

U HRVATSKOM TEATRU UVIJEK SE VODE KRIVO POSTAVLJENI DIJALOZI

Razgovor s redateljem **Ivicom Buljanom** vodio **Matko Botić**

Ivicu Buljana nije lako locirati i *privesti na informativni razgovor*, čak ni uz pomoć najnovijih tehnologija. Dok prekoračujem sve pristojne rokove i čekam da odvoji sat vremena za ovaj broj *Kazališta*, gradovi u kojima boravi redaju se u samo nekoliko dana kao u stripu Huga Pratta: premijera u zapadnoafričkom Abidjanu, kratak dolazak u Zagreb ispunjen obavezama oko najnovije mađarsko-hrvatsko-slovenske koprodukcije, put u Trst na dogovore o novom projektu, *bijeg* u Liège gdje se odvija europska konferencija o etno-teatru, te naposljetku Bruxelles, u kojemu ga napokon pronalazim u bučnom hotelskom lobbyju i prikivam uz treperavu *Skype* vezu. Da se kakvim nesretnim slučajem sam Corto Maltese bavio kazališnom režijom, vjerojatno bi manje kilometara prevalio u tako kratkom vremenu, pa i Buljanu treba tolerirati relativnu nedostupnost i nedostatak vremena za razgovore ovoga tipa. Najzaposleniji hrvatski redatelj u inozemstvu, na kraju krajeva, zahvalan je sugovornik s kojim treba biti strpljiv i pogledati mu kroz prste, jer njegov uvid *izvana* možda može ljekovito utjecati na zagušljivost *iznutra*, u domaćem teatru, u kojemu ponekad zbog stiske uvijek istih ljudi, Krležinim riječima rečeno, *smrđi, ali je toplo*. Hrvatski teatar opet ima

Dok su u Čehovljevo doba četrdesetogodišnjaci već bili stari ljudi, danas ta generacija, kojoj i sam pripadam, još uvijek osjeća neke gotovo adolescentske dvojbe, od neriješenih socijalnih pitanja do seksualnih trauma.

redateljsko ime relevantno u europskom i svjetskom kontekstu, nakon Vladimira Habuneka sredinom prošloga stoljeća, pa se Ivica Buljan čini kao prava osoba za komentar o hrvatskoj kazališnoj zbilji, ali i za razgovor o globalnom kazališnom duhu vremena. Užurban i izravan, i prije postavljenog pitanja počinje priču o trenutnim planovima, da razbije nelagodu otuđene internetske komunikacije...

U Trstu radim *Ujaka Vanju*, ali ne postavljam originalnu dramu nego novi tekst mladoga slovenskog pisca, scenarista i redatelja Nejca Gazvode. On dosad nije pisao za kazalište, dok ga u Mini teatru u Ljubljani nismo nagovorili da napiše dramski tekst i režira predstavu *Divljač*, o psihoseksualnim odnosima adolescenata. Nakon odličnog prvog teksta, odlučio sam ga pozvati da pokuša po Čehovljevim motivima ispisati novu dramsku cjelinu.



Ivica Buljan

foto: Peter Uhan

Mogu zamisliti nekog kazališnog puritanca koji se u ovom trenutku pita: *ako se htio baviti Čehovom, zašto onda nije uzeo izvorni Čehovljevi komad?*

Čehov je jedan od autora koji me najmanje zanimaju. Na mene kao redatelja presudno je utjecao Pier Paolo Pasolini, kako svojim dramskim tekstovima tako i *Manifestom novog kazališta*, kojeg sam ja zbilja shvaćao kao osobni manifest – u intelektualnom smislu, al i kao svojevrsni praktični priručnik. Kad se sad osvrnem na svoje prve režije, ne mogu ne primijetiti veliki utjecaj toga Manifesta – Pasolini je izazivao nenarativnost, bavljenje poezijom i kritizirao je građanski teatar, čiji je prototip upravo Čehovljeva dramaturgija. Čehov je za Pasolinija apolitičan dramatičar koji na lažan način oponaša stvarnost, relikv zastarjele dramaturgije devetnaestoga stoljeća, pa sam tim tragom i ja osjećao svojevrsnu odbojnost prema takvom dramskom pismu. Ravnateljica Slovenskog kazališta u Trstu Diana Koloini i ja dugo smo tragali za narativom – trebalo je misliti i na tamošnji društveni kontekst i specifičnosti samog ansambla, ali i na moj vlastiti trag u tom teatru. Prije nekoliko godina tamo sam, naime, režirao upravo Pasolinijev *Svinjac*, kompleksnu predstavu koja je mobilizirala sve resurse tadašnjeg ansambla uz brojne goste, pa smo ovoga puta htjeli odabrati nešto

