

# POVRATAK REDATELJSKOM KAZALIŠTU

PREMIJERE

MEĐUNARODNA  
SCENA

ONI KOJI  
DOLAZE...

AKTUALNOSTI

DRUGA  
STRANA

VOX  
HISTRIONIS

IZ POVIJESTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

DRAME

Na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, konkretno na Odsjeku režije, događaju se velike promjene. Ne mislim pritom na sustav obrazovanja, nego na novi naraštaj studenata koji ne pristaje na kompromise, protivni se konformizmu i pasivnosti te smjelo iznosi svoja stajališta. Radu na predstavi pristupaju studiozno, promišljaju i istražuju različite mogućnosti koje im kazališna (i ina) umjetnost nudi, odbacuju konvencije, katkad ih parodirajući ili iščitavajući u nekom drugom ključu.

Primjer su trojica mladih redatelja čije su predstave ili ispiti zaigrali na zagrebačkim pozornicama: **Dario Harjaček, Oliver Frlić i Saša Božić.**

Svojim su radovima pokazali da se zalažu za povratak autorskog, redateljskog kazališta u kojemu dramski tekst gubi svoj primat i egzistira samo kao jedan od elemenata u službi redateljske ideje. Pritom tekst ne destruiraju na isti način. Harjaček, primjerice, u *Tri sestre* ostaje vjeran Čehovljevu tekstu, no u cijelosti ga premešta i reducira na tri protagonistice: Mašu, Olgu i Irinu koje izgovaraju i replike ostalih likova. Odabirom pojedinih rečenica, misli, fraza, one pokušavaju, barem u sjećanju, oživjeti neko vedrije doba, ali ono navire samo u fragmentima i sve ih više baca u očaj. Predstava počinje tamo gdje drama završava. Sazidana je od krhotina prijašnjeg zbivanja koje, kroz njihovo prisjećanje, dolazi do potpunog zgusnuća i dramskog intenziteta što vjerodo-

stojno oslikava čehovljansku atmosferu beznađa.

Irinino zadnje geslo “treba živjeti” poput prijašnjih sanjarenja o Moskvi postaje besmislica, ciničan odgovor pljuski života, kao što se besmisleno i apsurdno čini sve što izgovore i što ih okružuje – od praznih okvira za slike, praznih stolaca, prašnjavog klavira, sobe natprane stvarima koje više ničemu ne služe i nikome osim njima ništa ne znače.

Za klasičnim je dramskim predloškom posegnuo i Oliver Frlić, no za razliku od Harjačeka, on uzima samo neke fragmente, pojedine monologe ili korske dionice Eshilove tragedije *Sedmorica protiv Tebe* i intertekstualno ih povezuje s modernom i suvremenom literaturom poput djela Bertolta Brechta, Elfride Jelinek i Heinricha Müllera ili s bajkom o vuku i sedam kozlića. Intertekstualno tkivo vješto se isprepleće s rock i pop-pjesmama pa tako balada *As tears go by* Rolling Stonesa ima jednaku važnost kao Eteoklov monolog ili govor Marilyn Monroe predsjedniku Kenedyju ili pak pjesma Nine Bardić koja se izvodi između monologa o posthumnoj sudbini dvojice zaraćene braće. Frlić putem odabranih tekstova progovara o moći, raščlanjujući je s obzirom na makro i mikrorazinu na političku, društvenu, institucionalnu i intimnu. Mehanizmi moći najviše dolaze do izražaja kod onih na vlasti, potom u medijima i oglašivačkoj industriji te u iskorištavanju seksepila. Jezik je također

---

njome prožet te se većina predstave govori na “službenom” jeziku današnjice – engleskom, tek je trećina na hrvatskom, a umeće se i kratak monolog na grčkom jeziku, nekoć jeziku pobjednika, a sada mrtvom i nefunkcionalnom. Tom uporabom najbolje je došao do izražaja dinamizam promjena mehanizma moći.

U posljednjem se Antigoninu monologu eksplicitno provodi represija putem jezika, odnosno pravilnog izgovora i interpretacije riječi, jezična nadmoć glumice nad vizualno uzvišenijom performericom. Uz metakazališno propitivanje odnosa moći, Frlić kritički progovara i o suvremenom svjetskom poretku u kojemu najbogatija država određuje pravila igre. Riječi su popraćene i gestikulacijom, umjetnim osmijesima i lažnom srdačnošću iza koje se krije nasilje.

