

Darko Gašparović

Knjiga znalca i umnika



Darko Lukić,
*Kazalište, kultura,
tranzicija.*
Hrvatski centar ITI,
Zagreb, 2011.

Darko Lukić stvaralačka je osoba mnogostruka dara i nagnuća. Dramatičar, teatrolog, romanopisac, kazališni teoretičar i doktor humanističkih znanosti, sveučilišni profesor, istodobno duboko uronjen u kazališnu praksu kao dramaturg i teatarski ravnatelj, Lukić je već desetljećima svenazočna figura u prostoru hrvatskoga i europskog kulturnoga, prvenstveno kazališnoga kruga. U nizu teorijskih knjiga koje je dosad objavio posljednja se nedavno pojavila u biblioteci *Mansioni* Hrvatskoga centra ITI pod naslovom *Kazalište, kultura, tranzicija*. U njoj su okupljeni tekstovi koji se fokusiraju oko tri autorove tematske preokupacije. Prva obuhvaća razmatranja o kulturi, poglavito kazalištu u tranziciji, s osobitim obzirom na probleme produkcije, kulturnih politika i strategija te menadžmenta i marketinga u kulturi. Druga cjelina tematizira hrvatsku dramu ratne traume kao specifičnog podžanra te uspostavlja paralelu s načinom tretiranja iste teme u britanskom i irskom primjeru, gdje se, paradoksn, očituje izostanak drame ratne traume. Treći dio, napokon, problematizira strogo selektirane tekstove iz kazališne prakse samoga autora, a što je logično poentirano zapisom o trideset godina rada To-

maža Pandura. Logično, kažemo, jer su kritičko i teorijsko promišljanje Pandurova teatra, kao i dugogodišnja dramaturška suradnja s tim kulturnim redateljem, bitno obilježili Lukićevu dramaturšku poetiku tijekom posljednjih triju desetljeća.

Promišljanje kulture u tranziciji Lukić započinje mapiranjem hrvatske kulturne politike te na zamišljenom hrvatskom kulturnom zemljovidu pronalazi tek rijetke oaze izvrsnosti u pustinji opće osrednjosti. Po njemu uzroci su takva stanja dvojaki. Prvo, žalosna slika koju pruža demografska slika Hrvatske, u kojoj je 40% pučanstva sa završenom osnovnom školom ili čak bez nje, a samo 10,82% ima visoko obrazovanje uključujući magisterije i doktorate. Drugo je nepostojanje bilo kakve suvisle kulturne strategije na razini države. Pokazuje da zalažanje za kategoriju izvrsnosti, bez koje nema ulaska u društvo razvijenoga suvremenog svijeta, postoji samo na deklarativnoj razini podržavanja apstraktne izvrsnosti. Dalje razmatra način upravljanja kulturom u nas te dolazi do poraznog zaključka da se ne samo kulturna infrastruktura u tranzicijskim društvima nalazi u trajnom neredu, nego ni država nije u stanju jasno formulirati i proklamirati određenu kulturnu poli-

tiku kao preduvjet stvaranja strategije održiva kulturnog razvoja društva. Pak, uočava da u nekim gradovima, dakle na razini lokalne samouprave, postoje ambicije, pa i uspjesi, da se izrade strateški dokumenti temeljeni na oblikovanju lokalnih posebnosti (Rijeka, Varaždin, Bjelovar i Pula). Ako i jest opravdano istaći Zagreb i Split kao dva najveća hrvatska grada, nije baš shvatljivo da su izostavljeni Dubrovnik i otoci (osobito Rab i Krk) koji, doduše uglavnom u ljetnim mjesecima, imaju dobro osmišljen i ostvarivan kulturni život. Kad se pak spomene višegodišnja praksa projekta *Europskih prijestolnica kulture*, i opet moramo nažalost uvidjeti da ne samo da u njem dosad nije bilo nijednoga hrvatskog grada, nego ih nema ni u spomenu sljedećih nekoliko godina. I to stanje se ne može promijeniti, rezolutan je Lukić, sve dok se kao temeljno načelo u svim djelatnim i stvaralačkim područjima društva – pa onda, dakako i u kulturi – ne uvede evaluacija konkretne izvrsnosti.