Ja vjerujem da kazalište živi od svojih autora – moj redateljski credo uvijek me obavezivao da radim suvremene tekstove koji govore o problemima današnjih ljudi, dakle uvijek sam favorizirao djela koja pokušavaju nešto reći o budućnosti, nauštrb onih koji rekapituliraju obrasce prošlosti.

potpuno suprotno. *Ujak Vanja* važan je za trščanski kulturni milje zbog kulturne Jovanovićeve inscenacije te drame krajem osamdesetih godina, koja je označila kraj klasične redateljske paradigme tik prije eksplozije novoga, vizualnog teatra osamdesetih i u kolektivnom sjećanju grada ostala je zapamćena kao važan teatarski događaj. Zbog svega toga činilo mi se da bi Nejc Gazvoda, s kojim intenzivno surađujem u posljednje vrijeme, mogao osmisliti neku novu, suvremenu inačicu te čehovljanske dramaturgije. Gazvoda je napravio jednu snažnu scenarističku intervenciju – sačuvao je odnose, ali ih je radikalizirao na način na koji se to radi u današnjim američkim televizijskim serijama, s dijalozima i mikrosituacijama koje nailikuju onima iz filmova Gusa Van Santa. Gazvoda se, poput

Van Santa, u vlastitim djelima često bavi tinejdžerskim pitanjima, njegovi likovi su mladi ljudi u sukobu s prevladavajućom ekonomskom ili političkom matricom, pa me zanimalo kako će se taj senzibilitet uhvatiti ukoštac s temeljnom premisom *Ujaka Vanje* – egzistencijalnim dvoj-bama čovjeka u kasnim četrdesetima. Dok su u Čehovljevo doba četrdesetogodišnjaci već bili stari ljudi, danas ta generacija, kojoj i sam pripadam, još uvijek osjeća neke gotovo adolescentske dvojbe, od neriješenih socijalnih pitanja do seksualnih trauma. Gazvodin komad ide upravo u tom smjeru, govori o onoj sferi koju Foucault zove *psi-hoseksualnom*, i čini se da je riječ o nečemu jako zanimljivom, i suštinski drugačijem od onog što se uvriježilo pod pojmom čehovljanskoga teatra. Inače, kad smo počeli raditi na predstavi saznali smo da su i u propulzivnom njujorškom Soho Repu krenuli sličnim putem – i tamo je mlada dramatičarka Annie Baker ispisala svoju verziju Čehova, umjesto da se teatralizira originalni dramski tekst.

Mnogi uistinu zanimljivi europski redatelji, od Gotscheffa i Goscha do Janežiča i Schillinga, i u originalnom Čehovljevu pismu nalaze uvjerljive žalce suvremenosti...

To je, naravno, potpuno legitimna i uobičajena metodologija. Ja vjerujem da kazalište živi od svojih autora – moj redateljski credo uvijek me obavezuje da radim suvremene tekstove koji govore o problemima današnjih ljudi, dakle uvijek sam favorizirao djela koja pokušavaju nešto reći o budućnosti, nauštrb onih koji rekapituliraju obrasce prošlosti. Čini mi se da je to teže napraviti s djelima klasične, građanske dramaturgije, što naravno ne znači da je nemoguće. Umjesto da ja originalni tekst prepravljam i pokušavam prilagoditi sebi i svojim potrebama, činilo mi se puno logičnijim da to učini pisac čiji mi je senzibilitet blizak.

Je li ta indirektna, intertekstualna poveznica s Čehovom na kraju ipak malo otopila tvoj odnos prema tom piscu?

Pa svakako, ne bih htio da ispadne da smo se Čehova po svaku cijenu htjeli riješiti, upravo suprotno. Ja sam se uglavnom bavio dramatičarima, pjesnicima, piscima koji programatski izbjegavaju dramske situacije, poput spo-

Kada to uspoređujem sa situacijom u domaćim kazalištima, moram reći da nažalost nikad, osim u Zagrebačkom kazalištu mladih, u Hrvatskoj nisam imao priliku raditi u kući koja bi uopće htjela ući u takav način dijaloga, a ja bez tog dijaloga ne mogu funkcionirati – jer kontekst uvijek određuje tekst.

