Susret kazališta s izvedbenim “preprekama” - kazališno djelovanje i osobe s invaliditetom

"*Stoljećima su ljudi pokušavali koristiti dramu kako bi mijenjali ljudske živote, utjecali, komentirali, kako bi se izražavali. To ne uspijeva. Moglo bi to biti lijepo kad bi uspijevalo, ali ne uspijeva. Jedina stvar za koju je dramska forma dobra je pričanje priče."*

*David Mamet[[1]](#footnote-1)*

Odmah moram priznati da me je navedeni citat užasnuo, znatno više od bilo koje dramaturške banalnosti njegova autora. Sve bi, naravno, bilo u redu, pa gotovo i istinito, da je autor kojim slučajem samo precizirao kako je riječ o sjevernoameričkoj drami i teatru, čvrsto omeđenoj tradicijom storytellinga. Bez toga, međutim, podizanje jednog vrlo posebnog i usko omeđenog američkog iskustva na razinu univerzalnog pravila i “zakona” neograničenih prostornih i vremenskih okvira, mora užasnuti. Navedena Mametova doskočica, duhovita, zavodljiva, površna i plitka poput njegovih tekstova, ne svjedoči, naime, samo o grandioznom neznanju povijesti drame i kazališta, nevjerojatnom ignoriranju kazališne sociologije i psihologije, nego prije svega svjedoči o arogantnoj samouvjerenosti ideologije zabavljačkog kazališta i umišljene bahatosti jedne svjetski nadmoćne kulture koja vlastito iskustvo bez ostatka proglašava univerzalnim pravilom. Ta njegova teorija dobrog pričanja zanimljive priče, međutim, smisao dramskog teksta (i procjenu krajnjeg dometa inteligencije gledatelja) reducira na temeljno pitanje koje održava na životu televizijske sapunice "što će dalje biti?", a kretivnost pisca svodi na spretnost u domišljanju da butler možda ipak nije ubojica. Toliko od Mameta.

Naravno, u jednom paralelnom svemiru u kojemu Mamet ne stvara, ne niže nagrade i ne puni blagajne, i u kojemu njegove doskočice nisu ništa više od zabavne (zabavljačke) kozerske duhovitosti, ili su tek upotrebljivi primjeri za ilustriranje jednog žalosno ograničena, duboko ideologiziranog svjetonazora, stoljećima se razvijalo posve različito kazalište kojemu isključivi cilj nije zabaviti publiku i napuniti blagajnu. Postojalo je, i to vrlo moćno, i ono kazalište koje jeste utjecalo na ljudske život pa ih tako, naravno, i mijenjalo, kazalište koje je bilo, ako ne pokretač, a ono sigurno katalizator velikih društvenih promjena, koje je poučavalo, komentiralo, ukazivalo, propovijedalo, propagiralo, obrazovalo, pozivalo i prozivalo, izazivalo, zavodilo i užasavalo, sablažnjavalo i uspavljivalo, a da pritom nije, ni uvijek ni nužno, pričalo velike, čudesne, neobične, pa čak ni bitne priče.

Ako se i ograničimo samo na zapadnjačko iskustvo, cijela antička Grčka, kasnosrednjovjekovno i elizabtansko školsko (sveučilišno) kazalište, propagandno-obrazovno kazalište proturestauracije, zatim prosvjetiteljstvo, da i ne govorimo o cijelom 19. i 20. stoljeću, svjedoče upravo o tome kako je i koliko kazalište utjecalo na društvo i prije svega na ljude u njemu, dok im je, usput ili možda, ali ne nužno, i pričalo neku zanimljivu priču. Ali ta priča sasvim izvjesno niti je bila niti je ikako mogla biti temeljni i jedini razlog popularnosti i važnosti ove umjetnosti, niti je publikama, ma koliko jednostavne bile, priča bila jedino po što su odlazili u teatar. Po kakvu su "priču" odlazili u amfiteatre stari Grci, kad su svi oni još od djetinstva napamet znali svaki mit obrađen u tragedijama? Je li moguće da su ipak očekivali kako će ih vješti pripovjedač "zaskočiti" uzbudljivim preokretom u kojemu će Orest odustati od osvete, ili u kojem će se Klitemnestra i Agamemnon pomiriti u velikoj ljubavi? Je li ikad ijedan gledatelj kršćanskog srednjevjekovlja, ma koliko neobrazovan, od "pripovjedača" prikazanja očekivao holivudski preokret u kojemu će Pilat oprostiti Isusu, a farizeji prihvatiti njegovo učenje? Ili televizijski obrat u kome će se ispostaviti da Marija ipak nije Isusova majka? Očekivati da ovakve mogućnosti postoje isto je što i očekivati od Mameta i njegovih istomišljenika da o tome ponešto znaju.