U svemu Lukić suvereno izvodi usporedbe sa svjetskim kretanjima, potpomognut probranom recentnom literaturom. U zaključku pledira da se u raspravu o bitnoj odluci želimo li biti društvo izvrsnosti ili osrednjosti, uključiti šira kulturna javnost. Ali, odmah dodaje – ne i preširoka. Jer: *u ozbiljnim raspravama o izvrsnosti, jednostavno, teško mogu kreativno sudjelovati pojedinci i skupine koji izvrsnost ne (pre)poznaju.*

Postavlja se, dalje, problem: trošiti ili koristiti proračunski novac? Posve pojednostavljeno: u nas se on, s rijet-

kim iznimkama, troši. Upozorivši prethodno na dvostruku štetnost često zastupanih teza o nekakvoj lokalnoj, tj. domaćoj, posebnosti u zaostajanju za razvijenim svijetom, odnosno o nekakvoj "našoj" superiornosti u svemu i svačemu (pri čemu je uvijek poučno iznova pročitati La Fontaineovu basnu o žabi i kravi), Lukić navodi i primjere kakav je npr. irski. Naime, u Irskoj još 1995. godine 82% kazališta od njih 72 nije imalo nikakav strateški, pa čak ni marketinški plan. Ali, zato samo 10 godina kasnije u Republici Irskoj ne postoji više nijedna kulturna ustanova bez razrađenog strateškog plana i precizno razrađenih ciljeva djelovanja usklađenih s regionalnom i državnom politikom. Potom se autor referira na publikaciju *Hrvatska u 21. stoljeću – strategija kulturnog razvitka – dokument* iz 2003., kao i na *Izvještaj o kulturnoj politici RH* iz 1998. godine, gdje je, po Lukićevu mišljenju, "iznimno kvalitetno skenirano postojeće (zatečeno) stanje u kulturi". Spomenuti nacrt strategije nije zaživio u praksi, jer je kreiran pod koalicijskom vladom te ga je nova HDZ-ova vlast stavila *ad acta*, a da novu strategiju nije načinila sve do danas. U takvoj situaciji sustav subvencioniranja nužno se svodi na uredno financiranje kvantificiranih proračuna već postojećih korisnika, osobito kulturnih ustanova u vlasništvu države (bilo na središnjoj, bilo na regionalnoj razini) bez obzira na kvalitetu. To se, onda, perpetuiira po inerciji, što zapravo blokira nove inicijative i koči dinamičan tijek kulture. Potrebno bi bilo i to tek za početak

promjene, ozbiljno razmotriti i preispitati potrebne resurse, među kojima autor uz već poznate – vrijeme, novac, infrastruktura – dodaje, i to kao najvažnije, humane resurse. Tu dolazimo, napokon, do čovjeka koji se zagubio u birokratskome administriranju, a jedini je potencijalni pokretač promjena prema izlasku u kulturno društvo razvijenih zemalja. Lukić tu misao poentira u znakovitu naslovu poglavlja *Tržište – to su ljudi*. On temeljito preispituje pojam koji se čestim uporabom izlazio i postao od čvrstoga tehničkog termina središnjom mantrinom posttranzicijskoga društva. Posvuda je model tranzicije, realiziran na način traumatičnoga obrata, proizveo razne oblike frustracije pa je pojam tržišta od nemala broja kulturnjaka označen kao nešto strano i neprijateljsko prema kulturi. Na to Lukić nudi razlozan odgovor:

No, baš kao i za svaki drugi proizvod, i u kulturnom i kazališnom marketingu tržište su ljudi. A kultura se ne bi trebala plašiti od ljudi, jer osim njih ničega drugog u njoj zapravo niti nema.

U tranziciji se definitivno srušio mit o romantičarskom umjetniku kao bunтовniku, siromahu i looseru i on postaje rojcem (pa i rōbom) na tržištu. Komentirajući ideju o "urođenoj potrebi" čovjeka za kazalištem, koju promiču i neki teatrolozi, Lukić otvoreno iznosi tvrdnju koja će mnogim umjetnicima biti neugodna i zazorna, no zato nije manje istinita: da valja uzeti u obzir da najveći dio čovječanstva nikad u životu ne vidi niti jednu predstavu, a da unatoč tome posve ugodno živi. A to dokazuje da najveće

dio čovječanstva umjetnički rad uopće ne zanima niti im je potreban. Premda su menadžment i marketing fenomeni modernoga doba, ipak se u kazalištu tim poslom uvijek netko bavio na ovaj ili onaj način. U suvremenom marketingu važno je najprije odrediti i potom ciljano se usmjeriti na one potencijalne konzumente koji tek povremeno ili nikako ne idu u kazalište, jer tu se nalazi relativno veliko potencijalno tržište. Ali problem je da u nas (kao ni u drugim tranzicijskim zemljama) nitko ne zna što je zapravo to "tržište", jer nema nužnih socioloških istraživanja, kao ni osmišljene strategije u kulturi. Kako, međutim, nužno komercijalne zahtjeve tržišta pomiriti s dignitetom umjetničke struke, ili, ako se ne mogu pomiriti, je li moguće bar u malom opsegu sačuvati je? Lukić tu poseže za pojmom koji smatra bitnim za kulturni marketing – ravnoteža – pa kaže: *Spretno i sretno uravnoteženje nemilosrdnih (i najčešće neumjetničkih) zahtjeva tržišta i očuvanja digniteta umjetničkog djela osnovni je zahtjev dobrog i dugoročno usmjerenog kulturnog marketinga.*

