

IZMEĐU ETIKE I ESTETIKE TREBA STAVITI ZNAK JEDNAKOSTI

Razgovor s redateljem Oliverom Frlićem vodio Matko Botić

“Počeo sam razmišljati o tome što ću napraviti kad dođem u godine kad više neće biti pristojno da se bavim ovim poslom. Znaš li ijednog hrvatskog redatelja koji je navršio pedesetu, a da još uvijek ima što reći?”

“Počeo sam razmišljati o tome što ću napraviti kad dođem u godine kad više neće biti pristojno da se bavim ovim poslom. Znaš li ijednog hrvatskog redatelja koji je navršio pedesetu, a da još uvijek ima što reći?” Pomalo je atipično da na taj način u svojoj tridesetšestoj razmišlja redatelj ponikao u sredini u kojoj kreativni pubertet traje do ranih četrdesetih, no Oliver Frlić i jest jedinstven, atipičan kazališni stvaratelj, pa tako započinje priču o vlastitoj karijeri. Bosanac rođen u Travniku, a školovan u Zagrebu, trenutno je najtraženiji i najnagrađivaniji kazališni redatelj na prostorima bivše Jugoslavije. Njegov žestoki politički teatar diže prašinu gdje kod se pojavi, od Ljubljane do Podgorice, a ovaj razgovor vođen je neposredno nakon premijere predstave *Zoran Đinđić* u beogradskom Ateljeu 212. Autorski projekt sazdan na sudbini ubijenog srbijanskog premijera još je jedno Frlićevo ostvarenje koje je odmah nakon premijere nadraslo isključivo kazališni okvir i postalo prvorazrednom društvenom senzacijom.

Počnimo ovaj razgovor s osvrtom na premijeru predstave *Zoran Đinđić*. Riječ je o žestokom suočavanju s neugodnim detaljima recentne srpske prošlosti. Jesi li zadovoljan s predstavom i odjekom koji je proizvela? Mislim da je ta predstava za mene, a onda i za društvo u kojem sam je radio, važna zbog nekoliko razloga. Prije svega, ona je nakon subotičke predstave *Kukavičluk*, u Srbiji ponovno otvorila pitanje kolektivne odgovornosti, pitanje koje postavljam u svakoj sredini u kojoj radim i koje nije pretjerano popularno. Svi su spremni govoriti o

individualnoj odgovornosti, ali ja uvijek pokušavam statističkim podacima dokazati da postoji i ona druga krivnja, na kolektivnoj razini. Ako veliki procenat društva podržava Miloševića u Srbiji ili Tuđmana u Hrvatskoj, onda možemo govoriti o odgovornosti tog dijela biračkog tijela za ono što je ta politika u regiji proizvela. *Đinđić* je definitivno predstava koja se bavi onim što je Srbija napravila od početka devedesetih do atentata na Zorana Đinđića, čovjeka koji je pokušao reformirati to društvo na različitim razinama. Oko političara Đinđića postoje različite kontroverze, ali onog trenutka kad je ubijen, on postaje neka vrsta tragičkog junaka, etički superiornog zajednici u kojoj se to dogodilo, jer sama činjenica da su ispaljena ta dva metka znači da se političke elite nisu mogle drugačije s njime obračunati. S druge strane, meni je jako važno ono što je predstava generirala u širem kontekstu, prije svega u samom kazalištu u kojem je rađena, u Ateljeu 212. Tijekom rada na predstavi vršeni su različiti pritisci na ljude koji su bili u projektu, od strane glumaca iz samog Ateljea, ali i iz drugih kazališnih kuća, a peticija kojom se ovih dana traži smjena Kokana Mladenovića, upravnika tog teatra, direktna je posljedica tih pritisaka. Ne određujem se ni za, ni protiv Mladenovića, ali način na koji je sročena peticija, kao i diskurs izjava jednog dijela glumačkog ansambla Ateljea 212, ocrtava kazališnu nepismenost dijela tih ljudi, jer oni očito ne razumiju što bi teatar trebao i mogao biti danas i što je funkcija i zadatak glumca. Na široj društveno-političkoj sceni postoji cijeli jedan dobro



Bosanac rođen u Travniku, a školovan u Zagrebu, trenutno je najtraženiji i najnagrađivaniji kazališni redatelj na prostorima bivše Jugoslavije.

