

Jana Dolečki

# Dijalog poznatih stranaca – hrvatski suvremeni pisci na srpskim pozornicama

**K**oliko dobro poznajemo svoje prve istočne susjede? Kako s njima komuniciramo, kako ih upoznajemo? U poslijeratnim godinama Srbija se u Hrvatskoj sporadično ukazuje tek kroz medijsko rešeto i to redovito u kontekstu politički problematične svakodnevice, fenomena “kontrakulture” i sportskog huliganizma, revizije ili nedostatka revizije zločina zajedničke prošlosti itd. Informacije i činjenice one druge, kulturne svakodnevice Srbije dugo su se zanemarivale ili svodile na izrazito sporadične primjere, a sve pod egidom nove konstelacije odnosa u kojima je Srbija prerasla svoj status

nekadašnjega državnog partnera i postala tek jedna od zemalja u regiji. Tek početkom novog tisućljeća i političkom promjenom s obje strane jednom zaraćenih strana počeo se događati izravni uvid u ono što se događa u suvremenoj Srbiji i to putem raznih predstavljanja i gostovanja srpskih umjetnika i aktera kulturne scene.

Srpsko se upoznavanje hrvatske poslijeratne kulturne scene odvijalo na sličan način – nedugo nakon inicijalnog proboja hrvatskog kapitala, robna razmjena je unaprijeđena i onom “kulturnom” te preko državne granice, isprva sramežljivo i stihijski, a onda sve očitije i pod službenim patronatom države,<sup>1</sup> počinje protok i hrvatskih *kulturnih proizvoda*. Iako isprva neplanirana, ponovno uspostavljena i donekle neminovna srpsko-hrvatska kulturna suradnja i razmjena odraz je kako određenog interesa tako i činje-



Plakat predstave *Nemreš pobjeć' od nedjelje* beogradskog Ateljea 212

nice da su obje države, u svom šokovitom tranzicijskom prelasku na model tržišnog kapitalizma, bile prinuđene krenuti u ponovno osvajanje nekadašnjeg tržišta.

Isprva su situaciju oslabljivanja tenzije među donedavno zaraćenim zemljama iskoristili pop i rock glazbenici, pogotovo oni koji su svoju popularnost i kreativni vrhunac upravo i stjecali u okviru zajedničke države. Do danas su gostovanja srpskih glazbenika diljem Hrvatske kao i onih hrvatskih u Srbiji u potpunosti ušli u normativan model klasične razmjene, što opet ne znači da je ovaj model suradnje dostigao razinu potpune depolitizacije – i s jedne i s druge strane, naime, još uvijek postoje oni izvođači koji osobno smatraju vlastito gostovanje u nekad neprijateljskoj zemlji neostvarivim upravo i isključivo iz političkih razloga.

Vrlo brzo nakon glazbe, u razmjenu i kulturni dija-

log krenuli su i hrvatski književnici – prvo kroz gostovanja, zatim kroz izdavaštvo, a svojevrsna službena kruna književne razmjene bilo je otvaranje hrvatskog štanda na beogradskom sajmu knjiga 2003. godine. Rezultat svega je činjenica da su danas hrvatski pisci gotovo sastavni dio književnog pejzaža Srbije i o hrvatskoj se suvremenoj književnoj produkciji dosta zna.<sup>2</sup>

U proces kulturnog dijaloga u cilju normalizacije srpsko-hrvatskih odnosa kazalište se uključilo najkasnije. Faktički, prve su se kazališne razmjene dogodile na onoj alternativnijoj razini, izvan institucijskih dometa i službenih kulturnih politika pa tako možemo potvrditi da je prvo hrvatsko kazališno gostovanje nakon rata bilo ono za grebačkog Shmrts Teatra u Beogradu i Kikindi 1998.<sup>3</sup>, dok je prva srpska predstava koja se odigravala na hrvatskom teritoriju nakon rata bila *O Njemačkoj* Beogradskog centra za kulturnu dekontaminaciju koja je 2000. godine predstavljena u polupraznoj Tvornici.

**U proces kulturnog dijaloga u cilju normalizacije srpsko-hrvatskih odnosa kazalište se uključilo najkasnije. Faktički, prve su se kazališne razmjene dogodile na onoj alternativnijoj razini, izvan institucijskih dometa i službenih kulturnih politika**

Činjenica da su prve kazališne suradnje poduzeli alternativni umjetnici i nekako *protiv* ondašnje službene kulturne politike u stvari nam svjedoči o stavu tada vladajuće političke dogme (s obje strane) koja je u svoju vlastitu korist i dalje bila protiv realnog približavanja donedavno ratnih neprijatelja.