Teško je reći hoće li se to u skorju budućnosti još jednom pokazati utopijom ili će se ipak i u sutrašnjemu svijetu bar donekle uspjeti održati specifičnost i autonomnost umjetnosti. Završna razmatranja prvoga dijela usmjerena su na pitanja načina trošenja proračunskih sredstava u Hrvatskoj u odnosu prema Europi te kazališnoga producenta. Ukratko, autor upozorava da se ideološki obrazac u kulturi iz socijalizma u tranzicijskim zemljama promijenio formalno, ali u

mnogome ne i bitno. Ono što se priča već dva desetljeća, da bi naime valjalo kvalitativno vrjednovati projekte pa ih shodno tome selektivno financirati, uglavnom se ne provodi, nego se i dalje po inerciji nastavlja "rasipanje uvijek ograničenih proračunskih sredstava na besmisleno mnoštvo korisnika, što je onemogućilo ozbiljnije i značajnije financiranje bilo kojeg od njih pojedinačno". Zato se ništa bitno nije ni promijenilo. Stalno iznašanu tvrdnju samih kazalištaraca o konstantnom manjku novca koji dobivaju iz proračuna grada ili države, Lukić relativizira tezom da to s obzirom na situaciju ratom i pljačkom opustošene Hrvatske taj iznos nipošto nije beznačajan. Problem je, dalje, u tome da hrvatska javnost danas točno zna **na što se i koliko** troši proračunski novac, ali još uvijek ne zna **zašto**. Nedostatak ozbiljnih i sustavnih istraživanja kazališnoga tržišta u nas u začetku sprječava utemeljenje, a kamoli provođenje, kakve utemeljene i ozbiljne strategije. Kad se pogledaju podatci i statistike iz raznih europskih zemalja koje Lukić akribijski niže, postaje bjelodano koliko smo u tome još jako daleko od žuđene nam Europe. Što nam je onda činiti? Primarno, potaknuti i uložiti sredstva u sustavna istraživanja tržišta, a to znači prvenstveno one potencijalne publike o kojoj je ranije bilo riječi. A to, opet se vraćamo

ključnoj Lukićevoj tezi, znači ulaganje u čovjeka. Bez toga nam pomaka nema, osuđeni smo na *status quo*, a to u današnjemu svijetu znači nazadovanje.

U postavljenoj dilemi kazališni producent – organizator umjetnosti ili umjetnik organizacije, Lukić tu važnu funkciju u suvremenome kazalištu, koja je relativno nedavno dobila pravo građanstva, vidi u najvišem stupnju **kreativnog producenta** koji je ujedno i menadžer i autor umjetničkoga koncepta kazališne ustanove, dakle, starom terminologijom rečeno, i glavni dramaturg, i kućni redatelj i dizajner ukupnoga *imagea* kazališta. U nas je još uvijek producent većinom na razini organizatora, međutim neumitnim ulaskom u europski krug morat će i tu evoluirati do kreativnoga stupnja gdje svakako pripada i umjetničkome području. Pozvavši se na naslov jedne od prvih knjiga koja znanstveno i teorijski tretira problem producenta, *Od maestra do menadžmenta*, Lukić dodaje i – obratno.

Drugi odjeljak naslovljen je *Kazalište drama / trauma* i najprije se bavi hrvatskom dramom ratne traume. Autor se poziva na američku znanstvenicu Kali Tal koja je razne oblike književnosti traume, vezane uz holokaust i Vijetnamski rat, podvela pod pojam *podžanr / subgenre* te ustanovljuje da se isto može primijeniti i na slučaju prilično obimne skupine hrvatskih dramskih tekstova vezanih tematski uz traumu Domovinskog rata. Lukić, međutim, zapaža da je hrvatska drama specifična, jer se nalazi izvan tokova sinkrone europske