orkestrirani napad od strane desničarskog tiska na predstavi i njezine sudionike. Uzevši sve to u obzir, mislim da je predstava *Zoran Đinđić* napravila jako puno, ona se kao i splitske *Bakhe* i zeničko *Pismo iz 1920* preselila u neki drugi prostor pa se ta društvena dimenzija cijele stvari može smatrati njezinom sekundarnom ili tercijarnom izvedbom, nakon one primarne, kazališne pojavnosti. Ja sam jako zadovoljan, mišljena su jako podijeljena što mi je posebno drago, jer smatram da bi bilo koja vrsta konsenzusa koji bi se mogao stvoriti nakon *Đinđića*, samo naštetio predstavi. U društvu već postoji ideološka polarizacija oko tema koje mene zanimaju, ali i oko kazališnog jezika koji te teme obrađuje. Ta polarizacija se često pokušava prikriti, a mislim da je bitno da je taj ideološki jaz vidljiv. U tim peticijama i pismima koji su počeli kolati nakon *Đinđića* primjećujem jedan jezik koji u sebi krije klicu fašizma, jer je dio glumaca komentirao kazališne ljude koji su stali u obranu naše predstave kao one koji nemaju pravo glasa u tom predmetu. Ja mislim da kazalište ne čine samo glumci, glumci su jednaki s tehnikom, dramaturzima i ostalim personalom koji radi na stvaranju predstave.

Taj tvoj problem s glumačkim ansablom datira još od postavke *Oca na službenom putu* u istom kazalištu...

Da, priča se kako je nekim ljudima iz tog ansambla, u mojim predstavama uskraćeno pravo na rad. To nije istina, mogu poimence navesti veliki broj glumaca koje smo zvali i nagovarali da nam se priključe u stvaranju obje predstave. Nikom nije uskraćeno pravo na rad, nego jedan dio glumaca svoj posao u Ateljeu shvaća kao neku vrstu sinekure, po kojoj se ne treba ni pojavljivati na radnom mjestu a kamoli sudjelovati u nečem novom. Način razmišljanja velikog dijela ansambla je veoma konzervativan, mislim da netko tko ne može izaći iz matrice psihološkog realizma više jednostavno nije sposoban izvršiti zadatke koji se postavljaju pred kazalište danas i preuzeti na sebe onaj dio društvene odgovornosti za koju smatram da je teatar mora generirati.

Kao što si i sam rekao, koplja se ne lome samo oko ideologije, nego i oko kazališnog jezika. Nisu rijetki kritičarski stavovi po kojima tvoj kazališni pakleni

Uvijek se pokušavam baviti temama koje nisu dobile adekvatnu obradu unutar postojećeg sistema institucija, bilo da je riječ o neprocesuiranju ubojstva Aleksandre Zec, što je tema buduće predstave u Dramskom kazalištu Gavella, ili o atentatu na Zorana Đinđića.

stroj ponavlja svoja rješenja, na taj način otupljujući vlastitu oštricu. Na primjer, Ana Tasić u Politici na sljedeći način piše o *Zoranu Đinđiću*: "Problem ekscesne površnosti Frlićevog scenskog jezika dobija posebne dimenzije u širem kontekstu njegovog rada. Za one koji dobro poznaju Frlićev opus, subotički *Kukavičluk*, ljubljansku predstavu *Proklet bio izdajica svoje domovine*, ili riječki *Turbofolk*, ovo delo ne ide dalje u pogledu scenskog izražavanja, u njemu se uglavnom ponavljaju prethodno upotrebljena rešenja. Kada smo ih prvi put videli u Frlićevom radu, imala su mnogo veću snagu."