Nasiljem se bavi i Saša Božić, koji ga, za razliku od svojih kolega, propituje kroz književnost i film. Poslužio se proznim predloškom – romanom *Sramota* nobelovca Johna Maxwella Coetzeea. Iako se u njemu obrađuju različiti vidovi srama (društveni, intimni, rasni...), Božić se usredotočio na sram od bivanja žrtvom. Iz romana je preuzeo samo one dijelove koje eksplicitno ili implicitno govore o silovanju i to je, uz pomoć dramaturga Ivora Martinića i Olje Lozice, povezao s filmom Ingmara Bergmana *Krici i šaputanja*. Glumice govore tekst iz romana, oponašajući pokrete Bergmanovih (anti)junakinja. Izvode ih usporeno, matematički točno i filigranski precizno, što se najbolje može primijetiti nakon prikazivanja jedne sekvence filma i njezina scenskog ponavljanja. Tekst se izgovara u skladu s pokretom – tiho, isprekidano, repetitivno. Započeti monolozi ne dovršavaju se ili se naglo prekidaju, a zvukovi pojedinih glasova dobivaju veću semantičku važnost od riječi.

Sva trojica veliku pozornost pridaju zvucima i glazbi kao konstitutivnom elementu predstave, a zajednička im je i sklonost ženskim licima, barem što se tiče spomenutih predstava.

Umjesto muškaraca ratnika, Frlić na tebanska vrata postavlja osam žena – okrutnih ratnica i poslušnih podanica koje nakon svakoga agresivnog čina predano čiste sve tragove. Glumice su svedene na simbolične figure te su, unatoč inkorporiranju njihovih biografskih po-

dataka, zapravo depersonalizirani reprezentanti funkcioniranja spomenutog mehanizma moći, odnosno redateljske ideje.

Božičeve su izvodačice također vrlo stilizirane i strogo mizanscenski raspoređene te jedinu slobodu imaju u unutarnjem proživljavanju koje se predstavlja kroz minimaliziranu gestu i pokret. To unutarnje stanje bit je Bergmanovih filmova, što se pretače i u scensko zbivanje.

Psihologizaciju i karakterizaciju, s druge strane, nije otklonio Dario Harjaček. Sestre se, slijedeći Čehovljeve upute, međusobno razlikuju i kroz te se razlike izgrađuje njihov odnos i stvara dramska napetost. Režija je intimistička, komorna i osmišljena unutar pravila scenskog realizma. Scensko vrijeme jednako je onome u publici te gledatelj poput Big Brothera voajeristički promatra jedan dan u životu sestara. Kad one krenu na počinak, tiho zatvara vrata njihove dnevne sobe, u kojoj je boravio, i prepušta ih samima sebi.

Za razliku od Harjačeka, Božić i Frlić ne pristaju na mimetičnost. Uz spomenutu stilizaciju i mizanscenski formalizam, Božić se Bergmanovom modernizmu približava i likovno. Kao što su u *Kricima i šaputanjima* antologijske sekvence upravo one sa zelenim i osobito crvenim filtrom koji dolazi u kontrast s bijelim svjetlom, na taj je način oblikovano i svjetlo u predstavi.

Svjetlo igra važnu ulogu i u Frlićevoj predstavi koju odlikuje stanoviti ikonoklazam.

U njoj, naime, postoje snažne statične i dinamične simbolične slike, koje se simultanošću zbivanja raspršuju u mozaične komadiće što umnažaju značenja.

Glumice tako stavljaju plinske maske, vatrogasnim aparatom gase usplamtjelu maketu Tebe, usisavačem čiste tepih, a najjača je posljednja slika kad američki projektil tomahawk prijeteće ulazi u publiku.

U svakom slučaju, mladi su redatelji pokazali da žele raditi drugačije kazalište, ne nužno inovativno, no promišljeno i utemeljeno na filozofiji i teoriji. Iako se razlikuju u pristupu, dijeli ih mišljenje da je svaki teatarski segment u službi kazališnog čina: od teksta, glumca, glazbe, scenografije, kostimografije do redatelja. Kazališnom je činu sve podređeno. O tom promišljanju i svom estetskom putu, najbolje je da progovore sami.

---

**Iako ste tek na početku redateljskog stvaralaštva, mogu reći da imate prepoznatljiv rukopis. Zajedničko vam je to što tekst uzimate kao predložak, predstavi pristupate kao konceptu, ali imate i podosta razlika. Kako biste trenutačno opisali svoj estetski put?**

**Dario:** Teško mi je o tome govoriti jer se on mijenja iz predstave u predstavu. Općenito govoreći, polazim od pitanja "što i kako". Kako i na koji način ući u neko konceptualno čitanje predstave, za mene je najvažnije pitanje. Volim se poigravati tekstem, tekstu-  
alan predložak promatrati kroz glazbeni pristup. Volim se poigravati repeticijama, različitim mogućnostima označavanja određenog verbalnog sadržaja u odnosu na unesenu energiju. S druge strane, budući da sam povjesničar umjetnosti, zanima me i vizualna, likovna komponenta kazališta.

