

Georgij Paro

Živimo u vremenu brzog zaborava

Razgovarao Hrvoje Ivanković

Na nedavnoj dodjeli Nagrade hrvatskog glumišta, na kojoj vam je uručena Nagrada za svekoliko umjetničko djelovanje, održali ste govor u kojem ste, između ostalog, rekli da ste se prije dvadesetak godina uspjeli osloboditi taštine. Znači li to da se u vašem životu dogodilo tada neki veliki preokret ili je jednostavno bila riječ o logičnoj posljedici životnog i umjetničkog sazrijevanja?

Mislim da sam se lišio taštine u trenutku kada sam stekao sigurnost u sebe i to što radim. Tada sam, naime, shvatio da je taština opterećenje koje mi ne treba. Toga se ne možete riješiti preko noći; to je, valjda, kao kad pokušavate prestati pušiti, pa sam i ja tu taštinu polako uništavao dok napokon nisam ustanovio da sam je se doista oslobodio. No moram naglasiti da to ne znači da se

čovjek ohladio ili izolirao od sredine u kojoj živi, i da ga se ništa ne tiče. Osjetljivost ostaje; osjetljivost je prirodna, ali taština je nešto drugo.

Kakve su vas kritike najviše pogađale i kada ste u životu bili na njih najosjetljiviji?

Najosjetljiviji sam bio u početku. Prvu ozbiljnu kritiku koju sam uopće dobio napisao je Zvonimir Berković, prilikom zagrebačkog gostovanja moje diplomatske predstave, koju sam radio u Karlovcu – bila je to postava Osborneove drame *Osvrni se gnjevno*, i ta je kritika, unatoč nekim primjedbama, bila dobra. Slijedilo je još nekoliko predstava koje su bile dobro prihvaćene, ali su potom zaredale i neke lošije kritike i to me je silno pogodilo, vjerojatno zbog te nesretne taštine, ali možda i zbog straha da ću ostati bez režije, da mi nitko više neće ponuditi posao. Sjećam se kako sam čekao da navečer izađu novine, pa sam sa strahom otvarao kulturne rubrike, međutim s vremenom sam očvrstnuo, stekao sigurnost i samokritičnost, što su nužni preduvjeti za oslobađanje od taštine. No kad smo već na ovoj temi, važno je reći da svaka kritika ne pogađa isto. Kritika je, naime,



Georgij Paro

mišljenje jedne osobe, pa i značaj te kritike ovisi o njenim referencama i razini njene kritičke prosudbe. Mogu spomenuti primjer slovenskog kritičara Andreja Inkreta. Ja sam u osamdesetim režirao desetak predstava u ljubljanskom SNG-u, i dobio sam od njega različite ocjene; neke dobre, neke manje dobre, međutim Inkret je nešto značio, bio je autoritet i čekalo se što će napisati. Mojim je predstavama znao naći zamjerke, no ja njemu to nikad nisam zamjerao, jer je bila riječ o sudu mjerodavnog čovjeka, ozbiljnog esejiste, profesora na Akademiji; čovjeka koji je imao što reći i koji je spadao u red onih kritičara od kojih ste imali što naučiti. Odnosi se to i na neke naše kritičare iz sedamdesetih i osamdesetih, recimo na Foretića, Brečića, Kudrjavceva, s kojima se i nisam baš dobro slagao, ali je ono što su pisali bilo relevantno ili, kako bi Gavella rekao, smjerodavno. Tu svakako moram uvrstiti i Mariju Grgičević: ona je, dakako, uvijek imala svoj kritički stav, ali ste iz njenih kritika prije svega mogli znati kako je predstava o kojoj piše izgledala, što s današnjim kritikama i nije uvijek slučaj.

Sapunice imaju pogubni utjecaj i na već formirane, zrele glumce, a među njima ima i velikana hrvatskog glumišta, no kod mladih ljudi, onih koji su tek na početku, to iskustvo može biti fatalno.

U vašem govoru na dodjeli Nagrade hrvatskog glumišta spomenuli ste i poštast sapunice koje vrlo rano, još u studentskim danima, inficiraju glumce, pa i dramaturge. Možemo li već govoriti o njihovom pogubnom utjecaju na naraštaje koji dolaze?