Ta vrsta kritike bi prije svega trebala razmisliti o ideološkoj poziciji s koje nastupa. Ana Tasić piše za Politiku i mislim da njezina kritičarska aparatura nije adekvatna da bi napravila suvislu analizu onoga što je gledala. Kritiku sam iščitao i uzimam si za pravo da ovako otvoreno govorim ono što mislim. Ona piše o izostanku psihološke nijansiranoosti u predstavi u kojoj zapravo ne postoje likovi, pa mi se taj pokušaj diskvalifikacije predstave čini apsurdan. Ali i ta kritika je pisana s pozicije psihološkog realizma kao normativa, diskurs je sukladan onom glumačkom iz popratnog "materijala" kojeg je generirala predstava *Zoran Đinđić*. Govoreći općenito o kritičkim stavovima koje si spomenuo, mislim da je riječ o vrlo površnom diskursu. Što to znači da se rješenja ponavljaju? Ja sam pročitao niz kritika Ane Tasić i mnogih drugih kritičara u kojima se koristi potpuno isti pojmovni aparat, trebam li ih zbog toga automatski diskvalificirati? Treba li diskvalificirati Maljeviča kao slikara zbog geometrijskih oblika koji se ponavljaju u njegovom opusu? Vidimo sunce svaki put kad se probudimo, znači li to da ne smijemo napisati pjesmu o njemu ili se fascinirati što je ponovno izašlo? Kritika bi trebala puno ozbiljnije nastupati prema objektu svoje analize, a čini mi se da ovakvi napisi spadaju pod onu Brechtovu sintagmu "kulinarske kritike". "Radiš to već

treći put, pa mi se ne sviđa." Meni se ne sviđa kako ti pišeš već pet godina, pa što sad? Sjećam se da su ljudi pisali o predstavi *Proklet bio izdajica svoje domovine* kako je riječ o doslovnoj preslici riječkog *Turbofolka*, što također pokazuje nerazumijevanje prema ovome što radim. Te dvije predstave se i formalno i metodološki razlikuju.

Nisam htio da ovo ispadne napad na imenovanu kritičarku, citirao sam dio te kritike samo kao primjer mišljenja u kojem ona nije usamljena.

Naravno, i ja govorim općenito o takvom kritičarskom diskursu. Sam naslov kritike Ane Tasić – Etika protiv estetike važan je za ovo o čemu govorimo. Ja mislim da treba postaviti znak jednakosti između ta dva pojma, pogotovo u društvima gdje izostaje bilo kakva građanska hrabrost i inicijativa u suočavanju s recentnom prošlošću. Ja bih se mogao potruditi razumjeti dio tih argumenata, da je već napravljen niz predstava koji tematizira stvari o kojima govorimo. Ali nisu. Ne da mi se zbog zadovoljstva nekih kritičara izmišljati novi scenski jezik. U tom dijelu mog opusa, predstave su primarno sredstvo političke borbe, pa dok god predstava *Zoran Đinđić* u srpskom društvu proizvodi ovo što proizvodi, ja smatram da je predstava našla adekvatnu formu za svoj sadržaj. Ova predstava se bavi odnosom između fikcije i vankazališne stvarnosti i destabilizira granicu koja postoji između njih. Za većinu ljudi izjava glumca Branislava Trifunovića da je tu predstavu radio Oliver Frlić, *Hrvat iz Zagreba*, uspostavlja se kao neupitna istina, iako ja nisam iz Zagreba, niti sam Hrvat. U nastavku tog monologa, kada glumac govori da me Demokratska stranka platila šezdeset tisuća eura, većina ljudi ne problematizira status tog iskaza u okviru u kojem je izrečen. A mislim da se upravo tu postavlja esencijalno pitanje: gdje kazalište počinje i završava? Sve što se događa u kazališnom okviru potpada pod režim dvostruke semioze, sve što je na sceni je fikcija, a s investiranjem dijelova moje biografije ili biografije izvođača, ta se granica između fikcije i vankazališne stvarnosti pomiče i destabilizira. Mislim da tu leži korijen nesporazuma između mojih predstava i dijela kritike – "to smo već vidjeli", ok, ali vidjeli ste u sredini gdje je taj pomak već institucionaliziran, ali u sredini gdje je dominantna jedna posve druga kazališna tradicija itekako je važno raditi na toj destabilizaciji.

Imam dojam da ti je dosta bitan kritičarski feedback...

Ako nema kvalitetne kritike nema ni kvalitetnih predstava, jer bi kritičar trebao artikulirati stav društvene zajednice o tome što se gleda, on postaje njezin reprezentant. Iz tog razloga je logično da mi je bitno što se i kako piše o predstavama koje radim.

