

Posao je kazališta ispravljati propuste povijesti

razgovor s **Borisom Senkerom** vodio **Hrvoje Ivanković**

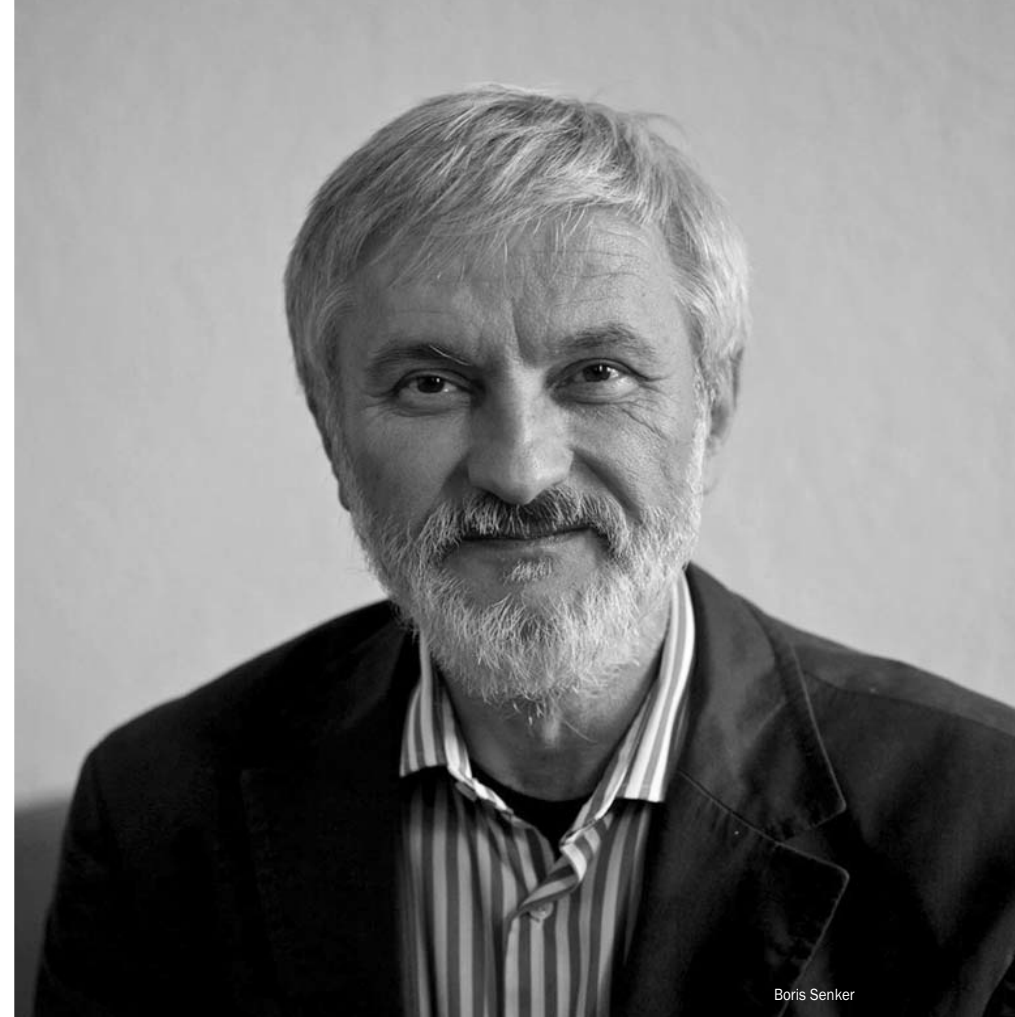
Akademik Boris Senker, višestruko nagrađivani teatrolog, sveučilišni profesor i književnik, u hrvatskom kazalištu prisutan je od početka 1970-ih, kada je započela njegova dugogodišnja spisateljska suradnja s Tahinom Mujičićem i Ninom Škrabeom, koja će rezultirati sa šest knjiga drama te tridesetak predstava na hrvatskim, bosanskohercegovačkim i mađarskim pozornicama. Osim drama napisanih u dvojici ili trojcu s Mujičićem i Škrabeom, Senkerova teatrografija sadrži i petnaestak predstava nastalih prema samostalno napisanim djelima poput *Puliseja*, *Gloriane* ili *Fritzspiela*, no uloga pisca samo je jedan segment njegove prisutnosti u hrvatskom kazališnom mikrokozmosu.

Kao dugogodišnji profesor na Filozofskom fakultetu u Zagrebu Boris Senker presudno je utjecao na formiranje mnogih hrvatskih teatrologa, njegove kronike objavljivane u časopisu *Republika* relevantan su i dragocjen kritički sud o kazališnom životu Zagreba u posljednjim desetljećima 20. stoljeća, a brojne Senkerove teatrološke studije i monografije, fokusirane na široki spektar tema vezanih uz povijest i teoriju suvremene drame i kazališta, umnogome su obogatile hrvatsku teatrologiju. Podjednako se to odnosi na Senkerova autorska djela (*Uvod u suvremenu teatrologiju*, *Teatrološki fragmenti*, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, *Kazališni čovjek Milan Begović*, *Redateljsko kazalište*, *Kazališne razmjene* i dr.), kao i na njegove uredničko-priredivačke prinose (*Hrestomatija novije hrvatske drame*, *Bibliografija kazališta u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826. – 1945.*), koji će u relativno skoroj budućnosti biti okrunjeni objavljivanjem prvog hrvatskog *Kazališnog leksi-*

kona, u izdanju Leksikografskog zavoda „Miroslav Krleža“, u kojem kao vanjski urednik Senker radi od 1990. godine. Mnogih od tih tema dodirnuti smo se u razgovoru kojeg smo s akademikom Senkerom vodili u formi tzv. biografskog intervjua, pokušavajući se pri tom referirati i na neke aktualne pojave i fenomene u hrvatskom kazalištu, o kojima je naš sugovornik uvijek znao iznositi čvrste, neopterećene te jasno obrazložene stavove i opažanja.

Vaše prezime rijetko je u Hrvatskoj. Tražio sam ga po genealoškim sajtovima i europskih Senkera pronašao sam u Slovačkoj, Češkoj, Mađarskoj, Njemačkoj, ali stekao sam dojam da ni u tim zemljama to prezime nije odviše često. Otkud dolazi hrvatski ogranak Senkerovih?

Svi Senkeri u Hrvatskoj potomci su dvojice braće, Karla (mojega djeda) i Franca, rođenih u okolici Celja. Nitko od moje rodbine nije mi znao reći odakle je podrijetlom bio njihov otac, moj pradjed. Znali su samo da je došao u Sloveniju kao radnik na željeznici – vjerojatno iz Češke, Moravske ili Slovačke – oženio se mojom prabakom, Potočnikovom, i ostao u Sloveniji. Karl i Franc došli su pak u Zagreb početkom 1920-ih, obojica nakon sudjelovanja u Prvom svjetskom ratu, obojica u potrazi za poslom. Djed ga je našao kao činovnik u češkom Titanitu, koji je dobio koncesiju za snabdijevanje eksplozivom svih rudnika u Kraljevini SHS, njegov brat pak kao upravitelj Pongratzova imanja u Mikulićima. I otac mi je proveo dobar dio djetinjstva i mladosti na obroncima Sljemena, a ondje je i upoznao moju majku, kćer šestinskoga krznara Petra Lasića, podrijetlom iz Gline.