menutoga Pasolinija, Bernard-Marie Koltésa, Heintera Müllera, Marine Cvetajeve, Roberta Walsera ili Elfriede Jelinek koja u gotovo svakom svom tekstu upozorava da je riječ o neuprizzorivom djelu i poziva redatelja da se konfrontira s tom neuprizzorivošću. Čehov je s druge strane krajnje *uprizzoriv*, i bilo mi je intrigantno u nečemu takvom pronaći tragove modernizma, definitivno prisutnih u njegovim dramama, kroz intertekstualnu intervenciju suvremenoga pisca. Možda je zanimljivo, budući da razgovaramo za hrvatsku kazališnu reviju, reći i to da sam u slovenskom kontekstu i prije radio neke projekte koji su *najavljivali* taj odmak prema, uvjetno rečeno, narativnom kazalištu.

Zanimljiv je tvoj dvostruki život, u hrvatskom i slovenskom kazališnom kontekstu. Zašto puno više radiš u Sloveniji, i da li se tvoj razgranati opus u tamošnjim teatrima u estetskom smislu razlikuje od hrvatskih predstava?

Mislim da ja uvijek i svugdje radim na sličan način, tako da u teatar u kojemu spremam predstavu *spustim sondu* i pokušam istražiti repertoarne odlike, ukus publike i cjelokupni kontekst te sredine. Pokušat ću to objasniti na primjeru domaćoj publici manje poznatih predstava koje sam režirao u Kranju, dakle u jednoj sredini koju bi po veličini i položaju možda mogli usporediti s Varaždinom u Hrvatskoj. Kranj je mjesto specifične povijesti, sa slavnom industrijskom prošalošću i snažnim slovenskim i austro-ugarskim kulturnim naslijeđem, a s druge strane danas tamo živi stanovništvo doseljeno iz zemalja bivše Jugoslavije, u znatnoj mjeri lišeno nekadašnje ekonomske podrške. S dramaturginjom Marinkom Poštrak pitao sam



Žilav rod, Prešernovo gledalište Kranj

se kakvom bi se dramaturgijom moglo zainteresirati tu publiku, u sredini u kojoj teatar prati samo ostatak te građanske post-socijalističke klase, a mladi i doseljenici druge generacije za njega uopće nisu zainteresirani. Odlučili smo zanemariti populistički pristup i pokušati definirati neki krajnje angažirani modernistički jezik koji bi tim ljudima mogao nešto značiti. Došli smo do Elfriede Jelinek koja se u svojim tekstovima bavi upravo položajem toga tranzicijskog post-proletarijata, ostatka građanske klase u procesu transformacije u nešto što još ne znamo kako nazvati. Njezine *Drame princeza* govore o položaju žene u drukčijem društvenom okolišu, nakon razdoblja kojeg se na ovim prostorima sjećamo iz zrelog jugoslavenskog socijalizma, s gotovo realiziranim feminističkim premisama. U sredinama kao što je Kranj događa se danas da su žene, nakon što su propali industrijski potencijali koji su im osiguravali egzistenciju, izložene novim oblicima kapitalističkog ugnjetavanja koje uključuje i gubitak stečenih prava, pa je predstava nastala po *Dramama princeza* bila prepoznata kao vrlo aktualna i bitna tamošnjoj publici. Preko Elfriede Jelinek došli smo do teksta *Scene lova u Južnoj Bavarskoj* njoj posebno bliskog Martina Sperra, pomalo zaboravljenoga autora njemačkoga moderniteta, koji se bavio anomalijama njemačkog društva šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća, korupcijom,

propašću banaka, pljačkom, bogaćenjem pojedinaca – dakle svim onim stvarima koje su vrlo aktualne u tranzicijskim post-komunističkim društvima na ovim prostorima danas. Posljednja predstava u mojoj kranjskoj trilogiji *Žilav rod* otišla je najdalje u prošlost – do Marieluise Fleisser, dramatičarke koju današnja njemačka teatrologija smatra krucijalnom, gotovo poput Brechta s kojim je bila bliska i privatno i profesionalno. Na mjesto *majke* njemačke moderne dramaturgije, Marieluise Fleisser postavila je generacija spomenutoga Sperra i Fassbindera, a budući da se u svojim dramama bavila isključivo socijalnim problemima, položajem žena, manjinskim pitanjima, savršeno se uklapala u tu našu kranjsku priču. Sve ovo govorim da bih dao primjer jedne dramaturško-redateljske suradnje, možda manje poznate u mojoj karijeri, koja je temeljitom pripremom i istraživanjem tamošnjoj publici predstavila neke manje izvođene, ali u kontekstu moderne europske dramaturgije nezaobilazne autore. I to sve u jednom malom, moglo bi se sa simpatijama reći provincijskom kazalištu, koje ima dovoljno dramaturško, umjetničko, upravljačko zaleđe da može na najvišoj razini isporučirati takav složeni projekt. Kada to uspoređujem sa situacijom u domaćim kazalištima, moram reći da nažalost nikad, osim u Zagrebačkom kazalištu mladih, u Hrvatskoj nisam imao priliku raditi u kući koja bi uopće