Ali, znao to netko ili ne, “*Pozornišni događaj se nikad ne zbiva u vakuumu. On može postati katalizator budućnosti za buduće događaje, ili se može povezati s drugim političkim (u tom slučaju i naučnim) događajima, ili ponekad, doduše retko, postati Događaj koji će započeti sopstvene procedure istine*.” (Reinelt, 2012:41)

U čitavom nizu vrsta i tipova onog kazališta koje je temelj svog djelovanja pronašlo upravo u snažnom djelovanju u društvu i za društvo, možda je najupornije i najhrabrije (i u isto vrijeme najmanje “vidljivo” i prepoznato) ono koje se na različite načine bavi osobama s invaliditetom.

Zašto mi se ovo teatarsko djelovanje čini tako važnim? Odgovor na to možemo potražiti pitajući se nekoliko prividno jednostavnih pitanja. Mi koji vrlo često odlazimo u kazalište (a pretpostavka je da smo svi koji pišemo u stručnom teatarskom časopisu i svi koji ga čitamo dio tog kruga čestih posjetitelja teatra), na relativno velikom uzorku (iskustvu) i kazališta i predstava možemo prilično uvjerljivo dobiti relevantne odgovore.

Upitajmo se, dakle, najprije, koliko kazališnih zgrada i dvorana u kojima smo bili ima uređene prilaze za invalidska kolica i prostore prilagođene za pristup gledateljima u invalidskim kolicima? Koliko javnih kazališta (privatna ne bi morala biti obavezna u mjeri u kojoj nisu subvencionirana javnim sredstvima) ima u jednoj sezoni, ili u životu jedne predstave, izvedaba prilagođenih za osobe sa slušnim problemima? S titlovima na jeziku izvođenja ili prijevodom na znakovni jezik? Koliko ih ima na kartonskim koricama programnske knjižice otisnute bitne informacije na Brajevom pismu, kao što to moraju imati kutije lijekova u razvijenom svijetu? Trošak takve intervencije na već postojeće kartonske korice je minimalan. Koliko člesto smo u dvorani vidjeli psa pratioca slijepe osobe kako mirno leži pored gledališta dok traje predstava? Koliko javnih kazališta za djecu i mlade ima povremeno mentorirane/vođene izvedbe prilagođene djeci s poteškoćama u razvoju? Koliko smo predstava vidjeli s temom problema osoba s invaliditetom? Koliko smo ih vidjeli a da u njima igraju osobe s invaliditetom? Koliko smo predstava vidjeli koje nisu ekskluzivno izvedbe posebne grupe izvođača (poput kazališta slijepih ili predstave u izvedbi osoba s Down sindromom ili cerebralnom paralizom) nego su inkluzivne na način da su u klasičnu glumačku podjelu uključene ravnopravno i osobe s nekim oblikom invaliditeta?

Sad kad smo ovo pobrojali, oduzmimo od tog broja takva naša teatarska iskustva iz EU, Australije i SAD. Koliko je nakon toga ostalo?

Poražavajući rezultat koji smo dobili svjedoči o potpunoj nebrizi kazališta za (velike) grupe stanovništva, što je u javnim ustanovama financiranim javnim sredstvima poreznih obveznika gotovo skandalozna bahatost u diskriminiranju znatnog dijela građana i uskraćivanju prava pristupa na izvedbe koje su financirane budžetskim (poreznim) sredstvima. Vlasnici i osnivači kazališta, da u njima ima društveno odgovornih i građanski odgojenih osoba, svakako bi to pitanje barem nekad postavili. Jesmo li čuli za takav slučaj?

Poražavajući rezultat koji smo prisjećanjem i zbrajanjem iskustava dobili svjedoči i o potpunoj društvenoj neangažiranosti kazališnih uprava, koje pojam društvenog angažmana u najboljem slučaju razumiju kao repertoarni iskorak u pravcu politički provokativne teme. Mamet bi rekao “priče”.