Boris Senker

Godine 1998. u pulskom INK-u premijerno je izvedena Vaša drama *Pulisej*, vezana uz pulsku epizodu života Jamesa Joycea i njegove buduće supruge Nore Barnacle. U njoj se, kao usputni lik, pojavljuje i Vaš djed. Kakva je bila njegova životna sudbina i zašto se gospodin Karlo Senker našao u priči o slavnom irskom piscu?

U bilješki uz taj scenarij za predstavu u režiji Roberta Raponje napisao sam da je posao kazališta ispravljati propu-

ste povijesti. Povijest, koja je i Joycea i mojega djeda dovela u Pulu, ali Joycea u prvom desetljeću prošloga stoljeća kao nastavnika engleskoga jezika na Berlitzovoj školi stranih jezika, a mojega djeda u drugom desetljeću kao topnika na ratnoj lađi *Arpad*, zaista se nije potrudila oko toga da im ukrži putove, pa sam ja taj njezin propust *Pulisejem* „ispravio“ i upriličio njihov slučajno noćni susret za lutanja gradom, oponašajući dakako susret Leopolda Blooma (James) i Stephena Dedalusa (Karlo).

Rođeni ste u Zagrebu, gdje ste i proveli rano djetinjstvo, međutim Pula je i u Vašem životu imala važnu ulogu. Mogli bismo, zapravo, reći da ste u Puli proveli one najvažnije, formativne godine života? Kakva Vas sjećanja vežu uz taj grad?

U Pulu smo došli 1955. jer je moj otac, ne baš posve mlad liječnik, u njoj napokon mogao dobiti i posao, i specijalizaciju, i stan. Tada je Pula bila ispražnjen grad, grad bez identiteta – grad duhova, a bez duše, kako već i prečesto ponavljam – grad u koji su ljudi s različitih strana i različitih svjetonazora nastojali usaditi nešto od onoga što su sa sobom donijeli, što im je u novom boravištu nedostajalo. U Pulu su, naime, nakon odlaska optanata, gotovo prisilno naseljeni mnogi ljudi s posve oprečnim, kako se to lijepo kaže, hipoteckama prošlosti.

Tijekom pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća Pula je imala stalno profesionalno kazalište koje, sudeći po repertoaru, nije baš odisalo autentičnošću, no pretpostavljam da su uz njega ipak vezana Vaša prva osvještenja iskustva kazališnog gledatelja?

Repertoar zaista nije bio ni po čemu poseban – Nušić, Pecija, Čopić, Budak, Dobričanin, ali i Držić, Kosor, Krleža, Marinković, Matković, pa Shakespeare, Beaumarchais, Gogolj, čak i Sartre. Usjekle su mi se u sjećanje neke slike iz izvedaba *Sumnjivog lica*, *Zajedničkog stana*, *Požara strasti* (iskustvo kazališne smrti – mrtvaci s mrljama krvi na bijelim slavonskim nošnjama dolaze na poklon), *Agonije* i *Lede*, *Glorije*, *Na kraju puta*, *Sna ivanjske noći* u Mornaričkom parku, *Kralja Leara*, a posebno iz tada šokantne drame situacije *Iza zatvorenih vrata*. Još su važnije iskustvo bila neka gostovanja, recimo Zagrebačkoga dramskog kazališta s *Logorom* u Gavellinjoj režiji i *Mizantropom* u Spaićevoj. Pa Goetheova *Ifigenija* pred Augustovim hramom. Za nju sam tek nedavno i posve slučajno saznao da je bila predstava studenata Akademije, također u Spaićevoj režiji. U višim razredima osnovne i u gimnaziji odlazak u kazalište bio je obveza, bili smo pretplatnici – druga loža lijevo, godinama. Ipak, moja prva gledateljska iskustva sežu u Zagreb, u Pionirsko kazalište (*Crvenkapica*, bijeg pod stolac pred Vukom) i Kazalište lutaka (*Oliver Twist* – užas od muklog udarca „šefije“ o lutkinu glavu, kad se ono Oliver u sirotištu usudi zatražiti „još“).

Studirali ste komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Jesu li, prije odlaska na prijemni ispit, postojale i rezervne opcije i kada ste se tijekom studija fokusirali na kazalište i teatrologiju kao na prostor Vašeg posebnog interesa?

Upisao sam se bez klasifikacijskoga ispita, 1966. Bilo je to u kratkom razdoblju kad ste se s izvrsnim uspjehom u trećem i četvrtom gimnazije i na maturi na neke fakultete mogli upisati izravno. U četvrtom gimnazije razmišljao sam i o medicini – pogledao sam očeve udžbenike i stručne knjige, i shvatio da nisam od građe koja se hoće za liječnika – i o arhitekturi – ali bio sam društveni smjer, pojma nisam imao o tehničkom crtanju – i o povijesti umjetnosti. Nagovarale su me profesorice u pulskoj gimnaziji, kad sam se odlučio za književnost kao prvi i siguran predmet, da to ne radim, da upišem pravo ili ekonomiju, kad već neću na medicinu, a ne „ženski studij“. Plašile me da ću „cijeli život biti siromah“. Anglistika umjesto povijesti umjetnosti bila je kompromis – „siguran kruh u rukama“ – a roditelji su mi, srećom, ostavili slobodu odlučivanja o vlastitoj profesiji. Kazalište i teatrologija bili su zapravo kasni izbor. Prvi su interesi vodili prema prozi i kritici pa prema filmu. Tek kao apsolutno okrenuo sam se kazalištu – pokušao bez uspjeha upisati režiju na Akademiji – pa diplomirao, ubrzo postao asistent i odlučio posvetiti se teatrologiji. Kasno i neprimjereno, tek kao asistent, od listopada 1971., počeo sam pisati kazališne kritike za „Studentski list“. Prva bila je o gostovanju Kazališta Marina Držića s *Baalom*, *Lavom* u *zimi* i *Tartom*.

Zanimljivo je da je profesor Ivo Hergešić već od samih početaka Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu uveo teatrologiju kao integralni dio tog studija. Koliko je ta odluka utjecala na razvoj hrvatske teatrologije i je li se u tom smislu nešto bitno promijenilo nakon uvođenja studija dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti?

Hergešićeva je odluka da poveže studij književnosti, kazališta i filma itekako utjecala i na teatrologiju i na filmologiju. Od Nikole Batušića i Maje Hribar-Ožegović nadalje, gotovo sve teatrologinje i svi teatrolozi studirali su komparativnu književnost i anglistiku, ali na kraju nije nimalo dobro da svi stručnjaci u jednom području „izađu iz iste kabanice“, pa bila ona ne znam čija. Studij dramaturgije postao je zato ono poželjno

drugo pa i drukčije središte u znanstvenoj grani koja se danas službeno određuje kao „teatrologija i dramaturgija“. Da se ti studiji dobro dopunjavaju pokazuje, s jedne strane, to što studenti upisani na jednom studiju kao izborne predmete često uzimaju kolegije s drugoga studija i to što na studiju dramaturgije predaje nekoliko profesorica s diplomom komparativistike.

Godine 1971. počeli ste raditi na katedri za teatrologiju, na kojoj ste ostali sve do nedavnog umirovljenja, obnašajući u dva navrata i dužnost pročelnika Odsjeka. Kako je došlo do tog angažmana i da li ste po pitanju pedagoškog rada kao trajnog profesionalnog opredjeljenja imali u početku ikakve dvojbe i nedoumice?