Gospoda Glembajevi, SNG Drama Ljubljana

foto: Peter Uhan



Još uvijek oluja, SNG Drama Ljubljana

foto: Tomi Soprano



Zatvaranje ljubavi, Mini teater Ljubljana, Mestno gledališče Ptuj, Novo kazalište Zagreb i Zadar snova

foto: Nikola Predović

htjela ući u takav način dijaloga, a ja bez tog dijaloga ne mogu funkcionirati – jer kontekst uvijek određuje tekst. U Sloveniji sam imao sreću surađivati s nekim meni jako bitnim ljudima – Janez Pipan kao ravnatelj Drame Slovenskog narodnog gledališča pomno je pratio moj razvoj, a prvi projekt koji sam tamo radio, Koltševu *Borbu crnca i pasa*, pripreman je više od godinu dana, imao sam potpunu slobodu odabira suradnika i glumačkog ansambla, dakle stvorena je atmosfera u kojoj je sve bilo podređeno uspjehu te predstave. Upravo na Pipanov prijedlog, u SNG-u sam radio i *Edipa u Korintu* Iva Svetine, komad koji unatoč statusu suvremenoga slovenskog klasika nije imao sreće u dotadašnjem postavljanju na scenu. *Edip u Korintu* na neki je način postao amblematska, prekretnička predstava toga teatra i njegova ansambla, nakon čega sam tamo radio i *Markizu de Sade* Yukioa Mishime, Krležine *Glembajeve*, i Handkeov tekst *Još uvijek oluja*. U tom slijedu predstava vidi se jedna vrlo jasna dramaturška i socijalna provodna linija – svi ti tekstovi bitno djeluju

Hrvatska kulturna politika se neprestano iscrpljuje u legislativi, koja nikad ne otvori put prema nekom kreativnom iskoraku, nego uvijek betonira i zatvara mogućnosti.

ju na razvoj senzibiliteta publike. Još je jedna činjenica vrlo važna: predstave na repertoaru Drame SNG-a i prije premijere imaju garantiranih dvadesetak izvedbi, dakle predstavu već u startu, zbog unaprijed ugovorenih pretplata, vidi uistinu impozantan broj ljudi. Kontinuirani rad s istim ansablom važan je i zbog mog razvoja kao redatelja i dramaturga – nakon tri predstave s glumcima koje sam jako dobro upoznao, *Glembajevi* su se nametnuli sami od sebe, a svi umjetnici uključeni u projekt bez kočenja su pristali na laboratorijske uvjete pripreme. Posebno poglavlje u mom djelovanju zauzima i Mini teater u Ljubljani, koji sam s Robertom Wattlom osnovao da bih



foto: Uška Bojilovac

Macbeth after Shakespeare, Mini teatar Ljubljana i Novo kazalište Zagreb

Jako se dobro zna tko se u hrvatskom teatru legitimirao svojim radom i znanjem i te bi ljude trebalo pozvati da naprave kreativni iskorak.

mogao slobodno i u duljem vremenskom razdoblju istraživati s glumcima, likovnim umjetnicima i glazbenicima. U tom laboratoriju nastale su *Schneewittchen after party* i *Macbeth after Shakespeare*, predstave koje su na važan način obilježile glumce, mene i teatar. Na taj bih način jako volio raditi i u Hrvatskoj.

Zvuči gotovo nevjerojatno da nakon toliko uspješnih predstava u Sloveniji, ali i širom Europe, nisi zaslužio

poziv iz zagrebačkog HNK ili iz *Gavelle*...