Kad se dogodilo da su dramaturzi i umjetnički upravitelji, producenti i redatelji, glumci i kritičari, teatrolozi i novinari zaboravili nekoliko tisuća godina europske kazališne povijesti i postali toliko banalni da im je od čitave raskošne tradicije i raznovrsne baštine kulture iz koje su iznikli postalo važnije instant uvezeno “pričanje priče” i punjenje blagajne? Jer, nažalost, jasno je da blagajnu pune priče o većini, o jakima, moćnima, zdravima, mladima, lijepima, našima, i, zaboga, razumije zabavne i duhovite priče s hepiendom. Nikako “priče” o “onima tamo”, nekakvim s problemima. Jasno je, naravno i da (malo)građanski pojam odlaska u kazalište podrazumijeva zabavu, ugodu, lijepu odjeću i okruženja u kojima ništa ne narušava samozadovoljni sklad svijeta bez mana i problema.

Kad se dogodilo da su gradska i državna ministarstva kulture zaboravila da im blagajne pune porezi SVIH građanki i građana, i da su prema tome dužni i obavezni kulturne sadržaje i programe omogućiti svima, ne samo zdravim, jakim, privilegiranim (poklonici ideologije koja obožava mametovsko kazalište bi vjerojatno dodali “bijelim, protestantskim, heteroseksualnim i muškim”)? Kako podsjeća Janelle Reinelt (2012), pozivajući se pritom neizbježno na Badioua i Žižeka, zapadnjački je koncept umjetnosti uglavnom ograničen na “*uskoumno, zapadnjačko, evropeizirano, belačko i muško poimanje ‘vrhunske umetnosti’”*. (Reinelt, 2012:35). A društva su, naravno, kao i njihove kulture, i njihova kazališta, nešto neizmjerno šire, složenije i raznovrsnije od toga. Pa se onda kao takva i istražuju i promatraju na šire i raznovrsnije načine.

Suvremeni poljski antropolog Roch Sulima (2005) u svojim istraživanjima "antropologije svakodnevice" uočava važna antropološka obilježja svakodnevnih oblika ponašanja i proučava odlike konkretnih urbanih i suburbanih posebnosti u ponašanjima suvremenih ljudi, od obrađivanja malih površina zemlje u urbanim naseljima do posebnih načina prekomjernog konzumiranja alkohola i modela ponašanja u velikim tržnim centrima. Suremena tetrologija na vrlo sličan način istražuje odgovore i reagiranja kazališta na svakodnevne (mikro)dinamike društava u kojima djeluju. Proučavanje odnosa kazališta prema osobama s invaliditetom jedno je od takvih teatroloških pitanja koja dolaze do odgovora bitnih za društvo i razumijevanje njegove kulture. Ovdje ću ukazati samo na nekoliko značajnih doprinosa istraživanju tog oblika društveno angažiranog kazališta, obično razmatranog unutar područja “kazališta u zajednici” ili “primijenjenog kazališta” .

*“Bit dijaloškoga komuniciranja jest mogućnost da potlačeni imenuju svoj svijet. Ta sposobnost rezultat je kritičkog mišljenja koje slijedi niz kodiranja i dekodiranja koji omogućuju potlačenima razumjeti njihova ograničena stanja i pokušati ih promijeniti.”*