U sedamdesetim godinama asistenti se nisu raspoređivali po katedrama, nego smo svi bili asistenti u Odsjeku za komparativnu književnost. Sve do docenture vodio sam seminar iz *Uvoda u književnost* za studente prve godine i to je – za mene, barem, neću govoriti u ime studentica i studenata – bilo korisno iskustvo. (Bez neprekidnog ponašanja *Uliksa* i literature o njemu ne bi, napokon, bilo ni *Pulseja*.) Mjesto asistenta ponudeno mi je – i prihvatio sam ga bez oklijevanja premda se tada nudila i sjajna, asistentskoj plaći ravna stipendija, a bez ikakvih posebnih obveza, za poslijediplomski studij koji sam odlučio upisati – zbog sretnog stjecaja okolnosti po nas nekolicinu mladih. Naime, niz je profesora otišlo s Odsjeka, otvorila su se četiri asistentska mjesta i na jedno sam ja izabran. Vjerujem da su za taj izbor presudni bili završni seminarski rad, diplomski zapravo, na temu biblijskih motiva u Krležinim „ranim radovima“ kod Svetozara Petrovića, te podulji razgovor s Milivojem Solarom, malo „unakrsno ispitivanje“ o informiranosti, ukusu, motivaciji. Ali zanimale su me tada i druge stvari, razumije se, neke vrlo jako. Režija na primjer, koju sam, da ponovim, pokušao upisati, a nisam bio spreman za nju, nimalo. Pa rad u nekoj nakladničkoj kući ili redakciji časopisa poput *Telegrama*. Televizija je također bila magnet koji je privlačio. Nakon diplome zapravo se nisam vidio u nastavi, a i nisam „rođeni profesor“, ali polako sam srastao s tom ulogom. U osamdesetim i devedesetim godinama četiri su me intendanta – tri zagrebačka i jedan splitski, a od toga barem dvojica zaista ozbiljno, pitala bih li se prihvatiti dužnosti ravnatelja Drame. Bile su to izazovne ponude, ali nije mi se više ostavljalo Fakultet.

Koje pomake u sustavu školovanja smatrate najvažnijim u razdoblju koje je na Katedri za teatrologiju i dramaturgiju u presudnoj mjeri obilježeno Vašim djelovanjem?

Drago mi je što sam uspio pokrenuti i nekoliko godina voditi dodatni dvogodišnji studij teatrologije, koji su upisivali i studenti s drugih fakulteta i akademija. Nekoliko je mladih ljudi upravo taj studij – a izvodio se i na Komparativisti, i na Kroatistici, i na Akademiji, i u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta, i u Teatru &TD dok ga je vodio Darko Lukić – usmjerio prema teatrologiji, dramaturgiji, režiji, organizaciji kazališta. Tu je i uvođenje teatrologije i dramaturgije kao usmjerenja na doktorskom studiju, dakako ne samo mojom zaslugom.

Imali ste izuzetno važan značaj u formiranju mnogih suvremenih hrvatskih teatrologa. Smatrate li da je njihovim djelovanjem u zadnjih 20-ak godina došlo do promjene paradigme u načinu promišljanja o kazalištu i drami i jeste li zadovoljni stupnjem sinergije između teorije i prakse u hrvatskom kazalištu?

Od odlaska Maje Hribar-Ožegović u mirovinu i do dolaska Lade Čale Feldman, jedini sam predavao teatrološke kolegije na Komparativisti pa i otuda tolik broj mojih nekadašnjih studentica i studenata u teatrologiji. Nadam se, međutim da se to ne osjeća kao nedostatak jer nisam ih nastojao usmjeravati prema meni zanimljivim i bliskim područjima – ako sam to i činio, nije bilo namjerno – nego im pomoći da dosegnu ono što njih zanima. Pratim, koliko mogu, što rade i čini mi se da uglavnom nisu izgubili kontakt s kazalištem koje ih okružuje, da im jedini izvor informacija nije recentna teorijska literatura, da se vole okušati i u praksi, ili barem biti stalni promatrači procesa rada na predstavama, a to je više nego poželjno. Nužno je. O kazalištu ne možete učiti samo iz knjiga ili, ne daj bože, s interneta.

Nakon navršene 65. godine života imali ste mogućnost nastaviti raditi na Filozofskom fakultetu, no u mirovinu ste otišli prije no što ste morali. Zašto?

Otišao sam s napunjenih 68 godina, a mogao sam ostati još dvije i pol godine. Više je razloga odlasku prije onoga krajnjega roka. Osobni, želja da budem slobodniji, da slobodnije raspolazem vremenom, da imam, kako se to kaže,

Kazalište je sraslo s društvom, a to znači da ga hrane svi korisni sastojci koji hrane društvo i izjedaju sve bolesti koje izjedaju društvo

„više prostora za sebe“ i svoje. Tu je i posao na Kazališnom leksikonu, koji jednostavno više nisam mogao voditi uz predavanja i sve druge obveze koje uz predavanja idu, a nisam htio odustati od leksikona. Nije ni najmanje važno to što sam svojim odlaskom u mirovinu, u kojoj baš i ne mirujem, oslobodio mjesto za nekoga drugog, mlađeg. Raspisivanje natječaja za docentsko mjesto na Katedri za teatrologiju i dramatologiju bio je uvjet za moj svojevolutni odlazak u mirovinu u siječnju 2016., a ne odlazak „po sili zakona“, na kraju one akademske godine u kojoj ću napuniti 70 godina, a to je 2017./18. Dekan je prihvatio uvjet, premda je bilo nešto tihog gundanja zbog moje „privatizacije“ radnoga mjesta, a docenticom je nedavno postala Višnja Rogošić. Dobar izbor.

Na Krležinim danima u Osijeku, 1993. godine, iznijeli ste deset krucijalnih zadaća hrvatske teatrologije u idućem razdoblju. Neke od njih ispunjene su djelomično ili u potpunosti, no moj je dojam da su one druge, a te su u većini pokrivala područja koja su i danas „siva zona“ hrvatskog kazališta. Jedna od njih bila je, primjerice, vezana uz opismenjavanje kazališne kritike, no čini mi se da je u trenutku kada ste je iznijeli stanje u hrvatskoj kazališnoj kritici bilo puno bolje nego danas te da je prostor koji je imala bio neusporedivo veći. Što se u međuvremenu dogodilo s našom kritikom i kako biste odredili njeno današnje stanje, funkciju i utjecaj koji ima?

Kazališna je kritika, suglasni smo uglavnom svi, izgubila i mjesto koje je u novinama, na radiju i televiziji imala, i važnost koju su joj i kazalište i njegova publika, a i „dušobrižnici“ svih boja pridavali. Otvorio joj se internetski prostor, ali on je kaotičan, nepredvidljiv i ružno je to reći, ali nažalost činjenica je, dokraja zatrovan krvinjom agresivnih glupana i podlaca koji anonimno psuju, vrijeđaju, lupetaju gluposti, spletkare, lažu... „Sumrak kazališne kritike“, međutim, nije se dogodio samo u nas ili samo u tranzicijskim zemljama. Kad sam godine 1985. bio na

Fulbrightovoj stipendiji u New Yorku, sve su važnije televizijske postaje na kraju središnjih dnevnika imale i osvrst vlastitoga kazališnog kritičara barem na broadwayske i off broadwayske premijere. Radi njihovih su se komentara, koji su izravno utjecali na prodaju ulaznica, premijere održavale u kasnim popodnevним satima. U 1990-im godina više im nije bilo ni traga. Nije riječ, čini mi se, toliko o promjeni u medijima, koliko o promjeni u kazalištu. Britanski teatrolog Baz Kershaw ponudio je zanimljivu periodizaciju kazališta prema statusu gledatelja, poimanju gledatelja. U građanskom kazalištu, pojednostavljeno rečeno, gledatelj se tretira kao mušterija pa mu se daje „roba“ po njegovoj želji i ukusu. Takav gledatelj u kazalište odlazi kao što odlazi krojaču ili postolaru. Zna što hoće pa to i zahtijeva. Moderno je kazalište gledatelja počelo tretirati kao klijenta, što će reći da mu daje uslugu, ali ono određuje što je kvalitetna usluga, ono je znalac, a gledatelj mu se predaje u ruke s punim povjerenjem. Takav gledatelj u kazalište odlazi kao što odlazi, recimo, odvjetniku ili zubaru. U postmodernom kazalištu gledatelj postaje potrošač, kupac. Zasipa ga se obiljem „proizvoda“ i ostavlja privid slobodna izbora, a istodobno se razvijaju strategije manipuliranja, recimo nametanje ukusa, mode, trenda. Gledatelj u kazalište, bolje rečeno u mrežu kazališta, ulazi kao u shopping centar ili supermarket. Građanskom kazalištu treba kritika koja će govoriti u ime gledatelja. Modernom kazalištu treba kritika koja će govoriti u ime umjetnika. Postmodernom kazalištu trebaju PR-ovci, modni gurui, meštri marketinga...