Kad su me i pozivali u neka od tih kazališta, to nikad nije išlo iz promišljene ideje kao u Sloveniji, nego prije zbog nekog usputnog spleta okolnosti. Naprimjer, Glembajevi iz Ljubljane su gostovali u Zagrebu, pa su uslijedili neki pozivi koji nisu bili posljedica mojih razgovora s dramaturzima i umjetničkim voditeljima, nego tek trenutni odbljesak uspjeha te predstave. U Hrvatskoj se sve odvija prilično stihijski, u jednom kazalištu uspjeje predstava jednog redatelja, pa sljedeće sezone isti taj redatelj radi u tri druga velika hrvatska kazališta. Jedino mjesto na kojem u Hrvatskoj mogu funkcionirati kao i u Sloveniji jest Zagrebačko kazalište mladih, gdje me s ravnateljicom Dubravkom Vrgoč povezuju profesionalni i prijateljski odnosi,

i tamo je svaki komad koji sam postavljao bio rezultat uistinu opsežnih priprema, razgovora i promišljanja o kontinuitetu. U drugim hrvatskim kazalištima to žalost nije moguće, a mene nikad nije zanimalo doći u neku sredinu i samo *odraditi* uobičajeni repertoarni naslov.

Krajem devedesetih s Mani Gotovac si u Splitu pokušao stvoriti temelj za neki novi, zavodljiv teatar, a danas to kazalište, poput mnogih drugih u Hrvatskoj, uživa u vlastitoj prosječnosti i ne zamara se pretjeranim ambicijama. Poželi li opet se upustiti u sličnu pustolovinu i preuzeti upravljačku odgovornost u nekom domaćem teatru?

Naravno da mi je ideja o takvom angažmanu jako zanimljiva – nisam sretan sa sadašnjom situacijom i osjećam odgovornost prema teatru u vlastitoj sredini. Splitsko kazalište na neki organski način smatram svojim – u njemu sam odrastao, vidio prve predstave, formirao se kao umjetnik u razdoblju kada sam tamo bio direktor

U Hrvatskoj se sve odvija prilično stihijski, u jednom kazalištu uspjeje predstava jednog redatelja, pa sljedeće sezone isti taj redatelj radi u tri druga velika hrvatska kazališta.

drame. Volio bih nešto slično pokušati i u nekom drugom domaćem kazalištu, ali se bojim da uvjeti koji trenutno vladaju u kulturnoj politici ne idu u prilog toj ideji – u hrvatskom teatru uvijek se vode krivo postavljeni dijalozi. Pokušat ću to objasniti usporedbom s francuskom kulturno-političkom situacijom: tamo je u zadnjih godinu dana imenovan veliki broj ravnatelja kazališnih institucija, a ministrica kulture Aurelie Filippetti, iznimno kompetentna u vlastitoj struci kao što je i naša, uz podršku premijera i Socijalističke stranke ovih dana donosi zakon o kreativnosti, prvi takav u Europi. Zvuči paradoksalno, pogotovo u našoj sredini gdje se zakoni uvijek donose da bi se oktroi-



foto: Toni Soprano

Roberto Zucco, Mini teatar Ljubljana, Novo kazalište Zagreb i Maladype Szinhaz Budimpešta



foto: Ivica Buljan

Snajper, Compagnie Yeyotheatre Abidjan, Novo kazalište Zagreb i Mini teatar Ljubljana

rala neka odluka koja privremeno služi nekoj političkoj struji, ali takav zakon zbilja ima funkciju poticanja umjetničke kreacije u vremenu krize. Takva tendencija vidi se i u kadrovskoj politici u francuskim kazalištima – Rodrigo García, argentinski redatelj ekstremno radikalnoga rukopisa, postavljen je na rukovodeće mjesto u Nacionalnom dramskom centru Montpellier, a na čelo iznimno važnog kazališta Théâtre Nanterre-Amandiers došao je Philippe Quesne, umjetnik također krajnje radikalne vizualne estetike. Očito je da te promjene nisu rezultat puke borbe za fotelje, nego posljedica jasne političko-estetske odluke da se na čelo institucija koje promoviraju suvremenu umjet-

Zvuči paradoksalno, pogotovo u našoj sredini gdje se zakoni uvijek donose da bi se oktroirala neka odluka koja privremeno služi nekoj političkoj struji, ali takav zakon zbilja ima funkciju poticanja umjetničke kreacije u vremenu krize.