*J.P. Singh[[2]](#footnote-2)*

Analizirajući definiciju pojma “invaliditeta” (engl. “disability”) Peter Coleridge (2000) podsjeća kako je sam taj pojam kulturno definiran i proistekao iz zapadnjačkog kulturnog pojmovlja, jer ga većina drugih kultura ne poima i ne definira na takav način. (vidi Coleridge, 2000: 23). Upozoravajući na činjenicu da kulture nisu nepromjenjive, da nisu "*uklesane u kamen*", niti odražavaju opći konsenzus, kao i na činjenicu da kulture predstavljaju polazište za definiranje identiteta, i da postoje kao "*ključna referencijalna točka*" za identitet, (isto, str. 24), Coleridge ukazuje na važnost razmatranja kulturnih vrijednosti u razumijevanju pojma napretka, i u tom razmatranju kulturnih vrijednosti postavlja razumijevanje pojma invaliditeta unutar razmatranja društvenog napretka (isto, str. 27). Coleridge pritom podsjeća kako većina svjetskih kultura, utemeljenih na vrlo različitim mitološko/religijskim sustavima vrijednosti, najčešće nije pravedna prema različitim ljudskim nedostacima, povezujući ih s nekom vrstom (zaslužene) kazne, ciljane obilježenosti, namjerne kušnje ili, jednostavno, namijenjene sudbine. (isto, str. 29). Benedicte Ingstad i Susan Reynolds White (1995) pomjeraju fokus s biološke, fiziološke i tjelesne naravi invaliditeta, razumijevajući da je invaliditet oblikovan okolnostima u kojima postoji, i da je zbog toga prije svega kulturalno kontekstiran. Cijela knjiga "Invalidnost i kultura" ("Disability and Culture") koju su 1995. priredili zbog toga je imala glavni cilj "*istražiti načine na koje kulturalna konstrukcija osobnosti oblikuje važnost osjetilnih, mentalnih ili motoričkih oštećenja*" u različitim euroamaeričkim, azijskim, južnoameričkim i afričkim kulturnim prostorima i kulturnim okruženjima, i na koje i kakve sve načine "*neizlječiv nedostatak pogađa sposobnosti i vrijednosti pojedinca kao osobe*" (Ingstad i Whyte, 1995:267). Još je znatno prije njih, u temeljnim i ključnim istraživanjima te vrste Erving Goffman (2009) definirao stigmu kao “*neželjenu različitost koja uslovljava naša očekivanja*” (vidi Goffman, 2009:17) i pritom uspostavio razlikovanje tri osnovna tipa stigme: onaj koji stigmatizira neku “*tjelesnu unakaženost*”, zatim “*slabost karaktera*” i ono što naziva “*plemenskom stigmom*” (isto, str. 16). Samo je ovu prvu vrstu stigme praktično nemoguće sakriti i samo se ona odmah vidi, na prvi pogled. Zbog društvenog odnosa koji Coleridge naziva “nepravednim” Goffman zaključuje kako “*po pravilu, mi, naravno, verujemo da osoba sa stigmom nije ljudsko biće. Usled ovakve pretpostavke sprovodimo razne oblike diskriminacije, putem kojih vrlo efikasno, mada često nesvesno, smanjujemo mogućnosti u životu te osobe*” (isto, str 17.). Upravo zato kulturna proizvodnja u razvijenim, demokratskim društvima, ima obvezu smanjivati razinu i oblike diskriminacije. Nerijetko se, nažalost, kod kazališnih teoretičara i praktičara može čuti tvrdnja kako to “nije posao kazališta” i kako se time trebaju baviti neke druge društvene institucije. Naprotiv, upravo to jeste i posao i obaveza javnih ustanova financiranih javnim novcem. Zabavnu funkciju pričanja priče ionako obavljaju privatna, komercijalna kazališta koja opstaju na tržištu i zapravo ne bi ni trebala ni smjela biti automatski i redovito sufinancirana iz javnih izvora, jer spadaju u sferu privatnog poduzetništva u kulturi. Možemo čuti i mišljanja kako nije posao umjetnika baviti se socijalnim radom i društvenim aktivizmom. Takva mišljenja, osim što su neistinita, društveno su štetna. Jednostavno, nije dovoljno “samo” biti umjetnik i biti kreativan pa da bi se u isti mah bilo i društveno korisnim. Analogno tome, nije svaki oblik kulturne proizvodnje i krativnosti istovremeno i bitan za demokratske, građanske, osmišljene kulturne politike. Jer, kako to jasno izražava jedan od najuglednijih svjetskih eskeprata za kulturne politike J.P.Singh (2011) “*Poricati kako je kulturni glas nužan da bi se prevladali uvjeti potlačenosti može biti bezobzirno, i, zapravo, okrutno. Isto tako, uvjerenje kako je svaka kreativnost kulturna je vrlo problematično uvjerenje. Kreativnost može poticati kulturne politike, ali, jednako tako ih može dovoditi u pitanje.*” (Singh, 2011:147). Ovdje je, naravno, riječ o konceptualnim suprotstavljenostima kreativnosti koja utječe na društvo, i one koja ga zabavlja pričanjima priča. One koja je javna potreba i treba se financirati javnim novcem, i one koja je privatna potreba i treba se regulirati na tržištu.