Sapunice imaju pogubni utjecaj i na već formirane, zrele glumce, a među njima ima i velikana hrvatskog glumišta, no kod mladih ljudi, onih koji su tek na početku, to iskustvo može biti fatalno. Gluma koja se od njih traži podsjeća me na glazbenika od kojeg bi se tražilo da na nekom žičanom instrumentu svira samo na jednoj žici, zanemarujući sve ostale. To igranje na tipologiju, na najbanalnije izražene osjećaje i svakodnevne rečenice, ne može ne ostaviti traga na mladoga glumca i kada se potom od

njea bude tražilo da igrajući, na primjer, u Čehovljevom ili Shakespeareovom djelu, iz sebe izvuče neku dublju emociju ili izrazi pravu misao, on to jednostavno neće biti u stanju, jer u sebi nije razvio mehanizme kroz koje to može postići. S druge strane razumijem diktat vremena u kojem živimo; razumijem potrebu za novcem i za isticanjem, ali to isticanje, kada je riječ o mladim glumcima, u najboljem slučaju traje godinu, dvije, a poslije te više nigdje nema. Ono što mi se čini posebno opasnim za studente glume, jest miješanje s amaterima koji u toj suradnji možda mogu i profitirati, jer će pokušati imitirati profesionalne glumce s kojima rade, no proces ide i u obrnutom smjeru, pa ti "profesionalci u nastajanju" počinju imitirati amatere, jer žele biti "prirodni", pa tu dolazi do svakakvih loših posljedica. Ne znam kako riješiti tu situaciju: nekada studenti glume na prve dvije, a poslije čak i tri godine, nisu mogli glumiti ni u kazalištu, jer se smatralo da bi time bili dovedeni u prezahtjevne, pedagoški svaka-ko neprimjerene situacije, no u današnjem su se svijetu trendovi i sustavi vrijednosti posve promijenili, pa bi slična zabrana bila praktički nemoguća. Možda bi trebalo osnovati akademiju za sapunice, ili bar odsjeke za sapunice pri već postojećim akademijama.

Bili ste profesor na zagrebačkoj ADU, na kojoj ste se, napokon, i sami školovali. Postoje li danas na toj školi autoriteti kakvi su nekada bili Gavella, Spaić ili Marinković?

Ne znam, vjerojatno postoje, ali to bi trebalo pitati studente, i to ne samo tko im je autoritet, nego i što danas uopće znači biti autoritet? Nisam siguran da studenti koji se danas upisuju na Akademiju uopće i znaju nešto o Gavelli, Spaiću ili Marinkoviću, osim možda najosnovnijih informacija koje su negdje čuli ili pročitali. Drugo je vrijeme pa su drugi i autoriteti. Ja sebe nikada nisam doživljavao kao neki autoritet, ali sam prije otprilike pet godina svojevoljno otišao s Akademije, jer mi se učinilo da ono što govorim i radim nije u skladu s očekivanjima drugih nastavnika, koji su uglavnom bili moji asistenti ili studenti. To je najočitiše bilo pri ocjenjivanju studenata, kada bih se našao na posve suprotnim pozicijama od onih koje bi zauzele te moje mlade kolege, pa sam s vremenom shvatio kako je moje prisustvo suvišno, te sam se jednostavno povukao. Prije godinu dana su me, na moje veliko čuđe-

nje, ponovno pozvali na Akademiju, no ne, ne daj Bože, da ponovno predajem režiju, nego da studentima treće godine glume, te prve i druge godine režije, predajem povijest glume i režije; dakle kolegij sličan onom kojeg imam i u Americi, i moram reći da me to izuzetno veseli.

Kada smo se već dodirnuti studija režije, postaviti ću Vam pitanje koje me neobično intrigira. U proteklih četvrt stoljeća sa zagrebačke Akademije izašla su svega tri ili četiri redatelja za koja možemo reći da su izgradili svoj prepoznatljivi kazališni stil – ne govorim sada o pukim zanatlijama – te da su uspjeli ostvariti i kontinuitet i kvalitetu rada. Zašto je tome tako: da li problem započinje već na samoj školi ili do njega dolazi tek kasnije, kada treba ući u sustav koji jednostavno nije dobro konfiguriran i koji radi protiv tih ljudi kojima na početku karijere svakako treba i stručna i logistička podrška?