nost postave ljudi koji će svojim umjetničkim integritetom jamčiti budućnost tih ustanova. U našem kontekstu, načelno bi me zanimao dijalog s nekom lijevom političkom opcijom, pa i s aktualnom vladajućom koalicijom, ali vidlji-

vo je da se oni uporno igraju idejama natječaja koji su potpuno neartikulirani, tako da nitko u stvari ne zna što se od teataru u Hrvatskoj uopće očekuje. Ministarstvo kulture i gradske upravljačke strukture bi trebale služiti tome da jasno postave smjernice važnih teatarskih središta, što je nešto što se u Hrvatskoj zanemaruje desetljećima. Dramsko kazalište *Gavella* je zbog te nebrige repertoarno i estetski neartikulirano još od Gavellina odlaska. Poseban problem vidljiv je u dotacijskom odnosu vlasti prema teatrima kao što su *Kerempuh* i *Komedija* – svuda u svijetu kazališta koja naginju takvom komercijalnom repertoaru su u privatnim rukama, jer su i sama sposobna zarađivati od vlastitoga programa. Nijedna politička garnitura, od osamostaljenja naovamo, nije ni pokušala definirati smjernice velikih hrvatskih kazališnih kuća, čiji se repertoari još uvijek određuju po matricama s kraja devetnaestoga stoljeća. Uzmimo naprimjer spomenuto kazalište *Gavella*, kojem se uvijek pridodaje atribut dramsko, a da nitko nijednom ne postavi pitanje: što danas uopće znači dramsko? Da li je, da se zadržim na primjerima poznatim hrvatskoj publici, redatelj Jan Lauwers iz skupine *Needcompany* vizualni autor, glazbenik, koreograf ili autor dramskoga teatra? Dokle god se cjelokupni hrvatski teatar ne pomakne iz paradigmi devetnaestoga stoljeća, kvalitativna promjena nabolje neće biti moguća.

Ne zvučiš pretjerano optimistično...

Hrvatska kulturna politika se neprestano iscrpljuje u legislativi, koja nikad ne otvori put prema nekom kreativnom iskoraku, nego uvijek betonira i zatvara mogućnosti. Mislim da novac još uvijek postoji, samo ga treba bolje raspodijeliti i imati jasnu viziju i znanje o stvarima koje treba riješiti. Francuska ministrica kulture Filippetti svjesna je potencijala ljudi koje je predložila na odgovorne pozicije i ne igra se igre mačke i miša, raspisujući natječaje na koje će se javljati profesorice književnosti i glumci bez karijere. Jako se dobro zna tko se u hrvatskom teatru legitimirao svojim radom i znanjem i te bi ljude trebalo pozvati da naprave kreativni iskorak.

Prije nekoliko dana vratio si se iz *Obale Bjelokosti*, gdje si postavio *Snajper* Damira Karakaša. To nije prvi put da surađuješ s tamošnjim glumcima...

Studirao sam na Eksperimentalnoj akademiji Michelle Kokosowski, s kojom smo u sklopu studija putovali po Europi da bi učili od majstora kao što je bio Anatolij Vasiljev u Moskvi, ili od učenika pokojnih velikana poput Jerzja Grotowskog i Heina Müllera. U svemu tome jako je bilo bitno shvatiti da je teatar nužno multikulturalno i internacionalno mjesto, i to ne zaboravljam u svome radu. Cijela povijest svjetskoga teatra dvadesetoga stoljeća, od Antonina Artauda, Ellen Stewart i Grotowskog od Petera Brooka i Ariane Mnouchkine sastoji se od upornog pokušaja razumijevanja osobitosti udaljenih kultura preko teatarskog djelovanja. Danas kad je neusporedivo lakše komunicirati na daljinu, kao da se izgubio interes za nečim takvim – što je svijet bliži, što je mogućnost komunikacije veća, kao da su veze slabije. U *Obalu Bjelokosti* pozvao me direktor njihove Kazališne federacije Acho Weyer, nakon što je vidio jednu moju francusku predstavu nastalu sa studentima kojima predajem. Prvi put sam tamo radio Krležino *Kraljevo* i to je bilo nevjerojatno iskustvo – u početku je bilo preko pedeset sudionika, glumaca, plesača i svirača i koliko sam ja njih režirao, toliko sam i učio od njih, o njihovoj kulturi, načinima pripovijedanja, osobitostima njihova kazališnog izraza. To je bilo 2009, u međuvremenu se tamo našalost zbio i građanski rat, i u Abidjanu danas gotovo da i ne postoje funkcionalna kazališta. Riječ je o istom onom principu koji se na blaži način spominje kao mogućnost i u Zagrebu – financiraju se pogoni kazališnih zgrada, ali se ne financiraju predstave, a uz to glumci koji završe vrlo kvalitetnu tamošnju akademiju nemaju mogućnost konstantnog rada u teatru. Zbog svega toga svoju drugu suradnju u *Obali Bjelokosti* dogovorio sam ne obazirući se na produkcijske zadatosti – htjeli smo napraviti predstavu koja može igrati svugdje, od otvorenih gradskih prostora do gostovanja u nekoj kazališnoj zgradi.