U sljedećih nekoliko godina kulturna je suradnja po principu gostovanja kao izravnog uvida u kazališno stvaralaštvo ponovnih susjeda bila sporadična, jedva javno vidljiva i često ostvarena tek kroz osobni angažman pojedinaca. No, promjenom političke klime koja je obje zemlje zatekla početkom novog tisućljeća otvara se i realan prostor kulturnoj suradnji, što je 2003. potpomognuto i službenim zakonom o upravo tom vidu komunikacije.

Prva službena gostovanja kazališnih ansambala iz Srbije u Hrvatskoj (i obrnuto) igrala su uglavnom na kartu zajedničke prošlosti te su se tako na hrvatske pozornice isprva počeli vraćati glumci, dramski tekstovi i redatelji obilježeni kolektivnom memorijom. Drame poput Kovačevićeva *Balkanskog špijuna* i glumačka gostovanja Milene Dravić, Bore Todorovića, Voje Brajovića

ili Dragana Nikolića za cilj su prvenstveno imali upravo tu normalizaciju odnosa, više nego se upravo tim i takvim predstavama išlo na kritičko preispitivanje bliskog zajedničkog iskustva prošlosti. Tradicija gostovanja hrvatskih kazališta uspostavljena je i u Srbiji<sup>4</sup> te je do danas postala normativni model uvida u suvremenu dramsku produkciju. Iako je ovaj model kao metoda i simptom normalizacije hrvatsko-srpskih odnosa do danas u potpu-

**Bilo bi puno zanimljivije od srpskih predstava klasičnih drama ili suvremenih srpskih tekstova koji dotiču ono univerzalno u tranzicijskim društvima vidjeti predstave poput nedavne produkcije *Woyzek/Hinkemann* mlade redateljice Ane Tomović u kojoj se progovara o ratnim stradanjima ljudi s nama "suprotne strane nišana". Isto tako, bilo bi interesantno vidjeti kakve bi reakcije u Srbiji prouzročile ratne drame Mate Matišića ili Frlijeve splitske *Bakhe*.**

nosti uspostavljen i dostigao je status čistog *mainstreama*, i dalje stoji pitanje u kojoj mjeri se kroz kazališnu razmjenu već gotovih kazališnih predstava u stvari događa neki kvalitetan kulturni dijalog na relaciji Srbija – Hrvatska. Kad kažem kvalitetan, mislim na teoretsko-kritička pitanja i uvide koji bi se trebali izroditi iz jedne takve komunikacije temeljene na propitivanju onoga zajedničkog povijesnog prostora, a ne na površne zaključke o tome čije je kazalište *bolje i aktualnije*.<sup>5</sup> U tom smislu dijalog bi bio puno ozbiljniji i učinkovitiji kad bi na međusobna gostovanja krenule one predstave koje izravno propituju one relevantne teme koje se dotiču jednih i drugih, a koje su očigledno još uvijek kontroverzne jer ih se rijetko viđa na pozornicama. Primjera radi, smatram da bi puno zanimljivije od srpskih predstava klasičnih drama ili suvremenih srpskih tekstova koji dotiču

ono univerzalno u tranzicijskim društvima bilo vidjeti predstave poput nedavne produkcije *Woyzek/Hinkemann* mlade redateljice Ane Tomović u kojoj se progovara o ratnim stradanjima ljudi s nama "suprotne strane nišana". Isto tako, bilo bi zanimljivo vidjeti kakve bi reakcije u Srbiji prouzročile *ratne drame* Mate Matišića ili Frlijeve splitske *Bakhe*. Pomak u tom smislu donekle je ostvaren gostovanjem predstave *Kučkini sinovi* autorskog tandema Tomić/Kovačić na Jugoslavenskom festivalu pozorišta u Užicama,<sup>6</sup> koja je izazvala dosta kritičkih polemika na temu percepcije rata, a skorašnje gostovanje Frlijeve *Turbofolka* na Sterijinom pozorištu također se najavljuje kao zanimljiv čin kazališne introspekcije. Iako mnogi ovaj politički kontekst srpsko-hrvatske suradnje vide kao njezino opterećenje, možda bi se ono trebalo shvatiti kao svojevrsna prednost – pitanje rata i političke odgovornosti zajedničko je pitanje od čijeg scenskog (ali i bilo kojeg drugog) propitivanja imaju koristi i jedni i drugi.