U tvom redateljskom opusu, ugrubo gledajući, mogu se nazrijeti dva osnovna dramaturška i estetska modela. Jedan je model iniciran *Turbofolkom*, bez čvrstog dramskog uporišta, s dokumentarnim i pseudo-dokumentarnim materijalima, po kojem si možda i najpoznatiji. S druge strane, slična problemska polja otvaraš i u kreativnoj rekonstrukciji klasično ustrojnih dramskih tekstova. Postoji li za tebe ikakva razlika između te dvije paradigme, i smije li se uopće postavljati ta distinkcija?

Počinem raditi razliku. Postoje predstave u mom opusu koje ne izazivaju ovu vrstu socijalnog trenja vidljivog oko predstava *Zoran Đinđić* ili *Pismo iz 1920*, i jasno mi je da taj drugi korpus nema ambiciju prelići se preko rampe u širi društveni kontekst kao što imaju dvije navedene predstave. Tu onda propitujem sam kazališni jezik, što je također nešto što mi je jako bitno, a što ne zanemarujem ni u ovom, političnijem dijelu opusa.

Zadržimo se još malo na ovom dijelu opusa koji radi na proizvodnji socijalnog trenja. Kako biraš teme kojima ćeš se baviti? Kako motiviraš glumce na suradnju?

Glumci su za mene preslika šire društvene zajednice i sistema vrijednosti koje postoje u toj zajednici. Uvijek se pokušavam baviti temama koje nisu dobile adekvatnu obradu unutar postojećeg sistema institucija, bilo da je riječ o neprocesuiranju ubojstva Aleksandre Zec, što je tema buduće predstave u Dramskom kazalištu Gavella, ili o atentatu na Zorana Đinđića. Važno mi je i već spomenuto autoamnestiranje društva od kolektivne odgovornosti. Nekad unaprijed znam što će biti tema, ali to nije obavezujuće. Ako me rad na predstavi povede u nekom no-



vom smjeru, ako uvidim postojanje nečega što će jače antagonizirati odnos između izvođača na sceni i publike u gledalištu, onda idem u tom smjeru. Cijelo *Pismo iz 1920* u Zenici, na primjer, bilo je inspirirano Andrićevom novelom, ali je pokušalo sagledati i trenutno stanje u bosanskom društvu. Ono što je izazvalo najviše medijskih polemika je moje bavljenje monodramom Emira Hadžihafizbegovića, koji je kao javna ličnost za mene metafora za opću tendenciju prepravljanja biografija iz recentne prošlosti. Ista je situacija sa slučajem Aleksandre Zec. Mi kao društvo procesuiramo one koji su počinili zločin, ali ne procesuiramo novinare i pisce, i dandas prisutne osobe iz javnog života, koji su indirektno odgovorni za stradanje nekih ljudi.

Veliki broj tvojih predstava izaziva burne reakcije pojedinaca koji se izravno ili neizravno osjećaju pogođeni ili ugroženi nekim segmentom tvog rada. Koliko unaprijed računáš na tu negativnu energiju, koja na neki način oplemenjuje predstavu dodatnim kontrolerama?

Moram se opet vratiti na *Dindića*. Dio glumaca koji su izlazili iz predstave za vrijeme proba govorili su da nas napuštaju jer su apolitični, da se ne žele baviti tim temama jer će time narušiti svoj umjetnički integritet, i tome slično. Meni stvarno nije jasno kakvu netko u ovim vremenima može biti apolitičan, i takve ljude moram uputiti na same početke i temelje zapadnoeuropskog kazališta. Aristofan je prozivao ljude koji su sjedili u prvim redovima, a Eshil je neposredno nakon bitke kod Salamine u *Perzijancima* govorio o stvarima u kojima je njegova publika izravno sudjelovala, tako da je cijela ta ideja teatra koji treba tražiti neku vremensku ili bilo kakvu drugu distancu meni jako strana. Mislim da se teatar kao efemerna umjetnost događa u konkretnom trenutku za konkretne ljude, pa sukladno tome ne vidim zašto bismo o konkretnim stvarima, ljudima i problemima govorili na posredan način. Kad se pojavljuju reakcije kao što je ona Emira Hadžihafizbegovića, koji se osjetio prozvan svojim korištenjem njegovog ratnohuškačkog govora iz devedesetih, tu se radi o temeljnom nerazumijevanju samog kazališnog okvira. Sve

što se izgovori na sceni automatski se pretvara u fikciju, kako god se zvala ta lica i koga god se prozivalo. Ta vrsta napada na moje predstave samo pokazuje nisku razinu kazališne pismenosti u sredinama u kojima radim.