Pretpostavljam da Karakašev tekst nije bio prijedlog organizatora, nego tvoj izbor. Nakon Krleže, Karakaš?

Kad sam pročitao Karakašev tekst, učinio mi se vrlo klasičnim, gotovo balzakovskim u toj transpoziciji izgubljenih iluzija. S druge strane, mislim da se griješi kad se o tom tekstu govori kao o tipičnoj hrvatskoj temi – njegova priča, koja računa na intenzivni revolucionarni potencijal, u

Hrvatskoj zapravo uopće nije moguća. Karakaš tek projicira mogućnost pobune, u sredini u kojoj ta pobuna ostaje tek iluzija, a sve je to u afričkom kontekstu pojačano s motivom Pariza kao utopijski zamišljene obećane zemlje – tamo Pariz zbilja predstavlja stvarni prozor u bolji svijet.

Krležin komad si postavljao u vrućem Abidjanu, ali i u hladnome litavskom Vilniusu, gdje si se bavio Glem-bajevima. Možeš li pokušati ocrtati kratku komparatističku analizu tih dvaju srazova Krleže i stranih kultura?

Krleža je, da parafraziram Slobodana Prosperova Novaka, zbilja planeta za sebe i vrhunski internacionalni pisac. Kad smo u Vilniusu počeli čitati *Gospodu Glem-bajeve*, glumci su bili fascinirani količinom erosa koji taj tekst donosi, čitali su Krležu kao nekog velikog majstora riječi s kojim se treba boriti, kojeg treba unijeti u vlastito tijelo. Vrlo brzo ga je tamošnji ansambel detektirao kao pisca u čijim rečenicama prepoznaju vlastite preokupacije i probleme. Gotovo ista stvar dogodila se i u Africi – za tamošnju dramaturgiju tipičan element jest suživot živih i mrtvih, a to je upravo jedna od ključnih tematskih preokupacija u Krležinu *Kraljevu*. Nadalje, ono što je za nas pomalo hermetična, ekspresionistička drama, u afričkom kontekstu izgleda kao nešto vrlo blisko njihovim folklornim oblicima, u kojima često skupina siromaha, za vrijeme nekakve svetkovine komentira svijet bogatih, što je osnovni okvir i Krležine drame. Tamošnji glumci su za vrijeme prvih proba bili uvjereni da sam prije dolaska *Kraljevo* temeljito prilagodio njima i njihovu kontekstu, a ustvari ja sam tamo radio integralni tekst.

Krležin opus lišen domaće kanonske ozbiljnosti kao da zasja nekim novim sjajem...

Kanonski pisci uvijek imaju najviše problema u sredini u kojoj su kanonizirani, zato nisam siguran da bih se odvažio na postavljanje Krleže u Hrvatskoj. U Sloveniji mi se desilo da su moji amblematski glumci, ljudi s kojima često surađujem, u jednom trenutku stasali za uloge u *Glem-bajevima*, pa sam se mogao odvažiti za studiozan, temeljiti pristup poslu koji ne bih mogao provesti u nekoj drugoj sredini. Paralelno s probama za predstavu iščitavali smo Freudovo *Tumačenje snova*, iz današnje pozicije, uzima-

jući u obzir i slovensku lacanovsku školu, pa onda sve to pokušavali primijeniti na Krležu, tražeći prostore snova skrivene u tekstu. U procesu rada, analizirajući narativnu strukturu *Glem-bajevih*, od Freuda smo došli do frapantnih podudarnosti s američkom televizijskom serijom *Twin Peaks*. To fantastično iskustvo može pružiti samo vrhunski, majstorski osmišljeni dramski tekst.

Blaž Lukan govoreći o ključnim osobinama tvoje poetike na važno mjesto smješta i *stalni kolektiv*, grupu ljudi koja te usprkos mijenama prati iz predstave u predstavu: Robert Waltl, Marko Mandić, Ana Karić, Senka Bulić, Mića Vrhovnik Smrekar...