**Oliver:** Kad sam ušao u institucionalni kontekst bilo mi je čudno što se tekst promatra kao ono primarno. Svi smo bili medijatori tog teksta, on je bio ishodišna točka. A mene je, s druge strane, zanimala moja autorska pozicija. Tekst promatram samo kao sredstvo putem kojeg zauzمام ili gubim tu autorsku poziciju. On mi nije primaran emanator smisla koji sve drugo organizira. Tu se možda može tražiti nekakva promjena u odnosu na ranije generacije. Naravno, ako se kazalište promišlja na taj način, jako je teško opstati na Akademiji što je organizirana kao glumačka škola koja prvenstvo daje autoru teksta, potom dolaze glumci i onda redatelj – opslužitelj. Moj cjelokupni rad na Akademiji bio je nekakav pokušaj mijenjanja takvog mišljenja teatra. Akademija se uvijek bavi neprovjerenom pretpostavkom postojanja esencije teatra. To je diskurzivno polje u kojem se tamo sve događa, a mene je kazalište uvijek više zanimalo kao prostor kontingencije, nenužnog. Riječ je o mediju koji se u određenom razdoblju pojavio, ali koji isto tako, u određenom povijesnom trenutku, vjerojatno nestaje. To promišljanje mogućnosti njegova nestanka mi je najzanimljivije. Zato moje predstave ne rade na tome da betoniraju tu pretpostavljenu kazališnu esenciju, nego da smanje funkcionalnost diskursa u kojem se ona događa, kao i ideološku pozadinu na kojoj se pojavljuje.

**Saša:** Ne bih mogao govoriti o svojoj poetici ili estetskom putu jer mislim da mi je svaka predstava ra-

zličita. Dok god sam na Akademiji, pokušavam eksperimentirati i istraživati različite pristupe. Kad pogledam u slijedu predstave koje sam radio posljednjih godina, ne bih se složio da ih je napravila jedna osoba.

Što se tiče koncepta, to se može shvatiti kao reakcija na dosadašnji estetički konsenzus koji zahtijeva vjernost tekstu. Iako ne znam što to znači biti vjran tekstu – to me nitko nije naučio – na tome se uvijek inzistiralo. To ne znači da u svojim radovima isključivo zlorabim dramski tekst ili izvođačevo tijelo, kako je tvrdio jedan od mojih profesora, da bih režirao samog sebe. Pokušavam inzistirati na tome da je svaki kazališni čin proizvod grupe i dinamike koju je stvorila. Konceptualno kazalište je nešto što je vani već davno bilo popularno, redateljsko kazalište također, ali to ne znači da mi kaskamo. Samo se pojavila jedna grupa jakih autora koji zasada na tome inzistiraju. Ta otvorenost polja kamo ćemo mi dalje i kako ćemo dalje surađivati jest nešto što je sigurno značajno.

Isto tako ne znam bih li mogao govoriti o pojavi novog naraštaja redatelja. Novih redatelja uvijek ima, ali na Akademiji se pokrenulo nešto pozitivno. Mislim da su stvari bile dovedene do usijanjanja i da se konačno iz tog usijanjanja počeo stvarati kreativan otpor. Nekim je ljudima na početku dano malo više slobode i više uvjeta za suvisao produkcijski rad u svojim prvim profesionalnim koracima. Isto tako u posljednje dvije-tri godine našli su se studenti režije koji su malo zreliji, jer su prije nešto studirali. Čini mi se da svi mi, ne samo nas trojica nego i ostali studenti režije, dijelimo ne isti estetski put, već prije svega prijateljstvo. Više se slušamo i više surađujemo od prijašnjih kolega. I to je važno.

**Što mislite koja je uloga pisca u kazalištu?**

**Dario:** Uloga je pisca pisati, jednako kao što je uloga redatelja režirati. Mislim da je najzanimljiviji doseg suvremenog kazališta činjenica da se pokretačka iskra u procesu stvaranja predstave može pojaviti iz različitih izvora. Pisac je jedan od tih izvora i uvijek je zanimljivo stvarati predstavu vodeći se idejama iz pisanog teksta. Tu, naravno, ne mislim samo na dramske tekstove, nego doista na bilo koji oblik pisanog teksta. Pisati kazališne tekstove ne bi treba-

---

lo isključivo značiti pisati drame, već davati bilo kakvu vrstu pisanog poticaja da se ostvari kazališna predstava.