Istina je, u kazališnim predstavama koje se bave temom problema osoba s invaliditetom teško je “uživati” u (malo)građanskom smislu zabave i opuštanja. Posebno je to nemoguće u predstavama u kojima su izvođači osobe s invaliditetom. Visok stupanj sudjelovanja, empatije, uključenosti i suočavanja publike s nepoznatim, neočekivanim pa često i neželjenim spoznajama svakako je jako daleko od priglupe zaigranosti kakvim veselim i dobro skrojenim komadom. Francesca Turauskis (2013) dodatno ukazuje i na činjenicu da u inkluzivnom kazalištu uvijek imamo posla s “*necizeliranim*” i na neki način “*neurednim*” predstavama, u kojima se ponekad zaboravljaju replike, ponekad rekvizita ostavlja na pozornici i slično. Ona, međutim, ističe kako upravo takve stvari, koje bi se u mainstream kazalištu doživljavale kao ugrožavanje predstave, u inkluzivnom kazalištu predstavljaju “*važan dio temeljne kvalitete*”. Ona podsjeća kako je posebna “*dodana vrijednost*” inkluzivnog kazališta je u njegovoj političnosti i političkom djelovanju. Neovisno o tome je li riječ o izričitoj nakani političkog djelovanja, "*svaki put kad se izvođač s invaliditetom pojavi na sceni mainstream kazališta on uisitnu izražava političko stajalište*” (vidi Turauskis, 2013). Postoje društva u kojima se takva aktivnost artikulirala na vrlo visokoj kazališnoj, estetskoj, društvenoj i kulturnopolitičkoj razini. Ruth Bailey (2004) s pravom ističe kako "*kazalište osoba s invaliditetom nastaje zbog invaliditeta, a ne uprkos njemu*" (Bailey, 2004). Nastanak takvih predstava i takvog kazališta, naglašava Bailey, nije nimalo slučajan, a još manje motiviran tek pukom željom za različitošću i inovativnošću. Tu nije riječ samo o borbi protiv isključenosti, nego o aktivnom sudjelovanju u pokretu za jednakost osoba s invaliditetom. Taj je pokret u Velikoj Britaniji započeo 1980-tih kao široka društvena, umjetnička i politička akcija. Kad su 1990-tih kazališta uključila politički aktivizam kao dio općeg trenda, kazalište koje se bavilo invaliditetom moralo je, podsjeća Bailey, iznova osmisliti vlastito djelovanje i pronaći suptilnije i nove načine vlastitog izražavanja. To je značilo i uključivanje umjetnica i umjetnika s invaliditetom u sve vrste predstava i sve teme, a ne samo u prestave s temom invaliditeta i različitosti, što je ovaj tip kazališta uvelo u polje posve nove estetike. Takav je pristup imao za posljedicu nastanak i razvoj mnogo integrativnih kazališnih skupina i projekata u kojima surađuju osobe s invaliditetom i osobe bez invaliditeta. Tako je taj tip kazališta ušao u 21. stoljeće s vlastitim rezidencijalnim programima, vlastitim projektima i fringe prezentacijama, kao sastavni dio suvremenoga kazališta u Velikoj Britaniji. Osim Britanije, kazalište koje uključuje osobe s invaliditetom dostiglo je vrlo razvijene oblike u Australiji, dok su u SAD sve bogatije prakse inkluzije potaknuta ciljanim i posebno financiranim (i kazališnim) projektima. Razvijena demokratska društva EU preuzimaju uglavnom britanska iskustva i razvijaju vlastita, nova i raznovrsnija, posebno u sklopu osmišljenih kulturnih politika koje paralelno i razvijaju nove publike, i uključuju socijalno osjetljive, ranjive grupe i zajednice, i potiču raznovrsnosti kulturne proizvodnje.

Izvan tog kruga iskustva su vrlo skromna, iako su uočljive sve veće tendencije pojedinačnih umjetnika i grupa da se suoče s problemima kazališne inkluzije. Ono što im, nažalost, jako nedostaje su osmišljene kulturne politike koje bi prepoznale i podržale takve aktivnosti, i društvene okolnosti u kojima bi takve aktivnosti bile vrednovane na odgovarajući način. Ona pitanja koja smo si postavljali na početku ovoga teksta sada možemo sagledati u novom kontekstu.