drame. Štoviše, Jasen Boko i Dubravka Vrgoč smatraju da brojni hrvatski dramski autori tog podžanra uopće nisu ni u kakvoj svezi s onodobnim europskim dramskim trendovima. Zašto je tomu tako? Jedan od razloga zasigurno je izdvojena osobitost hrvatskoga obrambenog rata u odnosu na druge oružane sukobe u Europi poslije Drugoga svjetskog rata. Takva osobitost morala je uzrokovati i osobito dramaturgiju. Zajedničko im je osjećaj tjeskobe te prekid s tradicijom i time, otvaranje "praznog mjesta" koje oni sami ne žele popuniti. Riječ je o radikalnome otklonu od mitologija, dakako i ideologija, koji ne otvara rane da bi ih iscijelio, već ukazao na njihovo trajanje u vremenu. Utoliko ta drama nije terapijska. Kontrapunkt je u izostanku drame ratne traume u britanskom i irskom primjeru. U knjizi *Drama ratne traume* (2009.) Lukić je iscrpno istražio i minuciozno proanalizirao tematiku toga podžanra, usporedivši američki primjer (Vijetnamski rat) i hrvatski primjer (Domovinski rat). Upitna je, međutim, teza da britansko-irski sukob traje neusporedivo duže od hrvatsko-srpskog sukoba. Da, ako se uzme samo najnovija agresija velikosrpsstva na Hrvatsku 1991.–1995., ali ako se sagleda cijelo 20. stoljeće moralo bi se uvidjeti da taj naš sukob traje, baš kao i britansko-irski, cijelo stoljeće. U tom smislu je paralelizam gotovo potpun. Druga je stvar zašto je to u potonjemu slučaju proizvelo začudan izostanak drame ratne traume. Naime, irski se tekstovi od O'Caseya do Anne Devlin bave remitologijom irske povijesti, a britanski,

na začudan način, irski problem jednostavno prešućuju. I nije jedina podudarnost s hrvatsko-srpskim kontekstom konstanta u britanskih autora teza o izjednačavanju krivnje "svih strana u sukobu", nego i opća političko-kulturološka teza o kulturnome civilizatoru i divljem biću koje se civilizira. Nevjerojatno je da se britanska publika, tj. britansko društvo, ni dan danas nije spremno suočiti s riječju *Irac* na sceni. I dok se britanska dramaturgija posljednjega desetljeća 20. i prvoga desetljeća 21. stoljeća žestoko angažirala na problemima svijeta, pisala je uglavnom o svemu osim o *imperijalizmu vlastite države i eventualnim nepravdama počinjenim u ime vlastitoga naroda. Sapientni sat!*

Napokon, radi se u sukobu koji se ne usudi izgovoriti svoje ime, a to je parafraza svojedobne šifre Oscara Wildea: *Ljubav koja se ne usuduje izgovoriti svoje ime.*

U *Zapisima / komentarima* Darko Lukić evocira tri bitne postaje u svojoj teatarskoj praksi. Prva je vezanost uz Međunarodni festival malih scena u Rijeci, gdje je godinama bio vodite-ljem razgovora za okruglim stolom, a dvije godine selektorom. Drugi zapis evocira prve kazališne dane u Londonu godine 2008. Treći bilježi dojmове o izvedbi Goetheova *Fausta* u produkciji Narodnog kazališta Radu Stanca u Sibiu, kad je taj grad 2007. bio kulturnom prijestolnicom Europe. Najvažniji je, napokon, zaključni zapis o trideset godina rada Tomaža Pandura. Zašto najvažniji? Jer, dok prethodna tri zapisa izvire iz Lukićeva mnogostruka i dugogodišnja

obilaska kazališnoga svijeta, veza s Pandurom duboko je unutarnja trajna koheziorna sila što povezuje dvojicu ponajboljih kazališnih umjetnika proizašlih s područja jugoistočne Europe posljednjih triju desetljeća. Koliko je Pandurova teatarska praksa bitno utjecala na Lukićevo izgrađivanje vlastitih stajališta spram moderne kazališne teorije i prakse, toliko su i njegove dramaturgije i dramaturgije Pandurovih kazališnih čina sudjelovale u konstituiranju *Pandurtheatra*. Ta interakcija osjeća se u cijelome tekstu koji nije drugo nego elementarni sažetak jedne kongenijalne suradnje. Zato Darko Lukić danas jest najpoznatiji i najautoritativniji tumač kazališne estetike koja ustajno dominira kazalištem, proširivši se od eksjugoslavenskoga do europskoga prostora.

I zaključno. Knjiga Darka Lukića u spoju tri raznorodna, a opet bitno povezana aspekta kazališne teorije i prakse, djelo je znalca i umnika koja potvrđuje autorovo mjesto u samome vrhu hrvatske i europske teatrologije.