**Oliver:** Pisac je u situaciji da sam stvara svoju ulogu u kazalištu. On može potvrđivati određeno stanje ili ga problematizirati. Može pristati na ulogu onoga tko proizvodi i kontrolira značenje i smisao i na ovaj ili onaj način disciplinira one koji to značenje i taj smisao na drugim razinama ne ponavljaju ili "iznevjeruju". Većina naših kazališnih pisaca još uvijek je čvrsto ukotvljena u paradigmu dramskog kazališta i njihovi tekstovi uglavnom emitiraju želju da se ostane vjerno pretpostavljenoj autorovoj ideji. Međutim, postoje i pisci u kazalištu čije pisanje izvlači određene zaključke iz onoga što doista jeste kazališna suvremenost. Ti tekstovi otvaraju drukčije komunikacijske mogućnosti i njihova je struktura ispražnjena od onog represivnog i obvezujućeg naboja.

**Saša:** Naše kazalište još uvijek živi od fantazama o idealnim parovima dramski pisac-redatelj, tandem koji su u Hrvatskoj možda funkcionirali 30-ih. Čini mi se da se redefiniranje funkcije teksta i samim time pitanja autorstva koje su posebno svojim radovima pokrenuli Jelčić-Rajković, potom Ivana Sajko režijama vlastitih tekstova te u radovima s Bad.co još nije dovoljno prepoznalo i tretira se većinom kao eksces! Glorificiranje teksta definitivno je smrt za autora, što se pokazalo u kazalištu 90-ih, koje nije prepoznalo ni proizvelo nijedan značajan dramski tekst. Iako me kao autora puno više zanima sustav, a tek potom načini kojim sustav opslužujem ili redefiniрам, bilo tekstualno ili nekim drugim oblicima semantičkog punjenja/praznjenja, svjestan sam da trenutačno pozicija pisca u hrvatskom kazalištu jednostavno ne postoji. Stoga sam na inicijativu Nore Krstulović, zajedno s Oljom Lozicom pokušao pokrenuti projekt *Inkubator*, koji bi radio na permanentnom predstavljanju novih tekstova mladih dramskih autora, s mogućnošću njihovog produkcijskog razvijanja i samim time redefiniranja uloge pisca danas. Zanimljiva je činjenica da nas troje dolazimo iz potpuno različitih kazališnih *backgroundova* i to svakako pridonosi različitosti tretmana tekstova i prijedloga njihova razvijanja. Projekt bi trebao zaživjeti i izvedbeno u listopadu i veseli me kakve će reakcije izazvati.



*Sramota*, redatelj Saša Božić

Osim pisaca, *Sramotu* si radio u dogovoru s dramaturzima (Olja Lozica i Ivor Martinić, op.), što kod Olivera i Darija nije slučaj. Koliko vam je on potreban u radu i koja je njegova pozicija?

**Dario:** Nisam dosad radio s dramaturzima. Uglavnom sam dramaturgiju radio sam i mislim da mi u ovom trenutku ne treba. Ne zato što mislim da je to jedna pozicija koja je za kazalište nepotrebna. Moja redateljska koncepcija jednostavno izlazi iz dramaturgije i ona je inicijalna za moj redateljski rad. Volim taj cijeli proces proći sam jer mislim da onda mogu konkretnije ući u rad na predstavi.

**Oliver:** Potreban je, ali kad sam na Akademiji radio s nekim dramaturzima, oni su se u proces uključivali kasnije i mislim da tada nisu uspijevali dovoljno jasno artikulirati svoju poziciju. U predstavi *Sedmorica protiv Tebe* nisam imao dramaturga jer sam dramaturšku pripremu većim dijelom odradio sam. Trenutačno radim na jednoj plesnoj predstavi kao dramaturg i to mi, barem mi se tako čini, otvara puno više refleksivnog prostora.

---

Dramaturg je potreban jer on funkcionira kao instanca koja prepoznaje određenu nekonzekventnost u mišljenju. Naravno, funkcija dramaturga ne mora biti izdvojena u jednoj osobi, ali u slučaju kada jeste, njezin kritički potencijal se povećava.

Dobar primjer je *dramaturgy-coaching* u organizaciji CDU-a. On je zamišljen tako da četiri dramaturga, koja dolaze iz drugih sredina i koji nisu obilježeni našim lokalnim kontekstom i lokalnim nesnošljivostima, pogledaju probe određenih predstava koje su u nastanku. O tim predstavama daju im se samo osnovne informacije. Nakon odgledane probe, oni razgovaraju sa sudionicima projekta i pokušavaju na temelju ovog parcijalnog iskustva detektirati mogući razvojni put predstave. U slučaju da sudionici rada na predstavi shvate da bi željeli proširiti ovaj dramaturški input, oni mogu nastaviti komunicirati s dramaturzima, pokušati im dati dodatnu kontekstualizaciju i tako dalje. Dosadašnja praksa pokazala je da ovaj pristup ima velik razvojni potencijal.