Zadaća osma iz spomenutog izlaganja odnosila se na „zaštitu hrvatskog teatra od novih diletanata i politikanata“. Da li je u međuvremenu hrvatski teatar zaštićen od diletanata i politikanata ili je njihov duh još snažnije prodro u sferu kazališne umjetnosti te je li uopće moguće zaštititi kazalište od negativnih procesa koji karakteriziraju naš društveni trenutak?

Bilo je, shvatio sam, naivno pozivati na takvu zaštitu. Tko će je provesti? Kako? Ne može se to ostvariti cenzurom i progona, ili pozivanjem „institucija da rade svoj posao“ pa nekog uHITE, nekom zabrane javno djelovanje, nekog otpuste, nekom zabrane pristup kazalištu, baš kao u prijašnjim vremenima. Mislio sam tada, vjerojatno, na neko argumentirano sukobljavanje, prosvjeđivanje, uvjerava-

nje... *Mission Impossible*. Kazalište je sraslo s društvom, a to znači da ga hrane svi korisni sastojci koji hrane društvo i izjedaju sve bolesti koje izjedaju društvo.

Jedna od viskopozicioniranih zadaća hrvatske teatrologije u Vašem osječkom izlaganju bila je vezana i uz rad na kazališnoj enciklopediji. U međuvremenu je ideja enciklopedije zamijenjena idejom leksikona, a Vi osobno poduzeli ste se ostvarenja te zadaće koja je prema prvim planovima trebala biti ispunjena do 2009. Što se u međuvremenu događalo s leksikonom, s kakvim ste se problemima susretali pri radu i koliko su trendovi razvoja digitalnih baza podataka utjecali na promjenu prvobitne koncepcije?

Posla smo se latili pokojni Nikola Batušić i ja kao suurednici. Nažalost, sve do kraja Batušićeva života u Leksikografskom zavodu, gdje su se radile druge našem leksikonu donekle bliske edicije, nije bilo uvjeta za oformljivanje redakcije pa je dugo, dugo i predugo potrajalo razdoblje planiranja, izrade abecedarija, naručivanja članaka, nešto malo i pisanja. Čini se da smo radili nevjerojatno dugo, a zapravo nismo. Digitalnu bazu podataka, koju je osmislio informatičar Zdravko Pondelak, rabili smo u Zavodu već pri radu na Bibliografiji kazališta, koja je tiskana u dvije knjige 2004. Tada su redaktorice i urednice verificirale članke u novinama, rukom isivalale kartice, kao i u pedesetim i šezdesetim godinama, jer tu se ništa nije moglo promijeniti, ali se bibliografske podatke rukom pisanih kartica upivalo pomoću „maske“ na kompjutoru u bazu podataka. Kompjutor je „sam“ numerirao jedinice, posložio ih i – a to se tada dogodilo prvi put u Zavodu – „sam“ izradio cijelu drugu knjigu, knjigu kazala. Jednostavno, sve su se jedinice „propustile“ kroz program koji je kreirao predmetno kazalo s četiri razine specifikacije i sva ostala kazala. Za Kazališni je leksikon digitalna baza podataka također važna, ali na drugi način. Ona omogućuje da se svi dogotvljeni članci stave na internetske stranice Zavoda te postanu dostupni tražacima za podacima. Zapravo, članci, napose oni o živim ljudima i djelatnim ustanovama neće biti jednom za svagda „zaključani“, nego će se ažurirati, dopunjavati, proširivati, korigirati.

Kad smo već na ovoj temi moram se dodirnuti i načina na koji funkcionira Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU. HAZU je napravila izuzetno puno u digita-

Građanskom kazalištu treba kritika koja će govoriti u ime gledatelja. Modernom kazalištu treba kritika koja će govoriti u ime umjetnika. Postmodernom kazalištu trebaju PR-ovci, modni gurui, meštri marketinga...

lizaciji svojih izdanja i fondova, no teatrološki institut se, figurativno rečeno, nalazi u digitalnom paleozoiku, a to nije jedini problem s njim u vezi: korisnicima je dostupan samo dva puta tjedno, uvjeti za njihov rad daleko su od dobrih, inicijativa koje bi se mogle očekivati od takve institucije (izdavaštvo, digitalizacija građe ili barem kataloga, izložbe, simpoziji, kazališni muzej) nema ili su vrlo rijetke i neuočljive. Što je tome razlog i koliko ta situacija opterećuje hrvatske teatrologe?

Bio sam nedavno na pripremnom sastanku međunarodnog projekta *The Reclaimed Avant-Garde* u Varšavi. Projekt vodi poljski Kazališni institut. Pitam kolegicu iz Varšave: Koliko je zaposlenih u Institutu? Trideset stalno zaposlenih, veli ona, i deset na projektima. Dobro. Poljaci su mnogoljudna nacija, velika kultura. Naše se kazalište uopće ne može mjeriti s njihovim. Ali, postavljam isto pitanje i kolegici iz Bratislave, a sa Slovacima se, mislim, možemo mjeriti. Četrdeset, veli ona. E sad, pitajte, molim Vas, upravo Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i naše Ministarstvo znanosti koliko i zašto samo toliko ljudi radi u našem odsjeku. I bio sam pitao jedanput, onako izdaleka, pa je odmah počelo biblijsko zdvajanje i lamatanje rukama: „Ne znate vi u kakvoj smo mi situaciji! Katastrofa! Nema novca!“ Nigdje nema novca! A Poljaci i Slovaci grčaju u njemu. Ili, moguće, njihovi „vodeći umovi“ malo više drže do nacionalne kulture i tradicije. Možda im se čini da bez ulaganja u njih nema opstanka.

Kada biste danas ponovno kreirali dokument sličan *Zadacima hrvatske teatrologije* koje biste zadaće stavili na vrh popisa?

Rekao bih da je odgovor na ovo Vaše pitanje dobrim djelom sadržan u odgovoru na prethodno pitanje. Glavnu bi

zadaću dobio Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, koji bi prikupljao i, barem na internetu, jedanput godišnje objavio podatke o aktualnoj kazališnoj produkciji, gdje se novinske kazališne kritike ne bi izrezivale i lijepile u goleme „albume“ koji su posloženi u hemeroteći Odsjeka, nego bi se svi, i tiskani i elektronski članci o kazalištu pohranjivali u digitalnu bazu neprekidno dostupnu korisnicima, a stari – jer kritike se skupljaju više od sto godina – digitalizirali.