Pa nekad su redatelji bili angažirani u ansamblima, dakle kao kućni redatelji pojedinih kazališta. Tako su, na primjer, u Zagrebačkom dramskom kazalištu istovremeno bili angažirani Branko Gavella, Kosta Spaić, Mladen Škiljan i Dino Radojević, a poslije i Božidar Viočić; u zagrebačkom HNK bili smo ja, Petar Šarčević, Vjekoslav Vidošević i, neko vrijeme, Davor Šošić; dakle po četiri redatelja u svakoj kući, a svoje su stalne režisere imala i kazališta u drugim gradovima, u Splitu, Rijeci, Osijeku. Ti su ljudi imali zajamčen kontinuitet rada, ali oni su najaktivnije sudjelovali i u stvaranju repertoara, u kojem su svoj udio imali i gostujući redatelji, pozivani s vrlo konkretnim estetskim namjerama i ciljevima. Danas više nema institucije kućnog redatelja; novi je kazališni zakon čak ni ne predviđa, pa se može postaviti pitanje što će vam onda uopće i stalni glumački ansambl. Jer ti redatelji i glumci nisu bili slučajno povezivani; konkretno, u slučaju Zagrebačkog dramskog kazališta, riječ je, uz pojedine iznimke, bila o generacijskoj secesiji i generacijskom kazalištu, o pokušaju ostvarivanja neke zajedničke umjetničke ideje, na tragu francuskih utjecaja, o čemu se vrlo malo govorilo i pisalo. Prije svega, riječ je o utjecaju tzv. kartela, Batya, Jouveta, Dullina i Pitoeffa, a kasnije i Vilara, redatelja koji su napravili i repertoarni prodor, inauguirajući Giraudouxa, Sartrea, Geneta, te polazeci u svom radu od dobre dramske literature, što su kao francuski đaci i članovi

nekadašnje Habunekove *La Compagnie des Jeunes*, kod nas prvenstveno prenijeli Škiljan i Spaić. Dakle, kroz njihovo djelovanje u Zagrebačkom dramskom ostvarivala se jedna estetska, pa i društvena ideja, kojoj se prilagođavao i kroz koju se formirao i ansambl tog kazališta. Danas se, gledano iz tog konteksta, može postaviti pitanje čemu služi stalni ansambl, kada nema te zajedničke ideje koja bi definirala profil nekog kazališta. Bilo bi puno bolje da svaki redatelj dovede svoju skupinu glumaca s kojom će najbolje ostvariti vlastitu viziju predstave, a ne da se mora prilagođavati glumcima različitih afiniteta koje zatekne u kazalištu.

Ne spada li u isti kompleks problema i položaj dramaturga u hrvatskom kazalištu? Mislim da danas samo tri dramska kazališta u Hrvatskoj imaju stalno zaposlenog dramaturga.

To je nešto o čemu je smiješno uopće i trošiti riječi, jer vam se čini da ih nitko odgovoran ne čuje. U velikim svjetskim kazalištima imate timove dramaturga, u Burgtheateru njih čak devet, a kod nas se posao dramaturga, ako uopće postoji, svodi na uređivanje knjižica ili sekundiranje redatelju u kraćenju teksta. A uloga dramaturga je izuzetno važna u svakom ozbiljnom repertoarnom kazalištu. Jedna od najboljih definicija dramaturga koje sam čuo jest da je dramaturg mrzovoljni gledatelj. U procesu proba takav je gledatelj izuzetno potreban kao korektiv redatelju, i na tu sam se dragocjenu pomoć dramaturga naučio upravo radeći u Sloveniji. Postoji, međutim, još jedna, jednako važna, ako ne i važnija funkcija dramaturga ili dramaturškog tima u kazalištu, a to je sprečavanje repertoarnih nesuislosti, te stvaranje osmišljenog, zaokruženog repertoara, pogotovo u ovoj situaciji gdje više nemate stalno zaposlenih redatelja. Svjedoci smo da je u našim kazalištima teško povezati i dva, a kamoli tri ili više naslova u sezoni bilo kakvim zajedničkim nazivnikom. Danas repertoar uglavnom stvaraju direktori kazališta, na osnovu razgovora s redateljima vrlo različitih profila – domaćim i inozemnim, koji dolaze s raznovrsnim prijedlozima, dakako, na osnovu svojih osobnih afiniteta i upućenosti. Vrlo je teško reći što je smisao takvog načina rada. Možda napraviti dobru predstavu? U redu, dobrih predstava ima, kao što ima i loših, ali nema osmišljenog teatra; teatra u kojem bi se više predstava iz sezone povezalo unutar