**Saša:** Većinom i sam radim kao dramaturg, i to na plesnim predstavama. Moj interes za plesnu dramaturgiju leži u različitim načinima razvijanja konceptualnog mišljenja kazališta i kazališta kao motora ili možda mjesta za proizvodnju, a ne reprodukciju znanja. Zanimljivo mi je da kad režiram, većinom nemam potrebu za dramaturgom, no mislim da je to individualno. Jednostavno pri izboru izvođača vodim računa da bismo zapravo svi mogli preokrenuti funkcije. U projektu Roland Barthes: *Lover's discourse*, ja i Željka Sančanin pozvali smo nekolicinu autora i upravo se bavili time kako u okviru nekog privida konvencionalne izvedbe možemo neprestano redefinirati te iste konvencionalno zadane odnose autora, redatelja, izvođača pa i publike.

**Sva trojica u svojim predstavama veliku važnost dajete tijelu. Kako ga doživljavate i koristite?**

**Dario:** Ono je jako važno jer se svaka misao koju glumac ima mora upisati u tijelo. U procesu rada najviše pozornosti posvećujem ispravljanju tijela – koliko je glumac točan u tijelu i koliko je njegova misao artikulirana kroz tijelo.

Primjerice, rad na predstavi *Tri sestre* prošao je tri faze. Prva faza bila je inicijalni dramaturški proces u kojem su se iskristalizirale misli i rečenice od kojih



Sramota

smo sastavili predstavu. Druga – glumačka interpretacija tog verbalnog materijala, uvlačenje misaonog sadržaja u tijelo. Posljednja faza bio je izvedbeni materijal koji je u tijelo pokušavao upisati misao, vrijeme, emociju. Htjeli smo sve izvesti u pravom vremenu, dati kruti i sirovi osjećaj realnosti, kao što je to u filmskoj umjetnosti anticipirao pokret "Dogma 95". Predstava *Uništenje naroda* koju sam radio u Varaždinu većim je dijelom upisana u tijelo i čini mi se da se cijeli sadržaj može prepričati tijelom. Tu se ne radi ni o kakvoj mimici ili gesti, nego o tome da se Schwabova groteska mora potpuno iščitati iz tijela. Moram reći da inzistiram na jednoj nesvakidašnjoj poziciji tijela u kazalištu. O daljnjem radu na predstavi ovisi koliko se ta nesvakidašnjost tijela dokida, do koje mjere ona postaje još stiliziranija. Konačno, glumac se mora dobro osjećati u svojoj ulozi i to je krajnji rad na predstavi. Mora se osjetiti potpuno unutra, vladati materijalom i prenositi do kraja onu misao koju treba prenijeti.

**Oliver:** Tijelo mi je važno jer ono prvo komunicira u kazališnom prostoru, no nisam siguran promišljam li ga uvijek temeljito u svom kazalištu. Ono nosi određenu kulturalnu inskripciju koja počinje označavati prije nego što se dogodio glas.

Moja pretposljednja predstava, *The Importance of Having a Concept* naglašeno se bavi činjenicom tijela u različitim izvedbenim režimima, ali i različitim konceptima izvođačkog tijela na domaćoj plesnoj sceni. Tijelo me najviše zanima kao mogućnost pro-

PREMIJERE

MEĐUNARODNA  
SCENA

ONI KOJI  
DOLAZE...

AKTUALNOSTI

DRUGA  
STRANA

VOX  
HISTRIONIS

IZ POVIJESTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

DRAME

izvodnje zastoja u mišljenju, odnosno kao prostor koji uvijek izmiče diskurzifikaciji ili stvara određeni suvišak.

**Saša:** Radom kao izvođač, a potom i kao dramaturg na plesnim predstavama, imao sam sreću jednostavno usvojiti neke tehnike korištenja tijela, osvješćivanja tjelesne prisutnosti izvođača pa sam posebno osjetljiv u tom polju rada. No, ne volim kad me ljudi percipiraju kao nekoga tko se isključivo bavi tijelom ili plesom u kazalištu. Ne znam, pokušavam balansirati na granici između poimanja tjelesnosti kao nositelja izvođačeve prisutnosti i njegove odsutnosti. Trenutačno me zanima rad na minimaliziranju izvođačeve geste, a povećanju učinkovitosti iste. Dakle, rekao bih da mi je interes vrlo formalne prirode.