Na ovom mjestu neću ulaziti u polemiku na pitanje je li kulturna ili bilo koja druga suradnja na relaciji Hrvatska – Srbija uopće potrebna – ona je ne samo neminovna zbog svega zajedničkog što nas spaja/dijeli, ali je i neizbježna, pogotovo u cilju stvaranja širega kulturnog tržišta.

Drugi i drugačiji vid metode upoznavanja suvremene kazališne produkcije, a preko nje i tematskih i estetskih preokupacija teatra na ovim prostorima, jest sam rad na dramskim tekstovima hrvatskih ili srpskih dramatičara.

Donekle poražavajuća činjenica da se u Hrvatskoj do sada radilo na samo jednom suvremenom tekstu srpskog autora (radi se o *Skakavcima* Biljane Srbljanović<sup>7</sup> u režiji Janusza Kice) onemogućava usporednu analizu i otvara tek mogućnost rasprave o tome je li ova činjenica simptom nekog još uvijek tinjajućeg antagonizma, političke opterećenosti, straha ili puke indiferentnosti spram suvremene srpske drame.

Dok u Hrvatskoj pregled uprizorenja suvremenih srpskih pisaca počinje i završava Biljanom Srbljanović, u Srbiji je situacija ipak malo drugačija. Već letimičnim pregledom repertoara glavnih nacionalnih kazališta primijetit ćete neke klasične hrvatske dramske pisce (koji se u stvari smatraju predstavnicima zajedničkoga dramskog naslijeđa, poput Držića, Krleža, pa čak i Šnjaj-

dera i Gavrana) tako i neke suvremene kazališne naslove pisane od strane hrvatskih dramatičara. Iako nekoliko prikazivanja hrvatskih suvremenih autora godišnje možda i ne djeluje toliko impozantno, stavljeno u zrcalni odnos s druge strane državne granice i ojačano činjenicom da ove drame imaju uistinu značajan uspjeh kod srpske publike i kritike,<sup>8</sup> stječe se dojam da je srpsko kazalište u znatnoj mjeri zainteresirano za novu hrvatsku dramu.

Primjera radi, u posljednjih pola godine, ne računajući i stalna gostovanja hrvatskih kazališta, u Beogradu i Novom Sadu ste u izvedbi srpskih ansambala mogli gledati najnoviji dramski tekst Borisa Senkera *Kron/(p)lutajuće glumište* u režiji Roberta Raponje, *Evropu/Rio bar* Ivane Sajko i *Nemreš pobjec' od nedjelje* Tene Štivičić. Iako na prvi pogled djeluje raznolikom, realna ponuda suvremenih dramskih hrvatskih tekstova ipak se vrti oko nekoliko ustaljenih imena što automatski relativizira tezu o izričitoj zainteresiranosti. Štoviše, svojevrsna činjenica da je upravo ime Tene Štivičić u Srbiji donekle postalo sinonim za suvremenu hrvatsku dramu potvrđuje se time što se ovih dana u beogradskom teatru Atelje 212 prikazuje i njezin treći dramski tekst *Krijesnice (Svici* u srpskom prijevodu, što nam automatski sugerira kompletno prevođenje drame na srpski jezik) u režiji redateljice Tanje Mandić-Rigonat.

Zreliji interes za radom na hrvatskim tekstovima ostvaruje se nakon 2000. i političkih transformacija na obje strane, kad su se srpski kazalištari polako počeli zanimati za kazališnu svakodnevicu s druge strane granice. Prvi dramski prodor nekoga suvremenog hrvatskog autora na srpsku kazališnu scenu događa se 2003. u kulturnom beogradskom kazalištu Atelje 212, gdje se, na nagovor i osobnu preporuku Biljane Srbljanović, prikazuje



*Kron/(p)lutajuće glumište* Borisa Senkera, Narodno pozorište "Toša Jovanović" iz Zrenjanina



*Evropa/Rio bar* Ivane Sajko u Centru za kulturnu dekontaminaciju

drama *Dvije Zagrepčanke* Tene Štivičić u režiji Snježane Banović. Nakon izvanrednog uspjeha predstave, Atelje je nakon nekoliko godina ponovno posegnuo za njezinom dramom, odabrao *Nemreš pobjec' od nedjelje* i ponudio je redateljici Maji Šimić. Ova mlada Zadranka i studentica beogradske dramske akademije prihvatila je angažman te je predstava premijerno izvedena 2006., a na programu je ostala sve do danas kao jedan od najpopularnijih naslova ovog kazališta. Tako specifičnu popularnost drame sama redateljica između ostalog objašnjava i činjenicom

da je tekst bio izvođen na perfektnom zagrebačkom slengu, idiomu u kojem je tekst originalno i pisan, a koji se nakon desetak godina odsustva sa srpskih pozornica s nestripjenjem iščekivao kao reliktnekadašnjeg sveobuhvatnijeg kulturnog prostora.