Glumci koje si naveo, Marko Mandić i Robert Waltl naprimjer, sa mnom su prošli dug put – počeli smo s puno neznanja, koje je uz želju za učenjem fantastičan preduvjet za dobro kazalište, i stalno nas je eros za otkrivanjem novoga vukao dalje. Bez svih tih komada Heina Müllera i vježbi prema Artaudu i Grotowskom koje smo Mandić i ja zajedno izveli, sigurno ne bi bilo moguće napraviti onakvog Leonea u *Glem-bajevima*. Ili naprimjer proces u kojemu smo Waltl, Mandić i ja u Tvornici legura u Kidričevu pripremali Koltšev tekst *U samoći pamučnih polja* – tek u trenutku kad su glumci postali spremni iznijeti takav teret, ohrabrio sam se ući u neizvjestan posao uprizorenja tog Koltševa djela. Prethodili su mu *Noć tik na rubu šuma* i *Sallingera* kao vrste duhovnih i fizičkih vježbi. Rad s glumcima u mome načinu rada često se svodi na traženje zajedničke invencije u analizi teksta i traženju scenskog jezika – taj proces puno je plodonosniji s glumcima koje znam jako dobro i s kojima sam često surađivao.

Završimo s Koltšom, čijeg su Roberta Zucca u tvojoj režiji hrvatski gledatelji mogli vidjeti pred koji tjedan u Zagrebačkom kazalištu mladih. Taj pisac još je jedan od *uobičajenih sumnjivaca* u tvome stalnom kolektivu...

Ono što mi je Pasolini značio na početku karijere, toliko mi je zadnjih petnaestak godina važan Bernard-Marie Koltès; njega sam otkrio paralelno s Pasolinijem, ali je na mene djelovao intenzivnije i njegov značaj je jačao s vremenom. On za razliku od većine dramskih pisaca, kao i Pasolini i Heiner Müller, osim dramskog materijala nudi i



Adio kauboju, Splitsko ljeto

kriptiran redateljski priručnik za scensku postavku toga pisma. Posebno su zanimljivi njegovi mladenački radovi, napisani u vrijeme dok se i praktično bavio kazališnom režijom – *Pijani proces*, naprimjer, njegova parafraza motiva *Zločina i kazne*, sadrži u sebi neke dramaturške osobitosti potpuno nepoznate dramskom pismu sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, kad je taj tekst nastao. U vrijeme prevlasti poetike teatra apsurdna, dakle, pojavljuje se pisac u potpunosti koncentriran na priču, ali na jedan u potpunosti postdramski način, koji će Lehmann tek mnogo kasnije teorijski definirati. U *Pijanom procesu* didaskalije imaju jednako potentnu vrijednost kao i dijalog, one su integralni dio teksta što je u to vrijeme nezamislivo, pojavljuje se eliptično korištenje vremena, izneverava se uobičajena dramska struktura, koja se tek pojačanom gledateljevom aktivnošću spaja u koherentnu cjelinu. U posljednje vrijeme u radu sa studentima često Koltšovu dramaturgiju uspoređujem sa strukturom američke televizijske serije *Žica* – riječ je o tretmanu filmsko/scenskog vremena koji je pojavom *Žice* smatran revolucionarnom novinom, a Koltès ga je inagurirao desetljećima prije u svojem filmskom scenariju *Nickel Stuff*. Koltès je fascinantan i po uputama redatelju, ali ne samo kroz didaskalije, nego

i kroz neku vrstu hičkokovskih enigmi posijanih po tekstu. Analizu njegovih komada volim baš zbog toga raditi sa studentima, kroz neku vrstu kviza u kojemu zajednički saznajemo koji su likovi iz popularne kulture sudjelovali u gradnji pojedinog motiva – uzmimo za primjer lik Tonyja Allena iz *Nickel Stuffa*, u kojem se na bizaran način spajaju Bruce Lee i John Travolta, a sve to provučeno kroz tradiciju britanske socijalne drame na način Kena Loacha. Takav način gradnje filmskog scenarija ili drame danas je možda opće mjesto, a u njegovo vrijeme bio je nevjerojatno inovativan i na filmu i u teatru i zato mi je Koltès zanimljiv – on je arhitekt jednoga kazališta koje tek danas korespondira s vremenom u punome smislu. Sve to govoriti i koliko je teatar ustvari konzervativan medij i koliko teško prihvaća promjene koje iniciraju njegovi revolucionari. Koltševa kompleksna narativnost je jako zavodljiva, na način jako sličan novoj filmskoj i televizijskoj dramaturgiji, pa je možda to put kojim će se klasična priča na velika vrata vratiti i u kazalište. Možda tu, da se vratim na početak našega razgovora, u nekomeritu opet vrebaju neki novi Čehovi.

Ono što mi je Pasolini značilo na početku karijere, toliko mi je zadnjih petnaestak godina važan Bernard-Marie Koltès.