*Sedmorica protiv Tebe, redatelj Oliver Frijić*

Kad smo već kod glumca kojega je Dario spomenuo, ponekad mi se čini da ga doživljavate kao marionetu. Osobito u Oliverovu pristupu.

**Dario:** Što se mene tiče, to nikako nije slučaj. Mislim da svaku predstavu radim u živoj komunikaciji s glumcima. Jako uvažavam njihova stajališta i ideje. Mislim da se pokretačka energija mora dogoditi kroz intelekt glumca. Ako je glumac marioneta, nastaje praznina koja se najviše osjeća u odnosu između glumca i publike. To je nešto o čemu je Gavella govorio prije osamdesetak godina, o tom nekom organskom doživljaju i međuigri koja se događa isključivo u situaciji kada glumac organski doživljava vlastiti posao. Zapravo kroz komunikaciju s gledateljem

ostvaruje se teatar. To je za mene jedna jako duboka misao koje se držim u svojoj poetici.

**Oliver:** Ne, ja glumca vidim kao ravnopravnoga partnera. Samo što se radi o jednoj podjeli rada u kojoj sam ja na poziciji onog koji promatra i koji dobiva sliku izvana i logično je da u samom procesu imam više informacija nego glumac, ali glumčev rad nije nimalo manje vrijedan od mogla ili manje kreativan. Mislim da tu ne postoji nikakav sukob, ali se taj sukob, tekst – redatelj – glumac, u našoj sredini stalno proizvodi. Glumci kod mene rade s punom sviješću o onome što se hoće proizvesti. Konkretno, u *Sedmorici protiv Tebe* pokušali smo apstrahirati tematska polja i baviti se funkcionalnošću predstave. Sve je njoj bilo podređeno. Glumicama je to bilo jasno. To nije teatar koji polazi od pretpostavljene psihologije likova, i kad smo s time riješili stvar, svi su radili u pravcu ranije označene učinkovitosti. Time nisam umanjio vrijednost glumca.

**Saša:** U radu s izvođačima isključivo se vodim idejom koautorstva i tek pred kraj procesa odlučujemo se koje si funkcije moramo pridati. No, to su tek funkcije upisane u kazališnu knjižicu. Postoji još uvijek bitna razlika između tretmana plesača/performera i glumca u hrvatskom teatru. Čini mi se da glumac/glumica izašli sa zagrebačke Akademije žele biti vođeni, dresirani i na određeni način izmanipulirani. To je situacija koja me zabrinjava i koju želim potkopati. U predstavi *Sramota* pokušao sam radikalizirati tu situaciju, tako da sam glumicama apsolutno zadao svaki pokret, ne bih li time izazvao krizu izvedbe. Gotovo nijedan pokret u toj pedesetominutnoj predstavi nije njihov. Vrlo su brzo pristale na taj odnos i počele su pokret izvoditi bolje od mene.

Mislite li da kazalište mora biti ispred vremena ili barem odgovarati na trenutačne društvene i političke promjene?

**Dario:** Mislim da je pitanje političnosti i političke korektnosti precijenjeno. Tu se samo radi o pitanju stava, o pitanju za koju se opciju u supermarketu političkih opcija netko od nas opredjeljuje. Kazalište, kao u ostalom i bilo koja druga umjetnost, je ispred vlastitog vremena samo ako nečiji postupak otvara novu mogućnost komunikacije, neki novi sustav jezika, ako ruši kakav oblik komunikacijskih predrasuda.

Mislim da uvijek moramo biti iznad politike i baviti se pitanjima znanja i morala.

**Oliver:** Snimivši 1946. *Ljepoticu i zvijer*, Cocteau je bio izložen oštrom Sartreovu napadu. Sartreu je bilo nepojmljivo da netko nakon strahota Drugoga svjetskog rata, koje su tako temeljito promijenile ideju humaniteta, radi ekranizaciju jedne bajke. Cocteau-ov odgovor parafrazirano bi glasio otprilike da on osjeća dužnost prema onome što se dogodilo, ali da osjeća još veću dužnost prema sebi. I *Dantonovoj smrti* i *Sedmorici protiv Tebe* bila je upućena kritika da s pozicije po mene bezopasnog cinizma izbjegavaju ikakav društveni angažman. Bez obzira na ponavljanje, ovdje ću onima koji imaju tu vrstu problema reći da je današnja društvena stvarnost prekompleksna, a da je kazalište kao medij preinertno i neadekvatno u njezinu reflektiranju. Nažalost, preporodna situacija u kojoj kazalište ozbiljuje svoju latentnu mogućnost da postane politička govornica još uvijek je jedina ideja angažmana s kojom barata veći dio današnje kritike. Kazalište odgovora svome vremenu kada je u punoj svijesti svojih nemogućnosti.