Inače, hrvatske se drame u srpskim kazalištima i prevode i ne prevode – ne postoji pravilo ni preporuka kako pristupiti problemu drugog jezika/idioma te se redatelji po tom pitanju oslanjaju uglavnom na vlastita umjetnička, ali donekle i politička

uvjerenja. Primjerice, Maja Šimić je osobno protivnica prevođenja, kako hrvatskih drama na srpski, tako i onih srpskih na hrvatski, iako je svima jasno da je ova druga varijanta ionako vrlo teško moguća (Srbijanovičkini *Skakavci* bili su prevedeni na hrvatski, iako je pitanje na kojem bi se jeziku predstavljala njezina *Beogradska trilogija* koja je i te kako vezana za beogradski sleng).<sup>9</sup> Samo pitanje jezika za sobom povlači i pitanje vjerodostojnosti pristupa drami, ali i njezinoj izvedbi – dok su glumice u Ateljeu suvereno vladale hrvatskim idiomom i time omogućile publici neometan uvid u sadržaj teksta, nedavno postavljen Senkerov *Kron* u izvedbi glumaca zrenjaninskoga Narodnog pozorišta otkrio je upravo sve potencijalne nedostatke prilagođavanja teksta osobnom idiomu glumca – nedosljednost u odabranom hrvatskom jeziku predstave ometala je ne samo publiku nego i glumce koji su se na trenutke vrlo očito borili sa samim tekstom i načinom njegove prezentacije. S druge strane, najnovija predstava Tene Štivičić koje se ponovno prihvaća umjetničko vodstvo Ateleja 212 bit će prilagođena srpskom idiomu vje-

**lako nekoliko prikazivanja hrvatskih suvremenih autora godišnje možda i ne djeluje toliko impozantno, stavljeno u zrcalni odnos s druge strane državne granice te ojačano činjenicom da ove drame imaju uistinu značajan uspjeh kod srpske publike i kritike, dobija se dojam da je srpsko kazalište u znatnoj mjeri zainteresirano za novu hrvatsku dramu.**

Sam Đorđev u nekoliko je navrata priznao da se njegov interes za dramskim pismom Ivane Sajko dijelom temelji na oduševljenju načinom na koji ona piše,<sup>10</sup> a dijelom i na osobnoj identifikaciji s njezinim “tematsko/ideološkim stanovištem” gdje se na vrlo kritički način secira tranzicijsko i posttranzicijsko društvo. Drugim riječima, Đorđev poseže za Sajko i zbog njezine univerzalne vrijednosti specifičnog dramskog pisma, ali i zbog činjenice da se bavi zajedničkim i još uvijek kazališno nedovoljno ispitanim temama poput građanskog rata, tranzicije k Europi i sličnim.

A upravo je to i ono najvrednije što potencijalno izlazi iz klasičnog oblika hrvatsko-srpske kazališne suradnje jer se takvim propitivanjem *iznutra*, radom na samom tekstu (bez obzira na činjenicu što Sajko u svojim dramama ne zastupa specifično hrvatski modus shvaćanja ratne prošlosti), pokreću uistinu vrlo važna pitanja koja se tiču i jednih i drugih. Vjerojatno bi zaključni proces jedne takve razmjene bilo gostovanje tih predstava u Hrvatskoj jer bi se na taj način upravo stvorio onaj *pravi dijalog* kojem i teže angažirani redatelji kao Đorđev. Taj dijalog možda jest riskantan.<sup>11</sup>

Rad na suvremenim hrvatskim dramama koje govore o zajedničkoj prošlosti i uzajamno gostovanje onih predstava koje se također angažirano odnose spram onog zajedničkog trebalo bi

rojatno u cilju što autentičnije izvedbe, ali i smanjenja šuma u komunikacijskom kanalu s publikom.