Bibliografija Vaših teatroloških radova izuzetno je bogata; bavili ste se širokim spektrom tema, no jedan od fokusa Vašeg znanstvenog interesa bio je usmjeren na proučavanje suvremene hrvatske drame te njenog mjesta i značaja u širem europskom kontekstu. Jedan od Vaših kapitalnih takovskih prinosna jest *Hrestomatija suvremene hrvatske drame* koju ste na razmeđu stoljeća objavili u dva dijela, a koja pokriva razdoblje do 1895. do 1995. Koliko je drama tako akribičan istraživač morao pročitati da bi mogao napisati takvo djelo i jeste li prilikom rada na *Hrestomatiji* otkrili i neke drame ili pisce koji su Vas iznenadili svojim stilom, kvalitetom i tematskom usredotočenošću (bez obzira na to da li su uvršteni u *Hrestomatiju*)?

Hrestomatije ne bi bilo da s vremena na vrijeme, barem svake treće godine, nisam držao kolegij iz suvremene hrvatske drame. Nekad sam počinjao s Vojnovićem i *Ekvinocijem*, nekad s Marinkovićem i *Glorijom*, nekad sa Šoljanom i *Dioklecijanovom palačom*, nekad s Gavranom i *Krentovom Antigonom* te Ladom Kaštelan i njezinim privjencem *A tek se vjenčali*. Čitao sam, listao popriličan broj drama, a mnogo toga ostalo je i nepročitano. Osobno su mi otkriće bili, recimo, Fran Galović i Milan Ogrizović. Galović je čudo od dramatičara i kazališnog kritičara. Čovjek je poginuo 1914., čini se dragovoljno, s 27 godina, na srpskom ratištu. To je kao da je Krleža otišao prije *Golgote*, *Vučjaka*, ciklusa o Glembayevima, *Filipa Latinovicza*, *Balada*, *Ban-keta*... Sjajne je stvari Galović smišljao, nažalost ne sve i dogotovio. I lucidne je kritike pisao. Ogrizovićovo *Objavljenje* iz 1917. također je posebna proturatna drama, fantazmagorična, trebalo bi je uprizoriti. Iznimno su zanimljivi i rani Kulundžićevi tekstovi, one jednočinke prije *Ponoći* rasute po časopisima, ali i *Misteriozni Kamici*, „dramatizacija novinskog reporta“, pa izvrsna satira *Korak preko*

rampe Kalmana Mesarića. Ali za naše je redateljke Mesarić autor *Gospodskog djeteta*, Ogrizović autor *Hasanaginice*, i točka.

I dalje sustavno pratite hrvatsku dramsku produkciju: koliko ona danas korespondira s aktualnim društvenim i političkim problemima i možete li usporediti aktualnu situaciju u hrvatskoj drami s onom iz 1980-ih ili 90-ih?

Pratim, ali ne baš sustavno. Primjereniji bi Vam sugovornik zato ovdje bio jedan od članova povjerenstva za dodjelu Nagrade Marin Držić jer članovi tog povjerenstva vjerojatno su jedini posve dobro upućeni u suvremenu dramsku produkciju. Mogu tako govoriti o dojmu, ne mogu dati argumentiranu ocjenu. A dojam je da su dramatičari s pomalo naučenih, školskih reinterpretacija mitoloških, književnih i povijesnih „priča“, kakve su bile razmjerno česte u 1980-im i 1990-im godinama, u ovom stoljeću češće zaokupljeni suvremenim, našim društvenim i obiteljskim pa i političkim temama.

Imaju li suvremeni hrvatski dramatičari redatelje koji mogu biti dostojni zastupnici njihovih djela?

Neobično je to što su gotovo svi naši dramatičari i svi naši redatelji u proteklih tridesetak godina – mislim dakako i na dramatičarke i na redateljice kojih je danas neusporedivo više nego oko 1968., kad se naš naraštaj oglasio – školovani na istoj instituciji, Akademiji dramske umjetnosti, ali kao da su tamo studirali i živjeli jedni mimo drugih. Iznimni su, zaista iznimni primjeri postojane autorske suradnje kakvu su ostvarile Anica Tomić i Jelena Kovačić, vršnjakinje i kolegice prvo na studiju komparativne književnosti, a potom i režije, odnosno dramaturgije na Akademiji. Ne znam zašto je tomu tako, ne mogu to razumjeti.

Volio bih čuti i Vaše mišljenje o repertoarnoj politici hrvatskih kazališta: koliko je tu sustavnog promišljanja, a koliko rutine i površnosti?

Sustavnoga se promišljanja može naći u tragovima, samo u tragovima. A opet, nisam siguran jesu li ono što određuje repertoar rutina i površnost. Skloniji bih bio reći da je zbrkana repertoarska politika dio zbrkane kulturne politike, posljedica pogrešnih, recimo tako, prioriteta u kulturi. Intendanti i ravnatelji kazališta uglavnom se imenuju temeljem političke podobnosti. Tko će biti intendant Hrvat-

skoga narodnog kazališta u Zagrebu ovisi o tom iz koje je stranke ministar kulture. Tko će ravnati gradskim kazalištima ovisi o tom na koju stranu naginje ili s kojom stranom pakтира gradonačelnik. Tako je i u drugim gradovima. Međutim, intendanti i ravnatelji najviše vremena i najviše energije troše na administrativna, tehnička, financijska pitanja, a ne na repertoar. U oblikovanju repertoara trebali bi im pomagati manji ili veći dramaturški timovi, koji se ne bi mijenjali u svakoj izbornoj godini, nego bi osiguravali kontinuitet repertoarske politike svojih kazališta. Takvi su timovi u našim kazalištima, nažalost, puka iluzija, kao što je uglavnom iluzija i trajna suradnja jednoga redatelja s jednim kazalištem. Redatelji su i dalje, kako je davno ustvrdio Božidar Viočić, „trgovački putnici“ koji kazalištima nude svoju specifičnu „robu“, kazališta prihvaćaju tu njihovu „robu“, pogotovo onu koja je u ovoj ili onoj sezoni najednput „u modi“, pa se stoga i dogodi da repertoari nekoć kazališta u dvije, tri sezone postanu slične kombinacije predstava istoga kruga redatelja.

Što mislite o fenomenu tzv. autorskog kazališta u Hrvatskoj?

Moglo bi se, ali mislim da bi to bilo tek manjim dijelom točno i pristrano tumačenje, reći da je i to jedna od posljedica usporednog hoda dramatičara i redatelja kroz Akademiju i kazališta. Autorsko kazalište, kao i skupno osmišljeno kazalište, pola stoljeća prisutni su u alternativnom kazalištu. Budući da su se u nas već davno izgubile nekadašnje željne granice između područja i razina u kazalištu, autorski se projekti sada mogu naći posvuda, od nacionalnih kazališnih kuća do *ad hoc* družina.

Kako to da nam u zadnjih tridesetak godina s Akademije tako rijetko izlaze redatelji koji bi se po svom utjecaju mogli mjeriti s prvacima prethodnih naraštaja, od Spaića, Para, Viočića i Juvančića do Ivce Boban, Večeka, Kunčevića ili Medimorca?

Ljudi u kazalištu ponavljaju da se mnogo toga dobrog izgubilo s uključivanjem Akademije u sve jače birokratiziran i sve više bezličan sustav visokoškolskoga obrazovanja. Vjerujem im.