Političko kazalište kakvo ti radiš uvijek nedvosmisleno imenuje "neprijatelj", pokušava na izravan način locirati problem. Vidiš li ikakav napredak, neku novu kvalitetu koja se pojavila u sredinama u kojima si radio? Može li kazalište uopće zbiljski utjecati na društvo u kojem nastaje?

Mislim da ne može u velikoj mjeri. Kazalište je preslabo kao medij, ono ne može na izravan način mijenjati društvo, to bi bilo stvarno naivno očekivati. Ali moguće je napraviti male pomake, primjećujem kako se pojavljuje nekoliko mladih ljudi u kazalištu u regiji, koji se zanimaju za slične stvari za koje se i sam zanimam, koji propituju slične stvari u svojim sredinama. Mogu govoriti o Selmi Spahić, Anici Tomić, Jeleni Kovačić, Martinu Kočovskom, koji uz Boruta Šeparovića, Ivicu Buljana i nekolicinu drugih, pokušavaju djelovati na društveno angažiran način, pritom ostvarujući neku vrst društvenog osvještavanja. Glavna odlika splitskih *Bakhi jest* u tome što je ta predstava pokazala da je moguće nešto takvo napraviti u institucionalnom teatru. Svoje predstave doživljam važnim pionirskim pothvatima baš zbog toga – eto, moguće je biti izravan i političan i u velikim institucijama, a volio bih da nakon njih netko novi trideset puta jače i izravnije udari po onome što treba kritizirati. Neke moje predstave uspjele su proizvesti relevantnu društvenu polemiku, i to mi se čini bitnim – treba stvoriti uvjete za sekundarnu izvedbu, u kojoj se predstava seli u medijski prostor. Gledano iz vizure dramskog kazališta, to je nešto u najmanju ruku bogohulno, jer bi se po klasičnoj paradigmi teatar trebao ostvarivati u svom primarnom mediju, ali ja tako ne mislim, i po tome se razlikujem od velikog broja kazališnih ljudi s ovih prostora.

Spomenuo si velike institucije. Kakav je tvoj stav o radu najvećih domaćih kazališnih kuća? Treba li nam radikalna izmjena zakona o kazalištu i konkretna rekonstrukcija starinskog koncepta dotiranih ansambel teatar?

Taj model HNK-ova nastao je u određenom povijesno-poli-

Ja mislim da kazalište ne čine samo glumci, glumci su jednaki s tehnikom, dramaturzima i ostalim personalom koji radi na stvaranju predstave.

tičkom trenutku i tada je imao smisla. Mislim da u današnjem kontekstu vapi za temeljitim promjenama jer trenutno svojim djelovanjem takvi teatri perpetuiraju jedno veliko ništa. Današnji hrvatski teatri ne postaju mjesta preuzimanja bilo kakvog oblika društvene odgovornosti, već potvrđuju postojeće stanje stvari. Ja pokušavam unutar tog sustava nešto kratkoročno mijenjati, ali tu su već u velikoj mjeri zadana pravila igre.

Već sam nekoliko puta pročitao tvoje ime kao primjer idealnog kandidata za rukovodeće mjesto nekog od istaknutih teataru u regiji...

Već su mi nudene neke takve pozicije, ali to bih prihvatio samo onda kad bih bio siguran da mogu zbilja napraviti nešto u tom kontekstu.

Govorili smo uglavnom o predstavama koje se bave brisanim prostorom šire društvene stvarnosti. U predstavi *Mrzim istinu* taj fokus sužavaš na najintimniji mogući okvir, baveći se odnosima unutar vlastite obitelji...

