима, дуго и непогрешиво, успјешно трага Брђанин (сјетимо се наслова из прве књиге: Случај драме-драма случаја: Професорова „Вечера пред пут“ (сарајевске „забрање“ и бањалучка „скидања“ комада Николе Кољевића)), вишестру-

ко корисних за историју савремене драме у Босни и Херцеговини, али и ваљано примјерених за провјеру познатог правила: тајна овог заната једнако се крије испред и иза кулиса.

На крају, наведимо, да рецензент ове књиге у тексту објављеном на клапни насловне корице закључује како се стилем и дометом (...) врхунећи, издваја рад о драмама Милутина Бојића. Ради се о позамашној студији Драма Милутина Бојића, насталој поводом премијерног постављања Госпође Олге на сцену Народног позоришта Републике Српске (24. фебруара 2004), гдје се (као и у цијелој књизи, поновимо!), преко метафоричко/сугестивних подналова (Изгубљено или заборављено, Случај или несрећан случај, Европски драмско-позоришни контекст, Српски културолошки контекст, Неоствареност – лик и дјело, Госпођа Олга – накнадно читање), паралелно реконструише „драма драме“ и „драма пјесника“. Резултати истраживања (ако је то за неку утјеху, а јесте), потврђују освјештану истину да „смрт пјесника није и трај трагедије“ поготову ако

пјесник, а ради се о Бојићу, има одане „приложнике“ попут нашег аутора. Брђанин, видјели смо, не исписује само наведене редове већ паралелно, као драматург-есејиста практично оживљава и представу, (премијера: 24.2.2004, Народно позориште Републике Српске, у вријеме кад је обављао дужност драматурга и умјетничког директора ове позоришне куће), а то је усамљен примјер сублимираног научно-показног дјеловања у позоришном искуству искуству Републике Српске.

III

Трећа књига Бранка Брђанина Драма и позорница српских прозаиста на извјестан начин сублимише досадашње ставове аутора, приступ грађи и предмету рада, провјеравајући све то на „пробраним“ српским прозаистима прошлог вијека и њиховом „превођењу“ на језик позоришта.

На почетку књиге Брђанин се парадигматски враћа Петру Кочићу и његовом Јазавцу пред судом уочавајући да досадашње расправе на тему колико је ово дјело „приповједачко или драмско“ на

извјестан начин постаје излишно, ако се уважи податак да је ова прича/драмолет најчитанија и најгледанија у српском народу, више од једног вијека. Значи, овдје се не ради о питању или/или него и о једном и другом, и о драми и о позорници, причи и причању, као исходишту драмског и сценског рода. А то је и суштинско питање „амбивалентности“ Иве Андрића, нашег јединог нобеловца, кад је позориште у питању. Са једне стране, јасан је његов теоријски став да је „позориште најјаловији од свих наших напора“, а са друге, свијест да ће „прича и причање“ као суштинска вриједност његовог дјела и живота, неминовно, „завршити“ на сцени. Нека се то, барем у што мањој мјери, не дешава за мог живота, „одсијеца“ наш највећи прозаиста, док га у окружењу, од најбољих пријатеља до животне сапутнице, опсједају „позоришни људи“. Зна то Брђанин и истражује до најмањих ситница, а као да сугерише да се поред књижевног вратимо и позоришном „читању“ Андрића. Кочић и Андрић нису само национални, већ и позоришни револуционари, ма како то „звучало“, први јер

је путем Јазавца у српском позоришту антиципирао Брехта, а други зато што је написао Аску и вука – један од најбриљантнијих „театарских текстова“ нашег пострамског позоришта.

Наставак Брђанинове студије истражује прозаисте велике драмске потенције, и резултата, који су, углавном, или „заборављени“, или „изгнани“ из Завичаја, или напросто намјенски „скрајнути“ у свом и овом времену, кад је рецентна критика у питању.

Ради се, прије свих, о Боривоју Јевтићу, младобосанском драматичару, једном од највећих српских међуратних писаца. О томе, од самих почетака, свједоче угледни историчари драме и позоришта: Стојковић, Лешић, Вучковић, као и најмлађи, Ранко Поповић, Андреја Марић, али то изгледа није довољно, тако да се овај аутор ни данас не изводи у српским позориштима. Занимљиво је да његова Обећана земља, драма/свједочење о Сарајевском атентату, није приказана у овом вијеку ни у једном српском позоришту, чак ни прошле године, поводом стоте годишњице од Првог свјетског рата. (Нашло се, свакако, мјеста и

новаца за разноразне „позоришне текстове“ попут колажирано/драматизованих пројеката: Четрнаеста, Мали ми је овај гроб, Змајоубице и сл.). Биће да му и даље памте „национални активизам“ у штабу Златиборског четничког корпуса, и учешће у „специјалној мисији“ при покушају преузимања Мирослављевог јеванђеља из манастира Рача.