Gledano sa strane čini se kao da je na zagrebačkoj Akademiji došlo i do svojevrsne krize autoriteta i da nema više karizmatičnih profesora kakvi su bili

Skloniji bih bio reći da je zbrkana repertoarska politika dio zbrkane kulturne politike, posljedica pogrešnih prioriteta u kulturi

Batušić, Marinković, Hajdarhodžić, Krča ili Juvančić. Slažete li se s tim razmišljanjem i nije li taj fenomen uzročno-posljedično vezan uz općenitu krizu autoriteta u hrvatskom kazalištu i kulturi?

Kriza autoriteta prisutna je i u drugim područjima i ne samo u nas. Prošlo je vrijeme živih spomenika, nedodirljivih velikana poput Krleže, Murtića, Džamonte... Vjerojatno je moj naraštaj – što „šezdesetosmaši“ što „proljećari“ – znatno pridonio potkopavanju autoriteta, ne samo pojedinih autoriteta nego uopće pojma, „institucije“ autoriteta, napose u kulturi. Činjenica je da se autoriteti grade odzdo, da ih stvaraju oni koji ih priznaju, koji se na njih neprekidno pozivaju, koji o njima pišu, govore, citiraju ih, slušaju ih, traže od njih sud i prihvaćaju ga. Mnogi su autoriteti zapravo bili kreacije mediokriteta, epigona, štrebera, poltrona. Ne kažem svi, ali mnogi jesu. Osim toga, autoriteti su moguću u strogo hijerarhijskim, naoko monolitnim – „jednournim“, ako hoćete – kulturama. U otvorenijim su stavovima, napose tamo gdje je ključna krilatice *everything*, odnosno *anything goes*, autoriteti nestaju.

Kako protumačiti činjenicu da mnogi važni profesori sa zagrebačke Akademije, uključujući čak i pokojnog akademika Nikolu Batušića, nisu „stvorili“ svoje nasljednike?

Za druge zaista ne znam i ne bih htio nagađati, a za Nikolu Batušića stjecajem okolnosti znam. Znam da je u barem

U oblikovanju repertoara trebali bi ravnateljima pomagati manji ili veći dramaturški timovi, koji se ne bi mijenjali u svakoj izbornoj godini, nego bi osigurali kontinuitet repertoarske politike svojih kazališta. Takvi su timovi u našim kazalištima, nažalost, puka iluzija

četvero ljudi polagao neku nadu, da im je bio pripravan pomoći, ali izabrali su lakši put – više slave ili više novca za manji trud. Biti povjesničar kazališta nije baš ni lukrativno ni glamurozno, a novac i medijska pozornost jači su magneti od tihog priznanja nekolicine upućenih kolega i osjećaja da ste napravili nešto što jest vrijedno kao takvo, a ne treba mu potvrda vrijednosti izvana.

U jednom nedavnom intervjuu duhovito ste primijetili da ste još uvijek „u funkciji“ možda i zato što niste „na funkciji“, no u posljednje vrijeme često se govori kako biste mogli postati ravnateljem Leksikografskog zavoda ili već spominjanog Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU. Jeste li s tim u vezi doista imali neke konkretnije razgovore i, govoreći u kondicionalu, koji bi Vam od ta dva postala predstavlja oveći izazov?

Ne, konkretnih razgovora nije bilo, a za mjesto glavnoga ravnatelja Leksikografskog zavoda neće ih ni biti. Ipak je to mjesto o kojemu odlučuje politika, za koje su ključni odnosi unutar vladajuće stranke i između nje i njezinih postojećih ili mogućih koalicijskih partnera. Govoreći u kondicionalu, strogo u kondicionalu, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta bio bi mi bliži. S obzirom na ono o čemu smo već razgovarali, bio bi to i veći izazov.

Iako Vas i predstavnici *mainstream* kazališta i predstavnici progresivnijih struja hrvatskog glumišta doživljavaju kao osobu neospornog ugleda i autoriteta, opći dojam je da ste, kada je riječ o javnim nastupima i istupima, ipak bili dosta samozatajni. Znači li to da ste svjesno, iz nekih načelnih razloga, izbjegavali poziciju arbitra, komentatora tekućih kazališnih zbivanja, polemika...?

Hvala na komplimentu. E sad, za autoritete sam malo prije načelno rekao da ih više nema, a javnim nastupima i polemikama jednostavno nisam sklon, nemam tog dara, nerava, te energije. Za javne nastupe i žestoke polemike sukobe treba čovjek zaista biti uvjeren u to da je baš on taj koji je pozvan da sudi, koji je čuvar „istine, cijele istine i samo istine“, a ja tog uvjerenja nemam. Ili morate biti veliki blefer, a meni blef ni u pokeru u studentskim danima nije išao od ruke. Pravu kazališnu kritiku pisao sam zapravo samo kratko, za Studentski list i Telegram, što sam već rekao, i još nekoliko kritika za Večernji list. Lakše mi je bilo pisati kronike – s odmakom, vremenom za razmišljanje.

Prošlo je vrijeme živih spomenika, nedodirljivih velikana poput Krleže, Murtića, Džamonje...

Te kronike koje ste pisali ste u časopisu *Republika objavljene su kasnije i u knjigama Zapisi iz zamračenog gledališta i Pozornici nasuprot*. U predgovoru prvij od njih zapisali ste da ste mnogo puta požalili zbog toga što ste se osudili da budete „šparkasa tog i takvog teatra“; imate li još uvijek isto mišljenje i na kojim postulatima se zasnivao Vaš kritičarsko-kroničarski pristup hrvatskom kazalištu?

Rekao sam, međutim, da je i „naš teatar mnogo puta požalio zbog toga što je osuđen na to da svoj kapital, kakav bio da bio, ulaže u tu i takvu šparkasu“. Ne bih povukao niti ublažavao to što sam rekao. Kronike pisane za književni časopis s razmjerno malobrojnim čitateljstvom i nikakvim utjecajem na formiranje javnoga mnijenja, stvaranja suda o nekoj predstavi, nekom autoru ili kazalištu, oslobodili su me onoga nesretnog pritiska „objektivnosti“. Rekao sam tada, ne baš tim riječima, da pisati o kazalištu znači pisati o sebi, o svojim dojmovima i sjećanjima, i toga sam se držao. Bio sam krajnje subjektivan.

Prije 15-ak godina u Vijencu ste objavili jedan tekst u kojem ste napisali da našem kazalištu ne želite „samo trijumfe, ovacije, buketi i hvalospjeve“, nego i „zvižduke, i bučne izlaske iz gledališta, i demonstrante s transparentima, i pisma gnjevnih ljudi“ zato što su „gnjev, prosvjedi i poziv na zabranu sramotnih predstava, jednako kao i gromoglasne i beskraje ovacije, znak da je ljudima stalo do kazališta, da vjeruju u njegovu moć“. Možete li prokomentirati tu tezu kroz prizmu dva recentna slučaja: reakcija koje su uslijedile na objavljivanje i izvođenje dramske trilogije *Mate Matišića, Ljudi od voska* te splitskog slučaja s pokušajem onemogućavanja izvedbe predstave *Olivera Frlića, Naše nasilje i vaše nasilje*?

S jedne strane, trebao bih biti zadovoljan što se to dogodilo, pa donekle i jesam. I Matišić i Frlić, pogotovo Frlić, željeli su izazvati reakciju, potaknuti nešto, provocirati. Uspjeli su. Frlić je dobio upravo ono što je i isplanirao – osim možda toga da mu specijalci, elita represivnoga aparata,

moraju omogućiti izvođenje predstave, ali i Artaudu je policija pomogla ušutkati Bretona i nadrealiste, ništa nova, dakle – Matišićeve su nakane bile pogrešno shvaćene, možda i namjerno krivo protumačene. Nije mi, međutim, nimalo drago to što u oba primjera, i opet pogotovo u Frlića, najglasniji su bili oni koje kazalište uopće ne zanima, koji ni za Matišića ni za Frlića nikad nisu i ne bi ni čuli da ih netko nije nahuškao na njih. A pravi huškači šute i pretvaraju se da je riječ o spontanom „događanju naroda“.