nekog osmišljenog koncepta i zajedničkog htijenja. Ovo što danas imamo je, parafrazirajući Brechta, kao da oretu vodu, jer iza tih predstava ništa ne ostaje, nema nikakvog sjećanja. Nekad se o tome itekako vodilo računa. Slika kazališta se nije stvarala kroz pojedinačne predstave, nego i kroz repertoar i način igre, pa čak i kroz stil dekoriranja predstava, te je publika točno znala što očekivati od pojedinih kazališta. I tada je, naravno, dolazilo do poma-ka, ali unutar onoga što je publika očekivala vidjeti, a danas to očekivanje uopće više ne postoji; svaka predstava je svijet za sebe, izolirana od svega ostalog što se događa u tom kazalištu, pa stoga i nije čudno da skoro sve, bilo dobro ili loše, vrlo brzo odlazi u zaborav.

Mislite li da kazalište danas uopće može izbjeći tom zaboravu?

Pa to je jedno od ključnih pitanja s kojima se moramo suočiti. U doba Grka publika je vjerovala u iste bogove i mitove, pa je kazalište bilo važni društveni, a moglo bi se reći i religijski čin. Kolektivnu emociju i religijski značaj imalo je i srednjovjekovno kazalište; u Shakespeareovu doba na mjesto Boga dolazi Kralj, kod Ibena Kralja zamjenjuje Otac, ali sve do tada postoji neka vertikala, postoji neka objedinjujuća emocija. Stvari se krajem 19. stoljeća

U velikim svjetskim kazalištima imate timove dramaturga, u Burgtheateru njih čak devet, a kod nas se posao dramaturga, ako uopće postoji, svodi na uređivanje knjižica ili sekundiranje redatelju u kraćenju teksta.

počinju fragmentirati, kazališni čin se individualizira i publiku je sve teže okupiti oko zajedničkog vjerovanja ili nekakve kolektivne svijesti. U mom životu do nečeg takvog na globalnom se planu došlo tijekom pedesetih i početkom šezdesetih godina, u doba teatra apsurdna, kada smo u sjeni opasnosti od atomskog rata, dijelili to osjećanje života i svijeta kao nečeg apsurdnog. U sedamdesetima se do kolektivne svijesti pokušalo doći kroz fizički teatar, kroz stvaranje zajedništva posredstvom isticanja tjelesne i osjetilne istovjetnosti. Do kolektivne emocije kod nas se tijekom 1970-ih dopiralo i kroz političko kazalište. Bilo je to doba Zuppinog ITD-a u kojem je, primjerice, Viočić režirao Brešanova *Hamleta* u *Mrduši Donjoj*, te Novakove *Miris*, *zlato i tamjan*, a ja Grassovu dramu *Plebejci uvježbavaju ustanak*, pa malo zatim i

Brectova *Eduarda II.* na Dubrovačkim ljetnim igrama. Kazalište se tu potvrđivalo i kao mogućnost oporbe vladajućoj paradigmi, i upravo su se na toj želji za ukidanjem represije i protestom protiv aktualnog političkog režima, stvarale silnice kolektivne osjećajnosti, što je bilo vidljivo i po reakcijama publike, i po iznimnoj posjećenosti tih predstava. Danas o smislu kazališta malo tko razmišlja, danas se često zaboravlja da kazalište u svojoj biti nije samo zabava, provokacija ili skandal, nego i stvaranje osjećaja zajedništva, zajedničke osjećajnosti i zajedničke misli.

Često režirate izvan Zagreba, u drugim hrvatskim gradovima, pa me zanima me što mislite o inicijativi Ministarstva kulture RH za otvaranjem repertoarnih kazališta u gradovima poput Požege, Zadra, Siska ili Vinkovaca?