Razumije se da je za dobru i kvalitetnu predstavu prije svega važno da je dobra i kvalitetna. Njena društvena funkcija i korist spadaju u poželjnu i važnu sferu “dodane vrijednosti” koja, međutim, sama po sebi ne definira presudno estetske aspekte kazališne umjetnosti. Zbog toga je i bavljenje inkluzijom u kazalištu vrlo jasno i objektivno suočeno s preciznim i konkretnim kriterijima evaluacije i procjene, koja jasno razlikuje umjetničke i estetske kriterije od onih društvenih i (kulturno)političkih, ali ih u konačnici procjene zbraja i spaja uračunavajući i spomenutu “dodanu vrijednost”. Hilary Cohen zbog toga vrlo energično ukazuje na važno pitanje kazališta koje uključuje glumce s invaliditetom i na oprez koji treba imati kod svakog pitanja i konflikta koje suprotstavlja "*ono što je najbolje za sudionike i ono što je najbolje za predstavu*" (Rickert i Bloomquist, 1988:ix). Ona nas suočava s nužnošću prihvaćanja općepoznate činjenice da "*ne može svatko biti glumac*", ali da invaliditet po sebi nije faktor koji takvu sposobnost ograničava (isto, str. x). Prema tome, niti je osoba s invaliditetom unaprijed onemogućena biti dobrim glumcem/glumicom, niti je na bilo koji način u prednosti scenski prevladati ograničenja loše izvedbe ili nedoraslosti poslu izvođača/izvođačice. Cohen posebno podsjeća na moguću zloupotrebu, iskorištavanje pa i manipuliranje osobama s invaliditetom ili samo ovim tipom primijenjenoga kazališta, posebno u onim projektima koji prije svega računaju s pobuđivanjima "*simpatije publike*" stavljajući te očekivane (izmanipulirane) reakcije gledatelja ispred same ideje inkluzije. Ona vidi problem i u situacijama kad se ovaj oblik primijenjenoga kazališta iskorištava i (zlo)upotrebljava za lakše dobivanje financijskih sredstava, ili kad se upada u opasnu zamku samozadovoljstva kod onih autora predstave koji zloupotrebljavaju poznate elemente terapijskog kazališta u predstavama sasvim druge prirode. (isto, str. xi). Zbog toga nije svaki oblik inkluzivnog teatra istovremeno i važno scensko umjetničko djelo. Ali u svim svojim pojavnim oblicima on ipak vrlo jasno i precizno svjedoči o kulturnoj razini i građanskoj svijesti društva u kojem postoji (ili ne postoji), kao i o tome da postoji mnoštvo, zapravo bezbroj načina na koje kazalište može društveno djelovati, utjecati na ljude, mijenjati pojedince i zajednice, usmjeravati kulturne promjene i doprinositi raznovrsnijem, kvalitetnijem i bogatijem društvu. U onim sredinama, naravno, koje to razumiju, cijene i kojima je do toga stalo. I u kojima se razvijenost i civiliziranost društva mjeri prema tome koliko se u njemu razumijevanja, prihvaćanja, brige i pažnje posvećuje upravo najranjivijim i najosjetljivijim manjinskijm grupama.

Literatura:

Bailey, Ruth, (2004) *What is Disability Theatre?*, <http://www.disabilityartsonline.org.uk/>, pristupljeno 24.04.2014.

Coleridge Peter, (2000). Disability and Culture, u Thomas M, Thomas MJ (ur.). *Selected Readings in Community Based Rehabilitation*, Series 1 : CBR in Transition. Asia Pacific Disability Rehabilitation Group Publication, Bangalore, 2000: 21-38.

Goffman, Erving (2009) *Sitgma, zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*, Novi Sad, Mediterran Publishing

Ingstad, Benedicte i Reynolds White, Susan (ur.) (1995), *Disability and Culture*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press

Jackson, Anthony (2007) *Theatre, Education and the Making of Meanings, Art or instrument?*, Manchester and New York, Manchester University Press,

Reinelt, Janelle, (2012) *Politika i izvođačke umetnosti*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu

Rickert, William i Bloomquist, Jane (1988) *Resources in Theatre and Disablity*, Lanham/New York/London, University of America

Singh, J.P. (2011) *Globalized Arts*, *The Entertainment Economy and Cultural Identity*, New York, Columbia University Press

Sulima, Roch, (2005) *Antropologija svakodnevice*, Beograd, Biblioteka XX vek,

Turauskis , Francesca (2013) *Disability and the Theatre: What can Inclusive Companies Offer to the Mainstream?*, <http://the-artifice.com/disability-and-the-theatre-inclusive-companies-offer-mainstream/>, pristupljeno 27.04.2014.

1. Mamet, 1994:386, navedeno prema Jackson, 2007:23 [↑](#footnote-ref-1)
2. Singh, 2011:147 [↑](#footnote-ref-2)