Zajedno sa svojom suprugom s engleskog ste sredinom 1990-ih preveli kapitalno djelo Marvina Carlsona, *Kazališne teorije*. Sjećam se da se u doba kada ste ga prevodili dosta govorilo i o potrebi stvaranja hrvatske kazališne terminologije i nazivlja koje je u to doba bilo još dosta oskudno i neusustavljeno. Možemo li reći da je do danas vokabular hrvatske teatrologije u potpunosti razvijen?

Ivana i ja preveli smo treću knjigu. Prve dvije prevela je Lara Höbling Matković, a ja sam bio stručni redaktor. Ne, nismo razvili vokabular, anglizmi i amerikanizmi nas i tu prate na svakom koraku pa ponekad i postojeće riječi koje su dugo bile u uporabi, zamijenimo terminom preuzetim s engleskoga govornog područja. Naravno, i s teatrologijom se zbiva isto što i s drugim znanostima te područjima u kulturi, sportu, tehnologiji. Nasilno uvođenje novotvorenci nije nikakvo rješenje, ali možda Kazališni leksikon malo proširi ponudu hrvatskih termina.

S obzirom na okolnosti u izdavaštvu, ali i na činjenicu da je u Hrvatskoj sve manje ljudi koji se bave teatrologijom a koji ne govore engleski ili neki drugi „veliki“ svjetski jezik, ne čini li Vam se da će doći trenutak kada će posve nestati interes za prevodenje inozemne teatrološke literature na hrvatski?

S engleskoga jezika zaista nije nužno prevoditi ako se misli samo na stjecanje uvida u neko područje. Ako se misli na ovo o čemu smo upravo razgovarali, na terminologiju, potrebno je prevoditi i s engleskoga, i to jako dobro prevoditi tako da se u prijevodu ne osjeti engleska sintaksa i da on ne vrvi tek neznatno promijenjenim izvornim terminima. Posebno pak treba prevoditi s jezika kojima se sve manje ljudi služi – njemačkoga, francuskoga, talijanskoga, španjolskoga, ruskoga, poljskoga i drugih – a na kojima se pišu važne knjige. Ne bi bilo dobro u svemu čekati na to da

Najglasniji su bili oni koje kazalište uopće ne zanima, koji ni za Matišića ni za Frlića nikad nisu i ne bi ni čuli da ih netko nije nahuškao na njih

reagiraju engleski i američki nakladnici pa da sve dobivamo kroz njihov filter.

Kako komentirate stav Kulturnog vijeća za nakladništvo Grada Zagreba iz kojeg je jednom izdavaču prošle godine odgovoreno da nisu prihvatili sufinanciranje predloženih knjiga drama (a riječ je bila o knjigama dviju relevantnih hrvatskih spisateljica) zato što smatraju da su drame za izvođenje, a ne za tiskanje? Nije li to duhovni potpis naših današnjih kulturtregera?

To je uvredljiv i bezobrazan, a najvjerojatnije i potpuno izmišljen odgovor. Prije bih rekao da nakladnik nije u milosti onoga u čijoj bi milosti trebao biti pa se trebalo sročiti bilo kakav izgovor da mu se uskratit potpora. I našao se dežurni mudrac. Jednako bi uvjerljivo bilo odbijanje knjige recepta jerbo da recepti nisu za tiskanje nego za kuhanje.

Spomenuli ste da ste kao apsolvent, pretpostavljam 1971., otišli na prijemni ispit iz režije. Što Vas je ponukalo na taj korak?

Zapravo sam na prijemni otišao u rujnu 1970. Anglistiku sam, kao „B predmet“ već bio diplomirao, a komparatistiku apsolvirao. Tražio sam se, kako se to kaže. Spomenuo sam već – razmišljao o filmu, čak s jednim kolegom i napisao dva scenarija pa smo to dali profesoru filmologije Rudolfu Sremcu na čitanje. Jedan mu se svidio, ali ništa od svega nije bilo. Nakon toga počeo sam se zanimati za kazalište. Učinilo mi se, pogrešno, da bi studij režije mogao biti moj put, ali nisam se dobro pripremio, nisam zapravo bio u pravom kontaktu s kazalištem, ni studentskim ni bilo kakvim drugim, i nisam prošao.

Kad ste se kasnije puno puta našli „pozornici nasuprot“, jeste li ponekad požalili što niste postali kazališni redatelj?

Ne mogu reći da sam baš požalio. Ne bih bio dobar redatelj, ne bih znao pravovremeno reagirati na pokusima. Ali da sam nakon nekih predstava razmišljao o tom kako bih

Osobno sam najviše zadovoljan Histriionovim izvedbama naše 3jade. *Domagojada* nije bila optimalno otjelovljenje naše vizije, ona ju je nadmašila

ih ja režirao – primjerice *Grizulu* na golemoj paukovoj mreži što se širi iz truloga panja i u koju se svi hvataju kao mušice, *Skupa* pred tri, opet golema, izvrvata čupa iz kojih izlaze likovi po „stubištima“ od prosutih zlatnika, srebrenjaka i bakrenjaka, *Pustolova* s publikom na zaokretnoj pozornici, a postajama Djevojičina snoviđenja kao mansijama oko nje – jesam, razmišljao sam i zamišljao.

Na kazališnim plakatima ipak ste se pojavili puno puta i to kao autor ili koautor niza dramskih djela. U početku bijaše trojka ili „trijada“, kako ste se sami voljeli nazivati: Tahir Mujičić, Boris Senker, Nino Škrabe. Kako je došlo do tog spisateljskog povezivanja, a pitanje mi je tim intrigantnije budući da ste u početcima, što je danas manje poznato, pisali za kazališta za djecu poput Trešnje i ZKM-a gdje su Vam od 1972. do 1976. izvedeni *Bajka o kneževiću Sveboru* i *Svorožici Sunčici*, *Vitezovi otrulog stola* i *Tri pušketira*?

Nakon neuspjela prijemnog ispita na Akademiji, otišao sam, na savjet Maje Hribar-Ožegović, do Nikole Batušića, tada asistenta, i pitao ga što nije bilo dobro u mom radu. Rekao mi je, neću se sad prisjećati, nije bilo ugodno čuti, ali bilo je točno, i preporučio mi da se malo bolje upoznam s kazalištem u praksi. Nino i Tahir tada su već bili počeli raditi na osnivanju Studentskoga kazališta za djecu, kojemu smo dali ime *Malik Tintilinić*, i ja sam im se priključio. Priredili smo prvo scenski recital poezije za djecu *Plavi miševi* i *plave mačke*, potom krenuli u pisanje scenarija za predstavu, ne izravno prema pričama Ivane Brlić-Mažuranić, nego u njihovu duhu. Ravnatelj Trešnje – tada još Maloga kazališta Trešnjevka, gdje smo izveli *Miševe i mačke* – Ivo Šebelić, ponudio nam je prostor za pokuse, a kad smo završili, našu je predstavu, *Svebora*, uvrstio u repertoar kazališta. Odigrali smo ju tridesetak puta. Vidio ju je i Nikola Vončina i pozvao nas da napišemo nešto za ZKM, koji je tada vodio. Napisali smo *Vitezove* i tako je krenulo.