**Saša:** Svako kazalište jest u nekom vremenu i definitivno je političko, posebice kad o tome ne vodi računa, kao u slučaju našeg kazališta. Meni, ponavljam, kazalište služi kao mjesto proizvodnje znanja. Ne bavim se reakcijama na pojedine političke događaje. Kazalište je, za mene, radikalno političko u svom postupku, ne u temama kojima se naoko bavi.

**DRAME** Što vas u kazalištu uzbuđuje?

**Dario:** Dijalog, činjenica da vlastite ideje neprestano uspoređuješ, nadopunjuješ, mijenjaš, ispituješ u živoj komunikaciji s drugim ljudima. Ovdje prvenstveno mislim na proces rada na probama. On je uvijek strahovito intelektualno i ljudski poticajan, usudio bih se reći i terapijski. Ista stvar vrijedi i za gledanje predstava. Volim biti iznenađen nečijim idejama, volim kada me predstava mijenja.

**Oliver:** Ideja da netko nema iskustvo kazališta. Odnosno da mu smještanje određenog objekta u kazališni okvir ne proizvodi isti reprezentant nečeg drugog.

U mom konkretnom kazališnom radu najviše me uzbuđuje činjenica da dolazi do određenih uključenja i



*Sedmorica protiv Tebe*

isključenja koja ja ne kontroliram niti moram kontrolirati. Puka akumulacija ili redukcija proizvodi određenu funkcionalnost koja se događa mimo mene i to *mimo* je ono zbog čega se nastavljam ovim baviti. I činjenica da na početku svakoga kazališnog procesa stoji ona vrsta ignorancije koja mi ne dopušta da znam što je to, kamo ide i u što će se pretvoriti. Međutim, to je luksuz koji sve skuplje plaćam.

**Saša:** Na to pitanje nemam odgovor.

Što mislite o trenutačnoj situaciji u hrvatskom kazalištu i kakvo bi ono, po vašemu mišljenju, trebalo biti?

**Dario:** Mislim da kazalištu treba više slobode upravo u izražavanju umjetnika. Da se naše kazalište prihvati kao nešto što može ući u svaku kazališnu instituciju, dobili bismo potpuno različite kriterije.

**Oliver:** U svakom slučaju našem kazalištu trebaju promjene, no nisam siguran o kojim se vrstama promjena tu radi. Jer, kako je rekao Zuppa, hrvatsko je glumište pojam koji radi na važnosti pojma i ove mikropromjene u važnosti su jedine promjene na koje hrvatsko glumište kao pojam pristaje. S bilo kakvim promjenama trebalo bi odgojiti i novu generaciju gledatelja, a to nije baš tako bezbolno. Čini mi se da su redatelji koji su izlazili s Akademije uglavnom samo stabilizirali to jedno postojeće stanje, a da nitko nije želio problemski zagristi u samu strukturu kazališta – od načina na koji su ansambli uređeni do re-

PREMIJERE

MEDUNARODNA  
SCENA

ONI KOJI  
DOLAZE...

AKTUALNOSTI

DRUGA  
STRANA

VOX  
HISTRIONIS

IZ POVIJESTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

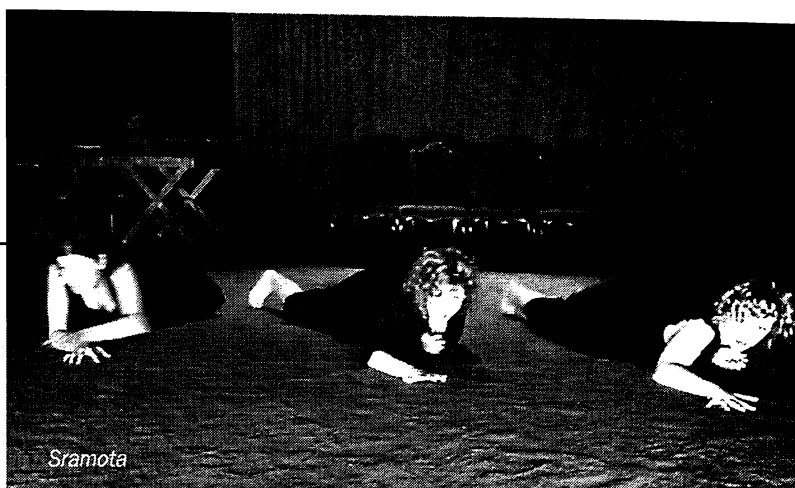
DRAME

pertoafne politike. Kazalište je odraz jedne šire inercije u mišljenju.