Sve najbolje. U jednoj sam anketi tu inicijativu istaknuo, čak, kao jedan od glavnih kulturnih događaja prošle godine. No nije dovoljno samo pokrenuti ta kazališta, treba se pobrinuti i da ona zažive, da dobiju prave ljude koji će ih

Danas se često zaboravlja da kazalište u svojoj biti nije samo zabava, provokacija ili skandal, nego i stvaranje osjećaja zajedništva, zajedničke osjećajnosti i zajedničke misli.

voditi i pretvoriti u središta kulturnih zbivanja u tim sredinama. Ta centralizacija koja je kod nas na djelu, to pretvaranje Zagreba u megagrad u kojem će se događati sva najvažnija kulturna zbivanja, može biti pogubna, a kroz stvaranje takvih kulturnih žarišta u manjim sredinama najlakše bi joj se moglo oduprijeti. Kazalište i Grad uvijek idu zajedno; to je pitanje identiteta neke sredine i njenog građanskog društva, u tim bi se kazalištima trebali okupljati ne samo kazališni stvaraoci, nego i likovnjaci, mladi ljudi koji se bave medijima, modom, književnošću... Kazalište je u tom pogledu oduvijek bilo multimedijalno i objedinjujuće i u ovoj situaciji, sa željom Ministarstva kulture da pomogne tim kazalištima, neki bi pametni gradonačelnik ili pročelnik za kulturu svakako mogao kapitalizirati tu činjenicu.

Kada smo već na temi Grada i kazališta, moramo skoknuti i do Dubrovnika. Tamošnje Kazalište Marina Držića je, praktički, na izdisaju, a prošlog se ljeta vodilo i dosta polemika oko Dramskog programa Dubro-

vačkih ljetnih igara, festivala na kojem ste napravili nekoliko antologijskih predstava i na kojemu ste desetak godina bili umjetničkim ravnateljem dramskog programa. Što mislite o toj situaciji i ne čini li vam se da je na igrama zapravo vrijeme za radikalni rez, da je njihova organizacijska i produkcijska shema postala svojevrsan anakronizam?

To me je pitanje mučilo i prije nekoliko desetljeća kada sam bio ravnateljem Dramskog programa Igara, jer se već tada radilo o zamoru koncepta. Ta tradicionalna shema s dvije do tri premijere plus nekoliko gostovanja već unaprijed određuje neko mrtvilo, a na njoj se uporno inzistira. Ja sam je pokušao razbiti s uvođenjem Dana mladog teatra, što je nakon nekoliko sezona dovelo do ne baš poticajnog sukoba između *mainstreama* i rubnog kazališta, pa se i taj pokušaj ugasio. No od onda do danas nije se našao nikakav novi model, formula je ostala ista, pa je ista ostala i zamka u koju svi upadaju. Dosta se energije znalo potrošiti oko toga tko će biti direktor Igara ili Dramskog programa, a nikada se nije povela ozbiljna rasprava o promjeni njihovog koncepta, što je zapravo ključni problem. Što se pak dubrovačkog kazališta tiče, mogu jedino reći da je stanje u kojem se ono danas nalazi žalosno za Dubrovnik.

Kako s ove vremenske distance gledate na Vaša dva intendantska mandata u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu i što vam se čini najvećim postignućima, a što najvećim propustima iz tog razdoblja?

Mene je 1992. u HNK pozvao tadašnji ministar kulture, Vlatko Pavletić, i zapravo mi je u zadaću stavio spašavanje kazališta u tim neizvjesnim, ratnim vremenima. Odmah mi je stavio do znanja da neću imati dobru finansijsku situaciju, ali mi je obećao svoju podršku, no on se, na žalost, nije dugo zadržao na mjestu ministra, a ljudi koji su ga naslijedili nisu bili tako benevolentni. Ja sam svoju riječ, međutim, održao, kazalište je nastavilo normalno funkcionirati, a kroz cijelo to delikatno ratno i poratno vrijeme, cijeli je umjetnički ansambel od nekoliko stotina ljudi uredno radio svoj posao, bez da je itko imao ikakvih problema zbog svojih političkih svjetonazora ili nacionalnosti, što je u to doba imalo izuzetno veliku ulogu. To smatram bitnim postignućem, i to ne samo svojim, nego svih tih ljudi, koji ničim nisu doveli u pitanje stvaralačku atmosferu

koju smo imali u HNK-u. Ono za čim žalim, jest činjenica da jednostavno nisam došao u situaciju da promijenim organizacijsku strukturu HNK, što bi se onda vjerojatno reflektiralo i na druga hrvatska kazališta.

Pretpostavljam da je s tim u vezi i problem tzv. druge scene. Meni se čini jednim od nonsensa hrvatske kulture da središnja nacionalna kazališna kuća, na početku 21. stoljeća, nema pozornicu na kojoj, primjerice, dramski ansambel sastavljen od četrdesetak glumaca, može svaku večer prikazivati svoje predstave.