Tu predstavu radio sam na isti način kao i ove prije spominjane. U predstavi *Mrzim istinu* sam pokušao razbiti nametnutu ideju o onome što bi obitelj kao osnovna društvena ćelija trebala biti. Obitelj je prostor primarne traumatizacije, to je središnja tema te predstave. U *Mrzim istinu* se s makroplana prebacujem na uski mikroplan, ali mislim da zadržavam kontinuitet započet ranijim režijama, jer je kao i u ranijim radovima naglasak stavljen na problematizaciju odnosa fikcije i stvarnosti. Većina gledatelja te predstave smatra da to stvarno jesu epizode iz mog obiteljskog života jer se likovi zovu kao članovi moje obitelji, jedan lik se zove kao i ja, a na metateatarskoj razini glumci ga adresiraju kao redatelja te predstave. Predstavu *Mrzim istinu* vidim kao legitimni nastavak svog rada, a najzanimljiviji kreativni nesporazum dogodio se s mojim vlasti-

Kazalište je preslabo kao medij, ono ne može na izravan način mijenjati društvo, to bi bilo stvarno naivno očekivati.



tim roditeljima, jer ni oni nisu bili u stanju uspostaviti distinkciju između onoga što je stvarno bila naša obiteljska povijest, i kazališne radnje. U trenutku kad su te obiteljske epizode bile na scenu prebačene *jedan kroz jedan*, koliko sam ih mogao rekonstruirati u nepouzdanosti vlastitog sjećanja, oni su imali problem s tim – nisu tome mogli dati status fikcije. Na jako sličan način glumci u Ateљеu 212 prozivanje vlastitih imena shvaćaju kao osobni atak na njih privatno.

Jedan od prvih medijski popraćenih skandala vezanih uz tvoje ime odigrao se još na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, gdje si ti, zajedno s još dvojicom tadašnjih kolega studenata, Kurspahićem i Božićem, na izravan način upozorio na neke apsurdne i dubinske probleme hrvatske kazališne pedagogije. Kako danas gledaš na svoje školovanje?

Mislim da je situacija na Akademiji ista kao i u vrijeme kad sam ja studirao. Prije svega mislim da najveći problem

leži u nekompetentnim nastavnicima na odsjeku kazališne režije, prvenstveno mislim na Ozrena Prohića i Branka Brezovca, koji ne samo da nisu u stanju vlastite studente podučiti zanatu, nego ne uspijevaju proizvesti bilo kakav kritički stav o društvu u kojem živimo. Na to se nadovezuje i ono što sam ja kao student evidentirao i predočio tadašnjem dekanu Vjeranu Zuppi, koji po tom pitanju ništa nije poduzeo, a tiče se neizvršavanja minimuma zakonom propisanih obaveza spomenutih profesora, što u razvijenim društvima za sobom povlači izvanredni otkaz, a u našem slučaju nije se dogodilo ništa. Nakon te pobune na odsjeku režije krenule su metode zastrašivanja, a glavna pedagoška mjera postala je rušenje studenata iz glavnog umjetničkog predmeta režije. Nisam pretjerano optimističan po tom pitanju, nakon te naše bune cijeli profesorski kadar se vrlo brzo konsolidirao i nisu se desili nikakvi kvalitativni pomaci, tako da bih ja toпло preporučio svim mladim ljudima koji se žele baviti ovim poslom da u širokom luku zaobiđu tu instituciju.

Formalno školovanje očigledno ti nije donijelo puno dobrog. Gdje onda leže temelji tvog kazališnog stasanja i odrastanja?

Sredinom devedesetih dogodio se *boom* kazališnih grupa koje su se najviše okretale performansu, jer je to bio najlogičniji izbor u uvjetima u kojima smo počinjali, teško je bilo doći do bilo kakvog prostora ili institucionalnog okvira. Akademija je bila još zatvorenija nego danas, a ne treba zaboraviti ni činjenicu da je riječ o prvenstveno glumačkoj akademiji, s ostalim odsjecima koji manje više servisiraju tu najvažniju grupaciju. Na nezavisnoj sceni za razliku od akademije bilo je jako živo, pojavljivali su se ljudi koji nisu bili opterećeni klasičnim kazališnim naslijeđem, koji su djelovali izvan prevladavajuće matrice kazališne pedagogije, i u toj atmosferi ja sam osnovao svoju prvu skupinu *Le Cheval*. Htjeli smo govoriti o društvu u kojem živimo, o naslijeđu rata, o institucionaliziranom šovinizmu koji nas je u to vrijeme okruživao. Tek nakon što se *Le Cheval* raspao, ja sam počeo razmišljati o svojoj budućnosti i nastavku karijere u kazalištu, i postalo mi je jasno da nažalost samo ta institucija Akademije daje neku vrstu legitimacije za bavljenje ovim poslom. Postoje primjeri koji pokazuju da to školovanje i nije prijeko potrebno, jer su redatelji koje jako cijenim, poput Boruta Šeparovića i Ivce Buljana, imali sreću da ne moraju prolaziti kroz taj pedagoški proces, i mislim da se u njihovom radu i vidi nekontaminiranost tim načinom razmišljanja o kazalištu.