**Saša:** Hrvatsko se kazalište, napokon, u posljednje dvije godine izmjestilo iz kazališnih kuća, ono ih tek sporadično posjećuje. Drago mi je što je i publika toga postala svjesna. HNK, "Gavella", ZeKaeM – postali su mjesta za popunjavanje stranica u žutim novinama i servis za one koji čekaju u redu za novu sapunicu. Kazalište se trenutačno u Zagrebu događa u ITD-u, Eks-sceni, radionici Indoša, Centru za dramsku umjetnost, Tjednu suvremenog plesa, Eurokazu i to je sve. To je mala, ali poprilično homogenizirana grupa umjetnika koja je već počela potpuno paralelno egzistirati. Vrlo sam oštar i prozivam neke ljude i imena, no čini se da se mora tako. Činjenica da je moja kompanija "kombinirane operacije" većinu svojih izvedbi i projekata ove godine radila u inozemstvu, primjerice u Njemačkoj, Norveškoj, Švedskoj i da dalje ne nabrajam, a pri tome nije gotovo uopće podržana od Ministarstva kulture, govori o tome kako je jednostavno potrebno razvijati neke mreže koje ne egzistiraju ovisno o podršci institucija. Pa već se godinama čeka plesna akademija, plesni centar... Čini mi se da su ove godine Bad Co. i ZPA više gostovali u inozemstvu nego ijedno hrvatsko kazalište, dakle mi smo promotori hrvatske kulture, a potpuno smo nepodržani od kulturne politike te iste države. To je činjenica koja me neizmerno veseli. Kad god sam putovao vani, na pitanje što se inače događa u hrvatskom kazalištu, s ponosom odgovaram ništa. Pogledate li repertoarnu politiku hrvatskih kazališta, shvatit ćete da je jedina smjernica lektira, jer ta kazališta očigledno nakon premijere isključivo žive od daća po osnovnim i srednjim školama. Radom u izvaninstitucionalnom okviru sam biram i vrijeme i dinamiku procesa te načine reprodukcije konačnog projekta. A pogledamo li kulturnu ponudu hrvatskih kazališta, na tržištu kulture, ako takvo egzistira, ona je odista vrlo, vrlo mršava.

**Vjerujete li u katarzičnu ulogu kazališta?**

**Dario:** U slučaju predstave *Tri sestre* vjerujem. Vjerujem da kazalište može djelovati na emocije i da može izazvati određeni strah i suosjećanje. Posebno bih stavio naglasak na riječ suosjećanje, budući da ga u velikoj mjeri manjka na ovom svijetu. Ako kazalište na bilo koji način može u gledatelju proizvesti suo-



sjećanje, to je jako lijepo jer mislim da je ono temelj bilo koje etike.

**Oliver:** Mislim da se ne radi o vjerovanju ili nevjerovanju, nego o pristanku ili odbacivanju tog pojma. Dosta je jasno pokazano da diskursi o katarzi jačaju određene pozicije moći i proizvode društvenu imobilnost. Usto, oni nam uvijek žele stvoriti situaciju virtualnog zajedništva i jednog vrijednosnog sustava koje to virtualno zajedništvo nosi. Puno mi je zanimljivije pronalaziti mehanizme koji tu vrstu zajedništva dokidaju.

**Saša:** Da, ali ne samo u tu ulogu... Mene kazalište prvenstveno intelektualno uzbuđuje i zabavlja. Kad prestane vršiti te funkcije, prestat ću se baviti njime...

**Želite li svojim predstavama odašiljati poruke? Koliko se one tiču svih nas?**

**Dario:** Volio bih vjerovati da u mojim predstavama postoji nešto što bi moglo potaknuti ljude da iskreno pokažu malo više ljubavi, poštovanja i suosjećanja jedni prema drugima. Ni više ni manje.

**Oliver:** Mislim da se moje predstave ne tiču svih nas. One se tiču pojedinih od nas. One svjesno odustaju od toga da budu vrsta univerzalnog apela. One ne žele odašiljati nikakvu artikuliranu poruku. Ne znam što bi se trebalo dogoditi da povjerujem da smo moje predstave ili ja nekakva instanca koja odašilje društveno relevantne poruke.

**Saša:** Tiču se utoliko što se donekle i bavim smislom poruke, odnosima i načinima na koji se uopće danas komunicira. Velika sreća kazališta danas je u tome što je upravo najkrhkiji medij, potpuno potrošan, a pri tome iznimno autoreferencijalan. Meni se čini da samo konstantno propitkujući vlastiti položaj i vlastitu potrebu da uopće odašiljem neke poruke već proizvodim dovoljno da bih s nekim prokomunicirao. Trenutačno me zanima pitanje koliko minimalno moramo činiti, a da bismo još uvijek proizveli spektakl.