O tome sam često i glasno govorio, no ni tada, kao uostalom ni sada, nije bilo sluha za tu esencijalnu kulturnu potrebu. Danas se opet govori o izgradnji podzemne garaže ispod HNK; garaža je i tada bila aktualna, projektirao ju je arhitekt Branko Siladin koji mi je jednom zgodom, kada sam ga sreo kod Zlatka Kauzarića Atača, pokazao taj nacrt. Prvo što sam mu tada rekao bilo je: "Pa ovdje nema kazališta. Nećete valjda izgraditi garažu ispod HNK, a da nam u njenom sklopu ne napravite malo kazalište?" Nakon petnaestak dana Siladin me je pozvao i pokazao mi izmijenjeni nacrt, u koji je sada bilo uključeno i kazalište. Taj je projekt, međutim, propao, a kako sada čujem, u novim nacrtima za podzemnu garažu o kazalištu više nema ni spomena. Ali ja mislim da danas treba inzistirati na drugačijem rješenju; u Zagrebu treba izgraditi novu operu, a ovu zgradu ostaviti dramskom ansamblu na potpuno raspolaganje.

Ne čini li vam se da bi možda trebalo biti obrnuto; da je ovo kazalište po svojim performansama upravo idealno za glazbenu granu, te da bi trebalo izgraditi novu, modernu dvoranu za dramu?

Gavella je za HNK uvijek govorio da je jedan metar premlen za operu, a jedan metar prevelik za dramu, i ima nešto u tome. Opera danas zahtijeva puno bogatiju opremu, puno veću pozornicu i veće gledalište, pa mislim da bi svakako trebalo graditi novu opernu dvoranu, a ovo bi kazalište bilo idealno za dramu. Što se one pozlate tiče, lako se sakrije ili zaboravi kada je čovjek skoncentriran na predstavu.

Poslužit ću se, za kraj, još jednim citatom iz vašeg govora na dodjeli Nagrade hrvatskog glumišta. Rekli ste kako su pisci moral kazališta i duh vremena i kako

su pisci oni koji stvaraju redatelje. No možemo li to pravilo primijeniti i na našu današnju situaciju. Meni se, naime, čini, da su mnogi suvremeni hrvatski pisci, i mnoge odlične drame, ostali bez svog redatelja, što nikako ne umanjuje njihovu vrijednost?

Još sam ja nešto tamo rekao, ili sam bar mislio reći, a to je da su dobri pisci zdrava hrana glumcima. Što to znači? Ja mislim da se minoriziranjem pisca i dramskoga teksta, otvara prostor egzibicionizmu i pretvaranju kazališta u puku igrariju, u bavljenje samim sobom. Nikakvo robovanje piscu ne dolazi u obzir, ali ne dolazi u obzir ni ne uzimanje pisca u obzir, a to se danas po pravilu događa. Ja sam, na primjer, Krležine drame postavljao dosta radikalno, no prije toga sam redovito razgovarao s njime, što je značilo dobiti puno primjedbi i "šamara", no na kraju bi razgovor obično završavao s Krležinom rečenicom: "Paro, to je vaš cirkus, radite što hoćete. Ja sam svoje napisao." Nakon toga bih radio predstavu koja vjerojatno nimalo ne bi sličila na onu scensku sliku koju je on imao u glavi pišući komad, ali nikad nisam iznevjeravao njegov pogled na svijet, njegov *Weltschmerz* koji je, u krajnjem slučaju, bio sličan mome, zbog čega sam, uostalom, tako često i režirao njegova djela. Mislim, zapravo, da je redatelj koji ne može reći da je imao ili stvorio bar nekog svog pisca jako puno izgubio. Na jednom od prvih seminara Gavella nam je rekao: "Deca, teatar to vam je pisac, glumac, režiser, scenograf i publika!". Dakle, redatelj na trećem mjestu. To sam dobro upamtio, no nisam na to gledao hijerarhijski; meni je to treće mjesto bilo središnje mjesto; to je okupljalište. Ja kao redatelj okupljam i pisca, i glumce, i scenografe i kostimografe, i publiku. A danas se redatelj gura na prvo mjesto; danas je to postalo pitanje nadmetanja. Ne bih u tome želio sudjelovati.

Ja mislim da se minoriziranjem pisca i dramskoga teksta, otvara prostor egzibicionizmu i pretvaranju kazališta u puku igrariju, u bavljenje samim sobom.