Позоришни „случајеви“ Бранка Ђопића умногоме подсјећају на судбину позоришних драма и драматизација његовог кума и партизанског исписника Скендера Куленовића, подробно „исписану“ у претходној књизи под називом Куленовиће драмске цензуре и „аутоцензуре“ (Покушај реконструкције „случаја Друга Скендера“: прилог за историју драме у БиХ). Иако борац, партизан, и комунистички активиста, иако најчитанији и најпревођенији српски писац у српској историји, аутор милионских тиража, Ђопић је цио живот био под „сумњом“, а у властитом Завичају и под „лупом“. Због Јеретичке приче, Одумирања међеда, али и других сатиричних прича, пјесама и поема. Отуд, са-

општава Брђанин, и невјероватни податак да је од претпоследне премијере Крајишких делија, априла 1976, драматизација Вера Црвенчанин – режија Милорад Берић, па до премијере Одумирања међеда изведене на матичној сцени Народног позоришта Републике Српске 3. новембра 2006, прошло пуних 30 година. Тај податак, као и многи другу везани за највећег писца савременог српског језика, треба да забрине многе у Републици Српској, и шире, јер су дио политичке клаустрофобије и погубног утицаја позоришне политике на културу у цјелини.

Огрешења о голооточке списатеље, Драгослава Михаиловића и Борислава Пекића, предмет су опсежног и неумољивог проницања Бранка Брђанина у саму суштину наведеног проблема. Кад је први у питању ради се, поред осталог, о суровој и јединој директној забрани представе Кад су цветале тикве, након праизведбе, рађеној према његовој драматизацији властитог романа. Рецентна критика углавном пише о „драматуршким слабостима“ иако је и недовољно

упућеним јасно да се ради о једној од прекретничких драма српске драмске књижевности послије Другог свјетског рата, те да је након њене забране заустављен тек започети ток српске драматургије заснован на „чеховљевским“ чињеницама из стварног живота. То је утицало и на друге драме Драгослава Михаиловића, од Увођења у посао па до недавно објављених Скупљача, као и на укупни контекст развоја савремене српске драме у другој половини XX вијека.

У том контексту Брђанин у обимном тексту обзнањује да су наша досадашња, критичка и историографска истраживања литературе, драме и позоришта, лакомислено и површно „протрчала“ поред Пекићевог драматичарског опуса, његове поетике и аутопоетике, јасно оцртане не само у унутрашњим-значањским слојевима драма, већ и Пекићевом односу према драмском роду уопште. На „поправни“ ће, духовито примјећује аутор, „из Пекића“ многа књижевно-историјска и театографска имена: од Деретића, Палавестре, Стеменковића, Селинића, Вол-

ка, Рашка Б. Јовановића, Петра Марјановића и даље, све до Светислава Јованова, једног од најновијих „читалаца“ Пекића који, на ваљан и упоран начин, покушава да му врати неправедно одузето мјесто у националној драматици друге половине XX вијека. Брђанин је један од приложника у причи Светислава Јованова, која се не тиче само Борислава Пекића, већ цијелог избора овог аутора, односно оних врских драматичара који су само, и искључиво, због идеолошких „скретања“ са партијске линије комунизма робијали, забрањивани, заобилажени, заборављани. Та је прича посебно изражена крејем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог вијека, а Брђаниново указивање на Ђопића, Михаиловића, Пекића, дио је културног и професионалног дуга колико корисног историји српске драме, толико и новој позоришној продукцији и сценској валоризацији ових аутора.

Брђаниново интертекстуално самјерање четири Годоа, Балзаковог, Бекетовог, Булатовићевог и надасве Жарка Команина, од наде до незнања, дио је озбиљне

валоризације овог потоњег, али и артикулације драматуршког и духовног стања у коме се налази модерна српска драма. Она официјелно призната, позната и награђивана, дио је нихилистичког процеса који се у српској драми „одиграва“ управо од премијере Бекетовог до Команиновог Годоа, од почетне наде до крајњег незнања. Сви који тако не мисле заврши-

ли су или као „узгредни“ драматичари попут Мома Капора, а Капор то није и не може бити, по Брђанину и многима, или као „непостојећи“ театарски дјелатници, попут Светислава Стефановића, чије „откривање“ и достојно враћање на мјесто које му припада, чини ову књигу незаобилазном и на извјестан начин подвижничком.

Закључак

Кратак преглед театролошких књига – студија Бранка Брђанина, уводи нас у свијет савремене српске драме, њеног контекста и антиципације, заборављених дјела и вриједности, и поставља неколико теоријских питања актуелних и битних по народна позоришта данас. То се, прије свега, односи на односе свјетске драме и домаће позорнице, интертекстуалну повезаност српских и свјетских драматичара, забрањене и неправедно заборављене драме и ауторе, однос традиционал-

ног и пострамског позоришта, хроничарења и валоризације програмске, кадровске и друштвене политике ововременог Народног позоришта Републике Српске, од самих почетака, септембра 1930, до 2005. године. Све то је од непроцјењивог значаја за театрографска сажимања српске драме, посебно драме Републике Српске, али и надасве корисно за будуће пројектирање културне и позоришне политике, образовање кадрова и свеукупне будућности нашег савременог позоришта.

Извори

Брђанин 2010: Бранко Брђанин, Свјетска драма и домаћа позорница,
Бањалука: Арт принт

Брђанин 2013; Бранко Брђанин, Драма и позорница српских пјесника,
Бања Лука: Арт принт

Брђанин 2015: Бранко Брђанин, Драма и позорница српских прозаиста,
Бања Лука: 2015