Cijelo vrijeme, uz velike produkcije širom regije, radiš i predstave za djecu. Koliko se tvoj diskurs političkog teatra mora prilagodavati dječjoj publici? Ima li u tom dijelu tvog rada neke prilagodbe drugačijoj vrsti odgovornosti?

Glavni problem dječjeg teatra jest u tome što se djeca patroniziraju. Mi djeci namećemo idealiziranu sliku svijeta, a na taj način ih ne učimo kritičkom razmišljanju. Mislim da bi se u teatru za djecu trebale dogoditi radikalne promjene, jer taj repertoar preslikava generalno stanje u društvu u kojem mi, odrasli, punoljetni, na najgori mogući način preuzimamo odgovornost za njih, mi odlučujemo umjesto njih što je ispravno i dobro. Živimo u izrazito homofobnom društvu u kojem bi, za početak, djeci trebalo raditi predstave o homoseksualnoj ljubavi i o domovin-

skom ratu mimo nametnute paradigme iz školskih udžbenika. Cijeli sustav znanja koji se prenosi obrazovanjem, u kazalištu bi trebalo problematizirati, a mi često samo potvrđujemo problematične sadržaje i dvojbene načine prijenosa znanja. Na taj način odgajamo nekompetentne gledatelje, ali i nekompetentne buduće građane.

Recimo na kraju i nekoliko riječi o tvojim trenutnim preokupacijama i temama koje želiš pretvoriti u teatar...

Meni je trenutno jako zanimljiva moja hiperprodukcija, s kojom želim sebe iscrpiti do krajnjih granica. Cijela ta ideja umjetnika koji sjedi kući godinu dana i smišlja svoj sljedeći projekt je nešto što želim problematizirati svojim sadašnjim djelovanjem. Trenutno razmišljam o tri odvojena projekta i kumulativan učinak svega toga je neka vrsta testiranja vlastitih mogućnosti, u svemu tome čekam onaj trenutak kad ću se raspasti na ovaj ili onaj način. Mislim da je jako važno u Dramskom ka-

Ako nema kvalitetne kritike
nema ni kvalitetnih predstava,

zalištu Gavella postaviti predstavu o Aleksandri Zec, jer to građansko kazalište inače ne ulazi u takvu vrstu rizika, a potrebno je da uđe, jer će to prići o tom zločinu dati jednu vrst legitimiteta, kakva god predstava u konačnici bila. Radim i Nušićevu *Gospodu ministarku* u Satiričkom kazalištu Kerempuh, i to je također važan projekt, jer će biti jako zanimljivo vidjeti jednog od najvećih komediografa s ovih prostora nakon toliko godina na zagrebačkoj sceni. Dodatna prednost cijele priče jest što će se izvoditi na jeziku kojim je napisana, što će sigurno dežurne nacionalne dušobrižnike propeti na zadnje noge, što je uvijek dobro i potrebno. Na Dubrovačkim ljetnim igrama radim Buchnerovu *Dantonovu smrt*, jer me jako zanima pitanje revolucije – danas se čini da ju je u ovom sustavu vrijednosti nemoguće zamisliti. Neoliberalni kapitalizam uspijeva amortizirati svaku pobunu. Još uvijek proletarijacija nije došla do onog stupnja o kojem govori predzadnja rečenica *Komunističkog manifesta*: "Proleter i nemaju što izgubiti osim okova, a mogu osvojiti svijet." Ljudi očito još nisu dovoljno gladni ni socijalno degradirani da bi se revolucija pojavila kao realna mogućnost. Baš zato želim postaviti *Dantonovu smrt*, pitajući sebe i druge da li je danas revolucija uopće moguća, ili smo došli u vrijeme kad više nemamo pravo čak ni misliti o njoj.