Sličan odnos spram hrvatskog jezika na kojemu su pisane drame koje postavlja ima i Bojan Đorđev, redatelj koji je u posljednjih nekoliko godina postavio čak tri teksta Ivane Sajko (*Europa/Rio bar*, *Žena bomba*), a upravo priprema predstavu na temelju još jednog njezinog djela, *Arhetip: Medeja*. Upravo ovako posvećenim radom na opusu jedne dramatičarke, Đorđev je Ivanu Sajko prometnuo u najizvođeniju suvremenu hrvatsku autoricu u Srbiji.

propagirati (možda i kroz odrednice službene kulturne politike koja u ovom slučaju nije dovoljno jasno profilirana) kao osnovne i dalekosežne metode međusobnog propitivanja, dijaloga, a time i stvarnog upoznavanja drugog. Na kraju krajeva, ako se ovakvim tekstovima i predstavama izazove kakva kontroverzija, daleko od tabloidne varijante, ona će na puno učinkovitiji način realizirati dublji uvid u srž i funkciju teatra kao sredstva komunikacije.

- <sup>1</sup> Točnije, ovdje mislim na zakon o srpsko-hrvatskoj kulturnoj suradnji koji je stupio na snagu 2003. godine i koji je načelno određivao plan i program kulturne razmjene i suradnje između Hrvatske i Srbije. No nikako ne treba smetnuti s uma da su modeli kulturne razmjene i suradnje između Srbije i Hrvatske pogotovo na početku vrlo često bili vođeni isključivo osobnim inicijativama umjetnika i da su mnogi od njih ostali *nepercipirani* zbog svoje neslužbenosti.
- <sup>2</sup> Žanrovski, interes za hrvatskim piscima je izrazio širok – od Jergovića i Vedrane Rudan do nedavne uspješnice Nives Celzijus.
- <sup>3</sup> Činjenica da ćemo na mnogim mjestima susresti
- <sup>4</sup> lako ne bez povremenih skandala, poput onog iz 2002. kad su pojedinci glumačkog ansambla HNK-a odbili gostovati u Beogradu.
- <sup>5</sup> Ovdje aludiram na učestale kritike srpskih predstava u Hrvatskoj koje su se svodile na uspoređivanje i konkurentno ocnjenjivanje koje kazalište ima bolje tekstove, bolje glumce, bolju režiju itd.
- <sup>6</sup> lako upravo činjenica da je drama igrana na svojevrsnoj periferiji kazališnog i društvenog interesa Srbije donekle umanjuje stvarni domet ove predstave čije bi propitivanje ideoloških smjernica zajedničke prošlosti moglo biti i te kako poticajno za srpsku publiku i kritiku.

**Hrvatske se drame u srpskim kazalištima i prevode i ne prevode – ne postoji pravilo niti preporuka kako pristupiti problemu drugog jezika/idioma te se redatelji po tom pitanju oslanjaju uglavnom na vlastita umjetnička, ali donekle i politička uvjerenja.**

- <sup>7</sup> Ansambli pulskog INK-a je 2005. radio dramu *Kapetan John Peoplefox*, ali ovaj je tekst napisan pedesetih godina prošlog stoljeća pa odudara od glavne teme ovog članka. Isto tako, bitno je primjetiti da Biljana Srbijanović u Hrvatsku dolazi kao već renomirano ime europske dramske scene, u trenutku kad ju je bilo nemoguće ignorirati kao opće mjesto kazališne scene.
- <sup>8</sup> O realnim razlozima uspjeha i ineresa tek treba napraviti detaljniju analizu – radi li se o realnom uspjehu nekog teksta ili o uspjehu izvedbe nekog teksta na hrvatskom jeziku itd.
- <sup>9</sup> Svojevrsan odbojan stav spram ekavice i pitanje potrebe njezina prevođenja u Hrvatskoj postavlja se već jako dugo, na najrazličitijim nivoima i ne postoji društveni ili stručni konsenzus na tu temu. U svjetlu navedene priče, simptomatično je da je prvo gostovanje srpskog narodnog pozorišta u Hrvatskoj nakon rata bilo predstavljane baleta, čime se vrlo praktično izbjegla eventualna provokacija srpskog jezika.
- <sup>10</sup> “(...) ta specifična monološka forma koja konstantno krši osnovnu konvenciju mainstream psihološkog realizma – princip ključaonice i četvrtog zida.”
- <sup>11</sup> Zanimljivo je da Đorđev tekstove Ivane Sajko postavlja u okviru projekta znakovitog naziva “Rizik”, svjestan rizika koji povlači ne samo specifična dramaturška struktura njezinih drama koja hoda na rubu kazališta već i rizika u koji se upleće jedan srpski redatelj radeći na ovakvom tekstu.