Zlatno razdoblje Vašeg spisateljskog trojca počelo je sredinom sedamdesetih: *Domagojada*, *Glumijada*, *Kavana Torso*, *Hislo/elrijada*, *Trenk* ili *Divlji baron*, *Vatrugasibrataskvasi*, libreto za mjuzikl *O'kaj*, samo su neki od petnaestak komada koje ste napisali u iduća dva desetljeća. Vjerojatno Vam je već dosadilo pitanje kako je izgledalo to troručno skladanje, kako je tekao proces rada od ideje do raspisivanja partiture, no slučaj je toliko jedinstven da to pitanje jednostavno ne mogu izbjeći?

Nisu svi naši tekstovi nastajali na isti način. Ipak, svojevrsni sinopsis nove stvari formulirali bismo, ne nužno i zapisali, u razgovorima, nabacivanjem i odbacivanjem ideja, dopunjavanjem... Nekad bi nakon toga jedan „dao prvu ruku“, nekad drugi, nekad treći. Nekad smo od početka, ako se moglo, ako smo imali uvjeta, bili zajedno – jedan za pisanim strojem, druga dvojica njemu nad glavom – pa tako pisali. Kazališni su tekstovi dijalog, mogu i nastati iz dijaloga.

Vaši komadi postavljeni su u produkciji Histriiona, Teatra &TD, Komedije, Kerempuha, a često su ih režirali generacijski Vam bliski redatelji poput Zlatka Viteza, Petra Večeka, Želimira Mesarića. S kojim ste uprizorenjima svojih djela bili najzadovoljniji i jeste li doživjeli ono što bismo mogli nazvati optimalnim otjelovljenjem spisateljske vizije?

Osobno sam najviše zadovoljan Histriionovim izvedbama naše 3jade. *Domagojada* nije bila optimalno otjelovljenje naše vizije, ona ju je nadmašila. Bolje rečeno, promijenila, usmjerila. Radili smo u teškom „cajtnotu“. Predali prvu priču, mletačku, s jednim viđenjem glumačke podjele, s Potočnjakom kao Domagojem. Histriioni su se odlučili za drukčiju, sa Supekom u naslovnoj ulozi, i dobro da su tako odlučili, pa smo sljedeće dvije priče, austrougarsku i jugoslavensku, prilagodili njihovoj podjeli. Rezultat znate: Zlatna maska kritike za predstavu na Festivalu malih i eksperimentalnih scena u Sarajevu i Zlatni vijenac Potočnjaku, ali i podosta oštri ideološki napadi na sve nas. Glumci su uživali u izvedbi, publika u glumcima. *Vatru gasi* – brata spasí u Varaždinu, u režiji Petra Večeka, također su bili predstava za pamćenje, kao i *Kavana „Torso“* u &TD-u, u režiji Darka Tralića.

Od sredine 1990-ih kao dramski pisac djelujete samostalno; je li ta situacija doprinijela izmještanju fokusa Vašeg spisateljskog interesa?

Jest. Posvetio sam se temama koje me zaokupljaju, poigravao se Kriležom, dramskim stilovima, „ispravljao propuste povijesti“...

Vaše dramske tekstove, a riječ je najčešće bila o komedijama i farsama, nerijetko karakterizira intertekstualni ludizam; često se poigravate s književnim i kazališnim paradigmatama, s djelima i likovima drugih autora, pa čak i s tim autorima kao likovima. Koliko takav koncept podrazumijeva i visokoobrazovanu publiku koja će moći komunicirati i sa suptilnijim nijansama i stajevima Vašeg djela?

Nepredvidljivo je kako će publika reagirati. Meni se čini da sam pisao na isti način – i mislim da ne griješim zbog toga što u gledalištu očekujem ljude s kakvim-takvim čitateljskim i gledateljskim iskustvom, barem u okvirima srednjoškolske lektire – ali prijam je bio posve oprečan. *Kabaret ITD* i *Fritzspiel* nanizali su šezdesetak, odnosno stotinjak izvedaba, publika je uživala, a bili su krajnje „knjiški“; (*P)lutajuće glumište majstora Krona* i *Podvala Ludosti*, naprotiv – katastrofa, potonuće nakon porinuća.

U mnogim komadima poigravate se i s „glazbom riječi“; s rimom, ritmovima, dijalektima, karamboliranjem i parodiranjem izraza, sintagmi, uzrečica. Otkuda dolazi taj poriv; iz neke omiljene lektire ili iz nekog ludističkog, histriionskog gena kojeg ste kao znanstvenik u kazalištu često morali zatamiti?

Mi smo, mislim tu i Tahira i Nina i sebe, odrasli na Alanu Fordu, Asterixu, Lucky Lukeu, koji se onda zvao Talićni Tom, Jacovittijevim stripovima, na Montyju Pythonu, Marthy Feldmanu, Melu Brooxu, od njih smo, a o njima se nije govorilo ni u školi ni na fakultetu, preuzimali taj ludizam.

Čini se da Vam je kabaret posebno omiljena forma i to prije svega tzv. literarni kabaret kakav se od početka 20. stoljeća razvijao u Njemačkoj. Imate li u tom pogledu i neke uzore ili ste u potpunosti išli svojim vlastitim putem?

Nekih poticaja vjerojatno i nisam svjestan, nešto je došlo iz povijesti kabareta – europskoga, Lese Appignanesi, i za-

grebačkog, Igora Mrduljaša – nešto iz starih knjižica kabaretskih tekstova, poput Devičeve i Petanjkovce, nešto sa starih ploča, a nešto i iz ne tako davnih susreta sa zanimljivim predstavama u New Yorku: mjuzikl *Gradonačelnik (Mayor)* s jakim kabaretskim stihom, ili predstava *Previše svjetla može zaslijepiti dijete: 30 komada u 60 minuta (Too Much Light Makes the Baby Go Blind: 30 Plays in 60 Minutes)* čikaških Neo-futurista.

Desetak Vaših samostalnih kazališnih komada režirao je Robert Raponja. Znači li to da ste u njemu pronašli idealnog kazališnog sugovornika?

Rekli ste pravu riječ: sugovornici. Dakako, nije sve bilo idealno, ne svaki put, ali nekoliko smo se puta u radu na predstavi zaista odlično razumijevali i nadopunjavali. Najbolje su nam uspjele predstave u kojima se i tekst uobličavao usporedo s pokusima. Nisam ja svakodneвно sjedio na njima pa bilježio glumačke replike ili smišljao svoje, nego povremeno navraćao, razgovarao s Robertom i suradnicima, sljedećih dana došao s onim što se dogovorilo, ili nečim što bi mi palo na pamet, i tako smo sklapali cjelinu.

I za sam kraj ovog razgovora, imajući, dakako, na umu Vaš intenzivni rad na kazališnom leksikonu, želim Vas pitati o planovima u neposrednoj budućnosti; o temama s kojima se trenutno bavite i o knjigama ili kazališnim komadima koje uskoro možemo očekivati?

Priredio sam za objavljivanje u Forumu tekst *Fantastična gospođa Flora*, prema kojemu je Gradsko kazalište Požege u veljači ove godine napravilo predstavu *Floromanija*, u planu je, za sljedeću godinu, i knjiga nekolicine dramskih tekstova objavljenih samo u časopisima ili neobjavljenih, radim na izboru naših priloga za antologiju u sklopu onoga projekta o avangardi o kojem smo razgovarali, nazire se mogućnost adaptacije *Matijaša Grabancijaša Djaka* za Georgija Para i varaždinsko kazalište, možda i nova „hickstarska“ predstava s Robertom Raponjom... Planova ima, nešto će se od njih valjda i ostvariti.